

„Falsche Spiegelung“? Spekulation, Projektion, Identifikation.
Goethes Übertragungen aus Byrons *Manfred* und *Don Juan*
im Zeichen einer Re-Formierung des tragischen Helden

Byron allein lasse ich neben mir gelten!¹

Von seinen anderen Übersetzungen unterscheiden sich Goethes Übertragungen aus den Werken Lord George Gordon Byrons aufgrund einer besonderen persönlichen Beziehung zum jüngeren Dichter, mit dem er einige Jahre in freundlichstem Austausch stand. Unter den Autoren, deren Werk Goethe teilweise übersetzte, finden sich überhaupt nur zwei – Byron und Manzoni –, die Zeitgenossen waren, jedoch später geboren sind als er selbst, so dass er die Rolle des Mentors spielen konnte. Dabei räumt er dem Engländer, den er für „das größte Talent des Jahrhunderts“² hält, eine Sonderstellung ein. Aus hoher Wertschätzung erwächst eine spezifische wechselseitige Orientierung an einander, die nicht zuletzt wegen der Alterskonstellation oft zu Ungunsten Byrons ausgelegt wird, zumal dieser sich selbst in einer Widmung dem ‚Lehnsherren‘ Goethe als ‚Vasallen‘ empfiehlt.³ Dass eine solche Einschätzung der Beziehung viel zu kurz greift, zeigt sich, wenn man wie im Folgenden Goethes Auseinandersetzung mit Byrons Werk fokussiert.

Um den faktischen Rahmen für die Textbetrachtungen abzustecken, seien die wichtigsten Momente des Austauschs vorab skizziert: Einen ersten Eindruck von Byron erhält Goethe im Frühsommer des Jahres 1816 durch die Lektüre der beiden 1814 veröffentlichten Vers-Erzählungen *The Corsair* und *Lara*. Im August desselben Jahres hört Byron nachweislich von Goethes auf deutsch schon 1808 erschienenem *Faust (I)*. Im September 1816 schreibt er während eines Aufenthalts in den Berner Alpen den größten Teil seines ‚dramatischen Gedichts‘ *Manfred*, das nach einer Überarbeitung des dritten Akts im Februar 1817 noch im selben Jahr erscheint. Sogleich wird es von Goethe begeistert gelesen, in Auszügen übersetzt⁴ und rezensiert, die Rezension wird jedoch erst 1820 gedruckt.

¹ Goethe zu Friedrich v. Müller am 2.10.1823. Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller, hg. v. Carl August Hugo Burkhardt, Stuttgart 1870, S. 65.

² Goethe im Gespräch mit Eckermann, 5. Juli 1827, FA II, 12, S. 250.

³ Zu besagter Widmung vgl. Anm. 6.

⁴ Als Vorlage diente Goethe die Erstausgabe von Byrons *Manfred. A dramatic poem* (London, 1817), die er im Oktober 1817 von Theodor Lyman erhalten und sofort gelesen hatte, erwähnt er doch die Lektüre in einem Brief an Carl Ludwig Knebel vom 13.10.1817 als die „wunderbarste Erscheinung“ jener Tage. FA II, 8, S. 145.

Darauf reagiert Byron mit einem ersten Brief an Goethe und erfüllt dessen Wunsch eines persönlichen Kontakts, um den der Ältere sich schon 1818 vergeblich bemüht hatte. Ende des Jahres 1819 liest Goethe die ersten Gesänge von Byrons satirischem Versepos *Don Juan*, das peu à peu zwischen 1818 und 1824 publiziert wird. Auch hierbei geht die Lektüre mit einem Übersetzungsversuch einher. Ende 1820 veröffentlicht er außerdem einen Artikel zu den ersten Gesängen des *Don Juan*, deren Fortsetzung er bis 1829 mitverfolgt.⁵ Große Freude bereitet Goethe, dass ihm Byron eine handschriftliche Widmung zusandte, die seinem Drama *Sardanapalus* (1821) vorangestellt werden sollte,⁶ woraufhin Goethe seinerseits mit einem Gedicht (*An Lord Byron. Ein freundlich Wort...*) antwortet. Dafür dankt Byron erneut in einem (letzten) Brief, inzwischen auf dem Weg in den griechischen Befreiungskrieg, den er nicht überleben wird. Die Nachricht von Byrons Tod veranlasst Goethe zu einem Gedenkartikel sowie zu einem weiteren Gedicht (*Stark von Faust...*). Wie das erste wird dieses von der Forschung nicht anders als die Briefe an Byron und die Äußerungen über denselben behandelt, hier jedoch wird es als poetische Reaktion auf die Auseinandersetzung mit dem Werk Byrons gelesen.⁷ Komplettiert wird Goethes poetische Bezugnahme schließlich durch die wichtige doppelte Referenz auf den Autor Byron und dessen Werk in *Faust II* – entstanden zwischen 1825 und 1831 –, wobei verschiedene Heldentypen gegen einander ausgespielt werden.

Bevor die Vernetzung von Goethes Übertragungen mit seinen eigenen poetischen Texten profiliert wird, sind Erstere selbst zu fokussieren. Hauptproblem bei der Beurteilung ist ihre Fragmentarität, welche die bri-

Direkt im Anschluss entstanden seine Übersetzungsversuche, datiert auf Anfang November 1817.

⁵ Anfang 1821 las Goethe Byrons *English Bards and Scotch Reviewers* (1809) und übersetzte ein paar Verse daraus, brach die Übersetzung jedoch bald ab mit der Begründung, nicht vertraut zu sein mit den „Partikularien“ der Invektive (FA I, 12, S. 323 u. S. 1257f.). Im Herbst 1823 berichtet er außerdem von seiner Lektüre des *Cain* (1821), woraus keine Übertragung, jedoch eine Rezension überliefert ist (FA I, 12, S. 325-329 u. 1266f.). Auch Byrons *The Deformed Transformed* (1824) las und besprach er 1826 mit Eckermann (vgl. FA II, 12, S. 179). Und schließlich tauschten sie sich 1827 über *The Two Foscari* (1821) aus (vgl. FA II, 12, S. 250).

⁶ Vgl. Gespräche mit Eckermann, 26. März 1826, FA II, 12, S. 175). Anders als vorgesehen, wurde sie nicht in der Erstausgabe des *Sardanapalus* gedruckt, sondern nur wenigen Exemplaren als Lithographie beigegeben; sie erschien 1822 in Byrons *Werner*, wurde in späteren Werkausgaben aber wieder dem *Sardanapalus* im folgenden Wortlaut vorangestellt: „To the illustrious Goethe. A stranger presumes to offer the homage of a literary vassal to his liege-lord, the first of existing writers, who has created the literature of his own country, and illustrated that of Europe.“ (Vgl. z.B. *The Works of Lord Byron complete in One Volume*, London 1837, S. 433).

⁷ So auch schon in Vf.: *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Köln u.a. 2010, S. 217-222.

sante Frage nach ihrem Sinn und Zweck aufwirft. Kaum lässt sich pauschal beantworten, welche Funktion Goethe den fragmentarischen Übertragungen aus *Manfred* und *Don Juan* zuschrieb, die weder Fragment blieben, weil Goethe Byron für unübersetzbar gehalten hätte, noch weil er sie als autonome Texte angesehen hätte. Manche waren nie zur Veröffentlichung bestimmt, andere erschienen im Rahmen von Rezensionen, wobei bisweilen auch beides zutrifft, wenn Jahre vergingen zwischen der Anfertigung der Übersetzung und ihrer Integration in Rezensionen. Letztere galten nicht alle nur dem jeweiligen Werk Byrons: die 1817 verfasste Übersetzung des „Bannfluchs“ aus *Manfred* stellt Goethe etwa in den Kontext eines erst 1823 erscheinenden Artikels über Justus Möser und den Aberglauben,⁸ das heißt, die betreffenden Strophen illustrieren hier dank ihrer Thematik ein literarisches Phänomen, ohne dass es eigentlich um Byrons Werk ginge. Abgesehen vom pragmatischen Zusammenhang ihrer Publikation erfüllen sie allerdings noch eine andere instruktive Funktion, über die Goethe in seinem Artikel über *Don Juan* Auskunft gibt. Dort heißt es selbstreflexiv:

[I]n Lord Byrons Talent sind wir aber genugsam eingeweiht und können ihm durch Übersetzung weder nutzen noch schaden; die Originale sind in den Händen aller Gebildeten.

Uns aber wird ein solcher Versuch, wäre auch das Unmögliche unternommen, immer einigen Nutzen bringen: denn wenn uns eine falsche Spiegelung auch das Originalbild nicht richtig wieder gibt, so macht sie uns doch aufmerksam auf die Spiegelfläche selbst und auf deren mehr oder weniger bemerkliche, mangelhafte Beschaffenheit.⁹

Trotz seines Bewusstseins von Verantwortung und Verpflichtung des Übersetzers gegenüber dem ‚Original‘ und dessen Autor bleibt Goethes Hauptmotiv ein eigennütziges: die Erkenntnis über die eigene *poesis*.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach seinen Auswahlprinzipien für die übersetzten Passagen, denn Goethe übersetzt nicht ausschließlich die Anfänge der jeweiligen Werke, wie im Fall *Don Juans*.¹⁰ Aus *Manfred*¹¹ überträgt er im Jahr 1817¹²:

⁸ Vgl. FA I, 12, S. 1243; Erstdruck des Artikels in KuA II 2 (1823).

⁹ FA I, 12, S. 321.

¹⁰ Erstdruck in KuA III 1 (1821).

¹¹ Zur Handlung des dreiaktigen Dramas: Es spielt in den Alpen und beginnt mit dem Monolog des schlaflosen Protagonisten, der sich in einer Lebenskrise befindet, aus der ihm weder Philosophie und Wissenschaft noch seine Mitmenschen heraushelfen können. Verzweifelt ruft er ihm unterwiesene Geister herbei und erfleht, vergessen zu können – ohne eine Tat zu benennen. Als ein Geist die Gestalt einer schönen Frau annimmt, wird Manfred ohnmächtig. Eine Stimme belegt ihn mit einem Bannfluch: auf dass er ‚sich selbst die eigene Hölle‘ sei. Als Manfred auf einem Gipfel aufwacht, will er sich von einer Felsklippe stürzen, doch eine ge-

- die ersten zwölf Verse des Stücks („Die Lampe will gefüllt sein...“)¹³, in denen Manfred monologisch seine Schlaflosigkeit beklagt, wobei das Fragment just endet, bevor er mit Philosophie, Wissenschaft und Magie abrechnet, ähnlich wie Faust zu Beginn des ersten Teils; damit ist der Auftakt verdeutscht, das Dilemma aber ausgespart;
- den siebenstrophigen „Bannfluch“¹⁴ (im Original: „Incantation“, I,1), der, ebenfalls noch in der ersten Szene des ersten Akts, über Manfred verhängt wird; diese Passage publizierte Byron schon 1816 eigenständig als ‚Chor aus einem unveröffentlichten Feendrama‘;
- einen Auszug aus dem zentralen Monolog Manfreds in II,2 („Der Zeit, des Schreckens Narren sind wir!...“),¹⁵ der ein konzentriertes Porträt des Protagonisten darstellt und den Goethe als repräsentativen Textbeleg für seine Rezension wählt;
- einen Ausschnitt aus II,4, in dem Manfred für einen Augenblick die tote Geliebte wieder sieht; Goethe übersetzt hier elliptisch – unter Auslassung von 20 Versen, in denen auf den Inzest angespielt wird – Manfreds scheiternden Versuch, Astarte zum Sprechen zu bewegen und wenige Verse des einsilbigen Dialogs, der mit ihrem Entschwinden abrupt endet; dieser Ausschnitt ist kaum mehr als ergänzungs- und überarbeitungsbedürftige Skizze.¹⁶

Im Folgenden werden drei der genannten Fragmente näher betrachtet, die nachweislich mit Goethes eigener poetischer Produktion verflochten sind: erstens der „Bannfluch“, den später auch andere Autoren, wie etwa Heinrich Heine (1821), übersetzt haben, so dass Goethes Übersetzungsverfahren in der Gegenüberstellung deutlich wird. Intertextuell verweist der Bannfluch sowohl zurück auf *Faust I* als auch voraus auf *Faust II*. Zweitens wird daraufhin Goethes Version des zentralen Monologs Manfreds

heime Macht hindert ihn daran. Bei erneutem Anlauf ist es ein Jäger, der ihn zurückhält. Ihm gesteht er, dass er die verletzte, die ihn liebte. Am nächsten Tag klagt er einer Bergfee seine Trauer über den Verlust der Geliebten, deren Beschreibung darauf hindeutet, dass es sich um seine Schwester handelt. Wieder allein, sinniert er über die *conditio humana*, lamentiert über seinen Zustand und bereut. Anderntags wird er zu Arimanes, Fürst der dunklen Mächte, geführt; diesen bittet er, die tote Astarte wieder zu erwecken, damit er Vergebung erleben kann. Bei einem kurzen Wiedersehen prophezeit diese ihm nur den baldigen Tod, den er sowieso ersehnt. Ein Abt versucht zweimal, ihn auf den rechten Weg und in die menschliche Gemeinschaft zurück zu führen – doch erfolglos. Zugleich lehnt Manfred auch einen Pakt mit dem Teufel ab: Er beansprucht vollkommene Autonomie. In diesem Sinne wählt er den Tod und es gelingt ihm zu sterben.

¹² Alle nachfolgend genannten Fragmente finden sich, ebenso wie das *Don Juan*-Fragment, in FA I, 12, S. 314-321.

¹³ Erstdruck im GJb 20 (1899).

¹⁴ Erstdruck in KuA II 2 (1823), vgl. Anm. 8.

¹⁵ Erstdruck in KuA II 2 (1820).

¹⁶ Ein weiteres, nur dreizeiliges, nicht einmal einen vollständigen Satz bildendes Fragment aus III,4, ist nicht der Erwähnung wert.

vorgestellt, der Goethes Bild des Künstlers Byron prägt, welches sich seinerseits zum einen in der Figur des Euphorion (Faust II), zum anderen in Porträtgedichten spiegelt. Wie die Auseinandersetzung mit Byron selbst und der Figur Manfred, regt auch die Beschäftigung mit Don Juan zu einer Re-Formierung des tragischen Helden an. Abschließend lohnt es also, Goethes deutsche Verse aus Byrons *Don Juan* mit der charakterlichen Entwicklung Fausts zu vergleichen. Dabei ist nicht zuletzt von Interesse, inwiefern die unterschiedlichen Funktionen der übertragenen Fragmente in ihrem Publikationskontext und vor dem Hintergrund von Goethes Werkgenese den Übersetzungsstil prägen, der selbst bei Passagen aus ein und demselben Werk variiert.

1. Byrons *Manfred* und Goethes *Faust*-Tragödien

Im Fall des „Bannfluchs“ zielt Goethe, entsprechend der Textfunktion als Zitat im Zusammenhang einer Rezension zu einem anderen Werk, klar auf ausgangssprachliche Äquivalenz: Hörbar ist dies im Bemühen, Vers für Vers den englischen Satzbau zu imitieren – allerdings ohne dabei rhetorische Figuren wie die mehrfache Anapher nachzuahmen –, was mitunter ungelenke und fehlerhafte¹⁷ syntaktische Konstruktionen zeitigt. Man vergleiche die erste Strophe seiner Version einerseits mit dem Original und andererseits mit Heines Übersetzung (hier kursiv zum Vergleich jeweils direkt unterhalb von Goethes Versen abgedruckt):

When the moon is on the wave,	Wenn der Mond ist auf der Welle, <i>Wenn der Mond im Wasser schwimmt,</i>
And the glow-worm in the grass,	Wenn der Glühwurm ist im Gras <i>Und im Gras der Glühwurm blinkt,</i>
And the meteor on the grave,	Und ein Scheinlicht auf dem Grabe, <i>Wenn am Grab das Dunstbild glimmt,</i>
And the wisp on the morass;	Irres Licht auf dem Morast, <i>Und im Sumpf das Irrlicht winkt.</i>
When the falling stars are shooting,	Wenn die Sterne fallend schießen, <i>Wenn Sternschnuppen niederschießen,</i>
And the answer'd owls are hooting,	Eule der Eul' erwidern heult <i>Und sich Eulen krächzend grüßen,</i>
And the silent leaves are still	Und die Blätter schweigend ruhen <i>Wenn, umschattet von den Höb'n,</i>
In the shadow of the hill,	An des dunklen Hügels Wand, <i>Baum und Blätter stille stehn,</i>
Shall my soul be upon thine,	Meine Seel' sei auf der Deinen <i>Dann kommt meine Seel' auf dich,</i>

¹⁷ Vgl. in den nachfolgenden Strophen des Bannfluch-Fragments z.B. vv. 18, 32, u.a.

Anders als Heine, dessen Version weniger nach einer Übersetzung klingt, verzichtet Goethe auf den Reim, versucht dafür jedoch, die deutsche Version der Reimwörter ebenfalls an die Versenden zu setzen. Dies gelingt meistens, aber nicht immer; bisweilen schwächt es den Ausdrucksstil. Oberste Priorität scheint für ihn die Einhaltung des gleichmäßigen Versmaßes zu haben – eines vierhebigen Trochäus mit unregelmäßig wechselnder Kadenz –, jedenfalls in den ersten fünf Strophen. Rhythmisch auffällig ist bei ihm jedoch die sechste Strophe, die hingegen im Original sowie auch in Heines Version völlig regelmäßig gestaltet ist.²¹ Der letzte Vers eben dieser sechsten Strophe kündigt an, woran der Held zugrunde gehen soll (er wird ‚sich selbst die eigene Hölle sein‘), und gilt folglich als Schlüsselstelle für eine Diagnose der Figur, die Goethe psychologisch interessiert. Die dank ihrer parallelistisch-enumerativen Formelhaftigkeit herausstechende Strophe ist von zentraler Bedeutung für die weitere Handlungsentwicklung:

By thy cold breast and serpent smile,	Bei Deiner kalten Brust, dem Schlangenlächeln,
By thy unfathom'd gulfs of guile, By that most seeming virtuous eye,	Der Arglist unergründlichem Schlund, Bei dem so tugendsam scheinenden Auge,
By thy shut soul's hypocrisy; By the perfection of thine art Which pass'd for human thine own heart;	Bei der verschlossenen Seele Trug, Bei der Vollendung deiner Künste, Dem Wahn, Du tragest ein mensch- liches Herz,
By thy delight in others' pain, And by thy brotherhood of Cain, I call upon thee! And compel Thyself to be thy proper Hell! ²²	Bei deinem Gefallen an Anderer Pein, Bei Deiner Cains-Brunderschaft Beschwöre ich Dich und nötige Dich selbst die eigene Hölle zu sein! ²³

¹⁸ George Gordon Byron: Manfred, in: Poetical Works, hg. v. Frederick Page, London 1975, S. 390-406, hier (vv. 192-201) S. 392. Siehe auch FA I, 12, S. 1244.

¹⁹ Ebd., S. 316.

²⁰ Zit. n. ebd., S. 1246 (urspr. aus Heinrich Heine: Gedichte von H. Heine, Berlin 1822).

²¹ Die rhythmischen Unregelmäßigkeiten in Goethes Version sind dem Bemühen einer wörtlichen Übersetzung geschuldet, während Heine freimütiger mit dem semantischen Material umgeht, um seinen vierhebigen Trochäus durchzuhalten. Allerdings wechselt auch Byrons Text – und in treuer Nachfolge auch Heines Version – im letzten Drittel (d.h. schon zu Beginn der fünften Strophe) das Metrum.

²² Byron: Manfred, (vv. 242-251) S. 392f.

²³ FA I, 12, S. 317.

Die Auswirkungen dieses Fluchs auf die Psyche des Helden fokussiert Goethe im später zu betrachtenden Übersetzungsfragment aus dem zentralen Manfred-Monolog.

Vorher ist noch einmal auf die erste Strophe des „Bannfluchs“ zurück zu kommen, die zu der ungenauen und daher missverständlichen Behauptung, „die Elfen verwenden Zauberverse aus Byrons Drama *Manfred*“ in *Faust II* verleitet hat.²⁴ Eine damit suggerierte, als Zitat gekennzeichnete oder gar unmarkierte Transplantation von Versen aus dem englischen in das deutsche Drama liegt nicht vor. Dennoch erinnert der Gesang Ariels und des Chors, mit dem der Tragödie zweiter Teil beginnt, auf mehrfache Weise an Byrons Bannfluch:

Ariel.

Wenn der Blüten Frühlings-Regen
Über alle schwebend sinkt,
Wenn der Felder grüner Segen
Allen Erdgebornen blinkt, [...]

Chor.

Wenn sich lau die Lüfte füllen
Um den grünumschränkten Plan,
Süße Düfte, Nebelhüllen
Senkt die Dämmerung heran.
[...]
Nacht ist schon hereingesunken,
Schließt sich heilig Stern and Stern,
Große Lichter, kleine Funken,
Glitzern nah und glänzen fern.
Glitzern hier im See sich spiegelnd,
Glänzen droben klarer Nacht,
Tiefsten Ruhens Glück besiegelnd
Herrscht des Mondes volle Pracht.²⁵ [...]

Intendiert oder nicht, gleichen die Verse metrisch-rhythmisch (als regelmäßig alternierende Vierheber) sowie konzeptionell als in die Wechselrede integriertes Lied der Geister dem Bannfluch. Auch fallen motivische Parallelen ins Auge (See, Mond, Sterne, Spiegelung der Gestirne auf dem Wasser, Funken, Glühwurm, u.a.). Zwar können sie als topisch für lyrische Schilderungen der hereinbrechenden Nacht gesehen werden, sind hier jedoch auffällig geballt. Schon im Bannfluch ist vom „spirit of the air“

²⁴ Als Beleg zitiert Ulrich Gaier (Lord Byron in Goethes „Faust“. Grenzüberschreitungen in der Literatur, in: Norina Procopan (Hg.): Dialoge über Grenzen, Klagenfurt u.a. 2008, S. 30-46, hier S. 43) die (auch im vorliegenden Beitrag oben abgedruckten) ersten vier Verse des Chorgesangs aus dem ersten Akt („Wenn sich lau die Lüfte füllen...“) und stellt sie neben die ersten vier englischen Verse des Bannfluchs („When the moon is on the wave...“).

²⁵ FA I, 7, S. 203f.

die Rede, der als Luftgeist Ariel bei Goethe spricht. Ein semantisch-funktionaler Kontrast bleibt aber bestehen zwischen dem unglückverheißenden Fluch bei Byron und dem friedlichen Schlaflied bei Goethe. Dessen Faust erlangt just an dieser Stelle dank des Liedes das Vergessen, das Manfred von den Geistern vergeblich erfleht hatte.

Bei der Feststellung der Bezüge zwischen *Faust II* und *Manfred* darf allerdings nicht übersehen werden, dass die in Byrons Bannfluch beschriebene Szenerie ihrerseits schon einige motivische Elemente aus der „Walpurgisnacht“ in *Faust I* enthält (z.B. das sprechende/singende Irrlicht, die Mooslandschaft, die Eulenrufe). Die intertextuellen Relationen sind wechselseitig und komplex.²⁶ In *Faust I* („Nacht“) beschwört Faust den Erdgeist, der Protagonist in *Manfred* die sieben Geister; beide erbeten sich überirdische Hilfe zur Überwindung ihrer Lebenskrise. Kurz darauf will sich Faust aus Verzweiflung das Leben nehmen, lässt sich aber vom Ostersonntagläuten davon abbringen; auch Manfred ist nahe daran, Selbstmord zu begehen. In beiden Dramen geraten die Protagonisten ins Zentrum von Versammlungen dunkler Mächte: Faust und Mephistopheles besuchen die Walpurgisnacht auf dem Brocken, in *Manfred* hält der Teufel Arimanes auch auf einem Gipfel Hof. Hier sieht Faust ein Zauberbild Gretchens „mit den Augen einer Toten“; dort erscheint Manfred eine schöne weibliche Gestalt und dann die tote Astarte; in beiden Fällen erzeugen die Frauenbilder schwerste Gewissensbisse (siehe „Trüber Tag. Feld“). Zu Beginn des zweiten Teils („Anmutige Gegend“) sucht Faust – wie Manfred am Dramenanfang – den Schlaf des Vergessens; nur ihm wird er von den Geistern gewährt, denn er soll als Held noch einiges leisten, bevor auch er (am Ende von *Faust II*) sterben wird – allerdings weniger unglücklich als Manfred. Die besagte ‚[a]nmutige Gegend‘ ist just wieder mit einem Wassersturz (v. 4716) ausgestattet und Faust betrachtet einen Regenbogen als Sinnbild menschlichen Lebens (v. 4722). Beide Erscheinungsformen des Wassers finden sich in *Manfred* und wurden dort als Referenz auf *Faust I* gedeutet²⁷, was Byron zur Hälfte bestätigt.²⁸ Im

²⁶ Von einer in der Literatur einmaligen Inversion der intertextuellen Beziehung spricht Ulrich Gaier (Lord Byron in Goethes „Faust“, S. 44).

²⁷ Vgl. ebd., S. 43.

²⁸ Im Jahr 1820 schreibt Byron in einem Brief: „Faust I never read, for I don't know German; but Matthew Monk Lewis, in 1816, at Coligny, translated most of it to me *viva voce*, and I was naturally much struck with it; but it was the Staubach and the Jungfrau, and something else much more than Faustus that made me write Manfred. The first scene, however, and that of Faustus are very similar.“ Life, Letters and Journals of Lord Byron, komm. v. Thomas Moore, London 1939, S. 447. Wesche vertritt die Ansicht, die Originalität des *Manfred* verdanke sich geradezu der Tatsache, dass Byron den Faust nur auszugsweise durch mündliche Übersetzung kannte. Vgl. Ulrich Wesche: Goethe's *Faust* and Byron's *Manfred*: The Curious Transformation of a Motiv, in: *Revue de Littérature Comparée* 50 (1976), S. 286-290. Dieser kurze Beitrag konzentriert sich auf Byrons Übernahme

„Hochgebirge“, wo sich auch Manfred beizeiten bewegt, erwähnt Faust Sardanapal („Schlecht und modern! Sardanapal!“), ohne dass aus dem Kontext die Bedeutung der Referenz hervorgeht. Den Namen des legendären assyrischen Königs nennt er ansonsten überhaupt nur zwei Mal, einmal im Zusammenhang mit Byrons gleichnamigem Drama.

2. Zwei Byron-Porträts: Euphorion und *Stark von Faust*

Bemerkenswerterweise ist es nicht nur Byrons Text, der sich in demjenigen Goethes niederschlägt, sondern der englische Dichter selbst geht in der Gestalt des Euphorion in den zweiten Teil des deutschen Dramas ein. Sein realer Tod 1824 inspirierte Goethe sowohl zum zweiten Gedicht auf Byron als auch zum Schluss der Helena-Tragödie. „Ich hatte den Schluß früher ganz anders im Sinne, ich hatte ihn mir auf verschiedene Weise ausgebildet [...] Dann brachte mir die Zeit dieses mit Lord Byron und Missolonghi, und ich ließ gern alles Übrige fahren“, so Goethe im Gespräch mit Eckermann im Jahr 1827.²⁹ Im dritten Akt geht aus der Verbindung von Faust und Helena ein hyperaktives Wunderkind hervor, das übernatürlich schnell heranwächst, übermütig die ihm gesetzten Grenzen erprobt, sich zum Krieg verführen lässt und sich trotz fehlender Flügel in den Himmel aufschwingt, dabei die eigenen Kräfte überschätzt und bei dem Sturz zu Tode kommt. Auf Byrons Schicksal spielen das Kriegs- und Todesmotiv an, wenn auch nicht die Todesart. Außerdem schreibt Goethe Byron in naiv anmutender Überzeichnung dieselbe ins Extrem gesteigerte vitalistische Aktivität zu.³⁰ Aus dem Trauergesang, den der Chor für Euphorion im dritten Akt anstimmt, geht hervor, dass die Figur tatsächlich nach Byron modelliert ist, denn dessen Lebenslauf wird darin skizziert. Die zweite und dritte Strophe (vv. 9915-9930) lauten:

und Transformation des ‚Echo-Motivs‘: Sieben Jahre nach Erscheinen des *Manfred* verwies Byron selbst auf eine Stelle im *Faust*, die für ihn zum Angelpunkt wurde, nämlich die Worte des Erdgeistes im ersten Akt („Du gleichst dem Geist, den du begreifst,/ Nicht mir!“ Faust I, vv. 512f.). Wesche zeigt, wie Byron dieses Wissen um eine durch die eigene Vorstellung vorgeprägte und dadurch begrenzte (Fremd-)Wahrnehmung zum Ausgangspunkt macht für das Leiden seines Manfred an einer von ihm ersehnten, aber ihm unmöglichen Selbst-Transzendenz. Byron greift das Motiv erneut auf in *Cain* (1821), vgl. Wesche: *Goethe's Faust and Byron's Manfred*, S. 288.

²⁹ FA II, 12, S. 251.

³⁰ „Lord Byron, der täglich mehrere Stunden im Freien lebte, bald zu Pferde am Strande des Meeres reitend, bald im Boote segelnd oder rudern, dann sich im Meere badend und seine Körperkraft im Schwimmen ühend, war einer der produktivsten Menschen, die je gelebt haben.“ Goethe zu Eckermann am 11. März 1828, FA II, 12, S. 660.

Chor. *Trauergesang*

Ach! zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider! früh dir selbst verloren,
Jugendblüte weggerafft.
Scharfer Blick die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzensdrang,
Liebesglut der besten Frauen
Und ein eigenster Gesang.

Doch du ranntest unaufhaltsam
Frei ins willenlose Netz,
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz;
Doch zuletzt das höchste Sinnen
Gab dem reinen Mut Gewicht,
Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht.³¹

Die Byron-Reverenz lässt sich auch *ex negativo* begründen: Die hier anspielungsweise genannten Details – adlige Abstammung, leidenschaftliche Beziehungen zu mehreren Frauen, genuine dichterische Begabung und Verletzung sittlicher Normen und Gesetze – passen nur schlecht auf den merkwürdigen Knaben, über den Goethe sagt: „Der Euphorion [...] ist kein menschliches, sondern nur ein *allegorisches* Wesen. Es ist in ihm die Poesie personifiziert, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist.“³² Dass Goethe mit der Poesie jedoch speziell *einen* realen Autor identifiziert, bezeugt die weitere Erklärung:

Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit niemanden gebrauchen als ihn, der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Einen solchen mußte ich haben. Auch paßte er übrigens ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolonghi zugrunde ging.³³

Die Besonderheit, die Goethe Byron und Euphorion zuschreibt, ist das *angeborene*, nicht geschulte Talent.³⁴ Die zitierte Trauergesangspassage ist also multireferenziell zu lesen: Innerhalb des Dramas bezieht sie sich auf

³¹ FA I, 7, S. 383f.

³² Goethe zu Eckermann am 20. Dezember 1929, FA II, 12, S. 370.

³³ Goethe zu Eckermann am 5. Juli 1827, FA II, 12, S. 250f.

³⁴ „Er ist ein großes Talent, ein *geborenes*, und die eigentlich poetische Kraft ist mir bei niemandem größer vorgekommen als bei ihm.“ Goethe zu Eckermann am 24. Februar 1825, FA II, 12, S. 148. Und am 24. Februar 1825 (ebd., S. 145) sagte Goethe zu Eckermann: „Dasjenige, was ich die Erfindung nenne [...] ist mir bei keinem Menschen in der Welt größer vorgekommen, als bei ihm.“

eine Kunstfigur, isoliert betrachtet handelt es sich um ein Porträt Byrons, vergleichbar mit dem 1824 von Goethe anlässlich Byrons Tod verfassten Porträtgedicht:

Stark von Faust, gewandt im Rat,
Liebt er die Hellenen;
Edles Wort und schöne Tat
Füllt' sein Aug' mit Tränen.

Liebt den Säbel, liebt das Schwert,
Freut sich der Gewehre;
Säh' er, wie sein Herz begehrt,
Sich vor mut'gem Heere!

Laßt ihn der Historia,
Bändigt euer Sehnen;
Ewig bleibt ihm Gloria,
Bleiben uns die Tränen.³⁵

Dank der relativ ausgeprägten Individualisierung des Beschriebenen nimmt dieses Gelegenheitsgedicht unter Goethes Gedichten an und auf Personen eine Sonderstellung ein.³⁶ Anders als in *Faust II* sowie in einem früher entstandenen Briefgedicht (*An Lord Byron / Ein freundlich Wort...*)³⁷, wo einmal Byrons ungezügelter Temperament und ein anderes Mal seine Melancholie als Ursache für das Scheitern problematisiert werden, wird Byron hier im besten Licht präsentiert, denn das Gedicht war für eine größere Leserschaft und als Gedenken an den Verstorbenen intendiert. Er zeichne sich sowohl durch physische Stärke als auch durch Klugheit aus und sei ein Ästhet. Mit einem typischen Dichter- oder Künstlerporträt hat man es hier nicht zu tun. Singulär ist der Porträtierte nicht aufgrund seiner Liebe zum Schönen bzw. zu den Hellenen, sofern damit nicht nur auf sein politisches Engagement angespielt wird, sondern die Begeisterung für die griechische Kunstgeschichte gemeint ist, die in der Goethezeit kein Signum individueller Geisteshaltung ist. Außergewöhnlich für ein Künstlerporträt ist jedoch die Verbindung der Neigung zum Schönen mit einer Kriegslust, die hier ins Zentrum gerückt ist. Die ihm unterstellte Freude an Schwert und Säbel findet man sonst höchstens

³⁵ Goethe reagierte auf Byrons Tod zuerst mit dem Aufsatz *Zum Andenken Byrons* und wenig später mit obigem Porträtgedicht (*An Lord Byron, Juni 1825 / „Stark von Faust...“*), FA I, 2, S. 703f.

³⁶ Vgl. dazu Kap. „Und wie ich ihn erkannt, mög' er sich kennen – Goethes Gedichte an und auf Personen“, in: Vf.: *Das Gesicht im Gedicht*, S. 214-222. Die Tatsache, dass Goethe viele seiner Gelegenheitsgedichte in seine Werkausgaben aufnahm, unterstreicht deren künstlerischen Anspruch, losgelöst vom jeweiligen Entstehungsanlass.

³⁷ Die zweite und dritte Strophe des besagten Briefgedichts (beginnend mit „Wie soll ich...“) sind hier in Abschnitt 3 zitiert. Vgl. Anm. 51.

in panegyrischen Herrscherporträts, aus denen man ein ähnliches doppelgesichtiges Ideal kennt, das zugleich einen Feldherrn und einen Gelehrten oder Kunstmäzen vorstellt. Gerade die nach gängiger Meinung unvereinbaren Eigenschaften reizen Goethe an Byron und sind eine besondere Herausforderung für ein Porträt, das als solches zu einer Synthese finden muss.

Goethes poetische Texte belegen ebenso wie seine paratextuellen Äußerungen seine Faszination von Byrons Persönlichkeit, die er trotz der längst proklamierten Einsicht „Individuum est ineffabile“³⁸ zu ergründen sucht. Auch Eckermann berichtet: „Goethe schien über Byron unerschöpflich“.³⁹ Lob erntet er für die wohldurchdachte Anlage und Ausführung seiner Werke, Irritation aber ruft der Gegensatz zwischen seiner Kunst und seiner maßlosen Lebensweise hervor. Goethe attestiert ihm ein „stets ins Unbegrenzte strebende[s] Naturell“, das ihm letztlich mehr Schaden als Gewinn bescherte:

Hätte er sich doch auch im Sittlichen so zu begrenzen gewußt!
Daß er dieses nicht konnte, war sein Verderben, und es läßt sich sehr wohl sagen, daß er an seiner Zügellosigkeit zu Grunde gegangen ist. [...] Er lebte immer leidenschaftlich in den Tag hin und wußte und bedachte nicht, was er tat. [...] Es war ihm überall zu enge, und bei der grenzenlosesten persönlichen Freiheit fühlte er sich beklommen; die Welt war ihm wie ein Gefängnis.⁴⁰

Natürlich muss man sich fragen, auf welcher Informationsbasis Goethe zu seiner Einschätzung Byrons kommt.⁴¹ Den größten Anteil haben daran sicherlich die Lektüren von Byrons Werken und die identifikatorische Interpretation der Helden Cain, Manfred und Don Juan. In der in seiner Rezension zu *Manfred* enthaltenen Handlungssynopse unterscheidet Goethe mit keinem Wort zwischen Drama und Leben, Figur und Autor, im Gegenteil: Er liest nicht nur die Dichtung als vom Privaten motiviert, sondern für ihn gewinnen Gerüchte über Privates – in diesem Fall

³⁸ Diese säkularisierte Form des alten und bekannten *Deus est ineffabilis* macht Goethe zu einem Kernsatz für sein Verständnis von Individualität, wie er es Lavater erklärt, als er sich von der Physiognomik distanziert. Vgl. den Brief an Lavater am 20.9.1780, FA II, 2, S. 300.

³⁹ Am 24. Februar 1825, FA II, 12, S. 149. Gerade deshalb können hier nur selektiv einige zentrale Bemerkungen Goethes über Byron wiedergegeben werden.

⁴⁰ Ebd., S. 147.

⁴¹ Zum einen mögen schon Goethes frühe Äußerungen über Byron von Lady Lambs Schlüsselroman *Glenarvon* (1816), dessen Protagonist nach Byron modelliert ist, geprägt sein. Goethe berichtet nicht nur (1817 in den *Tag- und Jahrbüchern*) über diese Lektüre, sondern übersetzt daraus den „song of sorrow“ („Klaggesang, irisch [1817/1823], FA II, 12, S. 324f.). Einige Jahre später las er außerdem Major Parrys Buch *The Last Days of Lord Byron*, worüber er zu Eckermann am 11. Juni 1825 spricht. Vgl. FA II, 12, S. 159.

immerhin zweifacher Mord infolge eines Ehebruchs – erst durch den Text Plausibilität und Realitätsstatus.⁴² In diesem Sinne fasst er zusammen:

Wir finden in dieser Tragödie ganz eigentlich die Quintessenz der Gesinnungen und Leidenschaften des wunderbarsten, zu eigener Qual geborenen Talents. Die Lebens- und Dichtungsweise des Lord Byron erlaubt kaum gerechte und billige Beurteilung. Er hat oft genug bekannt was ihn quält, er hat es wiederholt dargestellt, und kaum hat irgend Jemand Mitleid mit seinem unerträglichen Schmerz, mit dem er sich, wiederkäuend, immer herumarbeitet.⁴³

Aus dieser Perspektive entstand nachfolgende Übersetzung einer Passage aus *Manfred*, welche die intensive Beschäftigung mit dem Protagonisten bezeugt und zugleich als Beleg für obige These in der Rezension abgedruckt ist.

3. *Manfred* und *Faust* revisited

Begreift man wie Goethe das ganze *Manfred*-Drama als Porträt eines leidenden Individuums, so eignet sich zu dessen Vorstellung der gewählte Monolog aufgrund seiner kompakten Reflexionsdichte als repräsentative Passage.⁴⁴ Dem Ausschnitt geht im Drama ein vereiteter Selbstmord-

⁴² Goethe schreibt in seiner Rezension: „Von dem gräßlichen Abenteuer, das er [Byron] mit der ersten [Frau] erlebt, erzählt man folgendes: Als ein junger, kühner, höchst anziehender Mann gewinnt er die Neigung einer florentinischen Dame, der Gemahl entdeckt es und ermordet seine Frau. Aber auch der Mörder wird in derselben Nacht auf der Straße tot gefunden, ohne daß jedoch der Verdacht auf irgend Jemand könnte geworfen werden. Lord Byron entfernt sich von Florenz und schleppt solche Gespenster sein ganzes Leben hinter sich drein. // Dieses märchenhafte Ereignis wird durch unzählige Anspielungen in seinen Gedichten vollkommen wahrscheinlich [...]“. FA I, 12, S. 313. – Byron verschafft seinem Ärger über die biografische Lesart seines Dramas sowie über die Feststellung, er habe sich mit *Manfred* sehr an *Faust* orientiert, in einer spöttischen Widmung an Goethe Luft, die er für den von Goethe sehr geschätzten *Marino Faliero* bestimmt hatte, deren Druck jedoch verhindert worden war. Vgl. Joseph Werner: Die persönlichen und literarischen Wechselbeziehungen zwischen Goethe und Byron (1886), in: Günther Blaicher (Hg.): Die Rezeption Byrons in der deutschen Kritik (1820-1914). Eine Dokumentation mit einer Byronbibliographie von Brigitte Glaser, Würzburg 2001, S. 329-336, hier S.332f. In diesem Band findet man mehrere im 19. Jahrhundert verfasste Beiträge, die Byron und Goethe gegenüberstellen. Siehe außerdem Siegfried Sinzheimer: Goethe und Byron. Eine Darstellung des persönlichen und literarischen Verhältnisses mit besonderer Berücksichtigung des Faust und Manfred, [1894] 2010, S. 18ff.

⁴³ FA I, 12, S. 313.

⁴⁴ Die Auswahl einer einzelnen Passage ist im Fall dieses Stücks nicht leicht, da es kaum Handlungsentwicklung und daher weder eine stringente Spannungskurve noch einen wirklichen Höhe- oder Wendepunkt vorzuweisen hat. Ohne dass ä-

versuch voraus, das heißt, die Rede expliziert rückwirkend die Figurenhandlung und erhellt die Verfassung Manfreds.

MANFRED (*alone*).

Manfred allein.

We are the fools of time and terror: Days
Der Zeit, des Schreckens Narren sind wir! Tage
Steal on us, and steal from us; yet we live,
Bestehend stehlen sie sich weg. Wir leben
Loathing our life, and dreading still to die. [...]
In Lebens Überdruß, in Scheu des Todes. [...]
If I had never lived, that which I love
Und hätt' ich nie gelebt! Das was ich liebe
Had still been living; had I never loved, [...]
Wäre noch lebendig; hätt' ich nie geliebt! [...]
Until this hour I never shrunk to gaze
Bis diese Stunde schröckte mich kein Schauen
On spirit, good or evil— now I tremble,
Der Geister, guter, böser. Zitr' ich nun?
And feel a strange cold thaw upon my heart.
Und fühl' am Herzen fremden kalten Tau!
But I can act even what I most abhor,
Doch kann ich tun was mich im Tiefsten widert,
And champion human fears. – The night approaches.⁴⁵
Der Erde Schröcken ruf' ich auf. — Es nachtet!⁴⁶

Goethe empfiehlt den Monolog – offenbar in seiner deutschen Übersetzung, denn er spricht von der ‚nachstehenden‘ Version – „allen Freunden der Deklamation zur bedeutenden Übung“, wobei, so betont er, „ein gewisser heftiger, ja exzentrischer Ausdruck nötig ist, um die Intention des Dichters darzustellen“.⁴⁷ Demgemäß ist festzustellen, dass er die Rede – im Englischen ein überzeugt solipsistisches Selbstgespräch in resigniertem Tonfall, wie es auch die Interpunktion signalisiert – durch Exklamationen theatralisch überbetont. Gleich aus dem ersten Satz, der im Englischen als eine lang gereifte Einsicht formuliert ist, macht er einen Ausruf und steigert damit das Pathos. Selbst kurz vor dem Ende schreit Goethes Manfred noch heraus, er „fühl' am Herzen kalten Tau!“ und den letzten Satz, der lediglich das alltägliche Hereinbrechen der Nacht konstatiert und damit eine Begründung für das Abbrechen der Rede liefert, ruft sein

ßere Ereignisse geschildert würden, die dazu führten, befindet sich der Protagonist von Anfang an in einer Krise, die im Freitod endet.

⁴⁵ Byron: *Manfred*, (vv. 164-166; 192f.; 200-204), S. 398.

⁴⁶ FA I, 12, S. 314f. Zwischen der Entstehung der Übersetzung 1817 und ihrer Publikation 1820 erschien die erste deutsche Gesamtübersetzung des Dramas von Adolph Wagner (1819). Gekannt hatte Goethe aber offenbar nur die erst 1921 erschienene Übersetzung von Heinrich Döring. Vgl. FA I, 12, S. 1236.

⁴⁷ Ebd., S. 314.

Protagonist in die Welt wie die Ankündigung eines Unwetters. Unmittelbar davor hat er in Goethes Übersetzung explizit und aktiv „der Erde Schröcken“ aufgerufen – während zum Beispiel Otto Gildemeisters Übersetzung⁴⁸ näher am ‚Original‘ bleibt, wenn ihr Sprecher selbstermutigend, aber nicht aggressiv, den Vorsatz fasst, seine „Menschenangst zu bändigen“. Die insgesamt feststellbare Tendenz zur Dramatisierung wird nicht nur durch Exklamationszeichen, sondern überdies durch die Generierung von rhetorischen Fragen bewirkt.⁴⁹

„Hamlets Monolog erscheint hier gesteigert“, lautet Goethes großes Lob, wobei retrospektiv nicht nachvollziehbar ist, von welcher Version er spricht; ist es doch gut denkbar, dass er den Text durch die Brille seiner Übersetzung beurteilt. Teilweise zurückgenommen wird das Kompliment allerdings durch die Kritik, dass Byrons Werke – ganz im Gegensatz zu denjenigen Shakespeares – „nicht ein einziges heiteres Sujet“⁵⁰ enthielten: „Ihm ist nichts im Wege als das Hypochondrische und Negative, und er wäre so groß wie Shakespeare und die Alten.“⁵¹

Nicht zuletzt als Folge seiner Interpretation von Figuren wie Manfred sieht Goethe Byron als „ewige[n] Selbstquäler“⁵², dem es an Selbstreflexion mangelte.⁵³ Er scheut sich nicht, dies Byron direkt zu kommunizieren in einem Briefgedicht (*An Lord Byron*):

⁴⁸ Der entsprechende Auszug ist abgedruckt in FA I, 12, S. 1241f.

⁴⁹ Weitere Exklamationen und rhetorische Fragen finden sich in den hier nicht abgedruckten Versen. – Abgesehen von solchen Modifikationen folgt Goethes Version der englischen Vorlage ziemlich ‚treu‘ Zeile für Zeile. Das Ergebnis ist ein im Großen und Ganzen gut lesbarer Text, dem man nicht sofort anhört, dass er Übersetzung ist. Stellenweise aber zeitigt die ‚Treue zum ‚Original‘ unnötig komplizierte Konstruktionen – das Verständnis erschwerende Inversionen oder Substantivierungen –, die andere Übersetzer (z.B. Otto Gildemeister und Adolph Wagner) zu vermeiden wussten. Konfusion erzeugt Goethe außerdem durch eine überkomplex hypotaktische Syntax und die Verschiebung von Parenthesen, so dass der Sinnzusammenhang erst durch den Blick aufs Original erschlossen werden kann (so z.B. in den hier nicht zitierten Versen 8-17). Ähnlich problematisch ist der Einzug einer strophischen Gliederung, die es im Original nicht gibt, auch nicht in der von Goethe benutzten Erstausgabe.

⁵⁰ Goethe zu Eckermann am 5. Juli 1827, FA II, 12, S. 250. Schon am 24. Februar 1825 äußerte er sich dazu: „Auch ist die ewige Opposition und Mißbilligung seinen vortrefflichen Werken selbst, so wie sie daliegen, höchst schädlich. Denn nicht allein, daß das Unbehagen des Dichters sich dem Leser mitteilt, sondern auch alles opponierende Wirken geht auf das Negative hinaus, und das Negative ist nichts.“ FA II, 12, S. 147. Siehe ähnliche Äußerungen am 11. Juni 1825, FA II, 12, bes. S. 167.

⁵¹ Goethe zu Eckermann am 8. November 1826, FA II, 12, S. 179.

⁵² Goethe zu Eckermann am 5. Juli 1827, FA II, 12, S. 250.

⁵³ Goethe erklärt: Wie alle Engländer „konnte Lord Byron nie zum Nachdenken über sich selbst gelangen; deswegen auch seine Reflexionen überhaupt ihm nicht gelingen wollen. [...] Aber alles, was er produzieren mag, gelingt ihm, und man

Wie soll ich dem, den ich so lang begleitet,
Nun etwas Traulichs in die Ferne sagen?
Ihm der sich selbst im Innersten bestreitet,
Stark angewohnt das tiefste Weh zu tragen.

Wohl sei ihm doch wenn er sich selbst empfindet!
Er wage selbst sich hochbeglückt zu nennen,
Wenn Musenkraft die Schmerzen überwindet;
Und wie ich ihn erkannt mög' er Sich kennen.⁵⁴

Angesichts der Tatsache, dass sich die beiden Dichter nicht persönlich kannten und ihr kurzer Briefwechsel seitens Byron keinerlei intime Geständnisse enthält, lesen sich diese Verse, als seien sie an Manfred adressiert. Im Rahmen der realen Kommunikationssituation gibt der Ältere dem Jüngeren den dringenden Rat mit auf den Weg, außer der aktuellen Lage und dem allgemeinen Los des Menschen auch im Sinne des *nosce te ipsum* die individuelle Disposition und die eigenen Möglichkeiten zu erkennen. Ist es diese Einsicht, die Manfred von Faust unterscheidet und nicht nur in der Fiktion, sondern auch *realiter* letztlich über Leben und Tod entscheidet?

Goethes Blick auf Manfred ist beeinträchtigt durch seine Überzeugung, Byrons Drama sei an seinem Faust orientiert. Es war zuerst und vor allem Goethe selbst, der Faust-Referenzen entdecken wollte, nach denen die Forschung seitdem sucht. Im Urteil über das Drama schwankt er unentschieden zwischen Bewunderung und Befremdung:

Eine wunderbare, mich nahberührende Erscheinung war mir das Trauerspiel *Manfred*, von Byron. Dieser seltsame, geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen und, hypochondrisch, die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Er hat die seinen Zwecken zusagenden Motive auf eigene Weise benutzt, so daß keins mehr dasselbige ist, und gerade deshalb kann ich seinen Geist nicht genugsam bewundern. Diese Umbildung ist so aus dem Ganzen, daß man darüber, und über die Ähnlichkeit und Unähnlichkeit mit dem Vorbild höchst interessante Vorlesungen halten könnte; wobei ich

kann wirklich sagen, daß sich bei ihm die Inspiration an die Stelle der Reflexion setzt.“ Zu Eckermann am 24. Februar 1825, FA II, 12, S. 148.

⁵⁴ FA I, 2, S. 583f. Das 1823 entstandene Gedicht erschien 1824 in KuA. Im vorliegenden Kontext interessieren nur die zitierten Strophen 2-3; in Strophe 1 (beginnend mit „Ein freundlich Wort...“) wird die Rahmensituation der Briefsendung umrissen: Goethe antwortet damit auf Grüße Byrons aus Italien. Die Nachricht, dass Byron in Kürze nach Griechenland aufbrechen würde, um das Kommando über die freien griechischen Streitkräfte zu übernehmen, hatte Goethe zur Eile angetrieben. Goethes Verse „trafen ihn noch glücklicherweise in Livorno, eben als er für Griechenland sich einzuschiffen im Begriff war, und veranlaßten ihn noch zu einer schriftlichen Erwiderung vom 24. Juli 1823, die mir unschätzbar bleibt.“ Ebd.

freilich nicht leugne, daß uns die düstere Glut einer grenzenlosen, reichen Verzweiflung am Ende lästig wird. Doch ist der Verdruß den man empfindet immer mit Bewunderung und Hochachtung verknüpft.⁵⁵

Liest man diese Äußerung kritisch, so fallen Widersprüche auf: Goethe lobt Byron für seine Originalität, während er ihm gleichzeitig unterstellt, dass diese in einem *Faust*-Bezug gründet, das heißt, (nur) vor dem Hintergrund seines *Faust* existiert. Obwohl er keinerlei ‚motivische‘ Ähnlichkeit feststellen kann, beharrt er auf seinem Einfluss.⁵⁶ Den englischen Dichter und sein Werk findet er ‚seltsam geistreich‘, wobei die doppelte Bescheinigung der Seltsamkeit das Kompliment für die Originalität mindestens neutralisiert. Trotz der unmittelbar darauffolgenden subjektiven Abwertung vermag sich aber auch das negative Urteil nicht durchzusetzen. Stattdessen wird der ‚Verdruß‘ erneut mit zweifachem Lob aufgewogen, so dass das Urteil in der Schwebelage bleibt. Hierbei handelt es sich um eine zu wenig beachtete rhetorische Eigenheit in Goethes Äußerungen über andere Werke und Personen, auf die Peter von Matt bei seiner Betrachtung von Porträts in *Dichtung und Wahrheit* aufmerksam macht,

⁵⁵ FA I, 12, S. 312f., Erstdruck in KuA II 2 (1820). Die zitierte Passage findet sich wörtlich fast identisch auch in einem Brief Goethes vom 13.10.1817, vgl. Anm. 4. – Zuerst wurde ein Goethe-Bezug also in der deutschen Rezeption konstatiert, so auch in Anmerkungen zur Übersetzung von Adolph Wagner, Leipzig 1819. In den ersten englischen Rezensionen zu *Manfred* von John Wilson und Francis Jeffrey wird *Faust* als Prätext nicht erwähnt; eine Diskussion über einen möglichen Goethe-Bezug setzt erst in den frühen 1820er Jahren ein und wird u.a. von Carlyle in dessen 1822 erschienenem Essay zu *Faust* bestärkt. Vgl. dazu die Synopse der Forschungsdiskussion, die feststellt, dass ‚ein direkter Einfluss‘ Goethes auf Byron nicht von der Hand zu weisen sei, bei Martin Procházka: „The Strangest Nourishment for his Hypochondriac Humour“. The Expression of the Subject in Byron’s *Manfred* and Goethe’s *Faust*, in: *Philologica Pragensia* 25.3 (1982), S. 97-109. hier Anm. 3. u. S. 97f. Einen Text-Text-Vergleich von *Manfred* und *Faust* bietet John George Robertson, *Goethe and Byron*, London 1925. – Wie in Bezug auf Manfred, so beurteilt Goethe auch Byrons *Deformed Transformed* als eine ‚originelle Nachahmung‘. Eckermann berichtet am 8. November 1826: „Goethe sprach heute abermals mit Bewunderung über Lord Byron. Ich habe, sagte er, seinen *Deformed Transformed* wieder gelesen und muß sagen, daß sein Talent mir immer größer vorkommt. Sein Teufel ist aus meinem Mephistopheles hervorgegangen, aber es ist keine Nachahmung, es ist alles durchaus originell und neu, und alles knapp, tüchtig und geistreich.“ (FA II, 12, S. 179).

⁵⁶ An anderer Stelle nimmt Goethe Byron jedoch gegen Plagiatsvorwürfe in Schutz: „Was da ist, das ist mein! hätte er sagen sollen, und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kam bloß darauf an, daß ich es recht gebrauchte!“ (zu Eckermann am 18. Januar 1825, FA II, 12, S. 139). – Byron selbst verweist auf seine lückenhafte, ungenaue Kenntnis des *Faust*; zwar konzidiert er, dass ihn Goethe inspiriert habe, allerdings weniger die Faust-Figur als andere Motive. Vgl. Gaier: *Lord Byron in Goethes „Faust“*, S. 44.

indem er vom „Verfahren der offengehaltenen Polarität“⁵⁷ spricht. Auch Goethes Rezensionen sind großenteils Porträts, neigt seine Werkdeutung doch zum Biografismus, insbesondere im Fall Byrons.

Prüft man die behauptete intertextuelle Relation der beiden Dramen durch den Vergleich der Protagonisten, so erschöpfen sich die Gemeinsamkeiten eigentlich darin, dass sich beide in einer gewissen inneren Opposition zur sozialen Umwelt befinden und mithilfe traditioneller magischer Praktiken ein Begehren verfolgen, damit aber nicht das von ihnen jeweils Begehrte erreichen. Zwar wird in beiden Dramen der Protagonist eingeführt mit einem nächtlichen Monolog, der eine Krisensituation artikuliert, doch befinden sich die beiden Figuren in gänzlich anderen Stadien und unterscheiden sich charakterlich deutlich: Während Fausts unruhiges Streben eine spannungsreiche Handlungsentwicklung auslöst, verharrt Manfred, der nichts weiter wünscht als totale Selbstvergessenheit, bis zu seinem herbeigesehnten unspektakulären Tod tatenlos in seinem selbstreflexiven Lamento. Dementsprechend handlungsarm ist das Drama, das nie zur Aufführung bestimmt war. Verglichen mit dem aktionsreichen Entwicklungsdrama Goethes kann man Byrons *Manfred* konzeptuell getrost als Gegenmodell begreifen, nämlich als analytisches Drama, wurzeln doch die diffusen Schuldgefühle des Protagonisten, die ihn in den Gewissenskonflikt und zum Selbstmord treiben, in einem dem Stück vorgängigen Liebesverhältnis.⁵⁸ Die Alternativen, die ihm seine schwachen (menschlichen) Dialogpartner – ein Jäger und ein Abt – aufzeigen, lehnt er stolz ab, will er sein Leben doch glaubens- und hoffnungslos eigenverantwortlich selbst beenden. Man kann ihn daher charakterlich zwischen dem rebellischen Prometheus – denn im Freitod zeigt sich seine Rebellion ge-

⁵⁷ Vgl. Peter von Matt: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, München 2000, S. 77.

⁵⁸ Mit den Anspielungen auf ein inzestuöses Verhältnis des Protagonisten mit seiner Schwester setzt Byron gezielt eine Fährte für eine autobiografische Lesart seiner Tragödie; indem er es jedoch bei Andeutungen belässt und die entscheidenden Fragen (ob Astarte tatsächlich die Schwester Manfreds ist, auf welche Weise sie zu Tode kam und welche Rolle Manfred dabei spielte) nicht klärt, lässt er den Leser doppelt im Ungewissen (sowohl hinsichtlich der Figurenhandlung als auch ihres Realitätsbezugs) und macht es unmöglich, seinen Protagonisten zu verstehen. „Byron intended Manfred to be the story of Manfred, but he also intended it to be the story of Lord Byron“, konstatiert Emily A. Bernhard Jackson: Manfred's mental theater and the construction of knowledge, in: SEL: Studies in English Literature 47.4 (2007), S. 799-824, hier S. 802. Sie spricht deshalb von „an impossible reading position“ (ebd.). Bedenkt man, dass Byron selbst biografische Spekulationen gezielt befeuert, so scheint auch Goethes nachdrücklich biografische Lektüre verzeihlich. Vgl. Anm. 42.

genüber unabänderlichen gesellschaftlichen Moralvorstellungen und Verhältnissen – und dem solipsistisch-suizidalen Werther situieren.⁵⁹

Byrons Referenz auf Goethes Faust wird immer vor dem Hintergrund des *Faust II* konstatiert. Da Goethes Fortsetzung damals jedoch noch nicht existierte, ist eine kontrafaktische Bezugnahme nur seitens Goethe auf Byrons *Manfred* möglich. Während die Opposition zur sozialen Umwelt bei Manfred bis zuletzt bestehen bleibt und als ambivalent bewertete Selbstaffirmation dargestellt ist, wird sie in *Faust II* durch die Wandlung der Figur aufgelöst, wenn sich diese auf ihre Menschlichkeit besinnt.⁶⁰ Faust überwindet schließlich eben jene Egozentrik, die Goethe an Manfred und damit auch an Byron kritisiert, obwohl er sie in ihrer Übersteigerung für Byrons eigentliche Innovation hält. Sein zunächst schwer verständlicher Vorwurf, er habe Faust ‚hypochondrisch‘ transformiert, meint dieses Verharren in seiner Subjektivität: Deren intensiven, individuellen Ausdruck mag Goethe zwar bestaunen, seinem Verständnis von ‚Freiheit‘ und ‚Selbstbestimmung‘ kann dies aber kaum entsprochen haben, hielt er doch im Alter einen Ausgleich zwischen egoistischem ‚Wollen‘ und altruistischem ‚Sollen‘ für erstrebenswert.⁶¹ So erklärt er selbst die Entwicklung seines Faust retrospektiv:

⁵⁹ Vgl. Hans-Dietrich Dahnke: Wandlungen der Faust-Problematik in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, in: Ders. (Hg.): Parallelen und Kontraste. Studien zu literarischen Wechselbeziehungen in Europa zwischen 1750 und 1850, Berlin 1983, S. 244- 276, hier S. 265. – Für detailliertere Charakteranalysen der Manfred-Figur vgl. Atara Stein: „I loved her and I destroyed her“: Love and Narcissism in Byron’s Manfred, in: *Philological Quarterly* 69.2 (1990), S. 189-215; sowie D.L. Macdonald: Incest, Narcissism, and Demoniality in Byron’s Manfred, in: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 25.2 (1992), S. 25-38.

⁶⁰ Man bedenke, wie sich Faust im zweiten Teil der Tragödie zu einem sozialen Wesen mausert, das an das Wohl eines ganzen Volkes denkt und sich als Teil einer Gemeinschaft sieht (vgl. vv. 11579f. „Solch ein Gewimmel möcht’ ich sehn,/ Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.“). Vgl. dazu Procháska: „The Strangest Nourishment...“, S. 103.

⁶¹ Goethes Auffassung des ‚Hypochondrischen‘ bezieht ebenso Procháska auf Byrons ‚exzessive Individualisierung des Helden und seines Konflikts‘, die es unmöglich mache, das ‚Typische‘ in Manfred als repräsentativ anzusehen. Er konstatiert einen Wandel im Wesen und Verhältnis zwischen zwei ‚essentiellen Elementen ästhetischer Generalisierung‘, nämlich ‚Typisierung‘ und ‚Idealisierung‘, wodurch das Ideal sein statisch-dogmatisches Wesen verliere. Eine weitere Bedeutungsdimension der Goetheschen Diagnose des ‚Hypochondrischen‘ mag sich, so Procháska auf von Goethe an Byrons beklagte ‚Unfähigkeit, moralische Gesetze zu beachten‘ beziehen, die seinerzeit verlangen, dass individuelle den gesellschaftlichen Zielen untergeordnet werden. Goethes Kritik richte sich demnach auf den überaus kompromisslosen Selbst-Ausdruck eines für einen ‚Helden‘ allzu inkohärenten Subjekts. Ohne dies selbst explizit zu sagen, versteht Goethe Byrons Manfred als Verkörperung eines neuartigen Subjekt-Konzepts. Für eine

We all have seen him in the pantomime,
 Wir haben in der Oper ihn gesehen,
 Sent to the devil somewhat ere his time. [...]

 Früher als billig war, zum Teufel gehen. [...]

V

Brave men were living before Agamemnon
 Vor Agamemnon lebten manchen Braven,
 And since, exceeding valorous and sage,
 So wie nachher, von Sinn und hoher Kraft;
 A good deal like him too, though quite the same none;
 Sie wirkten viel, sind unberühmt entschlafen,
 But then they shone not on the poet's page,
 Da kein Poet ihr Leben weiter schafft.
 And so have been forgotten: – I condemn none,
 Von unsern Helden möchte' ich niemand strafen,
 But can't find any in the present age
 Da jeder sich am Tag zusammenrafft;
 Fit for my poem (that is, for my new one);
 Für mein Gedicht wüßt' ich mir aber keinen
 So, as I said, I'll take my friend Don Juan.⁶⁵
 Und nenne so Don Juan mein, den Meinen.⁶⁶

Die hier zitierte erste und letzte Strophe von Goethes Übersetzungsversuch sind die Grundpfeiler dieser Persiflage eines klassischen Proömiums. Anstatt eine proleptische Synopse der folgenden ‚wahren‘ Handlung zu bieten, erklärt hier der Dichter, warum er die Hauptrolle seiner Geschichte mit der bereits bekannten Figur Don Juan besetzt, einem bewährten Klassiker vor dem Hintergrund einer inflationären Nachrichtenkultur, die täglich neue Helden generiert und schnell wieder verwirft. Jedoch hält sich Byron nicht an die traditionelle Fabel, sondern involviert den bewährten Helden, der hier weniger Verführer als Verführter, vor allem aber hyperaktiv ist, in eine originelle Handlung.

Goethe resümiert die Handlung in seiner gewohnt antithetischen Manier: „Don Juan ist ein grenzenlos-geniales Werk, menschenfeindlich bis zur herbsten Grausamkeit, menschenfreundlich, in die Tiefen süßester Neigung sich versenkend“⁶⁷. Diese Ambivalenz wurzelt in der Komik des Textes, die Goethe für unübersetzbar hält. Gerade angesichts des *Don Juan* gelangte er jedoch zu der eingangs schon einmal zitierten Überzeugung, dass auch eine verzerrende oder ‚falsche Spiegelung‘ Nutzen bringe, „macht sie uns doch aufmerksam auf die Spiegelfläche selbst und auf deren mehr oder weniger bemerkliche, mangelhafte Beschaffenheit.“⁶⁸

⁶⁵ Byron: Don Juan, in: Poetical Works, S. 635-859, hier S. 637. Siehe auch FA I, 12, S. 1254f.

⁶⁶ FA I, 12, S. 320f.

⁶⁷ FA I, 12, S. 321.

⁶⁸ Ebd.

Damit man nun aber nicht denke, Goethe fehle Humor oder Sprachwitz, konstatiert er, „daß die englische Poesie schon eine gebildete komische Sprache hat, welcher wir Deutschen ganz ermangeln.“⁶⁹ Genügen muss der Hinweis, dass das Englische durch das Spiel mit verschiedenartiger Aussprache zusätzliche, freilich ganz unreine Reime erzeugen kann;⁷⁰ ansonsten bleibt die Überlegenheit der englischen Sprache unpräzisiert. Jedoch: „Beim Übersetzen des Don Juan ließen sich dem Engländer manche Vorteile ablernen“. Dies überlässt Goethe anderen „talentvollen Übersetzer[n]“.⁷¹ Von seiner eigenen „nur zufällig“⁷² entstandenen Übersetzung möge man weniger erwarten.

Erneut dramatisiert Goethe den Text gleich zu Beginn durch eine Exklamation und darüber hinaus durch Dialogisierung der an sich monologischen Rede.⁷³ Im Unterschied zur *Manfred*-Übersetzung fertigt er, in flexibler Orientierung am englischen Original, eine gereimte an. Gleichzeitig gibt er es nun auf, die Wortstellung in der Syntax beizubehalten, so dass er zunehmend zu einer Sprache findet, der man weniger anmerkt, dass es sich um eine Übersetzung handelt (vgl. Strophe V). Interessanter als die Übertragung als solche ist auch hier die Relevanz der ausgewählten Passage für eigene poetologische Entscheidungen.

Das komplementäre Verhältnis der beiden literarischen Archetypen Don Juan und Faust (bzw. Doktor Faustus), die zunächst Wesentliches verbindet, letztlich aber auch Entscheidendes trennt, entdeckte nicht erst Christian Dietrich Grabbe.⁷⁴ Byron und Goethe konturieren ihre Figuren vor dem Hintergrund der beiden Stoffkomplexe sowie in Abgrenzung vom Werk des jeweils anderen. In seiner Begeisterung für den *Don Juan* schwankt Goethe zwischen Distanzierung von dem „Unsittlichsten, was jemals die Dichtkunst vorgebracht“⁷⁵ und moralischer Großzügigkeit,

⁶⁹ Ebd., S. 322.

⁷⁰ Ebd.: „nur Einen Spaß können wir ihm nicht nachmachen, welcher öfters durch seltsame und zweifelhafte Aussprache mancher, auf dem Papier ganz verschieden gestalteter Worte bewirkt wird. Der englische Sprachkenner mag beurteilen, inwiefern der Dichter auch da mutwillig über die Schnur gehauen.“ Man beachte zum Beispiel die Reimwörter in der ersten Strophe der englischen Version.

⁷¹ „Unsere sämtlichen talentvollen Übersetzer sollten sich teilweise daran versuchen; man müßte sich Assonanzen, unreine Reime, und wer weiß was alles erlauben; dabei würde eine gewisse lakonische Behandlung nötig sein, um Gehalt und Gewicht dieses frechen Mutwillens auszudrücken;“ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Andere deutsche Übersetzer lesen Byrons Text monologisch, z.B. Otto Gilde-meister: „Ein Held gebriecht mir: seltenes Gebrechen! Denn jährlich läßt ein neuer sich dazu an [...]“. Byrons *Don Juan* übersetzt von Otto Gildemeister, Bremen 1845.

⁷⁴ Vgl. Grabbes Tragödie *Don Juan und Faust* (1828) und Søren Kierkegaards „Don Juan und Faust als Gestalten des Mittelalters“ in *Entweder – oder* (1843, dt. 1885 von Alexander Michelsen und Otto Gleiß).

⁷⁵ FA I, 12, S. 322.

während er seinen *Faust* im zweiten Teil, wie bereits geschildert, eine andere Richtung einschlagen lässt.

Wie Manfred, so verleitet auch Don Juan Goethe zur Identifikation von Figur und Autor und damit zur Übertragung der Fiktion in die Realität, wenn er Byrons unsittlichen Lebenswandel beklagt. Im Werk Goethes schlägt sich das wiederum im Porträt Euphorions nieder, in den auch Don Juan hinein projiziert wird („Mitsinn jedem Herzensdrang,/ Liebesglut der besten Frauen“ vv. 9920f.). Zusammen genommen ergeben sämtliche poetische Reaktionen Goethes auf Werk und Person Byrons das ambivalente Porträt eines dunklen Genius, der in seiner egozentrischen Rebellion, sexueller Unentschiedenheit und autodestruktiver Impulsivität zum Scheitern verurteilt ist. Eben jener so genannte *Byronic hero* figuriert als Antwort auf die oben in Byrons komischem Epos und Goethes Übersetzung diskutierte Frage nach einem aktuellen Heldentypus.

5. Fazit

Aus Byrons Werk wählt Goethe zur Übersetzung Werke (und daraus Passagen) mit Identifikations- und Projektionspotenzial: deren Protagonisten er mit Byron identifizieren und deren Thematik er auf das eigene Werk projizieren kann. In Goethes Übersetzungsfragmenten aus *Manfred* spiegelt sich sein vielfach auf Spekulationen beruhendes Bild von Byron.⁷⁶ Gleichzeitig manifestiert sich Goethes Auseinandersetzung mit Byrons Werk in der eigenen Dichtung: in Euphorion (*Faust II*) und im eigenständigen lyrischen Byron-Porträt, in Versen, die er Byron im Brief als Spiegel vorhält.

Zur Projektion des Autors in seine Figur (und *vice versa*) kommt bei Goethes Beschäftigung mit Manfred die Assoziation mit dem eigenen Faust. Ausgehend von den übersetzten Passagen lassen sich komplexe wechselseitige Interdependenzen zwischen *Manfred* und beiden *Faust*-

⁷⁶ Dass auch dieser der Identifikation von Werk und Autor (als reale Person) nicht widerstehen konnte, verrät seine Äußerung über Goethe: „I please myself that there is some analogy between our characters and writings“. Thomas Medwin: *Journal of the Conversations of Lord Byron noted during a residence with His Lordship at Pisa in the years 1821 and 1822, London 1824*, S. 167. – Goethe interpretiert Byrons Leben wie einen Text, dessen dramatischer Plot für ihn brauchbar ist, gerade wenn der Protagonist einen frühen Tod findet: „*Der Mensch muß ruiniert werden!* – Jeder außerordentliche Mensch hat eine gewisse Sendung, die er zu vollführen berufen ist. Hat er sie vollbracht, so ist er auf Erden in dieser Gestalt nicht mehr vonnöten und die Vorsehung verwendet ihn wieder zu etwas Anderem. Da aber hinieden Alles auf natürlichem Wege geschieht, so stellen ihm die Dämonen ein Bein nach dem andern, bis er zuletzt unterliegt.“ Zu Eckermann am 11. März 1828, FA II, 12, S. 660.

Tragödien aufzeigen, die sowohl Ähnlichkeiten als auch Gegensätze der beiden Helden zutage bringen. Die Brisanz der Frage nach einem zeitgemäßen Heldentypus wird in den von Goethe übersetzten Strophen aus *Don Juan* gar explizit. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Entwicklung Fausts im zweiten Teil der Tragödie erhellen, der sich schließlich zur Gegenfigur des *Byronic hero* zu entwickeln scheint.

Gegenüber Byron und dessen Figuren schwankt Goethe in seiner Haltung zwischen Attraktion und Repulsion – wobei in letzterer nicht nur die Abstoßung, sondern auch der poetische Widerhall mitzudenken ist. Seine Faszination ist Privatangelegenheit, solange sich Goethe nur als Leser Byrons äußert, als Übersetzer (des *Don Juan*) hingegen zwingt ihn ein Verantwortungsgefühl zur Rechtfertigung:

Sollte man uns vorwerfen, daß wir, durch Übersetzung, eine solche Schrift in Deutschland ausbreitend, unverantwortlich handeln, indem wir eine treue, ruhige, wohlhabige Nation mit dem Unsittlichsten, was jemals die Dichtkunst vorgebracht, bekannt zu machen trachten; so antworten wir, daß, nach unserm Sinne, diese Übersetzungs-Versuche nicht gerade zum Druck bestimmt sein müßten, sondern als Übung guter talentvoller Köpfe gar wohl gelten dürften.⁷⁷

Ohne sich der auch andere Übersetzer einschließenden Empfehlung anzuschließen, von einer Verbreitung einer deutschen Version abzusehen, kann man Goethes Fragmente aus Byrons Werk, wie er vorschlägt, als „Übersetzungs-Versuche“ ansehen, die ursprünglich zu privaten Zwecken entstanden. Betrachtet man sie jedoch im Zusammenhang mit Goethes eigener poetischer Produktion, so ist ihre Wirkung nicht zu unterschätzen.

⁷⁷ FA I, 12, S. 322f. – Die in der Rezension artikulierten Bedenken revidiert Goethe allerdings später im Gespräch mit Eckermann (am 16. Dezember 1828) wieder: „Byrons Kühnheit, Keckheit und Grandiosität, ist das nicht alles bildend? – Wir müssen uns hüten, es stets im entschieden Reinen und Sittlichen suchen zu wollen. – Alles *Große* bildet, sobald wir es gewahr werden.“ FA II, 12, S. 299.