

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2007

Übersetzen im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Olaf Briese (Berlin), Erika Brokmann (Detmold), Birgit Bublies-Godau (Bochum), Claude Conter (München), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Wien), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Rainer Kolk (Bonn), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Christian Liedtke (Düsseldorf), Harro Müller (New York), Maria Pörrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2007
13. Jahrgang

Übersetzen im Vormärz

herausgegeben von

Bernd Kortländer und Hans T. Siepe

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1663-6
Print ISBN 978-3-89528-688-9
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung -
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Inhalt

I. Schwerpunktthema: Übersetzen im Vormärz

Bernd Kortländer/Hans T. Siepe (Düsseldorf)

Vorwort 11

Bernd Kortländer (Düsseldorf)

Übersetzungen aus dem Französischen im Vormärz.

Erkundung eines untergegangenen Kontinents 13

Norbert Bachleitner (Wien)

Heinrich Börnstein als Übersetzer und Vermittler

französischer Lustspiele 27

Inge Rippmann (Basel)

Ludwig Börne als Übersetzer und Übersetzungskritiker 47

Alexander Nebrig (Berlin)

Heinrich Vichoffs Gesamtübersetzung der Werke Racines

im Kontext der Neuphilologie. Erläutert an *Bérénice* 67

Barbara Tumfart (Wien)

„... aus fremden Gärten in unseren deutschen Boden
von mir verpflanzt“.

Ignaz Franz Castelli als Übersetzer französischer Theaterstücke 85

Edgar Mass (Leipzig)

Montesquieu übersetzen und die Revolution in Deutschland
vorbereiten.

Adolf Ellissen als übersetzender Politiker 117

Arnd Beise (Magdeburg)

Wie kommentiert man eigentlich Übersetzungen?

Zur historisch-kritischen Edition von Georg Büchners

Hugo-Übersetzungen 135

<i>Kerstin Wiedemann (Nancy)</i> Zwischen Unterhaltungsliteratur und Tendenzdichtung: Zur doppelten Vermittlung der George Sand-Übersetzungen im literarischen Feld des Vormärzes	151
--	-----

<i>Günter Berger (Bayreuth)</i> „Die Entdeutschung des Publikums“: Dumas-Übersetzungen und ihre Folgen	169
--	-----

<i>Hans T. Siepe (Düsseldorf)</i> „... fast überall trifft man auf die <i>Geheimnisse</i> “ – zu frühen Übersetzungen der <i>Mystères de Paris</i> (1842) von Eugène Sue	187
---	-----

II. Rezensionen

Norbert Otto Eke: Einführung in die Literatur des Vormärz (<i>von Dirk Götttsche</i>)	203
--	-----

Adele Schopenhauer: Florenz. Ein Reiseführer mit Anekdoten und Erzählungen (1847/48). Sowie weitere Aufzeichnungen über Italien. Hg. von Waltraud Maierhofer (<i>von Christina Ujma</i>)	206
--	-----

Therese Huber: Erzählungen (1830-1833) (<i>von Dirk Götttsche</i>)	209
--	-----

Olaf Briese: Angst in den Zeiten der Cholera (<i>von Norbert Otto Eke</i>)	212
--	-----

Lieb und Leid im leichten Leben. Clemens Brentano. 30 Gedichte – 30 Interpretationen. Hg. von Sabine Gruber/Christina Sauer (<i>von Hans-Wolf Jäger</i>)	217
--	-----

Florian Höllerer: „Les Poésies de Henri Heine“. Heinrich Heine in der Lesart Gérard de Nerval (<i>von Robert Steegers</i>)	220
---	-----

Sonja Gesse-Harm: Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts (<i>von Andreas Wicke</i>)	222
---	-----

Takanori Teraoka: Spuren der Götterdemokratie: Georg Büchners Revolutionsdrama „Danton’s Tod“ im Umfeld von Heines Sensualismus (von Raphael Hörmann)	225
Gisela Richter: Karl Gutzkow 1811-1878. Erzähltheoretische Untersuchungen an den Werken »Briefe eines Narren an eine Närrin«, »Seraphine«, »Blasedow und seine Söhne« und »Die Selbsttaufe« (von Dirk Götsche)	230
Theodor Fontane und Wilhelm Wolfsohn – eine interkulturelle Beziehung, Briefe, Dokumente, Reflexionen. Hg. von Hanna Delf von Wolzogen/Itta Shedletzky (von Wolfgang Rasch)	231
Christina Ujma: Fanny Lewalds urbanes Arkadien. Studien zu Stadt, Kunst und Politik in ihren italienischen Reiseberichten aus Vormärz, Nachmärz und Gründerzeit (von Bernhard Walcher)	236
Eduard Mörike. Ästhetik und Geselligkeit. Hg. Wolfgang Braungart/Ralf Simon (von Reiner Wild)	241
Alexander Reck: Friedrich Theodor Vischer – Parodien auf Goethes <i>Faust</i> (von Ulrich Kittstein)	246
Bernd Füllner: Georg-Weerth-Chronik (1822-1856) (von Uwe Zemke)	249
Martina Lauster: Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and its ‚Physiologies‘. 1830-50 (von Margaret A. Rose)	253
Steffen Martus, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.): Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur (von Bernhard Walcher)	255
Eckart Schörle: Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert (von Olaf Briese)	257
Helmut Bleiber/Walter Schmidt/Susanne Schötz (Hg.): Akteure eines Umbruchs. Männer und Frauen der Revolution von 1848/49 (von Martin Hundt)	260

Jakob Nolte: Demagogen und Denunzianten. Denunziation und Verrat als Methode polizeilicher Informationserhebung bei den politischen Verfolgungen im preußischen Vormärz (<i>von Wilfried Sauter</i>)	265
Ulrich Klemke: Die deutsche politische Emigration nach Amerika 1815-1848. Biographisches Lexikon (<i>von Alfred Wesselmann</i>)	267
Das Bundesarchiv (Hg.): „Für Freiheit und Fortschritt gab ich alles hin.“ Robert Blum (1807-1848). Visionär. Demokrat. Revolutionär (<i>von Wilfried Sauter</i>)	269
Lars Lambrecht (Hg.): Osteuropa in den Revolutionen von 1848 (<i>von Wilfried Sauter</i>)	271
Barbara Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800-1945 (<i>von Eckart Kleßmann</i>)	273
Ingo Wiwjorra: Der Germanenmythos. Konstruktion einer Weltanschauung in der Altertumsforschung des 19. Jahrhunderts (<i>von Hans Rudolf Wahl</i>)	276

III. Mitteilungen

Personalia	283
Aufruf zur Mitarbeit am FVF-Jahrbuch 2009: Literatur und Recht im Vormärz	284

I.
Schwerpunktthema:

Übersetzen
im Vormärz

Vorwort

Als „die große Aufgabe meines Lebens“ („la grande affaire de ma vie“) hat Heinrich Heine die Arbeit an einem Ausgleich („entente cordiale“) zwischen Deutschland und Frankreich bezeichnet. Es war ein mühsames Geschäft, auf das er sich eingelassen hatte, und er hat wohl nur deshalb nicht resigniert, weil ihm die großen kulturellen Leistungen beider Völker imponiert haben, und er in diesen Leistungen das Versprechen dafür sah, dass die Versöhnung über alle politischen Feindschaften hinweg doch gelingen konnte. Voraussetzung dafür war natürlich, dass das Publikum auch Kenntnis erhielt von den kulturellen Leistungen der jeweils anderen Seite, und zwar möglichst umfassend und rasch. Es gab verschiedene Gruppen von Agenten, die in diesem kulturellen Transfer zwischen den Nationen engagiert waren; eine besonders wichtige darunter war ohne Zweifel die Gruppe der Übersetzer. Sie sorgten dafür, dass der seit Beginn des 19. Jahrhunderts rapide anwachsende und nie versiegende Strom von Literatur aller Arten und Qualitäten nicht an der Grenze halt machte, sich in deutsche respektive französische Buchläden und später Köpfe ergoss und dort Gedanken bewässerte oder freispülte.

Der Arbeit der Übersetzer aus dem Französischen ins Deutsche in der Zeit des Vormärz ist dieser Band gewidmet. Dass sich in der Reihe der Vormärzstudien ein Band erneut exklusiv mit einem deutsch-französisches Thema beschäftigt, unterstreicht nur noch einmal die Bedeutung dieses Verhältnisses zu dieser Zeit. Paris war eben die europäische Hauptstadt, oder, um erneut den Gewährsmann Heinrich Heine zu zitieren, die Hauptstadt „der ganzen zivilisierten Welt“ und „Sammelplatz ihrer geistigen Notabilitäten“: „Versammelt ist hier alles, was groß ist durch Liebe oder Haß, durch Fühlen oder Denken, durch Wissen oder Können, durch Glück oder Unglück, durch Zukunft oder Vergangenheit. Betrachtet man den Verein von berühmten oder ausgezeichneten Männern, die hier zusammentreffen, so hält man Paris für ein Pantheon der Lebenden“, heißt es in den *Französischen Zuständen*.

Die historische Übersetzungsforschung ist dabei eine Disziplin, die sich noch ziemlich in den Anfängen befindet. Es fehlen wichtige Dinge sowohl hinsichtlich der bibliographischen Aufarbeitung (wenngleich die Bibliographie von Hans Fromm aus den 1950er Jahren hier immer noch gute Dienste leistet), besonders aber hinsichtlich der Personen der Übersetzer, über die häufig gar nichts bekannt ist. Zu vielen sehr unbedeuten-

den und gar nicht gelesenen Schriftstellern der Zeit liegen mehr Informationen vor als zu Übersetzern, die eine ganze Fülle von Werken vor ein deutsches Massenpublikum gebracht haben.

Dabei kann man aus der Untersuchung von historischen Übersetzungen eine Menge lernen. Nicht nur, was die praktische Übersetzungsarbeit angeht, sondern vor allem in Blick auf unsere eigene Kultur- und Literaturgeschichte. „Wir leben in einer Übersetzungskultur – und sind uns dessen kaum bewusst“ – heißt der (apodiktische) erste Satz, mit dem im jüngsten Heft der Zeitschrift *Sprache im Technischen Zeitalter* ein Themenspektrum eröffnet wurde, das „Bausteine einer Übersetzungskultur“ versammelt.¹ Wenn es also darum geht, die „Kulturtechnik des Übersetzens [...] zu beschreiben, die Fundamente einer Übersetzungskultur freizulegen“, dann ist sogleich auch festzuhalten: „Eine Übersetzungskultur kommt nicht aus ohne die Beschreibung ihrer historischen Prägungen.“ Einem solchen Baustein zu einer Geschichte der Übersetzungen in die deutsche Sprache und der Auswirkungen auf die deutsche Literatur widmet sich der vorliegende Band, der aus einer kleinen Düsseldorfer Tagung im November 2007 hervorgegangen ist und nach einer einleitenden Erkundung zum Übersetzen im Vormärz dann einerseits Übersetzer, andererseits übersetzte Autoren als Fallbeispiele vorstellt.

Bernd Kortländer
Heinrich-Heine-Institut
Düsseldorf

Hans T. Siepe
Heinrich-Heine-Universität
Düsseldorf

¹ Anlässlich des zehnjährigen Bestehens des *Deutschen Übersetzerfonds* mit Beiträgen von Umberto Eco, Werner von Koppenfels, Jürgen Trabant, Sibylle Lewitscharoff, Denis Scheck und Helmut Frielinghaus. *Sprache im Technischen Zeitalter* 184 (Dezember 2007): S. 432-504. Die Zitate finden sich in der Einleitung (S. 432).

Bernd Kortländer (Düsseldorf)

Übersetzungen aus dem Französischen im Vormärz Erkundung eines untergegangenen Kontinents

Das Übersetzen gehört in jenes große Feld kultureller Tätigkeiten, die man unter Transferleistungen verbuchen kann. Die Untersuchungen zum Kulturtransfer sind sich darin einig, dass Transfer nie ein eindimensionales Geschehen ist, sondern stets Voraussetzungen auf beiden Seiten hat, auf der Seite der Ausgangs- wie der Eingangskultur. Diese doppelte Bewegung von De- und Rekontextualisierung nennt der Kulturhistoriker Peter Burke den Prozess der „Transkulturation“.¹ Der Begriff signalisiert den „konstruktiven Charakter des Aneignungsverfahrens in der grenzüberschreitenden Kommunikation“.² Zuletzt haben Michael Werner und Bénédicte Zimmermann dafür den Begriff der „histoire croisée“ vorgeschlagen.³ Sie verstehen darunter ein Modell zur Beschreibung der historischen Verläufe von kulturellen Transfers, das es gestattet, die wechselseitigen Einflüsse möglichst detailliert abzubilden. Denn der Transfer wird schon bei seiner Entstehung und Vorbereitung von Einflüssen und Interessen gelenkt, die aus beiden Kulturen stammen.⁴ Und auch noch während er abläuft, gibt es Kräfte aus beiden Richtungen, die auf ihn einwirken. Es handelt sich beim Transfer also um ein höchst komplexes Feld von Interaktionen, die keineswegs in linear-einsinniger Weise be-

¹ Vgl. diesen Begriff bei Peter Burke: *Kultureller Austausch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.

² Roman Luckscheiter: „Einführung“. *Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. Marcel Krings/Roman Luckscheiter. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S. 11.

³ Michael Werner/Bénédicte Zimmermann: „Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité.“ *De la comparaison à l'histoire croisée*. Hg. diess. Paris: Seuil, 2004. S. 15-49.

⁴ Zum Literaturtransfer und seinen Bedingungen vgl. auch meinen Aufsatz: „Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa“. *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Literatur – Geschichtsschreibung – Wissenschaft*. Hg. Bernd Kortländer/Lothar Jordan. Tübingen: Niemeyer, 1995. S. 1-19 (= Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 10).

schreibbar sind, sondern eingebunden bleiben in gesellschaftliche Dynamiken und deshalb historisch variabel sind.

Eine solche historische Variable, die Einfluss auch auf die Transferprozesse zwischen Deutschland und Frankreich nimmt, ist die zu verschiedenen historischen Zeitpunkten jeweils unterschiedliche Wahrnehmung der französischen Gegenwartsliteratur. Einige Aspekte dieser Wahrnehmung im deutschen Vormärz will ich im Folgenden untersuchen und stütze mich dabei insbesondere auf zwei illustre Gewährsleute, von denen der gemeinsame Namenspatron der beiden Einrichtungen, die diese Tagung organisiert haben, der berühmte, der andere der berühmte ist. Statistischen Wert haben meine Aussagen nicht, aber sie machen doch auf einige wichtige Punkte aufmerksam, die im übrigen auch bereits in früheren Untersuchungen eine Rolle gespielt haben. Zunächst ist festzuhalten, dass im Vormärz quer durch die ideologischen Lager das Bild der französischen Gegenwartsliteratur nicht frei ist von teils erheblichen Eintrübungen. Für die konservative Seite überrascht das nicht, ist Frankreich dort doch nach wie vor der verhasste Erbfeind. Aber dass auch die deutschen Liberalen, für die Frankreich nach der Juli-revolution politisch und sozial der wichtigste Bezugspunkt war, in literarischer Hinsicht häufig so zurückhaltend bis ablehnend reagieren, ist doch bemerkenswert.

I.

Fangen wir mit der konservativen Seite an. Ihr prominentester Vertreter war der Literaturpapst Wolfgang Menzel, der zugleich als ‚Franzosenfresser‘ in die Literaturgeschichte eingegangen ist. In seinem immer wieder aufgelegten Werk *Die deutsche Literatur*, in 2., stark erweiterter Fassung auf dem Höhepunkt der von Menzel initiierten Verfolgung des Jungen Deutschland 1835/36 erschienen, gibt es gleich zwei Kapitel mit dem Wort „Gallomanie“ im Titel.⁵ Uns interessiert das 18. Kapitel des 4. Bandes von 1836, das mit „Die neue Gallomanie“ betitelt ist.⁶ Die gesamte

⁵ Wolfgang Menzel: *Die deutsche Literatur*. 2. vermehrte Auflage. 4 Teile Stuttgart: Hallberger, 1836. – Das erste, bloß „Gallomanie“ betitelt, findet sich in Teil 3, S. 235ff. und beschreibt das Verhältnis der deutschen zur französischen Literatur im 17. und 18. Jahrhundert.

⁶ Ebd., S. 319-346.

französische Literatur der Romantik erscheint hier als ein einziger Großangriff auf die Grundfesten von Religion, Moral und Monarchie. „An der Spitze dieser Schule“, schreibt Menzel, „steht Victor Hugo, in dessen dramatischen Werken die gräulichsten Sittenverwilderungen, die entmenschesteste Denk- und Handlungsweise, die verworfensten Charaktere und die grausamsten Situationen in einer ununterbrochenen Abwechslung von Unzucht und Mord wetteifern, im Publikum der verdorbenen Hauptstadt Sympathien zu finden.“ (343) Und in genau dieser Spur sieht er denn auch die junge deutsche Literatur. „Das junge Deutschland schloß sich [...] durch Heine an die neufranzösischen Freigeister an, die gegen die Religion und noch mehr gegen die Moral kämpfen, und derselben den Vernichtungskrieg erklärt haben.“ (340f.) Menzel hält die gesamte deutsche Gegenwartsliteratur für verseucht: „die scheußlichsten Frazzen der Pariser Delinquentenstücke“ bringe man „in elenden Uebersetzungen auf unsere Bühne“ und dränge „in Romanen à la Janin und Sand alle physischen und geistigen Martern und Eckelhaftigkeiten, die unter dem Monde möglich sind,“ zusammen. (346)

Die beinahe schon lustvolle Beschwörung des Verworfenen soll uns hier nicht weiter interessieren. Zusammengefasst lautet Menzels Argumentation: Die Ereignisse der Julirevolution sind Ausgangspunkt für einen erneuten radikalen Umbruch der französischen Gesellschaft, der sich ihm als katastrophischer Verfall von Sitte und Moral darstellt und der seinen Niederschlag findet in einer neuen Form von Literatur, die als fratzenhafte Literatur der Dekadenz erscheint und in der jungen deutschen Literatur ihre Fortsetzung findet.

Auch Heinrich Heine, der die Julirevolution genau im Gegenteil nicht als Verfall, sondern als Aufbruch aus bleierner Zeit erlebt, war 1831 nach Paris gegangen, nicht nur um die politischen und sozialen Folgen der Revolution zu studieren, sondern auch, um die Geburt einer neuen Kunst zu erleben.⁷ Und gleich in dem ersten Text, den er auf französischem Boden verfasst, dem Bericht über die Pariser Gemäldeausstellung von 1831, will er diese „neue Kunst“ seinen deutschen Lesern beschreiben: „Ich glaube, daß Frankreich aus der Herzenstiefe seines neuen Lebens

⁷ Vgl. dazu und zum Folgenden meinen Aufsatz: „„Neues Leben‘ und ‚neue Kunst‘. Noch einmal zu Heines Frankreichbildern – mit einem Seitenblick auf Robert Schumann“. *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*. Hg. Henriette Herwig u.a. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2007. S. 493-505.

auch eine neue Kunst hervorathmen wird.⁸ Heine geht aus vom Grundwiderspruch zwischen der vorwärts treibenden revolutionären Energie, die die „Zeitbewegung“ bestimmt, und den Grundlagen des herrschenden Kunstbetriebes, die noch in vorrevolutionären Verhältnissen wurzeln, und die Künstler dazu nötigen, „ihre Kunst von der Politik des Tages“ abzutrennen und sich in ein „egoistisch isoliertes Kunstleben“, in eine „kümmerliche Privatbegeisterung“ zurückzuziehen. Die „neue“, nach-revolutionäre Kunst dagegen soll Kunst und Politik verbinden und aus dem Privatbereich des reinen „Kunstlebens“ heraustreten auf die Bühne des öffentlichen Lebens. „[...] die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang seyn wird“, heißt es ebenso emphatisch wie vage.⁹

Schaut man nun auf die Texte, in denen Heine seine Suche nach der neuen Kunst in Frankreich schildert, neben den Gemäldeberichten von 1831 noch „Über die französische Bühne“ von 1837 und einige der später unter dem Titel *Lutezia* versammelten Feuilletons der 40er Jahre, so wird ein eklatantes Missverhältnis sichtbar. Einerseits finden wir begeisterte allgemeine Schilderungen einer revolutionären Märchenstadt namens Paris, andererseits erbringt die Suche nach der neuen Kunst im nachrevolutionären Frankreich klägliche, man möchte fast sagen: überhaupt keine Resultate. Die Bilder des „Salon“ von 1831, selbst Delacroixs berühmtes Revolutionsbild, beurteilt Heine sehr zurückhaltend und über die Literatur spricht er selten konkret. Nimmt man ihn beim Wort, so fehlt der romantischen Literatur in Frankreich insgesamt die poetische Qualität. Das beginnt bereits mit der nicht poesiefähigen französischen Sprache und setzt sich fort mit der materialistischen Weltansicht der Franzosen, die, wie Heine schreibt, ganz auf „Reflexion, Passion und Sentimentalität“ fixiert sind: „Daher ist ihren Dichtern die Naivetät, das Gemüt, die Erkenntnis durch Anschauungen und das Aufgehen im angeschauten Gegenstande versagt.“¹⁰ Da er andererseits feststellt, dass alle Poesie aus dem Gemüte aufsteige, muss den französischen Autoren mit dem Gemüt auch die Poesie fehlen. Seine harschen Urteile über die französische Lyrik („parfümirter Quark“, „Truthahnpathos“¹¹); sein völliges

⁸ Heinrich Heine: „Französische Maler“. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973ff. (= Düsseldorf Heine-Ausgabe, abgekürzt als DHA), hier Bd. XII. S. 48.

⁹ Ebd., S. 47.

¹⁰ Heine: *Über die französische Bühne*, DHA XII, 247.

¹¹ Heine: *Lutezia*, DHA XIV, 1, 84.

Desinteresse an der Erzählliteratur, mit deren berühmtesten Verfassern – Balzac, Dumas – er teils eng befreundet ist und die in seinen Texten allenfalls ganz am Rande einmal vorkommt; seine Einschätzung des französischen Dramas als unterhaltsame Massenware, all das lässt nur den Schluss zu, dass Heine die französische Literatur der Romantik ästhetisch als zweitklassig einstufte – von der einzigen Ausnahme George Sand einmal abgesehen, die er, wenngleich unter sehr dubiosen Umständen und ohne auf ihre Texte konkret einzugehen, als „größten Schriftsteller, den das neue Frankreich hervorgebracht“ bezeichnet.¹²

Indem Heine einen ästhetischen Mangel gegen die französische Gegenwartsliteratur ins Feld führt, bewegt er sich in einer völlig anderen Argumentation als Menzel mit seinen moralischen Urteilen. Er nähert sich jener Kritik, die von französischen Autoren selbst geübt wurde, etwa von Théophile Gautier¹³ und später dann sehr dezidiert von Charles Baudelaire, was insofern nicht verwunderlich ist, weil die beiden sich an Heines in der Salon-Schrift von 1831 entwickeltes Konzept des „Supranaturalismus“ anschließen, das das Verhältnis von Kunst und Realität dezidiert zugunsten der Kunst entscheidet.¹⁴ Wir erinnern uns: Baudelaire stellt Heine im Entwurf einer Erwiderung an Jules Janin mit solchen Argumenten weit über die gesamte französische Literatur der Zeit.¹⁵

Heines Angriff auf die ästhetischen Mängel der französischen Literatur verbindet sich mit einer anderen Kritiklinie, die seine gesamte Auseinandersetzung mit der französischen Kultur der Zeit durchzieht, die Kritik am immer weiter sich ausdifferenzierenden Kulturbetrieb, der später dann so genannten ‚Kulturindustrie‘. Der Begriff zielt auf die tendenzielle Umorientierung der in der Kunstproduktion steckenden aufklärerischen Vernunft. Im System der massenhaften Produktion und Verwertung müssen sich die Kulturprodukte als Waren dem Prinzip des Gewinns unterwerfen, und der ihr ursprünglich eigene, autonome Ge-

¹² Heine: *Lutezia*, DHA XIII, 1, 36.

¹³ In seinem Vorwort zu dem Roman *Mademoiselle de Maupin* von 1835.

¹⁴ Vgl. dazu Ralph Häfner: „Heine und der Supranaturalismus. Von Walter Scott zu Charles Baudelaire“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 55 (2005): S. 397-416. – Vgl. auch ders.: *Die Weisheit des Silen. Heinrich Heine und die Kritik des Lebens*. Berlin und New York: de Gruyter, 2006.

¹⁵ Vgl. die Dokumente bei Gerhard R. Kaiser: „Baudelaire pro Heine contra Janin. Text – Kommentar – Analyse.“ *Heine-Jahrbuch*, 1983. S. 135-178.

halt wird fortschreitend aufgelöst.¹⁶ In seinen Paris-Berichten der 1830er und vor allem dann der 1840er Jahre hat Heine das Funktionieren dieses Systems vielfach beschrieben und seine deutschen Leser darauf aufmerksam gemacht, wie „der Geist der Bourgeoisie, der Industrialismus, der jetzt das ganze sociale Leben Frankreichs durchdringt“¹⁷, auch die französische Kultur erfasst. Er demonstriert das mit Vorliebe am Musikbetrieb mit seiner Reklame und seinem Starkult. Im Siegeszug des Piano forte sieht Heine gar den Sieg des Maschinenwesens über den Geist.¹⁸ Aber das Stichwort ‚Maschine‘ wird auch auf die anderen Kulturbereiche übertragen: auf die Malerei (Beispiele: die quasi Massenproduktion des Malers Horace Vernet oder die Bilder des Salons von 1843, wo auf einem Heiligenbild mit einer Geißelung der Heilige eine Leidensmine zieht, wie der „Director einer verunglückten Actiengesellschaft“¹⁹) oder eben auch auf die Literatur, wo der immer wieder bemühte „Librettofabrikant“ Eugène Scribe gern als Beispiel dient.²⁰

Diese Kritik an der Unterwerfung der Kunst unter die Gesetze des Marktes und der damit notwendig einhergehenden Konformität ihrer Produkte zielt nicht etwa generell auf die Verwandlung der Literatur in ein Massenmedium. Im Gegenteil war „Popularität“, wie Heine es nennt, also das Erreichen eines möglichst großen Publikums, eines seiner zentralen Ziele. Insofern unterscheidet er sich grundsätzlich von der reaktionären, auf eine elitäre Stellung der Kunst gerichtete Kritik an der Literaturindustrie, wie man sie in der zeitgenössischen deutschen Presse der Zeit immer wieder finden kann.²¹ Nur durfte die Popularität eben nicht zu Lasten der Poesie gehen: Populär und artistisch zu sein, das erwartete Heine ausdrücklich von der „neuen“ Literatur. In Frankreich hat er sie nicht gefunden, zumindest hat er seinen Lesern davon nichts mitgeteilt, wohl aber in Deutschland und dort vor allem bei sich selbst. Die jungen, nachromantischen Autoren mit Heinrich Heine an der Spitze sind es, die

¹⁶ Vgl. zu Heines Kritik der aufkommenden Kulturindustrie jetzt vor allem den Beitrag von Gerhard Höhn: „Zur Vorgeschichte der Kulturindustrie. Heines Kritik an der Durchdringung von Kunst und Kommerz“. *Übergänge* (Anm. 6), S. 565-580.

¹⁷ Heine: *Lutezia*, DHA XIV,1, 85.

¹⁸ Ebd., S. 45.

¹⁹ Ebd., S. 85.

²⁰ Ebd., S. 53.

²¹ Vgl. die entsprechenden Abschnitte bei Wolfgang Hädecke: *Poeten und Maschinen. Deutsche Dichter als Zeugen der Industrialisierung*. München: Hanser, 1993.

die Forderung nach der neuen Ganzheit von Volkstümlichkeit und Kunstanspruch einlösen, die „keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion, und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind.“²²

Seine jugendlichen Mitstreiter aus dem Jungen Deutschland, die damals erst wenig veröffentlicht hatten, mussten sich geschmeichelt fühlen, als sie diese Sätze in der *Romantischen Schule* lasen. Ihre Urteile über die französische Literatur sind konkreter, aber längst nicht einhellig positiv. Wohl propagierten die Jungdeutschen in den mittleren 30er Jahren in ihrem Kampf für die Emanzipation der Prosa schon aus strategischen Gründen den französischen Roman, ohne aber von seinen ästhetischen Qualitäten wirklich überzeugt zu sein. Wolfgang Eitel sieht in seiner Untersuchung zur Rezeption Balzacs das sehr halbherzige Eintreten der Jungdeutschen für Balzac als Beleg für ihre im Grunde konventionelle Romanästhetik, die wohl die neuen Themen, nicht aber die neuen Schreibweisen zu schätzen wusste. In ähnlicher Weise deutet er die Hochschätzung des Frühwerks von George Sand, die den Jungdeutschen als „Dichterin neben den Literaten“ erscheint.²³ Heinrich Laube schreibt 1840 in seiner Literaturgeschichte:

Die deutsche Art junger Literatur ist nicht ohne Verwandtschaft mit jener jungen französischen, aber das verwandte Blut stammt nur aus ähnlicher Anregung der Zeit, ein Abhängigkeits-Verhältnis im Ursprunge findet gar nicht statt, und die Einwirkungen im Fortgange sind sehr gering.²⁴

²² Heine: *Die Romantische Schule*, DHA VIII, 218.

²³ Vgl. Wolfgang Eitel: *Balzac in Deutschland. Untersuchungen zur Rezeption des französischen Romans in Deutschland 1830-1930*. Frankfurt/M. usw.: Lang, 1979. Hier S. 72-85. – Vgl. auch den Beitrag von Kerstin Wiedemann in diesem Band sowie ihre grundlegende Untersuchung: *Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Narr, 2003.

²⁴ Heinrich Laube: *Geschichte der deutschen Literatur*. 4 Bde. Stuttgart: Hallberger, 1839-40, hier: Bd. 4. S. 96.

II.

Das kritische Bild, das Heine von der französischen Originalliteratur entwirft, findet sich in seinen Grundzügen wieder in der Kritik der übersetzten Literatur und erhellt einen interessanten Aspekt ihrer Rolle im Gesamt der deutschen Literatur. Denn der zweideutige Ruf der französischen Literatur bei der deutschen Kritik hat die Verleger und Übersetzer in keiner Weise von der Produktion abgehalten, er wurde im Gegenteil zu einem positiven Vermarktungseffekt umgemünzt. Insgesamt war im Marktsegment der Übersetzungen die Industrialisierung ganz offensichtlich am weitesten fortgeschritten. Das zeigt sehr anschaulich auch die Reaktion des deutschen Literaturbetriebs mit seinem unablässigen Klagen über die „Übersetzungsfabriken“.²⁵ Einen besonders verzweifelten Beitrag zu diesen Jeremiaden hat übrigens der Vormärzlyriker Georg Herwegh geliefert, selbst mit einer mehrbändigen Lamartine-Übersetzung Teil der von ihm beschimpften Maschinerie. Er äußert die Vermutung, die Übersetzungsindustrie werde von der Reaktion unter Führung von Wolfgang Menzel gesteuert, die damit den deutschen Buchmarkt verstopfen wolle, um so zu verhindern, dass die fortschrittliche junge deutsche Literatur dort eine Chance hat. Herwegh empfiehlt als Gegenmittel den gewerkschaftlichen Zusammenschluss der Originalschriftsteller.²⁶

Hinter Herweghs Klagelied steckt selbstverständlich, genau wie hinter dem bekannteren von Karl Gutzkow²⁷ und vielen anderen – man findet

²⁵ Vgl. dazu die verschiedenen Beiträge von Norbert Bachleitner, u.a. seinen Aufsatz: „Übersetzungsfabriken. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 14 (1989): H. 1. S. 1-49. – Vgl. auch meinen Beitrag: „Traduire. ‚La plus noble des activités‘ ou ‚La plus abjects des pratiques‘. Sur l’histoire des traductions du français en allemand dans la première moitié du XIXe siècle“. *Philologiques III: Qu’est-ce qu’une littérature nationale?* Hg. Michel Espagne/Michael Werner. Paris: Editions de la MSH, 1994. S. 121-145.

²⁶ Vgl. Georg Herwegh: „Ein Beitrag zur Kenntniß der literarischen Industrie“ und „Ueber Schriftstellerassoziationen“. In: Ders.: *Frühe Publizistik. 1837-1841*. Unter Leitung von Bruno Kaiser bearb. von Ingrid Pepperle u.a. Glashütten im Taunus: Akad.-Verl., 1971. S. 138 und 187.

²⁷ Vgl. seinen Aufsatz: „Die deutschen Uebersetzungsfabriken.“ *Telegraph für Deutschland*, Nr. 7 (1839): S. 49-52 und 57-59. – Nachdruck in: *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*. Hg. Norbert Bachleitner. Tübingen: Niemeyer, 1990. S. 12-16; dort sind weitere Dokumente zu diesem Komplex abgedruckt.

Beispiele bis weit ins 20. Jahrhundert hinein – vor allem der Wunsch nach Schutz vor unliebsamer Konkurrenz, nach Protektionismus, eine typische Verhaltensweise im sogenannten ‚freien‘ Markt. Im weiten Feld der übersetzten Literatur aus dem Französischen und Englischen wird der Eintritt des deutschen Literaturbetriebs in die kapitalistische Moderne real vollzogen, wobei die Rolle der Autoren mit den Übersetzern besetzt ist. Die Verleger und Buchhändler, seit je der am weitesten professionalisierte Teil des Systems, haben die neue Situation erkannt und versuchen sie in ihrem Sinne zu gestalten. Die starke Expansion im Bereich der übersetzten Literatur seit den 1830er Jahren mit dem Höhepunkt in den Jahren 1844/45 folgt nur konsequent den Erfordernissen des durch neue technische Produktionsmittel und eine enorm gewachsene Nachfrage erheblich veränderten Marktes.²⁸ Die Mehrzahl der deutschen Autoren ist dagegen in ihrem Selbstverständnis noch stark in vormodernen Traditionen verhaftet, schaut voller Misstrauen und Verachtung auf die sich unter ihren Augen vollziehende Industrialisierung ihres Berufszweiges, und das gilt für die konservativen wie für die liberalen. Das Berufsliteratentum galt in Deutschland auch in den 30er und 40er Jahren noch als degoutant, „Genius und Geldsack“, um eine Formel Heines zu verwenden, bezeichnen, zumindest im ideologischen Sinne, immer noch weit auseinander liegende Sphären. Ein doppelter Grund, um auf die Übersetzungsliteratur besonders aggressiv zu reagieren.

Wie eng der Übersetzungsbetrieb mit der spezifischen Wahrnehmung der französischen Literatur als massentaugliche Unterhaltungsware verbunden war, zeigt im Übrigen der Blick auf das, was fehlt an zeitgenössischer Literatur aus Frankreich. Autoren wie Gérard de Nerval und Théophile Gautier passen nicht in dieses Schema und werden entweder gar nicht (Nerval) oder nur mit einem einzigen Prosatext (Gautier) übersetzt.

III.

Mit dem Blick auf etwas, das fehlt, sind wir abrupt in den abschließenden Teil meines Beitrages gewechselt, einer zumindest umrisshaften Beschreibung jenes untergegangenen Kontinents, mit dem wir uns hier beschäftigen. Dazu bedarf es jetzt nicht irgendwelcher Spekulationen,

²⁸ Vgl. das umfangreiche Material bei Alberto Martino: *Die deutsche Leihbibliothek. Geschichte einer literarischen Institution*. Tübingen: Harrassowitz, 1991.

sondern empirischer Fakten. Einen ersten Grundstock legt hier eine Datenbank mit jetzt 2477 Datensätzen, die ich zunächst vor einer Reihe von Jahren im Alleingang angelegt habe und die am Lehrstuhl Romanistik III der Heinrich-Heine-Universität noch ein wenig aufpoliert wurde. Die Datenbank stützt sich insbesondere auf die Teilmenge der zwischen 1815 und 1848 erschienenen Übersetzungen, die in der Bibliographie von Hans Fromm nachgewiesen sind.²⁹ Dazu ist vorweg zu sagen, dass die Daten im verdienstvollen, aber inzwischen über 50 Jahre alten Fromm natürlich bei weitem nicht vollständig sind. Bereits einfache Stichproben in bibliographischen Verzeichnissen wie dem Goedeke³⁰ können das nachhaltig untermauern. Wir werden die bestehende Datenbank, die den Verfasser, den Titel des Originals und der Übersetzung, den Namen des Übersetzers, das Erscheinungsjahr, den Verlag und etwaige Reihentitel sowie kommentierende Bemerkungen enthält, in der nächsten Zeit erweitern, verfeinern und dann als *work in progress* im Worldwideweb der historischen Übersetzungsforschung zur Verfügung stellen.³¹

Schauen wir auf die Inhalte des Korpus und dabei zunächst auf den Komplex der kanonischen Autoren früherer Jahrhunderte.³² Hier finden wir zwischen Beaumarchais und Voltaire vieles, was man erwarten konnte: Corneille und Racine³³, Molière in einer Gesamtausgabe mit einem durchaus prominent besetzten Übersetzerteam; relativ viel Rousseau, auch Lesage ist mit den Romanen in mehreren Übersetzungen vertreten, Rabelais, Lafontaine, und in großer Breite Voltaire, u.a. mit einer Ausgabe in 12 Teilen 1844 im Verlag Wigand, übersetzt und kommentiert von Adolf Ellissen.³⁴ Vieles, was noch im 18. Jahrhundert in großer Fülle übersetzt wurde, fehlt, etwa Marivaux, der im 19. Jahrhundert ganz aus

²⁹ Hans Fromm: *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700-1948*. 6 Bde. Baden-Baden, 1950-1953.

³⁰ Karl Goedeke: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 1857ff.

³¹ Zu finden sein wird die Datenbank auf der Seite des Heinrich-Heine-Instituts: www.duesseldorf.de/heineinstitut

³² So lange die Datenbank noch nicht zur Verfügung steht, ist auf die Einträge bei Fromm (Anm. 29) zu verweisen.

³³ Vgl. den Beitrag von Alexander Nebrig in diesem Band.

³⁴ Vgl. zu Ellissen als Übersetzer Montesquieus den Beitrag von Edgar Mass. Ellissen hat auch Rousseau übersetzt.

der literarischen Öffentlichkeit verschwindet³⁵; auch Diderot, der aber vielleicht durch Goethes Übersetzungen bereits als fester Bestandteil des deutschen Kanons galt.

Breit vertreten unter den Übersetzungen ist Literatur zum Thema Geschichte, auf die ich hier nicht näher eingehen will. Deutlich beherrscht wird die Szene von einer Figur, die auch in deutschen Originalprodukten der Zeit ständig auftaucht – Napoleon Bonaparte. „Toujours lui! Lui partout!“; hatte bereits Victor Hugo 1829 die poetische Allgegenwart des Kaisers in der französischen Literatur beschrieben. Die gerade erschienene Untersuchung von Barbara Beßlich hat die Entstehung des deutschen Napoleon-Mythos minutiös nachgezeichnet.³⁶ Die übersetzte Literatur wird dabei allerdings völlig außen vor gelassen, obwohl in einer wahren Flut von Übersetzungen den deutschen Lesern alle Einzelheiten seiner Regentschaft, seiner Feldzüge und seines Privatlebens bis hin zum öffentlichen Sterben auf St. Helena vorgeführt werden. Außerordentlich beliebt sind beim deutschen Publikum auch Beschreibungen der Revolutionsgeschichte: François Mignets *Histoire de la Revolution Française* erscheint zwischen 1825 und 1848 in 10 verschiedenen Übersetzungen, und Adolphe Thiers mit seiner *Histoire de la Revolution Française* findet fünf Übersetzer; Louis Blanc muss sich als Nachzügler 1847 mit zwei Übersetzungen begnügen.

Ein ganz eigenes Feld sind Übersetzungen im Bereich des Theaters. Die bibliographische Lage ist hier sehr schwierig, im Nebeneinander von Übersetzung, Bearbeitung, Nachschöpfung etc. ist nur sehr schwer Ordnung zu stiften, zumal die gedruckten Texte häufig gar nicht die waren, die dann auf den Theatern gespielt wurden. Fromm hat hier sowohl für den Bereich der Textbücher zum Musiktheater wie auch zum Sprechtheater Daten gesammelt, die wirklich nicht mehr sein können als ein Grundstock.³⁷ Gedichtübersetzungen, die als eigene Bücher auf den Markt

³⁵ Vgl. dazu Bernd Kortländer und Gerda Scheffel: *Marivaux – Anatom des menschlichen Herzens* (Katalog zur Ausstellung im Heine-Institut). Düsseldorf: Droste, 1988.

³⁶ Vgl. Barbara Beßlich: *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung (1800-1945)*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2007.

³⁷ Vgl. dazu auch meinen Beitrag: „... was gut ist in der deutschen Literatur, das ist langweilig und das Kurzweilige ist schlecht.“ Adaptionen französischer Lustspiele im Vormärz. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Thema.“ *Theaterverhältnisse im Vormärz*. Hg. Maria Porrmann/Florian Vaßen. Forum Vormärz Forschung Jahrbuch 7 (2001): S. 197-212. – Vgl. auch in diesem Band die Beiträge von Norbert Bachleitner und Barbara Tumfart.

kamen, waren selten. Ausnahmen sind die *Chansons* von Béranger, die in acht deutschen Ausgaben erschienen und eine absolute Sonderstellung in der deutschen Rezeption einnahmen. Auch Victor Hugo hat in Ferdinand Freiligrath früh einen bedeutenden Übersetzer gefunden. Georg Herwegh hat sich an den Verswerken Alphonse de Lamartines abgearbeitet, ohne selbst zufrieden zu sein. Ansonsten finden sich in der Bibliographie nur wenig Gedichtbücher, was daran liegen mag, dass vieles in Sammlungen oder verstreut in Zeitschriften etc. erschienen ist und bislang noch nicht systematisch erfasst wurde. Aber die französische Lyrik hatte im deutschen Vormärz – mit den Ausnahmen Béranger und Hugo – nicht sehr viele Liebhaber. Weder Musset, noch Nerval, noch Gautier sind als Lyriker in deutscher Sprache präsent.

Schließlich die Erzählliteratur, das eigentliche Thema, wenn es um die „Übersetzungsfabriken“ geht. Hier haben wir die wahren Boom-Autoren, wobei Alexandre Dumas père und Eugène Sue mit jeweils über 70 Einträgen bei Fromm und Gesamtausgaben im Umfang von 556 bzw. 277 Teilbänden, mehreren Auswahlgaben und Vielfachübersetzungen der Romane ganz klar den Vogel abschießen. Bei Sue konzentriert sich die Übersetzungswut nach dem frühen Erfolg der *Mystères de Paris*³⁸ in den Jahren 1844 bis 1847 mit 15 verschiedenen Anläufen für den *Juif errant* und 10 für *Martin, das Findelkind*. Blickt man bei Sue und Dumas auf die beteiligten Verlage, so sieht man alle bekannten und von Gutzkow in seinem Klageartikel (s.o.) gezeißelten Fabriken beteiligt: Allein bei Dumas versuchten insgesamt 36 Verlage ins Geschäft einzusteigen, am stärksten engagieren sich die Verlage Franckh in Stuttgart mit 14 Titeln und Kollmann in Leipzig mit neun Titeln, aber auch das Verlags-Comptoir in Grimma. Bei den Übersetzern ragen als besonders fleißig Wilhelm Ludwig Wesché und August Zoller heraus. Beide sind auch beim Sue-Hype dabei. Wirklich erstaunlich ist allerdings, dass es nicht gelingt von einem so vielfach übersetzerisch engagierten Mann wie Wesché auch nur die geringsten biographischen Spuren zu sichern. Ich komme darauf zurück.

Nach den beiden besonders herausragenden Autoren Dumas und Sue war George Sand ein Liebling der deutschen Verleger wie der Leserschaft. Auch in ihrem Fall steigerten sich die Spekulationswut und damit die Zahl der Mehrfachübersetzungen in der Mitte der 40er Jahre noch einmal erheblich. Das gilt auch für eine Reihe weiterer, meist der ganz trivialen Literatur zuzurechnender Autoren wie Paul de Kock, Henriette

³⁸ Vgl. dazu den Beitrag von Hans T. Siepe in diesem Band.

Reybaud, Paul Féval oder Frédéric Soulié. Dabei zeigt sich, dass Verlage sich gelegentlich auf bestimmte Autoren spezialisierten, wie etwa der Verlag Meyer in Braunschweig auf Paul de Kock, und dabei dann auch häufig denselben Übersetzer einsetzen, in diesem Fall Eduard Brinckmeier. Nicht ganz so heiße Ware stellten die Romane von Honoré de Balzac dar, die zwar ebenfalls in großer Zahl übersetzt wurden, aber seltener in Mehrfachübersetzungen. Victor Hugo ist ebenfalls vielfach übersetzt, wobei er derjenige der jungen Autoren ist, der als erster bereits in den 30er Jahren eine Werkausgabe auf Deutsch erhielt.³⁹

Abseits der Massenautoren stellen sich im Blick auf das Material eine Fülle von Fragen, z.B.: Warum gibt es von dem idyllischen Roman *Paul et Virginie* von Bernardin de Saint-Pierre zwischen 1820 und 1844 sage und schreibe 13 verschiedene Übersetzungen? Warum sieben von dem 1806 erschienenen Roman *Elisabeth, ou les exilés de Sibérie* der Sophie Cottin? Warum gibt es von Stendhal nur eine, zudem bearbeitete Version der *Chartreuse de Parme* und sonst nichts? Warum wird der in der Kritik immer viel genannte Jules Janin so wenig übersetzt? Warum wird der auch als Journalist bekannte Gautier so völlig vernachlässigt, dass lediglich eine seiner Erzählungen auf Deutsch erscheint? Warum wird von Musset ausgerechnet die Erzählung *Le Secret de Javotte* von 1844 und sonst nichts übersetzt? Solche Fragen lassen sich vermehren. Ihre Beantwortung setzt Analysen voraus, zu denen die Datenbank das nötige Material liefert. Einige der Felder, auf denen zunächst geforscht werden muss, seien kurz angesprochen.

Blicken wir auf die Übersetzer. Die Datenbank hilft gerade in diesem Bereich erheblich weiter. Zunächst lässt sich feststellen, dass von den 2477 Datensätzen ca. 600 ohne Angaben zu einem identifizierbaren Übersetzer sind. Die restlichen knapp 1900 Titel verteilen sich auf von mir grob ausgezählte ca. 780 Übersetzerinnen und Übersetzer. Hier tut sich ein weites Arbeitsfeld auf, dass in manchen Fällen, wie etwa bei Ludwig von Alvensleben, Ignaz Franz Castelli, Laurids Kruse, Johannes Scherr, Fanny Tarnow oder Karl Theodor Winkler mit den gängigen Nachschlagewerken, in manchen Fällen, wie eben bei Friedrich Wilhelm Wesché oder August Zoller nur mit Archivrecherchen zu beackern sein wird. Erst wenn auch zu Übersetzern wie Eduard Brinckmeier, Friedrich Wilhelm Bruckbräu, August Diezmann, Ludwig Eichler, Friederike Ellenreich, Heinrich Elsner, Leberecht Gotthelf Förster, Ludwig Fort,

³⁹ Vgl. dazu den Beitrag von Arnd Beise in diesem Band.

Friedrich Gleich, Ludwig von Lichtenstein, Georg Lotz, Friedrich Steger und Emilie Wille halbwegs gesicherte Bibliographien und biographische Daten vorliegen, kann man sich auch angemessen ihren Übersetzungen zuwenden. Und die von mir zuletzt genannten Personen haben alle mindestens 10 häufig mehrbändige Werke in Übersetzung vorgelegt.

Ähnlich wie zu den Übersetzern lässt sich auch das Material zu den Verlagen aufbereiten. Insgesamt verteilen sich die 2477 bibliographischen Einheiten auf 578 namentlich genannte Verlage; in 90 Fällen wird kein Verlag angegeben. Während die überwiegende Mehrzahl jeweils nur einige wenige Übersetzungen im Programm hat, erweisen sich einige als ausgesprochene Spezialisten. 16 Verlage haben 20 oder mehr Einträge in der Datenbank. Ganz klarer Spitzenreiter ist mit dem Leipziger Kollmann Verlag ein Spezialist für Übersetzungen aus dem Französischen, der immerhin 139 übersetzte Titel anbot. Es folgen das Verlags-Comptoir aus Grimma, die Verlage Franckh aus Stuttgart und Wigand und Hartleben aus Leipzig sowie Basse aus Quedlinburg mit jeweils über 50 Einträgen. Erstaunlich, dass von diesen Spitzenreitern lediglich Kollmann in der Schimpfkanonade von Gutzkow gegen die Übersetzungsfabriken Berücksichtigung findet. Die historische Übersetzungsforschung benötigt Daten zu solchen Verlagen. Weiter ließen sich jetzt Verknüpfungen zwischen Verlagen und Übersetzern und Autoren herstellen. So fällt z.B. sofort auf, dass der Franckh-Verlag in Stuttgart vor allem mit Johannes Scherr und August Zoller arbeitete, von denen der eine vor allem George Sand, der andere Dumas übersetzte; dass der Verlag Jenisch und Stage besonders dem Übersetzer Friedrich Wilhelm Bruckbräu vertraute; dass sich bei Frédéric Soulié der Braunschweiger Verlag Meyer mit dem Übersetzer W. Schultze und das Literarische Museum mit Louis Fort die Leser abjagten; und bei Kollmann kamen neben vielen anderen besonders häufig Fanny Tarnow, Friedrich Wilhelm Wesché und Emilie Wille zum Zuge, wobei Tarnow besonders für Frauenromane zuständig war und Wesché Mengen von Dumas übersetzte.

Ich muss hier schließen, aber das Ausmaß der Arbeit, das auf die historische Übersetzungsforschung wartet, ist auch anhand dieser kursorischen Bemerkungen bereits zu erkennen. Wenn im Titel unserer Tagung von einem „untergegangenen Kontinent“ die Rede ist, den es zu entdecken gilt, so war das in diesem Sinne gemeint.

Norbert Bachleitner (Wien)

Heinrich Börnstein als Übersetzer und Vermittler französischer Lustspiele

Die starke Expansion des deutschen Buchhandels ab etwa 1820 stellte an das Übersetzungswesen neue Anforderungen: Übersetzungen fiel nun die Aufgabe zu, den Buchmarkt mit Belletristik, vor allem mit Romanen sowie Beiträgen für Taschenbücher und Zeitschriften zu versorgen. Einige wichtige Faktoren dieser Entwicklung können hier nur stichwortartig aufgezählt werden: neue Leserschichten vergrößerten das Publikum, das nun eine anonyme lesende Öffentlichkeit bildete; die evasorische und kompensatorische Funktion der Lektüre trat in zunehmendem Maße neben das ältere Lesemotiv der Bildung; die Leihbibliotheken boten sich als größtenteils billige Bezugsquelle für Romanliteratur an und erlebten in der Restauration ihre Blütezeit; der Buchhandel trug seinen Teil zu dieser Entwicklung bei, indem er – unter Ausnützung der technischen Innovationen, die es ermöglichten, in kurzer Zeit große Auflagen herzustellen – billige Romanreihen produzierte, von denen einige ausschließlich der Übersetzungsliteratur vorbehalten waren. Ein Faktor, der den rapiden Aufschwung des Übersetzungswesens stark begünstigte, war die rechtliche oder besser: noch rechtlose Situation im internationalen literarischen Verkehr, die keinerlei Honorar für den Originalautor oder Abfindung des Originalverlags vorsah und mehrere konkurrierende Übersetzungen zuließ. Nur wenige deutsche Autoren waren in der Lage, attraktive Prosa für das breite Publikum zu liefern. Die beliebtesten und erfolgreichsten Romanformen wurden vielmehr von englischen und französischen Autoren geprägt: der historische Roman, der Gesellschaftsroman, die Genreskizzen aus dem Alltag, insbesondere aus dem ‚Volksleben‘, der See- und der Kriminalroman sowie der amerikanische Pionierroman. Die englischen und französischen Romanciers hielten für das deutsche Publikum attraktive Stoffe in attraktiver Form bereit. Die Kritiker wurden nicht müde, die Naturnähe und den Realismus der Engländer und die stilistischen Qualitäten der Franzosen zu loben. In wenigen Worten fasst Robert Prutz die vom Publikum bewunderten Vorzüge der übersetzten Autoren zusammen:

Unser Publicum liest die Dickens und Thackeray, die Sue und Dumas nicht deshalb, weil sie Engländer und Franzosen sind, noch läßt es die deutschen Romane ungelesen, weil es deutsche; sondern es liest die einen, weil sie unterhaltend sind, weil es das Leben der Wirklichkeit darin abgespiegelt findet, weil interessante Charaktere, mächtige Leidenschaften, spannende Verwickelungen ihm daraus entgegentreten – und wirft die anderen bei Seite, weil sie langweilig sind oder doch wenigstens eine Sprache reden und von Dingen handeln, die das Publicum im Großen entweder nicht versteht oder für die es sich nicht interessirt.¹

Die Entwicklung der Romanübersetzung kann man durch Auswertung von Hinrichs' Verzeichnis der neu erschienenen Bücher ziemlich genau nachzeichnen, zumindest was Romane betrifft. Der Anteil der Übersetzungen an der Romanproduktion stieg in der ersten Jahrhunderthälfte von 11% (1820) auf 50% (1850), um dann ab 1855 rasch wieder abzufallen. Mit anderen Worten war 1820 nur etwa jeder zehnte in den deutschen Staaten erschienene Roman eine Übersetzung, 1850 aber jeder zweite. Der Rückgang der Übersetzungstätigkeit nach der Jahrhundertmitte ist wohl einerseits auf die mit verschiedenen Staaten, allen voran mit Großbritannien und Frankreich, geschlossenen Verträge zurückzuführen, die unautorisierte und mehrere parallele Übersetzungen eines Werkes verhinderten; andererseits übernahmen die deutschen Romanautoren die Erfolgsrezepte ihrer ausländischen Vorbilder und lieferten selbst verstärkt populäre Romane.

¹ Robert Prutz: *Die deutsche Literatur der Gegenwart 1848-1858*. Bd. 2. Leipzig: Voigt & Günther, 1859. S. 74.

Tabelle

Im *Verzeichnis der Bücher, Landkarten etc.* (Hg. von der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung, Leipzig 1810ff.) angeführte Romanübersetzungen

Jahr	Ges. Buch- produktion	Romane		davon:		
		gesamt	Übersetzungen	Engl.	Franz.	and.
1820	3772	180	19 (11%)	9	9	1
1825	4421	281	58 (21%)	37	18	3
1830	7308	261	51 (20%)	26	16	9
1835	9840	440	114 (26%)	54	50	10
1840	11151	452	164 (37%)	77	75	12
1845	13008	540	261 (48%)	105	113	43
1850	9053	326	164 (50%)	51	72	41
1855	8794	380	167 (45%)	71	69	27
1860	9496	373	101 (27%)	30	47	24
1865	9661	524	130 (25%)	44	54	32
1870	10108	392	66 (17%)	30	21	15

Die Kritiker reagierten auf die unerhörte Zunahme der Übersetzungstätigkeit fast ausnahmslos ablehnend. Wilhelm Hauff bezog sich in seiner Satire *Die Bücher und die Lesenwelt* kritisch auf die Zustände am Übersetzungsmarkt, in zahlreichen Rezensionen finden sich Seitenhiebe auf das ‚Übersetzungsunwesen‘. In einem „Die Deutschen Uebersetzungsfabriken“ überschriebenen, 1839 im *Telegraph für Deutschland* erschienenen Aufsatz sorgte sich Karl Gutzkow um die Zustände im literarischen Leben. Er zeigt sich großzügig gegenüber den „armen Hungerleider[n] von Literaten, die für ein Dürftiges jene Sündfluth fremder Belletristik Tag und Nacht übersetzen“, und macht lieber die wahren Übeltäter namhaft, nämlich die Buchhändler, die, „vom Spekulationsteufel besessen, ihr eigenes Kapital, das Lesebedürfniß der Masse und die Interessen der Literatur in den unnützeften Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen verschwenden.“² Natürlich steht hinter solchen Klagen einzig der Kampf um Marktanteile. Wenn es um 1840 so etwas wie eine deutsche Schriftstellergewerkschaft gegeben hätte, Gutzkow wäre sicher ihr Präsident geworden. Er übersetzte zwar selbst gelegentlich – z.B. Edward Bulwer – und bediente sich bei der französischen Literatur – z.B.

² Zit. nach *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*. Hg. Norbert Bachleitner. Tübingen: Niemeyer, 1990. S. 12.

bei George Sands *Lélia* für *Wally die Zweiflerin* und bei Eugène Sues *Juif errant* für *Die Ritter vom Geiste* –, aber ab den späten dreißiger Jahren nahm die Übersetzungstätigkeit für die deutsche Autorenschaft bedenkliche Ausmaße an. In der Folge lässt Gutzkow auch klar Standesinteressen durchblicken, wenn er Beispiele von englischen Autoren nennt, die eine Übersetzung gar nicht wert sind (Mrs. Trollope, Eliza Bray, G. P. R. James, Captain Marriat, auch Charles Dickens).

Die Buchhändler sind es, welche das Ehrgefühl haben sollten, unsre Literatur nicht zu entwürdigen; sie sind es, die von einem bessern Prinzipie, als dem des bequemsten Geldverdienstes, geleitet, dem Lesepublikum nichts anders bieten sollten, als was aus dem poetischen Vermögen unsrer eigenen Nation hervorgeht.³

Gutzkow nennt die Verlage Weber, Kollmann und Reclam (Leipzig), Vieweg, Meyer sen. und Westermann (Braunschweig), Mayer (Aachen) und Metzler (Stuttgart) und stellt sie wegen die Nation schädigenden Verhaltens an den Pranger. Er zieht Parallelen zum Nachdruck, fordert zum Boykott dieser Verlage auf – die Kritiker sollten sich weigern, auf den übersetzten Schund aufmerksam zu machen – und droht an, den „Kampf um die Nationalehre“ fortzusetzen und noch zu intensivieren.⁴

Ein zweiter literarischer Sektor, der für starke Nachfrage nach Übersetzungen sorgte, war das Theater. Hielten einander französische und englische Autoren auf dem Gebiet der Romanübersetzung etwa die Waage, so nahmen die Franzosen auf dem Sektor der Dramatik beinahe eine Monopolstellung ein. Die deutschen Bühnen füllten ihre Spielpläne bevorzugt mit Komödien und Vaudevilles eines Eugène Scribe oder Paul de Kock. Einer der Kritiker der Übersetzungsfabriken auf dem Gebiet der Dramatik, Hermann Marggraff, machte seinem Ärger auf folgende Weise Luft:

Der unnationale, durch die politische Zerrissenheit des Vaterlandes und die Prunk- und Nachahmungssucht der Großen und Fürsten von ehemals genährte unselbständige Sinn der Deutschen begünstigt das Uebersetzungswesen ungemein, und die erstaunlich biege- und fügsame Sprache – biege- und fügsam wie das deut-

³ Ebd., S. 13.

⁴ Ebd., S. 16. – Vgl. zu den Verhältnissen auf dem Übersetzungsmarkt ausführlicher Norbert Bachleitner: „Übersetzungsfabriken“. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14 (1989), Heft 1: S. 1-49.

sche Volk selbst – die allen Sätteln, allen Formen gerecht ist; endlich die Nichtsdenkerei und vornehme Ausländerei des Publikums, wie die Speculationswuth der Buchhändler und Theaterdirectoren, und die Menge von hungerleidigen Schriftstellern, die höchstens die fähigkeitslose Fähigkeit haben, fremde Gedanken, Gestalten und Empfindungen in das Hausgewand der vaterländischen Sprache zu kleiden, steigerten dies Wesen bis zum widerlichen Unwesen. [...] Da wir im Lustspiele, in kleinern Füllstücken, in der dramatisirten Zeitanekdote, wenigstens jetzt, so überaus schwach sind, so kann man allerdings den Bühnendirectoren nicht verargen, daß sie den ausländischen Vorrath benutzen; daß aber das große Magazin an der Seine von den bekanntlich meist sehr albernen und langweiligen franz. Trauerspielen und blut- und greuelvollen Melodramen an bis zur frivolsten und demoralisirtesten Hausanekdote, bis zum dramatisirten Ehebruchsscandal und pariser Straßenspektakel herab, förmlich ausgebeutet wird, ist eine Schmach für die deutsche Nation, auf welche die Franzosen hinweisend ein Recht haben, zu sagen: Seht, wir sind doch die Herren der Welt, denn wir sind Herren ihrer Bühnen!⁵

Karl Gutzkow (unter der Chiffre „G.“) sah auch auf dem Gebiet der Dramenübersetzung nach dem Rechten und attackierte ein Jahr nach Marggraff im *Telegraph für Deutschland* unter dem Titel „Eine neue Gefahr für das deutsche Original-Drama“ einen besonders heimtückischen Übersetzungsfabrikanten.

Kaum haben die Bemühungen vaterländischer Talente für die Original-Bühne einigen Raum gewonnen, kaum sind die deutschen Dramatiker so glücklich gewesen, daß einige französische Dramatiker mit ihren neuesten Produktionen sehr unglücklich waren, kaum ist endlich das Übersetzerwesen in den Mißkredit gekommen, den ihm seit Jahren jeder Freund des deutschen Theaters von Herzen wünschen mußte, so droht uns von Paris aus jetzt eine neue Gefahr. Es ist daselbst von dem ehemaligen Schauspieler Börnstein im größten Styl eine dramatische Übersetzungsfabrik errichtet worden, die sich die Aufgabe stellt, alle neuen, für die deutsche Bühne nur irgend passenden französischen Stücke schnell zu übersetzen und in gedruckten Manuscripten an unsere hoch- und wohlhälllichen Bühnenvorstände zu übersenden.⁶

⁵ H[ermann] M[arggraff]: Art. „Uebersetzung, Version, Uebersetzungsunwesen“. *Allgemeines Theater-Lexikon*. Hg. R. Blum/K. Herloßsohn/H. Marggraff. Bd. 7. Altenburg, Leipzig, 1842. S. 139-141.

⁶ Nr. 98 (Juni 1843): S. 391-92.

Als besonders hinterhältig erachtet Gutzkow, dass Börnstein die Presse als Werbeinstrument benützte und die eigenen Stücke lobte. Damit nicht genug, suchte er sich auch noch verbreitete Periodika aus!

Wenn Herr Börnstein in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* die mit ζ und im *Hamburgischen Correspondenten* mit □ bezeichneten Correspondenzen schreibt, so wird man eingestehen, daß die in diesen Organen von ihm angepriesenen Pariser Novitäten, sich schnell über alle deutschen Bühnen den Weg bahnen müssen.⁷

Als Beweis für diese Behauptung wies Gutzkow auf Ähnlichkeiten zwischen Artikeln in den genannten Zeitungen und den Ankündigungen in der *Leipziger Theaterchronik* hin. Nach den Verlagen erinnert er jetzt die Redakteure an ihre vaterländischen Pflichten:

Möchten die Redaktionen der beiden genannten Institute, durch diesen Wink auf ein Verhältniß aufmerksam gemacht werden, bei welchem ihr patriotischer Sinn sich gewiß entschließt, einen Ausweg zu treffen, der für die Interessen des vaterländischen Schauspiels minder beeinträchtigend ist.⁸

Die Angriffe auf Börnstein als Korrespondenten in eigener Sache gingen weiter: Kuranda berichtete über den ‚Fall‘ in den *Grenzboten*; der Artikel wurde von Laubes *Zeitung für die elegante Welt* übernommen; Alexandre Weill schrieb darüber im *Telegraphen für Deutschland*.⁹ In dem zuletzt genannten Bericht wird Börnstein als anpassungsfähiger und geistloser Journalist bezeichnet, der seinen Weg machen würde, weil kein Blatt, das seine Artikel verwendet, vor der Zensur Angst haben müsse. Lewalds *Europa* berichtete über Gutzkows Artikel und zitierte daraus. Börnstein habe sich der *Europa* angeboten und sei abgelehnt worden. Als besonders geschmacklos bezeichnet der Journalist, wahrscheinlich Lewald selbst, dass Börnstein in einem Artikel in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* berichtet hatte, dass beim Abschied Meyerbeers aus Paris an „ausgezeichneten Deutschen“ auch Heine und ... Börnstein anwesend waren:

Warum streicht denn die *Augsburger Allgemeine Zeitung* nicht so etwas? Und wenn nur zwei Menschen in Deutschland um solche

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ „Deutsche Schriftsteller in Paris“, No. 187 (November 1843): S. 747-48.

Schwächen wissen, so kann die gute Allgemeine nicht mehr stolz und frei den Blick erheben.¹⁰

In seinen Memoiren rechnete Börnstein mit seinen Gegnern ab und nannte die Jungdeutschen eine „Mutual-Admiration-Society“, eine gegenseitige Lobes-Versicherungs-Anstalt.“¹¹ Wer war dieser gefährlich-umtriebige Schädling der deutschen Nationalliteratur?

Geboren wurde Heinrich Börnstein 1805 in Hamburg. Sein Vater war Schauspieler, arbeitete 1813 unter der Napoleonischen Administration aber als ‚Inspecteur de la bourse‘. Noch im selben Jahr wanderte die Familie nach Lemberg aus, wo Börnstein aufwuchs. Die Motive für die Auswanderung dürften vor allem wirtschaftlicher Natur gewesen sein, Börnstein weist in seiner Autobiographie aber auch auf die von den Franzosen verübten Revancheakte nach der Wiedereroberung der Stadt hin, auf die oktroyierten Kontributionen bis hin zu Deportationen und Exekutionen von Bürgern, die sich politisch gegen Napoleon engagiert hatten. Während der Universitätszeit in Lemberg am Anfang der zwanziger Jahre entwickelte Börnstein erstes Interesse für das Theater und begann an einer Zeitschrift mitzuarbeiten, verdingte sich aber bald für fünf Jahre als Soldat, ehe er 1826 zum Medizinstudium nach Wien übersiedelte.

In Wien gelang es ihm bald, in der Theater- und Journalistenszene Fuß zu fassen, wobei ihm vor allem der einflussreiche Adolf Bäuerle half, der ihm ein permanentes Freibillet für das Leopoldstädter Theater, die führende Wiener Volksbühne, schenkte. Börnstein arbeitete auch maßgeblich an Bäuerles *Theaterzeitung* mit, in der Autobiographie bezeichnet er seinen Mentor als „Vice-Vater“.¹² Darüber hinaus lernte er Joseph Ritter von Seyfried kennen, der die Zeitschriften *Der Sammler* und *Der Wanderer* herausgab und ihm das Rezensionswesen für das Theater an der Wien anvertraute, sowie Joseph Schickh, einen viel beschäftigten Verfasser von Zaubermärchen, für dessen *Zeitschrift für Mode und Literatur* er ebenfalls arbeitete. Nebenbei schrieb Börnstein Berichte für deutsche Blätter wie Saphirs *Berliner Schnellpost* und die *Blätter für literarische Unterhaltung*, was in Österreich als Umgehung der Zensur streng verpönt war.

¹⁰ Miscellen. *Europa, Chronik der gebildeten Welt*. Hg. August Lewald, 1843. 3. Band, S. 167.

¹¹ Heinrich Börnstein: *Fünfundsechzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. Memoiren eines Unbedeutenden*. Leipzig: O. Wigand, 1881. Bd. 1, S. 327.

¹² Ebd., S. 139.

Vorsichtshalber wurden die Manuskripte nicht an die Redaktionen, sondern an die Adressen von Handwerkern in Berlin und Leipzig versandt. Gegenstand der Korrespondenzen war weniger Politik als lokaler Klatsch aus höheren Kreisen. Dennoch musste Börnstein die Korrespondententätigkeit nach einer polizeilichen Hausdurchsuchung aufgeben. Er verlagert seine Aktivitäten nun noch stärker zum Theater hin, wird Sekretär der vereinigten Theater an der Wien und in der Josephstadt unter Direktor Carl Carl, dem „vortrefflichsten Regisseur und Arrangeur, den die deutsche Bühne aufzuweisen hatte.“¹³ In dieser Funktion begutachtet er eingereichte Stücke, bereitet Inszenierungen vor, kümmert sich um Dekoration, Garderobe, Requisiten, Musik und Statisten.

1828 beginnen seine Wanderjahre als Schauspieler. Engagements in Ofen, Temeswar, Wien und Laibach machen den Anfang. In Laibach erwirbt er nebenbei politische Bildung bei dem Grafen Carl von Thun-Valsassina, in dessen Bibliothek sich „alle neuen und in Oesterreich verbotenen Werke befanden“. „[...] wir lasen zusammen die ‚Augsburger Allgemeine Zeitung‘, interessirten uns außerordentlich für die Revolution in Polen, Belgien und Italien, und ich kann dankbar sagen, daß ich die Grundlage meiner politischen Bildung diesem würdigen Manne verdanke.“¹⁴ Durch den Grafen lernt er auch Heines *Reisebilder* und Börnes Schriften kennen. Für kurze Zeit ist er Theaterdirektor in St. Pölten, dann spielt er wieder in Laibach und Venedig und leitet von 1832 bis 1838 in Linz das Landständische Theater. Mit der dort dominierenden Aristokratie verträgt sich Börnstein aber schlecht und verlässt das Theater, um eine Bühne in Agram zu übernehmen. 1840 leitet er ein Theater in Triest, verlässt infolge der wirtschaftlichen Krise in diesem Jahr aber Österreich und zieht über München und Stuttgart nach Mannheim und Mainz, wo ihn der Direktor des Stadttheaters, Schumann, engagiert.

1842 fährt Schumann mit einer zusammengestellten Operntruppe zu einem Gastspiel nach Paris und nimmt Börnstein als Regisseur und Sekretär mit. Die Aufführungen sind ein Fiasko und die Truppe sitzt ohne Geld in Paris fest. Börnstein treibt Spenden auf, über Adalbert von Bornstedt lernt er Heine kennen, der ihm weitere Adressen von Deutschen in Paris nennt und mit dem er – nach Börnsteins Darstellung – „in freundschaftlichsten Beziehungen“ bleibt.¹⁵ Er lernt Auber, den Di-

¹³ Ebd., S. 149.

¹⁴ Ebd., S. 200.

¹⁵ Ebd., S. 303.

recteur de la Musique du Roi, kennen, der einen Auftritt vor dem König vermittelt, es folgen Engagements in aristokratischen Kreisen, ein Auftritt mit Liszt bringt Riesengewinne – Börnstein hat den Karren aus dem Dreck gezogen und der Chor kann nach Hause reisen.

Börnstein bleibt für sieben Jahre in Paris, betätigt sich als Regisseur an der italienischen Oper und schreibt seine – mancherorts Anstoß erregenden – Korrespondenzen. Er gründet eine Zeitung für die Deutschen in Paris nach dem Vorbild von *Galignanis Messenger* für die Engländer und ein ‚Bureau central de commission et de publicité pour l’Allemagne – Central-Bureau für Commission und Publizität, kommerziellen und geselligen Verkehr zwischen Frankreich und Deutschland‘. Gegen einen Mitgliedsbeitrag erhielt man zweimal wöchentlich Briefe über Ereignisse, literarische und kommerzielle Neuigkeiten, Erfindungen u.ä. und konnte Bestellungen von Waren aller Art aufgeben. 1844 gründete Börnstein die bekannte Zeitschrift *Vorwärts!* sowie einen deutschen Unterstützungsverein samt Lesekabinett und Leihbibliothek. Er machte die Bekanntschaft verschiedener Autoren (von den von ihm übersetzten nennt er Dumas, Viennet und Pyat). In der Revolution von 1848 ist er Geschäftsführer der „Pariser deutschen demokratischen Legion“ und sammelt Verdienste als Journalist, insbesondere in der Parlamentsberichterstattung. 1849 wandert er in die USA, nach St. Louis, aus.¹⁶

Nicht zuletzt übersetzt Börnstein eifrig. Die Grundlagen des Französischen hatte er schon als Kind von einem Tambour-Major gelernt, der 1810 mit Napoleons Armee nach Hamburg kam. In den Soldatenjahren fungierte er bereits als Dolmetscher zwischen Offizieren, die französisch sprachen, und der polnischen Mannschaft, und in Wien gab er französischen Sprachunterricht. Ende 1842 in Paris beginnt Börnstein, neue Lustspiele für den Leipziger Verlag Sturm und Koppe zu übertragen. Die Übersetzungen sind frei bearbeitet, „mit Rücksicht auf die gesellschaftlichen Verhältnisse Deutschlands“.¹⁷ Damit knüpft Börnstein an die in diesen Jahren übliche Übersetzungsweise an. Nicht alltäglich ist hingegen das Tempo, mit dem er seine Übersetzungen liefert. Acht bis zehn Tage nach der Uraufführung sind die Texte bereits in Leipzig. Die

¹⁶ In den USA bleibt Börnstein dem Theater und dem Journalismus treu, nimmt am Bürgerkrieg teil, ist nach seiner Rückkehr nach Europa amerikanischer Generalkonsul in Bremen, ab 1869 Direktor des Josefstädter Theaters in Wien gemeinsam mit Karl von Bukovics.

¹⁷ Ebd., S. 326.

Nachprüfung an drei Stichproben ergab, dass diese Angaben weitgehend richtig sind:

- *Les demoiselles de St. Cyr*: Pariser Uraufführung 25.7.1843, Vorwort der Übersetzung datiert mit 1.8.1843, deutsche Uraufführung Stuttgart 2.2.1844;
- *Marie-Jeanne*: Pariser Uraufführung 11.11.1845, Vorwort der deutschen Übersetzung datiert mit 27.11.1845, deutsche Uraufführung Hamburg 10.1.1846;
- *Riche d'amour*: Pariser Uraufführung 20.11.1845, Vorwort der Übersetzung datiert mit 12.12.1845, deutsche Uraufführung Hamburg 14.2.1846.

Nach diesen Angaben dauerte die Anfertigung der Übersetzungen zwischen einer und drei Wochen; die deutschen Uraufführungen folgten frühestens im Abstand von ca. zwei Monaten nach der Pariser Uraufführung. In seiner Autobiographie erzählt Börnstein, dass er das Manuskript zu den *Demoiselles* noch vor der ersten Aufführung von Dumas erhielt¹⁸, wodurch sich der extrem kurze Abstand zwischen den ersten beiden Daten erklärt.

Als besonderen Service bietet Börnstein in Vorbemerkungen Hinweise zur Besetzung und zur Inszenierung bis hin zu Kostümen und anderen Details. Er versucht die Übernahme in das deutsche Repertoire also mit allen Mitteln zu beschleunigen. Der Erste zu sein, war im Theater zwar nicht ganz so wichtig wie auf dem Buchmarkt, ein Zugstück als erstes deutsches Theater zu produzieren, versprach aber sicher besondere Aufmerksamkeit.

Laut eigener Erinnerung übersetzte Börnstein rund 50 Stücke aus dem Französischen¹⁹, Goedekes verzeichnet aber nur 32.²⁰ Die ersten beiden Stücke blieben ungedruckt und wurden für Aufführungen 1837 und 1839 in Agram verwendet, ganz offensichtlich waren sie für den Eigengebrauch angefertigt worden. Was von den Übersetzungen gedruckt wurde, erschien bei dem Verlag Sturm und Koppe in Leipzig zwischen

¹⁸ Ebd., S. 358.

¹⁹ Ebd., S. 326.

²⁰ Vgl. *Deutsches Schriftsteller-Lexikon 1830-1880*. Bearbeitet von Herbert Jacob, Redaktor: Marianne Jacob. Goedekes *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Fortführung, Bd. 1. Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 551-558, und die Bibliographie im Anhang. Hans Fromms *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700-1948* verzeichnet dagegen nur einige wenige Übersetzungen Börnstensins.

1843 und 1846. Es handelt sich um insgesamt 11 Titel. Dabei fällt auf, dass sieben Stücke 1843 erschienen, zwei 1844 und je eines 1845 und 1846; man kann daraus vorsichtig darauf schließen, dass der Druck doch keine sehr rentable Verbreitungsart für Theaterstücke war. Dazu kamen noch zwei Opern, die beim Musikverlag Schott in Mainz erschienen. Die übrigen Stücke blieben ungedruckt. Darunter findet sich die eine oder andere Auftragsarbeit, so das ungedruckte Manuskript von A. Dumas' *Die unsichtbare Beschützerin* für das Wiener Burgtheater im November 1843. Die bekanntesten Namen unter den übersetzten Autoren sind Eugène Scribe, Alexandre Dumas (père), Théophile Gautier und Félix Pyat. Nach der Auswanderung nach Amerika erschien nur mehr eine Übersetzung aus Börnsteins Feder, und zwar ein Stück von Scribe (1865).

Börnstein entspricht dem durchschnittlichen Profil eines Übersetzers von Lustspielen im Vormärz. Er kannte den Theaterbetrieb in- und auswendig und war vom Anfang seiner Karriere an in verschiedenen Funktionen – insbesondere als Schauspieler, Rezensent, Sekretär, Direktor – tätig. Er übersetzte fast ausschließlich dramatische Literatur, nur *Gerolstein*, der Epilog zu Sues *Geheimnissen von Paris*, sticht in dieser Hinsicht heraus.

Als besonders erfolgreiche Stücke hebt Börnstein *Riche d'amour* von Xavier, Duvert und Lauzanne, *Marie-Jeanne* von Dennerly und Mallian und *Les demoiselles de St. Cyr* von Alexandre Dumas hervor. Genau diese Übersetzungen sind auch in Wiener Bibliotheken erhalten geblieben und werden hier näher untersucht.

Zunächst zu *Riche d'amour*. Die Komödie dreht sich um ein Missverständnis, den Anschein von Ehebruch, hinter dem aber nur die geheime Anfertigung eines Porträts als Geburtstagsgeschenk für den Ehemann steckt. Vor dem Hintergrund der ‚Rettung‘ dieser Ehe wird eine zweite gestiftet, nämlich die des komischen Helden mit einer reichen Witwe. In Übereinstimmung mit den zuletzt von Bernd Kortländer rekapitulierten üblichen Verfahrensweisen beim Übersetzen von Lustspielen in den vierziger Jahren bürgert Börnstein das Stück ein.²¹ Vom Schauplatz „Paris chez un restaurateur“ verlagert er das Geschehen nach Wien. In der

²¹ Vgl. Bernd Kortländer: „...was gut ist in der deutschen Literatur, das ist langweilig und das Kurzweilige ist schlecht“. Adaptionen französischer Lustspiele im Vormärz. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Thema“. *Theaterverhältnisse im Vormärz*. Hg. Maria Porrmann/ Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis, 2001 (Forum Vormärz Forschung, Jg. 7). S. 197-211, bes. S. 204f.

Vorbemerkung schreibt er dazu: „Der Ort der Handlung lässt sich verlegen und der Regisseur hat dann die kleinen Aenderungen zu besorgen. Ich ziehe Wien als am passendsten vor.“²² Statt in die Rue de la ferme und die Chaussée d’Antin fährt man in die Mariahilfer Vorstadt, die Rue de Tournon (12) wird zur Jägerzeile (30), an die Stelle von Nanterre (22) tritt Wiener Neustadt (54). Da als Schauplatz auch ein Kurort nötig ist, kommt statt den Eaux de Cauterets, dans les Hautes-Pyrénées (4) das Salzkammergut mit Bad Ischl zu Ehren (13), ein Spaziergang führt dann klarerweise nicht zum Cirque de Gavarnie (5), sondern auf den Schafberg (15). Folgerichtig müssen auch die Personennamen geändert werden. Die Hauptfigur heißt Rohrhuhn statt Pingouin, Vergaville, ein Offizier, wird zu Donnersdorf, Léonie wird zu Leontine eingedeutscht usw. Die im Original als employé eingeführte Hauptfigur wird in der Übersetzung präziser als Eisenbahnangestellter bezeichnet, als jemand, der das aufstrebende Bürgertum vertritt und am Ende die hübsche und reiche Witwe zur Frau nehmen kann.

Die auffälligsten Abweichungen von der Vorlage sind kleine Ergänzungen. Eine typische kleine Ergänzung, die lokale Verhältnisse, hier die Zensur, einbringt, findet sich in der folgenden Passage.

Léonie. Décidément, vous êtes très amusant, ce soir. (1)

Leont. Sie werden ja zum Dichter heute Abend.

Rohrh. Zum Naturdichter, – zum Liebesdichter – ich mache Sonette, Stanzas, Madrigale, Lieder –

Leont. Doch keine politischen?

Rohrh. Nein, – die sind mir als Beamter verboten. (6)

Meist handelt es sich um rhetorische Amplifizierungen, um ‚originelle‘ und geistreiche Redewendungen. Im folgenden Beispiel weisen die beiden weiblichen Hauptfiguren Léonie und Hermance einen anderen Ka-

²² *Reich an Liebe oder Nur fünf Gulden*. Lustspiel in einem Aufzuge. Nach dem Französischen: *Riche d’amour!* Der Herren Xavier, Duvert und Lauzanne von Heinrich Börnstein. Zum ersten Mal aufgeführt im Theatre du Vaudeville in Paris am 20. November 1845. (Als Manuscript gedruckt.) Dem Theatergeschäfts-Bureau von Sturm und Koppe in Leipzig, zur ausschließlichen Versendung an die deutschen Bühnen vom Verfasser übergeben, S. 4. – Die französische Vorlage wird zitiert nach: *Riche d’amour*, comédie-vaudeville en un acte, par MM. Xavier, Duvert et Lauzanne, Représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le jeudi 20 Novembre 1845. – Seitenverweise auf diese beiden Werke in der Folge in Klammern im Haupttext.

valier ab und bieten M. Duhamel, dem commissaire du bal, ihren Arm, er soll sie in den Ballsaal führen.

Léonie. M. Duhamel, votre bras; vous êtes commissaire du bal, c'est une fonction publique.

Duhamel. Je m'en réjouis, mesdames, dans ce moment surtout. (2)

Leont. Herr von Spindler Ihren Arm, – Sie sind Ball-Commissair, also ein Mann in Amt und Würde –

Spindl. Ich bin stolz auf mein Amt, – und doppelt stolz in diesem Augenblicke, wo es mir so schöne Sporteln abwirft. (8)

Rohrhuhn, der Hermance für sich gewinnen möchte, aber kein Geld besitzt, benötigt fünf Gulden, um dem Wunsch seiner Geliebten, dass er sie mit einem Fiaker nach Hause bringe, nachkommen zu können. Er pumpt einen Freund an, der nach langem hin und her zugibt, kein Geld zu haben. Pingouin/Rohrhuhn empfindet es als Gemeinheit, dass ihn der Freund so lange umsonst reden und bitten lässt und bezeichnet dies als Diebstahl. Im Deutschen wird daraus ein Pleonasmus mit angefügter scherzhafter Assoziation.

Pingouin. ... voilà un quart d'heure que je te raconte mes désastres ... Mais je suis volé. (6)

Rohrh. Du läßt mich eine halbe Stunde lang meine Geschichte erzählen, und jetzt hast Du kein Geld. Das ist Diebstahl, Raub, Mißbrauch der Amtsgewalt. (18)

Eine Variation desselben Themas:

Pingouin. je trouverai peut-être un capitaliste qui me commanditera. (7)

Rohrh. vielleicht finde ich irgend einen Capitalisten, der mir eine freiwillige Zwangs-Anleihe von fünf Gulden macht. (21)

Und noch eine ähnliche Stelle, es geht noch immer um die fünf Gulden:

Jules. Et elle demande à t'emprunter cent sous?

Pingouin. Ignominie, – profanation et misère!! (4)

Jul. Und für die willst du fünf Gulden haben?

Rohr. Elender Bonmôtiaist! Profanire das Ideal meines Herzens nicht. (13)

Die letzte Passage, das Spiel mit Fremdwörtern, klingt ein wenig nach Nestroy, auf jeden Fall nach Alt-Wiener Volkskomödie. Gelegentlich wird man daran erinnert, dass Börnstein seine theatralische Initiation in Wien absolviert hat. Dieser Effekt stellt sich auch ein, wenn der Ehe-

mann (Vergaville bzw. Donnersdorf) zu einem Bedienten sagt: „Qu'est-ce que vous dites là?“ (16) und Börnstein einen Zusatz anbringt: „Was sagst Du da, – elendes Subject?“ (39) oder wenn Rohrhuhn statt „brave garçon“ (11) sagt: „Edler Oberkellner. Humanes Bedienungs-Individuum“ (29).

Ein andermal ist Rohrhuhn, der noch immer kein Geld hat, gezwungen, ein teures Souper zu bestellen, was ihn zu folgendem Monolog veranlasst:

En bas, une voiture qui me menace, et ici un souper de Damoclès qui pend sur ma tête. (14)

Und ein verruchter Fiaker, dessen Stunden mit Gold aufgewogen werden, und hier eine Höllenmaschine von einem Souper, die alle Augenblicke losgehen kann. (35)

Wie in jeder Übersetzung finden sich auch einige missglückte Stellen. Die Beispiele aus diesem Stück deuten auf sehr flüchtige Produktion, die eben doch übersetzerische ‚Fabriksarbeit‘ hervorbringt, hin: „meine Schöne kömmt [...] in Gefahr, in einen Abgrund geschleudert zu werden, der wenigstens 200000 Klafter unter der Meeresfläche tief war“ (15); „dans ce bal au profit des pauvres“ (6) – „auf diesem wohlthätigen Zweck-Balle“ (17); „sich zum zu Hause gehen rüsten“ (28).

Insgesamt betrachtet, sieht man von den genannten Abweichungen ab, handelt es sich um eine relativ eng an der Vorlage bleibende Version, es finden sich auch keine Anzeichen dafür, dass gesellschaftliche Standesunterschiede auf markante Weise verstärkt oder verschoben würden. Auch der selbstreflexive Schluss, die Doppelbedeutung von „pièce“, wird von Börnstein gut wiedergegeben. Rohrhuhn gibt dem Diener als versprochene Belohnung ein falsches Fünfguldenstück. Dieser erkennt es und beschwert sich. Pingouin wendet sich daraufhin an das Publikum und singt:

Ah! vous voyez ma pénurie affreuse.
Prouvez-lui donc, Messieurs, pour l'amorcer,
Qu'une pièce, même douteuse,
A quelquefois la chance de passer. (24)

Bei Börnstein sagt der Diener: „Aber das Stück taugt nichts –“. Rohrhuhn hält ihm den Mund zu und sagt zum Publikum: „Ich bitte Sie, glauben Sie ihm kein Wort: – es cursirt so manche leichte Münze – lassen Sie dieses Stück auch passiren.“ (56)

Für die beiden anderen genannten Stücke gilt ganz Ähnliches wie für *Riche d'amour*. *Marie-Jeanne* ist ein Volksstück um eine Mutter, die einen Trinker heiratet und ihr Kind aus Not ins Findelhaus geben muss, von wo es entführt und einer reichen Dame untergeschoben wird, was einem Schurken die vorteilhafte Heirat mit ihr sichern soll. Es finden sich hier die schon bekannten scherzhaft gemeinten Hinzufügungen des Übersetzers, so wenn nach der Hochzeit über den Ehemann gesagt wird „Eh! Oui, c'est le marié ... l'heureux époux“ und Börnstein ergänzt „Ja da ist er, der neue Ehemann, eben fertig geworden, – der Herr Pfarrer hat die letzte Hand angelegt“.²³ Wenn in der Vorlage von gutem Wein die Rede ist, der in Flaschen mit silbernen Stöpseln geliefert wird („coiffées d'argent“, 5), so metaphorisiert Börnstein den Sachverhalt, indem er die Flaschen als Soldaten präsentiert („mit silbernen Pickelhauben wie die Garde-Drager“, 14).

Während Börnstein in *Riche d'amour* die Hauptfigur willkürlich zu einem Eisenbahn-Angestellten gemacht hat, unterdrückt er in diesem Stück einen Hinweis auf die Eisenbahn. Statt „à la gare“ (9) trifft man sich bei ihm „vor dem Thore“ (26). Wahrscheinlich wollte er damit Schauplätzen, die noch nicht an das Eisenbahnnetz angeschlossen waren, entgegen kommen. Eine Anpassung an vormärzliche politische Verhältnisse kann hinter der Abmilderung von „ce farceur de gouvernement“ (15) zu „die Regierung“ (43) vermutet werden. Hin und wieder scheint auch hier die allzu eilige und flüchtige Abfassung des Textes durch, wenn es in der Vorlage von dem Kind heißt „c'est que c'est une existence fièrement précieuse“ (19) und Börnstein wörtlich übersetzt „Es ist eine kostbare Existenz“, um dann festzustellen, dass die Phrase unklar ausgefallen ist und einfach hinzufügt „die dieses Kindes“ (53).

Die *Demoiselles de Saint-Cyr* sind eine im 17. Jahrhundert angesiedelte Komödie, in der zwei Freunde zwei Mädchen aus einem Pensionat ent-

²³ *Marie-Jeanne*. Drame en 5 actes et 6 tableaux, par MM. Dennery et Mallian. Musique de M. Pilati, représenté pour la première fois, sur le théâtre de la Porte St-Martin, le 11 novembre 1843, S. 2. – *Marie-Anne, oder Eine Mutter aus dem Volke*. Schauspiel in 5 Aufzügen. Nach dem Französischen: „Marie-Jeanne“ der Herren Dennery und Mallian von Heinrich Börnstein. Zum ersten Male aufgeführt in Paris im Theater des Porte St. Martin am 11. November 1845. (Als Manuscript gedruckt.) Dem Theatergeschäfts-Bureau von Sturm und Koppe in Leipzig, zur ausschließlichen Versendung an die deutschen Bühnen vom Verfasser übergeben, S. 5. – Seitenverweise auf diese beiden Werke in der Folge in Klammern im Haupttext.

führen wollen, dabei ertappt und mit ihnen zwangsverheiratet werden, sich an den Hof in Madrid absetzen und sich dort unter abenteuerlichen Umständen in ihre Frauen verlieben. Eine Art Zensur im Sinne des Schutzes gekrönter Häupter scheint in der folgenden Stelle vorzuliegen. Über Ludwig XIV. heißt es im Original, dass er bigott sei, weil er „un jésuite pour confesseur et une prude pour maîtresse“ habe. Börnstein lässt diese Feststellung einfach weg und lässt die Wut des Königs über die Entführung und anschließende Flucht unerklärt.²⁴

Besonders auffällig in dieser Übersetzung sind aber die geradezu ungläublichen stilistischen Fahrlässigkeiten. Wenn von den beiden verschworenen Freunden einer den anderen beauftragt, ihm am nächsten Tag Briefe und den Schlüssel zu Saint-Cyr zurückzugeben, und dieser antwortet „Je n’y manquerai pas, monseigneur“ und Börnstein wörtlich übersetzt „Ich werde nicht ermangeln, Hoheit“ (21), so sind die Grenzen der treuen Übersetzung weit überschritten, ebenso wenn er „visible“ (10, 12) im Sinne von empfangs- bzw. besuchsfähig einfach mit „sichtbar“ übersetzt, und das gleich zweimal: „Du wirst die Eine oder Andere davon ersuchen, mich es wissen zu lassen, wenn ihre Gebieterin sichtbar ist“ (31) und „Man hat mir gesagt, dass Sie sich erkundigt haben, wenn ich sichtbar bin, und ich fliege herbei“ (37). „Das Louvre“ (42) und „der Esther“ (24, gemeint ist ein Theaterstück) zeugen von der fehlenden Korrektur des Textes, ebenso unfreiwillig komische Formulierungen wie „Jede Frau, die liebt, verliert die Hälfte ihres Uebergewichtes“ (43), wo in der Vorlage die Überlegenheit gemeint ist („la moitié de ses avantages“, 14), oder die Übernahme des französischen Hilfszeitwortgebrauchs in „wir haben Ihnen begegnet“ (77) für „nous vous avons rencontrés“ (26).

Wenn man diese Übersetzung liest, ist man beinahe versucht, in den Chor der Kritiker der ‚Übersetzungsfabriken‘ einzustimmen. Obwohl bei

²⁴ *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, comédie en cinq actes. Par M. Alexandre Dumas. Suivie d’une lettre de l’auteur à M. Jules Janin. Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre-français, le 25 juillet 1843. Prix: 1 franc. Paris. Chez Marchant, éditeur du Magasin théâtral, boulevard Saint-Martin, 12, et tous les marchands de nouveautés. 1843, S. 20. – *Die Fräulein von St. Cyr*. Lustspiel in 5 Aufzügen nach dem Französischen: *Les demoiselles de St. Cyr* des Alexander Dumas von Heinrich Börnstein. Zum ersten Male aufgeführt im Theatre français zu Paris am 25. Juli 1843. (Als Manuscript gedruckt). Dem Theatergeschäfts-Bureau von Sturm und Koppe in Leipzig, zur Versendung an die deutschen Bühnen vom Verfasser übergeben, S. 60. – Seitenverweise auf diese beiden Werke in der Folge in Klammern im Haupttext.

weitem kürzer und weniger Schwierigkeiten bietend als z.B. historische Romane oder zeitgenössische Genreskizzen in Prosa, bilden die Übersetzungen im Bereich des populären Theaters keine Ausnahme von den eingangs skizzierten Zuständen auf dem Übersetzungsmarkt.

Anhang

Übersetzungen Börnsteins nach der Fortführung von Goedeke's *Grundriss*, Bd. 1 (Anm. 20)

- 1) *Kurzgefaßte Geschichte der Luftschiff-Fahrt nebst einer gedrängten Biographie der Aeroniste Dlle. Elisa Garnerin und Beschreibung des, bey ihrer 29. Luftfahrt in Wien, gebrauchten Ballons, Fallschirms und der sonstigen Apparate.* Wien, 1826.
- 2) Jean François Alfred Bayard u. Emile Vanderburch: *Der Straßenjunge von Paris.* Schausp. nach d. Franz. (Manuskript, Aufführung 1837).
- 3) *Alvini, oder Die Bestürmung des Schlosses Rabenhorst.* Schausp. nach d. Franz. (Manuskript, Aufführung 1839).
- 4) Eugène Scribe u. Saintine [Xavier Boniface]: *Der Herzog von Olonne.* Kom. Oper in 3 Aufz. nach d. Franz. Musik von Daniel François Esprit Auber. Berlin, 1842.
- 5) Alexandre Dumas: *Die Fräulein von St. Cyr.* Lustsp. in 5 Aufz. Nach d. Franz.: *Les demoiselles de St. Cyr.* (Als Ms. gedr.). Leipzig: Sturm u. Koppe, 1843.
- 6) *Francisca oder: Das Kriegsgericht.* Schausp. in 3 Aufz. Nach d. Franz. Leipzig: Sturm u. Koppe, 1843.
- 7) François Ancelot: *Hermance oder: Ein Jahr zu spät.* Lustsp. in 3 Akten. Nach d. Franz. Leipzig: Sturm u. Koppe, 1843.
- 8) Eugène Sue: *Gerolstein.* Schluß der *Geheimnisse von Paris.* Dt. Berlin: Meyer u. Hofmann, 1843.
- 9) *Hohe Brücke und tiefer Graben, oder: Ein Stockwerk zu tief.* Posse in 1 Aufz. Nach d. franz. Vaudeville „Rue de la lune“. (Als Ms. gedr.) Leipzig: Sturm u. Koppe [um 1843].
- 10) *Plönnikes Abenteuer in Spanien.* Lustsp. in 3 Akten. Frei bearb. nach [Théophile] Gautier. Musik von Max Maretzek. (Als Ms. gedr.) Leipzig: Sturm u. Koppe, 1843.

- 11) Heinrich Börnstein u. Karl Gollmick: *Des Teufels Antheil*. Kom. Oper in 3 Akten nach d. Franz. d. Eugène Scribe. Musik v. Daniel François Esprit Auber. Mainz: Schott, 1843.
- 12) *Die Tochter Figaro's oder Weiberlist und Weibermacht*. Lustsp. in 5 Aufz., nach d. Franz. (Als Ms. gedr.) Leipzig: Sturm u. Koppe [um 1843].
- 13) Alexandre Dumas: *Die unsichtbare Beschützerin*. Nach d. Franz. (Manuskript, Aufführung 1843).
- 14) Jules de Premaraz: *Vater Hiob*. Drama in 2 Acten. Aus d. Franz. (Als Ms. gedr.) Leipzig: Sturm u. Koppe, 1843.
- 15) *Die Abentheur von Paris oder Modernes Zigeunerveresen*. Melodram m. Gesang in 5 Akten u. 8 Bildern. Aus d. Franz. Musik v. Max Maretzek in Paris. (Als Ms. gedr.) Leipzig: Sturm u. Koppe [um 1844].
- 16) Jean François Bayard u. Augustin Jules de Vailly: *Der Ehemann auf dem Lande*. Lustsp. in 3 Akten. Nach d. Franz. (Als Ms. gedr.) Leipzig: Sturm u. Koppe [1844].
- 17) A. Dennerly u. Julien de Mallian: *Marie-Anne, oder: Eine Mutter aus dem Volke*. Schausp. in 5 Aufz. Nach d. Franz. „Marie-Jeanne“. Leipzig: Sturm u. Koppe [um 1845].
- 18) Félix Pyat: *Diogenes*. Lustsp. in 3 Aufz. u. 1 Vorsp. Nach d. Franz. (Manuskript, Aufführung 1846).
- 19) Jean Pons Guillaume Viennet: *Michel Bremond oder der Sträfling*. Schausp. in 5 Aufz. Nach d. Franz. (Manuskript Breslau, 1846).
- 20) *Der Regiments-Tambour*. Vaudeville in 1 Akt. Nach d. Franz. Musik-Arrangement v. Wirsing. (Manuskript, Aufführung 1846).
- 21) Félix Auguste Duvert Xavier u. Augustin Théodore de Lauzanne de Vauroussel: *Reich an Liebe, oder Nur fünf Gulden*. Lustsp. in 1 Aufz. Nach d. franz. Riche d'amour. Leipzig: Sturm u. Koppe [1846].
- 22) *Robinsons Insel, oder: Eine Constitution*. Vaudeville-Burleske in 1 Aufz. Nach d. Franz. (Manuskript, Aufführung 1846).
- 23) Adolphe Philippe Dennerly: *Der Weg zum Verbrechen*. Schausp. m. Musik in 5 Aufz. u. 1 Vorsp. Nach d. Franz. (Manuskript, Aufführung 1846).
- 24) Adolphe Philippe Dennerly: *Der Weibermarkt in England*. Drama in 4 Aufz. nebst 1 Vorsp.: *Die beiden Werkführer*. Nach d. Franz. (Manuskript, Aufführung 1846).
- 25) Eugène Scribe: *Ein Beschützer*. Lustsp. in 2 Akten. Nach dem Franz. [Le protégé sans le savoir] (Hektogr., 1847).
- 26) Félix Auguste Duvert u. Augustin Théodore de Lauzanne de Vauroussel: *Was eine Frau einmal will, oder: Der Friedrichsd'or*. Vaudeville in

- 3 Akten. Nach d. Franz. Musik v. Franz v. Suppé. (Manuskript, Aufführung 1847).
- 27) Marc Fournier u. Eugène de Mirecourt: *Marie von Tencin oder die Jugend d'Alemberts*. Schauspiel in 4 Akten u. 1 Vorsp.: *Der Chevalier Destouches*. Nach d. Franz. (Hektogr., um 1847).
- 28) Félix Pyat: *Der Lumpensammler von Paris*. Drama in 5 Akten u. 1 Vorsp. Nach d. Franz. (Hektogr., um 1848).
- 29) Eugène Scribe: *Der Puff oder Zeitungs- und Tageslügen*. Lustsp. in 5 Akten. Nach d. Franz. (Manuskript, 1848).
- 30) Alexandre Dumas: *Die Tochter des Regenten*. Hist. Lustsp. in 5 Akten. Nach d. Franz. (Manuskript, 1848).
- 31) Eugène Scribe: *Eine Frau, die sich zum Fenster hinausstürzt*. Lustsp. in 2 Akten. Nach d. Franz. (Manuskript, Aufführung 1849).
- 32) Jean François Bayard u. de Biéville [Charles Desnoyers]: *Ein braver Mann*. Lustsp. [um 1850].
- 33) Jean François Bayard: *Des Löwen Erwachen*. Lustsp. frei nach: *Le réveil du lion*. [um 1850].
- 34) Eugène Scribe: *Mein Mann geht aus*. Lustsp. in 2 Aufz. Frei bearb. Hamburg: Verl.-Compt., 1856.

Inge Rippmann (Basel)

Ludwig Börne als Übersetzer und Übersetzungskritiker

Da die Erhabenheit des Heiligen Römischen Reiches die Gesetze und Regierung so verschiedenartiger, sich durch Sitten, Lebensweise und Sprache unterscheidender Länder und Leute zu bestimmen hat, erscheint es geziemend [...], sinnvoll und zweckmässig, dass die Kurfürsten [...] in den verschiedenen Sprachen und Mundarten unterwiesen werden, auf dass sie die Leute besser verstehen können und von den Leuten besser verstanden werden [...].

Die Goldene Bulle Karls IV., 1356, Kap. XXXI

Dass Ludwig Börne zu den wichtigen deutschen Kulturvermittlern der nachnapoleonischen Epoche zählt, bedarf kaum einer erneuten Bestätigung.¹ Als Kulturvermittelnder zugleich Kulturkritiker, war er von Wolfgang Menzel zu Unrecht der Frankomanie bezichtigt worden.² Wenn es je darum ging, die beiden Kulturen gegeneinander abzuwägen, hielt Börne, um es verkürzt auszudrücken, einzig und allein die *politische* Kultur des nachrevolutionären Frankreich derjenigen des vormärzlichen Deutschland für überlegen. Diese Gewichtung wird sich auch für unsere aktuelle Fragestellung als nicht unwesentlich erweisen.

Auf den übersetzungsgeschichtlichen Kontext in der in Frage stehenden Periode muss hier nicht eingegangen werden; diese Arbeit hat Bernd Kortländer in einer eingehenden Untersuchung geleistet.³

Börne-Zitate werden im laufenden Text mit Band- und Seitenzahl zitiert nach Ludwig Börne *Sämtliche Schriften und Briefe*. Hg. Inge und Peter Rippmann, Band 1-3 Düsseldorf 1964, Bd. 4 u. 5 Darmstadt 1968, sowie nach I. R. *Börne-Index. Historisch-biographische Materialien zu Ludwig Börnes Schriften und Briefen*, Berlin/New York 1985, Bd. I u. II.

¹ Vgl. I. R.: „Aimer Dieu et Lisette“. Ludwig Börnes europäische Vision“. Deutsch-französischer Ideentransfer im Vormärz, *Forum Vormärz Forschung*, Jb. 2002. Hg. Gerhard Höhn/Bernd Füllner. Bielefeld 2002, S. 79-114.

² Wolfgang Menzel: „Herr Börne und der deutsche Patriotismus“. *Literaturblatt zum Morgenblatt* 1836, Nr. 37. – Ders. in: *Die deutsche Literatur*. Stuttgart 1836/2, Kap. 18, Die neue Gallomanie.

³ Bernd Kortländer: „Übersetzen – ‚würdigstes Geschäft‘ – oder – ‚widerliches Unwesen‘? Zur Geschichte des Übersetzens aus dem Französischen ins Deutsche in der ersten Hälfte des 19. Jh.“ Journalliteratur im Vormärz, *Forum*

Der literarische Horizont des Vormärz ist gezeichnet von den Spannungen zwischen Nationalismus und Universalismus (oder Patriotismus und Kosmopolitismus), die sich vielfach auf das Verhältnis zur Sprache, der eigenen wie die der anderen, ausgewirkt haben. Auch Börnes schriftstellerische Biographie spiegelt den Reflex dieser Spannungen und bestimmt nicht zuletzt sein Verhältnis zum Geschäft des Übersetzens.

Es geht also um einen besonderen Aspekt des Kulturtransfers, genauer gesagt um eine funktionelle Methode kultureller Interaktion. Gerade in diesem Bereich ist Börne in verschiedener Weise hervorgetreten: als Sprach-, Literatur- und Übersetzungskritiker ebenso wie als eigentlicher Übersetzer. Man wird ausgehen müssen vom Problem der Sprache überhaupt, Sprache im kulturellen wie im nationalen Kontext. Börnes kritischer Massstab erweist sich als flexibel je nach Textsorte und Zielpublikum. Da die Schwerpunkte seiner schriftstellerischen Vita wesentlich von den Wechselfällen der politischen Geschichte im engen regionalen wie im weltgeschichtlichen Umfeld abhängig waren, wird auch im Folgenden der Schwerpunktwechsel zu berücksichtigen sein.

Seine ersten Übertragungen aus dem Französischen publizierte Börne in den ersten Heften seiner *Wage* (1818/19) und in der von ihm in der ersten Hälfte des Jahres 1819 herausgegebenen Tageszeitung: Von Januar bis Juni 1819 hatte er in die täglich und unter den Augen des Frankfurter Zensors erschienene *Zeitung der Freien Stadt Frankfurt* englische und französische Nachrichten, grösstenteils aus der *Times*, dem *Morning Chronicle*, dem *Journal de Commerce* und der *Minerve Française*, ins Deutsche übertragen, eingerückt.⁴ Dabei handelte es sich zum Teil um wörtliche Vermittlung politischer Nachrichten sowie meinungsbildender Kommentare im aktuellen Tagesjournalismus, d.h. um Gebrauchstexte ohne besonderen literarischen Anspruch, wie sie schon Schleiermacher in die Rubrik des Dolmetschens verwies.⁵ In den von Börne im dritten Quartal des

Vormärz Forschung, Jb 1995. Hg. Detlev Kopp/Rainer Rosenberg, Bielefeld 1995. S. 179-203.

⁴ *Die Wage. Eine Zeitschrift für Bürgerleben, Wissenschaft und Kunst*. Hg. Dr. Ludwig Börne, Frankfurt/M. 1818, Bd. 1, Heft 3 „Trost in Leiden“, Heft 5 „Briefe über Deutschland“, 1819, Heft 6. „Briefe über Deutschland“. – *Zeitung der Freien Stadt Frankfurt*, Jg. 1819, Nr. 1-177, passim.

⁵ Friedrich Schleiermacher: „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens.“ Abhandlung, gelesen in der Königl. Akademie der Wissenschaften, Berlin 1813; zit. nach: Hans Joachim Störig (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt 1963. S. 38-70 (Zitat S. 43).

gleichen Jahres herausgegebenen *Zeitschwingen*, die in Offenbach und damit ausserhalb des Frankfurter Zensurbereichs erschienen, konnte er in weit intensiverer Weise die Nutzung dieser Quellen, vorab der *Minerve*, einsetzen. Das der umfassenden politischen Orientierung und Meinungsbildung auf hohem Niveau gewidmete, von prominenten Oppositionellen wie Benjamin Constant, Jouy und Etienne geschriebene französische Journal verfügte über einen vor Ort orientierten erstklassigen Korrespondentenstab. In der kurzen Zeit der *Zeitschwingen*-Leitung suchte Börne diesem seinem zweimal wöchentlich erscheinenden Blatt als einem reflektierenden und kommentierenden Organ eine der *Minerve Française* nicht unähnliche Richtung zu geben.

Dabei bildeten seine Übersetzungen der *Minerve*-Artikel – neben den anonym publizierten kritischen „Briefen über Deutschland“ vor allem jene aus der Feder Constants (De L’Etat de L’Europe sous le Point de Vue constitutionnel) – die wichtigsten Instrumente der Richtungsänderung des vormals konservativen Blatts. Die eigene politische Farbe des Frankfurter Publizisten entsprach zu diesem Zeitpunkt noch durchaus derjenigen des konstitutionellen Monarchisten Benjamin Constant, dessen umfassende Überblicke über den politischen Zustand der europäischen Staatenwelt unter dem kritischen Gesichtspunkt der von ihm wie auch von Börne angestrebten Repräsentativverfassungen standen.⁶

Constants Essays forderten vom Übersetzer eine bewusste Differenzierung, eine Kenntnis von Geist und Absicht des ihm vorliegenden Texts; Börne vermied hier jegliche Paraphrasierung und suchte wenn immer möglich dem Satzbau des Franzosen zu folgen. Dass er hier kaum Schwierigkeiten empfunden haben wird, erklärt seine unmittelbar nach dem Tod des französischen Staatsmanns geäußerte Bemerkung: „Er hatte einen deutschen Kopf und ein französisches Herz“ (3/82). Es ist interessant, dass die französische Kritik mit Börnes mehrfach geäußelter Beurteilung von Constants Stil durchaus, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen, übereinstimmte und diesem „une teinte un peu trop for-

⁶ *Zeitschwingen*. Offenbach 1819, Nr. 53-81 unter Börnes Leitung. Nr. 58/59 „Briefe über Deutschland, aus der *Minerve Française*“, Nr. 63/64 „Ueber die Lage Europas unter dem Gesichtspunkte seiner konstitutionellen Verhältnisse.“ Von Benjamin Constant. – Nr. 71. „Ueber den Einfluss der französischen Revolution auf den gegenwärtigen Freiheitstrieb der Völker.“ Von Benjamin Constant. – Nr. 77/78 „Wahres und Falsches aus dem Werke *Histoire des sociétés secrètes en Allemagne*“ – Nr. 80 „Wahres und Falsches aus dem Werke *Histoire des sociétés secrètes en Allemagne*“.

te de germanisme“ attestierte (Börne-Index I, S. 123). Auf den Gesichtspunkt wird noch zurückzukommen sein.

*

Die Jahre nach den Karlsbader Beschlüssen lassen den seiner journalistischen Sprachrohre beraubten Börne nicht als Übersetzer, aber als Sprach- und Übersetzungskritiker aktiv werden. Literatur-, Sprach- und Übersetzungskritik finden sich bei ihm aufs Engste miteinander verschränkt. Besonders in der Kritik will Börne, auf die Poetikkonzeption der Jungdeutschen vorausweisend, Lebenselement und Lebensleistung der tatenarmen Deutschen sehen (2/916). Selten nur schliessen seine zahlreichen Besprechungen französischer Neuerscheinungen der zwanziger Jahre mit einer Übersetzungsempfehlung (2/446, 2/564); hingegen unternimmt er es selbst, bezeichnende Partien in deutscher Sprache vorzustellen (z.B. 2/381ff., 2/478ff.)⁷. Nach der Julirevolution erwähnt er die Bestseller des aktuellen, zensurbefreiten französischen Buchmarkts, um deren schnelle Übersetzung die Verlage in Deutschland streiten, mit einer gewissen Herablassung. Auch gegenüber sensationsverdächtigen Titeln wie *Paris ou le Livre des cent-et un* bleibt er auf Distanz, hochkarätige Unterhaltungsschriftsteller wie Paul de Kock goutiert er selbst nur kulinarisch. In seinen letzten Lebensjahren sieht er mit Besorgnis die Vertreter der französischen Literatur bedroht vom materialistischen Denken der Zeit: eine zerrissene Gesellschaft feiere ohne Selbstkritik ihr Spiegelbild, das die Autoren, allen voran Balzac, ihr vorhielten.⁸ Gerade die rasante Entwicklung von Schnellpresse und Buchhändlerspekulation beurteilt er kritisch im Blick auf die billige Verbreitung flüchtig übersetzter Romane durch die Leihbibliotheken, in seinen Augen vielfach bedenkliches Lesefutter für junge Menschen aus bildungsarmen Schichten (2/649f, 3/210ff.). Den eigentlichen Höhepunkt der Übersetzungswelle um 1840, über deren Personal, literarisches Material und sozioökonomischen Hintergrund Bernd Kortländer in dem schon erwähnten Artikel eingehend handelt, konnte Börne nicht mehr erleben.

⁷ In den Jahren 1819 und 1820 hatte Börne dem Verleger Cotta von Paris und Frankfurt aus angeboten, englische und französische Neuerscheinungen für die *Europäischen Annalen* (5/645) sowie für das *Morgenblatt* (5/658) zu übersetzen.

⁸ Vgl. Eduard Beurmann: *Ludwig Börne als Charakter und in der Literatur*. Frankfurt 1837. S. 53-58.

Nur bei Gelegenheit einer Besprechung des von ihm geschätzten amerikanischen Autors Cooper streift er die Problematik der unter Zeitdruck arbeitenden Übersetzungsfabriken:

Die Übersetzer der angezeigten Romane sind besser als ihre Übersetzungen. Man merkt nämlich, dass sie ihre Aufgabe verstanden und das Obliegende geleistet hätten, wenn sie gewollt oder gedurft. Die Herren eilten sich zu sehr. Eile mit Weile! Es ist komisch genug, dass die ersten Bände immer schlechter übersetzt sind als die zweiten und dritten, und man erfährt daraus eines der grossen Geheimnisse der kleinen Buchkrämerei. (2/403)

*

Schon 1822, vor seinem ersten längeren Paris-Aufenthalt, denkt Börne daran, selbst französisch zu schreiben, um an einem Pariser Feuilletonblatt, dem *Miroir des Spectacles*, mitarbeiten zu können (Börne-Index II, S. 1189f.). In diesem Zusammenhang reflektiert er in einem Brief die mentalitätsbedingte Differenz und Annäherung beider Sprachen, für die er noch nach jahrelangen Paris-Erfahrungen in seiner *Balance* eine produktive und integrative europäische Lösung sucht (4/638).

Zunächst aber bekennt er in anekdotischer Form seinen Kampf mit der Sprachdifferenz als eines der Grundprobleme der Übertragung, in diesem Fall der Übertragung eigener Gedanken in die Sprache des Nachbarvolks. Das Leben im Klima des vielfach noch vorromantischen Paris der Restaurationszeit gab ihm Gelegenheit, französische Mentalität in Umgangssprache wie in der Literatur zu studieren. Er beobachtet dabei den Hang des gebildeten Franzosen zu manierterter Höflichkeit, zur Benutzung von häufig repetierten Klischees (2/9ff.), zur Wortinflation, aber auch zu diplomatisch eleganter Umschreibung von Grobheiten:

Herr Jouy teilt die tüchtigsten Ohrfeigen in seidnen Handschuhen aus und ist so grob wie ein Mann von Welt in französischer Sprache nur sein kann. (2/381)

Im Scheitern der Formulierung eines eigenen Texts in der Sprache seiner derzeitigen Umwelt will ihm erst die Problematik der Verschiedenheit deutscher und französischer Ausdrucksmöglichkeiten bewusst geworden sein. Die Sprache und die ihr eingeschriebenen Gesetze selbst bestimmen – so will Börne seine französischen Freunde verstanden haben – die inhaltlichen wie die formalen Grenzen. In einem Bonmot gibt er dieser Erkenntnis Ausdruck:

Der Witz der Franzosen ist ein Degen, der eine Spitze hat, aber keine Schneide; der Witz der Deutschen ist ein Schwert, das eine Schneide hat und keine Spitze, und der Stechende besiegt den Hauenden immer. (2/3f.)

Ein ungeschriebener gesellschaftlicher Kodex also verbiete, so sieht sich Börne belehrt, im Französischen Formulierungen, die sich im Deutschen durchaus vertreten lassen. So will der Franzose eine metaphorische Ausdrucksweise unter Umständen geradezu für unerlaubt halten. Aus solchen Diskussionen schliesst der Deutsche auf eine „gewisse Beschränktheit des französischen Geistes“, eine Feststellung, nicht frei von chauvinistischen Nebentönen:

Es ist leicht zu erklären, wie die französische Sprache die allgemeine Umgangssprache der höhern Stände werden konnte. Sie kam dazu, weil sie für den Mittelstand des Geistes gerade ausreicht, und es der Mittelstand des Geistes ist, durch welchen die höhern Stände aller europäischen Völker verwandt sind. Der französische Sprachschatz besteht ganz in Silbermünze; sie [sic!] hat kein Kupfer wie die deutsche, und ein schlechter französischer Schriftsteller schreibt nie so schlecht, als ein schlechter Deutscher schreibt. Dagegen mangelt es ihr aber auch am Golde der deutschen Sprache. Dass aber die Vorzüge der letztern vor der erstern im grössern Reichtum des deutschen Geistes ihren Grund haben, ergibt sich daraus, dass die wenigen französischen Schriftsteller, die deutschen Geist haben, den besten deutschen Schriftstellern gleichkommen. Rousseau, Frau von Staël und Benjamin Constant werden von keinem Deutschen übertroffen; aber sie sind geborne Schweizer, also mehr Deutsche als Franzosen, und die beiden letztern waren lange in Deutschland und haben aus deutschen Büchern und im Umgang mit gebildeten Deutschen deutschen Geist geschöpft. (2/8)

Abgesehen von der indiskutablen Kühnheit der letzten Argumentation beweist diese Beurteilung des Französischen als elegantes Medium gesellschaftlicher Kommunikation nichts anderes als Börnes Überzeugung von der Überlegenheit deutscher Sprache und Literatur überhaupt. Es ist erstaunlich, wie nahe er nicht nur in der Sicht des Französischen als Gesellschaftssprache Goethe kommt (etwa im Gespräch Wilhelms mit Aurelie im 16. Kap., Buch 5 von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*), vielmehr auch im Blick auf die Übersetzungen aus der Weltliteratur wie im Gespräch des Weimaraners mit Hermann von Pückler, wo Goethe geäussert haben soll:

ganz abgesehen von unsern eignen Produktionen [so Goethe] stehen wir schon durch das Aufnehmen und völlige Aneignen des Fremden auf einer sehr hohen Stufe der Bildung. Die andern Nationen müssen schon deshalb Deutsch lernen, weil sie inne werden müssen, dass sie sich damit das Lernen fast aller andern Sprachen gewissermassen ersparen können, denn von welcher besitzen wir nicht die gediegensten Werke in vortrefflichen deutschen Übersetzungen.⁹

Nicht weniger selbstbewusst gibt sich auch Börne als Deutscher wie als Übersetzer den Franzosen gegenüber:

Ich habe es diesem und jenem Franzosen oft selbst gesagt: „Eure Sprache ist eine wilde gegen die deutsche, die ihr barbarisch scheltet; sie kann, wie die Pescherähs, nur bis zu fünf zählen, und ich will euch das unwiderleglich beweisen. Gebt mir ein Buch, welches ihr wollt, ich will es euch übersetzen, und ihr sollt selbst Richter sein, ob der Übersetzung etwas fehle gegen dem Original. Und vermag ich es nicht, so liegt es an der Beschränktheit meines Talents, nicht an der deutschen Sprache [...]“ (2/11)

Wenn Börne hier mit dem grösseren Reichtum der deutschen Sprache argumentiert, so belegt er an anderer Stelle mit einem eklatanten Beispiel französischer Übersetzungskunst seine These von der Inadäquanz deutschen und französischen Idioms: Es handelt sich um Goethes Ballade *Erlkönig* in der Bearbeitung von Henri Delatouche, ausgedehnt von 32 Versen des Originaltextes auf 62 Verse in der französischen Version. Dort entsprechen tatsächlich weder Form noch Geist dem Ausgangstext. Aus den strengen acht Vierzeilern des Goetheschen Gedichts in seiner dramatischen Knappheit macht der französische Autor eine romantische Elegie, in der der dramatische Ablauf durch einen novellenartigen Rahmen melodramatisch angereichert und damit verwässert wird: Ein spätes, aber zutreffendes Beispiel der „Belles infidèles“, eine für den französischen Geschmack vorgenommene Paraphrasierung des Originaltexts.¹⁰ In diesem Fall allerdings zeichnete der produktive Übersetzer

⁹ Johann Wolfgang Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hg. Ernst Beutler, Zürich 1966², Bd. 23. S. 449f.

¹⁰ Vgl. Roger Zuber: *Les belles infidèles et la formation du goût classique*, 1968, zitiert nach: Jürgen von Stackelberg: „Herbstblätter“ *Studien zur Literatur der Aufklärung, zur Übersetzungsgeschichte und zur Übersetzungskritik*, Bonn 2002. – IX. ‚Faust‘ bei Madame de Staël und Gérard de Nerval, S. 124.

Delatouche, ohne Rückbezug auf Goethe, für dieses „poème élégiaque très peu connu“ (2/41ff.). Wenn Börne im Blick auf eine solche Kostprobe französischer Goethe-Adaption keine grossen Erwartungen in die zeitgenössischen Übertragungen deutscher Klassiker setzte, so kann das kaum verwundern.¹¹

Dass der Übersetzer der Gefahr nicht nur des Interpretierens und Paraphrasierens anheimfallen, sondern sich auch unerlaubter Eingriffe und Einschnitte in den Text eines Originals schuldig machen kann, kritisiert Börne am Beispiel einer Biographie Walter Scotts:

Der Schriftsteller ist ja selbst ein Teil seines Werkes und zwar ein sehr wichtiger, und mit diesem wichtigen Teile sollte man nicht so ganz nach Belieben verfahren. [...] An einem Kunstwerke ist die Form nicht von dem Wesen zu trennen, und es kann die eine nicht ohne das andere verletzt werden. (2/699)

Ich möchte hier noch einmal zurückkommen auf Börnes hartes und deutlich überzogenes Urteil über die angebliche Armut der französischen Sprache – manche französische Neuerscheinung kommt ihm vor wie „déja lu“ (2/918) –, ein Urteil, das er selbst entschuldigend zu mildern sucht mit der verständlichen Bevorzugung der Muttersprache, mit einem Eingeständnis also der Subjektivität.¹² Dieses für einen im Frankfurter Getto noch des 18. Jahrhunderts Aufgewachsenen erstaunliche Bekenntnis zu Deutsch als Muttersprache findet Jahre später eine Vertiefung in einem geradezu hymnischen Lob der deutschen Sprache als einzigem Band für die politisch zersplitterte Nation. In dieser poetisch überhöhten, kaum zufällig einem Aristokraten nationaler Orientierung in den Mund gelegten Formulierung heisst es:

Sie [die Muttersprache] vereint uns, macht uns zu einem Bruder-
volke und baut uns ein Vaterhaus, in dem wir, wenn auch höher

¹¹ Ebd. passim. Stackelberg erwähnt die Faustübersetzungen von Stapfer, St. Aulaire, Nerval und Staël und stellt von den beiden Letzteren Übersetzungsproben in kritischem Vergleich vor.

¹² Zur Subjektivität als Merkmal des journalistischen Stils vgl. Erika Anders: *Ludwig Börne und die Anfänge des modernen Journalismus*, Diss. Heidelberg 1936. S. 14f. – Zur Rolle der Subjektivität beim Übersetzen vgl. Roberto Bertozzi: „Der literarische Text und die latente Gefahr des interpretierenden Übersetzens“. *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur*. Festschrift für Alberto Martino. Hg. Norbert Bachleitner/Alfred Noe/Hans-Gert Roloff, Amsterdam/Atlanta 1997. S. 834f.

oder niedriger, doch unter einem Dache, wenn auch geschieden, doch nicht entfernt wohnen [...] Welche Sprache darf sich mit der deutschen messen, welche andere ist so reich und mächtig, so mutig und anmutig, so schön und so mild als unsere? [...] Sie ist die treue Dolmetscherin aller Sprachen, die Himmel und Erde, Luft und Wasser sprechen. [...] alles, alles übersetzt und erklärt sie uns verständlich, und jedes anvertraute Wort überbringt sie uns reicher und geschmückter, als es ihr überliefert worden. (1/970f.)

Unabhängig von der Liebe zur Muttersprache oder gar nationaler Überheblichkeit – je nachdem, wie man diesen als Gegenrede zu einem Ausfall gegen die zeitgenössische politische Misere in Deutschland verfassten Hymnus interpretieren will –, ohne jeden politisch-nationalen Nebengedanken also verfolgt Börne in einem Essay mit dem bezeichnenden Titel „Altes Wissen, neues Leben“ (1/707-725) ein anderes Ziel: Indem er die Weisheit vergangener Jahrhunderte, ja Jahrtausende zum Massstab und Richtungsweiser für die richtungslos gewordene Gesellschaft der Gegenwart empfiehlt, mahnt er eine „genaue Kenntnis des Altertums“ an. Dem pragmatischen Börne geht es in diesem wenig bekannten Aufsatz um eines der wichtigen liberalen Anliegen: Volksbildung und Volksaufklärung, anders gesagt will er die klassische Literatur nicht den Philologen, ihre Kenntnis nicht allein der gebildeten Schicht überlassen. Dass dabei der Übersetzung eine zentrale Funktion zukommen muss, versteht sich von selbst. Ebenso klar ergibt sich ein erweiterter Kreis des Zielpublikums für die eingeklagte Neufassung alter Texte:

Es gibt zwei Mittel, den Einfluss der klassischen Literatur auf das Tun und Denken der Zeitgenossen zu mehren: Übersetzungen und Kritik. Durch jene wird für die Kenntnis des Altertums in der Breite, durch diese in der Tiefe gewonnen. (1/720)

Selbst bei vorauszusetzender Fremdsprachenkenntnis des gebildeten Lesers im 19. Jahrhundert prägte sich auch diesem der Kerngehalt des alten Textes durch eine kongeniale Neufassung von neuem und tiefer ein. Entscheidend sei dabei die Qualität der Übersetzung. An dieser wie an keiner anderen Stelle geht Börne auf die eigentliche Problematik des Übersetzens ein. Die auf der Schule erworbene Kenntnis fremder Sprachen – hier ist in erster Linie an das Latein gedacht – kann in der Regel nicht mehr als das Handwerkszeug vermitteln; denn – so Börne:

Ist ein Knabe fähig, den Zusammenhang der alten Religionen, Sitten, Philosophien und Staatsverfassungen zu begreifen? [...] Er

wird nicht einmal fähig sein, die Schönheiten Homers und Virgils zu fassen. (1/719)

Gute Übersetzungen, an denen es im Deutschland seiner Zeit noch immer mangle (Goethe war hier, wie oben zitiert, nicht ganz der gleichen Meinung), solche dem Original gleichwertige Neufassungen wären jedoch auch mit philologischer Korrektheit, d.h. allein durch sprachlich objektive Adäquanz, nicht zu erreichen, sie müssten Ergebnis eines hermeneutischen Prozesses sein, in dem ein analytisch Lesender, auf demselben Niveau wie der Autor des Ausgangstexts stehend, diesen auf gleicher Stilhöhe dem Zielpublikum vermittele. Als bereits bestehende Vorbilder solcher Nachschöpfungen zitiert Börne die griechischen und lateinischen Klassiker-Ausgaben in den Übersetzungen von Heinrich Voss, Friedrich Schleiermacher und Christian Garve, allerdings ohne deren Namen zu nennen (1/720f.). Es geht in diesen Werken nicht um eine nur philologisch gesicherte Kopie des ursprünglichen Texts, sondern um eine geistige und sogar ethische Nähe des jeweiligen Übersetzers zum Verfasser des Originals. Ich zitiere dazu Schleiermachers methodologische Überlegungen:

[...] der Leser der Uebersetzung wird dem besseren Leser des Werks in der Ursprache erst dann gleichkommen, wann er neben dem Geist der Sprache auch den eigenthümlichen Geist des Verfassers in dem Werk zu ahnden und allmählig bestimmt aufzufassen vermag, wozu freilich das Talent der individuellen Anschauung das einzige Organ, aber eben für dieses eine noch weit grössere Masse von Vergleichen unentbehrlich ist. [...]¹³

Eine solche zugleich geschichtliche wie diachrone Breite der sprachlichen Neufassung, wie sie hier der Übersetzer der platonischen Dialoge wünscht, scheint auch Börnes Bildungsziel zugrunde zu liegen. Gerade das Heranholen des alten Texts für das moderne Bewusstsein will er im Sinn seines ehemaligen Lehrers Schleiermacher verstanden wissen:

Wir können uns in einem gewissen Sinne denken, wie Tacitus würde geredet haben, wenn er ein Deutscher gewesen wäre, d.h. genauer genommen, wie ein Deutscher reden würde, der unserer Sprache das wäre was Tacitus der seinigen. [so Schleiermacher]¹⁴

¹³ Schleiermacher, wie Anm. 5, S. 57.

¹⁴ Ebd. S. 59.

Gerade so ist auch Börnes Grundforderung zu verstehen, alte Ideen „in die Münze unserer Zeit“ umzuschmelzen; sie betrifft mehr noch als die Übersetzungen selbst die Kritik (1/721), und hier wird wie schon bei dem Metier der Übersetzung „die Persönlichkeit des Kritikers“ eine wichtige Rolle spielen; denn wie bei der Übersetzung geht es bei der Kritik um eine kommunikative Funktion, die den zeitgenössischen Leser mit dem Autor des Originaltexts in Verbindung bringen soll. Diese Überlegungen will Börne aber keinesfalls auf die Alten allein beziehen:

Diese Kritik und Verjüngung der alten Literatur dürfte sich nicht nur auf die Schriften der Griechen und Römer beschränken, sie müsste auch auf die ältern Werke der spätern Völker ausgedehnt werden; auf die der Engländer, Franzosen, Spanier, auf die der Deutschen zumal. (1/723)

*

Eine gute Stilübung für Männer [...] ist das Übersetzen, besonders aus alten Sprachen [...] Ich meinerseits pflege mich am Horaz zu üben (1/594)

teilt Börne zu Anfang der 20er Jahre Lesern und schreibenden Kollegen mit. Seine eigene Übersetzerpraxis erschöpfte sich allerdings keineswegs in der Übertragung horazischer Oden. Am bekanntesten ist zweifellos seine deutsche Fassung der berühmt-berüchtigten Kampfschrift des Abbé de Lamennais, die er 1834, seine Quellenstudien zur Französischen Revolution unterbrechend, bald nach dem Erscheinen des Originals in Angriff nahm. Auf dieses Werk werde ich später zurückkommen.

In seinen letzten Lebensjahren war Börne zwar nicht zum Tagesjournalismus, aber zu einer zensurfreien, publizistischen Mitteilungsform zurückgekehrt, die ihm der Standort Paris ermöglichte; zunächst indem er seine Gedanken für ein französisches Oppositionsblatt, für Raspails *Réformateur*, französisch formulierte, was ihm offensichtlich besser gelang als zwölf Jahre zuvor. Dass er sich für ein ihm politisch nahestehendes Zielpublikum erfolgreich vermitteln konnte, geht aus der geradezu emphatischen Grabrede des *Réformateur*-Herausgebers und Präsidenten der „Amis du peuple“ hervor. Aus dieser auf dem Père-Lachaise gehaltenen, leider nur deutsch überlieferten Totenehrung zitiere ich lediglich eine kurze Passage:

Er willigte eines Tages darein, in Frankreich die Sprache zu reden, durch welche er deutsche Herzen so tief bewegt hat, und er tat Wunder; er wurde in Frankreich wie in seinem Vaterlande ver-

standen, er hatte sich selbst übersetzt; und seit seinem Debut hatte er in der ersten Reihe unserer Originalschriftsteller Platz genommen. [...] Sie haben bemerken müssen, dass seine Feder im Französischen diesen unbeschreiblichen Zauber bewahrt hatte, der sich in geistreicher, oft sarcastischer Weise angekündigt und mit einem tiefen Gedanken und einem hochherzigen Gefühle endet...¹⁵

„Sich selbst übersetzen“, diese Formulierung gilt nicht nur für die wenigen von Raspail angesprochenen Rezensionen, die im Frühjahr 1835 in dessen bald darauf verbotenem republikanischen Organ erschienen waren. Die Formulierung trifft in besonderem Masse auf die Essays in Börnes eigener, 1836 noch einmal unternommener Zeitschriftengründung zu, auf die *Balance*. Noch im Frühling des Vorjahres hatte er den Antrag R. O. Spaziers, sich an einer in Paris in Vorbereitung befindlichen deutsch-französischen, allerdings französisch geschriebenen Literaturzeitschrift zu beteiligen, abgelehnt (Börne-Index II S. 714ff.). Hauptargument war seine Überzeugung, die Franzosen nur in deutscher Sprache für die deutsche Literatur interessieren zu können. Gerade diese Maxime aber muss er wenig später aufgegeben haben, nicht zuletzt auf Grund der Einsicht in die Unwilligkeit selbst des gebildeten französischen Publikums, in einer fremden Sprache Belehrungen zu empfangen. Heine hatte dieser Erkenntnis, wahrscheinlich beraten von seinem kundigen Übersetzer Loëve-Veimars, schon in der „Préface“ seiner französischen Reisebilderversion sarkastisch-resignativen Ausdruck verliehen.¹⁶

Börnes *Balance* erschien also zu Beginn des Jahres 1836 in französischer Sprache, aber – und das schien ihm wichtig – von deutschen Autoren geschrieben. „Die Sprache, diese Kleidung des Geistes“, wie er einmal formuliert (2/124), hüllte deutschen Geist in ein französisches Gewand; und in diesem Kostüm hoffte Börne deutsche wie französische Leser zu gewinnen. In einer umfangreichen *Introduction* wies er den beiden Nachbarvölkern ihren je eigenen Aufgabenbereich zu – den Franzosen den praktischen und künstlerischen, den Deutschen den theoretischen und wissenschaftlichen –, Aufgaben, die dem Aufbau eines gemeinsamen Europa des Friedens dienen sollten – eine noch immer ak-

¹⁵ Vgl. Beurmann, wie Anm. 8, S. 155f. – Karl Gutzkow: *Börnes Leben*, 1839¹, S. 289. Die beiden Übersetzungen, absolut identisch, verdanken sich offenbar der gleichen Quelle.

¹⁶ Düsseldorf Heine-Ausgabe (im Folgenden DHA), Bd. 6. Hg. Jost Hermand, Hamburg 1973. S. 350ff.

tuelle, wenn auch anders strukturierte und um etliche Nationen erweiterte Aufgabe (2/905-922).

Dass dem ganzen *Balance*-Unternehmen, an dem sich einige wenige sprachgewandte Landsleute beteiligten, kein Erfolg beschieden war – es erschienen ganze drei Lieferungen –, ist für unser Thema von keiner zentralen Bedeutung. Vielmehr interessiert hier die Frage nach der sprachlichen Textgestaltung. Ob der Autor Börne die französische Fassung seiner Gedankenführung französisch gedacht und, wenn auch ohne sie in das von ihm verpönte „Prokrustesbett“ der französischen Akademieregeln zu zwingen (2/304, 2/1043), spontan niedergeschrieben hat, oder ob seine Texte zuerst deutsch formuliert und dann von ihm selbst übersetzt wurden, das wird zu fragen bleiben. Die Antwort könnte sich allenfalls aus einem Vergleich mit seiner letzten grossen Schrift, *Menzel der Franzosenfresser*, ergeben: Dort hat er wenige Monate nach der Einstellung der *Balance* grosse Partien aus dem Journal integriert – in deutscher Sprache. Kollationiert man diese Texte, findet man eine wörtlich genaue Übersetzung, die kaum auf eine freiere französische Wendung zurückzugehen scheint. Vielmehr ist die Originalität des Ausdrucks eher in der vermutlich ursprünglichen deutschen Fassung zu erkennen. Ein Beispiel: „Allez donc, maladroits dilettanti de l'honneur national!“ (2/959). Deutsch: „Geht doch, ihr stümpernden Liebhaber der Nationalehre!“ (3/913). Im übrigen kann es in diesem Fall kaum um die Eigenständigkeit der Übersetzung gehen, da bei der Einheit der Autorschaft beide Versionen als originale Texte zu werten sein werden.

*

Am bekanntesten in unserem Zusammenhang dürfte, wie schon erwähnt, Ludwig Börnes Name als Übersetzer der seinerzeit Aufsehen erregenden *Paroles d'un Croyant* des Abbé de Lamennais sein. Das schmale Büchlein – angeblich der grösste buchhändlerische Erfolg der Epoche¹⁷ –, das den endgültigen Bruch seines zum Gallikaner mutierten Autors mit Rom auslöste, wurde noch im Jahr seines Erscheinens allein im deutschen Sprachraum siebenmal übersetzt und rief eine erbitterte inter-

¹⁷ Den folgenden Ausführungen liegt zugrunde die kritische Ausgabe von Ives Le Hir: *Les Paroles d'un Croyant de Lamennais*. Texte publié sur manuscrit autographe avec des variantes, une introduction et un commentaire. Thèse complémentaire, Paris 1949. Zit. Avantpropos, S. 5.

nationale Kontroverse hervor. Auf konservativer Seite galt es als „l'Évangile de l'insurrection. Babeuf divinisé“.¹⁸ Die enthusiastisch Zustimmungswilligen wie Börne sahen in dem Werk einen „goldenen Schlüssel“ zur Rettung der Gesellschaft aus den Wirren der Zeit. Unter welchen Voraussetzungen Börne an die Übertragung dieses Textes ging, erhellt aus einem panegyrischen Essay *Rettung*, das er 1834 in dem gleichnamigen Organ des republikanischen Geheimbundes der „Geächteten“ publizierte (2/849-854). Einer seiner seltenen Gesprächspartner der letzten Jahre, Eduard Beurmann, erinnerte sich:

Mit wahrer Leidenschaft [...] sei er an die Übersetzung [...] gegangen, nie habe er so rasch gearbeitet, als an diesem Werke. Die Übersetzung ist in der Tat vortrefflich [...], sie ist eine Reproduktion mit allen Reizen des Originals, aber die deutsche Sprache eignet sich besser zu jenem gewaltigen lyrischen Schwunge, als die französische, die weit eher für die Phraseologie der parlamentarischen Debatten und der Bühne geeignet ist.¹⁹

Börne selber hatte, als Schwerhöriger die Salongesellschaften meidend, den prominenten Geistlichen nur flüchtig kennengelernt. Ganz im Sinn aber des Autors, der sein Werk dem Volk gewidmet hatte, liess der Übersetzer Börne 500 Exemplare seiner zweiten Auflage unter die deutschen Handwerker in Paris verteilen (5/755).

¹⁸ Ebd. Lamartine, zit. in *Introduction*, S. 6. Auch unter deutschen Intellektuellen, vorab unter den Jungdeutschen, differierten die Meinungen. Heines provozierende Ablehnung des ihm aus den Salons bekannten „Pfaffen“ fand ihren Niederschlag u.a. im 4. Buch des *Börne* (DHA XI, S. 102ff.), in dem er zwar die *Paroles*-Übersetzung des Titelhelden als „ein Meisterstück des Styls“ lobte, in dessen Engagement für Lamennais jedoch eine resignativ begründete Zuwendung zum Katholizismus sah. Der Motivation Börnes bedeutend näher kommt Theodor Mundts Beurteilung des politisch unterlegten Reformkatholizismus des Abbé und der mit dem umstrittenen Werk anvisierten Zielgruppe: „La Mennais [...] predigt einen religiösen Radikalismus, einen frommen Straßenaufbruch [...]. La Mennais predigt zu den Ouvriers, zu den Tagelöhnern, zu den Handwerksgehilfen, er führt eine demagogische Andacht in den Schenken [...] ein, und bewaffnet die gefährlichste Klasse des Volkes mit giftig scharfen Sentenzen. Die Worte eines Gläubigen sind mehr als kirchlich politischer als aus religiöser Bedeutung anzusehen.“ Th. Mundt: *Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen*. 1835 (Nachdruck Frankfurt 1973). S. 354f.

¹⁹ Beurmann, wie Anm. 8, S. 103.

Doch nicht nur Gleichgesinnte stellten das Büchlein dem deutsch lesenden Publikum vor: Ausgerechnet in Hamburg bei Börnes langjährigem Verleger Hoffmann & Campe erschien im selben Jahr 1834 eine Übersetzung „mit kritischen Materialien“ und einer nicht zu diesem Zweck geschriebenen, aber hier als Antidot gedachten Einleitung des Berliner Theologen Neander.²⁰ Bevor wir einen vergleichenden Blick auf die sprachliche Form gerade dieser beiden deutschen Fassungen werfen, muss noch ein Wort zu Inhalt, Absicht und Stil des Originals gesagt werden.

Der Text ist in 42 ungleich lange, im Durchschnitt nicht mehr als zwei Seiten kurze Kapitel eingeteilt. Lamennais wendet sich in der gehobenen Sprache und zum grossen Teil mit wörtlichen Zitaten aus der Bibel Alten und Neuen Testaments (zugrunde liegt der Vulgata-Text) an das Volk der Unterdrückten und Armen, denen er mit prophetischem Pathos und in apokalyptischen Bildern ihre eigenen, vom Satan in Gestalt der Machthaber und Fürsten verursachten Leiden eindrücklich vorstellt, um in ihnen gleichzeitig die Hoffnung auf den sicheren Sieg des Christus und die paradiesische Wiederverwandlung der Schöpfung zu wecken. Diese neue Schöpfung weist in Lamennais' Zukunftsvision anarchistische Gesellschaftsstrukturen auf. In die heraufbeschworenen Bilder von Jesaja über Hiob bis zur Johannes-Apokalypse sind, für die damaligen Leser unschwer erkennbar, zeitgenössische politische Ereignisse und Personen verschlüsselt eingearbeitet.

Das seltsame Werk und seine heute schwer nachvollziehbare Wirkung kann nur verstanden werden im Rahmen des Millenniumdiskurses, der den Lamennais nahestehenden Kreis um George Sand und den Publizisten Leroux belebte und der schliesslich den religiösen Hintergrund von Sands 1839 in erster Fassung erschienenen Roman *Spiridion* bildet. Die joachitische Hoffnung auf ein Drittes Testament, eine diesseitige Endzeitperiode vor dem Weltende, wird deutlich zum Beispiel in Kapitel XXXI der *Paroles*: „Gelobt sei Gott, der uns vor [Auszeichnung I.R.] unserem Tode diese Herrlichkeit gezeigt“. (Hier liegt es nahe, an die Anspielungen auf das Dritte Testament bei Lessing und, etwa zeit-

²⁰ De Lamennais. *Worte eines Gläubigen*, vollständig übersetzt und mit kritischen Materialien begleitet. Vorangestellt ist: Die Lehre vom Verhältniss des Christenthums zum Staat, nach einem Vortrage J. A. W. Neanders, als Anleitung zur Würdigung der Lehren des „Gläubigen“. Hamburg: Hoffman & Campe, 1834.

gleich mit Lamennais, bei Börne und Heine zu erinnern).²¹ In diese christlichen, quasi geschichtsphilosophischen Allusionen sind unmissverständliche Aufforderungen zum aktiven Kampf gegen zeitgenössische Machthaber und Tyrannen, die Werkzeuge des „Fürsten dieser Welt“, eingeblendet.

Unsere Aufmerksamkeit gilt vor allem der Terminologie, deren sich Lamennais bedient: Die positiv besetzten Stichworte sind durchgängig „liberté“, „justice“ und „paix“; dagegen sind die Idole (Börne übersetzt korrekt „Götzenbilder“), auf die die Tyrannen das Volk verpflichten wollen, „honneur“ und „fidélité“ und der daraus resultierende Kadavergehorsam. Allein schon die Evokation solcher leitmotivischen Begriffe weist auf eine erstaunliche Übereinstimmung mit Börne und den von ihm vertretenen Idealen hin. (Man denke nur an seine „Mautpredigt“ im 70. Pariser Brief, 3/471-479). Hier sah er „die Freiheit [...] unter den Gesichtspunkt des ‚Evangeliums‘ gebracht“ und gleichzeitig den „Stoff ganz und gar in der Poesie des alten Testaments behandelt“.

In seiner Übertragung hielt er sich daher vollkommen an die biblische Sprache Lamennais', der er „einen universellen Charakter, wie die heilige Schrift“ attestierte.²² Dass der Bibelton als volksgemäss und für einfache Leute leichter verstehbar galt, wissen wir im deutschen vormärzlichen Sprachbereich von Wilhelm Schulz, von Büchner und von Weitling, alle frei vom Verdacht der Bibelgläubigkeit.

Bezeichnend scheint mir, bei weitgehender wörtlicher Übereinstimmung, eine bestimmte Differenz zwischen Börnes Übertragung und derjenigen des oben zitierten anti-lamennais'schen Texts, dessen Autor wohl im Berliner Umfeld von Hengstenberg zu suchen sein wird. Bei einem allerdings nur partiellen Textvergleich fällt auf, dass bei gewissen Eingangs- und Schlussformeln Börne sich genau an die französische Wortfolge hält, der Anonymus dagegen die gängigen, wesentlich von der Luther-Übersetzung geprägten liturgischen Formeln benutzt, obwohl er ja eigentlich die antichristliche Tendenz des Werks beweisen wollte und sollte! Ich zitiere einige Beispiele:

²¹ G. E. Lessing: *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, § 86 – Ludwig Börne: *Altes Wissen, Neues Leben*, 1/790. – Heinrich Heine: *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*. Zweites Buch, DHA II. Hg. Helmut Koopmann, Hamburg 1978. S. 42.

²² Beurmann, wie Anm. 8, S. 104.

Lamennais	Börne	Anonymus
filz de l'homme	Sohn des Menschen	Menschenkind
Orient	Orient	Morgenland
frère du Christ	Bruder des Christz	Bruder Jesu Christi
gloire à Dieu	hochgepriesen sei Gott	Ehre sei dem Herrn Jesu Christi
le Christ a vaincu	der Christ hat gesiegt	Jesus Christus hat gesiegt
l'Esprit	der Geist	der Heilige Geist

Noch deutlicher bei den Eingangs- und Endformeln:

en vérité je	In Wahrheit, ich	Wahrlich, wahrlich, ich
vous le dis	sage euch	sage euch
ainsi soit-il	so geschehe es	Amen

Unerachtet ihrer unterschiedlichen Zielgerichtetheit ist in keiner der beiden Fassungen ein weiterer Versuch hermeneutischer Interpretation des originalen Textes zu erkennen. Für Börne lässt sich sagen: Der Respekt vor und die sinnhafte Übereinstimmung mit dem Ausgangstext macht für ihn eine Verstehenshilfe überflüssig. Umsomehr muss seine Übersetzung des Titels überraschen: nicht „Worte eines Glaubenden“ (oder auch: eines Gläubigen), wie korrekt und von anderen Übersetzern geschrieben, heisst es bei ihm; vielmehr titelt er: *Worte des Glaubens*. Warum? Ich könnte mir denken, dass er damit die Aussage des Buchs nicht als eine subjektiv-individuelle des Autors de Lamennais, vielmehr als eine allgemeinverbindliche Richtlinie für den Glauben verstehen und empfehlen wollte. Das allerdings wäre eine hermeneutisch gewichtige und zweifellos sinnstiftende Interpretation.

*

Bisher wurde die Frage nach der Übersetzung Börnescher Texte durch Drittpersonen ausgespart. Es fragt sich jetzt, wie Börne die Versuche, die ihn einem französischen Publikum näher bekannt machen wollten, aufnahm oder sogar selber vorantrieb. Im Juni 1831 schreibt er aus seinem Sommeraufenthalt in Baden-Baden an den jungen Frankfurter Kollegen Herold, er habe von einer Anzeige seiner Schriften nebst einigen übersetzten Fragmenten in der *Révue Germanique* gehört.

Ich bin sehr begierig diese Übersetzungen kennen zu lernen, denn ich war der Ansicht dass meine Artikel im Französischen allen Sinn verlieren müssten, weswegen ich auch einen Pariser Schriftsteller der eine Chrestomatie aus meinen Werken bekannt machen wollte, mit der grössten Angst davon abgehalten habe. (Börne-Index II S. 1199)

Offenbar handelt es sich bei den genannten Fragmenten um einige unter der laufenden Rubrik „Morceaux choisis de la littérature allemande“ in Heft 5 und 7 der *Nouvelle Revue Germanique* von dem Elsässer Joseph Willm eingeleiteten und übersetzten Stücke aus den „Gesammelten Schriften“ und den „Schilderungen aus Paris“; eine Serie, in der zur gleichen Zeit auch Textproben von Heine erschienen.

Wenige Monate später trifft Börne in Strassburg Verleger und Übersetzer seiner „Fragmente“, die in einer privaten Lesung im Haus des Verlegers Berger-Levrault vorgetragen werden. Der überraschte Autor, mit der französischen Fassung noch vollkommen unbekannt, schreibt im Brief an seine Freundin: „Ganz vortrefflich“. Sein Vorurteil scheint damit ausgeräumt (3/278).

Als im März 1832 in Paris eine geraffte Übersetzung seiner Pariser Briefe des letzten Winters aus der Feder des ihm unbekanntes F. Guiran erscheint²³, gibt er dieser Arbeit zunächst das Zeugnis „im ganzen *sehr gut*“, sieht aber, amüsiert, seine alten Bedenken bestätigt:

Einige Dummheiten sind durch Missverständnis des Übersetzers sehr anmutig zu lesen. Auch die franz. Sprache, bei übrigens treuer Übersetzung, wandelt, was im Deutschen gut war, in Possierlichkeiten um. Z. B. von Lord Byron heisst es: „...il buvait tout le jour le Johannisberg de la vie“. (5/199)

Um das Unsinnige dieser wörtlichen Übertragung zu erkennen, muss das Original im Kontext zitiert werden:

Ich habe Lord Byrons Denkwürdigkeiten von Thomas Moore zu lesen angefangen. Das ist Glühwein für einen armen deutschen Reisenden, der auf der Lebensnacht-Station zwischen Treuenbrietzen und Kroppenstädt im schlechtverwahrten Postwagen ganz jämmerlich friert. Er aber war ein reicher und vornehmer Herr; ihn trugen die weichsten Stahlfedern der Phantasie ohne

²³ *Lettres écrites de Paris pendant les années 1830 et 1831 par M. Börne, traduites par M. F. Guiran, et précédées d'une notice sur l'auteur et ses écrits extraite de la Revue Germanique.* Paris: Paulin, 1832.

Stoss über alle holperigen Wege, und er trank Johannisberger des Lebens den ganzen Tag. (3/247f.)

Ein Exempel dessen, was Börne bereits 1822 im Gespräch mit französischen Freunden feststellen musste: Die Metaphorik eines deutschen – und noch dazu jeanpaulisierenden – Autors bildet für den französischen Übersetzer einen gefährlichen Stolperstein.²⁴

*

Abschliessend kann man sich fragen, welche Bedeutung Börne den französischen Übertragungen seiner Schriften zumass. Ein Blick auf Heines zeitgleiches Verhalten wirft ein Licht auch auf den Pariser Literaturbetrieb. Schon nach wenigen Monaten seines Paris-Aufenthalts hatte sich Heine nach einem Übersetzer umgesehen. Er wollte als französischer Autor von seiner neuen Umgebung wahrgenommen, wollte zum Gesprächsthema der Pariser Salons werden. Selbst die ersten missglückten Versionen aus seinen „Reisebildern“ nahm er deshalb in Kauf; es ging ihm zunächst nicht um kongeniale Nachschöpfungen, sondern um ein kommunikatives Signal. Vorerst hatte sein Übersetzer Loëve-Weimars ein grösseres Gewicht in der Literaturszene der französischen Hauptstadt als der deutsche Autor Heine – was dem Letzteren durchaus zugute kam.²⁵

Börne hingegen hat sich, wie aus dem zitierten Brief zu schliessen ist, kaum selbst um die Übersetzung seiner Schriften bemüht. Nicht zufällig arbeitete er in seinen letzten Jahren an einem französischen Originaltext „Börne“ in aphoristischen Notizen, in Rezensionen und grösseren Essays – obwohl er sich darüber im Klaren gewesen sein musste, dass seinen Germanismen die Eleganz französischer Schriftsteller fehlte. Es lag ihm daran, auf keinen Fall missverstanden zu werden! Seine Mission, die Verwirklichung der Vision eines aus dem Zusammenspiel zweier sich ergänzender Kulturen erwachsenden Europas, diese Mission zu vertreten schien ihm wichtiger als ein literarisierter, möglicherweise nebulöser französischer Börne.

²⁴ Eine politisch unterlegte Metapher des Begriffs „Übersetzen“, insbesondere vom Französischen ins Deutsche, notiert Börne in seinen französischen Aphorismen nach 1832: „Les Allemands traduisent tout, les actions étrangères comme les livres étrangers. Les imitations de la révolution de 1830 dans quelques provinces allemandes, n’ont été que des traductions.“ (2/1050)

²⁵ DHA 6, wie Anm. 16.

Alexander Nebrig (Berlin)

Heinrich Viehoffs Gesamtübersetzung der Werke Racines im Kontext der Neuphilologie. Erläutert an *Bérénice*

I.

Der Schulmann Heinrich Viehoff (1804-1886) interessierte sich für neu-sprachige Dichter zu einer Zeit, als an deutschen Universitäten mit Philologie und Literaturbetrachtung in der Regel klassische Philologie gemeint war. Bevor das Studium der neueren Sprachen akademisch institutionalisiert und in neuphilologische Disziplinen aufgefächert wurde, hatten im Zuge der allgemeinen Anerkennung des romantischen Poesiebegriffs Schulmänner ihre große Stunde gehabt.¹ Von 1830 bis zur Reichsgründung 1871 waren sie es, die dem wachsenden Lesepublikum die deutsche Literatur wie diejenige des europäischen Auslandes in Kommentaren und Übersetzungen vermittelten. Danach ging die Deutungshoheit an die Universitäten über.

Wie sein Bonner Lehrer August Wilhelm Schlegel (1767-1845)², der seit 1818 eine Professur für Literatur und Kunstgeschichte innehatte, tat sich Viehoff als Übersetzer hervor. Aus dem Englischen übertrug er zahlreiche Stücke Shakespeares, einen Roman Walter Scotts³, aus dem Französischen das dramatische Gesamtwerk Jean Racines sowie Komö-

¹ Jürgen Storst: „Zu den Anfängen der Institutionalisierung von Germanistik und Neuphilologie (Romanistik) im Verein deutscher Philologen und Schulmänner“. *Zeitschrift für Germanistik*. N.F. 2.1 (1992): S. 75-89.

² S. Eduard Schröder: „Heinrich Viehoff“. *Allgemeine Deutsche Biographie* 40: S. 400-402, der Schlegels Einfluss für unbedeutend hält (ebd., S. 400).

³ Für die in der *Bibliothek ausländischer Klassiker in deutscher Übertragung* erschiene-ne Ausgabe *Shakespeare in deutscher Übersetzung* (Hildburghausen: Verlag des Bibliographischen Instituts) steuerte Viehoff bei: *Richard II.* (1867, Nr. 61) *Richard III.* (1868), *Julius Cäsar* (1869), *Titus Andronicus* (1868, Nr. 73), *Coriolan* (1870), *Heinrich IV.* (1870), *Heinrich V.* (1870), *Heinrich VI.* (1871), *Heinrich VIII.* (1868). In der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern (Schwerin) sind alle Übersetzungen vorhanden {Og V 5692/93}. – Walter Scotts *The lady of the lake* erschien ebenfalls in der *Bibliothek ausländischer Klassiker* (Nr. 17) ca. 1865 als: *Das Fräulein vom See*. Aus dem Englischen übersetzt v. Heinrich Viehoff. Leipzig s. a.

dien Molières und aus dem Altgriechischen die Tragödien des Sophokles.⁴ In den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts folgten Anthologien zur französischen (1862) und englischen Poesie (1864).⁵ Seine Übersetzertätigkeit war Teil einer didaktischen Philologie, die sich ebenso in biographischen und kommentierenden Schriften zu Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller zeigte und die in der Abfassung einer nicht vollendeten Poetik mündete, an der er bis an sein Lebensende arbeitete. Obgleich der Schwerpunkt seiner Studien auf der deutschen Literatur lag, wird man von Viehoff kaum als Germanisten sprechen können; vielmehr betrieb er, obgleich völlig unprogrammatisch, vergleichende Literaturgeschichte im Dienste einer allgemeinen Literaturwissenschaft. Dass er sich nicht nur als Nationalphilologe verstand, beweist die mit dem Kollegen Ludwig Herrig (1816-1889) erfolgte Gründung der ersten neu-sprachlichen Fachzeitschrift, des *Archivs für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts.

Allerdings geht Viehoffs literaturkritische Tätigkeit von dezidiert deutschen Prämissen aus, deren Prägung als literaturgeschichtliche Gemeinplätze in die Zeit der deutschen Romantik fällt. Zu den wichtigsten Vertretern dieser Epoche auf dem Gebiet der historischen Literaturbetrachtung zählt Viehoffs akademischer Lehrer August Schlegel.⁶ An dem Schulmann Viehoff zeigt sich, inwiefern bereits in der Frühzeit der Neuphilologie die kritische Aufbereitung von Klassikern der Weltliteratur nationalen Deutungsmustern unterliegt. Der Zwiespalt zwischen universalem Anspruch und nationalem Standpunkt manifestiert sich – dies möchte der vorliegende Beitrag zeigen – in der Übersetzung von Racines

⁴ Sie erschienen 1866 wie auch die Übersetzungen der Dramen Shakespeares (vgl. Anm. 3) in der Reihe *Bibliothek ausländischer Klassiker in deutscher Uebersetzung*.

⁵ Sie erschienen in Trier unter dem Titel *Blütenstraus französischer Poesie* bzw. *Blütenstraus englischer Poesie*.

⁶ Als Kind unter französischer Besatzung aufgewachsen, wurde Viehoff früh mit französischer Sprache und Literatur bekannt gemacht. Man darf davon ausgehen, dass er auch mit Schlegels *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* (Paris, 1807) sowie dessen Vorlesungen *Ueber dramatische Kunst und Litteratur* (gehalten 1808, erschienen 1809/11) vertraut gewesen sein wird. Zum französischen tragischen Drama s. August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Zweiter Teil. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1967. S. 9-73.

Dramenwerk, die zwischen 1842 und 1846 zuerst erschien und drei Jahrzehnte später erneut aufgelegt wurde.⁷

II.

Das hier diskutierte Übersetzungsproblem, an dem sich zeigen lässt, inwiefern national-poetologische Gemeinplätze die Rezeption von Literatur steuern, hängt eng mit der Wahl des Verses zusammen und führt zurück zum literarischen Neoklassizismus während der Romantik um 1800, als französische Tragödien, nachdem sie über drei Jahrzehnte kaum mehr verdeutscht worden waren, vermehrt neuübersetzt wurden: nun allerdings nicht mehr in Alexandrinern, sondern in Blankversen.

Die von deutscher Seite bekannteste Analyse des Alexandriners findet sich in einem Brief Schillers, den er am 15. Oktober 1799 an Goethe schrieb, nachdem sich dieser an die Übersetzung von Voltaires Alexandrinertragödie *Mahomet* gewagt hatte. Die Übersetzung stellte auch deshalb ein Wagnis dar, weil, wie erwähnt, bis dahin seit drei Jahrzehnten so gut wie keine Übersetzungen klassischer französischer Tragödien erschienen waren. Schillers Skepsis angesichts der Übertragung solcher Werke ins Deutsche korrespondiert mit der bühnengeschichtlichen Realität um 1800.

In Schillers Brief, den Viehoff im *Vorwort* zur deutschen Racine-Ausgabe hinsichtlich der Stellen zum Alexandriner ausführlich abdruckt, ist von der ‚zweischenklichten Natur‘ des Alexandriners die Rede, die den ‚innern Geist dieser Stücke‘ beherrsche:

Die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen, Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenklichte Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und die Gedanken. Der Verstand wird ununter-

⁷ Eine stilistische Gesamtwürdigung auf Grundlage einer Analyse der *Phèdre*-Übersetzung bei Margret Fingerhut: *Racine in deutschen Übersetzungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts*. Bonn, 1970 (= Romanistische Versuche und Vorarbeiten). S. 162-178. Fingerhut reiht verschiedene Beobachtungen, die sie an der Übersetzung im Vergleich mit derjenigen Schillers gewinnt, aneinander und gelangt zu dem Fazit, dem Philologen Viehoff gehe es um „eine möglichst genaue Erfassung inhaltlicher Nuancen“ (ebd. S. 177) bei Vernachlässigung ‚formaler künstlerischer Elemente‘.

brochen aufgefördert, und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form, wie in das Bette des Prokrustes, gezwängt.⁸

Jener ‚innere Geist‘ aber gehe verloren, sobald man in der Übersetzung den Alexandriner aufbebe:

Wird nun in der Uebersetzung mit Aufhebung des Alexandrinischen Metrums die ganze Basis weggenommen, worauf diese Stücke erbaut wurden, so können nur Trümmer übrig bleiben. Man begreift die Wirkung nicht mehr, da die Ursache weggefallen ist.⁹

Als Schiller 1799 seine Ansicht äußerte, musste dieser Verzicht notwendigerweise zugunsten des Blankverses ausfallen, der den deutschen Alexandriner längst nicht nur verdrängt, sondern als Tragödienvers unmöglich gemacht hatte. Heinrich Viehoff, der als lebenslanger Kommentator und Biograph Goethes und Schillers¹⁰ ihren 1828 bis 1829 bei Cotta in

⁸ Viehoff datiert den Brief fälschlich auf den 25.10.1799. Der Text ist nach seinem Vorwort zitiert, vgl. Heinrich Viehoff: „Vorwort“. *Racine's Theater*. Zum ersten Mal vollständig übersetzt von H. Viehoff [Seinem hochverehrten Freunde, dem Herrn Dr. Karl Hoffmeister, Gymnasialdirektor zu Köln gewidmet]. Bd. 1: Iphigenia in Aulis, Berenice, Phädra. Emmerich: Verlag der Romens'schen Buchhandlung, 1842. S. VII. [Die benutzte Ausgabe der Bibliothek des Bamberger Priesterseminars {bel 5231/1} enthält eine weitere Titellei mit dem Titel *Racine's sämtliche Werke, zum ersten Mal vollständig übersetzt von Heinrich Viehoff*, Erscheinungsjahr ist 1840. Viehoffs Gesamtübertragung ist nicht die erste, wie angegeben, sondern ihr geht eine 1766 anonym erschiene Übersetzung in Alexandrinern voraus, die sogar 1885 von Heinrich Welti in Cottas Reihe *Bibliothek der Weltliteratur* wiederaufgelegt wurde.] – Viehoffs Text weicht ab von dem in: *Schillers Werke*. Bd. 30: *Schillers Briefe: 1.11.1798-31.12.1800*. Hg. Lieselotte Blumenthal. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1961. S. 106f.

⁹ Viehoff: „Vorwort“ [zu Racines Theater]. Bd. 1 (wie Anm. 8). S. VII. – Tatsächlich heißt es in *Schillers Werke*. Bd. 30: *Schillers Briefe: 1.11.1798-31.12.1800*. Hg. Lieselotte Blumenthal. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1961. S. 107: „Da nun in der Uebersetzung, mit Aufhebung des Alexandrinischen Reims, die ganze Basis weggenommen wird, worauf diese Stücke erbaut wurden, so können nur Trümmer übrig bleiben. Man begreift die Wirkung nicht mehr, da die Ursache weggefallen ist“.

¹⁰ Viehoffs *Goethe's Leben, Geistesentwicklung und Werke* (4 Bde.) erschien 1887 in der fünften Auflage, *Schiller's Leben, Geistesentwicklung und Werke* (3 Bde.) in der zweiten Auflage. Sein Kommentar *Schiller's Gedichte. Erläutert und auf ihre Veranlassungen, Quellen und Vorbilder zurückgeführt, nebst Variantensammlung* erlebte bis 1895 sieben Auflagen.

Stuttgart erschienenen Briefwechsel kannte, setzt sich im *Vorwort* zu seiner Übersetzung von Racines Tragödienwerk aus dem Jahre 1842 mit Schillers Zweifeln an der Übersetzung auseinander. Viehoff rechtfertigt sein Unterfangen mit dem Hinweis, dass Schiller selbst fünf Jahre später Racines *Phèdre* verdeutschte, sowie mit einer verdeckten *aemulatio*, die in Viehoffs Versuch besteht, das „vom Metrum der ganzen Sprache aufgedrückte Gepräge in der Uebersetzung wenigstens so weit zu verwischen, dass es dem unbefangenen Leser nicht mehr störend auffällt.“¹¹ Als Übersetzungsvers für die Tragödien wählt er den Blankvers bzw. den jambischen Quinar.¹²

Viehoff verfolgt also die Absicht, den deutschen Leser mit der Eigenart Racines nicht zu verstören. In einer kenntnisreichen Studie zum Alexandriner¹³, die 1859 als Schulprogramm erschien, kommt Viehoff auf das Problem zurück und geht über Schiller hinaus: Nicht die Form bedinge den ‚inneren Geist‘, wie Schiller sagen würde, sondern der ‚Charakter der französischen National-Poesie‘¹⁴ suche sich eine Form wie den Alexandriner:

Der gleichmäßige Pendeltakt dieses Metrums, die Symmetrie der beiden Vershälften, so wie die Verkettung zweier Vershälften zu einem Couplet durch den Gleichklang, kommen der Vorliebe der Franzosen zu glänzenden Gedankenspielen, zu Antithesen, Vergleichen, Parallelen und anderen rednerischen Figuren und nicht minder ihrer Neigung zu einer feinen und geistreichen Dialektik der Empfindungen, wie sie sich in ihren Dramen zeigt, entgegen.¹⁵

Viehoff ist der romantischen Ideologie des ‚Volksgeistes‘ aufgesessen, wenn er diesen für „die ganze ursprüngliche Richtung“ der Sprachentwicklung verantwortlich zeichnet. Die These, der Alexandriner passe sich dem „rhetorischen Grundcharakter der französischen Poesie an“¹⁶, wirft die Frage nach dem eigenen poetologischen Standpunkt auf, der

¹¹ Viehoff: „Vorwort“ [zu Racine's Theater]. Bd. 1 (wie Anm. 8). S. VIII.

¹² Nur für Racines einzige Komödie *Les Plaideurs* behält er sich die Wahl des deutschen Alexandriners vor.

¹³ Viehoff: „Der Alexandriner mit besonderer Rücksicht auf seinen Gebrauch im Deutschen“. *Programm der vereinigten höhern Bürger- und Provinzial-Gewerbeschule zu Trier für das Schuljahr 1858-1859*. Trier 1859. S. 3-11.

¹⁴ Viehoff: „Der Alexandriner“ (wie Anm. 13). S. 5.

¹⁵ Viehoff: „Der Alexandriner“ (wie Anm. 13). S. 5.

¹⁶ Viehoff: „Der Alexandriner“ (wie Anm. 13). S. 4.

ein ‚anti-rhetorischer‘ ist. Seit der Romantik ist es innerhalb der deutschsprachigen Poetik ein Gemeinplatz, dass die französische Poesie einen alles ergreifenden rhetorischen Charakter besitze, und im weiteren Verlauf der antirhetorischen Poesiekritik, wie sie beispielsweise bei August Schlegel anzutreffen ist¹⁷, kollidiert dieser mit der deutschen Auffassung dessen, was poetisch sein soll. Auch Georg Wilhelm Friedrich Hegels ästhetische Vorlesungen von 1820/21, die dessen Schüler Heinrich Gustav Hotho zwischen 1835-38 herausgab, gehen so weit, alles Rhetorische von der Poesie fernzuhalten und es unter die Prosa, die ein zweckorientiertes Medium sei, zu subsumieren.¹⁸ Die rhetorische Deutung der französischen Tragödie ist zwar nicht gänzlich von der Hand zu weisen, allerdings wurde sie pejorativ gewertet – mit Folgen für die weitere Rezeption der französischen Klassiker.

Die Aussage, die Tragödie sei rhetorisch, bedarf einer Differenzierung. Einmal ist die Tragödie *per se* rhetorisch, auch die poetische, weil sie eine wie auch immer verstandene Wirkung auf den Zuschauer ausüben soll. Dann aber stellt sich die Frage nach der Konzeption der Charaktere. Entweder sind sie als monolithische Blöcke konzipiert, die auch jenseits der Handlungsstruktur eine Bedeutung aufweisen, wie bei Shakespeare oder Schiller; oder aber sie sind so mit der Handlung verwoben, dass sie ohne diese nicht verständlich wären. Die Handlungen aber offenbaren den Charakter, der sich wiederum in den sprachlichen Äußerungen der Dramenfiguren zeigt. Die Äußerungen führen zu ihren Absichten zurück, die letztlich die Handlung vorantreiben. Der rhetorische Charakter (anders als etwa derjenige Hamlets) ist kein psychologischer mit Tiefendimension, die philosophisch ausgeleuchtet werden kann, sondern eine Verhaltensdisposition, die die Handlung motiviert. Gottfried Keller, in einem Brief an den Freund und Literaturhistoriker Hermann Hettner, gehört zu den wenigen deutschsprachigen Lesern Racines, die erkannt haben, dass die tragischen Reden seiner Charaktere „durchgehend mit der Handlung verwebt sind“.¹⁹ In der deutschen Kritik seit der Romantik liest man dagegen häufig die Auffassung, dass der Charakter der französischen Tragödie ob seiner Oberflächlichkeit eine ästhetische

¹⁷ Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst*. Zweiter Teil (wie Anm. 6). S. 42.

¹⁸ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Dritter Teil: *Die Poesie*. Hg. Rüdiger Bubner. Stuttgart: Reclam, 1971 (= Reclam UB, 7985). S. 46-50 (III. A, 2b).

¹⁹ Vgl. seinen Brief vom 16.9.1850: *Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner*. Hg. Jürgen Jahn. Berlin, Weimar 1964. S. 22.

Verfehlung sei; Shakespeares von der Handlung ablösbarer Charakter dagegen wurde zum deutschen Modell erhoben. Diese Auffassung hielt sich bis zu Gustav Freytags Unterscheidung zwischen germanischem und romanischem tragischen Charakter, auf die wiederum Viehoff in seiner postum veröffentlichten *Poetik* aufbaut. Freytag habe für Viehoff den Unterschied so treffend skizziert, dass er sich veranlasst sieht, dessen Theorie in einem leicht abgewandelten Langzitat einzuschieben:

Was dem Germanen [...] die Seele füllt, einen Stoff ihm lieb macht und zur Produktion reizt, ist vorzugsweise die originelle Charakterbewegung der Hauptfiguren [...]. Den Romanen lockt stärker die interessante Verbindung der Handlung, die Unterordnung des Individuums unter den Zwang des Ganzen, die Spannung, die Situationen. Alt ist dieser Gegensatz, er dauert bis zur Gegenwart. Dem Deutschen wird es schwerer, zu den tief empfundenen Charakteren die Handlung zu konstruieren; dem Romanen verschlingen sich leicht und *graziös* die Fäden derselben zu einem kunstvollen Gewebe. [...] Die Litteratur der Romanen hat nichts, was sie den höchsten Leistungen des germanischen Geistes an die Seite setzen kann.²⁰

Das Modell, an dem die deutsche Tragödienpoetik solch eine Auffassung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gewann, heißt natürlich Shakespeare, und auf die Übersetzungspraxis bezogen, bedeutet dies, dass Racine mit Shakespeare im Blick zu übersetzen ist. Das ist die unausgesprochene Devise seit der Romantik, und das Scheitern der Übersetzungen bedeutet auf rezeptionsgeschichtlicher Ebene das Scheitern Racines und der französischen Tragödie als solcher.

²⁰ Zitiert nach Heinrich Viehoff: *Die Poetik auf Grundlage der Erfahrungsseelenlehre*. Hg. Viktor Kiy. Bd. 2. Trier 1888. S. 496, § 166. – In der neunten Auflage von Gustav Freytags 1863 zuerst erschienenem Klassiker *Die Technik des Dramas* steht: „Was also dem Germanen die Seele füllt, einen Stoff werth macht und zu schöpferischer Thätigkeit reizt, ist vorzugsweise die eigenartige Charakterbewegung der Hauptfiguren [...]; den Romanen lockt stärker die fesselnde Verbindung der Handlung, die Unterordnung des Einzelwesens unter den Zwang des Ganzen, die Spannung, die Intrigue. Dieser Gegensatz ist alt, er dauert noch in der Gegenwart. Dem Deutschen wird es schwerer, zu den tief empfundenen Charakteren die Handlung aufzubauen, dem Romanen verschlingen sich leicht und anmutig die Fäden derselben zu einem kunstvollen Gewebe [...]. Die Literatur der Romanen hat wenig, was sie den höchsten Leistungen des germanischen Geistes an die Seite setzen kann“. (Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*. Neunte Auflage. Leipzig: Hirzel, 1901. S. 219).

Racine konzipierte seine Charaktere nach Aristoteles, der ganz formalistisch dachte, wenn er die Handlung aus dem Ethos-Begriff erklärt. Denn die Ausrichtung des Ethos, der Wille der Protagonisten, jene *prohairesis*, führt die Handlung herbei: „Der Charakter ist das, was die Neigungen [*prohairesis*] und deren Beschaffenheit zeigt. Daher lassen diejenigen Reden [*lógoi*] keinen Charakter [*ēthos*] erkennen, in denen überhaupt nicht deutlich wird, wozu der Redende neigt oder was er ablehnt.“²¹ Von einem Konzept, dass die *dramatis personae* als monolithische und statische ‚Charaktere‘ versteht, muss sich die Handlung als ein sekundäres Phänomen ausnehmen.

III.

Im Vorwort der 1869 erneut herausgegebenen Racine-Übersetzung äußert sich Viehoff genauer als in der ersten Auflage zur Übersetzungspraxis, die, wie gesehen, darin besteht, die dem Vers bzw. dem ‚Volksgeist‘ der Franzosen geschuldete Schematik des Originals zu ‚verwischen‘. Er habe nun, dieser Vorrede zu Folge, den Blankvers gewählt, um Monotonie zu vermeiden. Dennoch sei es möglich gewesen, die originale Struktur, das „Gepräge“, wie Viehoff sagt, da, „wo darin etwas Charakteristisches, Bedeutsames liegt“²², beizubehalten. „Verwischt“, so Viehoff, der Blankvers „aber jenes Gepräge an den übrigen Stellen, wo es nicht wesentlich, nicht wirksam ist, so kann das einer reinen Wirkung der Dichtung nur förderlich sein.“²³

Viehoff unterstellt, das Original enthalte für die Handlung unwichtige semantische und formale Stellen, und rechtfertigt ihre Auslassung bzw. Nicht-Übersetzung damit, der ‚reinen Wirkung der Dichtung‘ förderlich sein zu wollen. Diese Argumentationsfigur in Bezug auf Racine findet sich schon bei Friedrich Schlegel, der anlässlich seiner *Probe einer metrischen Uebersetzung des Racine* von 1803 (wohlgemerkt in diversen Versmaßen) Racines Tragödien begründendes Konzept der *tragédie classique* ver-

²¹ Arist. Poet., Kap. 6, 1450 b 8ff. Zitiert nach der Übersetzung von Manfred Fuhrmann: Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1984 (Reclam UB, 7828).

²² *Racine's Werke*. Zum ersten Male vollständig übersetzt von Heinrich Viehoff. Neue Ausgabe in vier Bänden. Bd. 1. Berlin: Habel, 1869. S. VIII. – S. auch Anm. 8.

²³ *Racine's Werke*. Bd. 1 (wie Anm. 22). S. VIII. – S. auch Anm. 8.

wirft, aber in ihnen dennoch den ‚Geist der Poesie‘ zu sehen meint.²⁴ Sein Übersetzungsversuch des *Bajazet* versteht sich als eine Art Destillat. Wenngleich Viehoff nun, der die klassische Autorität Racines anerkennt und den Autor für den Französischunterricht empfiehlt, ihn nicht so hart abgeurteilt hat wie F. Schlegel, zeigt sich bei ihm dieselbe Tendenz, nämlich ihn zu verbessern, d.h. dem deutschen Verständnis von Poesie verträglicher zu machen. Dafür transformiert er die deklamatorisch konzipierte Sprache in eine Lektüresprache, indem er die visuelle Ordnung der tragischen Rede kaschiert. Diese aber ist unabdingbar zum Verständnis der Argumentationsstruktur der Charaktere.

Die behauptete stilistische Tendenz in Viehoffs Gesamtübersetzung ist charakteristisch für sämtliche Übersetzungen, die mit dem Beginn der romantischen Epoche entstanden waren. Sie grenzt sich ab von jener klassizistischen Stiltendenz, die auf dem Gebiet der Dramenpoetik spätestens mit Gotthold Ephraim Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (1767) ihr Ende gefunden hatte. Die Übersetzungsgeschichte der Tragödien Racines zeigt nämlich zwei Abschnitte, in deren Verlauf sämtliche Tragödien wenigstens einmal übersetzt und die beide mit einer Gesamtübersetzung beendet wurden. Um 1770 brach das übersetzerische Interesse jäh ab, um sich erst wieder nach 1800 zu zeigen.

Obgleich Viehoff das originale „Gepräge“ da, „wo darin etwas Charakteristisches, Bedeutsames liegt“²⁵, beizubehalten beabsichtigt, zeigt eine genaue Betrachtung das Gegenteil. Denn er greift eben nicht nur dort ein, wo scheinbar Unwesentliches gesagt ist, sondern auch an den semantischen Stützen der Tragödie.

Racines Ende 1670 erstmals aufgeführte Liebestragödie *Bérénice*, deren *simplicité d'action* der Dichter eigens hervorhebt²⁶, zeugt besonders deutlich davon, dass alles Handeln der Figuren einzig von ihrer Rede her ver-

²⁴ Friedrich Schlegel: „Probe einer metrischen Uebersetzung des Racine“. *EUROPA. Eine Zeitschrift*. Hg. Friedrich Schlegel. Zweiter Band. Frankfurt/M.: Friedrich Wilmans, 1803. S. 119.

²⁵ *Racine's Werke*. Bd. 1 (wie Anm. 22). S. VIII. – S. auch Anm. 8.

²⁶ Vgl. die *préface* zur *Bérénice* von 1671: „Mais ce qui m'en plut davantage, c'est que je le trouvai extrêmement simple. Il y avoit longtems que je voulois essayer si je pourrois faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des anciens“ (Euvres de J. Racine. Hg. Paul Mesnard. Bd. 2. Paris: Hachette, 1865. S. 366). – Alle folgenden Verse beziehen sich auf diese Ausgabe. Die deutsche Übersetzung Viehoffs wird zitiert mit der Angabe der Seitenzahl in Klammern nach der Ausgabe von 1842 [wie Anm. 8].)

ständiglich ist. Es gibt keine Tiefenschicht, in der – wie von Freytag für die deutsche Tradition behauptet – der Charakter gründet und dessen Sprache demnach als Oberfläche zu verstehen wäre. Für das Genre der Worttragödie, dessen prominenteste historische Ausprägung die *tragédie classique* ist, gilt der Ausspruch des Abbé d’Aubignac uneingeschränkt: *Parler, c’est agir – reden ist handeln.*²⁷

IV.

Bérénice hat zum Thema die nicht gelingende Vereinigung zweier Liebender. Als Titus die Kaiserwürde empfangen und die jüdische Prinzessin *Bérénice* zur Frau nehmen will, offenbart sich der tragische Konflikt: Das römische Gesetz verbietet die Heirat eines Kaisers mit einer Fremden und Königin. Die grundlegende Spannung des Stückes, wie so oft in der *tragédie classique*, ist die zwischen persönlicher Neigung und öffentlichem Interesse, zwischen Liebe und Ruhm bzw. zwischen *amour* und *gloire*. Beide Seiten sind in ihrer Totalität unvereinbar und schüren einen Konflikt, der nur deshalb nicht blutig endet, weil das Opfer in der Entsagung transzendiert wird. Die Figuren thematisieren den Konflikt an zentralen Stellen des Textes mit formaler Auffälligkeit. Da die Spannung aus zwei Seiten entsteht, schöpft Racine die Möglichkeiten der im Vers begründeten Antithetik aus. Für den Zuschauer sind solche Momente, in denen der Konflikt sich formal in der sprachlichen Struktur bzw. im ‚Gepräge‘, wie Viehoff sagen würde, niederschlägt, wichtige Gedächtnisstützen und hermeneutische Schlüsselpositionen. Viehoffs Verdeutschung vermeidet diese Hilfen.

Die Dienerin der Titelheldin *Bérénice* spricht den Konflikt in der Exposition (I.5) aus, wofür Racine das Schema eines Quartetts füllt, dessen männliches Verspaar auf das Gesetz hinweist und dessen weibliches Verspaar es nennt. Die Zweiseitigkeit wiederholt sich in der Semantisierung des vierten Alexandriners, indem der erste Halbvers das allgemeine Gesetz nennt, der zweite aber den konkreten Fall:

Rome vous voit, Madame, avec des yeux jaloux;
La rigueur de ses lois m’épouvante pour vous.
L’hymen chez les Romains n’admet qu’une Romaine;
Rome hait tous les rois, et Bérénice est reine. (V. 292-296)

²⁷ Vgl. Livre IV, chapitre 2 von *La pratique du théâtre* (1657).

Viehoff bricht die feste, viergliedrige Form, in der die den Konflikt begründende Tatsache festgehalten ist, auf, verteilt die Aussage über fünf Verse, die bis auf den letzten durch das Enjambement markiert sind. Semantisch wird somit zwar das Wesentliche übertragen, das tragende Schema jedoch kaschiert:

[...] Rom blickt
mit Eifersucht auf dich; mich schreckt für dich
Die Strenge des Gesetzes; es gewährt
Die Ehe nur der Römerinn. Rom haßt
Die Könige, und du bist Königin. (S. 104)

In seiner Rede gegenüber Titus veranschaulicht wiederum dessen Diener die Einhaltung dieses Gesetzes in der Geschichte Roms (II.2), womit deutlich wird, welche große Ausnahme eine Missachtung des Gesetzes bedeutete. In der vierten Handlung kommt es zwischen Titus und Bérénice zu jener berühmten Aussprache, in der Titus, der Souverän, weint (IV.5). Bérénice greift das Gesetz als den Grund für Titus' Liebesentzug auf in einem Verspaar, das aus zwei Fragen besteht, die parallel geschaltet sind. Die Argumentation verläuft in drei Schritten und ordnet sich ins Versschema ein. Der erste Halbvers nennt Roms Gesetz, um im zweiten Halbvers in einer rhetorischen Frage nach dem Gesetz von Titus zu fragen. Somit kann dann im anschließenden Vers rhetorisch gefragt werden, ob Roms Gesetze heiliger seien als die der gemeinsamen Liebe: *Rome a ses droits, Seigneur : n'avez-vous pas les vôtres? / Ses intérêts sont-ils plus sacrés que les nôtres?* (V. 1151f.) Viehoff zerschießt mittels Enjambement das Schema und verkürzt den zweiten Vers auf einen Nachsatz: „Hat Rom auch seine Rechte, Herr, hast du / Die deinen nicht? sind unsre minder heilig?“ (S. 144f).

Am Ende der darauf folgenden Szene (IV.6) beklagt der verzweifelte Titus seinen Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, zwischen *amour* und *gloire* in einem Verspaar. Der erste Halbvers ruft die Konfliktparteien Rom und Bérénice an, der zweite Halbvers richtet sich an den, der sich im Konflikt für eine der beiden Seiten entscheiden muss, nämlich an sich selbst. Der erste Halbvers des zweiten Verses fragt nach dem Kaiser, der zweite nach seiner Verliebtheit. Die antithetische Struktur ist unübersehbar. *Ab, Rome! Ab, Bérénice! Ab, prince malheureux! / Pourquoi suis-je empereur? Pourquoi suis-je amoureux?* (V. 1225f.) Viehoff macht aus dem ersten Vers eine dreigliedrige Steigerung, so dass Rom, die Geliebte und der Liebende einer Ordnung angehören. Aus den beiden antithetisch gegen-

übergestellten Fragen des zweiten Verses wird ein Ausruf, der beide Eigenschaften (Kaiser sein, verliebt sein) einem Prädikat zuordnet und mit der Aufhebung der syntaktischen Scheidung suggeriert, Verliebtheit könne Attribut des Souveräns sein: „O Rom! O Berenice! O Unsel’ger! / Was muss ich Kaiser seyn und Lieb’ empfinden!“ (S. 148).

Von nicht minderer Bedeutung für die Veränderung der originalen Dramaturgie sind Eingriffe, die Viehoff an Stellen vornimmt, wo sich die Passion der Protagonisten artikuliert. Besondere Heftigkeit zeigt sich in der ersten Begegnung zwischen den Liebenden, nachdem Bérénice von dem Liebesverrat erfahren hat.

Schon am Ende der zweiten Handlung (II.4) will Titus sich erklären, bricht jedoch ab (II.6). Zunächst beauftragt er einen Dritten, Antiochus, sich Bérénice’ anzunehmen (III.1). Titus erklärt sich mit *il faut la quitter* (V. 714), was Viehoff deutet als: ‚verzichten müssen‘ (S. 124). In der fünften Szene der vierten Handlung (IV.5) kommt es zur Aussprache zwischen den Liebenden, in der, wie erwähnt, sich Titus gegenüber den Angriffen von Bérénice unter Tränen verteidigt. Tatsächlich sind die Tränen (*les pleurs*) hier nicht nur eine Metonymie des Leidens, sondern Titus weint wirklich, wie in jenem berühmten Ausruf von Bérénice gegenüber Titus deutlich wird: *Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez!* (V. 1154).

Bérénice beginnt die berühmte Wechselrede des vierten Aktes, die mit kleineren Einschüben aus jeweils drei großen Redeteilen besteht, *medias res*, wobei ihr letzter Vers der einleitenden Passage mit dem letzten Vers von Titus’ erster Verteidigung korrespondiert. Sie ruft aus: *Il faut nous séparer ; et c’est lui qui l’ordonne* (V. 1044), er bestätigt: *Car enfin, ma Princesse, il faut nous séparer* (V. 1061). Diese Rahmung wird fallen gelassen bei Viehoff, der sie fragen lässt: „Ich muss von dir? Und du bist’s, der’s gebietet?“ (S. 140), und Titus sagen lässt: „Denn unumgänglich, Fürstin, ist die Trennung“ (S. 141).

Auf seine erste verteidigende Erklärung hält sie ihm Grausamkeit vor, die in der Erkenntnis besteht, dass ihre Liebe eine Täuschung war. Die Grausamkeit dieser Ent-Täuschung sei nunmehr umso größer, als sie gewesen wäre, wenn er sie früher verlassen haben würde, weil damals die Verantwortung nicht allein bei ihm gelegen hätte.

Titus verteidigt sich mit dem Hinweis, auch er habe sich täuschen lassen: *Je pouvois vivre alors et me laisser séduire.* (V. 1088). Das erste Oktett (V. 1087-1094) seiner Rede schildert diesen Zusammenhang in der subjektiven Perspektive der ersten Person, indem sechs Ich-Sätze parallel geschaltet sind, ein siebenter nimmt als Handlungsträger das metonymi-

sche Wort ‚Herz‘ für die erste Person. Diese einheitliche Satzperspektive wird im zweiten Oktett (wenngleich weniger deutlich) fortgeführt, auch der Wechsel zwischen ‚Ich‘ und ‚Herz‘ als Handlungsträger. Hier aber werden die Auswirkungen der *gloire* – *mais la gloire* [aber der Ruhm] (V. 1096) –, von denen das dem *amour* verfallene ‚Ich‘ des ersten Oktetts nichts wusste, angeführt. In den 16 Versen beschreibt Titus die Veränderung seines Ichs, die sich als eine Aufspaltung der einstigen Einheit von ‚je / moi‘ und ‚cœur‘, von Ich und Herz erweist. Der vorletzte Vers – *Que mon cœur de moi-même est prêt à s'éloigner* (V. 1101) – bringt daher den Sachverhalt zum Ausdruck, dass die *gloire* zu einer Entfernung des Ichs vom Herzen (d.h. von dem liebenden bzw. zur Liebe fähigen Subjekt) geführt hat.

Die Transformation, die bis zu diesem Vers geschildert ist und die der Dissoziation des Ichs vorangeht, wird sichtbar auf der Grundierung der einheitlichen Satzperspektive, die ihren Ausgang meist am Anfang des Verses bzw. des Halbverses nimmt: *C'est moi qui pouvois / Je pouvois / Mon cœur se gardoit / Je voulois / Je n'examinois rien / j'espérois / J'espérois / Je sais / Je sens / Que mon cœur*. Aufgrund dieser im Parallelismus gründenden Einheitlichkeit der subjektiven Motivierung hebt sich von ihr umso sichtbarer die allgemeine Formel am Ende der Rede ab: *Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner*. (V. 1102). Der Imperativ *il faut régner* [man muss herrschen] korrespondiert wiederum mit dem Ende seiner ersten Rede: *Il faut nous séparer*. [wir müssen uns trennen] (V. 1061).

*Et c'est moi seul aussi qui pouvois me détruire.
Je pouvois vivre alors, et me laisser séduire.
Mon cœur se gardoit bien d'aller dans l'avenir
Chercher ce qui pouvoit un jour nous désunir.
Je voulois qu'à mes vœux rien ne fût invincible ;
Je n'examinois rien, j'espérois l'impossible.
Que sais-je ? J'espérois de mourir à vos yeux,
Avant que d'en venir à ces cruels adieux.
Les obstacles sembloient renouveler ma flamme.
Tout l'Empire parloit ; mais la gloire, Madame,
Ne s'étoit point encor fait entendre à mon cœur
Du ton dont elle parle au cœur d'un empereur.
Je sais tous les tourments où ce dessein me livre ;
Je sens bien que sans vous je ne saurois plus vivre,
Que mon cœur de moi-même est prêt à s'éloigner ;
Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.* (V. 1087-1102)

Nicht nur, dass Viehoff die einheitliche Satzperspektive, die Racine als Grundierung nutzt, um den Übergang von *amour* zu *gloire* im Redner zu zeigen, aufbricht und die parallele Ordnung so variiert, dass es viel schwieriger ist, der argumentativen Struktur der Rede zu folgen; die Missachtung der Redeordnung trifft gleichfalls auch die Ordnung der Gedanken. Die Spaltung von Ich und Herz qua Ruhm (*gloire*), die Racines zentrale These dieser Rede ist, ihr tragender Gedanke, findet gar nicht statt, weil hier vom Herz in dem vorletzten Vers, der das Ergebnis von Titus' Ich-Transformation anzeigt, keine Rede mehr ist: Statt *Je sens [...] / Que mon cœur de moi-même est prêt à s'éloigner*, statt ‚Ich fühle, dass mein Herz von mir selbst bereit ist, sich zu entfernen‘, schreibt Viehoff „ich weiss, dass ich entfernt / Von dir nicht länger leben kann“:

Doch auch von mir nur drohte mir Verderben. –
 Damals war's noch erlaubt, dem Leben mich,
 Der Täuschung mich zu weihn. Wohl nahm ich mich
 In Acht, in ferner Zukunft auszuspähn,
 Was unserm Bunde mit Zerstörung drohte.
 Trotz bieten wollt' ich jedem Hinderniss,
 Ich hoffte blind auf das Unmögliche,
 Ja, eher hofft' ich hier vor dir zu sterben,
 Als dass zu solchem Lebewohl es käme.
 An jeder Schranke wuchs der Liebe Flamme;
 Das ganze Reich erhob die Stimm'; allein
 Noch war mir nicht des Ruhmes Ruf ertönt,
 Wie er zum Herzen eines Kaisers spricht.
 Ich weiss, dass mein Entschluss mich tausend Martern
 Preis geben wird; ich weiss, dass ich entfernt
 Von dir nicht länger leben kann; allein
 Zu leben gilt's nicht mehr, es gilt zu herrschen. (S. 142)

Bérénice greift das *gloire*-Argument auf – „So herrsche denn, genüge deinem Ruhm!“ (S. 143) – und gibt vor, das Streitgespräch beenden zu wollen, um aber umso heftiger, nach einer weiteren Verratsanklage in der ersten Hälfte, an die Gefühle von Titus in der zweiten Hälfte appellieren zu können. Sie veranschaulicht ihm die Bedeutung eines Abschieds auf immer. Viehoff transformiert die syntaktische Ordnung der Gedanken, um einer zeitgemäßen literarischen Sprache des Gefühls zu genügen. Racines Bérénice richtet zunächst zwei Fragen an Titus, wobei der erste Vers jeder Fragegruppe ein Hauptsatz ist: *Songez-vous* und *souffrirons-nous*. Der zweiten Fragegruppe folgen zwei Nebensätze erster und zwei Ne-

bensätze zweiter Ordnung: ‚Comment nous souffrirons que [...], que [...]; sans que [...], sans que [...]‘.

*Pour jamais ! Ah ! Seigneur, songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ?
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ?
Que le jour recommence, et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus ? (V. 1111-1117)*

Viehoffs Berenice fragt stattdessen: „empfindest du nicht“ und „wie vielen Schmerz umschließt“ usf. Es folgt nur ein Nebensatz erster Ordnung, eingeleitet mit ‚wenn‘.

Auf immer! Ach! empfindest du nicht, Herr,
Wie qualenvoll dies Wort ist, wenn man liebt?
Wie vielen Schmerz umschließt ein Monat nur,
Ein Jahr, wenn solcher Meeresraum uns trennt,
Wenn sich der Tag erhebt und wieder senkt,
Und Titus Berenice nimmer schaut
Und Berenice nie dein Aug' erblickt. (S. 143)

Bérénice beschließt ihre Rede mit einer Apostrophe an sich selbst, die verteilt auf vier Verse, einen Ausruf, eine Frage und ihre Antwort umfasst:

*Mais quelle est mon erreur, et que de soins perdus !
L'ingrat, de mon départ consolé par avance,
Daignera-t-il compter les jours de mon absence ?
Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts. (V. 1118-1121)*

Genügt Racine eine syntaktisch markierte *exclamatio*, so muss Viehoff, der die Bezeichnung ‚Titus‘ als ‚Undankbarer‘ fortlässt²⁸, sie semantisch mit einem ‚Doch Ach!‘²⁹ verstärken. Die Tendenz, Racines wohl kom-

²⁸ Zu diesem zentralen Konzept im Theater Racines s. Erich Köhler: „‚Ingrat‘ im Theater Racines. Über den Nutzen des Schlüsselworts für eine historisch-soziologische Literaturwissenschaft“. *Racine*. Hg. Wolfgang Theile. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. S. 416-437.

²⁹ Vgl. *Racine's Theater*. Bd. 1 (wie Anm. 8). S. 143: „Doch ach! des leeren Wahns, der eiteln Sorge! / Wird er wohl noch, im Voraus schon getröstet, / Die Tage, seit ich schied, des Zählens würd'gen? / Sie fliegen ihm vielleicht, die mir so schleichen“.

poniertes affektives Sprechen in eine von deutscher Empfindsamkeit und Romantik codierte Gefühlssprache umzumünzen, kennzeichnet bei Viehoff die Charaktere. Sie gipfelt dort, wo über den emotionalen Zustand der Personen kein Zweifel mehr besteht.

Als Bérénice, und damit leitet sie die dritte Verteidigungsrede von Titus ein, diesen auf sein Weinen anspricht – *Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurer!* (V. 1154) –, sagt Titus bei Racine in Form einer triadischen Klimax, die sich geschickt das Enjambement zu Nutze macht: *Oui, Madame, il est vrai, je pleure, je soupire, / Je frémis.* (v. 1155) Viehoff, der unaufhörlich das Enjambement gebraucht, um den Lesefluss ‚geschmeidig‘ zu halten, greift an dieser bedeutsamen Stelle nicht auf es zurück und schreibt: „Wahr ist’s, ich weine, ja mein Inn’res schaudert.“ (S. 145). Die Wendung ‚mein Inneres schaudert‘ ersetzt das klare ‚ich seufze, ich zittere‘ bei Racine. An der Übersetzung der Replik von Bérénice, die sich weder von Titus’ emotionaler Disposition, noch von seiner erneuten Rechtfertigung rühren lässt, zeigt sich jene Tendenz ebenso. Ihre Rede, die die Szene mit dem Wort *Adieu* beschließt, ist ein Aufruf zur Rache, als deren Vollstrecker sie, so die paradoxe Gedankenfigur, Titus selbst ausmacht. Racine formuliert ihren Rachewunsch in einem konditionalen Satzgefüge. In diesen vier Versen spricht Bérénice über sich in der dritten Person, um die Objektivität des die ‚Ungerechtigkeit‘ tilgenden Rechtsspruches anzuzeigen:

*Si je forme des vœux contre votre injustice,
Si devant que mourir la triste Bérénice
Vous veut de son trépas laisser quelque vengeur,
Je ne le cherche, ingrat, qu’au fond de votre cœur.* (V. 1187-1190)

Viehoff schreibt fünf Verse, verwischt die äußere Form des Konditionalsatzes und subjektiviert den Rechtsspruch, der nunmehr einer testamentarischen Verfügung gleicht – ‚ich will hinterlassen‘:

[...] und ruf ich Unheil noch
Auf deine Ungerechtigkeit herab,
Und will ich einen Rächer meines Todes
Dir, Undankbarer, sterbend hinterlassen,
So such’ ich ihn in deinem Busen nur. (S. 146)

An wenigen Stellen von Racines *Bérénice* ließ sich zeigen, dass Viehoff in seiner Übersetzung die rhetorische Schematik des Originals getilgt hat. Ein solches Übersetzungsverfahren stellte nach 1800 keine Ausnahme dar.

Bis zur Gesamtausgabe von Viehoff war auf Deutsch nur eine weitere Übersetzung der *Bérénice* erschienen, und zwar in der ersten, von Viehoff nicht gekannten Gesamtausgabe von 1766. Diese anonyme Übersetzung in Alexandrinern unterscheidet sich hinsichtlich der *dispositio* und der syntaktischen Redeordnung grundlegend von Viehoffs Übersetzung und ist der deklamatorischen Tragödienkonzeption des Originals stärker verpflichtet.

Viehoffs Gesamtübersetzung aus den Jahren 1842 bis 1846 ist repräsentativ für eine Übersetzungssprache, in die zahlreiche französische Verstragödien von der Romantik bis zum Vormärz durch Autoren der verschiedensten literarischen Lager übersetzt wurden. Es handelt sich dabei um eine Übersetzungssprache im Dienste des Lesedramas.³⁰

V.

Obzwar der romantische Poesiebegriff die deutsche Tragödienpoetik von der französischen entfremdet hatte und die *dramaturgie classique* der Franzosen innerhalb der deutschsprachigen Literaturkritik für überwunden galt, blieb eine kritische Beschäftigung mit der *tragédie classique* sowie ihre Übersetzung ins Deutsche keineswegs aus.

Das bleibende Interesse (für merkantil unbedeutende Klassiker wie Racine) erklärt sich vornehmlich aus der Idee der ‚Weltliteratur‘, die sich gleichzeitig mit der Idee nationaler Literaturen ausbildete und die jene bis dahin vorherrschende Idee der Universalliteratur ablöste. Ein wesentlicher Unterschied der transnationalen, transhistorischen und transkulturellen Idee der Universalliteratur besteht ja darin, dass für ihre Vermittlung die Übersetzung nicht nötig ist. Ihre Rezipienten lesen sie im Original, bzw. ist jene (aus wenigen Sprachen bestehende) Universalliteratur in Übersetzung nur als Ausnahme denkbar. Ihr inhärent ist die Forderung, mustergültige Klassiker wie Vergil und Racine auf Latein bzw. Französisch zu lesen. Weltliteratur dagegen ist beinahe notwendig Übersetzungsliteratur, und jede Sprache kann zu ihrem potenziellen Medium werden.

³⁰ Die Ablösung des deklamatorischen Bauprinzips durch das literarische kennzeichnet die deutsche Übersetzungsgeschichte der *tragédie classique* von ihren Anfängen bis zur deutschen Romantik, vgl. Vf.: *Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung*. Göttingen: Wallstein, 2007 (= Münchener komparatistische Studien, 10).

Die vom späten Goethe diskursiv begründete ‚Weltliteratur‘ (zu der um 1800 und das gesamte 19. Jahrhundert hindurch Racines Tragödien selbstredend zählten) konstituierte sich in deutscher Sprache zwischen Romantik und Vormärz in einer immensen Übersetzungspraxis, an der sich Dichter, Philologen und Schulmänner beteiligten. ‚Weltliteratur‘ – befördert von schnelleren, kostengünstigeren und massenwirksameren Druckverfahren, einer zunehmenden Alphabetisierung und von dem bildungsgeschichtlichen Umstand, dass im neusprachlichen Unterricht an den Gymnasien die Klassiker des Auslandes unterrichtet werden mussten – bildete *implicit* die transzendente Idee vieler Übersetzungsprojekte in Romantik und Vormärz, wobei sich die zweite Epoche aus heutiger Sicht durch die nicht mehr zu überblickende Menge solcher Klassiker-Übersetzungen von der ersten unterscheidet.

Viehoff's Tätigkeit fällt in die Zeit, da sich die Neuphilologie als Wissenschaft formiert und sich in nationale Disziplinen abzugrenzen beginnt. Die heutzutage nicht mehr wegzudenkende Entscheidung, ob die Perspektive der eigenen Philologie komparatistisch oder nationalphilologisch sein soll, war in den Anfängen der modernen Philologie, die in die Zeit des Vormärz fallen, noch nicht gefordert.³¹ Die fehlende Differenzierung manifestiert sich in den Übersetzungen ausländischer Klassiker durch humanistisch gebildete und philologisch wirkende Schulmänner wie Viehoff.

Seine Neuphilologie – die Übersetzungspraxis belegt es – erfolgte zweifelsohne aus einer spezifisch deutschen Perspektive, ohne dass sie bereits als ausschließlich nationalphilologisch konditioniert gelten kann. Die Übersetzungspraxis bildete nur einen Teil seiner Neuphilologie, die ergänzt wurde von einer umfangreichen Kommentierungsarbeit der Dichtung Goethes und Schillers sowie der lebenslangen Arbeit an einer allgemeinen Poetik. Erich Auerbachs Wendung von der ‚Philologie der Weltliteratur‘ gewinnt in der dreiteiligen Praxis von Übersetzung, Kommentar und allgemeiner Poetik einen ganz besonderen Sinn, die dem heutigen philologischen Spezialisten dilettantisch anmuten mag. Im 19. Jahrhundert war diese allumfassende Praxis für den philologischen Schulmann selbstverständlich.

³¹ Vgl. Thomas Schmidt: „Deutsche National-Philologie oder Neuphilologie in Deutschland? Internationalität und Interdisziplinarität in der Frühgeschichte der Germanistik“. *Internationalität nationaler Literaturen*. Hg. Udo Schöning. Göttingen: Wallstein, 2000. S. 311-340.

Barbara Tumfart (Wien)

„... aus fremden Gärten in unseren deutschen Boden von mir verpflanzt“.

Ignaz Franz Castelli als Übersetzer französischer Theaterstücke

Die Rezeption französischer Theaterstücke in Österreich war bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts auffallend intensiv und man kann auf dem Gebiet der Dramatik von einer Art Monopolstellung der Franzosen gegenüber anderen Nationen sprechen. Getragen wurde sie vor allem durch die Vielzahl deutschsprachiger Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Komödien und Vaudevilles, die auf den Wiener Bühnen große Aufnahmebereitschaft fanden. Während des ganzen 19. Jahrhunderts tauchten immer wieder sowohl die Klage über das Fehlen einer eigenständigen österreichischen Lustspielproduktion als auch heftige Kritik an den Massenübersetzungen, die die Wiener Bühnen geradezu überschwemmten, auf. Man trifft nicht selten auf populäre Schlagworte wie „Übersetzungsfabriken“ und „Übersetzungsmanufakturen“.

Ignaz Franz Castelli (1781-1862) zählt neben Johann Ludwig Deinhardstein, Karl Wilhelm Koch, Hermann Herzenskron, Franz August Kurländer und Wenzel Lemberg zu den wichtigsten österreichischen Übersetzern und Bearbeitern im Vormärz. Von seiner insgesamt über 200 Theaterstücke umfassenden dramatischen Produktion ist nur eine geringe Zahl an Werken eigener Schöpfungskraft zuzurechnen. Die Zeitgenossen schätzten seine Theaterstücke durchaus und seine Übersetzungen und Bearbeitungen waren viele Jahrzehnte lang auf den Wiener Bühnen präsent. Zwischen 1804 und 1857 wurden am Burgtheater 48 Stücke von Castelli erstaufgeführt, am Kärntnertortheater gab es zwischen 1809 und 1861 39 Premieren seiner Werke und auch das Theater an der Wien brachte es in den Jahren 1826 bis 1855 auf 60 Erstsinszenierungen Castelli'scher Stücke.¹ Castelli ist heute v.a. als Vertreter der Mundartdichtung und als Gründer des Wiener Tierschutzvereins bekannt und sein Einfluss auf das gesellschaftliche und geistige Leben Österreichs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch seine vielseitige Tätigkeit als Dichter, Journalist und Übersetzer ist nahezu in Vergessenheit geraten.

¹ Vgl. Walter Martinez: *I. F. Castelli als Dramatiker*. Diss. Wien 1932. S. 152ff. Im Folgenden zitiert als: Martinez 1932.

I. Biographische Skizze

Ignaz Franz Castelli wurde am 6. März 1781 in Wien als Sohn des staatlichen Rechnungsrates Ignaz Castelli geboren. Bis zu seinem siebenten Lebensjahr besuchte er die öffentliche Schule im Heiligenkreuzerhof und war später Schüler des Gymnasiums zu St. Anna. Im Gymnasium lernte er Griechisch und Latein, wie und wo er Französisch lernte, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.²

Nach der Übersiedlung des inzwischen pensionierten Vaters 1790 nach Weitra, dem vier Jahre später die Mutter folgte, wurde Castelli von seiner Großmutter, Maria Katharina Mayr, und seinen zwei Tanten, Therese und Katharina, großgezogen. Die Eltern sah er folglich nur mehr während allfälliger Besuche im Waldviertel in der schulfreien Zeit.

Schon während des Studiums der Rechte an der Universität Wien fühlte er sich zum Theater hingezogen. So schreibt er in seinen *Memoiren* über eine regelrechte Theaterwut, die ihn bereits als Schüler erfasst hatte:

Obwohl ich nun meine Studien nicht versäumte und bei den Prüfungen immer gute Classen davontrug, so waren doch alle meine Nebenstunden dem Theater gewidmet; ich las begierig alle Stücke, die ich bekommen konnte, ich sah alle neuen Vorstellungen und fing nun auch an, selbst auf Haustheatern zu spielen.³

Nach mehreren vergeblichen Versuchen eine feste Anstellung zu bekommen, kam er 1801 als Praktikant in die landständische Buchhaltung in Wien. Castelli verblieb in diesem Amt bis zu seiner Pensionierung und wusste die Freiheiten einer staatlichen Anstellung sehr gut für seine pri-

² Im Jahre 1815 unternahm er eine erste größere Reise nach Frankreich im Zuge seiner Tätigkeit bei der landesständischen Buchhaltung als Sekretär des Grafen Maximilian Cavriani, worüber er folgendermaßen schreibt: „Unter dem Titel eines k.k. Gouvernements-Comissärs ward ihm aufgetragen, sich sogleich nach Frankreich zu begeben und in Nancy die weitem Befehle, wohin er sich weiters zu begeben habe, von dem Armeeminister Grafen von Baldacci zu empfangen. Es wurde ihm auch freigestellt, einen Secretär, zu welchem er Vertrauen habe, mit sich zu nehmen, und er wählte mich dazu, weil er mich, da ich in der landständischen Buchhaltung unter ihm diente, kannte und wußte, daß ich der französischen Sprache mächtig sei.“ In: Ignaz Franz Castelli: *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenenes, Erlebtes und Erstrebtes*. Vier Bände. Wien, Prag: Kober & Markgraf, 1861. Im Folgenden zitiert als: Castelli: *Memoiren* 1861. Hier zitiert Bd. 2. S. 3.

³ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 52-53.

vaten Interessen und vielfältigen Freizeitbeschäftigungen zu nutzen. So findet er auch in seinen *Memoiren* wohlwollende Worte über seine Anstellung als Beamter:

Ich diente bei dieser Stelle volle einundvierzig Jahre, habe freilich manches von vorgesetzten Kanzleipedanten erdulden müssen, aber im Grunde herrschte bei den ständischen Ämtern doch immer eine bessere Behandlung und mehr Freiheit als in allen übrigen kaiserlichen Ämtern; ich machte auf Kosten der Stände Reisen nach Ungarn, Frankreich und Italien, lernte fast jedes Dorf in Österreich kennen und trat endlich als Sekretär, Herrenstandsagent und ständischer Häuserrevident mit einer Pension von jährlichen 2000 fl. aus, welche ich jetzt schon 15 Jahre genieße. Wenn ich wieder auf die Welt kommen und Beamter werden sollte, so würde ich gewiß in kein anderes Amt eintreten als bei den Landständen, wenn anders noch welche in Österreich existieren.⁴

Er hatte neben diesem Amt noch genug Zeit für die Schriftstellerei und übernahm, angeregt durch seinen Freund Joseph Ritter von Seyfried⁵, die Ausführung einiger Szenen und Arien. Seine erste vollständige Bearbeitung des Melodrams *Coeline* von Pixérécourt wurde mit Erfolg im Jahre 1802 im Theater an der Wien unter dem Titel *Die Mühle am Arpennerfelsen* aufgeführt. Zu jener Zeit erschienen auch seine ersten gesammelten Gedichte unter dem Titel *Poetische Erstlinge*, allerdings unter dem Pseudonym Rosenfeld. Das erste Werk, das er 1803 unter seinem richtigen Namen herausgab, war eine Bearbeitung nach dem Französischen mit dem Titel *Tot und lebendig*. Nach dem Einmarsch der Franzosen in Wien im Jahre 1805 wurde Castelli als ständischer Lieferungskommissär nach Purkersdorf in Niederösterreich versetzt. Durch mehrere Kriegs- und Wehrmannslieder machte er sich in der Folge unter seinen Landsleuten einen Namen. Zu seiner steigenden Popularität trug außerdem seine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Weigl⁶ bei, der die Musik zu Castellis

⁴ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 86-87.

⁵ Joseph Ritter von Seyfried (1780-1849) war 1801-1806 Sekretär und Theaterdichter am Theater an der Wien und Übersetzer französischer, englischer und italienischer Theater- und Opernwerke. 1811 begann seine intensive Tätigkeit als Zeitungsredakteur und von 1828 bis 1836 war er Kanzleidirektor am Hofoperntheater. Sein Bruder Ignaz Ritter von Seyfried (1776-1841) war einer der erfolgreichsten Kapellmeister und Bühnenkomponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und vertonte zahlreiche Bearbeitungen Castellis.

⁶ Joseph Weigl (1766-1846) kam durch Vermittlung Salieris an den Wiener Hof, wurde 1792 Erster Theaterkapellmeister und 1827 Vizehofkapellmeister.

Textbuch *Die Schweizerfamilie* komponierte. Das Stück wurde 1809 aufgeführt und war ein durchschlagender Erfolg. Weiters begann Castelli 1809 mit der Herausgabe des *Dramatischen Sträußchen*, das eine Sammlung eigener Werke und hauptsächlich Übersetzungen aus dem Französischen beinhaltet und 20 Jahrgänge erlebte. So urteilte Castelli selbst darüber:

Es enthält 73 größere und kleine, die meisten von mir nach französischen Originalien bearbeitete, und auf dem Hofburg- und den übrigen Theatern Wiens gegebene Stücke. Die meisten derselben haben bei der Aufführung großen, andere minderen Beifall gehabt, aber ausgezischt wurde auch nicht eines.⁷

1811 wurde er als Hoftheaterdichter des Kärntnertheaters angestellt. Er erfüllte diese Funktion bis zum Jahre 1814. Im Jahre 1812 begann er die Herausgabe des Taschenbuches *Selam*, von dem insgesamt sieben Jahrgänge erschienen. In den Jahren 1814-15, 1819 und 1822 unternahm er längere Reisen nach Frankreich, Bayern, Tirol, in die Schweiz, nach Mailand, Venedig und an die italienische Küste. 1832 wurde er zum ständischen Rechnungsrat und Häuserrevisor, bald darauf zum Landschaftssekretär befördert. 1833-37 leitete er zudem die Niederösterreichische Landesbibliothek.

1839 wurde er während einer Deutschlandreise von der Universität Jena mit dem Dokortitel geehrt. Nach 40 Jahren im Staatsdienst ging er 1843 in Pension und zog sich in sein Haus in Lilienfeld (Niederösterreich) zurück, um sich besonders der Gärtnerei zu widmen. Er kehrte im Alter aber wieder nach Wien zurück, wo er sich wieder literarischen Arbeiten zuwandte und u.a. seine *Memoiren* niederschrieb. Auch unternahm er noch immer mit großer Begeisterung Reisen ins Ausland. 1847 erschien sein *Wörterbuch der Mundart in Österreich unter der Enns*, ein Wörterbuch über den niederösterreichischen Dialekt. Im selben Jahr gründete Castelli den Tierschutzverein in Wien, dessen Vereinszeitung er auch herausgab. Seine Bedeutung als eifriger Sammler kam dem Staate zugute, dem er seine umfangreiche Theaterzettelsammlung und seine wertvolle Dosensammlung vermachte. Auch wurden ihm im Laufe seines Lebens staatliche Ehrungen zuteil, er erhielt beispielsweise 1835 das Ehrenbürgerrecht der Stadt Wien. Am 5. Februar 1862 verstarb Castelli im Alter von 81 Jahren in Wien.

⁷ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 145.

II. Rezeption französischer Theaterstücke

Die österreichische Literatur zeichnete sich während vieler Epochen durch eine große Aufnahmebereitschaft ausländischer Ideen und Impulse aus. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Einfluss auf den österreichischen Theaterbetrieb seitens der französischen, norddeutschen und der englischen Literatur besonders groß. Aufgrund der starken Expansion des Buchhandels ab den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts erlebte auch das Übersetzungswesen einen rasanten Aufstieg. Das Bürgertum wurde zunehmend zur Zielgruppe und förderte durch sein Interesse wiederum die Rezeption ausländischer Literatur. Die Untersuchungen der Bestände von Leihbibliotheken durch Alberto Martino⁸ und Susan Doering⁹ liefern aufschlussreiche rezeptionsgeschichtliche Erkenntnisse und Beweise für ein erhöhtes Interesse an ausländischer Literatur und belegen eindrucksvoll die Zunahme des französischen Kultureinflusses. Auch Leopold Nosko kommt zu ähnlichen Ergebnissen nach näherer Untersuchung des *Haupt-Catalogs der deutschen, französischen, englischen, italienischen und spanischen Bücher in der großen öffentlichen Leihbibliothek von Armbrusters Witve und Friedrich Gerold in Wien, Stadt, Singerstraße Nr. 878, beim rothen Apfel, im ersten Stock rechts* aus dem Jahre 1859.¹⁰ Der *Catalog* listet 11.476 Titel auf, die Nosko in 6902 deutschsprachige Werke (60,1 Prozent), 3028 französischsprachige Werke (26,4 Prozent), 941 englischsprachige Werke (8,2 Prozent), 577 italienischsprachige Werke (5,0 Prozent) und 28 spanischsprachige Werke (0,3 Prozent) aufteilt. Nosko folgert weiter, dass zu den 3028 französischsprachigen Werken noch 857 Werke französischer Autoren in diversen Übersetzungen hinzukommen. Man erhält somit einen Bestand an 3885 Büchern französischer Herkunft und Sprache, das entspricht 33,85 Prozent und macht somit mehr als ein Drittel aller Bücher in der Leihbibliothek aus. Unter-

⁸ Alberto Martino: *Die deutsche Leihbibliothek. Geschichte einer literarischen Institution (1756-1914)*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1990. Im Folgenden zitiert als: Martino 1990.

⁹ Susan Doering: *Der Wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*. München: W. Ludwig, 1992 (Literatur aus Bayern und Österreich. Literaturhistorische Studien Band V). Im Folgenden zitiert als: Doering 1992.

¹⁰ *Haupt-Catalog der deutschen, französischen, englischen, italienischen und spanischen Bücher in der großen öffentlichen Leihbibliothek von Armbrusters Witve und Friedrich Gerold in Wien, Stadt, Singerstraße Nr. 878, beim rothen Apfel, im ersten Stock rechts*. Wien: Druck von Carl Gerolds Sohn, 1859.

sucht man diese Gruppe näher, zeigt sich, dass die belletristischen Werke im Gesamtbestand zahlenmäßig überwiegen.¹¹

Die Beherrschung der französischen Sprache war sowohl in adeligen als auch in bürgerlichen Kreisen in Wien von großer Bedeutung. Neben dem regulären Sprachunterricht eines Handels- und Gebrauchsfranzösisch in den Handelsschulen wurden im 19. Jahrhundert zunehmend Privatschulen frequentiert, um sich Sprachkenntnisse für Reisen, Theaterbesuche oder Lektüre anzueignen. Im Laufe der ersten Jahrhunderthälfte wurde somit der französische Kultureinfluss ausgehend von einem „hoforientierten Elitarismus“¹² für breitere Volksschichten maßgeblich und begünstigte in Folge verstärkt das Übersetzungswesen auch im Theaterbetrieb. Norbert Bachleitner spricht bezüglich der Romanübersetzungen von einem Gleichgewicht der französischen und englischen Autoren, auf dem Sektor der Dramatik allerdings von einer Monopolstellung der Franzosen.¹³

Eine nähere Analyse der Spielpläne der wichtigsten Bühnen Wiens untermauert den frappierenden französischen Einfluss. Bereits im ersten Jahr der Inbetriebnahme des Wiener Hofburgtheaters waren ca. die Hälfte aller aufgeführten Stücke Übersetzungen aus Fremdsprachen, der Großteil Übersetzungen oder Bearbeitungen aus dem Französischen. Im Zeitraum von 1814 bis 1849 finden sich am Burgtheater unter den 733 Neuinszenierungen 196 ins Deutsche übersetzte Stücke französischer Autoren, das sind somit 26,7 Prozent aller Neuinszenierungen. Von diesen 196 französischen Stücken waren 151 Lustspiele oder Possen und 45 Tragödien, Dramen, Schauspiele und Familiengemälde. Nosko stellt fest, dass in der Zeit von der Gründung des Nationaltheaters, d.h. von 1776 bis 1888, noch jedes vierte zur Aufführung gebrachte Theaterstück eine

¹¹ Leopold Nosko: *Kultureinflüsse – Kulturbeziehungen: Kultur 1850-1880. Wechselwirkungen österr. und franz. Kultur*. Wien, Köln, Graz: Böhlau, 1983. S. 92-93. Im Folgenden zitiert als: Nosko 1983. Martino kommt bei näherer Untersuchung für das Jahr 1842 zu ähnlichen Zahlen. Von einem Gesamtbestand an 4880 Bänden ausländischer Literatur in der Leihbibliothek von Armbrusters Witwe und Friedrich Gerold, waren 3582 französischer Herkunft, d.h. 73,4 Prozent des Bestandes fremder Literatur. Vgl. als: Martino 1990. S. 768. Tabelle 4.

¹² Doering 1992. S. 21.

¹³ Norbert Bachleitner: „Übersetzungsfabriken. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jhs.“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Hg. W. Frühwald/G. Jäger/D. Langewiesche/A. Martino. 14. Band. Heft 1. 1989. S. 1-49.

Übersetzung eines französischen Originals war.¹⁴ Aus den Aufführungsziffern kann man zwei Feststellungen gewinnen: das Hofburgtheater war einerseits besonders abhängig von Vorlagen aus dem Ausland, andererseits waren besonders die französischen Lustspielbearbeitungen von extremer Kurzlebigkeit. Auf den Bühnen der Vorstadttheater war die Situation, bis auf das Theater in der Leopoldstadt, das sich bis in die 30er Jahre auf das Lokallustspiel konzentrierte, ähnlich. Besonders das Theater an der Wien folgte rasch dem Beispiel des Burgtheaters. So waren im Jahre 1820 von 59 Neuinszenierungen 17 französische Übersetzungen, im Jahre 1844 halten sich die Übersetzungen aus dem Französischen mit den deutschsprachigen Originalen bereits die Waage.¹⁵ Gespielt wurden auf den Wiener Bühnen alle Gattungen der französischen Dramatik: Drama, Melodrama, Lustspiel, Vaudeville und Oper, wobei im Zuge der Bearbeitungen die Gattungen gerne ausgetauscht wurden.

III. Motive für Übersetzung und Bearbeitung

Für das große Interesse an französischen Theaterstücken in Österreich gab es mehrere Gründe. So waren es sicherlich die aktuellen Themen der französischen Theaterproduktion, welche Probleme des Bürgertums, der Politik, der Religion ansprach und allgemein die gesellschaftlichen Veränderungen und die damit einhergehenden Spannungen dramatisch abhandelte. Aber auch die oftmals von der literarischen Kritik bekräftigte Krise des deutschsprachigen Lustspiels mag einen wichtigen Impuls für die verstärkte Rezeption französischer Dramatik gegeben haben. Vielfach zitiert und bekannt sind die stereotypen Klagen über die Übersetzungswut und die Bearbeitungsmanie in Deutschland und Österreich.¹⁶ In dem im 13. Jahrgang des *Wiener Hof Theater Taschenbuchs* erschienenen Einakter *Der Theater-Dichter nach der Mode* von Friedrich Reil wird die Schreibweise der dramatischen Schriftstellerkollegen scharf kritisiert und die Gründe für die Bearbeitungen der französischen „Schublädchen-Stücke“ auch in der Misere der heimatlichen Theaterproduktion gesehen.

¹⁴ Vgl. Nosko 1983. S. 77.

¹⁵ Vgl. Doering 1992. S. 26ff.

¹⁶ Die bekannteste Beschreibung einer sogenannten „Übersetzungsfabrik“ lieferte Wilhelm Hauff in *Die Bücher und die Lesenwelt*. Vgl. Wilhelm Hauff. *Werke*. Hg. Hermann Engelhard. Band 2. Stuttgart 1962. S. 734f. (Zuerst erschienen im *Morgenblatt für gebildete Stände* 1827, Nr. 85-92).

Wie, Sie glauben also wirklich, es sey eine so große Kunst, ein Lustspiel zu schreiben? Und ich behaupte, nichts ist leichter. [...] Allein ich verstehe auch hier nicht die Arbeiten eines Molière, Holbein, Hafner, Jünger, Goldoni, usw., sondern nur jene Machwerke und hirnlose Possen, die jetzt unter dem Namen Lustspiel auf den Theatern herumgaukeln, und die Neugierde der Geschmackvollen betrügen. Solche Schublädchen-Stücke, die Franzosen nennen sie mit dem wahren Ausdruck *pièces-à-tiroir*, kann man alle Stunden Eines auf die Welt bringen. Bey uns Deutschen grassieren jetzt zwei Arten von Lustspieldichterseuchen. Die eine wüthet und kränkelt in Uebersetzungen. Kaum ist ein dialogirter Kalemberg, oder eine in Scenen eingetheilte Anekdote in unserer Gränze, gleich fällt die Uebersetzerhorde über die Beute her, gibt den Personen andere Namen, dem Stück einen andern Titel. Wenn sie nur noch eine gute Auswahl zu treffen verstünde! Aber da gibt es im fremden Original so viel Schlechtes und Mittelmäßiges, daß es verdient hätte, im Original selbst unbekannt zu bleiben. – Die andern Sternschneuzen von Dichtern sind die Bearbeiter, Zurichter oder vielmehr Nachrichter der Stücke. Diese fahren plötzlich als Originale auf, spreizen sich, daß sie ganze Handlungen von drei oder zwei Personen herausgekünstelt haben, hängen dem Siebenminuten-Kindchen die Reimklapper an, lassen einige Personen zwischen den Koulissen sprechen, oder singen, und man findet die Spielerey allerliebste. Wir liegen jetzt in solcher Krisis verderbten Geschmacks, daß ich wetten darf, es sollen ein Dutzend Personen die Verabredung treffen, zusammen ein Stück zu schreiben, doch so, dass Jeder eine Scene schreibt, wie ihm beliebt. Werden hernach alle diese Scenen blind aneinander gereiht, das Publikum nimmt diese Sächelchen eben so gut auf, wie ein Meisterwerk. Die ganze Komödienmacherey behandelt man wie Charaden, wie ein Endreimen-Gedicht.¹⁷

Neben dem Fehlen eigenständiger Werke sind aber auch die wirtschaftlichen Verhältnisse für die massive Zunahme auf dem Übersetzungssektor verantwortlich zu machen. Das Fehlen eindeutiger Tantiemenregelungen förderte die finanzielle Abhängigkeit der Autoren von den Theaterdirektionen, die aufgrund der erhöhten Nachfrage nach Neuinszenierungen seitens des Publikums die Produktion an Theaterstücken verstärkt in die

¹⁷ Friedrich Reil: „*Der Theater-Dichter nach der Mode*. Ein Lustspielchen in einem Aufzug.“ *Wiener Hof-Theater Taschenbuch*. Wien: Geistinger, 1816. 13. Jg. S. 133-176. Hier zitiert S. 135-138.

Höhe trieben. Als Ausweg dieses fatalen Zusammenhangs wirtschaftlicher Notwendigkeiten und dem kulturellen Geschehen auf den Bühnen wurden daher vermehrt Originale aus dem Ausland, teils auf illegalem Wege, nach Österreich geschafft, schnell übersetzt oder bearbeitet und auf den Wiener Bühnen zum Besten gegeben. Die österreichischen Autoren bekamen nur ein einmaliges Honorar bezahlt, wobei die Höhe desselben allein vom Gutdünken des Theaterdirektors und nicht von der Qualität, dem Ertragswert des Stückes oder, bei Übersetzungen, von der investierten Mühe und Zeit abhing. In nur ganz seltenen Fällen kam es zu einer Beteiligung des Autors an den Einnahmen.¹⁸

Zu der fehlenden Tantiemenregelung kam ein Fehlen urheberrechtlicher Bestimmungen in Österreich hinzu, da es mit Frankreich oder England keine Abkommen auf diesem Gebiet gab.¹⁹ Selbst innerhalb Österreichs wurde erst mit der Erlassung des Urheberrechtspatentes von 1846 ein gewisser Schutz inländischer Theaterstücke vor unerlaubtem Nachdruck bis 30 Jahre und Schutz vor unberechtigter Aufführung ungedruckter Stücke bis 10 Jahre nach dem Tod des Urhebers gewährleistet.²⁰ Daraus lässt sich mit Sicherheit einerseits die große Fülle an Übersetzungen erklären und andererseits ihre oft mangelnde Qualität. Lediglich bereits anerkannte und bekannte Schriftsteller konnten eine gewisse Summe als Voraussetzung zur Zusammenarbeit verlangen, unbedeutende Autoren und Übersetzer waren ungeschützt der Willkür der Theaterdirektoren und Verleger ausgesetzt. Über die Bezahlung von Castelli für seine erste Übersetzung²¹ geben seine *Memoiren* Aufschluss:

¹⁸ Vgl. Hans-Jürgen Weisker: *Das wirtschaftliche Verhältnis zwischen Autor und Theater. 1790-1857*. Diss. München 1931. S. 16. Im Folgenden zitiert als: Weisker 1931.

¹⁹ Erst 1866 wurde ein Vertrag zwischen Frankreich und Österreich abgeschlossen, der den gegenseitigen Schutz gegen Nachdruck garantierte und die Vergabe der Übersetzungsrechte regelte. Als Folge dieser neuen gesetzlichen Regelungen kam es zu einem massiven Rückgang der Übersetzungen aus dem Französischen, da Mehrfachübersetzungen nunmehr unmöglich waren und durch die Verpflichtung von Tantiemenzahlungen an die Autoren und Verlage der Originale die Übersetzungen generell teurer wurden.

²⁰ Vgl. Urs Helmsendorfer: „Heilig sey das Eigenthum!“ Urheberrecht in Wien um 1850“. *UFITA. Archiv für Urheber- und Medienrecht*. 2001/II. Bern: Stämpfli, 2001. S. 457-496.

²¹ Es handelt sich dabei um eine Übertragung des Stückes *Coeline* von Pixérécourt, das 1802 unter dem Titel *Die Mühle am Arpennerfelsen* am Theater an der Wien aufgeführt wurde.

Dies war meine erste dramatische Arbeit, mit allen Ingredienzen gefüllt, welche bei dem Volke Wirkung machen. Eine verfolgte Unschuld, ein gräulicher Thyrann, Donner und Blitz, eine Brücke, welche einbricht, ein Stummer u.s.w. Ich hatte eine große Freude über den glücklichen Ausgang und bedauerte nur, daß ich dem sublimen Werke den Namen des großen Bearbeiters nicht beige-
setzt hatte. Ich erhielt dafür das ungeheure Honorar von 30 fl. in Bankozetteln und gab in der Freude meines Herzens den Schauspielern, welche in dem Stücke zu spielen hatten, ein glänzendes Souper, wofür ich dem Gastgeber auf mein Honorar noch 10 fl. darauf zahlen mußte.²²

Für sein Libretto zur *Schweizerfamilie*, einer freien Bearbeitung nach einem französischen Original, erhielt Castelli lediglich 8 fl. Das Stück wurde bei Wallishausser in Wien verlegt, erlebte sechs Auflagen, ohne dass Castelli finanziell an dem Erfolg beteiligt war.

Weigl hat seine Musik zur Schweizerfamilie an alle Theater verkauft, mein Buch ging mit in den Kauf, da es für 30 kr. gedruckt zu haben war. Wallishausser hat davon 6 Auflagen gemacht, und ich habe kein Honorar mehr gesehen, und das mit Recht, da ich bei der ersten Auflage keines forderte und auch keine Bedingungen für die folgenden festsetzte.²³

Eine andere Möglichkeit für einen Dichter sich einen halbwegs gesicherten Lebensunterhalt zu beschaffen, bestand darin, vertraglich angestellter Dichter eines bestimmten Theaters zu werden. Der Auswahl eines fix angestellten Autors lagen in den meisten Fällen nicht ästhetische, sondern rein wirtschaftlich-ökonomische Überlegungen zugrunde. Der finanzielle Ertrag der Stücke stand dabei im Vordergrund und die Autoren mussten, um dauerhaft Hausdichter an einer Bühne zu bleiben, dementsprechend viel produzieren.

Im Jahre 1811 wurde Castelli als Hoftheaterdichter im k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertor angestellt. Castelli schreibt in seinen *Memoiren*, dass er sehr überrascht war, als er einen Brief des damaligen Direktors des Hoftheaters, des Fürsten von Lobkowitz, erhielt. Eine beiliegende Instruktion schrieb Castelli als Bedingung für eine Anstellung vor, dass er kein Theaterjournal mehr redigieren, und dass er sich nicht mit der italienischen Oper beschäftigen dürfe. Castelli erfüllte diese

²² Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 55.

²³ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 151.

Bedingungen und seine Produktivität auf dramaturgischem Gebiet hielt ungebrochen an.

Während ich nun Hofoperntheater-Dichter war, arbeitete ich mit dem größten Fleiße für diese Bühne, ich übersetzte den „Ferdinand Cortez“, den „Schnee“, „Johann von Paris“, das „Lotterielos“, die „Bayaderen“, den „neue Gutsherrn“, „Jeannet und Colin“, den „Kirchtag im benachbarten Dorfe“ und noch mehrere andere. Ich hatte dazu gute Darsteller; denn damals verstanden die deutschen Operisten auch noch zu reden und zu spielen, und so gefielen alle diese Opern. Der Fürst war sehr mit mir zufrieden und vermehrte meine Jahresgage von 1500 fl. auf 2000 fl.²⁴

Mit Antreten der Direktion von Graf Ferdinand Palffy 1814, der gezwungen war, Sparmaßnahmen im Theaterbetrieb vorzunehmen, verzichtete man auf Castelli.

IV. Verbreitung der französischen Vorlagen

Die Kontaktaufnahme mit der französischen Literatur konnte durch die Lektüre von Korrespondenzberichten in Zeitungen, durch Gastspiele französischer Schauspielergruppen, durch Reisen in das benachbarte Ausland, durch Kontakt mit einer dort lebenden, dem Theater zugeneigten Persönlichkeit oder durch die Zusammenarbeit mit der neuen Institution der Theateragentur, die sich die Vermittlung ausländischer Werke für ein gewisses Entgelt zur Aufgabe gemacht hat, erfolgen. Die persönliche Kontaktaufnahme war vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die häufigste Form, da Bildungsreisen nach Frankreich durchaus beliebt und populär waren, Paris war eine Art Pilgerstätte für alle

²⁴ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 1. S. 205. *Ferdinand Cortez* – *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* – Große her. Oper in 3 Akten von Spontini, Text von Jouy und Esménard, Paris 1809; *Johann von Paris* – *Jean de Paris* – Kom. Oper in 2 Akten von Boieldieu, Text von St. Just, Paris 1812; *Lotterielos* – *Le billet de loterie* – Kom. Oper in 1 Akt von Isouard, Text von Roger und Creuzé, Paris 1811; *Die Bayaderen* – *Les Bayadères* – Oper in 3 Akten von Catel, Text von Jouy; *Der neue Gutsherr* – *Le nouveau Seigneur de village* – Oper in 1 Akt von Boieldieu, Text von Creuzé de Lesser, Paris 1813; *Jeannet und Colin* – *Jeannot et Colin* – Singspiel von Isouard, Text von Etienne, Paris 1814; *Kirchtag im benachbarten Dorfe* – *La fête de village voisin* – Kom. Oper von Boieldieu, Text von Sevrin, nach 1810.

Theaterliebhaber. Castelli selbst unternahm ebenfalls mehrere Reisen ins Ausland, wobei ihn diese 1814-15 nach Frankreich führten. In seinen *Memoiren* liefert er ausführliche Beschreibungen seiner Eindrücke und Erlebnisse, vor allem die Metropole Paris und ihre Theater haben einen bleibenden Eindruck bei dem Reisenden hinterlassen. Er berichtet über die wichtigsten Pariser Bühnen, kommentiert die Handhabung der Theaterzettel in Paris, das Verhalten des französischen Publikums und konstatiert ein stärkeres Ineinandergreifen der Bereiche Theater und Journalistik. Die in Frankreich bereits übliche Tantiemenauszahlung beurteilt er als sehr positiv und als dem Schaffensprozess förderlich, wenn er notiert:

Dichter und Componist werden durch diese Veröffentlichung keineswegs beeinträchtigt; denn die Provinzdirektionen, welche die Werke auf ihren Theatern geben, müssen nichts desto weniger die von dem Gesetze bestimmten Prozente jeder Einnahme an die Verfasser abgeben. Auf diese Art bezahlt sich jedes Werk nach seinem Gehalte und kein Dichter oder Componist kann durch betrügerische Direktionen, Copisten und Souffleurs um die Früchte seines Geistes bevorthelt werden.²⁵

Nach einer längeren Passage über die zu der Zeit bedeutenden und populären Schauspieler an den Pariser Bühnen, schließt er seine Reisebeschreibung mit Berichten über Gebäude und geographische Besonderheiten. Castelli nutzte die Reise sicherlich neben dem Besuch von Theatern, Museen und Sehenswürdigkeiten, um sich französische Theaterstücke zu beschaffen. Nach seiner Rückkehr bat er Bekannte und Freunde, ihm aktuelle französische Spieltexte zu schicken. So schreibt er beispielsweise an Meyerbeer die Bitte: „Schicke mir die Bücher neuer Theaterstücke, wenn welche bisher erschienen seyn sollen.“²⁶ Castellis Theaterbibliothek, die er an die k. k. Hofbibliothek verkaufte, enthielt 12000 Theaterstücke, worunter 4000 französische Spieltexte und etwa 12000 Theaterzettel zu finden sind.²⁷

Neben Dichtern wie Castelli reisten aber auch Wiener Theaterdirektoren häufig nach Paris, um die dortigen Theaterverhältnisse zu begutachten. So unternahm beispielsweise der Direktor des Theaters in der Leo-

²⁵ Castelli: *Memoiren* 1861. Bd. 2. S. 80-81.

²⁶ Giacomo Meyerbeer: *Briefwechsel und Tagebücher*. Hg. Heinz Becker. Berlin: De Gruyter, 1960. Band I. S. 280.

²⁷ Vgl. Martineau 1932. S. 197. Weiters den *Catalogue des pièces dramatiques françaises qui se trouvent dans la collection de I. F. Castelli*. Österreichische Nationalbibliothek Signatur 15399 (Suppl. 3105) ch XIX (1818) 251.

poldstadt, Carl Carl, im Jahre 1840 in Begleitung des Malers De Pian und des Theatermeisters Sußbauer eine Reise nach Paris mit dem ausdrücklichen Ziel, Theaterstücke für die eigene Bühne zu akquirieren.²⁸ Auch Johann Nepomuk Nestroy reiste in seiner Funktion als Direktor des Carltheaters 1857 und 1858 nach Paris.

Neben persönlichen Kontakten und Reisen ins Ausland wurde die Verbreitung der französischen Vorlagen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die neu entstandene Institution der Theateragentur gefördert. Da sich das Theater zusehends zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor wandelte und sich die Bühnen zu gewinnorientierten Unternehmen entwickelten, waren die Theateragenten ein wichtiger Bestandteil für den reibungslosen geschäftlichen Ablauf in allen Belangen des Bühnenbetriebs. Sie vermittelten einerseits Schauspieler an diverse Theaterbühnen gegen Provision und vertrieben andererseits inländische, als auch ausländische Theaterstücke an die Theater selbst. Als wichtigster Agent Wiens ist Adalbert Prix zu nennen, der von 1839 bis 1843 bei Carl Carl Kassier und Direktionssekretär war. Er wurde mit seiner Agentur einer der einflussreichsten und rücksichtslosesten Agenten. – „Er, wie die meisten Wiener Agenturen, unterscheidet sich von den übrigen deutschen dadurch, daß er nur Stücke gegen Pauschalvergütung, d.h. nach Erwerbung als Eigentum, an sämtliche österreichischen Provinzbühnen vertreibt.“²⁹ Prix stand in geschäftlicher Verbindung mit den deutschen Theateragenten Heinrich und Michaelson. Als zweiter wichtiger Wiener Agent neben Prix ist Franz Holding zu nennen, der ebenfalls die Werke zum alleinigen Vertrieb als Eigentum den Autoren abkaufte. 1844 übernahm Holding die Leitung der Agentur des Musik- und Theater-Auskunfts-bureaus von Franz Glöggel. Überdies gab er die *Wiener Theaterzeitung* und den *Theater-Telegraphen* heraus. 1850 wurde eine neue Agentur von Max Wiedermann in Wien gegründet und ab den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts wuchs die Zahl der Theateragenturen rasant an. Der Konkurrenzkampf verstärkte sich, das Niveau sank infolgedessen stark ab, die Theateragenturen gerieten immer mehr in Misskredit und wurden zusehends für den Qualitätsabfall der Bühnenleistungen verantwortlich gemacht.³⁰

²⁸ Vgl. Friedrich Kaiser: *Unter fünfzehn Theaterdirektoren*. Wien: Waldheim, 1870. S. 119f.

²⁹ Weisker 1931. S. 51.

³⁰ Vgl. *Monatsschrift für Theater und Musik*. Hg. J. Klemm. Wien: Wallishauser, 1855 und 1856. Veröffentlichung eines Berichtes aus den *Hamburger Jahreszei-*

V. Die Zensur – ein wichtiger Faktor im Theaterbetrieb

Neben der Rücksichtnahme auf die Erwartungshaltung und die Wünsche des Theaterpublikums, die Direktiven der Theaterunternehmer und die Erfüllung betriebswirtschaftlicher Grundlagen, war auch die österreichische Theaterzensur ein wichtiger und maßgeblicher Faktor in der Theaterproduktion des 19. Jahrhunderts. Die österreichische Monarchie verfügte zweifelsohne über eines der strengsten Zensursysteme im 19. Jahrhundert, das alle Bereiche des öffentlichen Lebens betraf.

Mit dem Regierungsantritt Kaiser Franz II. im Jahre 1792 fand das Gedankengut des Josephinismus ein abruptes Ende. Die seit 1782 von der Studien-Hofkommission ausgeführte Bücherzensur wurde 1801 dem Aufgabenbereich der 1793 geschaffenen Polizeihofstelle zugeteilt. Das am 10. Mai 1795 erlassene neue Zensurgesetz bedeutete eine eindeutige Restauration der Gesetze vor Joseph II. und die im Jahre 1810 verfügte Dienstvorschrift für die literarische Zensur blieb bis 1848 bestehen. Mit der Revolution 1848 wurde das Zensursystem kurzfristig stillgelegt, um am 1. September 1852 mit einer neuen *Presß-Ordnung* teilweise wieder eingeführt zu werden. Mit seiner *Denkschrift* aus dem Jahre 1795 legte Franz Karl Hägelin den Grundstein für die Handhabung der Theaterzensur im gesamten 19. Jahrhundert und beeinflusste durch die Einteilung der drei großen Problembereiche Religion, Staat und Sitte alle weiteren gesetzlichen Zensurbestimmungen maßgeblich.³¹ Im Jahre 1803 wurde auch die Theaterzensur in den Zuständigkeitsbereich der Polizei übertragen. Am

ten, der die Problematik der Theateragenturen abhandelt. Auch Wallishausser selbst äußerte sich über dieses Thema in der *Monatsschrift* von 1855 mit ähnlich negativen Worten: „Die sogenannten Theateragenturen sind die eigentlichen Factoren der jetzigen so traurigen und leidigen Theaterwirtschaft, sie haben schlechte Directoren, schlechte Schauspieler (diese sogar in Unzahl) und schlechte Stücke hervorgebracht. Durch das Errichten von Theater-Blättern und Blättchen ist der ganzen heillosen Wirthschaft noch die Krone aufgesetzt worden, denn diese Theater-Chroniken und Zeitungen wurden das Feld, um all den Wust von Unsinn und Lobqualm anzubauen, den man nothwendig brauchte, um seine Künstler lobpsalmend zu empfehlen, – seine Stücke auszuposaunen, – überhaupt um sein Geschäft zu heben.“ In: *Monatsschrift für Theater und Musik*. Hg. J. Klemm. Wien: Wallishausser, 1855. S. 552-553.

³¹ Die Denkschrift Hägelins an das Directorium in cameralibus et publico-politicis ist nachzulesen in Carl Glossy: *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 7 (1896): S. 62-104.

5. Dezember 1803 trat die *Instruktion für die Theaterkommissäre in den Vorstädten von Wien* in Kraft, welche die Kontrolle der Aufführung durch die verpflichtende Anwesenheit eines Theaterkommissärs vorschrieb. Die drei Theaterkommissäre für die Vorstadtbühnen wechselten alle sechs Monate das Theater. Mit der Revolution 1848 wurde die Theaterzensur nicht offiziell aufgehoben, sie konnte allerdings aufgrund der Abschaffung der Polizei- und Zensurhofstelle nicht mehr ordnungsgemäß ausgeführt werden.³² Bereits am 25. November 1850 wurde mit der Erlassung der *Theaterordnung* durch den Innenminister Alexander Freiherr von Bach eine neue Grundlage für die zukünftige Handhabung der Zensur dramatischer Werke geschaffen. Ergänzt wurde die sogenannte *Bach'sche Theaterordnung* durch eine *Instruktion für die Statthalter*.³³ Die dort festgehaltenen Regeln orientierten sich im Wesentlichen an der Denkschrift von Hägelin und sollten das ganze restliche 19. Jahrhundert über ihre Gültigkeit bewahren. Hägelin unterteilte die Aufgaben der Zensur in drei große Problembereiche: Religion und Kirche, Staat und Politik sowie Sitte und Moral. Da das Theater als Schule der Sitten und des guten Geschmacks betrachtet wurde, musste ein besonders strenges Einhalten der Zensurrichtlinien auf dem dramatischen Sektor gewährleistet werden. Aufgrund der Massenwirkung des gesprochenen Textes auf der Theaterbühne und dem häufigen Extemporieren der Schauspieler erschien die strengere Handhabung der Theaterzensur gegenüber der Bücherzensur gerechtfertigt. Auch nach der bürgerlichen Revolution von 1848 und der Abschaffung der Vorzensur bei gedruckten Werken blieben die Kriterien für die Theaterzensur unvermindert streng aufrecht, wenngleich es in Summe zu weniger Aufführungsverboten kam.

Der Ablauf der Theaterzensur war strengstens geregelt: die Texte mussten vor ihrer Aufführung in zweimaliger Ausführung bei den Behörden eingereicht werden, wurden begutachtet, vielfach verändert und durften erst nach der amtlich erteilten Bewilligung aufgeführt werden. Diese Regelung galt natürlich auch für Übersetzungen und Bearbeitungen fremdsprachiger Originale. Es müssen demnach bei deren Begutachtung auch immer zensurgeschichtlich relevante Fragestellungen bedacht werden, da viele Streichungen und Textabänderungen gegenüber der ori-

³² Vgl. Johann Hüttner: „Zensur ist nicht gleich Zensur“. *Nestroyana*. Jahrgang 13 (1981): S. 22-24.

³³ „Verordnung des Ministeriums des Innern vom 25. November 1850“. *RGBL* Nr. 454.

ginalen Vorlage auch aus Rücksichtnahme auf die Zensur unternommen worden sind.

In allen Biographien und Einzeldarstellungen wird Castelli charakterisiert als ein Dichter der Gemütlichkeit, frei von künstlerisch-poetischen Absichten und politischen Ideen. Seine Anstellung bei der österreichischen Regierung gewährte ihm ein gewisses Ansehen in der Gesellschaft und finanzielle Absicherung. Bauernfeld charakterisierte ihn als den „letzten Alt-Wiener“³⁴ und hob besonders seine Popularität und seinen Patriotismus hervor.³⁴ Trotz aller ihm attestierter Oberflächlichkeit und angeblichen Gleichmutes kam auch Castelli immer wieder mit der Zensur und Polizei in Konflikt. Ein erstes massives Zusammentreffen mit der Polizei und ihren Behörden fand 1826 in Bezug auf das behördliche Verbot der literarisch-humoristischen Vereinigung der Ludlamshöhle statt, die Castelli mitbegründet hatte. In seinen Memoiren hinterließ Castelli einige interessante Details über die Zensurhandhabung, deren Dokumentation für die Nachwelt ihm besonders wichtig war: „Ich besitze Sammelgeist, und so wie ich Dosen, Anekdoten und Bücher sammelte, so sammelte ich mir auch Censuralbernhheiten, und könnte mit mehreren Fascikeln voll aufwarten.“³⁵ Nach eigenen Angaben wurde Castelli auch mehrmals wegen Zensurübertretungen, vor allem in Aufsätzen für Zeitschriften und Zeitungen, mit einer Geldstrafe belegt. Das *Wiener Conversationsblatt*, dessen Redaktion Castelli seit März 1821 innehatte, musste auf obersten Befehl der Zensur im Dezember 1821 sein Erscheinen einstellen. Als ein echtes Bekenntnis für ein Eintreten gegen die herrschenden Zensurbedingungen ist seine Unterschrift unter der *Schriftstellerpetition* vom März 1845 zu sehen. Mit bekannten Autoren, wie z.B. Grillparzer, trat Castelli für eine Lockerung der Zensur, eine gerechtere Handhabung derselben und mehr Rechte für den Schriftsteller ein.³⁶ Allerdings plädierte Castelli weniger aufgrund seiner politischen Einstellungen für die Aufhebung der Zensur, vielmehr fühlte er sich durch die Zensurrichtlinien in seinem alltäglichen Leben und Schaffen einge-

³⁴ Vgl. Eduard Bauernfeld: *Erinnerungen aus Alt-Wien*. Hg. Josef Bindter. Wien 1923. S. 436-445.

³⁵ Castelli: *Memoiren* 1861. Band 1. S. 278.

³⁶ Der gesamte Wortlaut dieser Petition unter dem Titel *Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich* ist abgedruckt in: Adolph Wiesner: *Denkwürdigkeiten der österreichischen Zensur vom Zeitalter der Reformation bis auf die Gegenwart*. Stuttgart: A. Krabbe, 1847. S. 409-422.

schränkt. Seine Tätigkeit als Übersetzer und Bearbeiter ist daher auch immer im Zusammenhang mit der Theaterzensur der Zeit zu sehen.

So sah er sich beispielsweise im April 1826 gezwungen, anlässlich eines Verbotes seiner Übersetzung *Ein Tag Carls des Fünften*³⁷, einen Rekurs an die Zensurbehörden zu richten. Castelli bekräftigt die Unanständigkeit des Sujets und bittet um eine nochmalige Prüfung des Manuskriptes.³⁸ Zusätzlich bietet er die Möglichkeit der Abänderung einzelner beanstandeter Textstellen an. Castellis Rekurs zeigte den gewünschten Erfolg und das Theaterstück wurde am 14. April 1826 admittiert, am 11. Februar 1827 in Prag erstaufgeführt und im *Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande* für das Jahr 1827 gedruckt.³⁹ Castelli veröffentlichte es zusätzlich 1835 im *Dramatischen Sträußchen*. Nach einem Textvergleich zwischen französischem Original und deutscher Übersetzung kann man zensurgeschichtlich motivierte Abweichungen erkennen. Die Person des Königs erfuhr eine allgemeine Aufwertung, wird populärer und volksnaher dargestellt und kritische Textstellen über die Hofgesellschaft wurden entfernt.

Im Dezember 1832 wurde die Übersetzung von Eugène Scribes Lustspiel *Die Familie Riekeburg*⁴⁰ am Burgtheater erstaufgeführt und erlebte bis 1854 23 Aufführungen. In einem mit 19. März 1831 datierten Brief an den deutschen Übersetzerkollegen Theodor Hell, mit dem er in regem Kontakt stand, schreibt Castelli, dass die Bearbeitung von Hell in Wien von der Zensur nicht angenommen werden würde und dass Direktor Schreyvogel ihm den Auftrag erteilt hätte, das Lustspiel *passender* zu übersetzen.⁴¹

³⁷ Nicolas-Paul Dupont: *Une journée de Charles V.* Comédie en un acte et en prose. Paris 1824.

³⁸ Der Akt trägt die Aktennummer H 65/1826. (K 1163). Akten des Allgemeinen Verwaltungsarchivs, Österreichisches Staatsarchiv.

³⁹ *Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande*. Hg. C. Lebrün. 17. Jahrgang. Hamburg 1827.

⁴⁰ *Die Familie Riekeburg*. Lustspiel in 1 Akt. *Dramatisches Sträußchen* 17. Jg. (1832). Vorlage: Eugène Scribe. *La Famille Riquebourg ou le mariage mal assorti*.

⁴¹ Vgl. Brief Castellis an Theodor Hell vom 19. März 1831 – Signatur I. N. 6040, Handschriftensammlung der Wienbibliothek.

VI. Castelli als Übersetzer

Castelli hinterließ insgesamt mehr als 200 dramatische Erzeugnisse, von denen die Mehrheit Übersetzungen und freie Bearbeitungen aus dem Französischen sind. Eine eigens von ihm verfasste Übersicht unter dem Titel *Verzeichnis aller von mir verfaßter und bearbeiteter Theaterstücke, mit Beiseitzung, wo selbe gegeben wurden* befindet sich im vierten Band seiner *Memoiren* aus dem Jahre 1861.⁴²

Der Definition von Werner Koller folgend kann man Castellis Übersetzungstätigkeit als adaptierende Übersetzungsweise bezeichnen, da aus der Ersetzung der ausgangssprachlichen Textelemente durch andere Elemente der Zielsprachlichen Kultur eine beinahe vollständige Assimilierung des Originals in der Übersetzung resultiert.⁴³ Castelli passt die im französischen Original spezifischen Elemente den österreichischen Verhältnissen an, lokalisiert und aktualisiert sie. Die Einbeziehung des sozialen und literarischen Umfeldes von Castelli ist bei der Analyse seiner Übersetzungen relevant, da die Änderungen am Originaltext nicht so sehr persönlichen Beweggründen, sondern vielmehr der allgemeinen Übersetzungstradition seiner Zeit entsprangen. Jirí Levý sieht den Übersetzer stets als „Autor seiner Zeit und seiner Nation“⁴⁴ und bezeichnet jede Übersetzungstätigkeit als einen Akt der Interpretation. Bei Übersetzungen von Theatertexten muss man aber zusätzlich noch die Rücksichtnahme des Übersetzers auf die Interessen und die Erwartungshaltung des Publikums in Betracht ziehen. Besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Theater die vorrangigste Vergnügungsstätte und das Publikum die oberste Instanz im Bühnengeschehen. Castelli war daher, wie auch seine Schriftstellerkollegen, gezwungen, seine dramatische Produktion den Wünschen der Zuschauer und dem allgemein herrschenden Literaturgeschmack anzupassen, um erfolgreich zu sein. Castelli nahm selbst mehrmals zur Problematik des Übersetzens Stellung und setzte sich u.a. in seinem *Vorschlag zu einer neuen Übersetzungsmethode*

⁴² Walter Martinez bietet in seiner Dissertation eine ausführliche Auflistung aller dramatischen Werke, inklusive Verweise auf die originalen Vorlagen, Aufführungsdaten und Inszenierungen. Vgl. Walter Martinez: *I. F. Castelli als Dramatiker*. Diss. Wien 1932.

⁴³ Vgl. Werner Koller: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle und Meyer, 1992. S. 60ff.

⁴⁴ Jirí Levý: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt/M.; Bonn: Athenäum, 1969. S. 65-66.

mit dem Thema auseinander. Eine gute Übersetzung bedeutet für Castelli den Versuch, das, „was die Menschen sagen, mit dem was sie denken, [zu] übersetzen.“⁴⁵

Seine Laufbahn als Übersetzer begann durch Vermittlung seines Freundes Joseph von Seyfried, der Castelli einzelne Stellen übersetzen ließ. 1802 bearbeitete Castelli das französische Melodrama *Coeline, ou l'Enfant du mystère* von Pixérécourt.⁴⁶ Das Stück wurde im Oktober 1802 ohne Nennung des Übersetzers im Theater an der Wien erstaufgeführt. Im Jahre 1803 erschien das ebenfalls nach einer französischen Vorlage bearbeitete Stück *Tod und lebendig*, welches auch im Theater an der Wien in Szene gesetzt wurde und Erfolg hatte.⁴⁷ Der große Durchbruch als Bearbeiter gelang Castelli mit dem Textbuch nach einem französischen Vaudeville zu der Weigl-Oper *Die Schweizerfamilie* im Jahre 1809, die allein in Wien über 100 Aufführungen erlebte.⁴⁸ Ab dieser Zeit blieb Castelli seiner Übersetzungstätigkeit bis an sein Lebensende treu, seine eigene literarische Produktion war, besonders auf dem Gebiet der Dramatik, nicht sehr umfangreich. Auf den Vorwurf eines Lesers, zu wenig Eigenständiges zu produzieren und nur von anderen zu kopieren, antwortete er in der Zeitschrift *Thalia* mit selbstsicherem Ton:

Der Briefsteller macht es mir zum Vorwurf, daß ich, statt Originalien zu verfertigen, mich mit Übersetzungen beschäftige. Ist es denn ein Verbrechen, in seine eigenen Talente Mißtrauen zu setzen? [...] Und gewinnt nicht auch der nach Vervollkommnung strebende Geist, wenn es ihm erlaubt ist, aus bessern, fremden Originalien zu schöpfen, seine Sprachkenntnisse zu bereichern, den Geschmack des Publicums zu studieren, und sich so, nach und nach, zu seiner höheren Bestimmung, selbst Schöpfer zu werden, vorzubereiten! Nur wenigen ward die Weihe der Vollendung. [...] Ich kann diese Gelegenheit nicht vorbegehen lassen, ohne dem Publicum meinen innigsten Dank für die Güte zollen, womit es viele meiner Bearbeitungen aufnahm. Ohne mir von dem Beyfall mehr, als mir gebührt, zuzueignen, soll er mir stets zur Aufmunte-

⁴⁵ Ignaz Franz Castelli: „Vorschlag zu einer neuen Übersetzungsmethode“. *I. F. Castellis sämtliche Werke*. Bd. 14. S. 41-44. Hier zitiert S. 42.

⁴⁶ *Coelina, ou l'Enfant du mystère*, mélodrame en 3 actes de Pixérécourt. 1801.

⁴⁷ Laut Theaterzettel ist dieses Stück eine Bearbeitung nach Martainville und wurde am 29. Oktober 1803 im Theater an der Wien erstaufgeführt.

⁴⁸ Nachgedichtet nach dem Comédie-Vaudeville *Pauvre Jacques* von Cogniard Frères.

rung dienen, meine geringen Kräfte der vaterländischen Museu zu weihen, und ich glaube, mir schmeicheln zu dürfen, daß man den Gärtner, welche manche liebliche Blume des Auslandes in den heimischen Boden verpflanzte, auch dann günstig beurtheilen wird, wenn er ein selbst erzeugtes Blümchen ausstellt.⁴⁹

Eine andere Einstellung zu seiner Übersetzungstätigkeit könnte man allerdings vermuten, wenn er in der Nachrede seiner Bearbeitung von Spontinis *Fernand Cortez* von einer „maschinenmäßigen, beschränkten und undankbaren Arbeit“ schreibt.⁵⁰ Die „selbst erzeugten Blümchen“ blieben, zumindest auf dem dramatischen Gebiet, in Castellis literarischem Schaffen die Ausnahme. In seinen *Memoiren* gibt er sogar selbst die geringe Zahl von 10 Theaterstücken als eigenständige Geistesprodukte an.

Neben Autoren wie Jean-François Bayard, Philippe François Pinel Dumanoir, Ernest Legouvé, Eugène Labiche, Emile Augier, Octave Feuillet, Alexandre Dumas fils, Théodore Barrière, Victorien Sardou und Edouard Pailleron erfreuten sich besonders Stücke aus der Feder Eugène Scribes (1791-1861) großer Beliebtheit auf österreichischen Bühnen. Eine Untersuchung der Erstaufführungen auf den Theaterbühnen von Wien, Leipzig, Berlin und Weimar zeigt, dass Scribe besonders zwischen 1815 und 1820 an Popularität auf der Berliner Bühne gewann, der eigentliche Höhepunkt ist mit 1830 zu datieren. Die Anzahl der Stücke im Repertoire gemessen stand das Hofburgtheater in Wien ab 1825 an erster Stelle. Im Jahre 1830 befanden sich 30 Stücke von Scribe im Burgtheaterrepertoire. Zwischen 1835 und 1850 waren es gleichbleibende 26 Stück, zwischen 1855 und 1859 standen noch immer zwanzig Stücke am Spielplan. Erst um 1880 betrug die Anzahl der Werke von Scribe lediglich zehn Stück.⁵¹ Nosko bietet eine Auflistung aller französischen Stücke, die am Burgtheater in dem Zeitraum von 1857 bis 1887 aufgeführt

⁴⁹ Thalia, 24. Oktober 1810. Nr. 33.

⁵⁰ *Fernand Cortez, oder: Die Eroberung von Mexiko*. Eine große heroische Oper mit Ballet in drey Aufzügen. Nach dem Französischen von I. F. Castelli. Die Musik ist von Herrn G. Spontini, Kapellmeister des Conservatoriums in Neapel, General-Direktor der Musik bey dem Theater Ihrer Majestät der Kaiserinn von Frankreich. Für das k. k. Hof-Operntheater, Wien: J. B. Wallishauser, 1812, o. Paginierung.

⁵¹ Vgl. Hans-George Ruprecht: *Theaterpublikum und Textauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum*. Bern: Lang, 1976. S. 53ff.

wurden. Von den insgesamt 153 Neuinszenierungen in diesen dreißig Jahren stammen achtzehn von Scribe beziehungsweise von Scribe und einem Coautor, das macht somit 8,5 Prozent in einer Zeit, wo Scribes Popularität bereits im Sinken begriffen war. Mit 5,7 Prozent aller Aufführungen ist er aber immer noch maßgeblich am Gesamtrepertoire beteiligt. Die Gründe für die Beliebtheit der Scribe'schen Stücke sind vielfältig. Neben der Beschäftigung mit zeitaktuellen und gesellschaftspolitischen Themen, erweiterte Scribe das Bühnenpersonarium des Lustspiels durch Einführung der Zeit angepasster und realistisch anmutender Figuren und reagierte dadurch auf die zunehmende Bedeutung des Bürgertums. Die österreichischen Dichter konnten aufgrund der strengen Zensur in nur sehr begrenztem Ausmaß die sozialen Veränderungen im Land thematisieren. Allein in der Volkssposse auf den Wiener Vorstadttheatern konnte ein Mindestmaß an zeitaktueller Kritik auf getarnt harmlos-spaßige Art und Weise erfolgen.

Die deutschsprachigen Autoren, und unter ihnen natürlich auch Castelli, waren angezogen von den aktuellen Themen im französischen Theater und insbesondere in den Stücken Scribes. Sie fanden in seinen Bühnenwerken Probleme behandelt, die ihrerseits auch im eigenen Land auftraten und verarbeiteten diese literarisch weiter. Die Übersetzer und Bearbeiter veränderten die Texte und passten sie dem Zeit- und Publikumsgeschmack an, doch blieben die darin behandelten Handlungsschemata und Grundprobleme dieselben. Generell kann man eine Zeitspanne von etwa sechs Monaten zwischen Erscheinen bzw. Erstaufführung des Originals und seiner Übersetzung für die Jahre 1820 bis 1860 feststellen. Am meisten und am erfolgreichsten gespielt wurden ein- bis zweiaktige Vorspiele oder burleske Vaudevilles, auf die Übertragung der Tableaux-Vaudevilles und der Vaudevilles-à-propos, die sich mit zeitaktuellen Pariser Zuständen befassten, wurde verzichtet.

Castelli übersetzte mehr als dreißig Stücke von Scribe, aus denen ich für eine genauere Textanalyse vier Werke auswählt habe, um seine Übersetzungstätigkeit näher zu illustrieren.

Das einaktige Vaudeville *L'Amant bossu* von Scribe und Mélesville aus dem Jahre 1821 wurde als Übersetzung von Castelli unter dem Titel *Der buckelige Liebhaber* am 28. Jänner 1822 am Burgtheater erstaufgeführt.⁵²

⁵² *L'Amant bossu*. Comédie-Vaudeville en un acte de Scribe. En société avec M. Perlet [pseud.: Mélesville] 1821. Der Text, den ich im Folgenden zitieren werde, ist enthalten in: Eugène Scribe: *Œuvres complètes*. Band II/8. 1876. Zi-

Das dreiaktige Lustspiel *Valérie* von Scribe und Mélesville aus dem Jahre 1822 wurde von Castelli ein Jahr später unter dem Titel *Gabriele* am Burgtheater erstaufgeführt.⁵³ Die Erstaufführung von Castellis Übertragung des einaktigen Vaudevilles *Le Baiser au porteur*, aus der Feder von Scribe, Gensoul und De Courcey unter dem Titel *Der Kuß durch einen Wechsel* (oder *Der Kuß durch Anweisung*) fand im August 1824 am Burgtheater statt.⁵⁴ Das vierte ausgewählte Theaterstück hatte weniger Erfolg auf den deutschsprachigen Bühnen als der Durchschnitt von Castellis Bearbeitungen. Im Mai 1826 wurde *Klimpern gehört zum Handwerke*, eine Bearbeitung des Comédie-Vaudevilles *Le Charlatanisme* von Scribe und Mazères, am Theater an der Wien zur Aufführung gebracht.⁵⁵

Allgemein kann man feststellen, dass Castellis Übersetzertätigkeit mit den üblichen Bearbeitungsroutrinen im 19. Jahrhundert konform geht, der originale Text wird mitunter stark verändert, den Gegebenheiten des Zielpublikums angepasst und bis auf die wesentlichen Handlungsmomente teilweise rigoros umgestaltet.

Castelli hatte, wie alle seine österreichischen und deutschen Übersetzerkollegen, die Angewohnheit, den Originalschauplatz entweder nach Österreich zu verlegen oder überhaupt ganz zu neutralisieren. Die Übersetzungen von Castelli spielen meistens „in der Hauptstadt“, wobei na-

tiert als: Scribe. *Amant bossu*. Gedruckt wurde die Übersetzung im *Dramatischen Sträußchen* für das Jahr 1823. 8. Jahrgang. Im Folgenden wird die Übersetzung zitiert als: Castelli: *Buck. Liebhaber*.

⁵³ *Valérie*. Comédie en trois actes par Scribe et Mélesville. Der Text, den ich im Folgenden zitieren werde, ist enthalten in: Eugène Scribe. *Valérie*. Comédie en trois actes. Avec notes et vocabulaire par A. W. Kastan. 2ième édition. Berlin: Friedberg & Mode, 1888. Zitiert als: Scribe: *Valérie*. Deutsche Übersetzung: *Gabriele*. Drama in 3 Akten. Nach der „Valérie“ der Herren Scribe und Melesville. Von I. F. Castelli. In: *Wiener Theater-Repertoire*. 164^{te} Lieferung. Wien: Wallishausser, 21866. Im Folgenden zitiert als: Castelli: *Gabriele*.

⁵⁴ *Le Baiser au porteur*. Comédie-Vaudeville en un acte. En société avec Mm. Justin Gensoul et F. de Courcy. In: Eugène Scribe: *Œuvres complètes*. II/12. 1877. Im Folgenden zitiert als: Scribe: *Baiser au porteur*. Castelli, I. F.: *Der Kuß durch einen Wechsel*. Posse in 1 Akt, nach Scribe. In: *Dramatisches Sträußchen* für das Jahr 1826. 11. Jahrgang. Im Folgenden zitiert als: Castelli: *Kuß*.

⁵⁵ *Le Charlatanisme*. Comédie-Vaudeville en un acte. En société avec M. Mazères. In: Eugène Scribe. *Œuvres complètes*. II/14. 1878. Im Folgenden zitiert als: Scribe: *Charlatanisme*. Castelli, I. F. *Klimpern gehört zum Handwerke*. In: *Dramatisches Sträußchen* für das Jahr 1826. 11. Jahrgang. Im Folgenden zitiert als: Castelli: *Klimpern*.

türlich Wien gemeint ist, da er an zahlreichen Textstellen die Pariser Straßenbezeichnungen durch Wiener Straßennamen ersetzt. So werden aus der „rue Neuve-des-Mathurins“ und der „rue Joubert“⁵⁶ bei Castelli der „Kornmarkt“ und die „Sattlergasse“.⁵⁷ Oft ersetzt Castelli aber auch konkrete französische Ortsangaben durch neutrale Angaben wie „Land“ oder „Provinz“, um seine Bearbeitungen auch auf anderen deutschsprachigen Bühnen außerhalb Österreichs erfolgreich zur Aufführung bringen zu können. Neben der Neutralisierung oder der Verdeutschung der geographischen Bezeichnungen werden natürlich auch die Personennamen eingedeutscht, um dem Wiener Publikum Personen vorzuführen, deren Namen leicht verständlich sind, fast aus dem realen Leben gegriffen scheinen, oder auch einen typisierenden Charakter haben. Zusätzlich kommt es zu einer Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Durch die Tilgung jeglicher Adelskritik werden bürgerliche Werte und Vorstellungen betont, die Dienstverhältnisse zwischen den Figuren jovialer und freundschaftlicher gestaltet. Der oft karge Befehlston des Originals weicht einem freundschaftlichen, manchmal fast herzlichen Plauderton. Jegliche Standeskritik wird entweder getilgt, abgeschwächt oder neutralisiert, bürgerliche Werte werden verteidigt, adelige Untugenden vertuscht. Eine Szene in *Le Baiser au porteur*, in welcher der einfache Bauer Thibaut sich über die Sitten der Städter mit folgenden Worten aufregt: „C'est une horreur! et je n'entends pas qu'ici, au village, on donne dans les manières de la ville.“⁵⁸ findet sich bezeichnender Weise in Castellis Übersetzung nicht. In den Zeitstücken von Scribe werden nicht nur die gesellschaftlichen Verhältnisse Frankreichs, sondern auch die politischen Ereignisse jener Zeit widergespiegelt. So werden zum Beispiel die Thematik der Emigration in den Stücken *Vatel, ou le Petit-fils d'un grand homme* und *Philippe* angesprochen oder im Stück *La Famille Riquebourg, ou le Mariage mal assorti* die Barrikadenkämpfe des Jahres 1830 erwähnt. Wurden diese Stücke nun übersetzt, musste der politische Gehalt verändert und entschärft werden. So hat beispielsweise Castelli in seiner Übersetzung *Die Familie Rickeburg* die Meinung des Herrn Rickeburgs über die Juliaufstände völlig verändert und die ursprünglich bei Scribe liberal angelegte Figur als reaktionären Charakter dargestellt.⁵⁹ Angriffe Scribes gegen die deutsche Na-

⁵⁶ Scribe: *Charlatanisme*. S. 208.

⁵⁷ Castelli: *Klimpern*. S. 254.

⁵⁸ Scribe: *Baiser au porteur*. S. 287.

⁵⁹ Castellis Übersetzung wurde am 14. Dezember 1832 am Burgtheater erstauffgeführt.

tion und ihre Bevölkerung mussten bei der Bearbeitung für das deutschsprachige Publikum natürlich entsprechend abgeändert werden. Die norddeutschen Bearbeiter formten Angriffe gegen ihr Land meist in Kritik gegen eine andere Nation um, zum Beispiel gegen Russland. Die österreichischen Übersetzer ihrerseits konnten, allein durch ihre enge Gebundenheit an Preußen, den deutschen Nachbarn nicht kritisieren und strichen diese Textstellen daher in den meisten Fällen völlig. In Castellis Übersetzungen fehlen oftmals die originalen Angaben über Nationalitäten oder werden durch das Adjektiv „fremd“ neutralisiert. Diese Textänderungen sind sicherlich auch aufgrund der österreichischen Zensur zu erklären, welche generell die Nennung politischer Ämter und die Verunglimpfung anderer Nationalitäten und Herrscherhäuser untersagte. So mutieren die „ambassadrice d’Espagne“ und die „princesse polonaise“ in Scribes Text⁶⁰ bei Castelli zur „Frau des neu angekommenen Gesandten“ und einer „fremde[n] Fürstin“⁶¹. Auch das von den Figuren transportierte französische Bildungsgut erlebt eine grundlegende Änderung im Zuge der Übersetzung und wird in der Regel in deutsches bzw. österreichisches umgewandelt. Französische Dichternamen, Buchtitel oder Titel von Theaterstücken werden entweder gestrichen oder durch ein deutsches Äquivalent ersetzt. So werden die Büsten der Dichter Favart und Piron in der Schilderung der Wohnung einer der Hauptfiguren bei Scribe⁶² in Castellis Übertragung zu Büsten Schillers und Goethes.⁶³ In einer Reihe von anderen Fällen kommt es auch zu einer Erweiterung des im Original genannten Bildungsgutes beziehungsweise zu einer näheren Erklärung desselben, um die Erwartungen des „bildungsbeffissene[n] Publikum[s]“⁶⁴ zu befriedigen. In dem Stück *Valérie* bedankt sich die blinde Valérie bei dem greisen Diener Ambroise, welcher sie immer führt und ihr alles erklärt. Sie erzählt, dass sie die französische Oper von König Richard gehört hätte, und Ambroise zu ihr wäre wie Antonio. Welche Funktion die Figur des Antonio in dieser Oper innehat, wird

⁶⁰ Scribe: *Charlatanisme*. S. 209-210.

⁶¹ Castelli: *Klimpern*. S. 255.

⁶² Scribe: *Charlatanisme*. S. 187.

⁶³ Castelli: *Klimpern*. S. 201.

⁶⁴ Hans-George Ruprecht: *Eugène Scribes Theaterstücke auf den Bühnen in Wien, Leipzig, Weimar und Berlin. Eine geschmacksoziologische Studie über den Erfolg der Scribeschen Theaterstücke in den deutschsprachigen Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts*. Diss. Saarbrücken 1965. S. 88. Im Folgenden zitiert als Ruprecht 1965.

nicht erklärt, das Pariser Publikum verstand den Hinweis offenbar von selbst. So lautet es in der vierten Szene:

Valérie, gaîment. Comme ma cousine me le lisait l'autre jour dans cet opéra français de Richard, tu es mon Antonio.
Ambroise. Oui ... un Antonio caduc.⁶⁵

Castelli sah sich bei der Übertragung dieser Textstelle offenbar dazu veranlasst, den Inhalt der erwähnten französischen Oper zu referieren und die Funktion des Antonio näher zu erklären. In der deutschen Version liest man:

Gabriele (fröhlich). Caroline hat mir neulich die schöne rührende Geschichte vom König Richard vorgelesen, und wie ihn der blinde Blondel befreite. Blondel wurde auch von Antonio geführt. – Ambros! Du bist mein Antonio.
Ambros. Ja, ja! aber ein alter, schwacher Antonio.⁶⁶

Textstellen, die spezifisch zeitgebundene nationale Elemente aufweisen, wie zum Beispiel Hinweise auf die nationale Währung, spezielle französische Lebensgewohnheiten und dergleichen, bereiteten den Übersetzern größte Probleme. Castelli blieb in vielen Fällen nur die Möglichkeit der Tilgung der erwähnten Realien. Wenn Delmar beispielsweise in *Le Charlatanisme* über die neue Behandlungsmethode der Akupunktur spricht, verändert Castelli die Textstelle, indem Dawitz von einer „Universal-Medizin“ und einem „neuen System“ redet.⁶⁷

Scribes Figurenrede zeichnet sich stets durch einen möglichst natürlichen, der Gesprächsführung seines Publikums nachgebildeten Dialog aus. Er setzte diese natürliche, ungezierte, oft unterbrochene Rede und Gegenrede bewusst ein, verzichtete auf jeglichen rhetorischen Glanz und schuf damit eine „in Wortschatz und Stilart der Umgangssprache angepasste Konversation“⁶⁸. Anders erscheinen hingegen die Gespräche nach ihrer Bearbeitung ins Deutsche. Die ursprünglich sehr natürlichen Dialoge wurden durch neues Bildungsgut aufgeputzt und auch stilistisch verändert. Der erste Schritt zur Veränderung war die Ersetzung der meist sehr abwechslungsreichen Rede und Gegenrede durch einen Monolog, der besonders die Gefühle und Probleme der jeweiligen Person zum

⁶⁵ Scribe: *Valérie*. S. 8.

⁶⁶ Castelli: *Gabriele*. S. 4.

⁶⁷ Scribe: *Charlatanisme*. S. 196 und Castelli: *Klimpern*. S. 241.

⁶⁸ Ruprecht 1965. S. 124.

Ausdruck bringen sollte. Friedrich Sengle stellt diesbezüglich fest, dass der Monolog vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Ausdrucksmittel war. Seine große Bedeutung verlor er erst ab 1850.⁶⁹ Durch diese Betonung und Bevorzugung des Monologes, ergänzt durch ausschweifende Ausschmückungen und Beschreibungen, wurde das Spieltempo des Originals verlangsamt. Hans-George Ruprecht findet diese Tendenz zur Retardierung der Dialogführung besonders häufig in Castellis Übersetzungsweise und bezeichnet diese Eigenheit als „biedermeierliche Kleinmalerei“ und meint, dass dadurch „das Publikum vom Entwicklungsgang der Handlung abgelenkt und zu einem geruhsamen, am Detail verweilenden Theatergenuss verleitet wurde“.⁷⁰ Zusätzlich wurden einzelne Figuren oftmals mit einer typisierenden Sprechweise ausgestattet. Während Zitate aus dem Griechischen oder dem Latein dazu dienten, die Bildung der Figur positiv hervorzuheben, wurden französische Sprachbrocken für die meist negative Charakterisierung von Scharlatanen, Gecken und Bösewichten eingesetzt. Um eine Person besonders komisch darzustellen, verwendete Castelli gelegentlich eine Art Kauderwelsch, eine Mischung aus österreichischen Dialekten, die schwer verständlich war und lächerlich wirkte.⁷¹

In Castellis Übersetzungen finden sich zahlreiche Textstellen, an denen er einfach Rede und Gegenrede stark kürzte oder die Personen viel ausschweifender und ausschmückender als im französischen Original reden ließ. Zu Beginn der ersten Szene im Lustspiel *Le Charlatanisme* reflektiert der als Dichter dilettierende Delmar über das Abfassen eines Theaterstückes, als er durch das Eintreten des Dieners unterbrochen wird: „Hein, qui vient là me déranger? Voilà une scène que je n'achèverai jamais. Eh bien, John! qu'est-ce que c'est?“⁷² Der kurze und prägnante Satz, „Voilà une scène que je n'achèverai jamais“ wird von Castelli in einen längeren Monolog über die Arbeit als Lustspieldichter umgearbeitet.

⁶⁹ Vgl. Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1815-1848*. Band II. Die Formenwelt. Stuttgart: J. B. Metzler, 1972. S. 395.

⁷⁰ Ruprecht 1965. S. 138.

⁷¹ Zum Beispiel in der Übersetzung *Yelva, oder: Die russische Waise*. Drama in 2 Akten nach Scribe. Das Stück wurde gedruckt im *Dramatischen Sträußchen* von 1829. 14. Jahrgang. Es fand großen Gefallen beim Publikum, allein am Burgtheater wurde es im Zeitraum zwischen 1830 und 1853 einunddreißig Mal aufgeführt.

⁷² Scribe: *Charlatanisme*. S. 187.

In der deutschen Fassung beginnt die erste Szene mit den missmutigen Worten von Dawitz:

Mit dem Schlusse eines Stückes geht's immer am schwersten. Zerhauen soll man das Ding nicht, und langsam wieder auseinanderwickeln, wie man's zusammengeknüpft hat, da müßten die Zuschauer gleich die Schlafmützen mit ins Theater bringen. (Horcht.) Da hat schon wieder jemand geklingelt. Ist es doch, als ob ich das Lustspiel gar nicht mehr zu Ende bringen sollte.⁷³

Die zweite Art der Ausschmückung erfolgt durch die Hinzufügung einer erotischen Nuance, um dem Inhalt der Rede einen erotischen Unterton zu verleihen. In der fünften Szene des Stückes *Valérie* berichtet das blinde Mädchen von einem Abkommen zwischen ihrem Geliebten Ernest und ihr, welches darin bestand, einen von ihm geschenkten Blumenstrauß den ganzen Tag bei sich zu tragen. Valérie erklärt dem Freund Henri dieses stille Übereinkommen: „Valérie.[...] Chaque matin seulement en signe de son amitié, il me donnait un bouquet que je lui rendais le soir après l'avoir porté toute la journée ... c'était là notre seul entretien!“⁷⁴ Wie und wo sie den Blumenstrauß bei sich trug, erfährt man bei Scribe nicht. Castelli läßt darüber keinen Zweifel aufkommen, denn seine Gabriele sagt:

Wir konnten uns nicht mehr allein sprechen – doch zum Zeichen seiner fortwährenden Freundschaft gab er mir jeden Morgen einen Blumenstrauß, welchen ich den ganzen Tag hindurch *an meinem Busen* trug, und ihm des Abends wieder zurückgab. – Das war unser einziges Einverständnis.⁷⁵

Bleiben die Szenen bei Scribe noch unverfänglich, unschuldig und immer im Rahmen der Höflichkeit, so werden die Personen in den deutschen Übersetzungen von Castelli, natürlich stets unter Einhaltung der geltenden Zensurbestimmungen, wagemutiger, leidenschaftlicher und hemmungsloser. Zusätzlich versucht Castelli allgemein den Stil der Figurenreden durch Hinzufügung zusätzlichen Bildungsgutes und Einbindung von Sentenzen und Sprichwörtern zu heben. Häufig werden auch Wortspiele hinzugedichtet, die miteinander reimen, um so einen besonderen Effekt zu erzeugen. In dem Lustspiel *Klimpern gehört zum Handwerk*

⁷³ Castelli: *Klimpern*. S. 229.

⁷⁴ Scribe: *Valérie*. S. 14.

⁷⁵ Castelli: *Gabriele*. S. 6-7.

ke finden sich, wie auch in den anderen Stücken, mehrere populäre Redewendungen. So sagt Mme de Melcourt in der sechsten Szene, dass sich für die Wahl in die medizinische Akademie zwei Konkurrenten beworben haben und dass „[...] un troisième qui se présenterait pourrait tout concilier“.⁷⁶ Bei Castelli lautet die Stelle anders, Frau von Feller meint: „[...] ein Dritter, der da dazwischen träte, *könnte leicht im Trüben fischen*“.⁷⁷ In der vierzehnten Szene empört sich Monsieur Germont über die Präpotenz der Pariser Stadtbewohner, und er schwört, selbst in alle Buchhandlungen zu gehen, um nach dem vermeintlich so erfolgreichen Werk seines Schwiegersohnes in spe zu fragen. Man liest an dieser Stelle bei Scribe:

Germont. Suffit, je m’entends. Je passerai après cela chez les libraires du Palais-Royal; et je verrai si, par hasard, l’édition entière ne serait pas dans leurs boutiques; car il ne faut pas croire que nous autres provinciaux [...].⁷⁸

Castellis Herr Brückelheim reagiert ebenfalls entrüstet, seine Sprache ist aber viel volkstümlicher als jene seines französischen Pendants. In der deutschen Fassung sagt Herr Brückelheim:

Nachher geh’ ich zu dem Buchhändler Walter, meinen Freund, und frage um sein Werk über die Bräune. Tausend Sapperment, man muß nicht glauben, daß uns Leuten aus der Provinz so *leicht ein X für ein U vorzumachen ist*.⁷⁹

Neben der eingefügten Redewendung findet sich in dieser Textstelle die übliche Neutralisierung der Ortsangabe, aus den Buchhandlungen im Pariser Palais Royal wird der Buchhändler Walter. Zusätzlich finden sich in Castellis Übersetzungen auch oftmals sogenannte Wiederholungsdialoge, in welchem ein Wort oder ein Satz durch den Dialogpartner wiederaufgenommen wird. Castelli hatte außerdem die Angewohnheit, Andeutungen oder Redewendungen in Zusammenhang mit der griechischen Mythologie einzufügen, ohne dass das französische Original eine Veranlassung dazu gegeben hätte. Neben solchen Anleihen in der Mythologie finden sich in den Arbeiten der österreichischen Bearbeiter eine besonders große Vielzahl an Fremdwörtern, ohne eine Entsprechung im Ori-

⁷⁶ Scribe: *Charlatanisme*. S. 209.

⁷⁷ Castelli: *Klimpern*. S.254.

⁷⁸ Scribe: *Charlatanisme*. S. 226.

⁷⁹ Castelli: *Klimpern*. S. 276.

ginal zu haben. Castelli selbst fügte gerne lateinische, aber auch sehr oft französische Wörter ein. Ruprecht charakterisiert diese neue Figurenrede, mit welcher der der Umgangssprache angepasste Konversationsstil der französischen Vorlage verändert wird als „klappernde Rhetorik [...]“, die mit häufig wechselnden Redefiguren, Sprichwörtern, Sentenzen und kleinen Wortspielen beeindrucken möchte“. ⁸⁰

Die Handlungsführung in den französischen Stücken bleibt von der Mehrzahl der österreichischen Übersetzer unverändert, allerdings werden die fast in jeder Szene vorhandenen Gesangseinlagen, die Vaudevilles, entweder in Prosa wiedergegeben oder gänzlich weggelassen. Castelli selbst äußerte sich anlässlich seiner Frankreichreise zwar sehr positiv über die Gattung des Vaudevilles und charakterisierte es als „ein Lustspiel mit eingemischten gesungenen Epigrammen“⁸¹, machte sich allerdings wie seine Kollegen meist nicht die Mühe, die gesungenen Verseinlagen zu übersetzen. Vaudevilles, die eine zeitkritische Aussage beinhalten oder sehr eng mit aktuellen Pariser Ereignissen verknüpft sind, werden meist ganz gestrichen oder ihr Inhalt sinngemäß von einer der Figuren in Prosa wiedergegeben.

Auffallend ist letztendlich die Ausschmückung der Regieanweisungen bei Castelli, die in den meisten Fällen auf eine Steigerung der Gestik und der Mimik der Figuren abzielen und, kombiniert mit einer affektbetonten Sprache, generell eine Steigerung der Affekthandlungen bezwecken. Durch die bewusste Spekulation mit dem Rührenden sollen nicht nur die Personen auf der Bühne von den Worten des Gesprächspartners ergriffen werden, sondern vor allem das Publikum gerührt werden. Dass solche auf überhöhte Affekthandlungen ausgerichteten Bearbeitungen, wie das Stück *Gabriele* von Castelli, damit durchaus dem damals herrschenden Publikumsgeschmack entsprachen, beweisen die Aufführungszahlen des Schauspiels, das in den Jahren von 1823 bis 1866 neunundfünfzig Mal am Burgtheater aufgeführt wurde. Neben dem Stück *Gabriele* war das Stück *Yelva, ou l'Orpheline russe*, ein weiteres sentimentales Rührstück in einer Bearbeitung von Castelli, auf den Wiener Bühnen besonders erfolgreich. Es wurde allein am Wiener Burgtheater zwischen 1830 und 1853 einunddreißig Mal aufgeführt.

⁸⁰ Ruprecht 1965. S. 131.

⁸¹ Castelli: *Memoiren* 1861. Band 2. S. 73-74.

VII. Schlussbemerkungen

Der deutsche Theateragent und eifrige Übersetzer Heinrich Börnstein verteidigt in seinen *Memoiren* seine eigene intensive Übersetzungstätigkeit, in dem er darauf hinweist, dass das Übersetzen fremder Literatur immer schon ein wichtiges Merkmal der deutschen Literatur gewesen war:

Nur hätten sie bedenken sollen, daß ich nicht allein es war, der übersetzte, daß, was ich nicht bearbeitete, Andere noch bearbeiten würden, daß die Sache überhaupt nichts Neues in der deutschen Literatur war [...].⁸²

Einer seiner fleißigsten Übersetzerkollegen war der Österreicher Ignaz Franz Castelli. Nur durch die Tätigkeit dieser Übersetzer und Bearbeiter konnte die französische Literatur, insbesondere die französischen Theaterstücke, derart intensiv im deutschsprachigen Raum rezipiert werden. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stieg die Buchherstellung generell enorm an, wobei vor allem eine Steigerung des Anteils der Übersetzungen zu verzeichnen ist. Die Produktion erhöhte sich im Zeitraum 1820 bis 1845 von 3772 Bücher auf 13008 Bücher. Der Anteil der Übersetzungen betrug 1820 11 Prozent, im Jahre 1845 bereits 48 Prozent. Bestand auf dem Gebiet der Romanübersetzungen noch ein Gleichgewicht zwischen Franzosen und Engländern, so war die Sparte der Dramenübersetzung sehr rasch von Frankreich monopolisiert worden. Die starke Präsenz der französischen Literatur lässt sich sowohl durch die Bestände der Leihbibliotheken als auch durch die Aufführungszahlen der Wiener Theaterbühnen belegen. Der am häufigsten auf Wiener Bühnen gespielte Autor war Eugène Scribe. Das Hofburgtheater inszenierte mit einem durchschnittlichen Zeitabstand von sechs Monaten in den Jahren zwischen 1820 und 1860 über sechzig Theaterstücke von Scribe, manchmal nur wenige Wochen nach der Pariser Uraufführung. Die Texte wurden in der Regel den österreichischen Gegebenheiten angepasst um einen möglichst großen Erfolg verbuchen zu können, da das Publikum die oberste Instanz im Theaterleben des 19. Jahrhunderts war. Roger Bauer charakterisiert Übersetzer und Schriftsteller, wie Castelli, die er als „fonctionnaires-écrivains“ titulierte, folgendermaßen:

⁸² Heinrich Börnstein: *75 Jahre in der Alten und Neuen Welt. Memoiren eines Unbedeutenden*. Erster Band. Leipzig: O. Wigand, 1881. S. 328-329.

Comme toute littérature de dilettantes, et ces fonctionnaires-écrivains ne sont, sauf exception, en particulier sauf l'exception Grillparzer, que des dilettantes, la littérature dramatique autrichienne est caractérisée par le conformisme, la soumission aux modes dominantes dans la société où vivent ces écrivains et par le souci, complémentaire, qu'ils ont de plaire à tout prix au public, c'est-à-dire à cette même société: cette littérature est au premier chef une littérature de consommation immédiate.⁸³

Die französischen Stücke mussten verändert, an die österreichischen Verhältnisse adaptiert und aktualisiert werden. Ruprecht spricht in diesem Zusammenhang sehr treffend von einer „Verpflanzung“ dieser Stücke auf ein deutsches Wirkungsfeld.“⁸⁴ Durch diese mitunter massiven Eingriffe in den originalen Text der Vorlage werden die Übergänge zwischen Eigenem und Fremden fließend und das Original wird verwendet, um über eigene schriftstellerische Fehlleistungen hinwegzutäuschen. Castelli war sich der Problematik seiner Rolle als Übersetzer nur begrenzt bewusst und hatte vor allem auf dramatischem Gebiet nicht viel wirklich Eigenständiges geschaffen. Überraschenderweise versucht er diesen Missstand nicht zu verdecken, da er selbst in seinen *Memoiren* ein Verzeichnis über seine Bearbeitungen und Übersetzungen anbietet. Man mag in all seinen Werken eine gewisse Mittelmäßigkeit feststellen, man mag ihm seine politische Orientierungslosigkeit und das Fehlen jeglicher sozialer Ideen vorwerfen. Die minimale Produktion an eigenen Werken wird aufgewogen durch seine rege Tätigkeit als Übersetzer und Bearbeiter. Obwohl Castelli in der heutigen Zeit eher in Vergessenheit geraten ist und meist nur als ein Zeitgenosse Grillparzers oder Nestroys erwähnt wird, darf man doch seine Leistung als Übersetzer und dadurch als Vermittler französischer Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht vergessen. Auch wenn das Übersetzergeschäft zu Castellis Zeit keine elitäre, gesellschaftlich hochangesehene Tätigkeit war und prinzipiell auf massenhafte Verbreitung und Befriedigung kommerzieller Bedürfnisse ausgerichtet war, so wurden durch die Tätigkeit des Übersetzens und Bearbeitens auch wichtige Ideen der nachbarschaftlichen Länder nach Österreich transportiert, wengleich auch in veränderter, oft zensurgeschichtlich bedingt abgeschwächter Form. Castelli wusste um die

⁸³ Roger Bauer: *La réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle.* München: Max Hueber Verlag, 1965. S. 478.

⁸⁴ Ruprecht 1965. S. 79.

Vergänglichkeit seines Ruhmes nur zu gut Bescheid, denn als Abschluss seiner *Memoiren* bietet er nahezu prophetisch wirkende Worte, die durch die Realität der Literaturgeschichte bestätigt wurden:

Was ich gesungen, wird nicht lange tönen,
Es ist ja nicht von hohem Geist durchglüht,
Vielleicht doch singet Einer von den Söhnen
Der ländlichen Natur von mir ein Lied.
Die fragen nicht nach dem ästhetisch Schönen,
Nur ihr Gemüth sucht wieder ein Gemüth,
Auch macht manch Scherz von mir noch heitre Stunden,
Weil keiner Stacheln birgt, die auch verwunden.⁸⁵

⁸⁵ Ignaz Franz Castelli: „Selbstschau an meine Freunde“. In: Castelli. *Memoiren* 1861. Band 4. S. 213.

Edgar Mass (Leipzig)

Montesquieu übersetzen und die Revolution in Deutschland vorbereiten.

Adolf Ellissen als übersetzender Politiker

Adolf Ellissen (1815-1872) hat Montesquieus *Esprit des Lois*, der 1748 in Genf erschienen war, in den Jahren 1843-1844 ins Deutsche übertragen, als sich in seiner Heimat Hannover die ‚schwärzeste Reaktion‘ erhoben hatte. Konnte er damit das Denken der Aufklärung in die demokratischen Bemühungen des 19. Jahrhunderts übertragen? Gibt es Ideen aus dem achtzehnten Jahrhundert, die immer wieder und auch lange noch nach dem ehrenvollen Scheitern des Frankfurter Projekts Kontroversen in der politischen Welt auslösten, weil sie von seinerzeit Gedachtem und Geschriebenem auf Unerwartetes und Ungedachtes führten?

Das Königreich Hannover hatte 1833 eine liberal-konservative Verfassung erhalten, der vom Nachfolger Wilhelms IV., Ernst August, Herzog von Cumberland, Bruder der Königin Viktoria, sofort widersprochen wurde und die er bei seinem Regierungsantritt 1837 mit einem Staatsstreich aufhob. Sieben Professoren der Universität Göttingen, Wilhelm Eduard Albrecht, Friedrich Christoph Dahlmann, Georg Gottfried Gervinus, Jacob und Wilhelm Grimm, Heinrich Ewald und Wilhelm Weber lehnten sich gegen diese Verletzung des Staatsgrundgesetzes mit einer Erklärung protestierend auf, die Ernst Rudolf Huber als einen „wirklichen Widerstandsakt“ bezeichnet.¹ Die Entlassung der ‚Göttinger Sieben‘ führte in der Öffentlichkeit zu einer breiten Empörungsbewegung und brachte ein konstitutionelles Widerstandsrecht hervor, das weit über die Revolutionsbegeisterung hinaus im noch nicht vereinten Deutschland verankert blieb.

Bei der ideologisch-staatstheoretischen Diskussion vor der Revolution von 1848 ging es um das grundsätzliche Problem, worauf sich ein Staat gründet und wie sein organisatorisches Leben optimiert werden kann, wobei die Frage weit über die bloße Aufteilung von Ressourcen und Kräften hinaus die Zügelung despotischer Herrschaft betraf. Die politi-

¹ Ernst Rudolf Huber: *Deutsche Verfassungsgeschichte seit 1789*. Stuttgart etc.: Kohlhammer etc., ³1988. Bd. II. Der Kampf um Einheit und Freiheit. 1830-1850. S. 100.

sche Öffentlichkeit sprach sich für Montesquieus Modell aus; so entwarf Leopold von Ranke 1835 im zweiten Band seiner *Historisch-politischen Zeitschrift* eine historische Grundlegung der *Doctrin von den drei Staatsgewalten*. Die weitreichende staatsphilosophische Diskussion über die Kompatibilität der Gewaltenteilung mit dem monarchischen Prinzip ließ er beiseite und schloss das Thema klassisch ab:

Die Doctrin Montesquieu's war eine Abstraction aus dem Vergangenen, ein Ideal für seine Epoche und zugleich ein Programm für die Zukunft.

Vom Englandkapitel des *Esprit des Lois* (XI, 6) schreibt er in seiner *Französischen Geschichte*:

Ein wirkungsmächtigeres Kapitel ist wohl kaum je geschrieben worden, als das Kapitel Montesquieus über die englische Verfassung. Es hat selbst da zur Grundlage konstitutioneller Einrichtungen gedient, wo man übrigens von den Ansichten dieses Schriftstellers himmelweit abwich.²

In gleicher Weise wird Otto von Bismarck, Architekt der Neugründung des Deutschen Reiches, in einer Reichstagsrede des Jahres 1884 über die Verwirklichung der Gewaltenteilung in der Preußischen Verfassung von 1850, wie sie ab 1871 auch im Reich Geltung hatte, bestätigen:

Diese drei Momente, Exekutive, Legislative und Rechtsprechung, sind ein wirklich nutzbarer Niederschlag von all den Experimenten, die seit Montesquieu und Anderen auf diesem Gebiete stattgefunden haben.³

Andere Experimente waren vorangegangen, weitere würden folgen, und der ‚weiße Revolutionär‘⁴ aus dem Sachsenwald arbeitete selbst daran

² Erschienen 1835 im zweiten Band von Rankes *Historisch-politischer Zeitschrift*, dann in Leopold von Ranke: *Abhandlungen und Versuche. Erste Sammlung. (Sämtliche Werke, 24. Band)*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1872. S. 236-266, hier S. 266. Im Kapitel „Tendenzen der Literatur“. *Französische Geschichte (Sämtliche Werke, 11. Band)* [zuerst Stuttgart 1852-1861]. Leipzig: Duncker & Humblot, 1869. S. 402-409, hier S. 404.

³ Rede vom 15.03.1884, in: Fürst von Bismarck: *Reden im Deutschen Reichstag, 1884-1885*. Hg. Horst Kohl. Stuttgart: Cotta, 1894. Bd. 10, S. 56.

⁴ Ernst Rudolf Huber: „Die Bismarcksche Reichsverfassung im Zusammenhang der deutschen Verfassungsgeschichte.“ *Reichsgründung 1870/71. Tatsachen, Kontroversen, Interpretationen*. Hg. Theodor Schieder/Ernst Deuerlein.

mit. Manche gingen glücklich aus, andere weniger. Die Ersetzung des liberalen Hannoverschen Staatsgrundgesetzes von 1833 durch König Ernst August gehörte zu den missglückten. Zu seiner Revision hat auch Adolf Ellissen als nationalliberaler Vertreter Göttingens beigetragen. Diesem Kampf für eine moderne Verfassung seiner Heimat rechnete er auch seine Übersetzungen zu.⁵ Als die Entwicklung des Jahres 1848 Göttingen erreichte, trieb er die demokratische Bewegung auf Seiten der Linken ganz besonders energisch voran.⁶ Welchen Einfluss auf die politische Diskussion er sich von seiner Montesquieu-Übersetzung versprach, führte er in seinem Vorwort aus, aus dem wir unten zitieren.

Der Philologe, Herausgeber und Übersetzer Adolf Ellissen (1815-1872), Sohn eines Arztes⁷, hatte ab Wintersemester 1832/33 in Göttingen zunächst Medizin, dann Geschichte und Altphilologie unter anderen beim Historiker Arnold Hermann Ludwig Heeren studiert, der großen Wert auf Montesquieus geopolitische Methodik und politische Philosophie legte.⁸ Hier liegt der konkrete Ausgangspunkt für Ellissens fundierte Kenntnisse des *Esprit des Lois* und seine Bindung an die Göttingische Re-

Stuttgart: Seewald, 1970. S. 164-196 (Montesquieu s. S. 178-181). Lothar Gall: *Bismarck. Der weiße Revolutionär*. Frankfurt/M. etc.: Propyläen, 1980. S. 72.

⁵ Eberhard Borsche: „Adolf Ellissen (1815-1872) als Politiker“. *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 25 (1953): S. 87-131, hier S. 92-93.

⁶ Johannes Tütken: „*Aufregungen und politisches Treiben* in einer Kleinstadt und ihrer Universität. Eine Nachlese zum *tollen Jahr 1848*“. *Göttinger Jahrbuch* 48 (2000): S. 97-135, hier S. 99.

⁷ Einen verlässlichen biographischen Abriss bietet Helga-Maria Kühn: „Adolf Ellissen (14.3.1815-5.11.1872). Ein Leben zwischen Wissenschaft und Politik“. *Göttinger Jahrbuch* 43 (1995): S. 113-130. Sie berücksichtigt neben der unveröffentlichten Autobiographie auch die Bestände des Nachlasses Ellissen der USB Göttingen und die der Göttinger und Hannoveranischen Archive. Frühere Arbeiten: Georg Kaufmann: „Adolf Ellissen. Ein Vorkämpfer nationaler Politik aus der letzten Periode des Königreichs Hannover“. *Preussische Jahrbücher* 161 (1915): S. 470-490. Eberhard Borsche: *Adolf Ellissen. 1815-1872. Ein Vorläufer der modernen byzantinistischen Literatur- und Sprachforschung. Ein Gelehrtenleben zwischen Politik und Wissenschaft*. Hildesheim: Lax, 1955.

⁸ Die Historiographik zu Beginn des 20. Jahrhunderts erklärte Heeren sogar zum Gründer einer historischen Montesquieuschule, s. Eduard Fueter: *Geschichte der Neueren Historiographie*. München, Berlin: Oldenbourg, 1911. S. 384-389, hier S. 382.

zeptionstradition Montesquieus.⁹ Ellissen war Burschenschaftler im Corps Hildesco-Guestfalia, dem ein Jahrzehnt zuvor auch Heinrich Heine angehört hatte. Auf einer Lithographie wohnt er mit Otto von Bismarck und anderen einer Säbelmenschur bei (Bismarck hatte im selben Wintersemester 1832/33 sein Studium begonnen, gehörte jedoch dem Corps Hannoverae an). Ellissen setzte im Wintersemester 1835/36 sein Studium in Berlin fort, kam zum Abschluss wieder nach Göttingen zurück (noch vor der Thronbesteigung Ernst Augusts), konnte seine Dissertation jedoch wegen einer politischen Auseinandersetzung nicht einreichen.¹⁰ Er reiste im Dezember 1836 über Paris, die Schweiz und Italien nach Griechenland, begeisterte sich für den Philhellenismus und die nationale griechische Revolution, lernte in Athen die Althilologen Christian August Brandis und Ernst Curtius kennen, veröffentlichte dort im April 1838 seinen ersten Gedichtband mit Sonetten und Distichen. Nach dem Tode seines Vaters im Januar 1838 kehrte er zurück, hielt sich längere Zeit in München auf, lernte über den Philhellenen Friedrich Thiersch – der hatte in Göttingen als Privatdozent gelehrt, bevor er als ‚praeceptor bavariae‘ bekannt wurde – den Poeten und Bibliotheksangestellten Heinrich Stieglitz – der war 1822 wegen eines politischen Liedes von der Universität Göttingen relegiert worden – und den Maler Karl Rottmann – der hatte gerade mit der Arbeit an seinem Griechenlandzyklus¹¹ begonnen – kennen.

Von jetzt an lebte Ellissen als Privatgelehrter in Göttingen, publizierte Rezensionen und Aufsätze u.a. in Gutzkows *Telegraph* und in den *Deutschen Jahrbüchern*, übersetzte neben Montesquieus *Esprit des Lois* auch Voltaire, Condorcet und, unter dem Pseudonym ‚G. Marx‘, Rousseaus *Ge-*

⁹ Rudolf Vierhaus: „Montesquieu in Deutschland. Zur Geschichte seiner Wirkung als politischer Schriftsteller im 18. Jahrhundert.“ *Collegium philosophicum. Studien Joachim Ritter zum 60. Geburtstag*. Hg. Ernst-Wolfgang Böckenförde u.a. Basel u. Stuttgart: Schwabe, 1965. S. 403-437. Auch in: R. V. *Deutschland im 18. Jahrhundert: politische Verfassung, soziales Gefüge, geistige Bewegungen*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1987. S. 9-32 u. 262-267. Auch in: *Montesquieu-Traditionen in Deutschland. Beiträge zur Erforschung eines Klassikers*. Hg. Edgar Mass/Paul-Ludwig Weinacht. Berlin: Duncker & Humblot, 2005 (*Beiträge zur Politischen Wissenschaft*. 139). S. 169-194 [Ausz.].

¹⁰ Er hatte eine Lobeshymne des Althilologen Christoph Wilhelm Mitscherlich auf den Westfalenkönig Jérôme aus dem Vergessen gerissen. Borsche (wie Anm. 7), S. 10 und S. 7, Anm. 26.

¹¹ Herbert W. Rott/Renate Poggendorf/Elisabeth Stürmer (Hg.): *Rottmann. Die Landschaften Griechenlands*. München: Cantz, 2007.

sellschaftsvertrag, Lyrik aus dem Chinesischen und dem Mittel- und Neugriechischen. 1846 legte er eine Sammlung griechischer und allgemein linguistischer Arbeiten (*Polyglotte*) in Heidelberg vor, mit denen er promoviert wurde. Im Jahr darauf stellte ihn die Universitätsbibliothek Göttingen als Sekretär an. Auch in dieser Zeit blieb er nicht ‚unpolitisch‘, denn er beteiligte sich 1844-45 an der Organisation einer Sammlung zur Unterstützung der Ausreise des letzten einsitzenden Aufständischen von 1831, Georg Seidensticker, in die USA¹², und nutzte seine Mitarbeit im Vorstand des Gustav-Adolf-Verein seit 1843 zur Profilierung in der Bürgerschaft.¹³

Die Märzereignisse des Jahres 1848 schienen in Göttingen zunächst nur ein studentischer Konflikt mit Landgendarmen zu sein, der jedoch eskalierte und zum Rücktritt des Polizeichefs führte. Eine Bürgerversammlung entstand, die sich revolutionär aus dem Anspruch auf Volkssouveränität legitimierte. Hier engagierte sich Ellissen politisch, wurde Mitglied des Präsidiums, gründete und redigierte von Juli 1848 bis Januar 1849 das *Göttingische Bürgerblatt*.¹⁴ Er wurde von der Göttinger Bürgerschaft in „eine Art nebegeschaltetes Volksparlament“ als ‚Volkverordneter‘ in die im April 1848 gegründeten ‚Condeputierten‘ entsandt, die die Zweite hannoversche Ständeversammlung in Hannover ‚beobachten‘ sollten und zu dessen Präsident er nach wenigen Sitzungen, noch im April, gewählt wurde.¹⁵ Auf Angriffe antwortete er am 4. Mai 1848 vor der Göttinger Volksversammlung mit einer programmatischen Rede:

Man hat mich hier für einen Republikaner ausgegeben – eine harte Beschuldigung in einer Zeit, wo dies Wort mit Unruhestifter, Meuterer, Anarchist für gleichlautend gilt. Ich bin nicht mehr

¹² Peter Schumann: „Göttingen zwischen 1848 und 1866“. *Göttingen. Geschichte einer Universitätsstadt*. Bd. 2: *Vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Anschluss an Preußen. Der Wiederaufstieg als Universitätsstadt (1648-1866)*. Hg. Ernst Böhme/Rudolf Vierhaus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002. S. 103-137, hier S. 100. Zum Aufstand von 1831, der zur Schließung der Universität unter Einsatz der Hälfte des Hannoverschen Heeres führte, s. Huber (wie Anm. 1), S. 88-89.

¹³ Konrad Hamann: „Geschichte der evangelischen Kirche in Göttingen (ca. 1650-1866)“. In: Böhme/Vierhaus (wie Anm. 12). S. 525-586, hier S. 580.

¹⁴ Ein Faksimile des Titelblatts der Nummer vom 20. Juli 1848 findet sich in Martin Gierl und Franz Profener: „Der ‚Bürger‘ und die ‚Klapperschlange‘. Die Göttinger Pressegeschichte von den Anfängen bis an die preußische Zeit“. In: Böhme/Vierhaus (wie Anm. 12). S. 979-1046, hier S. 1033.

¹⁵ Kaufmann (wie Anm. 7), S. 476. Borsche (wie Anm. 5), S. 102.

noch weniger Republikaner, als die Mehrzahl von Ihnen. Ja, Bürger, wir erstreben die wahren Güter der Republik, die Segnungen der Humanität und Freiheit, die gleichmäßigere Vertheilung des Wohlstandes, der Gewalt und Ehre nach Maßgabe der Arbeit, der Fähigkeit und des Verdienstes. Dies achten wir für das Wesen der Republik.¹⁶

König Ernst August hatte im März 1848 die Zensur aufgehoben, versprach im April die Wiederherstellung der Verfassung von 1833 und nahm in der Tat im September eine Revision vor, so dass die ‚Revolution‘ als abgeschlossen galt. Ellissen kritisierte diese Konstruktion jedoch, die seiner Meinung nach der Nationalversammlung die Beschlusskompetenz beschneidete und bezeichnete sie als „den Weg der Contrerevolution“, die sie in der Tat auch war. Vertagung und Auflösung der Ständeversammlung im März 1849 zeigten es.¹⁷

Person und Rang seiner politischen Gegner charakterisieren seine populäre Haltung besser als die Belege zur eigenen Lebensgeschichte. Seine Kandidatur für die Zweite Ständeversammlung in Hannover war (gegen den Richter Gottlieb Planck, mit dem ihn später eine politische Freundschaft verband) erfolgreich¹⁸, in die Frankfurter Nationalversammlung wurde er dagegen nicht entsandt. Er unterlag gegen den Göttinger Staatsrechtslehrer Heinrich Albert Zachariä (1806-1875), der als Nachfolger eines der ‚Göttinger Sieben‘ ernannt worden war. Zachariä hatte schon dem Frankfurter Vorparlament angehört, das ihn in den ‚Fünzfzigerausschuß‘ zur Absicherung der Zusammenarbeit mit der Bundesversammlung delegierte. Er vertrat den Hannoverschen Hof im ‚Siebzehnerausschuß‘ der Bundesversammlung, der eine Bundesverfassung vorbereiten sollte, und schloss sich in der Frankfurter Nationalversammlung zunächst dem ‚Casino‘, der Fraktion des rechten Centrums, später dem ‚Nürnberger Hof‘ an, zu dem auch Welcker gehörte. Als Mitglied der ‚Kaiserdeputation‘, die dem preußischen König vergeblich die Kaiserkrone antrug, reiste er nach Berlin, nahm am Gothaer Nachparlament, nicht jedoch am Erfurter Unionsparlament teil. Liberale Stimmen kritisierten seine gutachterliche Unterstützung dynastischer Interessen bei der Verstaatlichung fürstlicher

¹⁶ Stadtarchiv Göttingen, AA, Stadtverwaltung, Unruhen Nr. 12, zitiert nach Kühn (wie Anm. 7), S. 121-122.

¹⁷ Tütken (wie Anm. 6), S. 99.

¹⁸ F. Frensdorff: *Gottlieb Planck, deutscher Jurist und Politiker*. Berlin: Guttentag, 1914. S. 110.

Besitzungen, er vertrat aber zugleich eine Version des monarchischen Prinzips mit der Art von Gewaltenteilung, wie sie die preußische Verfassung zeigte. Er wurde 1867 in den Norddeutschen Reichstag berufen und trat für die Universität Göttingen 1868 in das Preußische Herrenhaus ein.

In ähnlich revolutionär-informeller Weise wie als Göttinger Volksvertreter zu den hannoverschen ‚Condeputierten‘ wurde Ellissen als deren Präsident mit einer Abordnung an den ‚Fünfzigerausschuß‘ des Vorparlaments betraut, das der Hannoveraner Regierung Empfehlungen übermittelte, die nicht beachtet wurden. In seiner (ungedruckten) Autobiographie schreibt er über diese Lebensperiode:

Das Jahr 1848 war von tief eingreifendem und nachhaltendem Einfluß auf mein Leben. Da durch die deutsche Nationalerhebung nur Ideen und Grundsätze zur Geltung kommen zu sollen schienen, für die ich *längst* zur Zeit des schwersten Druckes auf Rede und Schrift [...] bei jeder Gelegenheit rückhaltlos in die Schranken getreten war, war selbstverständlich, daß ich mich der Bewegung mit voller Seele anschloß, wengleich die hervortretende Tätigkeit, die ich dabei zu entwickeln berufen war, lediglich als das Ergebnis einer – meiner Neigung und Mitwirkung durchaus fremden – Verkettung zufälliger Umstände gelten muß.¹⁹

Wenig später wurde er zum Vizepräsidenten (1849) und zum Präsidenten (1854) der Zweiten hannoverschen Ständeversammlung gewählt, bis ihn die Regierung als ‚Königsdienere‘, d.h. als Beamten von jeder parlamentarischen Betätigung ausschloss.

Auffällig ist seine freundschaftliche Bindung an den Juristen Gottlieb Planck, einem späteren ‚Vater‘ des Bürgerlichen Gesetzbuches. Auch Planck war wegen aktiver Teilnahme an der Paulskirchenbewegung von der Hannoverschen Regierung gemäßregelt worden und zog als Abgeordneter in den Reichstag ein.

Nach der Annexion Hannovers durch Preußen wurde Ellissen also 1867 als nationalliberaler Abgeordneter in den Konstituierenden Reichstag, in das Preußische Abgeordnetenhaus und in den Hannoverschen Provinziallandtag gewählt, er saß sogar im Zentralvorstand der Partei.²⁰

¹⁹ Borsche (wie Anm. 5), S. 100.

²⁰ Max Schwarz: MdR. *Biographisches Handbuch der Reichstage*. Hannover: Literatur u. Zeitgeschehen, 1965. S. 303. Bernhard Mann (Hg.): *Biographisches Handbuch für das Preussische Abgeordnetenhaus 1867-1918*. Düsseldorf: Droste, 1988. S. 516. Bernd Haunfelder und Klaus Erich Pollmann: *Reichstag des Norddeutschen Bun-*

Die stenographischen Protokolle der Sitzungen des Reichstags zeigen einen immer wieder auf die Bedeutung der Wähler aus niedrigeren Bevölkerungsschichten bedachten, sehr bescheiden auftretenden Redner, dessen Beiträge – wie die Zwischenrufe zeigen – als nicht uninteressant angesehen wurden. An verfassungsrechtliche Probleme rührte er offensichtlich nicht, seine Übersetzung wurde genutzt, aber nicht diskutiert. Für den heutigen Leser klingen seine Stellungnahmen hölzern und geschraubt, die Zuhörer sahen sich jedoch offenbar von seinen Themen wie von der Art ihrer Behandlung gefesselt.²¹ Er zog sich 1870 von seinen öffentlichen Ämtern zurück. Die Bürger Göttingens überreichten ihm 1872 bei einer Rede zur Sedanfeier einen Pokal mit der Inschrift: „Dem Volksfreunde A. Ellissen – die Bürger Göttingens“.²²

Für seine Stadt blieb Ellissen bis zu seinem Tode 1872 ein wichtiges Sprachrohr. Es wird berichtet, seine Trauerfeier hätte sich zu einem wahren Monument der Anteilnahme gestaltet. In der Tat wurde zu seinem hundertsten Geburtstag über seinem Grab ein öffentliches Monument errichtet und ein von Karl Goedeke 1872 verfasster Nachruf neu aufgelegt.²³

An deutschen Ausgaben des *Esprit des Lois* (1748) herrschte im Vormärz eigentlich kein Mangel²⁴, der Titel erwies sich in dieser Zeit der Verfassungsdiskussionen als so erfolgreich, dass immer neue Übersetzungen nötig wurden.²⁵ Schon 1752/53 war in Leipzig eine erste Übersetzung von Abraham Gotthelf Kästner erschienen, die von den *Frankfurtischen*

des. 1867-1870. Historische Photographien und biographisches Handbuch. Düsseldorf: Droste, 1989. S. 113. Hans Ellissen: „Ellissen, Adolf E.“ (Art.). *Allgemeine Deutsche Bibliographie*, Bd. 6 (1877): S. 54-57, Neudruck Berlin: Duncker & Humblot, 1968. Borsche (wie Anm. 5), S. 119.

²¹ Stenographische Protokolle der Sitzungen des Preußischen Reichstags.

²² Borsche (wie Anm. 5), S. 131, Anm. 55.

²³ Karl Goedeke: *Adolf Ellissen. Zu seinem hundertjährigen Geburtstag am 14. März 1915* (Göttinger Blätter für Geschichte und Heimatkunde in Südhannover). Göttingen, 1915.

²⁴ Mohnhaupt führt 1999 vier Übersetzungen aus dem 18., sechs aus dem 19. und drei aus dem 20. Jahrhundert auf, s. Heinz Mohnhaupt: „Deutsche Übersetzungen von Montesquieu *De l'esprit des lois*“. *Montesquieu. 250 Jahre „Geist der Gesetze“*. Beiträge aus Politischer Wissenschaft, Jurisprudenz und Romanistik. Hg. Paul-Ludwig Weinacht. Baden-Baden: Nomos, 1999. S. 135-151.

²⁵ Tütken (wie Anm. 6), S. 99.

Gelehrten Zeitungen (N^o 17, 1753, S. 519) und von den *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen* (1753, S. 30-32) recht gut beurteilt wurde.²⁶ 1782 verlegte Richter in Altenburg eine neue Übertragung von Karl Gottfried Schreiter und August Wilhelm Hauswald, die 1785-87 in Prag und 1799 in Wien bei Bauer neu aufgelegt wurde. Schon 1804 war sie vergriffen und wurde von einer in Görlitz bei Anton verlegten Überarbeitung durch Hauswald ersetzt, über die die *Allgemeine Literatur Zeitung* 1808 (Bd. 4, Ergänzungsblätter, Sp. 854) berichtete. Eine neue Übersetzung durch August Schäfer erschien 1827 in Stuttgart bei Hoffmann ‚in Heftchen‘.²⁷ In Heilbronn und Rothenburg o. d. T. gab Johann Daniel Elaß 1827-1828 den Text *Vom Geist der Gesetze* in acht Bändchen im Rahmen einer geplanten Ausgabe *Sämmtlicher Werke* heraus, die auch die *Vertheidigung des Geistes der Gesetze* enthielt.²⁸ 1829 wurde die Hauswald-Übersetzung als ‚wohlfeile Ausgabe‘ in Halle bei Anton wieder aufgelegt. Darüberhinaus erschien in Basel 1788 bei Schweighäuser ein Auszug („Der Geist des Herrn von Montesquieu“).²⁹

Nur die frühen Unternehmungen waren, soweit aus den Katalogdaten zu entnehmen, großformatig, also teuer. Die Preisfrage erklärt daher wohl nur teilweise, warum in einer der ‚Übersetzungsfabriken‘³⁰, nämlich

²⁶ Die folgenden Angaben nach Frank Herdmann: *Montesquieurezeption in Deutschland im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*. Hildesheim: Olms, 1990 (Philosophische Texte und Studien. 25). (Diss. jur. Kiel 1988). S. 83-90, 94-95, überprüft an der *Karlsruher Virtuellen Bibliothek*.

²⁷ Mohnhaupt: „Die politische Interpretation und Übersetzungsintention Schäfers läßt die Verfassungsfrage, Gewaltenteilung und das Gleichheitsgebot automatisch an die erste Stelle treten; die Gesetzgebung ist kein Thema mehr. Montesquieu wird nun als Kämpfer für Freiheit und Gleichheit sowie als Wegbereiter der Revolution und der ‚Idee einer Constitution‘ gesehen“. Heinz Mohnhaupt: „Zu Einfluß, Wirkung und Funktion von deutschen Übersetzungen französischer Schriften in Deutschland. Bodin, Montesquieu und Sieyes“. *Wechselseitige Beeinflussungen und Rezeptionen von Recht und Philosophie in Deutschland und Frankreich*. Hg. Jean-François Kervégan/Heinz Mohnhaupt. Frankfurt/M.: Klostermann, 2001 (Studien zur europäischen Rechtsgeschichte. Ius commune, Sonderheft 144). S. 1-41, hier S. 32.

²⁸ Mohnhaupt (wie Anm. 24) erwähnt diese Ausgabe, hat sie jedoch nicht eingesehen. Wir benutzen das Exemplar der USB Köln.

²⁹ Mohnhaupt (wie Anm. 24), S. 138, Anm. 13, 140, Anm. 24-27.

³⁰ Norbert Bachleitner: „Übersetzungsfabriken. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14, 1 (1989): S. 1-49. Bernd Kortländer: „Über-

bei Wigand in Leipzig 1843/44, eine neue Übersetzung zusammen mit dem Kommentar von Destutt de Tracy und den Anmerkungen von Voltaire und ‚Helvétius‘ in zwölf Oktavbändchen erschien, die 1848 eine zweite und 1851 sogar eine dritte Auflage erfuhr. Der Preis dieser Ausgabe belief sich auf einen Thaler, 18 Neugroschen. Die in der Frankfurter Zeit sehr lebhaft geführte Konstitutionismusdebatte der deutschen Länder bildete den Hintergrund für dieses lebhaftere Interesse, die speziellen Verfassungsprobleme des Königreichs Hannover ein gut fundiertes Motiv für den Verleger und seinen Übersetzer.

Der Verleger Otto Wigand stammte nämlich aus Göttingen, war nach Verlagsgründungen in Österreich und Ungarn in Leipzig sesshaft geworden und hatte sich einen festen Stamm von Autoren erworben, von denen viele zur Universität Göttingen gehörten.³¹ Sein Montesquieu erschien in der Reihe *Französische Classiker* zusammen mit Voltaires *Candide*, Rousseaus *Bekenntnissen* und dem *Gesellschaftsvertrag*, auch mit George Sands *Sämtlichen Werken* und wurde mit einem engagierten, von Otto Wigand unterzeichnetem Kommentar angekündigt:

Ich habe diese neue Ausgabe der französischen Classiker dem Publicum einfach angezeigt. Jeder Gebildete kennt die großen Namen: Montesquieu, Voltaire, Rousseau. Ihr Verdienst um die Menschheit ist noch nicht erschöpft; ihre Gegner sind immer noch nicht verstummt. Sie sind auch jetzt wieder laut geworden und haben mein Unternehmen bei den Gerichtshöfen des Obscurantismus angeklagt. Aber die Philosophie hat Niemand zum Feinde als die Unwissenden, sagt ein römischer Consul, und das deutsche Publicum ist ihm beigetreten und hat mit gesundem Sinne die unwissenden Gegner der französischen Classiker durchschaut.³²

Der Übersetzer Adolf Ellissen akzeptierte prinzipiell, im Interesse einer eigenständigen deutschen Entwicklung, den Franzosenhass der Patrio-

setzen – ‚würdigstes Geschäft‘ oder ‚widerliches Unwesen‘. Zur Geschichte des Übersetzens aus dem Französischen ins Deutsche in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Journalliteratur im Vormärz* (Forum Vormärz-Forschung), 1995. S. 179-203.

³¹ Jutta Kaiser: „Wigand, Otto“ (Art.). *Demokratische Wege. Deutsche Lebensläufe aus fünf Jahrhunderten*. Hg. Manfred Asendorf/Rolf von Bockel. Stuttgart etc.: Metzler, 1997. S. 681-683.

³² Ich danke Frau Kerstin Wiedemann, Nancy, für die freundliche Überlassung der Ankündigung im Band *Lelia* von George Sand, Leipzig: Wigand, 1844. Dort findet sich auch der oben angeführte Preis genannt.

ten. Früher – betont er – hätte man Voltaire, Rousseau und Diderot (Montesquieu nimmt er stillschweigend aus) als gefährliche Freidenker verfolgt, heute hätten jedoch „die Namen jener ersten und wirksamsten Vorkämpfer der bürgerlichen Freiheit in Europa selbst bei bewährten und selbstdenkenden Anhängern der freisinnigen Partei keinen sonderlichen Klang“ mehr, denn man sehe sie als seicht an.³³ Mit einer kühnen Metapher fährt er fort:

Gut! aber erinnert euch, daß an den Sandbänken der vielverschrieenen französischen Seichtigkeit die stolze Armada der Tyrannei scheiterte, während die Korallenstämme aus dem bodenlosen Ozean deutscher Tiefe noch nicht ans Tageslicht emporwuchsen, sondern bisher nur einzelnen kühnen Tauchern zugänglich waren, deren etwa mit heraufgebrachte kostbare Perlen das Volk wohl anstaunen, aber noch nicht zur Krone der Selbständigkeit und Freiheit reicher und herrlicher als die französische, aneinander zu reihen vermochte. (S. 7)

Für jene Leser, die „die Bestrebungen jener alten rüstigen Kämpfer für Licht und Recht“ teilen, betont Ellissen deren „unsterblichen Verdienste um die Untergrabung der Herrschaft des Zopfes“. Mit der Übersetzung des *Esprit des Lois* mache er den Anfang, weil der

[...] als der Vorläufer des Gesellschaftsvertrags und sammt diesem als die Grundlage aller Konstitutionen Frankreichs seit 1791 gelten kann und in welchem der Verfasser, selbst nach dem Zugeständnis seiner ehrenwertesten Gegner, trotz der Irrtümer in den philosophischen Grundbegriffen, einen unerschöpflichen Schatz praktischer Staatsweisheit niederlegte. (S. 8)

Damit knüpft der ‚Revolutionär‘ emphatisch an die Staatskunst an und erweckt Hoffnungen, von denen er nicht ahnen konnte, wie der Text sie erfüllen würde.

Seine Übersetzung ist flüssig und in vielen Details korrekter als die seiner Vorgänger und Nachfolger. Besonders auffällig zeigt sich das an den Stellen, wo Montesquieu besonders auf die strukturierende Bedeutung bestimmter Begriffe hinweist.

Das Titelblatt macht aufmerksam darauf, dass der Text neben „Des-tutt de Tracy’s Commentar und Noten von Helvetius und Voltaire“ auch

³³ Adolf Ellissen: „Vorwort“. In: Montesquieu: *Geist der Gesetze*. Leipzig: Wigand, ²1848 (1843, 3. Aufl. o. J. [1851?]). S. 3-9, hier S. 5-6.

Anmerkungen von Ellissen enthalte. Tatsächlich bietet die neue Übersetzung im Vergleich mit ihrem Vorgänger³⁴, der seine Erläuterungen auf bloße Sacherklärungen beschränkte, bedeutend mehr.³⁵ Ohne auf dem Titelblatt angekündigt zu werden, finden sich neben einer Einleitung des Übersetzers auch die *Lobrede* auf Montesquieu und die *Analyse des Geistes der Gesetze* von d’Alembert (Band 1, S. 11), *Zwei Briefe von Helvetius über den Geist der Gesetze* (S. 69)³⁶, Voltaires *Vorwort* zum Kommentar über den *Geist der Gesetze* (S. 79) und von Carl Theodor Welcker ein Artikel, „Montesquieu und der Geist der Gesetze“³⁷.

Als Vorlage diente Ellissen, der zu dieser Zeit noch nicht promoviert war und also auch nicht als Bibliothekssekretär fungierte, vielleicht die Gesamtausgabe von Montesquieus *Œuvres* (Paris, H. Freret, 1827) in acht Bänden, die sich noch heute in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen findet.³⁸ Sie enthält den Großteil der Zusätze von Ellissen.

³⁴ Der ungenannte Übersetzer der Ausgabe, die 1827 von Johann Daniel Elaß in Heilbronn und Rothenburg o. d. T. erschienen war, betont in seiner Vorrede: „Schüchtern übergebe ich diese Arbeit dem Publikum. Die höchste Achtung vor dasselbe, hat es mir zur unverletzlichen Pflicht gemacht, alle meine Kräfte aufzubieten, das Wort und den Geist des Verfassers wieder zu geben.“ Götter-, Eigen- und Autorennamen werden aufgeschlüsselt und in unpolitisch-unkritischer Weise erläutert. Zu Hobbes im 2. Kap. des 1. Buches heißt es etwa, er sei „einer der scharfsinnigsten, aber auch wegen seiner dem religiösen und politischen Glauben seiner Zeit durchaus widersprechenden Ansichten sehr verrufener Schriftsteller, [...] Sohn eines Predigers, geboren zu Malmesbury in England den 5. April 1588. Seine vorzüglichsten Werke sind: *De Cive*; *Leviathan*. Er starb unverheirathet zu Hardwicke den 4. Dezember 1679.“ Um sie von den Anmerkungen Montesquieus zu unterscheiden, unterzeichnet er seine Zusätze mit „Anmerk. des Uebersetzers.“

³⁵ Wie Ellissen werden auch einige seiner Nachfolger die aus französischen Ausgaben übernommenen Erläuterungen hinzufügen, sich allerdings weniger politisch engagiert zeigen.

³⁶ Die Authentizität beider Briefe wird von der Forschung inzwischen in Zweifel gezogen, s. Louis Desgraves: *Chronologie critique de la vie et des œuvres de Montesquieu*. Paris: Champion, 1998. Eintragungen Nr. 3292, 4044.

³⁷ Ohne Quellenangabe und mit dem enigmatischen Hinweis: „Wir glauben keinen Raub zu begehen, wenn wir das Urtheil unsres trefflichen Welcker über Montesquieus Werk hier einschalten.“

³⁸ Signatur 8SVA VII, 3125, vgl. die Beschreibung in Jean Ehrard: „Un nouveau maillon à la chaîne des temps,“ in: Montesquieu: *Œuvres complètes*. Oxford: Voltaire Foundation, 2004. Bd. 1, S. IX-XLIII, hier S. XXXVIII.

Die Anmerkungen von Helvétius und Voltaire kritisiert Ellissen sei-nerseits, und so findet sich im berühmten Kapitel über die Verfassung Englands (XI, 6) zum Thema der ‚Freiheit, die aus den Wäldern Germanien stammt‘, zu Voltaires Bemerkung:

Wär' es möglich? Sollte in der That das Haus der Peers, das Haus der Gemeinen [...] aus dem Schwarzwalde stammen? [...] Wurden nicht etwa auch die englischen Tuchmanufakturen in den Wäldern erfunden, wo die Germanen, nach Tacitus, lieber vom Raub lebten, als arbeiteten? – Warum will man nicht lieber den Reichstag von Regensburg, als das englische Parlament in den deutschen Wäldern finden?

der einem eigenen Aufsatz gleichende Kommentar von Ellissen:

In dem Schwarzwalde bei den räuberischen Sueven dürfen wir freilich die Grundzüge der englischen Staats- und Rechtsverfassung nicht suchen, wohl aber in den alten sächsischen Gauen zwischen Niederrhein und Niederelbe, so wenig dies auch Voltaire und selbst dem sonst so unbefangenen Destutt einleuchtet, während Montesquieu, dessen glückliche historische Intuizion wir noch öfter [...] zu bewundern Gelegenheit haben, wohl durch gewichtigere historische Reminiszenzen und Kombinationen, als bloß durch jene Stelle im Tacitus, die rechte Spur fand. Er wußte, daß die Engländer Sachsen sind, daß der Sachse Alfred die englischen Grundgesetze nicht *gab*, sondern nur die uralten aus Deutschland mit herübergebrachten Satzungen [...], das Geschwornengericht etc. bestätigte und weiter ausbildete und daß eben diese altsächsischen Institutionen der Kern waren, woraus sich durch spätere Übereinkünfte [...] die englische Verfassung, wie sie ist, entwickelte. – Das *deutsche* Volk dagegen verdankt den *Verlust* seiner alten Rechte wohl hauptsächlich dem, durch unglückliche Begriffsverwirrung erzeugten Streben seiner Könige nach dem Phantom der römischen Kaiserkrone. Den Schatten ausländischer Macht der Würde eines nur durch das Gesetz beschränkten Oberhauptes ihres eignen freien Volks vorziehend, machten sie, jene zu erringen, die Deutschen zu einem erobernden Volke, was [...] zu immer mehr Ueberhandnehmen der Tyrannei der Dynasten, zur Abolizion der wesentlichsten Rechte des Volks, so wie endlich zur gänzlichen Zersplitterung seiner Kräfte und zur Ohnmacht auch dem Auslande gegenüber führen mußte.³⁹

³⁹ Ellissen (wie Anm. 33) ²1848. Heft. 4, S. 56-57.

Neben dem politischen Stolz auf die Anerkennung der demokratischen Urgründe der Germanen durch Montesquieu tritt hier eine nationale, an der zeitgenössischen Historiographie orientierte Ausrichtung, die sich nach Ellissens griechischem Abenteuer stärker mit dem patriotischen Sendungsbewusstsein verband. Die Schmach, mit dem Pandektenrecht noch immer dem römischen Joch unterworfen zu sein, wertet er zum nationalen Unrecht um, das dem deutschen Volk seine Könige zufügen, während in England das römische Recht „nur in den geistlichen Gerichtssprengeln eine theilweise und subsidiäre Geltung“ eingeräumt worden war.

Montesquieus Werk zeichnet sich ebenso durch innovative inhaltliche wie durch überzeugende sprachliche Qualitäten aus. Da es in gewisser Weise in nicht alphabetischer Systematik die weltumspannende Ordnung der *Encyclopédie* vorwegnimmt, stellt es seine Leser vor große Rezeptionsschwierigkeiten. Im Grunde ist das Werk sehr geradlinig, beinahe schematisch aufgebaut, verbirgt diese strenge Ordnung jedoch durch ausgiebigen Gebrauch uneigentlicher Aussageformen. Bis in die jüngste Gegenwart bleibt seine Haltung zur Sklaverei umstritten, obwohl das für denjenigen, der die Haltung des Schreibers Montesquieu kennt, ganz unfassbar ist: Wie kann man seine ironischen Texte nicht als solche erkennen – man kann! Ebenso ist die Grundstruktur seiner fundamentalen Aussagen gefährdet, wenn der Text nicht sorgfältig genug in seiner Bewegung beachtet wird. Auf die Übersetzungen kommen dabei besonders schwierige Aufgaben zu, die nicht immer korrekt gelöst wurden, weil die freien Interpretationsangebote des Autors nicht für jeden Teil des Werkes gelten. Meist allerdings wird im Text auf diese Schlüsselstellen deutlich genug hingewiesen, ohne dass die Übersetzer darauf eingingen. Bei Ellissen kann man feststellen, dass er hier nicht nur sehr sorgfältig liest, sondern dass er auch über längere Abstände hinweg die strukturierenden Schlüsselbegriffe im Bewusstsein behält.

Bei der Definition der Staatsformen wird zu Beginn des III. Buches ausdrücklich auf eine bestimmte Opposition von *Natur* und *Prinzip* abgehoben: das eine sei „ce qui le fait être tel“, „sa structure particulière“, und das zweite, „les passions humaines“, sei „ce qui le fait agir“. Eine Fußnote weist auf die Bedeutung hin: „Cette distinction est très importante, et j'en tirerai bien des conséquences; elle est la clef d'une infinité de lois.“ Diese Anmerkung wiederholt schon das, was der Autor zum Ende des Buches I betont hatte. Und doch übersetzten schon Hauswald-Schreiten 1799 zwar *nature* mit *Natur*, aber statt *principe* setzten sie

Grund oder Principium; im Buch VIII heißt es dann folgerichtig (und gedankenlos): „*Von dem Verderbniß des Grundes in den drey Regierungsarten*“. Forsthoff zeigt sich noch uneinsichtiger, denn er spricht zu Beginn von Buch III nach der *Natur* nur vom *Prinzip*, benutzt jedoch in VIII einzig den Begriff *Grundsätze* und bleibt damit vollständig unverständlich („Von dem Verfall der Grundsätze der drei Regierungsformen“). Ellissen dagegen benutzt in aller Geradlinigkeit den durchaus verständlichen Begriff *Prinzip* („Von der Ausartung der Prinzipie der Regierungen“), bleibt dadurch näher am Text und erhält eines der hauptsächlichlichen innovativen dynamischen Elemente des *Esprit des Lois*⁴⁰ aufrecht.

Sicher könnte man für die Zeit vor 1848 noch von Ellissens „radikal gefärbten, politischen Idealismus“ sprechen, aber sein revolutionärer Eifer blieb idealistisch und gewissermaßen „unpraktisch“. Als der Tübinger Romanist und Linguist Moritz Rapp in den *Jahrbüchern der Gegenwart* von 1846 in einer Rezension von Ellissens *Polyglotte der europäischen Poesie*, einer Chrestomathie der Lyrik europäischer Randsprachen vom Baskischen bis zu den neugriechischen Dialekten, die Legitimität einer Verbindung politischer Gesinnung mit lyrischer Produktion in Zweifel zog, antwortete der Autor scharf, dass es sich um die Unterstützung noch unentwickelter literarischer Nationaldichtungen handele, die von den herrschenden Mächten unterdrückt worden seien und fügte hinzu:

Der Verfasser gesteht dankbar, daß *ihm selbst* auch das feinste Lob nicht so schmeichelhaft hätte sein können, als der Vorwurf, daß er sich der Macht gegenüber zu *decidiert* ausspreche und den Unglücklichen, von aller Welt Verachteten und Verlästerten *schmeichle*.⁴¹

Der Kommunalpolitiker der späteren Jahre, der als taktisch geschickter Diskussionsleiter bekannt wurde, wohl auch seine Zuverlässigkeit unter Beweis gestellt hatte, zeigte nach 1848 einen anderen, festeren, modern-sachlicheren Charakter.

⁴⁰ Albert Otto Hirschman: *Leidenschaften und Interessen. Politische Begründung des Kapitalismus vor seinem Sieg*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980 (Suhrkamp Tb.-Wiss. 670) [*The passions and the interests*, 1977]. Hier S. 81-91.125-137.

⁴¹ Adolf Ellissen: *Versuch einer Polyglotte der europäischen Poesie*. Leipzig: Wigand, 1864. Ders. „[Ankündigung], Versuch einer Polyglotte der europäischen Poesie“. *Göttinger Gelehrte Anzeigen* (1846): S. 1641-1668.

Montesquieus Bedeutung für die deutsche Verfassungsgeschichte war mit Ellissens Übersetzung und dessen eigener politischer Laufbahn nicht abgeschlossen. Als sich in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts die deutschen Staatswissenschaften klar darüber wurden, dass das Reich trotz der Bezeichnung ‚royalistisches Prinzip‘ im Sinne einer konstitutionellen Gewaltenteilung organisiert war, erschien 1891 eine weitere Übersetzung von August Fortmann in Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

In gleicher Weise verband sich nach dem Ende der Weimarer Republik und des Nazireiches bei der Gründung der Bundesrepublik die Verfassungsdiskussion mit der Übersetzungstätigkeit: 1950 veröffentlichte Friedrich August Freiherr von der Heydte in Berlin eine gekürzte Übersetzung bei de Gruyter, im folgenden Jahr gab Ernst Forsthoff mit einer ungekürzten Ausgabe (jedoch ohne *Défense*) in Tübingen bei Laupp eine bald außerordentlich weit verbreitete Übersetzung heraus, die seitdem unverändert bei Mohr-Siebeck erscheint, 1986 von Goldmann als Taschenbuch in München nachgedruckt wurde. Trotz manch störender Fehler bildet sie den gegenwärtigen Grundtext jeder Montesquieu-Diskussion in Deutschland. 1965 brachte Kurt Weigand in Stuttgart in Reclams Universal-Bibliothek eine weitere gekürzte Übersetzung heraus.

Schon wenige Jahrzehnte nach der Gründung der Bundesrepublik Deutschland hatte sich die Überzeugung durchgesetzt, dass Montesquieus *Geist der Gesetze* „zum Referenztext für das moderne rechtsstaatliche Gewaltenteilungsprinzip schlechthin“ geworden war, wie Heinz Mohnhaupt überzeugend formuliert.⁴²

Die Verbreitungswege, die Formen der Aufnahme von Ideen Montesquieus und ihr Niederschlag in der Wissenschaft oder in der pragmatischen Rechtsliteratur wurden für das 18. Jahrhundert vorbildlich von Rudolf Vierhaus erforscht. Aber er warnte auch vor den Schwierigkeiten einer solchen Geschichte und führte die Vielfalt und Mehrschichtigkeit literarischer Wirkungen vor. Seine Darstellung lässt erkennen, dass eine konstruktive Montesquieu-Rezeption mit Erneuerungen und Verbesserungen einherging: Ultrakonservative Universitäten wie Leipzig wandten sich im 18. Jahrhundert spitzfindig gegen ihn, Reformhochschulen wie Halle und Göttingen trugen seine Diskussion weiter, so wie auch die aufgeklärten Herrscherhäuser ihn in die Programme der Fürstenerzieher aufnahmen.

⁴² Mohnhaupt (wie Anm. 24), S. 144.

Diese positive Rezeptionshaltung setzte sich über die großen historischen Bruchpunkte der Rezeption all dessen, was aus Frankreich stammte, hinweg, sogar über die Folgen der Revolution und über die Freiheitskriege. Im frühen 19. Jahrhundert hatte die griechische Unabhängigkeitsbewegung neue internationale Impulse geliefert. Arndt und Vom Stein, und wieder der Vormärz beriefen sich auf Montesquieu, und die 48er Bewegung nahm in der neuen Übersetzung von Ellissen wieder wahr, dass Gewaltenteilung und Rechtsstaat zusammengehören. Die neue Öffnung erfolgte jedoch nicht allein über den *Esprit des Lois*, denn die Verfassungstexte Frankreichs und Belgiens, auch die nordamerikanische Staatsbildung und -entwicklung zeigten ihre Bedeutung, und sie nimmt Formulierungen in sich auf, wie sie in dogmatisch rigoroser Form in der Rechtstheorie Kants benutzt wurden, Montesquieus Werk jedoch eher fremd waren. Hegels Argumentation erlaubte es, weniger starr mit den Begriffen umzugehen, so dass sich die Gewalten ‚abtrenen‘ ließen, indem sie sich im Herrscher ‚vereinigten‘. Es war Kants Strenge, verbunden mit dem nordamerikanischen „Axiom Montesquieu“, die von der Staatstheorie eines Robert von Mohl den Grund zur dogmatischen Formulierung „Gewaltenteilung im Sinne Montesquieus“ legte, die den Thesen Leopold von Rankes im Grunde widersprach. Die Formel erschien in den Diskussionen der Monarchisten (die sie ablehnten), wie der Konstitutionalisten (die sie begrüßten) bis weit über das Bismarckreich hinaus. In einer Reihe von Werken zur juristischen Grundlegung des Reiches von 1871, wie dem „Handbuch des Öffentlichen Rechts“, wies Carl Gareis 1883 diese Version im „Allgemeinen Staatsrecht“ noch zurück als unhistorisch, unlogisch und unpolitisch, dem Staate Schaden zufügend, während Otto von Sarvey im „Allgemeinen Verwaltungsrecht“ sie zum Wesen des Verfassungsstaates zählte. Der Widerspruch wurde nicht aus der Welt geräumt, und selbst als Georg Jellinek den Begriff so eindeutig an Montesquieu band (*Allgemeines Staatsrecht*, 1900), dass er die Weimarer Verfassung prägen konnte, blieb die Formel im alten monarchistischen Argumentationsarsenal verankert.⁴³ Hier konnten vor allem in der Gegenwart die subtil differenzierenden Analysen der neueren Montesquieu-Diskussion ansetzen, die 1949 nach der Formulierung eines *Grundgesetzes* und 1990 aus Anlass der Neuformulierungen der

⁴³ Edgar Mass: „Recht, Freiheit und Herrschaft im Streit. Zu den Lektüren von Macht und Gewalt in *Esprit des lois* bei Kant, Hegel, Mohl und Jellinek“. In: Weinacht (wie Anm. 24), S. 153-165.

Staatsidee eines verfassten Deutschlands und eines geeinten Europa schließlich eine positive politische Brisanz gewannen und – wie es aussieht – auch behalten werden.

Arnd Beise (Magdeburg)

Wie kommentiert man eigentlich Übersetzungen?

Zur historisch-kritischen Edition von Georg Büchners
Hugo-Übersetzungen

I.

Übersetzer würden „tätig auf fremdes Risiko“, aber „auf eigene Rechnung“, meinte Karl Dedecius einmal.¹ Das ist im Fall von Büchners Hugo-Übersetzungen wörtlich zu verstehen. Büchner verdiente mit den Übertragungen der beiden Hugo-Dramen *Luçrèce Borgia* und *Marie Tudor* 100 Gulden bzw. 10 Friedrichsd'or in Gold, also genau soviel wie für den Journal- und Buchdruck von *Danton's Tod* zusammen (MBA 4, S. 274f. u. 313).²

Das ästhetische Risiko blieb ganz bei Victor Hugo. Zeitgenössische Besprechungen behandeln den mal mehr, mal weniger abgelehnten Romantizismus der französischen Stücke, betreiben aber fast nie Übersetzungskritik. Eine Ausnahme ist die anonyme Rezension der ersten sechs Bände von Sauerländers Hugo-Ausgabe in der *Allgemeinen Literatur Zeitung* 1838 (Nr. 35-36, Sp. 273-288), in der Büchners Übertragung von *Marie Tudor* als die „schlechteste“ bewertet wird; allerdings sei auch das Stück „an sich selbst“ der „schlechteste“ Text „in diesen sechs Bänden“ (zit. n. MBA 4, S. 347). Dagegen nannte Wilhelm Schulz 1837 die Übertragungen „sehr gelungen“ – allerdings in einem Nachruf auf den gerade verstorbenen Freund (ebd., S. 348). Georg Herwegh etikettierte die Übertragungen 1840 als „geschmackvoll“, was immer das genau heißen mag (ebd.). Wenn Büchners Übersetzungen wirklich „ächt dichterische Verwandtschaft zu dem Originale“ aufwiesen, wie Karl Gutzkow ebenfalls in einem Nachruf behauptete (ebd.), so müssten sie eigentlich auch

¹ Karl Dedecius: *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. S. 11.

² Die Sigle MBA 4 bezeichnet Georg Büchner: *Übersetzungen*. Marburger Ausgabe (= Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quelledokumentation und Kommentar), Band 4. Hg. Burghard Dedner unter Mitarbeit von Arnd Beise, Gerald Funk, Ingrid Rehme und Eva-Maria Vering. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

als „Schmutz im Schmutz“ bewertet werden, wie etwa Ludwig Börne über *Lucrece Borgia* urteilte.³

Das verlegerische Risiko blieb ganz bei Johann David Sauerländer, der die Ausgabe der *Sämtlichen Werke* Victor Hugos, welcher nach dem Tod Goethes und Byrons damals als „einziger jetzt lebender Dichter, der europäische Anerkennung hat“ (*Didaskalia*, Nr. 124, 5. Mai 1835; zit. n. MBA 4, S. 284) galt, veranstaltete. Seine Ausgabe, die zwischen 1835 und 1842 auf immerhin 19 Bände anwuchs, war gleichwohl kein besonders erfolgreiches Unternehmen. Das lag vor allem an dem Konkurrenz-Unternehmen, das Ludwig Friedrich Rieger ebenfalls 1835 startete und wesentlich energischer vorantrieb. Schon drei Monate vor Sauerländer war Rieger mit seinem ersten Band auf dem Markt, obwohl er später anfangs und bereits Ende 1836 hatte er seine sechsbändige Ausgabe der *Ausgewählten bzw. Klassischen Werke* beendet. Diese Ausgabe legte das Fundament für die Erweiterung zu seiner ab 1839 ebenfalls *Sämtliche Werke* titulierten Ausgabe, die in 21 bzw. 25 Bänden publiziert in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die einzige präsenste Hugo-Gesamtausgabe war. Sauerländers Ausgabe dagegen wurde vergessen – mit Ausnahme der Bände 13 bis 15, das heißt Franz Kottenkamps *Notre-Dame*-Übersetzung, die auch im 20. Jahrhundert noch aufgelegt wurde.

Georg Büchners Übertragungen hatten keine dokumentierten Wirkungen, was vor allem daran lag, dass Hugos Theaterstücke nach 1835 in Deutschland zunehmend auf Ablehnung stießen. Vorher waren sie in etlichen Einzelübersetzungen erschienen, nachher interessierte sich kaum noch jemand dafür. Büchners Übersetzungen kamen also zu spät. Immerhin sind sie seit der Ausgabe von Fritz Bergemann (1922) wiederholt in Büchner-Gesamtausgaben abgedruckt worden, nämlich in der von Werner R. Lehmann (Bd. 1, 1967), als Faksimile in der von Thomas Michael Mayer (Bd. 5, 1987), sodann in der von Henri Poschmann (Bd. 1, 1992) und zuletzt in Band 4 der historisch-kritischen *Marburger Ausgabe*, der im Frühjahr 2007 erschien.

³ Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*. Neu bearbeitet und herausgegeben von Inge und Peter Rippmann. Dritter Band. Dreieich: Joseph Melzer, 1977. S. 807 (Briefe aus Paris, Nr. 108, 21. Februar 1833).

II.

Am weitesten verbreitet ist die inzwischen auch als Taschenbuch vorliegende Edition von Henri Poschmann aus dem Deutschen Klassiker Verlag. Erstmals wurden hier die beiden Übersetzungen im Rahmen einer kommentierten Gesamtausgabe vorgelegt. Poschmann zählte sie als „Sprach-Kunstwerk-Gestaltungen“ zu den unverzichtbaren Bestandteilen „des dichterischen Werks“ (P 1, S. 422)⁴ und war stolz darauf, die Texte erstmals „hinlänglich editorisch“ erschlossen zu haben (ebd., S. 868). Seinen Vorgängern Fritz Bergemann und Werner R. Lehmann warf Poschmann vor, „gravierende Fehler“ übersehen zu haben (ebd.), wofür er zwei Beispiele als besonders schlagend anführte, beide aus der Szene II/4 von *Marie Tudor*.

Im ersten Fall weist die Königin Janes Ansprüche auf den Geliebten zurück, weil es ihr nur um *ihr* Verhältnis zu Fabiano Fabiani geht, nicht um das des „elende[n] Mädchen[s] aus dem Volke“ (MBA 4, S. 165). Sie sagt zu ihr: „Non, mon affaire, c'est Fabiano.“ (ebd., S. 164).

In dem Sauerländischen Druck von Büchners Übersetzung lautet der Satz: „Nein, Fabiano, das ist meine Rache“ (HSW 6, S. 158).⁵

Poschmann verglich an dieser Stelle Original und Übersetzung und befand, dass „mon affaire“ nicht „meine Rache“, sondern „meine Sache“ heißt, so dass hier wohl ein „Druckfehler“ (P 1, S. 893) vorliege.

Im zweiten Fall spricht der Arbeiter Gilbert davon, dass er gegenüber einem Höfling noch eine Schuld abzutragen habe: „C'est une dette de reconnaissance qui j'acquitte envers un seigneur de votre cour“ (MBA 4, S. 166), was in der Erstausgabe der Übersetzung so wiedergegeben wird: „Es ist eine Schuld der Dankbarkeit, deren ich mich gegen einen Herrn Eures Hofes erledige“ (HSW 6, S. 160).

Die Verbform „erledige“ hielt Poschmann ebenfalls für einen „Druckfehler“ (P 1, S. 894), den er emendierte, so dass der Satz in seiner

⁴ Die Sigle P 1 bezeichnet Georg Büchner: *Dichtungen* (= Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden, Band 1). Hg. Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

⁵ Die Sigle HSW 6 bezeichnet Victor Hugo: *Lucretia Borgia. Maria Tudor*. Deutsch von Georg Büchner (= Sämtliche Werke. Sechster Band). Frankfurt/M.: J. D. Sauerländer, 1835 (Reprint herausgegeben von Thomas Michael Mayer. Frankfurt/M.: Athenäum, 1987).

Edition lautet: „Es ist eine Schuld der Dankbarkeit, deren ich mich gegen einen Herrn Eures Hofes <entledige>“ (P 1, S. 365).

Interessanterweise werden beide angeblich so „gravierende[n] Fehler“ (P 1, 868) in der historisch-kritischen Ausgabe der Übersetzungen nicht korrigiert oder emendiert. Die Sätze lauten abermals genau wie in der Erstausgabe; es steht dort also „meine Rache“ (MBA 4, S. 165) und „Schuld [...], deren ich mich [...] erledige“ (ebd., S. 167).

In beiden Fällen verdankt sich die editorische Entscheidung gegen eine Emendation der Tatsache, dass die *Marburger Ausgabe* erstmals einen ausführlichen und auf systematischen Überlegungen beruhenden Kommentar zu den Übersetzungen enthält, der selbstverständlich auch auf textkritische Entscheidungen Einfluss hatte.

In den genannten Fällen wird im Stellenkommentar der *Marburger Ausgabe* zum Beispiel darauf verwiesen, dass Büchner nicht der einzige zeitgenössische Übersetzer war, der „mon affaire“ mit „meine Rache“ übersetzte. Friedrich Seybold, Büchners direkter Konkurrent, der für die Rieger-Ausgabe arbeitete, übersetzte genauso (MBA 4, S. 424). Dass die Setzer von Sauerländer in Frankfurt und Rieger in Stuttgart zufällig den gleichen Druckfehler machten, ist höchst unwahrscheinlich. Unabhängig davon, ob es irgendwelche Verbindungen zwischen Büchners und Seybolds Text gibt – auf diese Frage komme ich später noch zurück –, ist die Übersetzung „das ist meine Rache“ für „c'est mon affaire“ offenbar intendiert gewesen und darf nicht emendiert werden.

Zweitens wird darauf verwiesen, dass „ich mich“ einer Schuld „erledige“ für „j'acquitte“ keineswegs falsch ist, sondern einem vor 1800 gängigen Sprachgebrauch folgt, was nicht nur mit einem Verweis auf das Grimm'sche Wörterbuch, sondern auch mit Beispielen aus literarischen Texten von Wieland und Tieck belegt wird (MBA 4, S. 424). Auch hier darf, da die Wendung möglich und belegt ist, nicht emendiert werden, auch wenn Büchner diesmal der einzige Übersetzer war, der sich dieser seinerzeit schon antiquierten Wortform bediente.⁶

⁶ Vgl. auch den ähnlichen Fall: „denkt dir es noch“ (MBA 4, S. 129) für „te rappelles-tu“ (ebd., S. 128). Von Fritz Bergemann (*Georg Büchners Sämtliche Werke und Briefe*. Leipzig: Insel, 1922. S. 451) für konjunkturbedürftig gehalten, von Poschmann für möglicherweise „schadhaft überliefert“ gehalten (P 1, S. 892); tatsächlich aber als älterer Wortgebrauch im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm genannt (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984, Bd. 2. S. 938) und literarisch zum Beispiel mit einem Zitat aus Friedrich Schillers *Dom Karlos* belegt (vgl. MBA 4, S. 411).

Schon an diesen beiden kleinen Beispielen, die ich nur deswegen anführe, weil Poschmann sie hervorgehoben hat, wird deutlich, dass der Kommentar der *Marburger Ausgabe* Büchners Übersetzung konsequent kontextualisiert, und zwar sowohl mit den konkurrierenden Übersetzungen seiner Zeit, als auch mit den seinerzeitigen Möglichkeiten des literarischen Ausdrucks. Beides kann, wie man gesehen hat, Rückwirkungen auf die Textkonstitution haben.

III.

Zu einem Kommentar gehört nach einer hauptsächlich Siegfried Scheibe folgenden Definition Winfried Woelers „alles, was der Editor dem edierten Text hinzugibt, ausgenommen die Kapitel ‚Überlieferung‘ und ‚Lesarten‘“.⁷ In der *Marburger Ausgabe* handelt es sich dabei um den „Editionsbericht“, die „Erläuterungen“ und den „Anhang“ mit Abkürzungs- und Literaturverzeichnis sowie Registern. Der sogenannte „Editionsbericht“ stellt diskursiv und tabellarisch die Entstehung und Eigenarten der „Hugo-Ausgabe des Sauerländer-Verlags im Zusammenhang der deutschen Hugo-Rezeption“, die „biographischen“ und „textanalytischen Daten“ von „Büchners Übersetzung“, die editorischen Entscheidungen im Detail und die Rezeptionsgeschichte bis 1853 dar (MBA 4, S. 237-352).

Besonders mit den Abschnitten zu den „textanalytischen Daten“ (ebd., S. 314-323) – dabei geht es zum Beispiel um mögliche Vorlagen, sprachliche Besonderheiten, Auslassungen und ungewöhnliche Schreibungen und dergleichen mehr – und den editorischen Entscheidungen ist der Stellenkommentar (ebd., S. 353-455) aufs Engste verknüpft. In den Erläuterungen werden die im Editionsbericht systematisch geordneten und in Auswahl tabellarisch zusammengefassten sprachlichen Eigentümlichkeiten in der Reihenfolge des Textes und in extenso vorgeführt sowie Einzelfallentscheidungen erörtert.

Bei der Erläuterung sprachlicher Besonderheiten wurden nur zeitgenössische Nachschlagewerke verwandt, darunter das mutmaßlich von Büchner benutzte Wörterbuch, um die Problemlösungsmöglichkeiten zu historisieren. Damit wurde der Warnung von Jean Le Rond D'Alembert Rechnung getragen, der einmal Übersetzungskritiker rügte, weil es nicht

⁷ Winfried Woeler: „Zu den Aufgaben des heutigen Kommentars“. *editio* 7 (1993): S. 18-35, hier S. 18.

genüge, einen Übersetzungsfehler nachzuweisen, sondern man müsse ebenfalls nachweisen, dass er vermeidbar gewesen wäre.⁸

Dergleichen ist nur in einem streng historisierten Argumentationshorizont möglich. Deswegen wurde bei der Erarbeitung der *Marburger Ausgabe* der Wortlaut des vermutlich benutzten Originaltexts durchgehend mit dem der Übersetzung verglichen. In den Erläuterungen werden lexikalische, grammatikalische oder semantische Schwierigkeiten bzw. Eigenarten der französischen Vorlage benannt und Büchners Umsetzung in die deutsche Sprache durch den Vergleich mit anderen zeitgenössischen Übertragungen derselben Texte in ihrer historischen Eigenart sichtbar gemacht. Durch den beständigen Vergleich mit den anderen Übersetzungen treten manche Eigenheiten der Büchnerschen Übersetzung überhaupt erst hervor, zum Beispiel seine Bevorzugung ‚altmodischer‘ Wörter (ich habe ein Beispiel genannt).

Umgekehrt wird deutlich, dass manche Übersetzungslösungen Büchners keineswegs so originell sind, wie in der Forschung mitunter angenommen wurde. Beispielsweise lautet der Satz: „Il mange de l'argent et boit de l'or, cet homme!“ in Büchners Übertragung: „Der Mensch säuft Silber und frißt Gold!“ (MBA 4, S. 116-117). Für Rosemarie Hübner-Bopp, deren Dissertation die erste gründliche Untersuchung von Büchners Übersetzungen überhaupt ist, war diese Stelle ein prominentes Beispiel für eine Büchner-typische ausdruckssteigernde Übertragung ins Metaphorische.⁹ Allerdings, so teilt die *Marburger Ausgabe* mit, wählten alle Übersetzer sehr ähnliche Lösungen, wahrscheinlich nach dem Vorbild Theodor Hells: „Er speist Silber und trinkt Gold, dieser Mensch!“ (ebd., S. 404).

Bewertet wurden die Spezifika von Büchners Übersetzung nicht, ihre Beurteilung aber durch die Mitteilung zeitgenössischer Alternativlösungen überhaupt erst möglich gemacht.¹⁰ Nur in Ausnahmefällen werden

⁸ Zit. n. Dedecius: *Vom Übersetzen* (wie Anm. 1). S. 98.

⁹ Rosemarie Hübner-Bopp: *Georg Büchner als Übersetzer Victor Hugos. Unter Berücksichtigung der zeitgleichen Übersetzungen von „Lucrece Borgia“ und „Marie Tudor“ sowie der Aufnahme Victor Hugos in der deutschen Literaturkritik von 1827 bis 1835*. Frankfurt/M.: Lang, 1990. S. 212f.

¹⁰ Poschmann zum Beispiel kommentierte Büchners Übersetzung von „catastrophes“ (MBA 4, S. 12) mit „Ereignissen“ (ebd., S. 13) in *Lucretia Borgia* I/1/1 interpretierend: „Der von Büchner gewählte neutrale Ausdruck durchbricht die in der Vorlage ausschließliche Negativität des Privilegs, am Geschehen der Zeit teilzuhaben, das Maffio für die Familien von Adel bean-

Übertragungen vorsichtig qualifiziert, etwa im Fall von Büchners Übersetzung „an das Messelesen“ für „à servir la messe“ (MBA 4, S. 20-21), die „mglw. Übersetzungsfehler“ genannt und mit sachlich zutreffenderen Übertragungen von Konkurrenten konfrontiert wird: „elegant übersetzt Külb 17: ‚an’s Meßdienen‘; umständlicher drücken es Hell (9: ‚die Messe zu bedienen‘) und Seybold (23: ‚die heilige Messe zu bedienen‘) aus“ (ebd., S. 363). Anders als der katholische Külb und die päpstliche Truppe war der Protestant Büchner das Messdienen offenbar nicht gewöhnt, könnte man im Scherz vermuten, doch steht dem entgegen, dass der gute Katholik und bayerische Herzog Maximilian Joseph in seiner Übersetzung an dieser Stelle ganz abwegig vom „Kriegsdienst bei der Messe“ spricht. Übrigens hatte Alexander Preuss den gleichen ‚Übersetzungsfehler‘ wie Büchner gemacht.

Der Vergleich mit anderen Übersetzungen während der Arbeit am Kommentar der *Marburger Ausgabe* war auch die Voraussetzung für die Identifizierung der Leitübersetzungen, derer sich natürlich auch Georg Büchner bediente¹¹; bei beiden Dramen hatte er wahrscheinlich mindestens die Übertragungen von Theodor Hell, vielleicht auch die von Külb vor sich liegen, dies ließ sich durch übereinstimmende Abweichungen vom Originalwortlaut plausibel machen (vgl. MBA 4, S. 319-324).

Vergleiche mit anderen literarischen Werken aus Büchners eigener oder früherer, in Ausnahmefällen auch späterer, Zeit erlauben eine Beurteilung des Sprachstands bei Büchner, zeigen aber auch die Prägung durch bestimmte literarische Vorbilder – zum Beispiel stammt die unge-

spricht“ (P 1, S. 884). Im Kommentar der *Marburger Ausgabe* dagegen wird deutlich, dass diese Übersetzung nicht für Büchner spezifisch ist und Poschmanns Interpretation schon Hugos Text verfehlt, weil er die seinerzeitige Bedeutung von „catastrophe“, wie sie in zeitgenössischen Wörterbüchern greifbar ist, nicht verstand. Wie Büchner übersetzten „auch Külb 7 und Phantasus 11; dagegen Hell 4: ‚Umwälzungen‘; Seybold 9: ‚Katastrophen‘. Lendroy I, 121 bietet: ‚Katastrophe; fig. das unglückliche Ende‘; Schwan I, 253 – dem tatsächlichen zeitgenössischen Gebrauch entsprechend –: ‚die letzte Hauptbegebenheit in einem Trauerspiele‘. Bei Hugo bereitet das Wort die folgende Rede von den ‚tragédies‘ vor“ (MBA 4, S. 358).

¹¹ „Es ist nicht nur nicht verwerflich, sich auf ältere Übersetzungen zu stützen, es zeugt im Gegenteil von schlampiger Arbeit, wenn man die früheren Übersetzungen nicht zur Kenntnis nimmt“, meinte Jörn Albrecht (*Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998. S. 109) prononciert.

wöhnliche Wendung „mich in den Himmel zu stürzen“, mit der Büchner „m'élever au ciel“ übertrug (MBA 4, S. 90-91), von Jean Paul, den Büchner als Jugendlicher sehr verehrte (vgl. ebd., S. 394)¹² – und gaben im Einzelfall auch Entscheidungshilfe bei durchzuführenden, oder vielmehr: zu unterlassenden Emendationen, die von früheren Editoren ziemlich ‚freihändig‘ gehandhabt wurden (ein Beispiel dafür habe ich auch schon genannt).¹³

IV.

Die Identifizierung der Leitübersetzung, die Büchner benutzte, erlaubte es den Bearbeitern der *Marburger Ausgabe*, voreilige Schlüsse zu vermeiden, zum Beispiel den von Henri Poschmann, der die Übersetzung von „l'assassin en selle, et le mort en croupe“ (MBA 4, S. 14) mit „der Mord auf dem Sattel und der Tod auf dem Kreuz“ (ebd., S. 15) als Fehler klassifizierte, weil Büchner „fälschlich ‚l'assassin‘ mit ‚der Mord‘, statt ‚der Mörder‘, und ‚le mort‘ mit ‚der Tod‘, statt ‚der Tote‘, dazu noch ‚croupe‘ irritierend mit ‚Kreuz‘, statt, auf das Pferd bezogen passender ‚Kruppe“ übersetzt habe (P 1, 884).

Der Vorwurf, Büchner habe „assassin“ mit „assassinat“ und „le mort“ mit „la mort“ verwechselt und dazu noch das Hinterteil des Pferdes verunklärend mit „Kreuz“ statt „Kruppe“ oder „Groppe“ übersetzt, ist schwerwiegend. Doch können wir das glauben? Da in der von Büchner wohl als Orientierungshilfe benutzten Übersetzung Theodor Hells ganz

¹² „Jean Paul's Romane gehörten zu seinem vertrautesten geistigen Umgange“, erinnerte sich Büchners Kommilitone Georg Zimmermann an die gemeinsame Studienzeit (zit. n. Jan-Christoph Hauschild: *Georg Büchner. Biographie*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1993. S. 260). Auch der ehemalige Mitschüler Friedrich Wilhelm Luck erinnerte sich später: „Jean Paul und die Hauptromantiker wurden fleißig gelesen“ (ebd., S. 534).

¹³ Ein weiteres Beispiel ist die von Werner R. Lehmann (*Georg Büchner: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Zwei Bände. Hamburg: Christian Wegener bzw. München: Carl Hanser, 1967-1971, Bd. 1. S. 285) und Poschmann (P 1, 356) stillschweigend durchgeführte Emendation „Liebeslaute“ an Stelle des originalen „Liedeslaute“ für „mots harmonieux“ (MBA 4, S. 154-155); das Wort mag hässlich sein, doch berechtigt dies nicht zur Emendation, zumal eine literarische Parallele bei dem, wenn auch viel jüngeren Schriftsteller Max Dauthendey zeigt, dass es nicht als unsäglich galt.

richtig: „Der Mörder im Sattel und der Leichnam auf der Groppe“ (MBA 4, S. 317; vgl. ebd., S. 360) steht, muss Büchner die Verwandlung des im Original vorgefundenen Satzes in ein allegorisches Bild mit Absicht vorgenommen haben. Im Kommentar der *Marburger Ausgabe* wird vermutet, dass dies in Erinnerung an einen Vers von Horaz geschah, den Büchner 1826 im Lateinunterricht kennen lernte, nämlich aus der berühmten Ode *Carmina* III, 1: „Post equitem sedet atra Cura“ (MBA 4, S. 359).¹⁴ Die Übersetzung wird in diesem Fall durch die biographisch nachweisbare Lektüre Büchners kontextualisiert und die dahinter stehende Absicht einer bewusst vom Original abweichenden Übersetzung durchschaubar gemacht, ohne dass sie interpretiert oder bewertet würde.¹⁵

V.

Ich erwähnte ein von Büchner mutmaßlich benutztes Wörterbuch. Dies identifiziert zu haben, gehört auch zu den nicht unwichtigsten Leistungen der *Marburger Ausgabe*. Möglich wurde dies durch die genaue Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte von Sauerländers Hugo-Ausgabe, für die Büchner nebst vielen anderen Schriftstellern als Mitarbeiter gewonnen wurde. Durch einen bis dato nicht publizierten Brief aus dem Nachlass Wilhelm Zimmermanns, der letztlich nicht für die Ausgabe tätig wurde, wissen wir, dass Sauerländer den angeschriebenen potenziellen Übersetzern das soeben in seinem Verlag „neu erschienene Wörterbuch von Lendroy“¹⁶ kostenlos anbot, falls sie sich zur Mitarbeit entschlossen (MBA 4, S. 274; vgl. ebd., S. 311 u. 315).¹⁷

¹⁴ Vgl. Johann Georg Zimmermann (Hg.): *Lateinische Anthologie aus den alten Dichtern für mittlere Klassen*. Fünfte Auflage. Gießen: Georg Friedrich Heyer, 1821. S. 149f. – In der Übersetzung von Rudolf Alexander Schröder: „Es [...] sitzt/Hinter dem Reiter mit auf die Sorge“ (*Lateinische Gedichte. Mit Übertragungen deutscher Dichter* herausgegeben von Horst Rüdiger. Neuauflage. München: Heimeran, 1972. S. 127).

¹⁵ Rosemarie Hübner-Bopp: *Georg Büchner als Übersetzer Victor Hugos* (wie Anm. 9), S. 214, hielt die Allegorisierung für einen „Glücksgriff“ des Übersetzers, der hier das Original verbessert habe.

¹⁶ J[acques] Lendroy: *Nouveau Dictionnaire des langues française et allemande./Neues Wörterbuch der deutschen und französischen Sprache*. Zwei Bände. Frankfurt/M.: J. D. Sauerländer, 1835.

¹⁷ Die Briefe Sauerländers belegen auch, dass der Verleger seinen Adressaten keine Wahl ließ, sondern die zu übersetzenden Texte bereits in der Anfrage

Dass Büchner auf dieses Angebot einging, zeigen einige ungewöhnliche Übersetzungen, die vermutlich durch Lendroy induziert wurden. Um ein Beispiel zu geben: Büchner wusste offenbar nicht, was eine „porte bâtarde“ ist, von der in der Szenenanweisung zu *Lucrece Borgia* III/1 die Rede ist (MBA 4, S. 86). Er schlug in Lendroys Wörterbuch nach und fand zu der Vokabel „bâtard“ die Verdeutschungen „unächt“ oder „falsch“. Also übersetzte er: „blinde Thüre“ (ebd., S. 87), was natürlich unsinnig ist, weil die anwesenden Damen ein paar Seiten später durch eben diese Tür abgehen. Offenbar hat Büchner in dieser Frage nicht zum Beispiel das Wörterbuch von Chrétien Frédéric Schwan oder das *Dictionnaire de l'Académie Française* benutzt, wo er die richtige Bedeutung (MBA 4, S. 391: „mittelgroße Tür [...], welche größer ist, als eine gewöhnliche, doch aber nicht so groß als ein Thor“) hätte finden können.¹⁸

Für den Kommentar der *Marburger Ausgabe* war es von großem Wert, das Wörterbuch zu kennen, das Büchner wohl zur Hand hatte, wenn er etwas nachschlagen wollte. Das französische „valet“ (MBA 4, S. 36), das alle Vorgänger und Konkurrenten mit „Diener“ übersetzten, übertrug Büchner nicht ganz angemessen mit „Knecht“ (ebd., S. 37); oder „clochette“ (ebd., S. 52), das alle anderen mit „Glocke“, „Glöckchen“ oder „Klingel“ übersetzten, übertrug Büchner mit „Schelle“ (ebd., S. 53). Beide Male wählte er – aus Manierismus, würde ich vermuten – die ungewöhnlichste oder altertümlichste Übersetzung, die Lendroys Wörterbuch anbot.

Andersherum ist es auch interessant zu beobachten, wie Georg Büchner bei einem wirklich schwierigen, weil fachsprachlichen Ausdruck ins Schwimmen geriet, weil ihn sein Wörterbuch im Stich ließ. So wusste

nannte; es kann also keine Rede davon sein, dass Büchner „bewusst die beiden seinerzeit aktuellsten und politisch brisantesten Stücke Hugos“ zur Übersetzung ausgewählt habe (so Thomas Bremer: „Revolution in der Kunst, Revolution in der Politik. Hugos Dramen, Büchners Übersetzung und das Periodisierungsproblem in der Literaturgeschichte“. *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive II. Politische Revolution – Industrielle Revolution – Ästhetische Revolution*. Hg. Martina Lauster und Günter Oesterle in Verbindung mit Siegfried Gröf. Bielefeld: Aisthesis, 1998. S. 229-250, hier bes. S. 246-250).

¹⁸ Chrétien Frédéric Schwan: *Noweau Dictionnaire de la langue française et allemande*. Zwei Bände. Tübingen: J. G. Cotta, 1802-1804. – *Dictionnaire de l'Académie Française./Wörterbuch der Französischen Academie mit deutscher Uebersetzung. Nach der sechsten Original-Ausgabe bearbeitet*. Zwei Bände. Grimma: Verlags-Comptoir, [1836-1839].

Büchner nicht, was ein „capitaine d’aventure“ (MBA 4, S. 10) bzw. „capitaine aventurier“ (ebd., S. 60) ist. Dass „capitaine“ ein militärischer Dienstgrad war, schien klar; für „aventurier“ bot Lendroy aber nur die Verdeutschungen „Abenteurer“ oder „Landstreicher“ (vgl. ebd., S. 357 bzw. 383). Büchner übersetzte entsprechend das eine Mal mit der Doppelformel „ein [...] Soldat, ein Abentheurer“ (ebd., S. 11), das andere Mal schlichtweg mit „Landstreicher“ (ebd., S. 61). Dass der Ausdruck die französische Entsprechung zum italienischen ‚Condottiere‘ ist, wusste und erkannte Büchner so wenig wie seine Kollegen, mit Ausnahme vielleicht von Theodor Hell, dessen „Freibeuterhauptmann“ ich als Verdeutschung von ‚Condottiere‘ durchgehen lassen möchte.

VI.

Die genaue Rekonstruktion der Entstehung von Sauerländers Hugo-Ausgabe, insbesondere die zeitlich präzise Korrelation der Erscheinungsdaten einzelner Bände und Lieferungen mit dem Konkurrenzunternehmen von Rieger, verhinderte auch einen möglichen Irrtum, dem der Kommentator vielleicht aufgefressen wäre, hätte er nicht gewusst, dass Büchner und sein direkter Konkurrent Friedrich Seybold die Übersetzungen des jeweils anderen nicht kennen konnten. Seybolds *Lucretia Borgia* erschien Mitte Juli 1835, seine *Marie Tudor* Mitte September 1835 (MBA 4, S. 280). Büchner hatte seine Übersetzungen Ende Juni 1835 an Sauerländer geschickt, der Band mit den beiden Stücken wurde Anfang Oktober 1835 ausgeliefert (vgl. ebd., S. 299 bzw. 313). Büchner konnte also Seybolds geringfügig früher entstandenen Übersetzungen nicht kennen.

Trotzdem frappieren die gelegentlichen Übereinstimmungen beider Autoren, die ohne Kenntnis der genauen Publikationsdaten vermutlich als Abhängigkeit des Einen vom Anderen gedeutet werden würden. So übersetzten sowohl Büchner als auch Seybold „souffletée“ (MBA 4, S. 148) mit „ausgepeitscht“, obwohl es eigentlich „geohrfeigt“ heißt (ebd., S. 149 bzw. S. 419). Doch hatten offenbar sowohl Büchner als auch Seybold die Übersetzung von Theodor Hell vor sich liegen, wo der Ausdruck mit „gestäupt“ übersetzt wird (ebd., S. 419). Offenbar kam beiden Übersetzern der luthersprachliche Ausdruck von Hell allzu verstaubt vor, so dass sie ihn zufällig auf die gleiche Weise ‚modernisierten‘ (vgl. ebd., S. 350). Ein anderes Beispiel ist der Satz Marie Tudors über Fabiano Fabiani (*Marie Tudor* II/2): „c’est le plus fourbe et le plus faux des hom-

mes“ (ebd., S. 160), bei dessen Übertragung sowohl Büchner als auch Seybold für „des hommes“ die aus dem Alten Testament bekannte generalisierende Wendung „unter der Sonne“ wählten (ebd., S. 161 bzw. 422). Ein drittes Beispiel erwähnte ich bereits: Sowohl Seybold als auch Büchner übersetzten „mon affaire“ mit „meine Rache“ statt „meine Sache“. Wenn man nicht annehmen will, dass die beiden in einem metaphysischen Rapport standen, dann bleibt nur zu konstatieren, dass beide Übersetzer an dieser Stelle die literale Übersetzung zu Gunsten einer sinngemäßen vernachlässigten und zufällig zum gleichen Ergebnis kamen.

VII.

Fast alles bisher Gesagte betrifft im engeren Sinn linguistische Probleme. Noch nicht war die Rede von einer anderen Aufgabe des Kommentars, nämlich die von Manfred Fuhrmann so genannte „sekundäre Dunkelheit“ eines Texts zu erhellen, also dasjenige, was wir, bedingt durch den historischen Abstand, nicht mehr oder nicht mehr sofort verstehen, was aber „der Autor beim zeitgenössischen Publikum als bekannt voraussetzen durfte“.¹⁹

Fuhrmann sprach vom „Autor“, der etwas „als bekannt voraussetzen durfte“. Das wäre im vorliegende Fall Victor Hugo, nicht aber der Übersetzer Georg Büchner. Ist es angemessen, in einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Büchners einen Hugo-Kommentar zu liefern? Die letzte Frage beantworteten die Herausgeber der historisch-kritischen Büchner-Ausgabe und die sie kontrollierende Unterkommission der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur mit: „Nein“. Einen integrierten Hugo- und Büchner-Kommentar zu liefern, wäre wahrscheinlich allenfalls die Aufgabe einer unfinanzierbaren Studien-Ausgabe, die *zwei* Werke zugleich dem Publikum nahe bringen will, nämlich das Drama Hugos *und* Büchners Übersetzung.

In der *Marburger Ausgabe* wurde explizit darauf verzichtet, den Text Hugos zu erläutern. Vielmehr sollten die edierten Texte, das aber möglichst umfassend, „in ihrer Qualität als Übersetzungen kommentiert“ werden (MBA 4, S. 350). Und doch war es gelegentlich unvermeidlich,

¹⁹ Manfred Fuhrmann: „Kommentierte Klassiker. Was man von einem guten Kommentar erwarten darf.“ *Klassiker Magazin* 3. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1988. S. 6-21, hier S. 11.

auch sachliche Erläuterungen zu Hugos Text zu geben, wenn es für die Übersetzungen zugleich relevant war. Beispielsweise wird darauf hingewiesen, dass Hugos Wendung „de vous écraser la tête du talon“ (ebd., S. 98) eine Anspielung auf die Bibel (AT 1. Moses 3,15) ist, bevor die Übersetzungen verglichen werden, inwieweit sie diese Anspielung realisieren (dies taten Hell und Büchner, während die anderen Übersetzer die Anspielung auf die Bibelstelle ignorierten). Oder es wird angemerkt, dass Hell, Külb und Büchner die in *Lucrece Borgia* vorkommende Anspielung auf eine mittelalterliche spanische Legende (ebd., S. 104), die Victors Bruder Abel Hugo 1821 ediert hatte, übersetzten, während die Konkurrenten Phantasus, Preuss und Seybold darauf verzichteten, „wohl“, so heißt es in dem Kommentar, „in der richtigen Annahme, dass sie vom deutschen Lesepublikum ohnehin nicht verstanden“ worden wäre (ebd., S. 400).

Konsequent wurde darauf verzichtet, Begriffe zu erläutern, die vielleicht modernen Lesern nicht auf Anhieb verständlich sind, aber durch Nachschlagen in jedem beliebigen Taschenlexikon verstanden werden können, so etwa das „Hosenband“ bzw. der „Hosenbandorden“ (MBA 4, S. 117 und 211) oder den „heiligen Sixtus“ (ebd., S. 15 und 101).²⁰ Wenn sich bestimmte Begriffe in einem heutigen Lexikon nicht finden lassen, wird der linguistischen Erläuterung der Übersetzung aber manchmal eine Sacherklärung angefügt, wenn die „sekundäre Dunkelheit“ zu groß erschien. Wenn etwa Marie Tudor „die zwölf Lords der Sternkammer zu versammeln“ befiehlt (ebd., S. 183), so verweist der Kommentar darauf, dass Büchner ebenso wie Seybold und abweichend von Hell hier verkürzend überträgt, um dann eine Sacherklärung aus einem zeitgenössischen Lexikon zu zitieren, damit klar wird, dass die Königin hier das höchste Gericht des Landes zur Aburteilung ihres untreuen Liebhabers beruft: „Die ‚Star Chamber‘ war das von dem englischen König Heinrich VII. 1487 ‚eingeführte Gericht, welches aus dem Großkanzler und den kön. Rätthen bestand und die Verbrechen der Vornehmen bestrafte“ (Brockhaus, 8. Aufl., X, 685). Es führte den Namen nach dem Sitzungssaal, der ‚camera stellata‘ in Westminster, dessen blau gestrichene Decke mit goldenen Sternen verziert war“ (ebd., S. 431).

²⁰ Beide Fälle sind zum Beispiel bei Poschmann kommentiert (P 1, S. 890f.), im Fall des heiligen Sixtus allerdings mit einer abwegigen Spekulation über die klerikalen Handlanger des eben nicht heiligen Papstes Sixtus IV.

Nur ganz selten gibt der Kommentar der *Marburger Ausgabe* unabhängig von einem linguistischen Kommentar sachliche Erläuterungen, und nur dann, wenn mit Verständnisschwierigkeiten moderner Leser gerechnet wurde, die bei Lesern der Vormärzzeit vermutlich nicht auftauchten. Ein Beispiel ist die Erläuterung der „gelben Mütze“, die in der Szenenanweisung für *Marie Tudor* I/4 auftaucht; von dem namenlosen Mann, der Gilbert anspricht, wird gesagt, er trage „un bonnet jaune“ (MBA 4, S. 132-133). Während zeitgenössische Leser das Signal sofort verstanden, muss die Bedeutung für moderne Leser rekonstruiert werden:

133,3 (126,8) *eine gelbe Mütze* GB *un bonnet jaune* VH] seit dem Lateran-Konzil (1215) war es den Juden auferlegt, ein Erkennungszeichen zu tragen; wie bei anderen ausgegrenzten Gruppen (Aussätzigte, Henker) markierte die Farbe ‚gelb‘ die Schande; im 14. Jh. waren in verschiedenen Kleiderordnungen deutscher Städte den Juden gelbe Hüte vorgeschrieben (vgl. Thiel 125); die 1530 verabschiedete „Pollicei-Ordnung“ des Heiligen Römischen Reichs verlangte jedoch lediglich, „daß die juden eyn gelen rinck / an dem rock oder kappen allenthalben vnuerborgten zuo jrer erkantnuß öffentlich tragen“ müssen (S. <18>). „Den gelben Hut tragen müssen“ wurde dagegen zu einer Redensart für das Bankrottieren (DSL II, 944; vgl. Schwan I, 174 mit der entsprechenden Redensart im Französischen: „il porte le bonnet vert“ für: „er hat bankrott gemacht“). In der deutschsprachigen Literatur sind gelbe Judenhüte oder -mützen im Gegensatz zu den Ringen nicht zu finden; s.a. Goethe, „Zur Farbenlehre. Didaktischer Theil“ (6. Abt.: „Gelb“, § 771), S. 312: „die gelben Hüte der Bankerottirer, die gelben Ringe auf den Mänteln der Juden“; Heine, „Der Rabbi von Bacherach“: „die Männer an ihren Mänteln gelbe Ringe und die Weiber an ihren Mützen hochaufstehende blaugestreifte Schleyer“ (DHA V, 135). Indessen konnte Büchner damit rechnen, dass die Leser die „gelbe Mütze“ trotzdem als Judenabzeichen erkannten, da sie als solches durch Walter Scotts internationalen Erfolgsroman „Ivanhoe“ (1820; 5., 6., 19. u. 38. Kap.) bekannt war. Hugo versuchte hier englisches Lokalkolorit zu erzeugen; denn anders als der „yellow cap“ für die englische „jewish fashion“, spielte der „bonnet jaune“ in der Judentracht Frankreichs keine Rolle. Vgl. die spätere Stelle 137,11f.: *du hast eine gelbe Mütze an, wie mir dünkt, eine Judenmütze? Bist du ein Jude?* (MBA 4, S. 412f.)

Den Zeichencharakter einer gelben Mütze dem modernen Leser wieder bewusst zu machen, ist Absicht dieser kulturgeschichtlichen Erläuterung,

die zugleich versucht, das literarische Feld, in dem die Übersetzung angesiedelt ist, zu umreißen. In gewisser Weise bleibt aber auch diese Erläuterung noch im Rahmen einer streng auf die Übersetzung als solche bezogene Kommentierung, weil hier indirekt ein Problem verhandelt wird, das sich jedem Übersetzer während seiner Arbeit stellt, nämlich die Frage nach der Erkennbarkeit bestimmter gesellschaftlicher Codes und deren Übertragbarkeit in eine andere Sprache und Kultur.

Bibliografie der *Lucrece Borgia*- und *Marie Tudor*-Übertragungen (bis 1835)

Victor Hugo: *Lucrezia Borgia*, Drama. Aus dem Französischen übertragen von Theodor Hell [= Karl Theodor Winkler]. Dresden/Leipzig: Arnold, 1833.

–: *Lucrezia Borgia*, Drama. Aus dem Französischen von P[hilipp] H[edwig] Külb. Mainz: Florian Kupferberg, 1833.

–: *Lukrezia Borgia*. Drama. Dem Französischen frei [...] nachgebildet von Phantassus [= Herzog Maximilian Joseph von Bayern]. München: Georg Franz, 1833.

–: *Lucretia Borgia*. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Frei nach dem Französischen [...] von Alexander Preuss. Berlin: Hayn's Erben, 1833 (Both's Bühnen-Repertoire, Nr. 44).

–: *Lucretia Borgia*. Trauerspiel. Teutsch bearbeitet von Friedrich Seybold. In: V. H.: Ausgewählte Schriften. Bd. 2, Stuttgart/Leipzig: L[udwig] F[riedrich] Rieger, 1835. S. 3-142; V. H.: *Klassische Werke*. Bd. 2. Stuttgart/Leipzig: L[udwig] F[riedrich] Rieger, 1835. S. 1-108.

–: *Lucretia Borgia*. Drama. Uebersetzt von Georg Büchner. In: V. H.: *Sämmtliche Werke*. Bd. 6, Frankfurt/M.: J[ohann] D[avid] Sauerländer, 1835. S. 1-103.

Victor Hugo: *Marie Tudor*. Drama in drei Tagesräumen. Aus dem Französischen übersetzt von Th[eodor] Hell [= Karl Theodor Winkler]. Dresden/Leipzig: Arnold, 1834.

–: *Maria Tudor*. Drama. Aus dem Französischen von P[hilipp] H[edwig] Külb. Mainz: Florian Kupferberg, 1834.

–: *Maria Tudor*. Drama in drei Abtheilungen, übersetzt von M. Tenelli [= Johann Heinrich Millenet]. Gotha: J. G. Müller, 1834.

- : *Marie Tudor*. Teutsch bearbeitet von Friedrich Seybold. In: V. H.: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 2, Stuttgart/Leipzig: L[u]dwig F[riedrich] Rieger, 1835. S. 143-294; V. H.: *Klassische Werke*. Bd. 2. Stuttgart/Leipzig: L[u]dwig F[riedrich] Rieger, 1835. S. 109-228.
- : *Maria Tudor*. Drama. Uebersetzt von Georg Büchner. In: V. H.: *Sämmtliche Werke*. Bd. 6, Frankfurt/M.: J[ohann] D[avid] Sauerländer, 1835. S. 105-229.

Kerstin Wiedemann (Nancy)

Zwischen Unterhaltungsliteratur und Tendenzdichtung: Zur doppelten Vermittlung der George Sand-Übersetzungen im literarischen Feld des Vormärzes

George Sand (1804-1876) zählt zu den herausragenden Figuren der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Diese Bedeutung verdankt sie zweifellos auch der großen Popularität, die ihr Werk bereits zu ihren Lebzeiten im europäischen Ausland erlangte, wo sich mit Erscheinen ihres ersten eigenständigen Romans *Indiana* (1832) bald eine rege und lange währende Übersetzungstätigkeit entfaltete.¹ Auch in Deutschland gehörte Sand, legt man die Präsenz ihrer Romane im Bestand der zeitgenössischen Leihbibliotheken als Maßstab zugrunde, neben Alexandre Dumas und Eugène Sue zu den meistgelesenen französischen Autoren.² Da heute nicht mehr von einer vergleichbar breiten Kenntnis ihres Werks ausgegangen werden kann, erscheint es sinnvoll, einleitend einen Abriss des literarischen Schaffens der Schriftstellerin voranzustellen, dessen übersetzerische Vermittlung im Vormärz Gegenstand der folgenden Untersuchung ist.

Ihrem Roman *Indiana*, der aufgrund seines großen Erfolgs in Frankreich in nur wenigen Jahren bereits auch ins Russische, Spanische sowie Deutsche übersetzt wurde, ließ Sand in dichter Reihe weitere Werke folgen, die zunächst größtenteils das in *Indiana* angeschlagene Thema der weiblichen Emanzipation und der Kritik an den ungleichen Geschlechterverhältnissen variierten. Mit Beginn der vierziger Jahre änderte sich dann die Stoßrichtung der Autorin und sie nahm unter dem Einfluss des Sozialphilosophen Pierre Leroux allgemeingesellschaftliche Fragen in den Blick. In dem stellenweise utopisch gefärbten Handwerkerroman *Le Compagnon du Tour de France* (1840) macht sie sich erstmals für ein demokratisches Gesellschaftsideal stark. Ihr damit verbundenes Engagement für die kulturelle Emanzipation der Unterschichten im Rahmen der von

¹ Judith Castricum/Corrie Kruikemeier/Suzan van Dijk: „George Sand en traduction“. *George Sand lue à l'étranger. Recherches nouvelles 3*. Hg. Suzan van Dijk. Amsterdam: Rodopi, 1995 (CRIN, Nr. 30). S. 143-149.

² Siehe Alberto Martino: *Die deutsche Leihbibliothek. Geschichte einer literarischen Institution (1756-1914)*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1990. S. 213ff. und 732ff.

ihr unterstützten *poésie prolétaire*, der Handwerkerdichtung, der sie großzügig die Seiten der von ihr und Leroux gegründeten *Revue Indépendante* öffnete, lässt sie in dieser Zeit als radikale Vertreterin eines „Romanisme de gauche“ erscheinen.³ Bis zum Ausbruch der Februar-Revolution erschienen nicht weniger als 28 eigenständig publizierte Romane. Während der 48er Ereignisse stand sie Louis Blanc nah und agitierte mit revolutionären Aufrufen und Flugschriften bis zum Aufstand des 15. Mai und des im Juni folgenden Zusammenbruchs der Provisorischen Regierung an vorderster Front.⁴

Um möglicher Verfolgung und Repressalien zu entgehen, zog Sand sich in der Folgezeit auf ihr Landgut in Nohant im Berry zurück. Hier setzte sie die Reihe ihrer so genannten Dorfromane fort, die lange Zeit nicht nur in Frankreich als die gelungensten Werke der Autorin galten.⁵ Der Schriftstellerin gelang unter den veränderten Umständen des *Second Empire* eine erstaunlich bruchlose Fortsetzung ihrer Karriere, nun sogar erweitert auf das dramatische Fach: Bis 1870 brachte sie rund 20 Theaterstücke auf verschiedene Pariser Bühnen. Das aus dem Landroman *La petite Fadette* gewonnene Stück *Die Grille* wurde auch in Deutschland in einer Bearbeitung von Charlotte Birch-Pfeiffer ein großer Erfolg. Gleichzeitig ging auch die Romanproduktion weiter, ergänzt durch die Herausgabe ihrer viel beachteten Autobiographie *Histoire de ma vie* (1854/55), die unmittelbar nach Erscheinen auch ins Deutsche übersetzt wurde.

Die Übertragung des Werks George Sands ins Deutsche begann bereits in den dreißiger Jahren, parallel zum laufenden Schaffensprozess. Nach einer kurzen Phase der Anpassung stellten sich die beteiligten Verlage schnell auf den Produktionsrhythmus der Schriftstellerin ein, so dass ihre Romane ab 1836 und insbesondere in den vierziger Jahren zu-

³ Karlheinz Biermann: *Literarisch-politische Avantgarde in Frankreich 1830-1870. Hugo, Sand, Baudelaire und andere*. Stuttgart: Kohlhammer, 1982. S. 79f.

⁴ Eine detaillierte Darstellung dieser publizistisch sehr aktiven Phase George Sands findet sich in *George Sand. Politique et polémiques (1843-1850)*. Hg. Michelle Perrot. Paris: Imprimerie nationale, 1997 (Acteurs de l'histoire). S. 22-31. Zum Thema ferner Bernard Hamon: *George Sand et la politique*. „Cette vilaine chose“. Paris: L'Harmattan, 2001. S. 245-302.

⁵ Die Romane *La mare au diable* (1846) und *La petite Fadette* (1848/49) lagen in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts sogar als kommentierte französischsprachige Schulausgaben vor. Vgl. Kerstin Wiedemann: *Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Narr, 2003. S. 544 und 548.

meist sofort nach Erscheinen in Frankreich in einer deutschen Version vorlagen. Die Zeit des Vormärzes kann deshalb als die intensivste Phase der deutschen Sand-Übersetzung gelten, die sich gleichzeitig auch im internationalen Rezeptionsgeschehen besonders auszeichnet, denn mit wenigen Ausnahmen erschienen die Romane George Sands ab 1837 zuerst in deutscher Übersetzung, bevor sie auch in andere Sprachen übertragen wurden. Zu Beginn der 1850er Jahre erlahmte das Interesse am Werk Sands allerdings, offenbar als Folge des mit der Revolution verbundenen literarischen Epochen- und Paradigmenwandels. Jedenfalls fand die Übersetzung ihrer Texte jetzt häufiger um einige Jahre zeitversetzt statt, ferner wurden längst nicht mehr alle Romane ins Deutsche gebracht.⁶

Beim deutschen Lesepublikum der Vormärzzeit erfreuten sich die Romane George Sands großer Beliebtheit, und zwar quer durch alle sozialen Schichten. So sah es zumindest der Publizist und Literaturhistoriker Robert Eduard Prutz (1816-1872), der den zeitgenössischen deutschen Schriftstellern George Sand, den „größt[en] Dichter der Jetztzeit“, als leuchtendes Beispiel präsentiert, weil es ihm gelinge, nicht nur eine intellektuelle Elite anzusprechen, sondern mit seinen Schriften auch das breite Publikum der Leihbibliotheken zu ergötzen, wohingegen die deutschen Kollegen das Feld der Unterhaltungsliteratur vernachlässigten und zwischen hohem und trivialem Genre nicht zu vermitteln wüssten.⁷

Es soll hier nicht diskutiert werden, ob der Vorwurf von Prutz gerechtfertigt ist. Interessant ist vielmehr, dass mit der doppelten Ausrichtung des Sandschen Werks auf die Bedürfnisse einfacher und gebildeter Leserschichten ein Prinzip formuliert wird, das es ermöglicht, in der auf den ersten Blick disparat erscheinenden Übersetzungsaktivität, die sich um das Werk Sands während der Zeit des Vormärzes entwickelte, eine ordnende Logik zu erkennen, eventuell sogar eine spezifische Signatur, in der sich auch das Wirken bestimmter, für die damalige deutschsprachige Literaturlandschaft prägender Kräfte abzeichnet.

An der Übersetzung des umfangreichen, über weite Strecken in zeitgenössischen gesellschaftlich-politischen Debatten verhafteten Werks war in der Tat in der Zeit bis 1848 eine Vielzahl von unterschiedlichen

⁶ Judith Castricum/Corrie Kruikemeier/Suzan van Dijk: „George Sand en traduction“ (wie Anm. 1). S. 144-149.

⁷ Robert Prutz: „Über die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen“. *Robert Prutz, Schriften zur Literatur und Politik*. Hg. Bernd Hüppauf. Tübingen: Niemeyer, 1973. S. 25.

Akteuren in jeweils äußerst variablem Umfang beteiligt: Neben namhaften Verlagen wie dem Leipziger Unternehmen Otto Wigand, das bereits 1843 eine groß angelegte Werkausgabe der Schriftstellerin lancierte, finden sich nicht minder bekannte, in der Geschichte des Buchhandels als so genannte „Übersetzungsfabriken“ allerdings weniger geschätzte Betriebe wie Kollmann in Leipzig oder die Gebrüder Franckh in Stuttgart, die über Jahre hinweg mit großer Regelmäßigkeit meist die aktuellsten Titel publizierten.⁸ Für bestimmte Romane engagierten sich ferner punktuell kleinere Unternehmen, deren Namen heute in Vergessenheit geraten sind, wie z.B. der Verlag der Kayserschen Buchhandlung in Leipzig, dem die Publikation der deutschen Version des Romans *Lélia* zu verdanken ist, mit der George Sand 1834 bei der deutschsprachigen Leserschaft eingeführt wurde.

Ein Blick auf die beteiligten Übersetzer zeigt ein ähnlich heterogenes Bild. Neben den in der Forschung mittlerweile bekannten, professionellen „Vielübersetzern“, wie Ludwig von Alvensleben, August Diezmann oder Fanny Tarnow, waren Personen tätig, deren Identität sich heute nicht mehr eindeutig klären lässt.⁹ Dagegen finden sich jedoch auch Figuren mit markantem politischem Profil, wie etwa der in den vierziger Jahren den Junghegelianern nahe stehende, spätere Paulskirchenabgeordnete Wilhelm Jordan (1819-1904) oder der württembergische Demokrat Johannes Scherr (1817-1886), der heute vor allem noch durch seine literatur- und kulturhistorischen Studien bekannt ist.

Sieht man jedoch genauer hin, scheinen sich die verschiedenen Akteure nach einem Schema zu ordnen, dass der von Prutz beschriebenen Dichotomie zumindest nahe kommt: Eine breite Vermittlung der Texte als Unterhaltungsliteratur wird durch ästhetisch und politisch gebundene Deutungsdiskurse einer intellektuellen Avantgarde ergänzt, die in vielen Fällen direkt an bestimmte Übersetzungen geknüpft sind, in Form von Einleitungen, Vorworten oder erläuternden Artikeln in verlagseigenen Zeitschriften, offenbar mit dem Ziel, die Rezeption in eine bestimmte

⁸ Norbert Bachleitner: „Übersetzungsfabriken“. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 14 (1989): S. 31-33.

⁹ Bernd Kortländer: „Übersetzen – ‚würdiges Geschäft‘ oder ‚widerliches Unwesen‘. Zur Geschichte des Übersetzens aus dem Französischen ins Deutsche in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ *Journalliteratur im Vormärz*. Hg. Rainer Rosenberg. Bielefeld: Aisthesis, 1996 (Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 1995). S. 193-200.

Richtung zu lenken. Die folgende Studie möchte diesen Steuerungsprozessen im Rahmen der übersetzerischen Rezeption nachgehen und untersuchen, inwiefern sie tatsächlich Ausdruck einer doppelten Vermittlung der Sand-Übersetzungen sind, zum einen ausgerichtet auf das Unterhaltungsbedürfnis eines entstehenden Massenlesepublikums, zum anderen eingepasst in den Ideenkampf bestimmter, tonangebender Milieus.

Der Blick wird dabei zunächst auf die Anfangszeit der Sand-Übersetzung in Deutschland gerichtet, d.h. auf die Jahre 1834 bis 1837/38, dem Zeitpunkt, zu dem Theodor Mundt als Vertreter des Jungen Deutschlands als erster mit einer geschlossenen Deutung des bis dahin bekannten Werks George Sands an die Öffentlichkeit trat. Er griff lenkend in den Vermittlungsprozess ein, als dieser sich einseitig auf das als moralisch anstößig empfundene Auftreten der Schriftstellerin zu konzentrieren schien und dabei die Texte selbst aus den Augen zu verlieren drohte. In einem zweiten Teil gilt die Aufmerksamkeit dem Übersetzungsprozess der vierziger Jahre, genauer der Rolle der Verlage Wigand und Franckh. Im Wirken dieser beiden verlagspolitisch sehr unterschiedlich ausgerichteten Unternehmen zeigt sich die doppelte Orientierung der Transferbemühungen besonders deutlich.

I. Anfangsphase der Sand-Übersetzung und Rezeptionssteuerung durch das Junge Deutschland (Theodor Mundt)

Als erster ins Deutsche übersetzte Roman George Sands gilt, wie bereits erwähnt, der Roman *Lélia*, der 1834, ein Jahr nach seiner Herausgabe in Frankreich, beim Verlag der Kayserschen Buchhandlung in Leipzig erschien. Es handelt sich um den dritten Roman George Sands, dem 1832 in Frankreich bereits die Werke *Indiana* und *Valentine* sowie die Novellen *Melchior* und *La Marquise* vorausgegangen waren. Bis das Beispiel der Kayserschen Buchhandlung Nachahmer fand, vergingen zwei Jahre. Denn erst 1836/37 lancierte der Stuttgarter Verleger Erhard eine auf sechs Bände angelegte Sammlung *Ausgewählter Schriften*, die dem deutschen Publikum die beiden ersten Romane zusammen mit neueren Erscheinungen, den Erzählungen *Leone Leonie* (1834), *Andreas* (1835) und *Simon* (1836) präsentierte. Zeitgleich mit Erhard nahm auch die „Übersetzungsfabrik“ Kollmann die Romane George Sands in ihr Programm auf, orientierte sich im Unterschied zu der geschlossenen Werkausgabe der Stuttgarter jedoch schon nach dem dritten Titel ausnahmslos an den

Neuerscheinungen der Autorin, die so in kurzer Zeit in deutscher Version auf den Markt kamen. Bis 1843 erschienen hier insgesamt rund 10 Titel, im Schnitt zwei pro Jahr.

Aufgrund der Häufung der übersetzten Titel, nämlich insgesamt fünf, kann das Jahr 1836 als eigentlicher Beginn der übersetzerischen Rezeption George Sands in Deutschland angesehen werden. Bekannt war die Schriftstellerin dem deutschen Lesepublikum indessen auch vorher schon, und zwar nicht nur durch die Eindeutschung des Romans *Lelia*. Bereits im Zusammenhang mit *Indiana* waren erste Notizen über den neuen Stern am literarischen Himmel Frankreichs in den so genannten „Correspondenznachrichten“ der deutschen belletristischen Presse erschienen.¹⁰ Diese Berichten aus dem Pariser Gesellschaftsleben vorbehaltenen Kolumnen zeigten großes Interesse für George Sand, allerdings nicht nur für ihre literarischen Arbeiten, sondern verstärkt auch für ihr Privatleben. Denn hier gab es z.B. mit dem Scheidungsprozess, den die Schriftstellerin 1836 gegen ihren Ehemann Casimir Dudevant anstrebte und gewann, Fesselndes zu berichten, was sich die deutsche Presse nicht entgehen ließ.¹¹

Mithin trafen die Romane George Sands auf eine Leserschaft, die nicht nur literarisch unterhalten werden wollte, sondern darüber hinaus der Verfasserin selbst ein wachsendes, nicht immer wohlwollendes Interesse entgegenbrachte. Gern empörte man sich etwa über die Verwendung eines maskulinen Pseudonyms, das, bald durchsichtig geworden, die weibliche Identität der Schriftstellerin nicht verdeckte, sondern gar

¹⁰ Z.B. „Correspondenznachrichten“. *Blätter für literarische Unterhaltung* 205 (1832): S. 875 und „Literarische Notizen“. *Blätter für literarische Unterhaltung* 307 (1832): S. 1296.

¹¹ Als Beleg seien hier folgende Berichte und Notizen über den Scheidungsprozess genannt: „Correspondenznachrichten“. *Blätter für literarische Unterhaltung* 237 (1836): S. 999-1000; „Correspondenznachrichten aus Paris“. *Morgenblatt für gebildete Stände* 220 (1836): S. 880. Das *Magazin für die Literatur des Auslandes* druckte sogar den polemischen Schlagabtausch ab, der im Zusammenhang mit der Scheidung der Schriftstellerin zwischen dieser und dem französischen Literaturkritiker Désiré Nisard (1806-1888) stattfand: „George Sand und die Institution der Ehe. Von D. Nisard“. *Magazin für die Literatur des Auslandes* 69 und 70 (1836): S. 273-274 und 278-279; „George Sand an Nisard. Als Erwiderung auf vorstehenden Artikel“. *Magazin für die Literatur des Auslandes* 70 (1836): S. 279-280. Die Antwort an Nisard wurde von der Schriftstellerin kurz darauf in die Textsammlung *Lettres d'un voyageur* (1837) aufgenommen (deutsche Übersetzung 1838).

noch unterstrich. Die Spekulationen über die Autorin, die in gezielter Provokation sowohl in ihren Texten als auch in ihrer Lebensführung die Grenzen der weiblichen Geschlechtsrolle systematisch auslotete und unbekümmert überschritt, führte bereits in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre zur Verfestigung des auch noch heute bekannten Zerrbildes von George Sand als rauchendem Mannweib in Gehrock und Pantalons.¹² Das Klischee der vermeintlichen Mannweiblichkeit der Schriftstellerin wird selbst von als liberal bekannten Journalisten bedient, wie etwa August Lewald, dem Herausgeber der Zeitschrift *Europa*, in einem Bericht über seinen in Begleitung von Heinrich Heine erfolgten Besuch bei Sand. Die Schriftstellerin, so steht dort zu lesen, sei zwar nichts weniger als was man sich unter einem „Mannweib“ denke, gleichwohl mache sie „als Weib den Übergang zum anderen Geschlecht, wie der Aal zur Schlange und der Polyp zu den Pflanzen.“¹³

Diese öffentliche Diskussion über die problematische Geschlechtsidentität der Schriftstellerin machte sich der Verlag Kollmann geschickt für seine Geschäftszwecke zu Nutze, denn er stattete bereits den dritten Titel seiner Sand-Reihe, den 1838 publizierten Roman *Mauprat*, mit einem zugkräftigen Zusatztext aus, der Übersetzung des biographischen Porträts der Autorin von Jules Janin¹⁴, und förderte damit kräftig die für die Sand-Rezeption charakteristische Überlagerung des Werkes durch den Mythos der revoltierenden Amazone. Denn Janins bekannter Text treibt ein reißerisches Spiel mit den Kategorien weiblich und männlich und präsentiert Sand als Opfer eines tiefen Identitätskonflikts. Ihr Werk gilt als Frucht dieses vermeintlich unglücklichen Weltverhältnisses. Ver-

¹² Ein interessantes Zeugnis für die prägende Kraft dieses Klischees findet sich in den autobiographischen Aufzeichnungen des Königsberger Philosophen und Sand-Lesers Karl Rosenkranz. In einem dort nachgezeichneten, auf 1837 datierten Gespräch finden sich in den Äußerungen des Mediziners Sachs, einem Amtskollegen von Rosenkranz, alle gängigen Vorurteile gegen die „widerwärtige Erscheinung“ George Sand versammelt. Die Wahl des männlichen Pseudonyms wird ebenso verurteilt wie ihr „androgynes Unwesen“ und ihr freier Lebenswandel. Karl Rosenkranz: *Aus einem Tagebuch. Königsberg Herbst 1833 bis 1846*. Leipzig: Brockhaus, 1854. S. 159-168.

¹³ August Lewald: „Pariser Tabletten“. *Europa. Chronik der gebildeten Welt* 2 (1836): S. 200.

¹⁴ Jules Janin: „Mme George Sand“. *Biographie des femmes auteurs contemporaines françaises*. Hg. Alfred de Montferrand. Paris, 1836. S. 439ff. Erste Veröffentlichung in Deutschland in *Magazin für die Literatur des Auslandes* 92-94 (1837).

bannt an einen isolierten Ort, an die Grenze zwischen der Sphäre des Männlichen und des Weiblichen, wird ihm, auf diese Art abgetrennt von den geltenden kulturellen Kategorien, jede über sich hinausweisende soziale Bedeutung verwehrt:

Wer ist er, oder wer ist sie? Tausende haben wohl schon so gefragt; ist es ein Mann oder ein Weib? Ein Engel oder ein böser Dämon? Ein wirklich existirendes Wesen oder ein paradoxes Hirngespinnst? [...] als Mann eine außerordentliche, als Weib eine räthselhafte Erscheinung – und nun gar beides zugleich? [...] Ein Doppelwesen, in welchem die Empfindungen, die Gemüthsregungen, die Leidenschaften beider Geschlechter durcheinander gähren [...] George Sand wird, obgleich aus den Reihen der Männer verstoßen, nimmermehr zu ihnen [Weibern] zurückkehren, nie wieder ihre Rechte als Weib in Anspruch nehmen. An dem Tage, als die Despotie der Männer ein Gegenstand seines Hasses wurde, da wurden die Weiber ein Gegenstand seines Mitleids. An der Grenze, welche die Reiche beider Geschlechter scheidet, wird George Sand seinen Wohnsitz aufschlagen und in seiner geistigen Größe unangefochten thronen, den Männern eine verehrte Königin, den Frauen ein gefürchteter König.¹⁵

Diskurse dieser Art ermutigten eine Rezeptionshaltung, die sich primär auf die Autorin George Sand konzentrierte und das literarische Werk dabei mehr und mehr aus dem Blick zu verlieren drohte.¹⁶ Nur zu gern identifizierte man die Schriftstellerin mit ihren aufbegehrenden Romanfiguren, insbesondere mit der wegen ihrer Freigeistigkeit als höchst unweiblich empfundenen Lélia.¹⁷ Wohl nicht zufällig war dies der Moment,

¹⁵ Jules Janin: „George Sand“, abgedruckt in George Sand: *Mauprat*. Leipzig: Kollmann, 1838. Teil 1, S. 3-36. Der zweite Band dieser Übersetzung wird durch eine weitere Zugabe des Verlags eingeleitet (S. 5-51). Es handelt sich um einen Auszug aus den *Lettres d'un voyageur* (Brief Nr. 4), dessen Präsentation unter dem vom Verlag hinzugefügten Titel „Aurore Dudevants (George Sand's) Selbstbekenntnisse“ den Eindruck tiefer innerer Zerrissenheit noch verstärkt.

¹⁶ So gipfelt etwa die bereits erwähnte, von Karl Rosenkranz überlieferte Unterhaltung im Eingeständnis seines Gesprächspartners, er habe die Werke Sands nie gelesen, sei dafür aber durch die ausführliche Kritik von Jules Janin ausreichend über sie unterrichtet. Karl Rosenkranz: *Aus einem Tagebuch* (wie Anm. 12). S. 167.

¹⁷ Siehe dazu etwa die Studie von Gisela Schlientz: *Ich liebe, also bin ich. Leben und Werk von George Sand*. München: Beck, 1989. S. 47f. Die Tendenz zur Gleichsetzung der Romanfigur Lélia mit George Sand lässt sich selbst für moderne

den Theodor Mundt als Vertreter des Jungen Deutschlands wählte, um mit einer ersten umfassenden und geschlossenen Deutung der bisher erschienenen Texte George Sands an die Öffentlichkeit zu treten. Sein Aufsatz *George Sand und die sociale Speculation* (1837) berücksichtigt ausnahmslos alle bis zu diesem Zeitpunkt erschienenen deutschen Titel, mit dem Ziel, George Sand als Schriftstellerin in die Mitte der Gesellschaft zurückzuholen und die sozialen Anliegen, die sie in ihren Texten verfolgt, dezidiert zu würdigen.

Im Gegensatz zum allgemeinen Diskurs, der die gespaltene Geschlechtsidentität zum Fokus eines Schaffens erklärte, dessen Bedeutung mit Jules Janin auf das Wirken eines „destruktiven Genies“ verkürzt wurde¹⁸, sieht Theodor Mundt in der weiblichen Identität der Autorin den unverrückbaren Angelpunkt einer kritischen Gesellschaftsanalyse:

Dieser Umstand, daß sie in Beinkleidern geht und mit der Reitpeitsche gegen ihre Sporen schlägt, um von den Vortheilen des Mannes im öffentlichen Bewegen und Genießen sich eigenmächtig etwas zuzueignen, ist jedoch weniger wichtig und charakteristisch, als der, daß Aurore Dudevant ein Weib ist, ein Weib mit aller Stärke und Subtilität des Frauenherzens, mit aller ursprünglichen Kraft und Vergötterungssucht der Liebe, mit aller Schwäche und Süßigkeit der weiblichen Träumerei, mit sophistischer Genußsucht und mit penetrirender Schärfe, jede Situation bis auf die kleinste Faser zu zersetzen. Weil sie ein Weib ist, hat ihre Anschauung von den socialen Verwicklungen, die sie zum unaufhörlichen Thema ihrer Darstellungen macht, den Werth eines negativen Canons für diese Leiden der menschlichen Gesellschaft und der Situation der Geschlechter. [...] So hat sie sich zur Dichterin der socialen Übel gemacht, ohne weder ungerechterweise etwas zu erdichten, noch auch den Balsam der Poesie auf die Wunden der Gesellschaft, die sie offen zeigt, zu träufeln.¹⁹

Wie sehr Mundt daran gelegen war, in George Sand eine Vertreterin, ja sogar die Begründerin des modernen Sozialromans zu sehen und sie als

Biographien nachweisen, so z.B. für die bekannte Studie von André Maurois *Lélia ou la vie de George Sand* (Paris, 1952).

¹⁸ Jules Janin: „George Sand“ (wie Anm. 15). S. 11.

¹⁹ Theodor Mundt: „George Sand und die sociale Speculation“. *Charaktere und Situationen*. Hg. Theodor Mundt. Wismar und Leipzig: Cossel's Rathsbuchhandlung, 1837. Bd. 4, S. 204.

gesellschaftsfördernde, konstruktive Kraft zu vermitteln, zeigt die Tatsache, dass er im folgenden Jahr selbst eine Sand-Übersetzung herausgab und mit einem Vorwort versah. Bezeichnenderweise präsentierte er den Lesern keine Neuerscheinung, sondern den bereits älteren Roman *Le Secrétaire intime* von 1835. Dieser bis dahin unbekannte Text George Sands behandelt das Thema der weiblichen Emanzipation auf weniger analytische Weise, sondern mutet als „Pastiche auf E.T.A. Hoffmann“ (so Sand in einem Brief an Sainte-Beuve²⁰) eher fantastisch, wenn nicht märchenhaft an. Dies und vor allem der unbeschwerte Ton der Erzählung erscheinen Mundt höchst geeignet, den Vorwurf der Negativität von der Autorin abzuwenden:

Denn während man aus ihren übrigen Werken Anklagen gegen sie combinirte, die weniger die Schriftstellerin als die Frau treffen, hat man in diesem zum ersten Mal hier übersetzten Roman nicht bemerkt, welche Zauber der Unschuld, welche innere Reinheit des Charakters und welche ideale Selbständigkeit des weiblichen Gemüths sich darin geltend machen und gewissermaßen die Freisprechung der Verfasserin von gäng und gäben socialen Anschwärmungen übernehmen.²¹

Trotz des großen Wohlwollens, das Theodor Mundt der Französin in seiner Studie entgegenbringt, bleibt seine Sicht auf ihr Werk gleichwohl eigenen ästhetischen Interessen untergeordnet. Als „Dichterin der socialen Übel“ verkörpert George Sand für Mundt in erster Linie den Bruch mit vorausgehenden literarischen Traditionen, insbesondere der Romantik. In ihren Texten, die sich durch Gegenwartsbezug und gesellschaftlichen Veränderungswillen auszeichnen, sieht er deshalb vor allem ein Modell für die nach Orientierung suchenden ästhetischen Neuerungsambitionen seiner jungdeutschen Mitstreiter, denen George Sand als Beleg für jenen literarischen Paradigmenwechsel präsentiert wird, den diese selbst ja bereits seit längerem einforderten.

Genau übersieht Mundt dabei indessen, wie tief George Sand selbst in der Romantik verwurzelt ist, möglicherweise wegen des eigenen proble-

²⁰ Brief von George Sand an Sainte-Beuve vom 13.11.1835. George Sand: *Correspondance*, Bd. 2. Paris: Garnier, 1966. S. 434.

²¹ George Sand: *Der Geheimschreiber*. Deutsch von Louise Claudé. Hg. Theodor Mundt. Bunzlau: Appun, 1838. S. III f. (Einleitung des Herausgebers).

matischen Verhältnisses zu dieser Epoche und vielen ihrer Vertreter.²² Nicht auszuschließen ist jedoch, dass er in diesem Punkt Opfer eines unvollständigen Überlieferungsprozesses war, für den die Übertragung des Romans *Lélia* ein gutes Beispiel liefert. Die damals in Deutschland zirkulierende Übersetzung, auf die sich offenbar auch Mundt in seinem Aufsatz stützt²³, präsentiert tatsächlich einen stark gekürzten und primär auf die Handlung orientierten Text. In dieser Version rückt der Roman eher in die Nähe einer *gothic novel*, während die an Sénancour oder Chateaubriand erinnernde Aufnahme der Weltschmerzthematik in den Hintergrund tritt. Möglicherweise ist die etwas forcierte Stringenz des Mundtschen Deutungsdiskurses aber auch der Preis, der im Kampf gegen die drohende Verflachung eines Vermittlungsdiskurses zu zahlen war, der offenbar dazu tendierte, sich einseitig auf die persönliche Erscheinung der Schriftstellerin zu fixieren.

II. George Sand im Programm der Verlage Otto Wigand (Leipzig) und der Gebrüder Franck (Stuttgart)

Die übersetzerische Vermittlung George Sands in den vierziger Jahren ist maßgeblich geprägt durch das parallele Wirken der Verleger Otto Wigand in Leipzig und der Gebrüder Franckh in Stuttgart. Wigand lancierte 1843 eine groß angelegte Ausgabe der *Sämtlichen Werke* George Sands, in der bis 1846 22 Romane publiziert wurden; von 1847 bis 1856 folgten weitere sieben Romane nach, ergänzt durch die Autobiographie George Sands sowie das Schauspiel *Claudia* und die historische Studie *Jean Zyska*. Bereits ein Jahr später, 1844, nahm das Unternehmen Franckh die Schriftstellerin seinerseits wie bereits erwähnt in die kurz zuvor begründete, erfolgreich auf das entstehende Massenpublikum berechnete Groschenbibliothek *Das belletristische Ausland* auf.²⁴ Hier wurden bis 1851 in regelmäßigen Abstän-

²² Helmut Koopmann: *Das junge Deutschland. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993. S. 62.

²³ *Lélia*. Nach dem Französischen des George Sand von Adolph Braun. Leipzig: Kaysersche Buchhandlung, 1834. Den Rückgriff auf diese Ausgabe lässt jedenfalls der kurze in Mundts Studie präsentierte Handlungsabriss vermuten. Theodor Mundt: „George Sand und die sociale Speculation“ (wie Anm. 19). S. 210-223.

²⁴ Die von Karl Spindler bei Franckh herausgegebene Buchreihe *Belletristisches Ausland* mit dem Untertitel „Kabinettsbibliothek klassischer Romane aller

den die neuesten Romane der Schriftstellerin publiziert, insgesamt 13, sowie eine vier Bände umfassende Novellensammlung gemischten Inhalts. Im Unterschied zu Wigand fasste der Herausgeber des *Belletristischen Auslands* die Texte Sands innerhalb dieser Schriftenreihe jedoch nicht zu einer eigens ausgewiesenen Einheit zusammen.

Standen sich die beiden Übersetzungsunternehmen in dem Versuch, am florierenden Geschäft mit ausländischer Belletristik teilzuhaben auch sicher in nichts nach, so unterscheiden sie sich gleichwohl in ihrer Marktausrichtung und Verlagsphilosophie grundlegend voneinander. Während der 1822 gegründete Verlag der Gebrüder Franckh sich vor allem durch die massenhafte Übersetzung und Herausgabe ausländischer Literatur einen Namen gemacht hatte – die Übersetzung Walter Scotts gehörte zu seinen einträglichsten Geschäften – und als die bekannteste der so genannten „Übersetzungsfabriken“ gilt²⁵, war das Programm des Verlags Wigand in dieser Zeit deutlich breiter gefächert. Das ursprünglich in Österreich gegründete, seit 1832 in Leipzig ansässige Unternehmen, spielte in dieser Stadt, einem Zentrum verlegerischer Opposition im Vormärz, bald eine wichtige Rolle für die Verbreitung regimekritischer Literatur. Insbesondere seit der Herausgabe der *Hallischen Jahrbücher* und deren Fortsetzung, der *Deutschen Jahrbücher*, stand der Verleger in dem Ruf eines „Herbergsvaters“ der Junghegelianer.²⁶ Dem Stuttgarter Verlag lässt sich hingegen kein in dieser Weise auch nach außen kommuniziertes politisches Profil zuschreiben, wengleich sich auch der Verleger Friedrich Gottlob Franckh, einer der beiden am Verlag teilhabenden Brüder, für die demokratische Bewegung in Württemberg engagierte.²⁷

Nationen“ erschien von 1843 bis 1865 und umfasst insgesamt 3618 Bändchen. Ziel des Verlags war, Texte von bekannten zeitgenössischen ausländischen Autoren zu einem günstigeren Preis als die Gebühr einer Leihbibliothek anzubieten. Hans-Erich Binder: *Franckh'sche Verlagsbuchhandlung Stuttgart*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagsbuchhandlung, 1953. S. 35. Siehe auch Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick*. München: Beck, 1991. S. 220.

²⁵ Norbert Bachleitner: „Übersetzungsfabriken“ (wie Anm. 8). S. 31.

²⁶ Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels* (wie Anm. 24). S. 224.

²⁷ Seine Verwicklung in die Koseritzsche Militärverschwörung 1831 gegen die Monarchie trug dem Demokraten Friedrich Gottlob Franckh sogar eine mehrjährige Haft auf der Feste Hohenasperg ein, aus der er erst 1841 im Rahmen einer Amnestie entlassen wurde. Hans-Erich Binder: *Franckh'sche Verlagsbuchhandlung Stuttgart* (wie Anm. 24). S. 31-34.

Während sich die Aufnahme der Romane George Sands in das *Belletristische Ausland* wohl in erster Linie geschäftlichen Erwägungen verdankte, präsentiert Otto Wigand die Herausgabe der *Sämmtlichen Werke* George Sands in einer dort eingefügten Anzeige seines Verlags von 1844 explizit als Teil eines politisch engagierten Programms. Die Werkausgabe, so heißt es dort, bilde den Abschluss einer übergeordneten Reihe mit dem Titel „Französische Classiker“, in der der Verlag seit einiger Zeit eine Sammlung der wichtigsten Texte der großen französischen Staatsphilosophen Montesquieu, Voltaire und Rousseau in neuen Übersetzungen herausgebe, deren Verdienst um die Menschheit noch nicht erschöpft sei.²⁸ Dieses Unternehmen, das möglicherweise dazu dienen sollte, die Verfassungsdebatte des Vormärzes zu unterstützen, war in der Öffentlichkeit nicht unangefochten, wie die zitierte Anzeige beweist, in der Wigand sich auch gegen verleumderische Stimmen wehrt, die ihn „bei den Gerichtshöfen des Obscurantismus angeklagt“ hätten.²⁹

Insbesondere vom Werk George Sands als „neuem Classiker“ erhoffte sich der Verleger eine besondere emanzipierende Wirkung, weise es sich doch durch einen freien Geist aus, der sich in einer den „gedrückten“ deutschen Verhältnissen „völlig erwachsenen Form“ ausspreche.³⁰ Zusammen mit den Schriften der genannten Philosophen wird dem Werk Sands eine kulturelle Brückenfunktion im Dienst eines politisch motivierten Annäherungsprozesses zwischen Deutschland und Frankreich zugewiesen, den der Verlag fördern wollte. So erläutert die Anzeige weiter:

Die Verlagsbuchhandlung aber darf mit Zuversicht der Zukunft entgegensehen, denn das Unternehmen [= Französische Classiker] ist selbst ein Theil dieser Zukunft, der Annäherung nämlich zweier Nationen, die so sehr dazu geschaffen sind, sich gegenseitig zu ergänzen, zu erheben und zu fördern, und deren Verhältnis, wenn auch von trüben und wissenden Köpfen für den Augenblick zu beunruhigen, doch ernstlich und auf die Länge sicher nicht wieder feindselig zu gestalten ist.³¹

²⁸ Anzeige des Verlegers Otto Wigand in George Sand: *Lélia*. Übersetzt von Wilhelm Jordan. Leipzig: Wigand, 1844 (= *Sämmtliche Werke*, Bd. 54). S. 110-112.

²⁹ Anzeige des Verlegers Otto Wigand (wie Anm. 28). S. 110f. Zur Bedeutung der in der Reihe „Französische Classiker“ publizierten Montesquieu-Übersetzung siehe den Beitrag von Edgar Mass im vorliegenden Jahrbuch.

³⁰ Anzeige des Verlegers Otto Wigand (wie Anm. 28). S. 112.

³¹ Anzeige des Verlegers Otto Wigand (wie Anm. 28). S. 112.

Mit dieser Erklärung erhebt die Wigandsche Sand-Ausgabe ganz offen den Anspruch, Bestandteil jener Annäherungsarbeit zwischen Deutschen und Franzosen zu sein, die bekanntlich seit 1843 aktiv durch den Junghegelianer Arnold Ruge betrieben wurde. Ruge gilt als Initiator der Idee einer intellektuellen deutsch-französischen Allianz, die sich um das Projekt eines gemeinsamen binationalen Presseorgans, die *Deutsch-französischen Jahrbücher*, entwickeln sollte.³² Es ist der frühe Versuch, fortschrittliche gesellschaftliche Kräfte übernational zu bündeln und vor dem Hintergrund vereinter republikanischer Bestrebungen auf eine gemeinsame soziale und politische Vision zu vereinigen. Im Verbund mit Karl Marx und Georg Herwegh wollte Ruge dazu auf französischer Seite den Redaktionsstab der von Sand und Leroux begründeten *Revue Indépendante* gewinnen, in dem er nach aufmerksamem Studium ihrer Schriften politische Gesinnungsgenossen gefunden zu haben glaubte. Versuche zur Kontaktaufnahme vor Ort, in Paris, sind an verschiedenen Stellen nachgewiesen.³³

In den Augen Arnold Ruges kam George Sand in diesem Zusammenhang eine wichtige Schlüsselrolle zu, denn er sah sie an der Spitze einer zukunftsweisenden, umfassenden gesellschaftlichen Emanzipationsbewegung. Diese Sichtweise vermittelt er auch dem Wigandschen Lesepublikum in einer kritischen Einleitung, die dem die *Lettres d'un voyageur* enthaltenden Band Nr. 45 der Wigandschen Ausgabe der Werke George Sands beigelegt wurde. Dort heißt es etwa:

Die Tendenzen der Sand sind in Frankreich wie in Deutschland angefeindet worden. Man hat gefunden, sie untergrübe die Ehe und später alle Fundamente der menschlichen Gesellschaft, weil sie die Emancipation der Frauen und der niederen Classen der Gesellschaft zu Motiven ihrer Charaktere und Geschichten gewählt hat. Aber gerade die Kühnheit, solche Conflictte als Probleme der menschlichen Civilisation und als Aufgaben der Geschichte zu behandeln, das ist es, was in diesem Fall die Franzosen und ihre

³² Martin Hundt: „Ruge und die Hallischen Jahrbücher (Warum wir Ruges gedenken)“. *Arnold Ruge (1802-1880). Beiträge zum 200. Geburtstag*. Hg. Lars Lambrecht/Karl-Ewald Tietz. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2002. S. 86. Siehe auch die ausführliche, aber bereits ältere Darstellung von Beatrix Mesmer-Strupp: *Arnold Ruges Plan einer ‚Alliance intellectuelle‘ zwischen Deutschen und Franzosen*. Diss. Bern, 1963.

³³ Ausführlicher zu diesem Kooperationsversuch und insbesondere der Rolle Sands in diesem Zusammenhang Kerstin Wiedemann: *Zwischen Irritation und Faszination* (wie Anm. 5). S. 146-156.

Schriftsteller auszeichnet; und war es möglich das türkische Verhältnis der Weiber und die Slaverei der Alten aufzuheben, so ist auch jetzt nicht daran zu verzweifeln, dass die entwürdigte Menschheit zu erheben eine Aufgabe der Geschichte und die Arbeit dafür die Bildung eines erhabenen Zeitgeistes sein könnte.³⁴

An anderer Stelle begrüßt Ruge ganz unmissverständlich die demokratische Gesinnung, die das Werk der Schriftstellerin auszeichne:

In Frankreich arbeitet nun der Geist gewöhnlich vornehmlich in den untern Regionen der Gesellschaft sich zu dem Bewusstsein über die Aufgabe der Gesellschaft empor. Diese Schichten der Gesellschaft, und wie sie von den Aufgaben „der neuen Demokratie“ bewegt werden, hat die Sand vielfältig meisterhaft dargestellt [...].³⁵

Vor diesem Hintergrund lässt sich bereits auch die Eröffnung der *Sämtlichen Werke* mit dem Handwerkerroman *Le Compagnon du Tour de France*, auf den Ruge in dieser Passage anspielt, als politisches Bekenntnis verstehen, galt dieser Roman doch in der Öffentlichkeit als erster „demokratischer Roman“, wie Franz Dingelstedt es 1842 in der *Allgemeinen Augsburger Zeitung* formuliert hatte.³⁶ Für die um den Verlag Wigand organisierte republikanische Linke stellte George Sand also ganz offensichtlich eine wichtige Leitfigur dar, die systematisch an die Spitze der politischen Avantgardebewegungen gehoben wird. So auch in *Wigand's Vierteljahrsschrift*, dem verlagseigenen Journal, das in George Sand, radikaler noch als Ruge, die Verkörperung „der herrschenden Lehren des Socialismus und Communismus“ sah.³⁷

Durch die Einbettung der Übersetzungstätigkeit in demokratische und radikale Vermittlungsdiskurse unterscheidet sich das Unternehmen des Verlags Wigand auf den ersten Blick grundlegend von jenem der Gebrüder Franckh, das die Romane George Sands durch ihre Herausgabe im *Belletristischen Ausland* ja wie bereits erwähnt unmissverständlich in der Sparte der Unterhaltungsliteratur verortete.

Auch bei Auswahl und Reihenfolge der übersetzten Titel scheinen bei den Gebrüdern Franckh geschäftliche Interessen überwogen zu haben.

³⁴ George Sand: *Briefe eines Reisenden*. Leipzig: Wigand, 1844 (= *Sämtliche Werke*, Bd. 45). S. V-VI (Kritische Einleitung von Arnold Ruge).

³⁵ George Sand: *Briefe eines Reisenden* (wie Anm. 34).

³⁶ [Franz Dingelstedt]: „Pariser Litteraturbriefe. George Sand“. *Augsburger Allgemeine Zeitung* 153 (1842): S. 1218 (Beilage).

³⁷ Dr. Meyer: „Der sociale Roman“. *Wigand's Vierteljahrsschrift* Bd. 1 (1844): S. 160.

So beginnt die Reihe 1844 erstaunlicherweise mit der Publikation des Romans *La Comtesse de Rudolstadt*, dem zweiten Teil des Fortsetzungsromans *Consuelo/La Comtesse de Rudolstadt*. Den ersten Teil sollten die Gebrüder Franckh erst ein Jahr später liefern. Möglich ist, dass Franckh durch die Umkehrung der Reihenfolge eine Marktlücke ausnutzen wollte, die sich durch eine Verzögerung in der Publikationsabfolge bei Wigand aufgetan hatte. *Consuelo*, der erste Teil des Doppelromans, war hier bereits 1843 erschienen, ohne dass den Lesern jedoch in unmittelbarem Anschluss die Fortsetzung geboten wurde. Sie erschien erst acht Romanbände später, möglicherweise aufgrund eines Übersetzerwechsels.³⁸ Dem schnellen Publikationsrhythmus des Leipziger Konkurrenten konnte der Verlag Franckh jedoch auf die Dauer nicht folgen, sicher auch, weil hier im Unterschied zu Wigand nur ein Übersetzer mit den Sand-Übertragungen betraut war.³⁹

Anders als Wigand verzichtete der Stuttgarter Verlag zunächst auch auf kommentierende Ankündigungen und Begleittexte zu den Übersetzungen. Dies änderte sich erst mit der Übersetzung des Romans *Spiridion* im Jahre 1845. Ab diesem Zeitpunkt lässt sich ein Wechsel in der Vermittlungsstrategie des Verlags bzw. des Übersetzers Johannes Scherr erkennen, denn dieser fügt dem Text eine Einleitung bei, die das Ziel verfolgt, das Interesse einer kritischen, gesellschaftlich aufgeschlossenen Leserschaft an George Sand zu wecken und deshalb in krassem Gegensatz zu den Marktinteressen kostengünstiger Massensliteratur den hohen intellektuellen Anspruch der Sand-Romane unterstreicht:

Die gewöhnliche Romanleserei wird sich durch die Schriften von George Sand nur äußerst selten befriedigt finden. Es ist zum Verständnis und Genuß derselben schlechterdings eine lebhaftere Theilnahme an den Fragen und Interessen der Zeit, ein Mitempfunden und Mitleben ihrer Leiden, Kämpfe und Hoffnungen erforderlich [...].⁴⁰

³⁸ Der Roman *Consuelo* wurde von Gustav Julius übersetzt, die Fortsetzung unter dem Titel *La Comtesse de Rudolstadt* von L. Meyer. Bibliographische Nachweise bei Hans Fromm: *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700-1948*. Baden-Baden, 1950-1953.

³⁹ Laut Verlagsangaben stammen sämtliche in der Reihe *Das belletristische Ausland* erschienenen Übersetzungen von Johannes Scherr.

⁴⁰ George Sand: *Spiridion. Bekenntnisse eines Mönchs*. Übersetzt und biographisch eingeleitet von Dr. Scherr. Stuttgart: Franckh, 1845 (= *Das belletristische Ausland*, Bd. 266). S. XXX (Einleitung des Übersetzers).

Mindestens ebenso überraschend wie dieser Appell an die Leserschaft ist die Auswahl des Romans *Spiridion* selbst, denn die Publikation dieses Textes verstößt im Grunde gegen die Strategie des *Belletristischen Auslands*, jeweils die aktuellsten Titel George Sands zu präsentieren, da es sich nicht nur um einen schon älteren Roman handelt, der 1839 erstmals erschienen war, sondern auch um ein Buch, das bereits zweimal ins Deutsche übersetzt worden war.

Die Motive für diese Entscheidung lassen sich nicht genau ermitteln. Sie könnten aber im Zusammenhang mit eigenen politischen Interessen des Übersetzers stehen. Mit *Spiridion* hatte Scherr jedenfalls einen Text ausgewählt, dessen Erscheinen George Sand Ende der dreißiger Jahre schlagartig im junghegelianischen Milieu bekannt gemacht hatte. Im Kreis um Arnold Ruge und den Mitarbeitern der *Hallischen Jahrbücher* hatte man in der Geschichte des Mönches Spiridion eine Art Romanversion der als Gründungsdokument der Bewegung geltenden Studie *Leben Jesu* von David Friedrich Strauß gesehen.⁴¹ Mit der erneuten Herausgabe und dem Kommentar dieses Romans machte sich der politisch aktive Johannes Scherr, der seit 1843 in Stuttgart ansässig war, bald in die württembergische Abgeordnetenversammlung gewählt wurde und 1848 den Stuttgarter „Demokratischen Verein“ gründete, das symbolische Kapital George Sands zu Nutze, wie es in den hier aufgezeigten politischen Deutungsdiskursen der Vormärzzeit bisher gewachsen war.

In der Reihe der Sand-Romane im *Belletristischen Ausland* mochte Johannes Scherr einen breitenwirksamen und gleichzeitig unverdächtigen Vermittlungskanal für seine eigenen politischen Positionen entdeckt haben, denn für die folgenden Jahre lässt sich eine Zunahme an kommentierenden Eingriffen in den von ihm übersetzten Texten feststellen. So weist z.B. die 1846 gefertigte Übersetzung des *Mennier d'Angibault*, eines Romans, der in die Reihe der von Leroux beeinflussten, so genannten sozialistischen Romane gehört, zahlreiche von Scherr als Fußnoten hinzugefügte Kommentare auf, in denen Beziehungen zwischen den sozialen Entwicklungen in Frankreich und Deutschland hergestellt und an geeigneten Stellen mitunter durch einschlägige Passagen aus den damals bereits von der Zensur verbotenen *Rheinischen Jahrbüchern* ergänzt werden.⁴²

⁴¹ Kerstin Wiedemann: *Zwischen Irritation und Faszination* (wie Anm. 5). S. 113-117.

⁴² George Sand: *Der Müller von Angibault*. Stuttgart: Franckh, 1846. Bd. 2, S. 70f. Eine ausführlichere Analyse dieser Übersetzung in Kerstin Wiedemann: „Die

Im Kontext der späteren revolutionären Ereignisse gelang es Scherr 1849 sogar, in einem auf vier Bände angelegten, ebenfalls im *Belletristischen Ausland* erschienenen Novellen-Zyklus George Sands Teile der revolutionären Flugschriften der Autorin unterzubringen, nämlich die beiden vom März 1848 stammenden *Lettres au peuple*. Dies war zweifellos ein gewagtes Unterfangen, das der Verlag Wigand erst im Nachgang zur Revolution, nämlich 1851 bewerkstelligen sollte.⁴³

Ob die durch den Demokraten Johannes Scherr geleistete und seinen eigenen politischen Ziele angepasste Transfertätigkeit im Rahmen des *Belletristischen Auslands* auch den Intentionen der Verlagsleitung entsprach, muss aufgrund mangelnder Quellen leider dahingestellt bleiben. Sie belegt jedoch auf eindrückliche Weise die doppelte Vermittlung der Sand-Übersetzungen an das deutsche Lesepublikum des Vormärzes. Unterhaltungsschriftstellerin oder Tendenzdichterin? George Sand vermochte es, beiden Ansprüchen gerecht zu werden und den Lesehunger der durchschnittlichen Leihbibliothekskundschaft ebenso zu befriedigen wie die Suche der Vormärz-Avantgarden nach einer zugkräftigen Leitfigur.

deutsche George-Sand-Übersetzung im Zeichen vormärzlichen Ideenschmuggels: das Beispiel des Romans *Le Meunier d'Angibault* (1845)“. Beitrag im Rahmen der Tagung „Migration, Exil und Übersetzung“, Universität François Rabelais Tours, 24.- 26.11.2005 (Publikation des Tagungsbandes voraussichtlich Frühjahr 2008).

⁴³ George Sand: Novellen, I-IV. Stuttgart: Franckh, 1848-1849 (Das belletristische Ausland, Bd. 1220-1240). Die *Lettres au peuple* sind den Bänden 1235-1240 als Anhang beigelegt, zusammen mit einer Übersetzung des Theaterstücks *Le Roi attend*, das am 9. April 1848 anlässlich der Eröffnung des *Théâtre de la République* (vormals *Théâtre français*) aufgeführt wurde.

Günter Berger (Bayreuth)

„Die Entdeutschung des Publikums“: Dumas-Übersetzungen und ihre Folgen

Nicht nur diese Gefahr beschwört Adolf Zeising in einem Artikel für die „Blätter für literarische Unterhaltung“ aus dem Jahre 1854, er sieht auch noch „die Entdeutschung der Schriftsteller“ als notwendige Folge der Überschwemmung des literarischen Marktes mit „Übersetzungen [...] für einen Spottpreis“ voraus.¹ Und natürlich gilt – nicht nur ihm – der Einfluss der Romane von Alexandre Dumas Père als besonders gefährlich. In der Tat ist der Autor mit seinen Feuilletonromanen in Deutschland omnipräsent, wo er seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts dank einer in rascher Folge anwachsenden Masse von schnell auf den Markt geworfenen Übersetzungen unaufhaltsam zum König der Leihbibliotheken aufsteigt. Neben einem kurzen Blick auf die quantitative Produktion, Diffusion und Rezeption von Dumas-Übersetzungen sollen die Schreibstrategien der Übersetzer und die Absatzstrategien der Verleger anhand von einigen ausgewählten Beispielen im Mittelpunkt meines Beitrags stehen.

I. Der König der Leihbibliotheken

Dass eine enge Verbindung von Roman und Leihbibliothek, zumal von Erfolgsroman und Leihbibliothek, im Vormärz herrscht, darüber besteht in der Forschung längst Konsens.² Erfolgsromane, das sind zum Leid-

¹ Zitiert nach Alberto Martino: *Die deutsche Leihbibliothek. Geschichte einer literarischen Institution (1756-1914)*. Mit einem zusammen mit Georg Jäger erstellten Verzeichnis der erhaltenen Leihbibliothekskataloge. Wiesbaden, 1990. S. 671.

² Zu diesem Konsens haben insbesondere die folgenden Untersuchungen entscheidende Beiträge geleistet: *Die Leihbibliothek als Institution des literarischen Lebens im 18. und 19. Jahrhundert. Organisationsformen, Bestände und Publikum*. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 30. September bis 1. Oktober 1977. Hg. Georg Jäger/Jörg Schönert. Hamburg, 1980; Reinhard Wittmann: *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750-1880*. Tübingen, 1982; Georg Jäger (unter Mitarbeit von Ulrich Dannenhauer): „Die Bestände deutscher Leihbibliotheken zwischen 1815 und 1860. Interpretation statistischer Befunde“. *Buchhandel und Li-*

wesen deutscher Romanciers und patriotisch bis nationalistisch, wenn nicht gar chauvinistisch angehauchter Kritiker überwiegend Romane ausländischer Autoren, die in zwei Wellen den deutschen Buchmarkt überschwemmen: In einer ersten Welle sind es die historischen Romane eines Walter Scott, die seit den zwanziger Jahren von jenseits des Kanals ein offenbar kaum zu stillendes Verlangen nach Erzählstoffen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit auslösen und dann zu befriedigen suchen. Bald schon wird in den vierziger Jahren diese erste von einer zweiten Welle überlagert, die von Frankreich ausgeht und von den sensationsträchtigen Sozialromanen eines Eugène Sue und historischen Abenteuerromanen eines Alexandre Dumas dominiert wird. Neben anderen – später zu diskutierenden Gründen – sind gewiss rechtliche, und damit verbunden, ökonomische Ursachen ausschlaggebend für die Entscheidung profithungriger oder, wie man damals sagte, ‚speculativer‘ Verleger gewesen, diese und viele andere ausländische Autoren in Übersetzungen an den deutschen Mann und an die deutsche Frau zu bringen. An grenzübergreifende Autorenrechte, die auch Übersetzungen einschlossen, war zu dieser Zeit noch überhaupt nicht zu denken, mit der Folge, dass die Verleger lediglich die Übersetzer, nicht aber die Originalautoren, zu bezahlen hatten. Und natürlich waren die Übersetzer billiger zu haben als deutsche Autoren, auf jeden Fall dann, wenn es sich um anerkannte Schriftsteller handelte, die Aussichten auf wenigstens halbwegs gesicherten Absatz boten. Während also um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein deutscher Originalroman noch 4-6 Taler kostet und damit für einen 400-600 Taler im Jahr verdienenden Handwerker schon rein ökonomisch jenseits des Denkbaren liegt³, produzieren spezialisierte ‚speculative‘ Verleger in ihren ‚Übersetzungsfabriken‘ reihenweise Billigware vornehmlich für die Leihbibliotheken.

Doch bevor wir darauf näher eingehen, wenden wir uns zunächst einmal der schieren Präsenz von Alexandre Dumas in diesen Leihbibliotheken zu, ausgehend von einer indignierten Feststellung des Jungdeutschen Karl Gutzkow. Der bemerkt in seinen *Unterhaltungen am häuslichen Herd* von 1854:

teratur. Festschrift für Herbert G. Göpfert zum 75. Geburtstag am 22. September 1982. Hg. Reinhard Wittmann/Bertold Hack. Wiesbaden, 1982. S. 247-313; Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1).

³ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 653.

Tritt man in die Leihbibliothek einer kleinen Stadt, so wird man bekanntlich alle Bücherbretter nur mit Alexander Dumas, Eugène Sue, Paul Féval u.s.w. (höchstens noch mit Spindler, Friederike Bremer und einigen anderen unvermeidlichen Namen) besetzt finden, größtenteils einem Lesestoff, der in Stuttgart und Grimma nach der Elle verkauft wird. Für zwanzig Thaler ist eine ganze Wand mit französischen und englischen Romanen bedeckt.⁴

Wie gut Gutzkow informiert ist und wie wenig er übertreibt, wird sich sogleich erweisen: Finden wir nach den Statistiken bei Martino in den Jahrzehnten 1826-1837 mit 2550 bzw. 2329 und 1838-1848 mit 1807 bzw. 1621 Bänden jeweils Walter Scott und August Lafontaine noch deutlich an der Spitze der Erfolgsautoren und Dumas mit 501 Bänden gerade einmal an 23. Stelle dieser zweiten Dekade⁵, so wandelt sich das Bild in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts radikal: In den Leihbibliotheken der Jahre 1849-1888 nimmt unser Autor mit 7041 Bänden eine einsame Spitzenposition ein, gefolgt in weitem Abstand von Eugène Sue (3558 Bände), während Scott mit 2535 Bänden auf den 6. Platz zurückfällt, von dem freilich der nationale Dichterstern Goethe als 17. mit 1306 Bänden noch meilenweit entfernt ist.⁶ Dabei dominiert Dumas sowohl in kleineren mit Beständen unter 5000 Bänden, mittelgroßen von 5000 bis 10000 wie auch großen Instituten mit mehr als 10000 Bänden.⁷ Und selbst um die Jahrhundertwende (1889-1914) hat Alexandre Dumas mit 2245 Bänden noch knapp die Nase vorn, nunmehr hart bedrängt in seiner Spitzenposition von Luise Mühlbach mit 2220 Bänden.⁸

Nicht allein als übersetzter Autor dominiert Dumas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die gesamte in- und ausländische Konkurrenz, auch in den fremdsprachigen Abteilungen der Leihbibliotheken sowie den *Cabinets de lecture* des deutschsprachigen Raumes kann er sich mit 4193 Bänden klar vor Paul de Kock (2171 Bände) und Eugène Sue (1642 Bände) behaupten.⁹ Unmissverständlich deutlich wird damit, dass sich seine massive Präsenz auch auf Bildungseliten erstreckt, die des Französischen mächtig sind.

⁴ Zitiert nach Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 670.

⁵ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 279f.

⁶ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 404.

⁷ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 406-409.

⁸ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 410.

⁹ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 734.

Im Vordergrund unseres Interesses stehen freilich die Übersetzungen und damit die Frage nach der sozialen Reichweite der Romane von Alexandre Dumas. Zur Beantwortung dieser – zugegeben schwer zu beantwortenden – Frage kann ein Blick in kleinere Leihbibliotheken dienlich sein, deren Bestände noch am ehesten auf weniger betuchte und gebildete Schichten ausgerichtet und oftmals außerordentlich stark auf Romanliteratur fokussiert waren. Allerdings können die folgenden Schlaglichter keinen Anspruch auf Repräsentativität erheben:

Schon 1847 nimmt Dumas in der kleinen Hamburger Leihbibliothek des Joseph Heilbuth mit ihren 3664 Bänden erheblichen Raum ein. Typischerweise lockt der Besitzer seine Kunden in erster Linie mit Romanen, die mit 1427 Bänden fast 39% des Gesamtbestandes ausmachen; von diesen Romanen entfallen wiederum 122 Bände, also ca. 8%, auf Dumas.¹⁰ Im mährischen Iglau offeriert der Buchhändler und Leihbibliothekar Leopold von Löwenthal 1856 seinen Kunden 4456 deutschsprachige Bände, an denen Dumas mit 174, also ca. 4%, einen erheblichen Anteil hat.¹¹ Mehr als 5% des Gesamtbestandes von 3012 Bänden und etwa 10% aller Romane machen die 155 Bände Dumas in der kleinen Leihbibliothek der Witwe von F. Rohrdorf in St. Pauli im Jahre 1861 aus.¹² Eine der viel belästerten ‚Winkelleihbibliotheken‘ scheint ein Fr. Esemann in Rodenberg (bei Stadthagen) zu führen: Ganze 98 Bände hat er 1858 seinem kleinstädtischen Publikum zu bieten, d.h. außer 40 Bänden Dumas nicht eben viel.¹³ Wie gesagt, das sind lediglich Einzelfälle, die allenfalls gewisse Tendenzen andeuten können. Wenn wir diese Einzelfälle einzuordnen versuchen, mögen diese Tendenzen vielleicht plausibler erscheinen.

Der Buchmarkt der Restaurationsepoche ist bis kurz vor der Revolution von 1848, als die Buchproduktion bei gleichzeitigem Aufschwung der Presse dramatisch sinkt, von exorbitantem Wachstum geprägt: Von 1815-1843 verfünffacht sich die Produktion beinahe von 3225 auf 14039 Titel. Ganz besonders profitiert von diesem Wachstum des Gesamtmarktes der Sektor des Romans, der von 146 auf 1130 Titel in diesem Zeitraum emporschnellt, sich also überproportional um das Achtfache steigert.¹⁴ Und an diesem Boom des Sektors Roman partizipieren Ro-

¹⁰ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 254f.

¹¹ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 333f.

¹² Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 340f.

¹³ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 336.

¹⁴ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 140.

manübersetzungen nochmals überproportional: 1845 drängen vierzehnmal so viele Übersetzungen ausländischer Romane auf den deutschen Buchmarkt wie 1820. Ihr Anteil an der gesamten Romanproduktion wächst im Zeitraum von 1820-1855 von 11% auf 50%, jedenfalls nach Auskunft der Messkataloge. Nach dem *Verzeichnis der Bücher* des Leipziger Buchhändlers Hinrich ergeben sich leicht abweichende Zahlen, die jedoch tendenziell in dieselbe Richtung gehen. Danach erreicht der ausländische Roman in deutscher Übersetzung um die Jahrhundertmitte einen Marktanteil von etwa der Hälfte der gesamten Romanproduktion; in Zahlen ausgedrückt heißt das: Von den 540 Romanen, die 1845 dem deutschen Lesepublikum angeboten werden, sind 261 Übersetzungen ausländischer Produkte. Insofern lassen sich Wehgeschrei und Zorngebrüll deutscher Romanciers und Kritiker durchaus verstehen: als neid-erfüllte Reaktion ohnmächtiger Wut auf eine scheinbar unaufhaltsame übermächtige Konkurrenz. Allerdings geht es mit dieser Konkurrenz nach dem Kulminationspunkt von 1850 rasch bergab und sie fällt nach 1860 auf etwa ein Viertel der Gesamtproduktion der Romane in Deutschland zurück.¹⁵ Längst vor der Berner Konvention von 1886, in der die Autorenrechte auch international abgesichert werden, spielt der rein ökonomische Marktvorteil billig zu produzierender Übersetzungen also keine entscheidende Rolle mehr.

Wer aber produziert diese Übersetzungen wo, zu welchen Bedingungen, in welcher Form, für welche Adressaten? Diesen Fragen wollen wir uns nun zuwenden. Wir haben schon einmal den Begriff ‚Übersetzungsfabrik‘ verwendet, der schon Ende des 18. Jahrhunderts aufgekommen zu sein scheint¹⁶, ebenso inflationär wie aggressiv-depreziativ aber erst seit Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts als Kampfbegriff einer Kampagne verwendet wird, die u.a. gegen folgende Verleger geführt wird:

1. Die von den Brüdern Johann Friedrich und Friedrich Gottlob Franckh 1822 in Stuttgart gegründete Firma, die ihre ersten Erfolge auf Übersetzungen der Scottschen Romane gründet. Seinen eigentlichen Durchbruch als führender deutscher Übersetzungsverlag erzielt Franckh 1843 mit der Kreation der Reihe *Das Belletristische Ausland*.

¹⁵ Norbert Bachleitner: „Übersetzungsfabriken“. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14 (1989): S. 1-49, hier S. 7f.

¹⁶ Martino: *Leibbibliothek* (wie Anm. 1). S. 662.

Kabinettsbibliothek der classischen Romane aller Nationen, die bis 1865 auf unglaubliche 3618 Bände anwächst.¹⁷

2. Stärker auf französische Autoren, u.a. auf Balzac, Dumas, Sand, Scribe, Soulié und Sue setzt der Verleger Kollmann in Leipzig.
3. Gleich mehrere Standorte mit Leipzig, Wien und Pest besitzt die Firma Hartleben, die 1846 ebenfalls ihre eigene Reihe unter dem Titel *Belletristisches Lese-Cabinet der neuesten und besten Romane aller Nationen* eröffnet, die bis 1853 immerhin 802 Bände umfasst. Bis 1879 kommen unter dem leicht veränderten Titel *Neues belletristisches Lese-Cabinet* weitere 1787 Bände hinzu.
4. Das weniger bekannte Verlags-Comptoir in Grimma.
5. Sonst nicht als ‚Übersetzungsfabrik‘ gehandelt, aber in unserem Zusammenhang von Bedeutung ist die Buchhandlung Jenisch & Stage in Augsburg¹⁸, bei der als dritter Band ihrer Reihe *Das belletristische Europa* 1844 *Die drei Musketiere* erscheinen.

Auffällig ist die offensichtlich von einigen Rivalen der Gebrüder Franckh als zündend erkannte und von daher rasch nachgeahmte Idee, Romanübersetzungen in Form einer Reihe auf den Markt zu bringen, um mit dem Anspruch auf umfassende („Ausland“, „aller Nationen“, „Europa“) Versorgung mit Neuheiten („neuesten“), ohne auf qualitätssichernde Selektion („classischen“, „besten“) zu verzichten, konkurrenzfähig zu sein. Auf eine abweichende Strategie setzt der Leipziger Chr. E. Kollmann, der wohl auf die Zugkraft des Namens Dumas vertraut, wenn er ebenfalls 1844 *Athos, Porthos und Aramis oder: die drei Mousquetaire* als „Erste[n] Theil“ seiner *Schriften* präsentiert. Beiden Strategien gemeinsam ist der Versuch einer engeren Kundenbindung über die Integration eines Einzelprodukts in ein Gesamtpaket in der Hoffnung auf längerfristig planbaren Absatz.

Ein weiterer Marktvorteil der Übersetzungsverlage liegt gewiss auch in ihrer in vielen Fällen zu beobachtenden Kundennähe, realisiert in Form einer an die Buchhandlung angeschlossenen Leihbibliothek: Diese gene-

¹⁷ Hans Erich Binder: *Franckh'sche Verlagsbandlung Stuttgart*. Stuttgart, 1953 und Bachleitner: „Übersetzungsfabriken“ (wie Anm. 15). S. 31f.

¹⁸ Rudolf Schmidt: *Deutsche Buchbändler. Deutsche Buchdrucker. Beiträge zu einer Firmengeschichte des deutschen Buchgewerbes*. 6 Bde. in 1 Bd. Hildesheim, New York, 1979 (Nachdr. d. Ausg. Berlin, 1902-1908). S. 514f.

rell häufig in dieser Zeit zu beobachtende Doppelrolle Verleger-Leihbibliothek¹⁹ gilt für Kollmann in Leipzig uneingeschränkt.

Adolf Konrad Hartleben besitzt zwar selbst keine Leihbibliothek, dafür aber sein Geschäftsführer in Pest, Joseph Müller, wenngleich nur für wenige Jahre von 1811-1815.²⁰ Auch die Gebrüder Franckh verfügen in den ersten Jahren ihrer verlegerischen Tätigkeit über eine ihrer Buchhandlung angeschlossene Leihbibliothek, die sie allerdings 1827 schon weiterverkaufen.²¹ Wie dem auch sei: Eine gewisse Affinität von ‚Übersetzungsfabrik‘ und Leihbibliothek erscheint nicht abwegig.

Jedenfalls gehen wohlinformierte Zeitgenossen selbstverständlich davon aus, dass die Verleger von Belletristik und die Übersetzungsverlage beinahe ausschließlich oder doch in erster Linie auf Absatz in den Institutionen des Buchverleihs spekulieren. So ist das *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* von 1840 überzeugt, dass für „Fabrication und Absatz von Romanen“ allein die Leihbibliotheken verantwortlich sind, wie auch die *Deutsche Vierteljahrs Schrift* zwei Jahre später konstatiert: „Gewiß der bei weitem größere Theil unserer schönen Literatur wird nur für die Leihbibliotheken gefertigt.“²² Kommen in diesem Zusammenhang die Übersetzerverlage in den Blick, dann fließen wie von selbst negative Werturteile in die Feder ein, etwa in die eines Hermann Paldamus, der sich, ebenfalls in der *Deutschen Vierteljahrs Schrift* (1855), in einem Artikel mit dem bezeichnenden Titel *Der Materialismus unserer Zeit* ereifert:

Die buchhändlerische Spekulation [...] führte die Romanfabrikation herbei und richtete, da die einheimische Produktion in ihrer Quantität und Qualität nicht auszureichen schien, Übersetzungsfabriken ein [...] Ganz besonders aber vernichtete das Übersetzungswesen mit seinen Concurrnzbestrebungen, welche das Neueste am schnellsten und auf das billigste zu liefern suchten, den letzten Rest künstlerisch idealer Gesinnung; die Reproduktionswuth, welche für den unersättlichen Schlund der Leselust arbeitete, mußte die besseren Kräfte hindern und nicht wenig dazu beitragen, dieselben entweder zur Nachahmung des Ausländischen zu verlocken, oder ihnen den Muth zu einem Widerstande und den Glauben an einen Erfolg desselben zu nehmen [...] so fand die Roman- und Übersetzungsliteratur ihr Hauptquartier in den Leih-

¹⁹ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 642.

²⁰ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 104.

²¹ Binder: *Franckh'sche Verlagsbuchhandlung* (wie Anm. 17). S. 30.

²² Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 624f.

und Lesebibliotheken, die namentlich in einzelnen Theilen Deutschlands wie die Pilze emporgewachsen sind und allen Ständen als Lese- und Unterhaltungsquelle dienen. Es ist gewiß keine zu hohe Annahme, wenn wir behaupten, daß wir in Deutschland 2000 Leihbibliotheken haben; diese sind die eigentlichen Stützpunkte der schlechten Romanliteratur, welche ohne sie gar nicht bestehen könnte.²³

Über diesen bestimmenden Einfluss der Institution Leihbibliothek auf die gesamte Belletristikproduktion des Vormärz ist sich auch die Forschung einig.²⁴ Ob dieser bestimmende Einfluss wirklich so weit gegangen ist, wie Hermann Paldamus und andere um die Nöte deutscher Autoren und die Entwicklung der deutschen Literatur besorgte Zeitgenossen uns glauben machen wollen, sei dahingestellt. Für uns ist an dieser Stelle nur von Bedeutung, dass diese Gefahr gesehen und zum Anlass zu mehr oder weniger wüsten xenophoben Ausfällen wurde – doch dazu später.

Zunächst wollen wir uns der Frage zuwenden, ob die Leihbibliothek wirklich zu einer ‚Demokratisierung des Lesens‘ im Sinne einer erheblichen Verbreiterung des sozialen Spektrums des deutschen Lesepublikums im Vormärz beigetragen hat, indem sie ökonomische Barrieren des Lesekonsums beseitigt hat. Jäger/Schönert betonen den prinzipiell schichtenübergreifenden Charakter der Leihbibliothek, mit der Einschränkung freilich, dass die „Leihgebühren größerer Anstalten [...] für Handwerker und Arbeiter kaum erschwinglich“ seien, verweisen aber auf die soziale Reichweite der ‚wandernden Leihbibliothekare‘, die „mit ihren Büchern in Fabriken, Werkstätten und Kasernen“ Geschäfte machen.²⁵ In der Tat dürfte ein Jahresabonnement von 8 Talern in einer großen Leihbibliothek um die Jahrhundertmitte für breite Bevölkerungsschichten unerreichbar gewesen sein²⁶, als etwa ein Lehrer im Jahr durchschnittlich nicht mehr als 140 Taler verdiente. Einzelausleihen für 2-3 kr. pro Band und Tag in den kleineren Einrichtungen waren aber wohl für

²³ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 626.

²⁴ Wittmann: *Buchmarkt* (wie Anm. 2). S. 242; Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 623.

²⁵ Jäger/Schönert: *Leihbibliothek* (wie Anm. 2). S. 13f.

²⁶ Diedrich Saalfeld: „Materialien zur Beurteilung der Buchpreise und Leihgebühren im Rahmen der allgemeinen Preisentwicklung und der Lebenshaltungskosten des 19. Jahrhunderts“. Jäger/Schönert: *Leihbibliothek* (wie Anm. 2). S. 63-88, hier S. 65.

viele Deutsche erschwinglich. Umgekehrt war es aber ebenfalls gang und gäbe, dass Angehörige wohlhabender Schichten, adlige Damen etwa, wie zeitgenössische Autoren klagen, die Massenware Roman bevorzugt nicht etwa erwerben, sondern ausleihen.²⁷

Wenn also die Gebrüder Franckh und ihre Konkurrenten mit ihren Billigprodukten in Reihenform auf den deutschen Buchmarkt drängen, dann zielen sie trotz der niedrigen Kaufpreise nicht überwiegend auf den Einzelkonsumenten, sondern eben auf die Leihbibliotheken, von denen die größeren eine Vielzahl von Exemplaren abnehmen und, immer auf Aktualität des Angebotes bedacht, kontinuierlichen Absatz der Reihenwerke garantieren. Von daher sorgen die Reihenformate der ‚Übersetzerfabriken‘ auf der einen, wie die feste Größe der Leihbibliotheken auf der anderen Seite, für beiderseits gut kalkulierbare und planbare Ausgaben und Einnahmen: Damit ist natürlich keineswegs ausgeschlossen, dass diese ‚speculativen‘ Verleger mit ihren Billigprodukten auch auf Absatz außerhalb der Leihbibliotheken zielten, worauf ein Prospekt zur Franckhschen Reihe *Das belletristische Ausland* auch dezidiert hinweist.²⁸ Freilich wird selbst bei einem Bändchenpreis von 6 Kreuzern oder 2 Neugroschen der Kauf des gesamten *Monte-Cristo* bei Franckh für einen Lehrer mit seinen 140 Talern Jahreseinkommen immer noch nicht zu einem Schnäppchen, wenn er dafür fast 2 Taler berappen soll, während *Les Trois Mousquetaires* mit 2/3 Talern schon eher erreichbar scheinen. In jedem Fall kann Franckh seine Reihenprodukte wesentlich preisgünstiger anbieten als die Augsburgener Konkurrenz Jenisch und Stage, die für eine Lieferung der *Drei Musketiere* 18 Kreuzer verlangt.²⁹ Wer auch immer seinen Dumas-Roman bei Franckh und seinen Konkurrenten kaufte, sah sich mit derselben Verkaufsstrategie konfrontiert: Das Lesefutter wurde ihm häppchenweise serviert, um die gesamte Ration möglichst preiswert erscheinen zu lassen. Dass von dieser Strategie auch die Leihbibliotheken ihrerseits profitieren, versteht sich von selbst.³⁰

Auf das Angebot an Dumas-Ausgaben in diesen ‚Übersetzerfabriken‘ wollen wir nun einen etwas genaueren Blick werfen.

²⁷ Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 650.

²⁸ Binder: *Franckh'sche Verlagsbandlung* (wie Anm. 17). S. 35.

²⁹ Wie die Titelseite ihrer Ausgabe von 1844 verrät.

³⁰ Jäger: *Bestände* (wie Anm. 2). S. 263.

II. Von der Romanfabrik zur Übersetzungsfabrik

Ich muss mich hier auf Spitzenprodukte der *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Compagnie*³¹ und ihre Übersetzungen beschränken: also auf *Les trois mousquetaires* und *Le comte de Monte Cristo*, die den Dumas-Boom in Deutschland erst eigentlich ausgelöst haben. Die jeweils fast gleichzeitig auf den Markt drängenden Übersetzungen dieser beiden auch heute noch erfolgreichsten Dumas-Romane werfen ein grelles Licht auf den Konkurrenzkampf der Verleger und die Zeitnot der Übersetzer.

Les trois mousquetaires erscheinen zunächst in 82 Folgen vom 14. März bis 14. Juli 1844 im Feuilleton von *Le Siècle* und in demselben Jahr in Buchform in Paris und – als Raubdruck – in Brüssel. Und noch in eben demselben Jahr 1844 spucken die deutschen ‚Übersetzungsfabriken‘ ihre Produkte aus:

In der von dem Erfolgsromancier Karl Spindler für die Stuttgarter Franckh'sche Buchhandlung herausgegebenen Reihe *Das belletristische Ausland* finden wir *Die drei Musketiere* in der Übersetzung von August Zoller.³² In ihrer Reihe *Das belletristische Europa* präsentiert die Jenisch und Stage'sche Buchhandlung als dritten Band *Die drei Musketiere* in der Version von Friedrich Wilhelm Bruckbräu.³³ Und der Leipziger Verleger Kollmann schickt *Athos, Porthos und Aramis oder: die drei Mousquetaire* als seine deutsche Fassung aus der Feder von Wilhelm Ludwig Wesché im Rahmen seiner Werkausgabe *Alexander Dumas. Schriften* auf den Markt.³⁴ Einzig der Leipziger Konkurrent Hartleben springt mit *Die drei Musketiere* in der Übersetzung von Josef A. Moshhammer in der Reihe *Belletristi-*

³¹ So lautet der polemische Titel eines von Eugène de Mirecourt 1845 publizierten Pamphlets gegen Dumas' in der Tat frühindustriell arbeitsteilige literarische Produktionsweise.

³² *Das belletristische Ausland*, herausgegeben von Carl Spindler. Kabinettsbibliothek der classischen Romane aller Nationen. 233ster bis 235ster Band. [...] *Die drei Musketiere* [...] Stuttgart: Verlag der Franckh'schen Buchhandlung, 1844.

³³ *Das belletristische Europa*. 3. Band. *Die drei Musketiere*. Von Alexander Dumas. Deutsch von Fr. Wilh. Bruckbräu. [...] Augsburg: v. Jenisch und Stage'sche Buchhandlung, 1844.

³⁴ *Athos, Porthos und Aramis oder: die drei Mousquetaire* von Alexander Dumas. Aus dem Französischen von W. L. Wesché. [...] Leipzig: Verlag von Chr. E. Kollmann, 1844.

sches Lese-Cabinet der neuesten und besten Romane erst 1847 auf diesen rasenden Zug auf.³⁵

Kaum sechs Wochen nach der letzten Folge der *Trois mousquetaires* in *Le Siècle* startet das *Journal des Débats* am 28. August 1844 *Le comte de Monte Cristo*, der seine Leser über 150 Folgen bis zum 15. Januar 1846 in Atem hält, bevor ihn der Verleger Lévy als Buch publiziert. Wiederum ist es August Zoller, der in Franckhs bekannter Reihe noch 1846 seine Übersetzung unter dem Titel *Der Graf von Monte Christo* vorlegt.³⁶ Und natürlich ist auch hier wieder die Konkurrenz aus Augsburg mit ihrem Übersetzer Bruckbräu gleichzeitig präsent³⁷, während der Leipziger Kollmann-Verlag die Version von Ernst Susemihl ins Rennen schickt³⁸ und mit dem Verlags-Comptoir und seinem Übersetzer August Küster ein weiterer Konkurrent auf den Plan tritt.³⁹ Demgegenüber hinkt Hartleben mit seiner Moshammer-Übersetzung von 1847 wiederum etwas hinterher.

Wie hoch das Bewusstsein für die Bedeutung des Faktors Zeit in diesem erbitterten Konkurrenzkampf bei den Verlegern entwickelt war, das zeigt eine Werbeanzeige, die Kollmann seiner *Monte-Christo*-Ausgabe beifügt, um mit fett gedruckter Hervorhebung auf die bevorstehende Übersetzung von Eugène Sues Roman *Martin l'enfant trouvé* aufmerksam zu machen:

In vier Wochen und spätestens 24. Juni wird bei mir ausgegeben das erste Bändchen von [...] Martin, das Findelkind [...], **wovon in Paris am 1. Juli das erste Kapitel im Constitutionel [sic] erscheint; denn ich habe vom Verfasser das Recht erworben,**

³⁵ Diese Ausgabe war mir nicht zugänglich.

³⁶ *Das belletristische Ausland*, herausgegeben von Carl Spindler. Kabinettsbibliothek der classischen Romane aller Nationen. 610ter bis 613ter Band. [...] *Der Graf von Monte Christo*. [...] Stuttgart: Verlag der Franckh'schen Buchhandlung, 1846.

³⁷ *Der Graf von Monte-Christo*. Roman von Alexander Dumas. Deutsch von Fr. Wilh. Bruckbräu. [...] Augsburg: v. Jenisch und Stage'sche Buchhandlung, 1846.

³⁸ *Der Graf von Monte-Christo*. Ein Roman von Alexander Dumas. Aus dem Französischen übersetzt von Dr. Ernst Susemihl. [...] Leipzig: Verlag von Chr. E. Kollmann, 1846.

³⁹ *Der Graf v. Monte-Christo*. Von Alexander Dumas. Aus dem Französischen übersetzt von A. Küster. [...] Grimma: Druck und Verlag des Verlags-Comptoirs, 1846.

**in Deutschland das erste Bändchen 8 Tage vor Erscheinen
des ersten Kapitels in Paris** ausgeben zu dürfen.

Norbert Bachleitner hat u.a. am Beispiel von Ludwig von Alvensleben (1800-1866) und Georg Nikolaus Bärmann (1785-1850) gezeigt, welche Ausmaße – und Auswüchse – das Übersetzungswesen dieser Zeit angenommen hatte⁴⁰:

Beide übersetzten von 1826 bzw. 1819 an – kleinere Journalbeiträge und Gedichte nicht eingerechnet – mindestens je 140 Romane und Theaterstücke.⁴¹

Kaum Glaubliches über Alvenslebens Leipziger Übersetzungsmanufaktur, in der neben unzähligen Übersetzungen aus dem Englischen u.a. auch solche von Eugène Sue, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, George Sand, Frédéric Soulié und Paul de Kock produziert wurden, berichtet August Prinz in seiner Darstellung der Geschichte des deutschen Buchhandels von 1815-1843:

In dem famoson Klitschergäßchen miethete er eine große Wohnung, in der er vier Schreiber zugleich beschäftigte, abwechselnd dem einen oder dem andern dictirend. Wie die Uebersetzungen wurden, kann man sich leicht denken, doch war dies den Verlegern gleich [...].⁴²

Angesichts des Konkurrenzkampfes der deutschen Dumas-Verleger werden wohl die von ihnen beschäftigten Übersetzer unter einem ähnlichen Zeitdruck gestanden haben wie Alvensleben.

Schauen wir uns ihre Produkte näher an, dann schimmert bei einigen Übersetzern dieser Zeitdruck in einer gering ausgeprägten Sorgfalt im Umgang mit dem Original durch, die sich in häufigen Auslassungen niederschlägt: Während Bruckbräu, Wesché und Susemihl mit einer bis sieben Auslassungen von Einzelwörtern bis hin zu Halbsätzen innerhalb eines Kapitels noch relativ sorgfältig arbeiten, unterlaufen Küster und Zoller in der Hast des Übertragens auffällig viele Flüchtigkeiten. Küster übersieht im Kapitel *La présentation* des *Monte Cristo* elfmal Einzelwörter

⁴⁰ Bachleitner: „Übersetzungsfabriken“ (wie Anm. 15). S. 23-26.

⁴¹ Bachleitner: „Übersetzungsfabriken“ (wie Anm. 15). S. 23f.

⁴² August Prinz: *Der Buchhandel vom Jahre 1815 bis zum Jahre 1843. Bausteine zu einer späteren Geschichte des Buchhandels*. Repr. d. 2. Aufl. Altona, 1855. Heidelberg, 1981, S. 13.

oder Halbsätze, Zoller bei seiner Übersetzung desselben Kapitels gar zwölfmal.

Ein leidiges Problem stellt für unsere Übersetzer auch der Umgang mit dem Partizip Präsens und dem Gerundium dar, einem im Französischen gängigen und gerade von Dumas geschätzten Mittel zur Verknäpfung des Ausdrucks. Unsere Übersetzer behalten diese Konstruktion weitestgehend bei, August Zoller bis zur Schmerzgrenze des Peinlichen, wie die folgende Blüte seiner hermeneutischen Kunst aus dem Kapitel *La présentation des Comte de Monte-Cristo* sinnfällig macht. Dort heißt es:

Monsieur, continua la comtesse en s'avancant avec la majesté d'une reine, je vous dois la vie de mon fils, et pour ce bienfait je vous bénis.⁴³

Zoller mutet seinen Lesern zu:

„Mein Herr,“ fügte die Gräfin mit der Majestät einer Königin vorschreitend bei, „ich verdanke Ihnen das Leben meines Sohnes und segne Sie für diese Wohltat.“⁴⁴

Einzig Bruckbräu unternimmt in seiner Version des *Monte-Cristo* systematisch den Versuch einer Umwandlung dieser typisch französischen Konstruktion in Hypo- oder Parataxe. Von den zahllosen Ungenauigkeiten, Flüchtigkeiten und auch groben Schnitzern, die insbesondere Zoller und Küster, der auch noch völlig selbstherrlich mit dem Original umgeht, unterlaufen, will ich ebenfalls nur ein Beispiel herausgreifen, das schlagend Zollers Übersetzungshast erhellt: Im allerersten Kapitel der *Trois Mousquetaires* spielt Dumas auf die La Fontaine-Fabel *Le Héron* (VII, 4) an:

Il est en effet bien lâche, murmura l'hôte [...] et essayant par cette flatterie de se raccomoder avec le pauvre garçon, comme le héron de la fable avec son limaçon du soir.⁴⁵

Bei Zoller mutiert der „héron“ zum „héros“:

„Er ist in der That sehr feig!“ murmelte der Wirth, indem er [...] sich durch diese Schmeichelei mit dem armen Jungen zu versöhnen suchte, wie der Held in der Fabel mit seiner Schnecke.⁴⁶

⁴³ Alexandre Dumas: *Le Comte de Monte-Cristo*. Éd. G. Sigaux. Paris, 1981. S. 526.

⁴⁴ Dumas: *Monte Christo* (wie Anm. 36). S. 22.

⁴⁵ Alexandre Dumas: *Les Trois Mousquetaires. Vingt ans après*. Éd. G. Sigaux. Paris, 1962. S. 18.

⁴⁶ Dumas: *Musketierte* (wie Anm. 32). S. 24.

Karl August Zoller ist in der Tat gemeinsam mit Wilhelm Ludwig Wesché der meistbeschäftigte unserer Dumas-Übersetzer.⁴⁷ Der 1773 bei Esslingen geborene und 1858 in Stuttgart gestorbene Pfarrerssohn verfasst neben seiner Tätigkeit im Pfarr- und Schuldienst pädagogische und lokalhistorische Werke u.a. über das von ihm als Rektor geleitete Katharinenstift. Allein aus dem Französischen hat er 46 Werke übersetzt, mit dem Schwerpunkt auf Dumas und Sue, von denen er 32 bzw. 11 Titel für die Franckh'sche Verlagshandlung und ihre von Karl Spindler herausgegebene Reihe *Das belletristische Ausland* ins Deutsche übertragen hat. Schon er allein hat einen gewissen Anteil daran, dass um die Mitte des 19. Jahrhunderts fast die Hälfte aller in Deutschland produzierten Romane Übersetzungen sind und Dumas genau zu diesem Zeitpunkt die Leihbibliotheken erobert: Allein von 1845 bis 1850 wirft Franckh dank seiner ebenso unermüdlichen wie flüchtigen Feder folgende Dumas-Romane auf den Markt: *Le Bâtard de Mauléon* (1847), *Le Chevalier de Maison Rouge* (1847), *Le Collier de la reine* (1849/50), *Le Comte de Monte-Cristo* (1846), *La Dame de Monsoreau* (1846), *Les Deux Diane* (1847), *Une Famille corse* (1847), *Une Fille du régent* (1848), *Isaac Laquedem* (1850), *Joseph Balsamo* (1846-48), *Les Mille et un fantômes* (1850), *Les Quarantecinq* (1847), *La Reine Margot* (1846), *Les Trois Mousquetaires* (1844), *La Tulipe noire* (1850), *Le Vicomte de Bragelonne* (1848-50). Nicht mitberücksichtigt sind hierbei aus demselben kurzen Zeitabschnitt weitere Übersetzungen: Ein Reisebericht von Dumas, fünf Sue-Romane, deren Übertragung zumindest partiell in diese wenigen Jahre fällt, und Balzacs *Modeste Mignon*.⁴⁸

Ähnlich aktiv ist Wilhelm Ludwig Wesché für den Leipziger Kollmann-Verlag, dem er 38 übersetzte Titel liefert, während seine insgesamt vier Übersetzungen für Westermann bzw. Meyer in Braunschweig kaum ins Gewicht fallen. Sein Schwerpunkt liegt nicht so eindeutig auf Dumas, von dem er aber immerhin 16 Titel verdeutscht.⁴⁹

Neben diesen beiden verblasst zwar die Bedeutung der weiteren Dumas-Übersetzer der Vormärzperiode Friedrich Wilhelm Bruckbräu (1792-1874), Josef Alois Moshhammer (1800-1878) und August Küster (Lebensdaten unbekannt), die aber dennoch mit ihren Lieferungen an

⁴⁷ Eine biographische Skizze zu Zoller bei Wilhelm Kosch: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*. 2. Aufl. Bern, 1968. Bd. 4, S. 3546.

⁴⁸ Diese Angaben nach Hans Fromm: *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700-1948*. 2 Bd. Baden-Baden, 1950. S. 320-365.

⁴⁹ Fromm: *Bibliographie* (wie Anm. 48). S. 320-365.

die Konkurrenzfirmen und -reihen in Augsburg (Jenisch & Stage: *Das belletristische Europa*), Leipzig (Hartleben: *Belletristisches Lese-Cabinet der neuesten und besten Romane*) und Grimma (*Verlags-Comptoir*) ebenfalls ihren Beitrag zur Dominanz von Dumas leisten.

Wie die Untersuchung einzelner Leihbibliotheken von Jäger gezeigt hat, ist für diese Spitzenposition von Dumas nicht so sehr das vielfache Angebot eines einzelnen Titels verantwortlich wie die schnelle Folge etlicher Titel in kürzester Zeit. So liegt der Anschaffungsquotient der Dumas-Titel in der Braunschweiger Leihbibliothek Meyer in der Boom-Zeit des Autors 1843-1858 lediglich zwischen 1,1 und 2,4 pro Band, bei Sue hingegen zwischen 2,0 und 6,0, bei einem gewissen W. Sostmann gar zwischen 3,5 und 7,3. Da nimmt es nicht wunder, dass ‚Alexandre le Grand‘ unter den zehn Erfolgsautoren bei Meyer zwar den zweiten Rang nach Sue bei der Zahl angebotener Bände einnimmt, in der Rangliste der zehn Erfolgreichsten gemäß Anschaffungsquotient dagegen gar nicht auftaucht.⁵⁰ Zwar ist die Materialbasis für generalisierende Schlussfolgerungen denkbar gering. Dennoch möchte ich die Vermutung wagen, dass Dumas' massenhafte serielle Produktion hauptverantwortlich für seinen Massenerfolg im deutschen Vormärz ist, als aus der *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Compagnie* Titel auf Titel in die ‚Übersetzungsfabriken‘ fließt, sich von dort in die Leihbibliothek ergießt, um schließlich beim deutschen Konsumenten zu landen, seinen Romanhunger zu sättigen – und ihm den Appetit auf Romane einheimischer Autoren zu verderben. Dabei fragt der Hunger dieses Massenpublikums nicht so sehr nach ästhetisch-stilistischen Qualitäten des Lesefutters, sondern will zuallererst gestillt werden durch möglichst schnelle Befriedigung. Und dieser Befriedigung kommen die Leihbibliotheken mit ihren Anschaffungen der neuesten Produkte der miteinander konkurrierenden ‚Übersetzungsfabriken‘ nur zu gern nach, ganz nach dem Motto:

Wer erst kommt – mahlt erst. Die Bibliothekenbesitzer fragen nicht: Ist jene Übersetzung besser oder diese?, sondern die erste – die beste. – Also Eile! Eile! muß hierbei das Motto sein.⁵¹

Während der Leihbibliothekar Fernbach seine Institution lediglich als Medium sieht, das dem Publikum das Romanfutter liefert, das die einheimischen Romanciers mangels Masse nicht liefern können, fürchten diese

⁵⁰ Jäger: *Bestände* (wie Anm. 2). S. 282.

⁵¹ So ein Artikel in der *Preßzeitung* im „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“ vom 01.12.1840, zitiert nach Martino: *Leihbibliothek* (wie Anm. 1). S. 668.

– unterstützt von patriotisch bis chauvinistisch gestimmten Kritikern – um ihre Fleischöpfe und wettern gegen die „Entdeutschung des Publikums“.

Eine der lautesten Stimmen ist die des schon eingangs zitierten Karl Gutzkow, der in seiner Streitschrift gegen *Die Deutschen Uebersetzungsfabriken* (1839) zwar darauf beharrt, dass es ihm „um die Erhaltung unsrer Nationalehre zu thun ist“⁵², der jedoch durchaus das Nationale mit handfester Ökonomie in Einklang zu bringen versteht. Dementsprechend nimmt er die Buchhändler aufs Korn, die „[...] den Markt mit Waaren überfüllen, die die eigenen heimischen Artikel in ihrem Werthe herabdrücken [...]“⁵³

Und 15 Jahre später macht dann ein gewisser Adolf Zeising in einem Artikel für die *Blätter für literarische Unterhaltung* nicht zuletzt Dumas für „[d]ie Entdeutschung des Publikums“ haftbar. Ich kann dem Leser diese Mischung aus Schlichtheit der Argumentation und nationalistischer Verblendung, die diesen Beitrag Zeisings kennzeichnet, nicht ersparen:

Der Roman ist jetzt [...] von allen Literaturerzeugnissen, diejenige Form, die [...] die weiteste Verbreitung findet und durch welche die Strömung der Ideen am ungezwungensten und sichersten vermittelt wird. Es ist daher von sehr großer Bedeutung, ob das Volk vorzugsweise fremde oder vaterländische Romane liest, denn die unausbleibliche Folge ist, daß es mit jenen nach und nach auch fremde Ideen und Lebensanschauungen einsaugt und auf diese Weise immer mehr und mehr dem deutschen Sinn und Wesen entfremdet wird [...] Man denke nur an den Einfluß, den die Romane von George Sand, Paul de Kock, Eugen Sue, Alexandre Dumas u.A. auf das deutsche Volk ausgeübt haben [...]. Die Entdeutschung des Publikums hat aber nothwendig auch die Entdeutschung der Schriftsteller zur Folge [...] alle jene secundären, untergeordneten Talente, die [...] des Gelderwerbs wegen schreiben [...] werden immer mehr im fremdländischen Sinn und Geiste arbeiten und so den der Nationalität verderblichen Einfluß noch vergrößern, dergestalt, daß das entartete deutsche Volk zuletzt gar keine urkräftigen Genies von deutschem Wesen mehr zu erzeugen vermag.⁵⁴

⁵² *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*. Hg. Norbert Bachleitner. Tübingen, 1990. S. 16.

⁵³ Bachleitner: *Quellen* (wie Anm. 52). S. 12.

⁵⁴ Martino: *Leibbibliothek* (wie Anm. 1). S. 671f.

Und was macht denn nun diese französischen Romane so gefährlich fürs deutsche Volk? Sozialismus und Sittenlosigkeit. Für Sozialismus steht George Sand, für Sittenlosigkeit, man mag es kaum glauben, Alexandre Dumas, als einer, der in den *Trois Mousquetaires* jeglichen Sinn für „die Heiligkeit der Ehe“ vermissen lässt, jedenfalls laut August Hennebergers *Wort über französische und deutsche Literatur*, der hier auch das letzte Wort behalten soll.⁵⁵

⁵⁵ Bachleitner: *Quellen* (wie Anm. 52). S. 222.

Hans T. Siepe (Düsseldorf)

„... fast überall trifft man auf die *Geheimnisse*“ – zu frühen Übersetzungen der *Mystères de Paris* (1842) von Eugène Sue

Aus Anlass des 100. Geburtstages von Eugène Sue im Jahr 1904 war in der *Vossischen Zeitung* unter der Überschrift „Eugène Sue in Deutschland“ Folgendes zu lesen:

Welche deutsche Zeitung von 1843-44 man durchblättern möge, fast überall trifft man auf die „Geheimnisse“ und ihre sensationellen Wirkungen.¹

Gemeint waren damit die *Mystères de Paris*, zu denen Robert Prutz 1845 schon ebenso wie zu den vielfachen Nachahmungen vermerkt hatte: „unsre Übersetzer keuchen, unsre Nachahmer schwitzen und die Leihbibliotheken wachsen ins Riesenmäßige“.² Die jüngste und bislang letzte Edition der *Mystères de Paris* auf dem französischen Buchmarkt benennt sogar eine genaue Zahl der Imitationen in einem genauen Jahr: „On compta, rien que pour l'Allemagne, en 1844, trente-six ‚Mystères‘ différents!“³

Norbert Bachleitner, der in aller Ausführlichkeit die deutsche Rezeption von Sues *Mystères de Paris* und des Folgeromans *Le Juif errant* behandelt hat, hat darauf hingewiesen, dass die vielfach genannten Zahlen zu den Übersetzungen der *Mystères de Paris* in Deutschland nicht stimmen⁴,

¹ Anonym, in: *Vossische Zeitung* Nr. 579 (1904), zit. n. René Trautmann: *Die Stadt in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts (1830-1880)*. Basel u. Winterthur: Keller, 1957. S. 61.

² Robert Prutz: „Über die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen“. *Romantheorie und Romankritik in Deutschland*. Hg. Hartmut Steinecke. Vol. 2, Stuttgart: Metzler, 1976. S. 219.

³ Eugène Sue: *Les Mystères de Paris*. Edition établie par Francis Lacassin. Paris: R. Laffont, 1989. S. 3.

⁴ Norbert Bachleitner: *Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland*. Amsterdam: Rodopi, 1993. S. 95: „Die bisher in der Forschungsliteratur kolportierte Anzahl der Übersetzungen ist bestenfalls zutreffend, wenn man alle einzelnen Ausgaben der vier Übersetzungen addiert.“

und der Chor der Fehlmeldungen soll hier einmal wiederholt und erweitert werden:

- Erich Edler sprach in seinem Buch über Sue und die deutsche Mysterialiteratur von mehr als 10 deutschen Übersetzungen allein im Jahr 1844;
- In seinem Buch über die Rolle der Stadt in der Literatur von 1957 spricht René Trautmann von einem Dutzend Übersetzungen der *Mystères de Paris*, die zeitgleich in der deutschen Presse erschienen seien;
- Norbert Miller und Karl Riha greifen in einem Nachwort zu einer deutschen Ausgabe der *Geheimnisse von Paris* von 1970 diese Angaben von Trautmann auf und sprechen davon, dass in Deutschland nicht weniger als zwölf deutsche Zeitungen bzw. Zeitschriften den Roman gleichzeitig publiziert hätten, fast zeitgleich zur Erstveröffentlichung des Originals 1842 im *Journal des Débats*;
- Helga Grubitsch greift 1977 die Zahl 10 auf, wenn sie in ihrem Buch *Materialien zur Kritik des Feuilletonromans. Les Mystères de Paris von Eugène Sue* mit Bezug auf Edler und Fromms Bibliographie von den Übersetzungen bis zum Jahr 1844 spricht;
- Hartmut Steinecke schließlich spricht 1979 scheinbar noch genauer in seinem Buch über Romantheorie und Romankritik in Deutschland von 10 verschiedenen Übersetzungen und 81 Imitationen in den zwei Jahren zwischen 1842 und 1844;
- Diese Zahl 10 wird auch von Heiner Plaul 1983 noch einmal wiederholt in seiner *Illustrierten Geschichte des Trivialromans*.

All diese Angaben beziehen sich nicht auf Belege, sie verbleiben zumeist ohne präzisen Blick auf die wirkliche Situation, die zu erschließen gewiss nicht einfach ist. Denn in dem genannten Zeitraum, in dem sich die ‚Preßgesetze‘ gegen das Junge Deutschland richteten, also gegen eine liberal-bürgerliche, revolutionäre und gerade auch frankophile Opposition, haben wir im Deutschen Bund noch mit ca. 40 Kleinstaaten zu tun. Und so vermerkte ein anonymes Autor auch am 3.11.1843 in der *Allgemeinen Zeitung*, dass eine Publikation der *Mystères de Paris* in einer deutschen Zeitung eigentlich unmöglich sei wegen der Zensur (auch wenn – oder weil – der Roman in Frankreich in einem offiziellen Organ der französischen Regierung erschienen sei, die allerdings aber nicht gerade besonders progressiv gewesen war).⁵ Dennoch ist der Roman bereits 1842 in deutschen Zeitschriften erschienen, davon später.

⁵ Anonym, in: *Allgemeine Zeitung*, 3.11.1843.

Man wird bei den Versuchen einer Erschließung publizierter Übersetzungen weiterhin bedenken müssen, dass die Zeitungs- und Zeitschriftenlandschaft der Epoche kaum überschaubar ist, wofür einmal als Beispiel die Presse in Leipzig stehen kann: allein dort erschienen 1843 insgesamt 77 Zeitungen und Zeitschriften, 11 mehr als 1841, und im Jahr 1844 wurde die Zahl von insgesamt 80 überschritten.⁶

Was die Publikationen der *Mystères de Paris* angeht (die übrigens in Deutschland auch vielfach in der französischen Originalfassung gelesen wurden, ediert auch in deutschen Verlagen)⁷, hat Norbert Bachleitner in seinen Publikationen die Situation auf dem Buchmarkt endgültig klargestellt, und ich kann nur ergänzend etwas hinzufügen, das sich auf die Veröffentlichung dieses Romans in Zeitschriften bezieht.⁸

In der eingangs zitierten *Vossischen Zeitung* war von der Legion deutscher Unterhaltungsblätter zu lesen, die meist zwei- bis dreimal wöchentlich erschienen:

Die meisten dieser Blättchen lebten schlechthin vom Raub, d.h. sie entnahmen ihre Roman- und Novellenstoffe dem Französischen und Englischen [...]. Der Hauptlieferant war Paris, wo die Sitte, im Feuilleton der Tageszeitungen einen spannenden Roman zu bringen, mehr und mehr sich verbreitete. [...]. Sobald dort erst einige Fortsetzungen des Romans [gemeint sind die *Mystères de Paris*] vorlagen, begann in Deutschland schon das Übersetzungsfieber. *Die Geheimnisse von Paris* erschienen in einem Dutzend Blättchen, ja es sollen in Städtchen, die eben kein eigenes Organ besaßen, eigens solche in der Spekulation auf die Anziehungskraft der *Geheimnisse* begründet worden sein. Nun die Angst, die Verzweiflung, wenn die Post einmal die fällige Nummer der DÉBATS schuldig blieb, während doch die Abonnenten auf die Fortsetzung des Schauerromans warteten! Die Leuchten von der Feder lagen einander damals womöglich noch mehr in den Haaren als heute, und so begegnen wir denn dem Vorwurf, dieser

⁶ Diese Zahlen finden sich in der Forschungsliteratur, ohne dass hier die genaue Quelle benannt werden kann.

⁷ So z.B. in der *édition en 10 volumes avec gravures* 1844 in Leipzig bei Gebhard & Reiland.

⁸ Bachleitner vermerkt: „Auch fehlen – zumindest für die vierziger Jahre – alle Hinweise auf Feuilletonabdrucke in deutschen Zeitungen.“ (*Der englische und französische Sozialroman*, S. 95). Dem soll hier etwas abgeholfen werden.

oder jener arme Redakteur habe, um die Lücke der Originalgeheimnisse zu stopfen, aus seinen eigenen Mysterien geschöpft.⁹

Leider gibt es auch hier wieder einmal keine genauen Belege, doch die vermutlich wohl erste Veröffentlichung der *Mystères de Paris* in einer deutschen Übersetzung erfolgte nun in einer solchen Zeitschrift: In den in Jena erscheinenden *Miscellen aus der neuesten ausländischen Literatur* finden sich – ohne dass der Übersetzer genannt ist – in den Nummern 112 (August 1842) bis 120 (1844) eine Übersetzung unter dem Titel *Die Mysterien von Paris*. Dies geschah, nachdem Sue am 19.6.1842 die Veröffentlichung der *Mystères de Paris* im *Journal des Débats* begonnen hatte, also gerade zwei Monate später, und die deutsche Publikation erfolgte in monatlichen Lieferungen. Während Sues Feuilletonroman am 15. Oktober 1843 abgeschlossen war, erstreckt sich hier die später gekürzte Publikation bis zum August 1844¹⁰ – während gleichzeitig dann aber schon Bucheditionen von deutschen Übersetzungen erfolgten, sei es auf der Grundlage des publizierten Texts im Feuilleton des *Journal des Débats* (wie zumeist), sei es später dann unter Berücksichtigung der Buchedition von 1842-1843 in 10 Bänden bei Gosselin, in der es einige Unterschiede zu dem im Feuilleton publizierten Text gibt.

Bei Recherchen im Dortmunder Zeitungsarchiv, wo sich auch große Teile von Zeitungen und Zeitschriften aus dem Zeitraum 1842-1845 befinden, stößt man nur auf einen einzigen weiteren Publikationsbeleg zu Sues *Mystères de Paris* – wie überhaupt genaue Angaben über die pauschal behaupteten vielfachen Publikationen in Zeitungen und Zeitschriften fehlen.¹¹

⁹ Zit. n. René Trautmann: *Die Stadt in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts (1830-1880)*. Basel u. Winterthur: Keller, 1957. S. 61.

¹⁰ Zur Edition in den *Miscellen* vgl. Bachleitner (wie Anm. 4), S. 92f.

¹¹ Hierzu vermerkt Bachleitner: „Überdies: als die *Mystères* im *Journal des débats* zu erscheinen begannen, war Sue einer von vielen französischen Romanautoren, die in Deutschland gelesen wurden, ohne besonders herauszuragen. Es fehlte also das Motiv für die Zeitungen, sich seines neuen Romans anzunehmen. Und als die *Geheimnisse* Furore machten, erschienen bereits die ersten Bände in den Buchhandlungen, die den verspäteten Beginn einer Feuilletonübersetzung nicht allzu sinnvoll erscheinen lassen mussten. Welcher Leser hätte sich durch tägliche Fortsetzungen gekämpft, statt die Geschichte bereits bis zu einem fortgeschritteneren Stadium in den vorliegenden Bänden zu verfolgen?“ (wie Anm. 4, S. 95).

Es handelt sich dabei um eine (bislang in diesem Zusammenhang nirgendwo benannte) Publikation bzw. Übersetzung, die in der Nummer 106 des Berliner *Neuigkeits-Boten* bereits vom 8. September 1842, also drei Monate nach der ersten Veröffentlichung im *Journal des Débats* und ein Monat nach der Veröffentlichung in den o.g. *Miszellen* ebenfalls unter dem Titel *Die Mysterien von Paris* zu erscheinen beginnt und zwar nicht monatlich (wie in den *Miszellen*), sondern dreimal wöchentlich „am Dienstag, Donnerstag und Samstag“ in einem „Blättchen“ von insgesamt 4 Seiten in zweispaltigem Druck. Dieser Umstand der Publikation ist besonders interessant nicht nur als weiterer Beleg dafür, dass in Deutschland der Roman bereits in Übersetzung erschien, während er noch im *Journal des Débats* abgedruckt wurde, parallel, wenngleich zeitversetzt, sondern auch dafür, dass hier in der Abfolge der Publikation auch entsprechend der Publikation eines Romans im Feuilleton einer Zeitung verfahren wird (zumindest dreimal wöchentlich). Interessant auch deshalb, weil damit belegt ist, dass der Roman gleichzeitig in unterschiedlichen Zeitschriften erschien, bevor er in Buchform vorlag. Der *Neuigkeits-Bote* als Publikumszeitschrift selbst, deren Redacteur ein gewisser Karl Müchler war, hatte – im Gegensatz zu den *Miscellen* (wo ja der Roman auch erschien) – ein besonderes Interesse an Literatur, denn die Zeitschrift stellte sich vor als Publikation zu den „neuesten Nachrichten aus allen Ländern und Städten, über: Literatur, Kunst, Industrie, Theater, geistiges, sittliches und geselliges Leben“. Deutlich steht hier die Literatur an erster Stelle, und die Zeitschrift erscheint insgesamt als Kulturzeitschrift mit vermischten Nachrichten, auch mit Kuriosa und Rätseln. Die Publikation der *Mystères de Paris*, die bis 1844 anhielt, wurde allerdings von Zeit zu Zeit auch unterbrochen, was mit Problemen des Posttransfers zwischen Frankreich und Deutschland erklärt wurde. So entstehen zwischenzeitlich auch Zeitspannen von mehreren Wochen bis zur Fortführung des Romans, der dann – nach einer Anmerkung der Redaktion – gekürzt wird, damit das Publikum sich nicht langweile. Die Kürzungen beziehen sich vor allem auf Beschreibungen der äußeren Umstände, während Sues Sozialkritik im Wesentlichen erhalten bleibt.

Ein Übersetzer wurde auch hier nicht genannt, und man könnte vielleicht vermuten, dass sich die Publikation und Übersetzung im *Neuigkeits-Boten* an der Publikation in den *Miscellen* orientierte oder sich direkt an sie anlehnte (dies bleibt noch zu untersuchen).

Norbert Bachleitner hat bereits die beiden ersten Buchübersetzungen aus dem Jahr 1843 von August Diezmann und Erwin von Moosthal in ihrem unterschiedlichen Adressatenbezug aufgrund der Unterschiedlichkeit der Übersetzungen charakterisiert, und ich will hier einmal einen Blick auf diese den beiden Bucheditionen vorausgehende Übersetzung werfen, tue dies ebenfalls mit einem Blick auf das 1. Kapitel.

Es lässt sich schnell feststellen, dass die sparsame und jeweils erläuterte Nutzung eines Argot bei Sue hier zurücktritt: So erscheint noch im ersten Satz und in der Überschrift ein „tapis-franc“ (allerdings ohne Bindestrich), aber schon bei der Kennzeichnung des Wirts oder der Wirtin solcher Kneipen entfallen die Beinamen von „ogre“ oder „ogresse“. Es entfällt auch ein großer Teil der Einleitung, in der Sue den Leser auf seinen Roman einstimmt, und es geht schnell zur Sache, denn schon im fünften Satz steht: „Am 13. Decemb. 1838 schritt an einem regnerischen, kalten Abende ein Mann von athletischem Körperbau, mit einer schlechten Blouse bekleidet, über den Pont-au-Change“. Hiermit gibt diese Übersetzung schon vor, was auch in späteren Übersetzungen und Ausgaben so erfolgen wird: das Überspringen der einleitenden Bemerkungen des Autors und der schnelle Einstieg in den Erzählzusammenhang: „Am 13. Decemb. 1838 schritt ein Mann ...“. Doch folgt diese Übersetzung noch dem Sue-Text in enger Anlehnung, ohne dass dann weiterhin Auslassungen zu vermerken sind, eher wird noch etwas hinzugefügt („Die Unglückliche fuhr erschrocken zurück und sagte mit schüchterner Stimme“ für eine Textstelle, wo im Französischen einfach nur das Gesagte steht, „Bonsoir, Chourineur!“). Einmal ist ein Sinnfehler festzustellen, wenn es im Ausgangstext heißt: „Tous ceux qui ont besoin de Bras-Rouge ne vont pas le dire à Rome“ und dafür dann steht: „Jeder, der mit Bras-Rouge ein Geschäft abzumachen hat, wird's auf der Gasse ausplaudern“. Ansonsten aber ist die Übersetzung insgesamt korrekt und eng an der Vorlage orientiert.¹²

Hier im *Neuigkeits-Boten* heißt es noch für „Toutes les filles d'amour seront tes esclaves“ in direkter Übersetzung „Alle Freudenmädchen sind

¹² Wenn es später in der Übersetzung von Ludwig Stöckmann 1892 ganz anders kommt: „Rotharm hat hier eine Wohnung, kommt aber nicht oft. Er ist immer in seinem Café auf den Elysischen Feldern“, dann kann man an diesem Beispiel ersehen, dass Stöckmann von einem anderen Text ausgeht, nämlich von der vom Autor veränderten Buchedition bei Gosselin, in der es dann auch entsprechend hieß: „Bras-Rouge a une chambre ici, mais il ne vient pas souvent. Il est toujours à son estaminet des Champs-Élysées.“

deine Sklavinnen“, während bei der folgenden Übersetzung von Diezmann nur noch „Mädchen“ stehen wird, der zeitgleiche Übersetzer Erwin von Moosthal es allerdings auch bei den „Freudenmädchen“ belässt.

Bemerkenswert ist hier in der Wiedergabe im *Neuigkeits-Boten*, dass der Druck eine Kontraktion von Sues kleinen Kapiteleinheiten zu etwas größeren Kapitel-Komplexen vollzieht, was der nächste Übersetzer Diezmann nicht machen wird, was man aber auch in der Folgezeit sehr oft finden wird. Sue hatte schließlich zunächst geschrieben „payé à la ligne“, d.h. er wurde nach Zeilen bezahlt; und so lässt sich dieses für den französischen Feuilletonroman oftmals auffallende Strukturierungsmerkmal erklären, das im Zeitungsabdruck verständlich ist, bei der Übersetzung und erst recht bei Übernahme in eine Buchform eigentlich nur den Text ausweitet. Der *Neuigkeits-Bote* hat hier direkt eine ökonomische Entscheidung des Platzsparens getroffen und wird in der Folge auch keineswegs so textgetreu verfahren, wie es hier noch am Anfang der Publikation der Fall war.

Am 18.5.1843 – die Publikation des Feuilletonromans in Paris war noch lange nicht beendet – war im *Neuigkeits-Boten* dann acht Monate nach Beginn der Veröffentlichung des Romans zu lesen:

Eugen Sue's Misterien von Paris machten solche Sensation in Frankreich, dass sie fortwährend den Stoff zur Unterhaltung in der haute volée wie zu den Restaurationen der niederen Volksklasse lieferten. Sie wurden in stereotypen Artikel [sic!] in den Zeitschriften und auch deutsche Zeitungen und Zeitschriften erwähnten ihrer, wie denn noch kürzlich darüber ein Artikel aus Paris von Hr. L.R. in der Vossischen Zeitung stand. Diese Sensation bestimmte der Redaction des N.B. [=Neuigkeits-Boten], solche in Bruchstücken zu liefern. Der Anfang derselben war von der Art, dass er wohl die Theilnahme der Leser und Leserinnen in Anspruch nehmen konnte, aber bald erkannte sie den Missgriff, denn es enthielt die Fortsetzung Manches, was durch die Schilderung der rohesten Entsittlichung empören musste, und solche widersinnige Fiktionen wie die von einem Großherzog von Gerolstein. Dergleichen erlauben sich die französischen Schriftsteller, selbst die beliebtesten, es liegt im Charakter ihrer Oberflächlichkeit und in der Ueberzeugung, dass ihre Landsleute, noch weniger unterrichtet wie sie, alles für baare Münze nehmen, was sie mit der Miene der Süffisance als auf Wahrheit beruhend drucken lassen. Die zu bemerken schien der Red. unnöthig, da es eines solchen Fingerzeigs nicht erst bedurfte, um solche Ungehörigkeiten

zu fühlen und einzusehen. Die Red. hat bereits in diesen Mysterien Manches abgekürzt, und wird dies in der Folge noch mehr thun, damit sie nicht zu lange für die Leser und Leserinnen dieser Blätter durch solche laufen; sie sind kein rother Faden, den man lange mit Wohlgefallen verfolgt, dies Roth trägt doch die Farbe des Blutes.

Hier wird auf die Praxis der Kürzungen verwiesen; hier wird sich empört über „roheste Entsittlichung“ ebenso wie über „widersinnige Fiktionen“ von einem deutschen Großherzog von Gerolstein; hier werden die französischen Schriftsteller, die angeblich ja überhaupt nur „Ungehörigkeiten“ verbreiten, pauschal mit dem „Charakter ihrer Oberflächlichkeit“ belegt. Klar ist bei solchen Aussagen: es wird hier strategisch vorgeplant, die Publikation der *Mystères de Paris* in dieser Zeitschrift immer weiter zu kürzen – ohne dass die Redaktion jetzt schon ahnt, von welchem großem Erfolg die *Mystères de Paris* in Deutschland gekennzeichnet sein werden und wie letztlich mit ihren Nachfolgetexten eine ganze neue Gattung begründet wird, die Mysterienliteratur nach dem Sue-Modell.

Wie heterogen und verworren es bei den ersten Veröffentlichungen der übersetzten *Mystères de Paris* zugeht, mag ein Beispiel im *Neuigkeits-Boten* belegen: Schon beim Abdruck der zweiten Hälfte des 1. Kapitels zwei Tage später stößt man auf einen solchen Kontrast, dass am 10. September (in einem Herbstmonat also) ein Gedicht zum Frühlingsanfang von Nicolaus Lenau auf der ersten Seite steht („Die Bäume blühen / Die Vöglein singen“), das unmittelbar gefolgt wird von „Faustschlägen“ und „Kampfmethoden“ in der fortgeführten Publikation der *Mystères de Paris* auf der gleichen Seite.

Wie es weitergeht mit Sues *Mystères de Paris* in Deutschland, will ich kurz in Erinnerung rufen, um den Gesamtkomplex der Übersetzungen dieses Romans noch einmal zu beleuchten.

- Im Leipziger Verlag von Otto Wigand wie im Berliner Verlag Meyer & Hoffmann erscheinen 1843/44 in mehreren Bänden *Die Geheimnisse von Paris* (unter dem dann gültig gewordenen Titel) in einer von August Diezmann besorgten vollständigen Übersetzung.
- Im gleichen Jahr 1843 beginnt das Erscheinen des Romans (noch unter dem auch vom *Neuigkeitsboten* her vertrauten Titel *Pariser Mysterien. Ein Sittengemälde aus der neuesten Zeit*) in der Übersetzung von Erwin von Moosthal in der Franck'schen Buchhandlung in Stuttgart

und bildet die Nummern 45 bis 71 der Reihe „Das belletristische Ausland“.

- Bei Levysohn in Grünberg erscheinen ebenfalls 1843 *Die Geheimnisse von Paris* in der Übersetzung von Wilhelm Leu.
- Eine weitere Publikation erscheint 1844 – ohne Angabe des Übersetzers – in Potsdam bei Stuhr in 27 Lieferungen der *Allgemeinen Unterhaltungsbibliothek für das deutsche Volk*.
- Eine besondere Edition war dann ebenfalls 1844 zu vermerken: in der Übersetzung von Carl Blum erscheinen im Berliner Verlag Kleemann die *Geheimnisse von Paris* in einer anderen Form, handelt es sich doch – wie der Untertitel ausweist – um einen „dramatisierten Roman in 5 Abteilungen und mit einem Nachspiele von Eugen Sue und Dinaux“, wie er von Pariser Bühnen bekannt war. Die sozialistische Zeitschrift *Vorwärts* hat im gleichen Jahr auf diese Theateradaption hingewiesen mit dem Vermerk, dass hier eine bereits in Frankreich erfolgte Entwicklung auch in Deutschland jetzt fortgesetzt werde mit einer nicht zu überbietenden theatralischen Absurdität. Noch 25 Jahre später trifft man 1869 auf eine dieser zahlreichen Theateradaptionen, verfasst von einem gewissen Theobald unter dem Titel *Schuld und Sühne. Pariser Sittenbild in 5 Akten nach Eugène Sue*.

Für die Zeit unmittelbar nach 1848 mag hier nur festgehalten sein (was bislang des öfteren übersehen wurde), dass 1850 der Roman Sues in einer Übersetzung und Bearbeitung eines gewissen B. Lietzmann erscheint, heruntergekürzt auf 33 Kapitel: hier wurden alle Passagen ausgelassen, die einen Bezug zur sozialen Situation herstellen; hier wurde der Inhalt des Romans auch deutlich verfälscht. Erneut erschien diese Ausgabe dann noch einmal 1909¹³, wurde später 1926 – sozusagen als Leitübersetzung – zur Grundlage einer neuen Bearbeitung von Bernhard Jolles, mit einem Vorwort von Victor Klemperer publiziert. Um 1930 dann, also nur vier Jahre nach dieser vollständigeren Ausgabe, erschien diese Lietzmann-Übersetzung erneut: mit 392 Seiten ist sie auch wiederum nur die gekürzte alte Fassung, während die Übersetzung von Jolles auf der Grundlage von Lietzmann doch immerhin 782 Seiten umfasste.

Editionsgeschichten scheinen eine eigene Spannung zu haben, wenn man sieht, wie hier doch in großer Willkür mit dem Ausgangstext umgegangen wird. Ein kurzer Blick noch auf die weitere Übersetzungsgeschichte der *Mystères de Paris* mag verdeutlichen, wie sehr der Roman in

¹³ Bei Bachleitner (wie Anm. 4, S. 581) für dieses Jahr 1909 erstmals vermerkt.

Deutschland gewirkt hat, wenn immerhin etwa 15 nachweisbare verschiedene Übersetzungen von diesem Roman vorliegen:

- 1867-1869 in Brünn von einem gewissen M. (Anton) Quaglio;
- 1892 in der Übersetzung von Ludwig Stöckmann;
- 1897 in der Übersetzung von Albert Clar mit dem Pseudonym K. Walther;
- 1908 in Berlin in der Übersetzung von Philipp Wanderer;
- 1926 in der schon erwähnten Übersetzung und Bearbeitung von Jolles (die der Hanser Verlag 1970 wieder aufgreifen wird, um sie dann 1974 auch als dtv-Taschenbuch zu publizieren);
- 1928 im Wiener Welt-Roman-Verlag in der Übersetzung von Michelangelo Baron Zois;
- 1944 in Zürich in der Übersetzung von Fritz Bondi unter dem Pseudonym N. O. Scarpì;
- 1969 in der Übersetzung von Rudolf Beissel (Heyne Verlag);
- 1984 ist in Köln eine gekürzte Ausgabe bei Naumann & Göbel erschienen, die keinen Übersetzer vermerkt: hier wurde die Jolles-Übersetzung einfach übernommen.
- 1988 hieß es dann: „Für die insel taschenbuch-Ausgabe wurde der Text vollständig von Helmut Kossodo neu übersetzt“ (dabei handelte es sich um eine Lizenzausgabe des Bertelsmann Verlags).

Es war vor allem die deutsche Romanproduktion, die in den 40er Jahren dann das neue Gattungsmodell von Sue als Erfolgsgarant aufgegriffen hat. So kann man bereits 1845 in der Zeitschrift *Der Freimüthige* die Stimme eines Kritikers vernehmen:

Ich muß gestehen, ich bin sehr Mysterien-müde. In meinem Bücherschrank stehen noch elf verschiedene Mysterien-Romane zur Beurtheilung, sie werden wohl stehen bleiben, bis ihre Existenz der Welt ein Geheimnis ist.

Die gleiche Zeitschrift, die früh den Roman von Sue 1842 in deutsch publizierte, der eben erwähnte *Neuigkeits-Bote* nämlich, ließ am 1. August 1843 einen gänzlich anderen Text einfügen mit dem Titel *Berlin's Mystereien oder Die Geheimnisse der Residenz*, danach werden aber die *Mysterien von Paris* auch wieder aufgenommen, nachdem sich die Redaktion am 6. September 1843 an die Leserschaft gewandt hat mit dem Hinweis auf ein neues Format (4 halbe Bogen = 8 Seiten wöchentlich zweimal, jetzt mittwochs und am Sonnabend) mit der Intention

[...] ein vaterländisches Organ zu werden, das durch Moral, Belehrung und Erheiterung wirken, nützen und unterhalten will. In dieser Beziehung wünschen wir vielmehr, dem Publikum Zeit zu lassen, damit es selbst urtheilen möge, ob der Neuigkeitsbote in seiner neuen und erweiterten Gestalt auch innerlich ein neuer und inhaltsreicher geworden ist.

Die Publikation des Sue-Romans wird wieder fortgesetzt. Am 25. November veröffentlicht der *Neuigkeits-Bote* dann auf der ersten Seite den Text eines gewissen Heinrich Wach, der von Tausenden von Lesern Sues in Deutschland spricht und u.a. ausführt:

Man erzählt sich, dass, wenn die Post mit dem Journal [des Débats] in die Dörfer und kleineren Städte angekommen, sei ihr die Schuljugend mit dem Lehrer an der Spitze entgegengezogen, und [sic!] die Mysterien – was man so sagt: brühwarm entgegen zu nehmen und alsdann öffentlich vorzulesen. Der Autor selbst sagt von seinem Buche: es sei künstlerisch ein schlechtes, aber moralisch ein gutes; und trotz den vielen sehr heftig geführten Debatten, glauben wir ebenfalls das letztere, weil es viele, doch einmal vorhandene Schäden aufdeckt und Mittel zu ihrem Abhilfe angibt.

Dann wird darüber berichtet, der Erzbischof von Lyon habe einen Brief an den *Journal des Débats* geschickt und seinen Tadel wegen der Veröffentlichung der *Mystères de Paris* ausgesprochen. Dabei schlägt der *Neuigkeits-Bote* ironisch-sarkastisch vor, doch die *Mysterien von Krühwinkel* abzu drucken ... Die Einstellung der Redaktion hat sich – wohl aufgrund des Erfolgs – auch gegenüber der Reaktion noch im Mai des gleichen Jahres geändert.

Leider konnte die Publikation im *Neuigkeits-Boten* bislang nur bis zum Ende des Jahres 1843 verfolgt werden (am 30.12.1843 lauten die letzten Kapitel „Das Testament“ und „Die Gräfin Mac Gregor“), als auch schon Bucheditionen erschienen und die Vorgabe Sues gerne aufgenommen wurde für neue Mysterien in neuen Formen.

1844 folgt beispielsweise in der Zeitschrift *Charivari* die Erzählung eines gewissen Monsieur Raphael mit dem Titel *Die Pariser Geheimnisse*.

Die Zeitschrift *Der Freimüthige*, aus der bereits die Klage über die Nachfolgeromane zitiert wurde, vermerkte im März 1844 auch zwei Neuerscheinungen: *Die Geheimnisse von Berlin* und *Die Mysterien von Berlin*. Der Erfolg der *Mystères de Paris* war so groß, dass auch ein deutscher Parfümhersteller sein „Esprit double de *Mystères de Paris*“ herstellte.¹⁴

¹⁴ Nachzulesen im *Charivari* vom 24.6.1844.

Von welchem Einfluss der Roman Sues auf die deutsche Literatur, d.h. auf einen im Horizont des Jungen Deutschland entstehenden Sozialroman gewesen ist, mag – da dies bereits auch vielfach diskutiert und untersucht wurde – nur an einem abschließenden Beispielzitat noch verdeutlicht werden.

Karl Gutzkow eröffnet seinen Roman *Der Ritter vom Geiste* (1850 als Feuilletonroman in der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* veröffentlicht) einerseits mit einem Hinweis auf seine Selbständigkeit gegenüber Eugène Sue, und macht andererseits auch das Zugeständnis, die *Mystères de Paris* sehr wohl gelesen zu haben. Deutlich ist allemal der Einfluss der *Mystères de Paris* und der Mysterienliteratur auf den Roman von Gutzkow, der selbst auch festhielt:

Wir haben die Literatur der Mysterien erhalten, die es sich zur Aufgabe machte, die Armut und den Reichtum in den verschiedenen Gesellschaftsschichten tiefer nachzugraben. Diese Mysterienliteratur lehrte uns Lebensverhältnisse kennen, die wir bisher kaum dem Namen nach kannten. Für Deutschland wäre auf diesem Feld noch viel zu tun.¹⁵

Bei allem Reichtum bisheriger Forschungen – auch auf dem Feld der Erschließungen von Rezeption und Übersetzung bleibt noch Einiges zu tun: „Les publications périodiques, qui ont l'avantage de coller au plus près de l'actualité et d'être des bancs d'essai pour juger de l'intérêt que susciterait telle traduction, contiennent une abondance de matériaux qui restent à exploiter“, heißt es in einem jüngeren Postulat für eine Geschichte der Übersetzungen und des Übersetzens in Frankreich¹⁶, doch dies trifft genauso auch auf Deutschland zu.

Bibliographie

Sue, Eugène: *Les Mystères de Paris*. Edition établie par Francis Lacassin. Paris: Robert Laffont, 1989.

ders.: *Les Mystères de Paris*. Paris o.J. (coll. „Le Livre populaire“).

ders.: Die Mysterien von Paris. *Der Neuigkeitsbote*. Jg. VI und VII (1842-1843).

¹⁵ Zit. n. Bloesch, Hans: *Das Junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich*. Hildesheim, 1974. S. 121.

¹⁶ Chevrel, Yves/Masson, Jean-Yves: „Pour une histoire des traductions en langue française“. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 30, 1-2, 2006, S. 17.

- ders.: *Die Geheimnisse von Paris*. Aus dem Französischen übersetzt und bearbeitet von Bernhard Jolles. Mit einem Nachwort von Norbert Miller und Karl Riha. München: Hanser, 1970; München: dtv, 1974.
- Bachleitner, Norbert: „Übersetzungsfabriken“. Das deutsche Übersetzungsweisen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14, 1989. S. 1-49.
- ders.: *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- ders.: *Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland*. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- ders.: „Littérature industrielle. Bericht über Untersuchungen zum deutschen und französischen Feuilletonroman im 19. Jahrhundert.“ *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 6. Sonderheft, 1994. S. 159-223.
- ders.: *Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans*. Tübingen: Narr, 1999.
- Bloesch, Hans: *Das Junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich*. Hildesheim, 1974.
- Chevrel, Yves/Masson, Jean-Yves: „Pour une histoire des traductions en langue française.“ *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 30, 1-2, 2006. S. 11-23.
- Edler, Erich: *Eugène Sue und die deutsche Mysterienliteratur*. Berlin, 1932.
- ders.: *Die Anfänge des sozialen Romans und der sozialen Novelle in Deutschland*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1977.
- Franz, Eugen: *Die großen sozialpolitischen Romane Karl Gutzkows in ihrem Verhältnis zu den sozialen Greuelromanen Eugen Sues*. München, 1920.
- Fromm, Hans: *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700-1948*. Bd. 1-6. Baden-Baden, o.J. (Nachdruck: Kraus Reprint, Nendeln/Lichtenstein).
- Grubitzsch, Helga: *Materialien zur Kritik des Feuilletonromans. Les Mystères de Paris von Eugène Sue*. Wiesbaden: Athenaion, 1977.
- Kaderschafka, Herta: *Eugène Sue und sein Einfluss auf Jungdeutschland*. Wien 1948.
- Mielke, H.: *Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Schwetschke, 1898
- Müller, Jürgen E.: *Literaturwissenschaftliche Rezeptionstheorien und empirische Rezeptionsforschung. Mit einem Forschungsmodell, erläutert am Paradigma des französischen Populärromans (E. Sue)*. Frankfurt/M.: Lang, 1981.
- Paul, Heiner: *Illustrierte Geschichte des Trivialromans*. Hildesheim: Olms, 1983.
- Salazar Reyes, Alfredo: *Der französische Roman und die Novelle im Spiegel der deutschen Vormärz-Publizistik und -Journalistik 1830-1848. Eine Studie zur Rezeption der Werke von Stendhal, Mérimée, Balzac, Sand und Sue im deutschen Vormärz*. Diss. Univ. Leipzig 1975.
- Steincke, Hartmut: *Romantheorie und Romankritik in Deutschland*. Vol.1. Stuttgart: Metzler, 1975; vol. II Quellen. Stuttgart: Metzler, 1976.
- Trautmann, René: *Die Stadt in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts (1830-1880)*. Basel u. Winterthur: Keller, 1957.

II. Rezensionen

Norbert Otto Eke: Einführung in die Literatur des Vormärz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005 (= *Einführungen Germanistik*, hrsg. von Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal).

Den Vorgaben der Reihe entsprechend umfasst diese, von einem ihrer besten Kenner geschriebene Einführung in die Literatur des Vormärz nicht nur einen Überblick über die relevanten Problemstellungen und Entwicklungen, Autoren und Gattungen, sondern auch exemplarische Einzelanalysen repräsentativer Werke sowie einen Einleitungsteil, in dem der Epochenbegriff diskutiert, die Geschichte der Forschung zusammengefasst sowie der politisch-historische, sozial- und mediengeschichtliche Kontext auf neuestem Kenntnis- und Diskussionsstand dargestellt wird. Wie die Fallstudien sich immer wieder auf die allgemeine Epochen-darstellung zurückbeziehen, sie kommentieren und illustrieren, so machen bereits die Überblicksteile vielfältigen Gebrauch von literarischen Beispielen und anderen Quellen, so dass ein anschauliches und zugleich differenziertes Bild der Epoche in ihrer Komplexität entsteht. Abgeschlossen wird der Band durch eine hilfreich kommentierte Bibliographie. Eigene Akzente setzt Eke einerseits durch die Betonung des „umfassenden Strukturwandels“ (S. 20) in allen Bereichen der Vormärz-Gesellschaft und andererseits durch die Wahl seiner Fallstudien, die kanon geprägte Erwartungen durch eine wirkungs- und sozialgeschichtlich begründete Auswahl zu unterlaufen scheint.

Die einleitenden Referate zur Begriffsgeschichte des „Vormärz“ und zur kontroversen Diskussion über die konkurrierenden Epochenbegriffe „Vormärz“, „Biedermeier“ und „Restaurationszeit“ begründen den mittlerweile etablierten erweiterten Vormärz-Begriffs, der den Epochenbeginn nicht mehr mit der Julirevolution von 1830 verknüpft, sondern die Jahrzehnte zwischen 1815 und 1848, zwischen dem Ende der Napoleonischen Herrschaft und der Märzrevolution, als eine epochale Einheit begreift, deren Widersprüchlichkeit in den Komplementärbegriffen „Biedermeier“ und „Vormärz“ ihren Ausdruck findet. Zugleich schließt Eke an Gustav Franks systemtheoretische Epochenanalyse an, derzufolge der Vormärz jenen experimentellen Wandlungsprozess bezeichnet, „in dessen Verlauf das relativ geschlossene System der Goethezeitlichen Ästhetik in dasjenige des Realismus übergang“ (S. 19). Mit dieser impliziten Orientierung an „Heines Wort vom ‚Ende der Kunstperiode‘“ ist dann allerdings doch ein Selektionskriterium eingeführt, das Prioritäten setzt (S. 12). Es geht vor allem um eine „Literatur, die Schluss machen wollte

mit der Vorstellung der Kunstautonomie“ und sich stattdessen der „Poesie des Lebens“ zuwendet (S. 12). Obwohl die kontextualisierenden Kapitel den gesamten Zeitraum von 1815 bis 1848 (und punktuell darüber hinaus bis in den Nachmärz der 1850er Jahre) im Blick haben, repräsentieren im Literarischen weithin nur Börne und Heine die Jahre vor 1830; der Schwerpunkt liegt eindeutig beim Jungen Deutschland und der weiteren Politisierung der Literatur in den 1840er Jahren. Lässt sich der Ausschluss der Spätromantik und des beginnenden Realismus (Stifter) noch mit der Gliederung der Einführungsreihe erklären, in der diesen ‚Epochen‘ eigene Bände gewidmet sind, so bleibt es doch bedauerlich, dass so entscheidende Autoren wie Alexis, Immermann, Mörike oder Droste-Hülshoff in dieser Einführung allenfalls am Rande erwähnt, aber nicht dargestellt werden. Wenn die Reihenherausgeber keinen Parallelband zum sogenannten „Biedermeier“ planen (die von Eke ausdrücklich angemahnte Epocheneinheit also wieder aufbrechen), würde dem studentischen Publikum, auf das die Reihe zielt, so ein wesentlicher Teil der Literatur zwischen 1815 und 1848 vorenthalten, und zwar gerade jener, der traditionell im Mittelpunkt des Kanons stand.

Ekes Kapitel zum politisch-historischen, sozial- und mediengeschichtlichen Kontext des Vormärz verknüpft einen Aufriss politischer Schlüsselereignisse und Entwicklungen mit der Diskussion des sozialen, medialen und kulturellen Strukturwandels, deren Teil die Literatur des Vormärz ist und auf den sie zugleich reagiert. Dazu gehören etwa das Bewusstsein des Epochenumbruchs, einer dramatischen Beschleunigung der ‚Zeit‘ in Geschichte und subjektivem Erleben, die Entwicklung des Nationalgedankens, die Ausdifferenzierung des Liberalismus, die beginnende Emanzipation der Frau sowie die zu Expansion und Wandel des Literaturmarktes führende „Leserevolution“. Der freie Schriftsteller und der Journalist werden zu neuen, marktabhängigen Berufen und die „Emancipation der Prosa“ (Mundt) bringt neue, kritische Schreibweisen jenseits tradierter Gattungsnormen hervor, in deren Zentrum Eke den „Blick des Flaneurs“ sieht (S. 49).

Der sich anschließende literarhistorische Epochenüberblick verbindet eine zunächst an Wienburg orientierte Darstellung der Politisierung der Literatur im „Jungen Deutschland“ mit dem Blick auf dessen Vorbilder Börne und Heine: „Börne, insoweit er als politischer Autor kompromisslos auf die Veränderung der sozialen Verhältnisse drängt; Heine, insofern er als Zeitschriftsteller *und* Dichter die auseinanderstrebenden Tendenzen der Dichtkunst und des politisch eingreifenden Schreibens

zusammenhält [...]“ (S. 65). Der Skandal um Gutzkows *Wally, die Zweiflerin* (1835) erhellt das Provokationspotential des neuen Literaturverständnisses, das dennoch schon der Junghegelianischen Kritik der 1840er Jahre als überholt erscheint. Von hier aus zeichnet Eke die weitere Radikalisierung des politischen Literaturprogramms bis zur Märzrevolution nach, die zu einer Spannung „zwischen Ästhetizität und Operativität“ vor allem in der politischen Tendenzlyrik der 1840er Jahre führt (S. 99). Ein ausführliches Kapitel gilt der unterschiedlichen Überwindung der „Traditionen der Klassik“ in den Dramen Grabbes und Büchners (S. 82) vor dem Hintergrund eines „auffallende[n] Wechsel[s] der Leitgattungen“ bei den Vormärzautoren der 1840er Jahre von der kritischen Prosa zum Drama (S. 81). Einen nochmaligen „literarische[n] Paradigmenwechsel“ und eine „Wiedergeburt“ der Lyrik in Folge der Verabschiedung politischer Literatur konstatiert Eke im Nachmärz, so dass „die ideologische Zäsur der gescheiterten Revolution [...] als zugleich ästhetische definiert“ ist (S. 111). Mit dem „programmatischen Realismus“ lebt das „Erbe der idealistischen Ästhetik“ wieder auf (S. 114).

Die sich anschließenden exemplarischen Einzelanalysen gelten nun nicht einem der Dramen Georg Büchners, Laubes Roman *Das junge Europa* oder Gutzkows *Wally* – solche Schlüsselwerke waren bereits Grundlage der Überblicksdarstellung –, sondern einer Reihe von Texten zumeist aus den 1840er Jahren, die weiterführende Perspektiven eröffnen, gegen die traditionelle Aufmerksamkeit auf den Roman die Lyrik in den Vordergrund zu rücken bzw. den Wandel des Literaturbegriffs im Vormärz dokumentieren. Gutzkows Novelle *Der Sadduzäer von Amsterdam* (1834) und sein Drama *Uriel Acosta* (1846) projizieren jungdeutsche Emanzipationskonflikte in die Geschichte des gleichnamigen jüdischen Philosophen aus den Niederlanden des 17. Jahrhunderts. In beiden Texten ist der „Versuch einer geistig-religiösen Emanzipation im Scheitern einer erotischen Beziehung verspiegelt“ (S. 115). Hoffmann von Fallerslebens Gedicht *Das Lied der Deutschen* (1841), die nachmalige deutsche Nationalhymne, gibt Anlass, das nationale Denken des liberalen Vormärz nicht nur historisch zu kontextualisieren, sondern auch in seiner zwiespältigen Wirkungsgeschichte zu reflektieren. Lenaus Versdichtung *Die Albigenser* (1842) reflektiert im „Prisma der Geschichte [...] zeitaktuell[e] Probleme“ in solcher Abgründigkeit, dass verstörende Gewalterfahrung und geschichtsphilosophische Zukunftshoffnung auseinanderbrechen (S. 129). In Heines Gedicht *Die schlesischen Weber* (1844) sieht Eke nicht nur eine kritische Reflexion der epochalen Schlüsselereignisse

zur ‚sozialen Frage‘, sondern auch „die Perspektive auf einem [sic] neuen Begriff der Arbeit als verändernder Macht“ (S. 136). Dieses Thema tritt in dem avanciertesten (aber erst postum publizierten) Sozialroman des Vormärz, in Georg Weerths *Romanfragment* (1847) noch schärfer hervor, indem die traditionelle „Frontstellung zwischen Adel und Bürgertum durch den neuen Gegensatz zwischen Klassen (Bourgeoisie und Proletariat) als dem Ausdruck des industriellen Zeitalters“ abgelöst wird (S. 137). Es liegt in der Konsequenz dieser Linie sich radikalisierender sozialer und politischer Kritik, dass als letzte Fallstudie eine Lektüre des „Kommunistischen Manifests“ von Marx und Engels (1848) folgt, das über die im engeren Sinne literarischen Texte und in seiner Wirkung zugleich weit über die Epoche hinausführt. Dennoch entsteht mit der Wahl dieser Schlusspointe – wohl ganz gezielt – der Eindruck eines literarhistorischen Abbruchs. Eine andere Textwahl hätte den Übergang vom Vormärz zum Realismus (etwa im Bereich des Romans) oder die Antizipationen der Moderne im Vormärz (etwa im Bereich der Kleinen Prosa) ans Ende setzen können.

Dirk Götttsche (Nottingham)

Adele Schopenhauer: Florenz. Ein Reiseführer mit Anekdoten und Erzählungen (1847/48). Sowie weitere Aufzeichnungen über Italien. Nach den handschriftlichen Fragmenten herausgegeben von Waltraud Maierhofer, Weimar: VDG, 2007.

Adele Schopenhauers Florenz-Reiseführer stellt eine echte Entdeckung für die Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts dar und es ist der Herausgeberin Waltraud Maierhofer zu danken, dass sie diesen knapp 150 Jahre nach dem Tod der Verfasserin in einer kommentierten und illustrierten Ausgabe publiziert hat. Übersehen oder vergessen zu werden war leider typisch für Adele Schopenhauer, denn immer stand sie im Schatten ihrer Mutter, der Schriftstellerin Johanna Schopenhauer, die sich besonders als Reiseschriftstellerin einen Namen machte oder ihres noch berühmteren Bruder Arthur. Einen Gutteil ihrer Jugend verbrachte sie in Goethes Weimarer Zirkel, der Dichturfürst schätzte die junge unscheinbare Frau und ermutigte sie zum Schreiben. Schopenhauer hing mit beinahe sklavischer Liebe an ihm und seiner Schwiegertochter Ottilie, mit der sie eng befreundet war. Die Freundinnen träumten gemeinsam von Italien, das sie aus den Erzählungen des Dichturfürsten bereits gut kannten. Erst ge-

gen Ende ihres Lebens, in den Jahren 1844-1848, konnte Schopenhauer diesen Traum, zeitweise gemeinsam mit Ottilie von Goethe, realisieren. Zusammen mit dieser hielt sie sich 1845 und 1846 in Rom auf, in ihren Kreisen verkehrten die gelehrte Archäologin Sybille Mertens, die irische Schriftstellerin Ann Jameson und Fanny Lewald, deren 1847 erschienene Reisebeschreibung *Italienisches Bilderbuch* Adele Schopenhauer durchaus beeinflusste, denn auch ihr Florenzbuch zeichnet sich durch eine bilderreiche Darstellung aus.

Wie und warum Schopenhauer von Rom nach Florenz kam, wird von der Herausgeberin nicht mitgeteilt. In ihrem Florenzbuch zeigt Schopenhauer genaue Kenntnis der Stadt wie ihrer Kunst, was umfangreiche Studien der damals kunsthistorisch und kulturgeschichtlich noch nicht sonderlich gut erforschten Stadtgeschichte voraussetzt. Sie zeigt ein eigenständiges und eigenwilliges Herangehen an die Stadt, die nicht nur bei Goethe sondern auch bei vielen antikesuchenden deutschen Reisenden nicht allzu hoch in der Gunst stand. Schopenhauers Florenzbuch gewinnt der Stadt ganz besondere Züge ab, es ist eigentlich kein Reiseführer, eher eine literarische Reisebeschreibung, die am Ende in eine detaillierte und kundige Beschreibung der Uffizien übergeht. Diese waren für viele deutsche Besucher die wichtigste Attraktion, die florentinische Stadtlandschaft erschien ihnen vor allem als eine Galerien- und Museenlandschaft bemerkenswert. Die Architektur der toskanischen Hauptstadt konnte damals nicht begeistern, denn ihr Stil wurde zumeist als mittelalterlich angesehen und davon hatte man schließlich genug daheim.

Adele Schopenhauer versucht ihren Lesern und Leserinnen die lebendige Stadt nahezubringen, ihre Erzählposition ist die der Spaziergängerin. Straßen, Brücken und Plätze wie der Ponte Vecchio oder die Piazza della Signoria stehen im Vordergrund. Angesichts historisch oder künstlerisch herausragender Monumente vermittelt sie den Lesern nicht nur Kunst und Architektur, sondern auch die Geschichte der toskanischen Hauptstadt. In den Jahren 1847/48, als sie ihr Florenzbuch schrieb, gut zwanzig Jahre vor Jacob Burckhardts epochaler Studie *Die Kultur der Renaissance in Italien*, in der Florenz zur Hauptstadt dieser Kultur-Bewegung erklärt wurde, war die Beschreibung der toskanischen Hauptstadt als Ort an dem Politik, Kunst und Geist zeitweise besondere Kulturleistungen hervorbrachten, nicht unbedingt üblich. Deshalb irrt die Herausgeberin auch, wenn sie Adele Schopenhauer einen weiblich gefälligen Erzählstil zuschreibt. Schopenhauer illustriert die Stadtgeschichte zwar mit allerlei populären Legenden, wie sie später von re-

naissanceistischen AutorInnen wie Isolde Kurz oder Conrad Ferdinand Meyer populär ausgefabelt wurden, was aber in *Florenz* vor allem dazu dient, den LeserInnen die Atmosphäre der historischen Stadt nahezubringen. Dieser Rückgriff auf vor allem mündlich tradierte Geschichten aus der Geschichte von Florenz dient dazu, ihren Erzählungen aus der durchaus blutigen Stadtgeschichte ein wenig die Schwere und die Strenge zu nehmen, die damals der Stadt immer wieder zugeschrieben wurden. Die Quellen, auf die sich Schopenhauer beruft, sind für die damalige Zeit ausgesprochen ungewöhnlich und kommen normalerweise weder in Reiseführern noch in Reisebeschreibungen vor. Schopenhauers immer wieder angeführter Gewährsmann für die mittelalterliche Geschichte von Florenz, der Historiker Giovanni Villani, gilt mit seiner Stadtchronik als wichtiger Vorläufer der modernen Geschichtsschreibung. Giorgio Vasari, der Erfinder der Kunstgeschichte, ist ihre ausgewiesene Quelle für kunsthistorische Ausführungen. Auch dies nicht unbedingt ein naheliegender Autor für einen Reiseführer, genauso wenig wie ihr wichtigster literarischer Leitstern Dante, der damals unter Deutschen nicht gerade zu den vielgelesenen Autoren zählte. Es spricht jedoch für Schopenhauers Erzählkunst, dass sie es schafft, ihre hochintellektuellen Inhalte so unauffällig und kurzweilig zu verpacken, dass selbst die Herausgeberin diese übersieht.

Eine der Florentiner Traditionen, die Schopenhauer immer wieder bewundernd anführt, ist die der Stadtrepublik. Macchiavelli, Savonarola und Dante werden bei ihr zu Helden des republikanischen Florenz. Auch wenn sie nicht unbedingt unter die politisch versierten Vormärz-Autorinnen zu zählen ist, so spricht aus ihrem Lob des freiheitlichen Geistes des mittelalterlichen Florenz doch klar der Geist der Jahre 1847/48, in denen auch in Italien die freiheitliche Bewegung großen Aufschwung nahm. Dieser freiheitliche Geist ist auch einer der Gründe warum die historisch so bedeutungsschwere Stadt über eine ausgesprochen lebendige Geschichte verfügt, denn ihre Bewohner leiten aus den freiheitlichen und republikanischen Traditionen Forderungen an die wenig freie Gegenwart ab, sagt Schopenhauer. Das sei nicht auf die Gebildeten beschränkt, denn durch die im Stadtraum für jedermann zugängliche Kunst aber auch durch die starke Verbreitung bedeutender Florentiner Autoren wie Dante oder Petrarca sei das geistige und künstlerische Erbe der Stadt Eigentum des gesamten Volkes.

Diese Mischung aus Geschichte, Kunst, Architektur und zeitgenössischer Politik macht den besonderen Reiz des Buches aus und obwohl es

quasi mittendrin abbricht, weil Teile des Manuskriptes nach Schopenhauers Tod verloren gingen, bleibt ihr Florenzbuch nicht nur für Toskana-Liebhaber, sondern auch für Leser, die am Zusammenhang von Architektur und Geschichte Interesse haben, eine ebenso anspruchsvolle wie unterhaltsame Lektüre.

Christina Ujma (Loughborough)

Therese Huber: Erzählungen (1830-1833). *Sechs Teile in vier Bänden. Mit einem Nachwort von Petra Wulbusch (= Therese Huber: Romane und Erzählungen, hrsg. von Magdalene Heuser, Bde. 9-12; zugleich: Frühe Frauenliteratur in Deutschland, hrsg. von Anita Runge, Bde. 20-23).* Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2006.

Als Autorin eines umfangreichen Erzählwerks, das die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche in Deutschland und Europa zwischen der Französischen Revolution und der Restauration der 1820er Jahre literarisch begleitet, als Ehefrau Georg Forsters und Augenzeugin der Revolution in Mainz, als Redakteurin von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* (1816-1823), ist Therese Huber (1764-1829) eine der interessantesten Schriftstellerinnen der Jahrhundertwende um 1800, deren Werk – jenseits der mittlerweile etablierten Forschung zur Geschichte der ‚Frauenliteratur‘ – weiterhin viel zu wenig wahrgenommen wird. Ihr Weg von der begleitenden literarischen Zusammenarbeit mit ihren Ehemännern Forster und Ludwig Ferdinand Huber über die Übersetzungstätigkeit zum eigenständigen literarischen Werk und zur journalistischen Berufsausübung exemplifiziert die Professionalisierung weiblicher Autorschaft im frühen 19. Jahrhundert; mit ihrem Erstlingsroman *Die Familie Seldorf* (1795/96) leistet sie einen wichtigen Beitrag zur Entstehung der neuen Gattung Zeitroman; und ihr Erzählwerk – bis hin zu ihrem letzten Roman *Die Ehelosen* (1829) – repräsentiert insgesamt literarische Traditionslinien, die – neben Klassik und Romantik – von der Spätaufklärung zum biedermeierlichen Frührealismus und zum literarischen Vormärz führen und weiterhin nicht angemessen erforscht sind. Von Droste-Hülshoff und Gutzkow offenbar noch gelesen, geriet ihr Werk (wie das so vieler anderer Autoren und Autorinnen aus dem Übergangsbereich zwischen Aufklärung und Vormärz) mit der in der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzenden germanistischen Kanonisierung in Vergessenheit. Es ist das Verdienst der von Magdalene Heuser seit 1989 herausgegebenen Re-

print-Ausgabe, dass Hubers Werke nun schrittweise wieder für ein breiteres (wissenschaftliches) Publikum lesbar werden.

Die hier zur Rezension stehenden vier Bände drucken die von Therese Hubers Sohn Victor Aimé Huber besorgte Sammelausgabe von Erzählungen und Romanen „in sechs Teilen“ nach, die nach dem Tod der Autorin 1830-33 in Leipzig bei Brockhaus erschien. Ausgeschlossen bleibt der dritte Teil, der Roman *Die Familie Seldorf*, mit dessen Erstausgabe die Reprint-Edition 1989 eröffnet wurde. Die Sammlung enthält kürzere und längere Erzählungen aus den Jahren 1798 bis 1829, die zumeist in Cottas *Morgenblatt*, seinem *Taschenbuch für Damen* oder anderen zeittypischen ‚Taschenbüchern‘ (*Urania*, *Cornelia*) erstveröffentlicht wurden. Den einzelnen Bänden sind detaillierte Verzeichnisse der Erstdrucke beigegeben. Leider gibt es aber kein im engeren Sinne editorisches Nachwort, das (zumindest summarisch) auf eventuelle Varianten und Fassungs-differenzen hinweisen bzw. diese ausschließen würde. Das Nachwort von Petra Wulbusch verbindet stattdessen einen biographischen Aufriss mit einem Überblick über wiederkehrende Themen und Motive und ihre Funktion in der Entwicklung von Hubers spätaufklärerischer Poetik weiblichen Schreibens. Die sehr kleine Schrift des Nachdrucks erleichtert die Lektüre nicht gerade, wie es auch bedauerlich ist, dass der Verlag nicht genauer auf wirklich identische Buchformate und -ausstattungen für die sukzessiven Bandgruppen achtet.

Dennoch lohnt es sich, Therese Hubers Erzählungen neu zu lesen. Mit Recht hebt Petra Wulbusch in ihrem Nachwort „das Spielerische, das Zusammenbringen von Gegensätzen, das Zitieren und Variieren“ als charakteristisch für Hubers Erzählen hervor, „wodurch die Autorin ihren Lesern und Leserinnen neue Denk- und Handlungsmöglichkeiten sichtbar machen konnte“ (S. 425*). Sylvia Cordie hat 1999 in ihrem Nachwort zur ergänzenden Ausgabe der *Erzählungen 1801/02* (Therese Huber: Romane und Erzählungen, Bde. 7-8) bereits darauf hingewiesen, wie Hubers „Festhalten an der Vermittelbarkeit von Moral durch Literatur“ zwar auf ihrem aufklärerischen „Glauben an eine fortschreitende Humanisierung der Gesellschaft“ beruht (Bd. 8, S. 455**), jedoch einhergeht mit dem unvoreingenommenen Blick auf die Erfahrungswelt des alltäglichen Lebens, der zur „Aufwertung der individuellen Urteilsfähigkeit“ führt und dem „Einzelschicksal“ sein ggf. von der gesellschaftlichen Ordnung abweichendes Existenzrecht zugesteht (Bd. 8, S. 405**, 422**; siehe geradezu programmatisch die Erzählung *Der Wille bestimmt die Bedeutung der That*, 1817). Der historischen Geschlechterordnung ent-

sprechend stehen Fragen weiblicher Identität und Selbstbehauptung (Erziehung, Bildung, Ehe, Mutterschaft, bürgerliche Familie, Berufsmöglichkeiten) dabei weithin im Vordergrund. Bestechend ist in jenen Texten, die sich von vorgefertigten Genretopoi befreien, die Genauigkeit der psychologischen Beobachtung und Darstellung, durch welche die moralische Reflexion in literarischer ‚Erfahrungsseelenkunde‘ (Moritz) verankert wird.

Darüber hinaus fungiert die Familie in Hubers Erzählungen immer wieder als Brennpunkt gesellschaftlicher Konflikte in einer Zeit radikalen Wandels und Umbruchs, so dass das scheinbar Private in seiner Geschichtlichkeit lesbar wird. Unter dem Eindruck der Französischen Revolution und ihrer Folgen tritt die Verflechtung von privatem Leben und politischer Zeitgeschichte in den frühen Erzählungen besonders deutlich hervor. In späteren aus den 1820er Jahren spricht die Autorin dagegen oft als Repräsentantin eines Aufklärungserbes, das sie im Zeitalter der Restauration – und angesichts populärer Romantik (siehe *Die lustigen Leute von Knöringen*, 1819) – offenbar gefährdet sieht. Eine geradezu leitmotivische Rolle spielt in diesem zeitkritischen Zusammenhang die Amerika-Motivik, die die USA zwar nicht geradezu idealisiert, aber doch (gewissermaßen im Vorfeld von Sealsfield und Gerstäcker) kontrapunktisch gegen die Verkrustungen Europas setzt (siehe v.a. *Die ungleiche Heirat*, 1819; *Die alte und neue Zeit*, 1823). Fast durchweg entwerfen Hubers Erzählungen ‚Sittengemälde‘ mit konkreten sozialen und teils auch politischen Bezugspunkten. Thematisiert werden nicht nur Konflikt und Konvergenz zwischen Adel und Bürgertum, sondern auch das Leben der unterbürgerlichen Schichten und Ausgegrenzten (siehe z.B. *Ebestandsleben vom Landmann*, 1815; *Geschichte eines armen Juden*, 1814). Hubers Erzählwerk bildet damit einen Teil jenes literarhistorischen Erbes, an das der ‚zeitgeschichtliche Sittenroman‘ (Wienbarg) des Vormärz anschließen konnte, auch wenn er sich rhetorisch-publizistisch entschieden von seinen Vorläufern abzusetzen versuchte – mit Erfolg, wie die Geschichte literarischer Kanonisierung beweist.

Dirk Götsche (Nottingham)

Olaf Briese: *Angst in den Zeiten der Cholera. 4 Bde.* Berlin: Akademie Verlag, 2003. Bd. 1: *Über kulturelle Ursprünge des Bakteriums. Seuchen-Cordon I*, 454 Seiten; Bd. 2: *Panik-Kurve. Berlins Cholerajahr 1831/32. Seuchen-Cordon II*, 399 Seiten; Bd. III: *Auf Leben und Tod. Briefwelt als Gegenwelt. Seuchen-Cordon III*, 329 Seiten; Bd. IV: *Das schlechte Gedicht. Strategien literarischer Immunisierung. Seuchen-Cordon IV*, 169 Seiten.

„Ein neuer Tod, in Indien geboren, / Schwingt über uns der Sense scharfe Wehr, / Vom *Oriente*, wo er thronte, / Dehnt er sich aus am Horizonte, / Zugleich das *Land* ergreifend und das *Meer*.“ (IV,55) – So beginnt eines der hundert ‚schlechten Gedichte‘ aus den Jahren 1831/32, die der Berliner Kulturwissenschaftler Olaf Briese im vierten Band seiner fulminanten Kulturgeschichte der Cholera für den Leser zusammengestellt hat. Mit verheerenden Folgen suchte die ‚vom Oriente‘ herkommende, ‚indische‘ Cholera in mehreren pandemischen Wellen Europa im 19. Jahrhundert heim. Nicht allein dass die Zahl ihrer Opfer in die Hunderttausende ging; da wirksame Heilmethoden und zuverlässige Präventionsmaßnahmen lange Zeit ausstanden, wurde die Seuche von Zeitgenossen als zivilisatorische Bedrohung katexochen empfunden. Der von hier aus mit Nachdruck betriebene Kampf gegen die Cholera, dem Briese im ersten Teil („Über kulturelle Ursprünge des Bakteriums“), dem eigentlich wissenschaftlichen Herzstück seiner insgesamt vierbändigen Habilitationsschrift, bis zu dem Punkt folgt, an dem sich mit dem Siegeszug der bakteriologischen Hygiene ein Ausweg aus dem Dilemma der Krankheit eröffnete, erfolgte in der Konkurrenz zweier divergierender medizinischer Erklärungsmodelle: Die Cholera, so lautete die eine wissenschaftliche Doktrin, verbreite sich als Miasma, als flüchtiger Ansteckungsstoff durch die Luft; die Cholera verbreite sich auf dem Weg des Kontakts mit krankmachender Materie, so behauptete es die andere. Entsprechend wetteiferten Miasmatiker und Kontagionisten lange Zeit in wechselnden Konstellationen um die Deutungshoheit, bis an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert naturale und soziomorphe Deutungsansätze im Paradigma des Bakteriums zusammenfanden. Mit dieser – maßgeblich von Robert Koch vorangetriebenen – Amalgamierung der zwei wirkungsmächtigsten Deutungsmuster der Zeit ist Briese zufolge ein Prozess abgeschlossen, an dessen Ende die Etablierung der Bakteriologie als Wissenschaftsreligion steht. Im Ergebnis stellt Briese sich damit gegen die noch von Richard J. Evans (*Death in Hamburg: Society and Politics in the Cholera Years 1830-1910*, Oxford 1987) vertretene These, dass die

Entwicklung der bakteriologischen Hygiene auf die Durchsetzung der kontagionistischen Erklärungsmodelle zurückzuführen sei.

Die Medizingeschichte im engeren Sinn freilich bietet für Briese lediglich den Fluchtpunkt seiner umfassender angelegten Untersuchung, die den Akzent auf die *kulturellen* Ursprünge der Bakteriologie legt, die *Wissenschaftsgeschichte* als *Wissensgeschichte* konzeptualisiert und ‚Wissen‘ in diesem Rahmen zum „Sinnintegral“ (I,23) erklärt: zum „Geflecht von religiösen, weltanschaulichen, politischen oder technischen Wahrnehmungs- und Deutungsmustern, das das Leben und Überleben von Menschen gewährt“ (I,23). Briese bricht Kulturgeschichte mit anderen Worten durch das Prisma der Medizin-, genauer: der Seuchengeschichte, um am Kampf gegen die Cholera als der Leitkrankheit des 19. Jahrhunderts die Wissens-, Sozial- und Kulturgeschichte der Zeit von anderer Seite neu aufzurollen: in Gestalt einer Rückspiegelung wissenschaftshistorischer Prozesse auf soziale Prozesse und die Genese sozialer Leitmodelle, die durch die Darstellung der unterschiedlichen medizinischen Erklärungsansätze und der aus ihnen abgeleiteten militärischen, politischen, religiös-magischen und alltagskulturellen Schutz- und Abwehrmaßnahmen hindurch das gesamte kulturelle Feld zur Anschauung bringt.

Die ebenso vielfältigen wie facettenreichen Versuche, der Krankheit einen Namen zu geben, vermitteln einen ersten Eindruck, in welchem Maße die Cholera real wie symbolisch die Lebens- und Imaginationswelten des 19. Jahrhunderts beherrschte. Anschaulich zeichnet Briese im ersten Kapitel seiner Untersuchung („Die Fratze der Feindin“) die Exzesse der Benennung im Rückgriff auf das körperlich-naturhafte Bildreservoir der Märchen, Fabeln und Mythen nach, die keinem anderen Zweck dienten, als angesichts der zahlreichen Opfer den ‚körperlosen‘ Feind, das aus dem Nichts zuschlagende ‚Gespenst‘ der Cholera allererst einmal begreifbar zu machen. Aus dem Mysterium der Cholera wurde im Zuge der Namensgebung ein Gegner. Erst dieser Zugriff, so Briese, übersetzte die „diffuse Körperlosigkeit“ der Seuche „in vertraute Wahrnehmungsmuster: anthropomorph statt amorph.“ (I,61)

Dass damit freilich noch nicht allzu viel erreicht war, verdeutlicht das zweite Kapitel („Die Wirren der Wissenschaft“), in dem Briese mit der Vielzahl der einander oftmals widersprechenden Therapieansätze den hilflosen Aktionismus der Medizin im 19. Jahrhundert als Folge des Scheiterns all der Versuche erklärt, der Krankheit mit Hilfe von Grenzkordons, Quarantänen und Häusersperren (den probaten Mitteln der Kontagionisten) Herr zu werden. Die im Seuchenjahr 1831/32 offenbar

gewordene Wirkungslosigkeit der Seuchenprävention und Seuchenbekämpfung in Form der Sozialkontrolle hatte den Kampf zwischen traditionsbezogenen Miasmatikern und neuerungsbereiten Kontagionisten vorübergehend noch einmal zugunsten der Miasmatiker entschieden, was sich für Briese als eine Art „Unterwerfungskehre“ (I,132) der Medizin darstellt: „Die Seuche war durch keine militärische oder politische Praxis zu bezwingen. So blieb zumindest tröstlich, daß sie gar nicht bezwungen werden *könne*.“ (I,132). Sie wiederum hatte das jahrzehntelange Patt zwischen naturalen Erklärungsmodellen des Seuchengeschehens (der Mehrheitsmeinung unter den Medizinern) und soziomorphen Deutungs- und Handlungsschemata (der Minderheitenansicht) zur Folge, dem erst die Bakteriologie am Ende des Jahrhunderts ein Ende machte.

Diese Spaltung der Medizin hat als solche eine eminent politische Kehrseite, wie Briese im dritten („Das Antlitz der Schuldigen“) und vierten („Die Pose der Sieger“) Kapitel seiner Untersuchung herausarbeitet. Dass dabei das Gegeneinander vormoderner und moderner Wissenstypen oft quer zu den politischen Formationen verlief, dass mit anderen Worten ausgerechnet die ‚moderne‘ „Kontagionstheorie, die eine nachhaltige Reglementierung des gesamten gesellschaftlichen Lebens forderte“ (I,189) in Preußen zur Staatsdoktrin avancieren sollte, während sich unter dem Panier der voraufklärerischen Miasmentheorie im Wesentlichen die für das Ideal einer Bürgergesellschaft eintretenden Liberalen wieder fanden, ist für den mit den Überlegungen Erwin H. Ackerknechts (*Anticontagionism between 1821 and 1867*, 1948) Vertrauten nun nicht unbedingt überraschend. Mit Brieses Darstellung aber gewinnt die nicht unumstrittene These Ackerknechts über die Bedeutung der Auseinandersetzungen zwischen Kontagionisten und Miasmatikern als Widerstreit politischer Leitmodelle einiges mehr an Plausibilität und Triftigkeit. Briese selbst kommt zu dem Schluss, dass der Cholera, auch wenn sie alles andere als ein rhetorisches oder metaphorisches Ereignis gewesen sei, doch ein metaphorischer Mehrwert innerhalb der politischen Auseinandersetzungen zukomme. Das Miasmenmodell annihilierte die Seuche zum Naturereignis; der Kontagionismus dagegen benannte einen Schuldigen, erklärte die Seuche zur menschlich verursachten Katastrophe, die folgerichtig auch durch Menschen verhindert werden konnte. „Jede menschlich verursachte Katastrophe hat ihren menschlichen Retter“, so Briese (I,205); und in die Rolle dieses Retters schlüpfte nicht von ungefähr das Militär, bedrohten Seuchen doch von Grund auf die sich inmitten des umfassenden Strukturwandels der industriellen Revolution neu

formierenden Nationalstaaten in ihrer politischen, wirtschaftlichen und sozialen Stabilität.

Dieser Aufstieg des Militärs im Schatten der epidemischen Katastrophe findet seinen Ausdruck in einer allgemeinen *Militarisierung der sozialen Prozesse* im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, die sich nicht allein auf die augenfällige *Militarisierung der Seuchenabwehr* beschränkte. Im Gefolge dieser Entwicklung wiederum vollzog sich gegen Ende des Jahrhunderts der angedeutete epistemologische Wandel innerhalb der Medizin hin zur Bakteriologie, die ihrerseits einem „historisch situierten Körper- und Infektionsmodell“ folgte, das, so Briese, auf einem „solidarpathologischen Konzept der Ausdifferenzierung, Individualisierung und Isolierung von Körperfunktionen bzw. Organen einerseits und der spezifizierenden Scheidung von jeweiligen Krankheiten bzw. Krankheitstypen andererseits“ basierte. (I,288) Briese konstatiert von hier aus ein Zweckbündnis von Bakteriologie und militarisiertem Staat: die „bakteriologische Einheitsfront“ (I,300) als Ausdruck einer Verschmelzung von militärischer Rhetorik, medizinischem Infektionsmodell, bellizistischer Präventionspraxis und einer Sozialideologie, der zufolge das Einzelinteresse (des Kranken) gegenüber dem Gemeinwohl (Staat, Nation, Kaiserreich) zurückzustehen habe. Briese hat diesem Vorgang der Wissensformierung und -formatierung auf der Darstellungsebene die Form eines dramatischen Szenarios gegeben, das zielgenau auf die Klimax dessen zuläuft, was er die „bakterielle Synthese“ Kochs (I,366) nennt. Koch – das zeigt Briese im abschließenden fünften Kapitel („Das Janusgesicht des Bakteriums“) en detail – führte die Suche nach naturalen Erklärungen für die Entstehung und Verbreitung der Seuche mit den Kontroll- und Regulierungsansprüchen der imperialen und kolonialen Staaten in einem unitaren Seuchenmodell zusammen; er beendete damit die Pattsituation zwischen Miasmatikern und Kontagionisten und etablierte die Bakteriologie als Institution.

Anschaulich und präzise modelliert Briese in seiner glänzend geschriebenen Untersuchung die Vorgeschichte dieses Prozesses heraus. Dass er von seinem kulturwissenschaftlichen Ansatz her sozialhistorischen Daten dabei nur wenig Aufmerksamkeit schenkt, ist sicherlich verschmerzbar. Anders verhält es sich dagegen mit der Fokussierung auf den deutschsprachigen Raum, insbesondere auf Preußen, bei einem doch gesamteuropäischen Phänomen, wie es die Cholera darstellt. Dadurch bleibt nicht nur die Verbindung von Seuchengeschehen und Julirevolution im dritten Kapitel unscharf. Ein Blick über die Rheingrenzen hinweg nach Frankreich hätte einiges genauer zu profilieren erlaubt. Auch

scheint mir der Zielpunkt der Arbeit, die These der „bakteriologischen Synthese“ in ihrer Ausrichtung auf das Wirken Robert Kochs idealtypisch verengend und Widersprüche glättend. Nicht unproblematisch ist darüber hinaus die starke Konzentration auf die erste große Cholera-Welle von 1831/32, die offensichtlich dem Umstand geschuldet ist, dass dafür die Quellenbasis besonders ergiebig ist. Von hier aus greift die Untersuchung dann sehr schnell zu Kochs Syntheseleistung aus, ohne die Pattsituation der dazwischen liegenden Jahrzehnte genauer ins Auge zu fassen. Diese Einwände freilich sollten nicht allzu schwer wiegen angesichts der beeindruckenden Gesamtleistung Brieses, der mit der hier vorgelegten Arbeit als solcher unbestritten einen gewichtigen Baustein zu einer Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts vorgelegt hat.

Mehr als bloß ergänzt wird dieser erste Teil des Gesamtunternehmens, der für sich bereits eine Fundgrube zu den philosophischen, politischen, religiösen und naturwissenschaftlichen Zeitdiskursen allerersten Ranges darstellt, durch den Anhang der drei thematischen Materialienbände, die Briese seiner Untersuchung beigegeben hat. Als gleichsam anderes, tief in die Alltagskultur des 19. Jahrhunderts hineinhorchendes ‚Echolot‘ erschließen sie in Querschnitten durch die öffentliche Wahrnehmung, die private und die literarische Auseinandersetzung mit der Cholera in exemplarischer Weise das Seuchensjahr von 1831/32 in Deutschland. In der Form einer Collage aus Korrespondenzberichten, Pressemitteilungen, offiziellen Rundschreiben und Erlassen, medizinischen Broschüren etc. zeichnet Briese in den Bänden 2 bis 4 zunächst die „Panik-Kurve“ während der ersten pandemischen Welle nach (Bd. 2: *Panik-Kurve. Berlins Cholerajahr 1831/32*); er skizziert dann anhand der Gegenwart der Korrespondenzen eine Sozial- und Kulturgeschichte der Familien, von privaten und politischen Zirkeln in den Zeiten der Cholera (Bd. 3: *Auf Leben und Tod. Briefwelt als Gegenwart*), um schließlich am Beispiel von einhundert ausgewählten Beispielen zeitgenössischer Gebrauchsliteratur die Konturen einer ‚anderen‘ Literaturgeschichte zu entwerfen (Bd. 4: *Das schlechte Gedicht. Strategien literarischer Immunisierung*). Nicht zuletzt diese Quellendokumentation, mit der Briese gleichsam die Ebenen wechselt – von der diskursiven Untersuchung zum Lesebuch, das zum Stöbern und Entdecken einlädt –, macht „Angst in den Zeiten der Cholera“ vollends zum Ereignis. Die ‚Beigaben‘ sind eine Einladung an den Leser, sich selbst auf eine Entdeckungsreise zu begeben, eigene Nach-Forschungen nicht ausgeschlossen.

Norbert Otto Eke (Paderborn)

Lieb und Leid im leichten Leben. Clemens Brentano. 30 Gedichte – 30 Interpretationen. Hg. von Sabine Gruber u. Christina Sauer. Berlin: Saint Albin Verlag, 2006.

Als Festschrift für Hartwig Schultz, den Leiter der Frankfurter Brentano-Ausgabe, sind zu seinem 65. Geburtstag von 30 Kollegen Interpretationen zu Brentano-Gedichten verfasst worden. Der Terminus ‚Interpretation‘ ist cum grano salis zu nehmen, denn neben inhaltlichen und formalen Expertisen oder der bei Interpretationen üblichen Verbindung von beiden haben zahlreiche Autoren eher Überlegungen zu Position oder Funktion einzelner Gedichte in einem größeren erzählerischen Kontext („Godwi“, Gockelmärchen) oder im Briefcorpus angestellt, auch Auskünfte zur Herkunft von Form und Motiv eines Liedes beigesteuert, ebenfalls über die Vertonung Brentanoscher Texte, etwa durch Brahms. „Bekannte, weniger bekannte und auch bisher unveröffentlichte Texte“ (S.8) sind bedacht. Es dürfte hinzugefügt werden: gute und auch mäßige Versuche des Romantikers, wenn Germanisten bei einem klassisch gesprochenen Literaten Missratenes oder minder Belangvolles überhaupt zuzugestehen bereit wären. Im Gegenteil scheint sich der eine oder andere Fachgermanist angesichts wirrer Stücke besonders gern zur Rettung gerufen zu fühlen, die dann auch gelingt, bisweilen freilich nur, wie im vorliegenden Band, mithilfe eines Jargons aus garstigen Wörtern wie „phantasmatisch“, „generiertes Bezugssystem“, „semantische Clusterbildung“, „konstatierte Konstanten“ und „extreme Polyvalenz“ (in der Worte „zu allgemeinen Chiffren [werden], die für nahezu alles stehen können“). – Es wäre wohl auch eine pennälerhafte Goetheparodie („Es saß der Meister vom Stuhle / Gar frech im eignen Koth“), schmutzig und von mittlerem Witz, statt in respektvoller Umständlichkeit kommentiert zu werden, besser verborgen geblieben. – Die Ballade „Ein Ritter an dem Rheine ritt...“ wird über Zwischenglieder, darunter van Swieten, Thomson, Favart, Haydn, Weiße, Ramler und viele andere, auf die minnesängerische Pastourelle zurückgeführt; eine komplizierte Indizienkette wie die hierzu vorgebrachte liebe im realen Leben zwar kein Gericht gelten, in der Spielwelt unserer Wissenschaft mag sie angehen. – Auch einige von Brentanos wirklichen Klangwundern („Sprich aus der Ferne“, „Es sang vor langen Jahren“, „Hör‘, es klagt die Flöte wieder“), kommen vor, allerdings lernen wir – was angesichts bereits vorhandener prominenter Interpretationen gerade dieser Texte verständlich ist – bei ihnen vor allem etwas über ihre Vertonbarkeit, ihren biographischen Zu-

sammenhang oder über Brentanos schwieriges Temperament. Dem berühmten „Sprich aus der Ferne...“ wird schlüssig eine Nähe zu Schellings Identitätsphilosophie nachgewiesen, zugleich etwas künstlich seine Vernachlässigung durch Adorno begründet. – Von kleinem ästhetischem Gespür zeugt es, wenn bei der Interpretation des linden Gedichts „Hör’, es klagt die Flöte wieder...“ Worte fallen wie „Multidimensionalität“ und „Durchschlagskraft“ (dieser Verse). – Eine nüchtern biographische und auf den Dichter bezügliche charakterologische Kommentierung erfährt das Gedicht „O Mutter halte dein Kindlein warm“. – Trotz winziger Schwächen („konnotativ“ statt ‚synekdochisch‘; seltsame Unterscheidung von „Poesie und Dichtung“; überflüssige Anrufung des heiligen Luhmann) lesen wir eine kluge kontextbezogene Deutung des Liedes „Nach Sevilla“. – Die sachgeschichtliche Darlegung zu dem redseligen Stanzengedicht „Worte am Hügel...“ ist instruktiv, etwas spaßig hingegen der Kurzschluss, bereits die gewählte Strophenform (ital. „stanza“: Zimmer) hebe auf das bedichtete „Haus am Hügel“ ab; immerhin ist die Stanza seit Boccaccio das Metrum des großen italienischen Epos. – Wohltuend distanziert der Kommentar zu „Theodor Körner an Viktoria“, er hebt sich – wie die ähnlich sachlichen Darlegungen zu „Nachklänge Beethovenscher Musik“ – angenehm aus einigen interpretierenden Nachbarstücken heraus. – Die kleine poetische Epistel „Wie Aphrodite einst...“ liefert den Anlass für eine ellenlange, doch ganz hübsche Belehrung über Madame Henriette Hendel-Schütz und ihre famosen pantomimischen Darbietungen weitum im Reich. – So geistreich, dass unsereins kaum mitkommt, spricht ein Beitrag über richtige Komasetzung und was daraus für das Liedchen „Wie so leis die Blätter wehn...“ und dessen Leistung im ‚Gockelmärchen‘ folgt; nicht abwegig wäre in diesem Zusammenhang eine Vorbemerkung gewesen, wie lasch im 19. Jahrhundert die Moral der noch überwiegend rhetorisch statt logisch-grammatisch gehandhabten Interpunktion ist, und dass, wie in der heutigen Umgangssprache üblich, damals auch in literarischen Texten oft die Singular-Verbform für zwei Subjekte genügt. – Das zu Unrecht wenig bekannte schöne Gedicht „An Clara Metzger“ („In diesem wunderlichen Jahr...“) wird informativ in Brentanos privaten und gesellschaftlichen Umgang eingeordnet. Indessen befriedigt die *ästhetische* Analyse des Textes kaum; da ist die Rede von der „Transformation musikalischer Strukturen in sprachliche Mittel“, von einem sprachlichen „Wechsel von Legato zu Staccato“; das Gedicht, heißt es, erinnere (klanglich-rhythmisch!) an „kaskadenartige Koloraturläufe“ u.s.w; solche

Aussagen lassen sich klanglich oder metrisch oder rhythmisch nicht nachvollziehen, sondern sind allein vom Strophen-Inhalt her suggeriert; nicht erkannt wird, dass es sich um zwei *Sonette* handelt – um so ehrgeizig konstruierte, dass die Quartett-Reime auch die Terzette bestimmen. – Parallelen in Arnims „Kronenwächtern“ und Brentanos 4-strophigem Gedicht „O wie so oft...“ erfahren ihren Nachweis durch eine knappe, dabei so kundige wie sensible Abhandlung. – Das durch anspruchsvollen Dreireim strukturierte Gedicht „Wenn ich mich weg muß wenden...“ (1816) wird plausibel vor dem Hintergrund von Brentanos Neigung zu Luise Hensel ausgelegt – allerdings verführt das Wissen um diesen biographischen Zusammenhang dazu, im Gedicht selbst schon Dinge erkennen zu wollen („religiöse Konnotationen“), die nicht drin stehen; entgegen dem üblichen Sprachgebrauch wahrscheinlich missverstanden und darum überinterpretiert die zweite Zeile (der Vers „will mir die Nacht nicht enden“ hypostasiert wohl nicht, wie die Deutung möchte, die Nacht als „übermächtige Gewalt dem wehrlosen Ich gegenüber [...]“, eher äußert sich hier ein subjektives „als ob“-Empfinden des lyrischen Ich); hässlich flatscht dann noch das Wort von einer „Dekonstruktion“ der „Erlöserfigur“ (gemeint ist Luise Hensel) durch den Dichter Brentano in die Analyse. – Lehrreich ist ein Beitrag darüber, wie Brentano Evangelientexte der lateinischen Liturgie in deutsche Verse übersetzt, um den überkonfessionellen „Stunden der Andacht“ des Aufklärers Heinrich Zschokke didaktisch entgegenzuarbeiten. – Und bereichernd für unser Brentano-Bild das, textkritisch annotierte, neckische Gelegenheitsgedicht zum Abschied von Luischen Maas aus Boppard. – Eine konzise Leistung bietet – trotz Überdeutung von zwei unreinen Reimen (ä statt e) und bei verbissener Vermeidung des Begriffs „Allegorie“ – die Entzifferung einer monotonen religiös-erotischen Litanei um die Worte „Huld“ und „Ungeduld“ und „Schuld“: Emilie Linder ist ihre Adressatin. – Ihr gilt auch das Poem „Donnerstag. 21 August 1834. Sie reißt mit Schubert zum Achensee“, ein psychologisch raffiniert angelegtes Rollengedicht, bei dem Brentano die Angebetete das Wort tröstend an ihn selbst richten lässt; darüber ein ausgezeichnete Kommentar. – Der Freundin Emilie Linder ist vermutlich auch das Rollengedicht „Am Ufer bin ich gängen...“ in den Mund gelegt: eine larmoyante Leier von 15 Fünfzeilern, mit der die Interpretin sehr bewundernd umgeht, ohne auf allzu kindische Ausdrücke (z.B. „Waiselein“) oder schiefe Bilder („Da hab ich ihn umgeben“) zu sehen; merkwürdig die Aussage, die letzte, frömmelnde, Strophe sei als „eine Art Signatur“ durch „Aufbau, Met-

rik und Klang vom Vorhergehenden getrennt“. – Ganz sicher einen Höhepunkt des Bandes bildet die in allen Einzelzügen durchsichtige Erläuterung zu einem wiederum an Emilie Linder gerichteten französischen Gedichtchen („O toi celeste Lindina...“); dabei finden der Blick auf die Biographie, auf Text- und Bildtradition sowie eine präzise metrische Beschreibung überzeugend zusammen. – Als vorletztes Stück wird die Proklamation „Patriotisches Gelnhausen jubilire...“ kundig und munter umplaudert. – Den Kehraus der Brentano-Kommentare bildet aber ein wirklich witziger Disput zwischen Gebet und Bratwurst; Thema: das Schwanken dieses Romantikerlebens zwischen heidenmäßiger Lebenslust und gepresster Religiosität. Die inspirierenden Verse für dieses kleine Feature stammen aus den frühen „Ordensregeln des heiligen Clemens“ (1797):

Keinem will ich bange machen.
Wer in meinen Orden geht,
Muß viel trinken, küssen, lachen
Lange Bratwurst, kurz Gebeth.

Der mit dem originellen, dabei thematisch, methodisch und qualitativ vielseitigen Bändchen beschenkte Jubilar darf beglückwünscht werden.

Hans-Wolf Jäger (Bremen)

Florian Höllerer: „Les Poésies de Henri Heine“. Heinrich Heine in der Lesart Gérard de Nerval. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2004.

Heines Lyrik hatte es beim französischen Lesepublikum schwer: Die Werkausgabe, die Renduel 1834/35 herausbrachte, umfasste fünf Bände Prosa; ein der Bandnummerierung nach fehlender erster Band, der, nach der üblichen Anordnung von Werkausgaben, vermutlich Gedichte enthalten hätte, erschien nie. Den Prosaübersetzungen, die Gérard de Nerval im Juli und September 1848 in der „Revue des Deux Mondes“ erscheinen ließ, kommt daher besondere Bedeutung zu. Nerval überträgt einen Großteil der beiden „Nordsee“-Zyklen und des „Lyrischen Intermezzos“. Eine vergleichbar umfangreiche Auswahl aus der „Heimkehr“ erscheint 1854 in der selben Zeitschrift in der Übersetzung Saint-René Taillandiers, der 1851 dort Texte aus dem im Erscheinen begriffenen „Romanzero“ und ebenfalls 1854 aus den „Gedichten. 1852 und 1854“ veröffentlicht. Beide Übertragungen bilden das Rückgrat des Gedicht-

bandes in Heines zweiter französischer Werkausgabe, der 1855 bei Michel Lévy in Paris erschienenen „Poèmes et Légendes par Henri Heine“.

In seiner 1999 abgeschlossenen und 2004 in nicht überarbeiteter Form gedruckten Dissertation untersucht Florian Höllerer Nervals Blick auf Heine. Im Zentrum stehen dabei die Übersetzungen für die „Revue des Deux Mondes“, aber auch den Ballett-Librettos und dem aus Heines „Französischen Malern“ in die ästhetischen Debatten der Pariser Literaten eingegangenen Begriff des Supernaturalismus gilt das Augenmerk des Verfassers. Dabei sollen, so die Absicht Höllerers, die Heine-Übertragungen „nicht nur als Motivspender für Nervals Spätwerk“ (S. 20) erfasst, sondern diese zugleich als „eine eigenwillige und sich dennoch sehr genau auf Heines Lyrik einlassende Lesart“ (ebd.) vorgestellt werden. In der Wahrnehmung einer „Überzeichnung der Bilder“ (S. 13) sieht Höllerer den spezifischen Blick Nervals auf Heines Gedichte, wie er sich in den Übertragungen und den beiden Veröffentlichungen vorangestellten Einleitungen des Übersetzers nachvollziehen lasse und in denen dieser den Ausdruck einer „gesteigerten Sinneserfahrung“ (S. 16) erblicke. Schlüsselbegriff der Interpretation, die Höllerer Nervals Heine-Verständnis angeeignet lässt, ist der der „camera obscura“, der „chambre noir“, mit der Nerval Heines Bildwelt beschreibt: „Der Rückgriff auf ein Modell, das in den vorangehenden Jahrhunderten zum Inbegriff geschärften Sehens wurde, macht deutlich, wie sehr Nerval die gesteigerte Intensität von Heines Bildern, anstatt sie als abstraktes Spiel mit Formen und Farben aufzufassen, an die sinnliche Wahrheit bindet.“ (S. 40). Höllerer legt diesem Verständnis der poetischen Arbeitsweise Heines die Deutung zugrunde, die Nerval – und nach ihm Baudelaire – dem Heineschen Begriff des Supernaturalismus gegeben hat. Mit reichen Seitenblicken auf Kontextualisierungen im übrigen Werk Nervals, vor allem in seiner „Faust“-Übertragung, analysiert Höllerer die Nervalschen Übertragungen der „Nordsee“- und „Intermezzo“-Gedichte, die dabei gerade als Interpretationen der Heineschen Vorlagen in ihrem eigenen Kunstcharakter erkennbar werden, über den die von Nerval gewählte Form der Prosa-Übersetzung nur auf einen oberflächlichen Blick hinwegtäuschen kann.

Der Gewinn dieses Vorgehens, das die sorgfältig eingesetzten ästhetischen Mittel und Verfahren Nervals genau herausarbeitet, ist für das Verständnis des französischen Dichters sicherlich bedeutender als für die Heine- oder allgemeiner die Vormärz-Forschung, doch werden in jedem Fall die Besonderheiten der Rezeption von Heines Lyrik in Frank-

reich deutlich, so dass Höllers Arbeit ein interessantes Seitenstück zu Hans Hörlings Sammlung der zeitgenössischen Rezeptionszeugnisse Heines in der französischen Presse, aber auch zu den im achten Jahrbuch des Forums Vormärz Forschung versammelten Beiträgen zum deutsch-französischen Ideentransfer, darstellt. Verdienstvoll als Ergänzung zu Band 13 der Heine-Säkularausgabe, der die „Poèmes et Légendes“ als Textgrundlage wählt, ist die reprografische Wiedergabe der beiden Veröffentlichungen von Nervals Heine-Übertragungen mitsamt den einleitenden Bemerkungen des Übersetzers, wie sie 1848 in der „Revue des Deux Mondes“ erschienen und die dadurch wieder als originäre Bestandteile des Werks von Gérard Nerval und zugleich als singuläre Stationen der französischen Heine-Rezeption sichtbar werden.

Robert Steegers (Bonn)

Sonja Gesse-Harm: Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2006.

„Es ist noch früh am Tage, die Sonne hat kaum die Hälfte ihres Weges zurückgelegt, und mein Herz duftet schon so stark, [...] daß ich nicht mehr weiß, wo die Ironie aufhört und der Himmel anfängt“, schreibt Heinrich Heine in seiner *Harzreise*. Dass die Ironie Heines auch für seine Leser nicht immer auf den ersten Blick evident ist, darüber ist in der Literaturwissenschaft hinlänglich diskutiert worden. Da Heines Texte zu einem nicht unbedeutenden Teil über Vertonungen transportiert und rezipiert worden sind, Günter Metzner verzeichnet in seiner *Bibliographie der Heine-Vertonungen* annähernd 10.000 Kompositionen, wählt Sonja Gesse-Harm in ihrer Dissertation eine primär musikwissenschaftliche Herangehensweise und beleuchtet Heines Texte im Spiegel ihrer Vertonungen.

In der Sekundärliteratur begegnet man immer wieder der Ansicht, dass die Komponisten insgesamt Heines Ironie nicht verstanden haben und ihre Vertonungen weitgehend glättende Interpretationen sind, die an der oft sentimental Oberfläche bleiben. Sonja Gesse-Harms Studie hingegen vertritt die „Hypothese, daß die Komponisten des früheren und mittleren 19. Jahrhunderts diese Komplexität trotz individueller stilistischer Vorlieben durchaus erfasst haben“. (S. 5)

In einem einleitenden Kapitel referiert Gesse-Harm zunächst das gebrochene Verhältnis des Dichters zu seiner Epoche. „Zeit seines Lebens

ist Heine zwischen tiefer Verzauberung und ironischem Kalkül mit der Romantik verbunden gewesen.“ (S. 23) Außerdem stellt sie die am häufigsten vertonten Sammlungen, allen voran das *Buch der Lieder*, vor und betont das Changieren zwischen Volkstümlichkeit, Liebeslyrik und Ironie. Im Hauptteil der Arbeit untersucht sie neben den wohl bekanntesten Liedkomponisten Franz Schubert und Robert Schumann auch Vertonungen von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Franz Liszt, Robert Franz und dem heute praktisch unbekanntem Johann Vesque von Püttlingen.

Nun ist Ironie niemals eindeutig, sie bedarf eines Rezipienten, der sie als solche erkennt. Noch schwieriger zu erfassen als die Ironie in der Sprache ist jedoch jene, die sich in Tönen ausdrückt, zumal wenn es sich, wie hier, um eine historische Form handelt. Ironie ist ein Thema, das in der Musikwissenschaft nach wie vor sehr spärlich untersucht ist. Eine bestimmte musikalische Phrase als kompositorisch überkommen oder banal zu desavouieren kann nur der wissenschaftlich geschulte Blick leisten. Darüber hinaus ist der jeweilige Kontext zu berücksichtigen; so wie ein Text nicht immer per se ironisch ist, sondern erst in dem Wissen, dass er etwa von Heinrich Heine stammt, ironisch gelesen werden muss, kann man auch der Kompositionslehre nicht a priori einen Katalog musikalischer Ironiemittel entnehmen.

Das Vorgehen von Gesse-Harm, die Verbindung von historischer Kontextualisierung und musikalischer Analyse, ist deswegen äußerst sinnvoll. Jedem der genannten Musiker ist ein umfangreiches Kapitel gewidmet, in dem sie zunächst die liedästhetischen Voraussetzungen darlegt, anschließend werden das Verhältnis zu Heine sowie die jeweiligen Auswahlkriterien des Komponisten beleuchtet, dann folgt die Analyse ausgesuchter Vertonungen auf die Ausgangsfrage der Arbeit hin. Dabei wird jeder musikalischen Untersuchung eine kurze Interpretation des Gedichtes vorangestellt. Insgesamt werden über 80 Vertonungen in Einzeldarstellungen beleuchtet und Gesse-Harm resümiert: „Schätzte Schubert an Heines Versen die Dialektik von Ideal und Wirklichkeit, Schumann das Bizarr-Romantische, Mendelssohn das Volkstümlich-Stimmungsvolle und Märchenhaft-Wunderbare, tendierten Meyerbeer, Liszt und Vesque von Püttlingen zum Salonhaft-Dramatischen, so konzentrierte sich Franz ganz auf das unmittelbare, lyrisch-naive Moment in Heines Gedichten.“ (S. 575) Versucht man also die Komponisten im Sinne des Titels der Arbeit einzuordnen, so sind Schubert und Schumann diejenigen, die die Heine'sche Ironie kongenial umsetzen und „die

für diese Lyrik so charakteristische Vielschichtigkeit der Aussage mitverton haben“ (S. 639), während Franz und Mendelssohn sich eher auf den sentimentalen Aspekt der Texte beziehen und „speziell die volksliedhafte und naturlyrisch-romantische Komponente in Heines Lyrik geschätzt haben.“ (S. 642) Wenngleich diese Zusammenfassung schlagwortartig erscheint, die Rubrizierung geht doch sinnvoll aus den jeweiligen Analysen hervor. Diese sind durchweg nachvollziehbar und berücksichtigen die entsprechende Forschungsliteratur. Besonders anschaulich sind die Ergebnisse dort, wo Gesse-Harm Parallelvertonungen, also verschiedene Kompositionen zu einem Gedicht, untersucht, wie es etwa bei „Allnächtlich im Traume“ von Mendelssohn-Bartholdy, Schumann und Robert Franz der Fall ist.

Allerdings neigt die Verfasserin in ihren Interpretationen bisweilen zu einer Eindeutigkeit, die im Falle musikalischer Ironie nicht unbedingt vorliegt. Nur in seltenen Fällen, etwa in der Betrachtung von Franz Liszts *Im Rhein, im schönen Strome*, wird die Offenheit der Interpretation explizit berücksichtigt. Gesse-Harm deutet hier das übertriebene Pathos der Gesangsstimme als ironisches Element, weist allerdings darauf hin, dass „nicht ausgeschlossen werden [kann], daß die hier aufgewiesene stilistische Parallele zwischen Heine und Liszt, die einen durchaus ironischen Blick des Komponisten auf seine Textvorlage freigibt, nicht unwesentlich gleichsam als ‚Nebenprodukt‘ aus seinem individuellen dramatischen Musikverständnis resultiert.“ (S. 416) Solche Offenheit hätte man sich in den Interpretationen häufiger gewünscht. In Heinrich Heines *Du bist wie eine Blume* etwa konstatiert die Verfasserin ein hohes Maß an sentimentaler Innerlichkeit, bezeichnet aber die Blumenmetapher zu Recht auch als „abgedroschen[]“, darüber hinaus schein die Attribuierung der Geliebten „einem Tugendkatalog zu entspringen“. (S. 321) In der Vokallinie der Vertonung Robert Schumanns benennt sie „ein emphatisches triolisches Element, eine fallende kleine Septime und eine weitere artifiziell-gefühlvolle Verzierung“, außerdem eine „Tritonusspannung“ (S. 322), musikalische Elemente also, die zumindest die Möglichkeit einer ironischen Behandlung des Textes nahe legen. Dennoch resümiert Gesse-Harm, Schumann wähle „gezielt kompositorische Mittel, die den innigen, anbetungsartigen Charakter des Gedichts unmißverständlich umsetzen“. (S. 323)

Ein Vorteil der Arbeit hingegen ist die Sprache Sonja Gesse-Harms, der es gelingt – und das ist keinesfalls zu unterschätzen – Ironie in Worte zu fassen. Nur selten wird dabei auch die Metasprache ironisch, etwa

wenn die Verfasserin angesichts der Loreley von einer „Fülle an glänzendem Edelmetall“ (S. 421) spricht. Die Anschaulichkeit der Analysen erhöht sich zwar, wenn man beim Lesen die jeweiligen Partituren hinzuzieht (in einigen Fällen Liszts, Vesques und Franz' sind die Noten abgedruckt), nachvollziehbar hingegen sind auch die reinen Erläuterungen. Dennoch wären Notenbeispiele im Text vielfach hilfreich für die Arbeit mit dieser Publikation.

Im Fazit der Arbeit, das leider sehr knapp ausfällt und kaum über die bereits in den einzelnen Kapiteln genannten Aspekte hinausgeht, stehen drei Punkte, mit denen Sonja Gesse-Harm ihre Ausgangsthese, dass Heine von den bedeutenden Komponisten des 19. Jahrhunderts „keinesfalls unreflektiert und einfältig interpretiert worden ist“ (S. 643), stützt. Die sentimentale Lesart sei einerseits ein „Problem der Rezipienten“ (ebd.), die eine solche favorisieren. Des Weiteren resultiere die Idee einer glättenden Interpretation aus der Forschung, die nicht bereit sei, „die Komplexität einer Tonsprache zu erfassen“ (ebd.), und drittens sei zu berücksichtigen, dass „Sentimentalität, Melancholie und Pathos zu den Stileigenheiten Heines gehören.“ (ebd.) Aus den Einzelanalysen geht zumindest noch hervor, dass auch die Komponisten in ihrer Auswahl jene Texte bevorzugen, in denen das ironische Element bzw. offener Sarkasmus nicht im Zentrum steht. Darüber hinaus wäre, wie oben bereits angesprochen, die Uneindeutigkeit musikalischer Ironie zu nennen.

Durch die große Zahl an Beispielanalysen und die übersichtliche Gliederung ist die Arbeit von Sonja Gesse-Harm ein wertvolles Nachschlagewerk. Sowohl die Komponisten-Kapitel als auch die Untersuchungen der einzelnen Lieder lassen sich durchaus isoliert betrachten und bieten eine Fülle an Material und Analyseergebnissen. Auf jeden Fall stellt die Studie einen sinnvollen Beitrag zur Liedforschung im 19. Jahrhundert dar.

Andreas Wicke (Kassel)

Takanori Teraoka: Spuren der Götterdemokratie: Georg Büchners Revolutionsdrama „Danton's Tod“ im Umfeld von Heines Sensualismus. Bielefeld: Aisthesis, 2006, 213 Seiten.

Die Büchnerforschung ist sich seit langem einig, dass Camille Desmoulins' Vision einer sensualistischen Gesellschaftsutopie in *Dantons Tod* ein direktes intertextuelles Echo einer Kernpassage von Heines Schrift *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* darstellt. Kontrovers disku-

tiert wird hingegen, wie sich Desmoulins' Forderung nach „nackte[n] Götter[n], Bacchantinnen, olympische[n] Spiele[n] und melodische[n] Lippen“ und nach der „gliederlösende[n] böse[n] Liebe“ (I, 3) zu Heines sensualistischem Manifest verhält.¹ Parodiert Büchner Heines Verlangen nach „Nektar und Ambrosia, [...] Wollust und Pracht, lachende[m] Nymphantanz, Musik und Komödien“ und entlarvt er es als die hedonistischen Phantasien einer privilegierten Klasse?² Oder affirmiert er das erklärte Ziel Heines, „eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter“ zu stiften und erkennt er in diesem gar eine mögliche Lösung der sozialen Frage?³

Ausgehend von dieser anhaltend pointiert geführten Debatte in der Büchnerkritik, zu der er in der Einleitung einen Forschungsüberblick gibt, weist Teraoka in seiner Studie überzeugend nach, dass Büchners Drama entscheidend am Diskurs über Sensualismus, Spiritualismus und Götterdemokratie partizipiert. Lobend sind hier v.a. die vielen Textvergleiche zu erwähnen, die eine umfassende Kenntnis Büchners von Heines Werk und seine Auseinandersetzung mit diesem belegen, die weit über die bekannte Textstelle aus der Philosophieschrift hinausgehen. Dem ideologischen Problem, welche Stellung Büchner zu diesen Konzepten Heines einnimmt, weicht er jedoch bis zum Schlusskapitel seines Buches beständig aus. Hingegen demonstriert er schlüssig, dass sich jener Diskurs nicht auf Heine und Büchner beschränkt, sondern dass an diesem auch andere Autoren des Vormärz wie Börne, Gutzkow, Mundt, Laube und Wienberg teilhaben und ihn entscheidend weiterschreiben. Meines Erachtens liegt in dieser Ausweitung der Perspektive auch die Hauptstärke der Arbeit.

Besonders ausführlich und einleuchtend stellt der Verfasser dar, wie sich Büchners Mentor Gutzkow sowohl mit Heines Sensualismuskonzept und Spiritualismuskritik selbst als auch mit Büchners Bezugnahme auf Heines Konzept in *Dantons Tod* eingehend auseinandergesetzt hat. Wie Teraoka illustriert, beschäftigt sich Gutzkow in seinen literarischen Werken, wie etwa seinem Drama *Nero* und seinem Skandalroman *Walby, die Zweiflerin*, intensiv mit diesem Komplex und ergreift dabei eindeutig

¹ Georg Büchner. *Dichtungen*. Hg. von Henri Poschmann. Frankfurt/M.: Insel, 2002. S. 11-12.

² Heinrich Heine. *Sämtliche Schriften*. Hg. von Karl Pörnbacher, Bd. 3. München: dtv, 1997. S. 570.

³ Ebd.

die Position Heines. Teraoka macht deutlich, dass Menzels Invektiven gegen die Unsittlichkeit und Blasphemie, die Gutzkows *Wally* angeblich zelebriere, zugleich auch eine Attacke auf Heines Apotheose des Sensualismus und dessen Kritik an der Sinnesfeindlichkeit des Christentums darstellen. Bei seiner Analyse von Menzels Polemik übersieht Teraoka jedoch die sozialpolitische Dimension hinter Menzels Angriffen auf die Unmoral Gutzkows, Heines und des Jungen Deutschland. Teraoka behauptet, dass Menzel, im Unterschied zu Büchner, „sich weigert, die politisch-soziale Relevanz in den Schriften der Jungdeutschen anzuerkennen“ (S. 144). Tatsächlich liegt hinter Menzels moralischen Totschlagargumenten jedoch gerade das Bestreben eines sich vom Liberalen zum Konservativen gewandelten Publizisten, gegen die revolutionären Tendenzen in diesen Werken vorzugehen – ein politisches Ziel, das Menzel tatsächlich auch erreichte, da seine Schmähschriften nicht nur die Verurteilung Gutzkows wegen Blasphemie, sondern auch das Pauschalverbot der Werke des Jungen Deutschland und Heines durch den Bundestag bewirkten. Das stärkste Kapitel von Teraokas Studie stellt meines Erachtens seine Analyse von „Gutzkow als Leser von *Dantons Tod*“ dar. Hier legt er anhand von treffenden vergleichenden Zitaten dar, wie Gutzkow sowohl als Zensor in seinem verstümmelten Nachdruck von Büchners Drama in seiner Zeitschrift *Phönix* als auch in seinem Nachruf auf Büchner die sozialrevolutionäre Brisanz hinter dessen obszönen Wortspielen scharf erkannte.

Der Schwachpunkt der Arbeit liegt meiner Ansicht nach im Vergleich von Heines sensualistischer Gesellschaftsutopie mit Büchners Bezugnahme auf diese in *Dantons Tod*. Während Teraoka anfangs noch schlüssig die intensive intertextuelle Auseinandersetzung Büchners mit dem Werk Heines in seinem Drama belegt, verwickelt er sich jedoch im Laufe des Buches zunehmend in Widersprüche, was Büchners eigene ideologische Position und besonders seine Stellung zu Heines Gesellschaftsutopie betrifft. Einerseits sieht er Büchner durchaus zutreffend als einen materialistischen Frühsozialisten, der jeder Art von idealistischer, realitätsferner Utopie – einschließlich der der Heine'schen *Götterdemokratie* – äußerst skeptisch gegenübersteht. Andererseits, so Teraoka weiter, bejahe Büchner jedoch grundsätzlich die angeblich sozialrevolutionäre Tendenz von Heines sensualistischem Glaubensbekenntnis. Um seine These zu verteidigen, muss er zunächst Heines retrospektive, taktische Uminterpretation von dessen sensualistischer Vision „als Manifest einer proletarischen Revolution“ (S. 25) für bare Münze nehmen. In ihr lägen, so

behauptet er, die Grundlagen für Heines angeblich sozialistische Theorie der Revolution: „Die *Götterdemokratie* war der Versuch die jakobinische Sozialpolitik durch die auf Saint-Simonismus basierte (sic) philosophische und ökonomische *Theorie* zu überwinden“ (S. 100-101). Es erscheint mir jedoch problematisch, Heines sensualistische, hedonistische Vision „trotz ihrer anscheinend bourgeoisen Luxuriosität“ (S. 104) als eine prophetische Vorwegnahme der Marx'schen Theorie der Notwendigkeit einer proletarischen sozio-ökonomischen Revolution einzustufen. Diese von einigen Heineforschern vertretene These übersieht, dass das Proletariat, zumindest in Heines Philosophieschrift, keine entscheidende Rolle spielt, geschweige denn, dass es als Initiator und Träger einer künftigen sozialen Revolution auftreten würde.

Büchner hingegen betrachtet, wie auch Teraoka ausdrücklich betont, das Proletariat als die einzige soziale Klasse, von der eine solche soziale Umwälzung ausgehen kann. Demgegenüber verkörpern die Aristokratie und Bourgeoisie für Büchner die degenerierte „abgelebte moderne Gesellschaft“, deren einziger Beitrag zur einer gesellschaftlichen Erneuerung darin bestehen könne, „aus[zu]sterben“, wie er in einem Brief an Gutzkow schreibt.⁴ Folglich steht Büchner auch, wie es Teraoka zutreffend hervorhebt, im Gegensatz zu Gutzkow (und auch Heine) jeglichen idealistischen Versuchen von Seiten der Bourgeoisie, die „Gesellschaft mittelst der *Idee*, von der *gebildeten* Klasse aus‘ zu ‚reformieren““, völlig ablehnend gegenüber (vgl. S. 129).⁵ In diesem Licht betrachtet erscheint es äußerst fraglich, ob die dem Bildungsbürger Heine entlehnte und dem bourgeoisen Revolutionär Camille Desmoulins' in den Mund gelegte idealistische, sensualistische Gesellschaftsutopie in *Dantons Tod* tatsächlich affirmiert wird, wie es Teraoka in paradoxen Formulierungen behauptet: Trotz seiner zu Heine diametral entgegengesetzten „Revolutionauffassung, deren Einsicht in den unvermeidlichen Klassenkonflikt Heines *Götterdemokratie* als realitätsfernes Programm erschienen ließ“, halte Büchner an Heines „Anspruch auf die materielle Beglückung der Völker fest“ und „beanstandete [...] Heines Sozialutopie“ in ihrer Essenz keineswegs (vgl. S. 197 bzw. S.194-195). Mit seinem argumentativen Spagat lenkt Teraoka jedoch von der Tatsache ab, dass Büchner Camille Desmoulins'/Heines Programm in *Dantons Tod* als Manifest des Hedon-

⁴ Vgl. Georg Büchner. *Schriften, Briefe, Dokumente*. Hg. von Henri Poschmann. Frankfurt/M.: Insel, 2002, S. 440

⁵ Vgl. Ebd.

nismus entlarvt, das die real existierende Ausbeutung der unteren Klassen zum Lustgewinn der herrschenden Klassen in beschönigenden Worten widerspiegelt. So wird Desmoulins' Forderung nach der „*gliedertösende[n]*, böse[n] Liebe“ in der darauf folgenden Szene (I, 2) im bestehenden sozio-ökonomischen System als bereits verwirklicht gezeigt.⁶ Denn Desmoulins' Ausspruch wird deutlich konterkariert durch die folgenden Worte, mit denen eine Sansculottin, deren Tochter durch materielle Not zur Prostitution gezwungen ist, deren Verhalten gegenüber ihrem Mann rechtfertigt: „Wir arbeiten mit allen *Gliedern*, warum denn nicht auch damit“.⁷ Während Teraoka sich durchaus bewusst ist, dass „die Dantonisten im Drama als sexuelle Ausbeuter charakterisiert sind“ (S. 180), verkennt er, wie scharf Büchners Bezugnahme auf Heines Sozialutopie deren Klassencharakter und ihre Komplizenschaft mit dem herrschenden System beleuchtet. So besitzt meiner Meinung nach Büchners Bezugnahme auf Heines *Götterdemokratie* in *Dantons Tod* und *Leonce und Lena* nicht deshalb „eine weit radikalere Sprengkraft“ als Heines Programm, weil „sie die ‚abgelebte moderne Gesellschaft‘ [...] zu destruieren droht“ (vgl. S. 188). Vielmehr liegt die Radikalität von Büchners Auseinandersetzung mit Heines Sozialutopie darin, letztere als Teil der Ideologie und Realität jener degenerierten bürgerlich-aristokratischen Gesellschaft zu entlarven.

Trotz aller Kritik stellt die erfrischend unprätentiöse Studie einen wichtigen Versuch dar, das komplexe Verhältnis Büchners zu Heines *Götterdemokratie* näher zu beleuchten. Weiterhin zitiert Teraoka löblicherweise auch (häufig in Fußnoten versteckt) eine Vielzahl von sehr schlagkräftigen Stellen aus Börnes Werken. Letztere scheinen mir jedoch oft eine größere rhetorische und ideologische Nähe zu Büchners Werk aufzuweisen als manche der angeführten Passagen aus Heines Schriften. Dem aufmerksamen Leser wird dadurch bewusst, wie dringlich eine detaillierte Studie zum Verhältnis Büchners zu Börne wäre.

Raphael Hörmann (London)

⁶ Büchner. *Dichtungen* (wie Anmerkung 1), S. 16 (Hervorhebung RH).

⁷ Ebd., S. 18 (Hervorhebung RH).

Gisela Richter: Karl Gutzkow 1811-1878. Erzähltheoretische Untersuchungen an den Werken »Briefe eines Narren an eine Närrin«, »Seraphine«, »Blasedow und seine Söhne« und »Die Selbsttaufe«. Bern: Peter Lang, 2007 (= Narration, Bd. 18). 241 S.

Diese an der Universität Zürich vorgelegte Dissertation (2006) erscheint in der von Rolf Tarot herausgegebenen Reihe »Narration: Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst« und beruft sich in ihrem analytischen Instrumentarium auf dessen Erzählforschung. Nach einem biographischen Aufriss zu Gutzkows Leben und Werk, der Adrian Hummels einschlägige Arbeiten auswertet, verbindet Richter Inhaltsangaben zu den im Untertitel genannten Romanen und Erzählungen mit formalen Analysen zu ihrer Erzählstruktur, d.h. zu den relativen Anteilen von Erzählerbericht, Figurenrede, Gedankbericht, Monolog usw. an der narrativen Inszenierung. Die äußerst schematische Analyse geht tabellarisch-statistisch und für die größeren Texte kapitelweise vor und wird im Anhang in farbigen Tabellen zusammengefasst. Potentiell interessante Ergebnisse (wie der steigende Anteil »auktorialer« Erzählerrede oder die beobachteten Umarbeitungen in sukzessiven Textfassungen) werden leider nicht weiter verfolgt, weder in Bezug auf die analysierten Texte noch im Blick auf Gutzkows große Zeitromane in ihren sukzessiven Fassungen, in denen das Spannungsverhältnis zwischen der in den 1840er Jahren entwickelten Poetik des Nebeneinander und Gutzkows Festhalten an der Möglichkeit eines zusammenschauenden Blickes auf die divergierende Wirklichkeit der Moderne noch deutlicher hervortritt. So trägt diese enttäuschende Dissertation weder zur Gutzkowforschung noch zur Erzählforschung Neues bei, zumal die analytische Begrifflichkeit nicht diskutiert und auch die »erzähltheoretische« Dimension der analysierten Erzähltechniken nicht plausibel gemacht wird. Gérard Genettes einschlägige Arbeiten sind offenbar gar nicht zur Kenntnis genommen worden, und auch die Auseinandersetzung mit der (nur bis 2003 berücksichtigten) Gutzkowforschung ist oberflächlich.

Dirk Götsche (Nottingham)

Theodor Fontane und Wilhelm Wolfsohn – eine interkulturelle Beziehung. Briefe, Dokumente, Reflexionen. Hg. von Hanna Delf von Wolzogen u. Itta Shedletzky. Bearb. von Hanna Delf von Wolzogen, Christine Hehle u. Ingolf Schwan. Tübingen: Mohr Siebeck, 2006. XXVI, 548 S. (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts. 71).

Wilhelm Wolfsohn (1820-1865) ist eine der vielen literarischen Randfiguren in Vor- und Nachmärz, die zu Lebzeiten eine achtbare Rolle im literarischen Leben spielten, nach ihrem Tod aber schnell vergessen wurden. Dieses Schicksal hätte auch Wolfsohn ereilt, wenn er nicht ein Jugendfreund, früher Förderer und Briefpartner Theodor Fontanes gewesen wäre. 1837 kam er aus Odessa zum Studium nach Leipzig, lernte hier 1841 Fontane kennen und lebte später dauerhaft in Dresden. Wolfsohn entfaltete zwischen 1839 und 1865 als Dichter, Journalist, Übersetzer und Dramatiker sowie mit Vorträgen eine vielseitige Wirkung. Insofern ist es ausdrücklich zu begrüßen, ihm gesteigerte Aufmerksamkeit zu schenken. Der vorliegende Band tut das mit der kommentierten Neuedition des Briefwechsels zwischen Fontane und Wolfsohn, einem Dokumententeil ausgewählter Texte Wolfsohns, einer Sammlung von Beiträgen („Reflexionen“) über ihn sowie einer ersten kleinen Wolfsohn-Bibliographie.

Den umfangreichsten Teil bilden die „Reflexionen“, Vorträge einer im Oktober 2004 veranstalteten Arbeitskonferenz im Jüdischen Museum Berlin. Sieben Beiträge widmen sich einzelnen Aspekten der kulturellen Sozialisation, des Lebens und Werkes Wolfsohns: So seiner Prägung durch die jüdische Gemeinde und der Haskala im Zarenreich (Verena Dohrn), seinem Schulbesuch und dem Schulwesen in Odessa (Alexis Hofmeister), seiner Leipziger Studienzeit (Ingolf Schwan), seiner Mittlerrolle zwischen russischer und deutscher Literatur (Frank Göpfert) sowie seinem Verhältnis zur russischen Kolonie in Dresden (Erhard Hexelschneider). Itta Shedletzky untersucht sein literarisches Schaffen im Kontext deutsch-jüdischer Literatur des 19. Jahrhunderts und Hans Otto Horch vermittelt in seinem Beitrag über Wolfsohns Briefwechsel mit Berthold Auerbach wertvolle Einblicke in die literarische Szene der fünfziger Jahre. Was man vermisst, ist eine Gesamtwürdigung Wolfsohns, eine biographische und wirkungsgeschichtliche Klammer, die diese zum Teil sehr speziellen Einzelvorträge einleitet und zusammenhält. So hätte man zum Beispiel gerne etwas über seine Verbindung zu Prutz, zu Gutzkow (hier existiert ein unveröffentlichter Briefwechsel), zu

Brockhaus, Ferdinand Gustav Kühne, Emil Devrient oder Moritz Lazarus erfahren – Namen, die auch in Fontanes Schriftstellerleben eine Rolle spielten. Nur zwei Arbeiten wenden sich explizit diesem zu: Gabriele Radecke beleuchtet souverän Fontanes Briefwechsel mit Bernhard von Lepel, Hubertus Fischer analysiert kenntnisreich die Hintergründe von Fontanes Zeitungsartikel „Preußen – ein Militär- oder Polizeistaat“ aus dem Jahr 1849.

Dreh- und Angelpunkt des Bandes ist die Neuedition des Briefwechsels zwischen Fontane und Wolfsohn. 1910 gab Wilhelm Wolters, Sohn von Wilhelm Wolfsohn, erstmals den Briefwechsel heraus und nahm, wie man jetzt weiß, an den Briefen Fontanes Kürzungen vor. Eine zweite Ausgabe, kenntnisreich eingeleitet, gründlich kommentiert und um viele Materialien bereichert, besorgte 1988 Christa Schultze. Sie konnte dabei noch auf einige inzwischen verschollene Teile des Nachlasses von Wolfsohn zurückgreifen und auf dessen Briefe im Theodor-Fontane-Archiv, nicht aber auf die Originalhandschriften Fontanes. Diese befanden sich seit 1960 im Leo Baeck Institut in Jerusalem. 2002 wurden die Briefe an das Theodor-Fontane-Archiv verkauft und dessen Leiterin, Hanna Delf von Wolzogen, beschloß, aufgrund der erstmals wieder zugänglichen Handschriften Fontanes den Briefwechsel neu zu edieren.

Von einer wissenschaftlichen Neuedition wäre – etwa hinsichtlich der Textkonstitution und Kommentierung – zunächst eine sorgfältige Begründung zu erwarten. Darauf wird hier erstaunlicherweise verzichtet. In ihrer „Einleitung“ gibt Hanna Delf von Wolzogen einen knappen Bericht zur Überlieferungsgeschichte der Handschriften, nicht aber zur Textgeschichte. Eine kritische, ausgewogene Einschätzung der beiden früheren Editionen fehlt. Mißlich ist dabei vor allem, daß nicht dokumentiert wird, *was* Wolters 1910 gestrichen hat und *mit welcher Tendenz* er kürzte. Wer das wissen will, muß die Neuedition Wort für Wort mit den alten Ausgaben vergleichen. Welche Erkenntnisse mit einer kompletten kritischen Neuedition im Detail gewonnen werden, bleibt also unklar. Das Motiv für die Neuauflage liegt nach Delf von Wolzogen in der „Zusammenführung der beiden überlieferten Briefkorpora“ (S. XXIII). Das ist dürftig und überzeugt besonders vor dem Hintergrund der Textgeschichte nicht.

Blicken wir kurz auf die Gesamtkonzeption des Briefwechsels und die Textkonstitution, die Christine Hehle verantwortet: Schultzes Ausgabe des Briefwechsels umfasst 57 Nummern, die Neuedition bringt es auf 68. Die Vermehrung erklärt sich aus der zusätzlichen Aufnahme von

Briefen Dritter „aus dem engsten Umkreis“ (S. XXV), dreier Zueignungsgedichte und eines Zeitungsartikels Fontanes für die „Dresdner Zeitung“. Warum Gedichte oder eine Zeitungskorrespondenz wie Briefe behandelt werden, warum Briefe Dritter integraler Bestandteil eines Briefwechsels werden, wird weder erklärt noch begründet. Es wäre gut gewesen, die Bearbeiterinnen hätten zuerst definiert, was sie überhaupt unter dem Gegenstand ‚Brief‘ verstehen. Ein späteres Schreiben Fontanes an Wilhelm Wolters, das Schultze 1988 in einem Dokumententeil abdruckte, wird ignoriert. Gehört dieses nicht zum „engsten Umkreis“? Weder zum Problem von Briefbeilagen noch zur Frage der nicht überlieferten Briefe und ihrer Erschließungsmöglichkeit äußern sich die Bearbeiterinnen. Da erschlossene Briefe als Segmente der Korrespondenz zu einem Briefwechsel gehören, hätten diese in die Chronologie des Briefteils eingeordnet werden müssen. Erst mit der Aufnahme erschlossener Briefe lassen sich Aussagen über die Dichte und den Umfang einer Korrespondenz treffen. So hatte Schultze ihrer Edition immerhin ein Verzeichnis nicht überlieferter Briefe mitgegeben, das durchaus Grundlage einer systematischen Erschließung nicht überlieferter Briefe hätte werden können.

Zwischen Briefteil und Apparat findet keine grundlegende Trennung statt. Jedem einzelnen ‚Brief‘ wird nachstehend der Apparat zugeordnet, für den eine andere Schriftart gewählt wurde, während Datierung, Adresse, postalische Vermerke und Archivsignatur dem Brief vorangestellt werden. Textkritische Anmerkungen und Einzelstellenkommentare werden nicht durch Lemmata, sondern durch Endnotenzeichen organisiert, ein Verfahren, das man heute bestenfalls noch bei unselbständigen Briefeditionen hinnimmt. Autortext und Editortext werden typographisch nicht in aufrechte und kursive Schrift differenziert. Diese optisch klare Unterscheidung hat sich mittlerweile bei den meisten wissenschaftlichen Editionen durchgesetzt. Kursivschrift wird hier dagegen für Unterstreichungen im Autortext benutzt, mit der Folge, daß Mehrfachunterstreichungen nicht reproduziert werden können, sondern im Apparat vermerkt werden müssen. Der in der knappen „editorischen Notiz“ Christine Hehles fixierte Grundsatz: „Die Wiedergabe des Textes erfolgt buchstaben- und zeichengetreu“ (S. XXV) wird nicht nur durch die Endnotenzeichen im Brieftext sondern auch durch viele eckige Klammern und Textergänzungen (immer in recte!) arg strapaziert. „Fehlende Buchstaben bei Schreibfehlern, nicht ohne Weiteres verständlichen Abkürzungen oder Papierverlust werden in [] ergänzt“ (S. XXVI), so Hehle. „G[ustav]

Schwab“ (S. 57), „S[ilber]gr[oschen]“ (S. 56), „Kreuz-Z[eit][u]ng“ (S. 121) oder ähnliche gängige und öfter vorkommende Namen und Begriffe im Textteil zu vervollständigen, ist überflüssig. Ganz unübersichtlich wird die Textkonstitution bei der Korrektur sogenannter „Schreibfehler“. Hier gerät der Grundsatz buchstaben- und zeichengetreuer Textwiedergabe vollends ins Schwanken und die explizite Erklärung: „Zeittypische, heute ungebrauchliche Formen [...] und Schreibweisen [...] werden beibehalten“ (S. XXV) wird Makulatur. Um ein Beispiel zu geben: „Und“ findet man in Handschriften des 19. Jahrhunderts häufig ausgeschrieben, abgekürzt mit und ohne Punkt. Hehle will aber im bloßen „u“ für „und“ einen Schreibfehler erkennen und macht daraus im Brieftext ein „u[.]“ (S. 45). ‚Fehlerhaftes‘ „das“ für „da[ß]“ (S. 13) oder „daß“ für „da[s]“ (S. 14) wird im Brieftext umständlich bereinigt. Auch bei der Groß- und Kleinschreibung wird gemäß Duden in den Brieftext eingegriffen: „nichts Gräßlicher“ schreibt Fontane im Originalbrief, „nichts [g]räßlicher“ steht in der Neuedition (S. 45), „daß Sie Selbst“ schreibt Katz an Fontane, „daß Sie [s]elbst“ (S. 47) lesen wir im Druck. Immerhin bleibt unangetastet, wenn Fontane „auf ein Paar Zeilen“ (S. 48) rechnet und gewiß nicht nur zwei meint. Mit solchen Texteingriffen werden nicht nur die individuellen Gewohnheiten der Briefschreiber verwischt; die geglätteten Fassungen der edierten Briefe suggerieren eine sprachliche Normierung, die es in Wirklichkeit nicht gegeben hat.

Hanna Delf von Wolzogen, Christine Hehle und Ingolf Schwan waren für die Kommentierung der Briefe zuständig. Sie konnten dabei auf die reichhaltigen Erläuterungen der Ausgabe von Christa Schultze zurückgreifen. Daher wäre eine bedeutende Verbesserung des Kommentars und eine angemessene Vermehrung der Kommentarstellen zu erwarten gewesen. Stattdessen gibt sich der Stellenkommentar bescheiden, viele Kommentare sind oberflächlich, banal oder nichtssagend. Wenn etwa Briefstellen wie „reizend wie Schillers Mädchen aus der Fremde“ (S. 28) mit einer Titelwiederholung „Friedrich von Schiller: *Das Mädchen aus der Fremde*, 1796“ (S. 131) erläutert werden, so ist das kümmerlich. Unerfreulich sind jene Fälle, wo erläuterungsbedürftige Lemmata gar nicht erkannt werden, so etwa bei Nennung des „Frei-müthigen“ (S. 18), mit dem das einstige Berliner Periodikum gemeint ist; Berliner Lokalitäten wie „Bullenwinkel“ oder „Paddengasse“ (S. 24) setzt man offenbar als bekannt, unbedeutend oder fiktiv voraus. Unsinnig ist es, Fontanes Formulierung „Schon wieder ein Brief, und heut auf reputirlichem Papier“ (S. 53) mit der Auskunft zu versehen: „Der genannte Brief ist nicht

überliefert.“ (S. 54) Ärgerlich sind jene flüchtig zusammengestoppelten Informationen, die am wesentlichen Kern einer Aussage vorbeigehen, weil der Anspielungshorizont nicht verstanden wird. Zwei Beispiele: Ist etwa 1842 von einem Dienstmädchen Tiecks in Dresden die Rede, die „sehr klassisch und durchaus nicht novellistisch war“ (S. 5), wird dazu vermerkt: „Ludwig Tieck lebte 1819-1841 in Dresden. 1841 folgte er dem Ruf Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin.“ (S. 6) Das bedeutsame novellistische Spätwerk Tiecks ist den Bearbeiterinnen offenbar unbekannt, die ironische Anspielung auf Tiecks Novellen bleibt ihnen verschlossen. Kommt Fontane auf „emancipationssüchtige“ Jungfrauen „mit der George Sand auf der Lippe und der Hahn-Hahn in der Tasche“ (S. 25) zu sprechen, so belehrt uns der Kommentar, Ida Gräfin Hahn-Hahn habe „sich 1829 von ihrem Mann getrennt“ und als Autorin von „Romanen und Reisebeschreibungen aus Europa und dem Orient“ (S. 26) Aufsehen erregt. Unbestritten. Um aber Fontanes witzigen Zungenschlag angesichts jener gebildeten Jungfrauen nachvollziehen zu können, müßte man die pseudoemanzipatorischen Frauenromane (ein schwaches Echo auf George Sand) der adelstolzen Gräfin aus dem Vormärz auch kennen, nennen und zuordnen können.

Der Eindruck hastigen, ja hilflosen Arbeitens verstärkt sich durch viele Sachfehler, die im Namenregister einen traurigen Höhepunkt erreichen. Der Verlag hat inzwischen ein Errata- und Ergänzungsblatt mit fast siebzig Korrekturen zum Namenregister nachgeliefert. Aber nicht einmal das ist vollständig. So fehlen immer noch die Lebensdaten der Vormärzautorin Louise Aston (1814-1871) oder des italienischen Kunstreiterprincipal Alessandro Guerra (1790-1856), Fontanes Sohn Hans Ulrich wurde nicht am 29. März sondern am 29. Mai 1855 geboren, und wenn der Attentäter Tschschakowsky im Namenregister 1844 stirbt, so darf er auf S. 26 noch vier Jahre weiterleben und wird erst „am 14. Dezember 1848 in Spandau enthauptet“.

In Teilen bietet der vorgestellte Band für das Verständnis von Wolfsohns Rolle in der literarischen Szene des Vor- und Nachmärz wertvolle Beiträge. Das gilt leider nicht für die Neuausgabe des Briefwechsels, die keineswegs die „wohl endgültige(n) Edition“ darstellt, wie Hans Otto Horch auf Seite 415 freundlich vorausseilend schreibt. Gemessen am Anspruch, eine erste wissenschaftliche Edition des Briefwechsels vorgelegt zu haben, ist das Ergebnis ernüchternd: Die Ausgabe bleibt weit hinter gängigen editionsphilologischen Standards zurück, ist unzulänglich begründet und methodisch schlecht durchdacht worden. Wichtige Er-

kenntnisse des editionstheoretischen Diskurses – etwa die Diskussion über die Begriffe „Befund und Deutung“, „Textfehler“, „Materialität“ sowie über die Briefkultur allgemein – sind unberücksichtigt geblieben. Bislang hatten editionsphilologische Überlegungen, nachvollziehbare und klare methodische Konzepte in der Fontane-Editorik kaum Konjunktur. In dieser Hinsicht schwankt die Edition von Hanna Delf von Wolzogen und Christine Hehle zwischen Stillstand und Rückschritt.

Wolfgang Rasch (Berlin)

Christina Ujma: *Fanny Lewalds urbanes Arkadien. Studien zu Stadt, Kunst und Politik in ihren italienischen Reiseberichten aus Vormärz, Nachmärz und Gründerzeit*. Bielefeld: Aisthesis, 2007.

Sowohl die Reiseliteraturforschung als auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Literatur von Autorinnen des 19. Jahrhunderts sind mit ihren Anfängen in den 1970er Jahren noch relativ junge Zweige der Literaturwissenschaft, zu denen aber bereits und gerade in den letzten Jahren eine Fülle von Studien, Forschungsberichten und Monographien erschienen ist. In seinem grundlegenden, epochenübergreifenden Forschungsbericht zur Reiseliteratur faßte zunächst Peter J. Brenner die ältere Literatur zum Thema zusammen und lieferte Ansätze einer allgemeinen Typologie des Reisens und der Reiseliteratur.¹ Als Fortführung dieses Berichts mit der Ausrichtung auf Reiseliteratur von Frauen kann die Bibliographie von Wolfgang Griep und Annegret Pelz betrachtet werden, die allerdings nur den Zeitraum des 18. Jahrhunderts – mit Ausblicken – behandelt. Mit Beispielen vom späten 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts befaßte sich indessen Irmgard Scheitler in ihrer wegweisenden Studie, die auch den Ausgangspunkt für die hier vorliegende Arbeit von Christina Ujma (Universität Loughborough) bildet und ebenfalls im Schnittpunkt der beiden Forschungsgebiete Frauen- und der Reiseliteratur anzusiedeln ist.² Zwar wurde in den letzten Jahren

¹ Vgl. Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte. Tübingen 1990 (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft 21).

² Vgl. Wolfgang Griep und Annegret Pelz: Frauen reisen. Ein bibliographisches Verzeichnis deutschsprachiger Frauenreisen 1700-1810. Bremen 1995 (Eutiner Kompendien, 1); Irmgard Scheitler: Gattung und Geschlecht. Reisebe-

das Thema Frauen im Literaturbetrieb und die Bedeutung von Politik und Zeitgeschichte in deren Werken in einer stattlichen Anzahl von Sammelbänden und Einzelstudien behandelt³, deren Zeitrahmen sich von der Spätaufklärung bis zum Ende des Ersten Weltkrieges erstreckt. Doch blieb gerade für die Reiseliteratur insgesamt und für die von Frauen im besonderen jene als Nachmärz bezeichnete Epoche nach der Revolution von 1848/49 meist unbeachtet.

Mit ihrer Studie zu den innerhalb des Werkes wichtigsten vier italienischen Reiseberichten der jüdisch-deutschen Autorin Fanny Lewald (1811-1889) schließt Ujma nun – zumindest exemplarisch – diese Lücke. Im ersten Hauptteil der Arbeit faßt die Autorin die grundlegenden Texte, nämlich Lewalds *Italienisches Bilderbuch* (1847), *Ein Winter in Rom* (1869), *Reisebriefe aus Deutschland, Italien und Frankreich 1877, 1878* (1880) und schließlich *Vom Sund zum Posilip. Briefe aus den Jahren 1879 bis 1881* (1883), kurz zusammen und skizziert die schon im Untertitel der Arbeit angedeutete Vorgehensweise. Anhand der unterschiedlichen thematischen Ausrichtung und strukturellen Gliederung von Lewalds Reiseberichten läßt sich nicht nur die Auseinandersetzung mit der Gattung nachvollziehen. In einzigartiger Weise dokumentieren die Texte auch die Entwicklungen und Möglichkeiten der Reiseliteratur vom Vormärz bis zur Gründerzeit, wobei Ujma ausdrücklich keine „Theorien über reisende Schriftstellerinnen oder Italienreisen im 19. Jahrhundert“ schreiben will, sondern die Arbeit als „Grundlagenforschung“ versteht, in der es darum geht, „Material aufzuarbeiten und zu kontextualisieren, Verbindungen mit der allgemeinen Literaturgeschichte herzustellen, aber auch andere historische, soziale, politische und kulturelle Zusammenhänge aufzuzeigen und zu analysieren“ (S. 14).

schreibungen deutscher Frauen 1780-1850. Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 67).

³ Repräsentativ hier die Sammelbände von Caroline Bland und Elisa Müller-Adams (Hg.): *Frauen in der literarischen Öffentlichkeit 1780-1918*. Bielefeld 2007; Von denselben Herausgebern: *Schwellenüberschreitungen. Politik in der Literatur von deutschsprachigen Frauen 1780-1918*. Bielefeld 2007; in der lesenswerten Arbeit über die Darstellung und Verarbeitung der Revolution in Werken deutschsprachiger Frauen finden bei Marion Freund neben Fanny Lewald auch Mathilde Franziska Anneke, Louise Aston, Louise Dittmar, Louise Otto, Emma Herwegh, Amalie Struve, Kathinka Zitz und Marie Norden Beachtung, vgl. Marion Freund: „Mag der Thron in Flammen glühn“ Schriftstellerinnen und die Revolution von 1848/49. Königstein/Taunus 2004.

Ausgesprochen interessant sind die Beobachtungen zum sozialen Umfeld der aus Königsberg stammenden Lewald, die zu ihrer ersten Italienreise 1845 aufbricht und deren Kosten aus den Erträgen ihrer bisherigen Publikationen finanziert. Besonderen Wert legt Ujma auf die vor allem im *Italienischen Bilderbuch* thematisierten spezifisch weiblichen Rollenbilder, Reisebedingungen und -voraussetzungen, die zusammengenommen mit der Abwendung von der Antike und Hinwendung zum italienischen und römischen Leben dezidiert „gegen die Herrentradition der Italienwahrnehmung“ (S. 32) gerichtet seien.

Die weiteren vier Teile der Arbeit sind nun den einzelnen, schon genannten Texten gewidmet, die jeweils nach den beschriebenen Städten von Norden nach Süden gegliedert sind, kombiniert mit politischen, zeitgeschichtlichen und auch biographischen Fragestellungen. Der dem *Italienischen Bilderbuch* gewidmete Abschnitt zeichnet die in Lewalds Darstellungen entworfenen Städtecharakterisierungen nach und verbindet sie typologisch mit Einschätzungen anderer Jahrhunderte, überlieferten Topoi und Bewertungsmustern wie etwa im Falle der Mailänder Straßen als Repräsentationsraum im Gegensatz zu der Volkstümlichkeit der Genueser Straßen. Daß Goethes Beschreibung des römischen Karneval schon von Madame de Staël als maßgeblich bezeichnet wurde und sich zahlreiche Autoren in der Folge überfordert sahen, das Ereignis darzustellen, verwundert kaum. Von Lewald wird die Problematik insofern ungewöhnlich gelöst, als sie die Gattung des Reiseberichts durchbricht und den Karneval als Hintergrund für eine eingebaute Erzählung benutzt. Die Frage, ob Goethes *Italienische Reise* weniger ein Reisebericht als vielmehr eine „ästhetische Programmschrift“ (S. 60) sei, bleibt allerdings – anders als Ujma es formuliert – nach der einschlägigen Goethe- und Reiseliteraturforschung alles andere als offen.⁴ Auch läuft die Verfasserin nicht selten Gefahr, die ‚Kanonisierung‘ von Goethes *Italienischer Reise* – deren Stellung in der Reiseliteratur freilich berechtigt ist, aber zuweilen den Blick auf die literarhistorische Wirklichkeit auch verstellen kann – fortzuschreiben, indem sie immer wieder nur die Unterschiede zu Goe-

⁴ Die Literatur zu Goethes *Italienischer Reise* ist ebenso Legion, wie das schon im 19. Jahrhundert für die Italienliteratur selbst festgestellt wurde. Zusammenfassend hat jüngst Achim Aurnhammer einen ebenso detailscharfen wie (literar-)historisch weitsichtigen Aufsatz vorgelegt: Achim Aurnhammer: Goethes „Italienische Reise“ im Kontext der deutschen Italienreisen, in: Goethe-Jahrbuch 120 (2003), S. 72-86.

the herausarbeitet, wo es noch etliche, mithin ergiebiger Beispiele vor allem aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegeben hätte.

Besonders anschaulich sind die Ausführungen Ujmas da, wo sie Lewalds Beschreibungen sozialer und moralischer Zustände und Vorstellungen in Italien mit jener Umgebung und den Erfahrungen verbindet, die Lewald von ihrer Heimat gewohnt war. Die Überlegungen zu den Reiseberichten und -beschreibungen deutscher Vormärzautoren mit ihrer oftmals rigorosen Italienkritik, sind für das Verständnis von Lewalds *Italienischem Bilderbuch* von großem Interesse, greifen aber bisweilen zu kurz, wenn sie diese Kritik ausschließlich ‚wörtlich‘ verstehen. Daß diese sich – wie etwa im Falle von Nicolais *Italien wie es wirklich ist* (1834) – gar nicht so sehr und in erster Linie gegen Italien richtete, sondern im liberal-nationalen Sinne vielmehr als Appell zu verstehen ist, nicht in die Ferne zu schweifen, sondern sich den politischen und territorialen Fragen im Deutschen Bund zu stellen, wird leider kaum bedacht.

Als politisch „versiertes“ (S. 241) Buch bezeichnet Ujma die von Lewald 1869 zusammen mit ihrem Mann Adolf Stahr publizierte Reisebeschreibung *Ein Winter in Rom*, in der Italien als ein Land im Umbruch gezeigt wird, dessen sich schon abzeichnende Modernisierung und Einigung mit Rom als Hauptstadt Lewald in ihren späteren *Reisebriefen aus Deutschland, Italien und Frankreich 1877, 1878* (1880) – anders als etwa Ferdinand Gregorovius – emphatisch begrüßt. Obwohl von der Forschung bisher kaum beachtet, weist Ujma dem Text eine zentrale Rolle innerhalb der Reiseliteratur im Nachmärz zu und arbeitet anhand von Lewalds römischen Begegnungen mit Bekanntheiten wie Kurd von Schläzer, Feodor Wehl, Franz Liszt oder den Besuchern des Palazzo Barberini – der damals das Zentrum des anglo-amerikanischen Lebens in Rom darstellte – historische und kulturgeschichtliche Zusammenhänge heraus, die Lewald als eine ausgesprochen wachsame und für die Tendenzen ihrer Zeit sensible Beobachterin ausweisen. Die Einordnung von Lewalds durchweg positivem Urteil zur italienischen Einigung und ihren Bemerkungen zum Verhältnis von Staat und Kirche nach dem Tode Pius' IX. (1878) in ihren *Reisebriefen* von 1880 in die ganz unterschiedlich motivierten zeitgenössischen Bewertungsmuster und rückblickenden Einschätzungen späterer Generationen von Historikern wie Benedetto Croce unterstreicht die von Ujma beobachteten Akzentverschiebungen hin zum Politischen innerhalb von Lewalds Reiseberichten. Ein Blick in die zwar schon in die Jahre gekommene, aber immer noch als Fundgrube unschätzbare Zusammenstellung von Meinungen zur italienischen Eini-

gung gerade auch deutscher 1848er von Ernst Portner⁵ hätte insgesamt diesem Abschnitt sicherlich noch mehr Schärfe verliehen.

Von der Modernebegeisterung der *Reisebriefe* von 1880 ist in Lewalds letztem Reisebericht *Vom Sund zum Posilip* (1883) nichts mehr zu spüren. Statt dem „Pathos des Fortschritts und der Erneuerung huldigt sie nun der Liebe zum Vergangenen, Modernisierung wird zur Verlusterfahrung“ (S. 427). Als schon auf die folgende Entwicklung der Reiseliteratur vorausweisend bewertet Ujma vor allem die Form von Lewalds letztem Reisebericht: „Die Konzentration auf ausgewählte Städte und die Subjektivität der Italienbeschreibung antizipieren mehr noch als die politisierten journalistischen Reisebriefe der Jahre 1877 und 1878 die essayistische instrospektivische Form der Reisebeschreibung, die Ende des 19. Jahrhunderts aufkommt und sich im 20. Jahrhundert als dominant durchgesetzt hat.“ (S. 412).

Ujmas Monographie stellt insgesamt eine lesenwerte Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte des Reiseberichts vom Vormärz bis zur Gründerzeit, zu Organisationsformen des Reisens, sowie zur Sozialstruktur von Lewalds deutschem und italienischem Umfeld dar und erhält ihre Relevanz besonders dadurch, daß mit ihr ein schon lange formuliertes Forschungsdesiderat eingelöst wird. Gerade deshalb aber fallen einige Ungereimtheiten – die bei der Endredaktion leicht hätten behoben werden können – um so mehr auf, wenn etwa im Literaturverzeichnis unter der Rubrik „Primärliteratur“ Lewalds Schriften und auch aus Archiven und Zeitschriften herangezogene Beiträge aufgenommen, unter „Sekundärliteratur“ aber neben Forschungsbeiträgen auch alle anderen Primärquellen (Nicolai, Goethe, Heine, Gregorovius etc.) versammelt werden oder etwas fragwürdige Titel (III.1.4.2.: „Das Risorgimento –

⁵ Vgl. Ernst Portner: Die Einigung Italiens im Urteil liberaler Zeitgenossen. Studie zur inneren Geschichte des kleindeutschen Liberalismus. Bonn 1959 (Bonner historische Forschungen, 13); die Bewertung der italienischen Einheit und die Folgen für die Stadt Rom wurden vor allem auch im Kreise preußisch-deutscher Wissenschaftler thematisiert – deren Forschungsstätte auf dem Kapitol hieß allerdings entgegen Ujmas Bezeichnung als „Deutsches Archäologisches Institut“ (S. 108) seit 1829 „Istituto di corrispondenza archeologica“ und wurde 1874 in „Kaiserlich Deutsches archäologisches Institut“ umbenannt. Vgl. hierzu auch die grundlegende Studie von Golo Maurer: Preußen am Tarpejischen Felsen. Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des deutschen Kapitols in Roms 1817-1918. Regensburg 2005, bs. S. 113-123 und 145-159.

Eine kosmopolitische Geselligkeit“) nicht ersetzt wurden. Zur Ehrenrettung von Ferdinand Gregorovius und für alle Liebhaber seiner Schriften sei am Ende auch noch angemahnt, daß es sich bei ihm – auch im Vergleich mit Lewald – um alles andere als einen „ganz trockenen Wissenschaftler“ (S. 97) handelt.

Bernhard Walcher (Heidelberg)

Eduard Mörike. Ästhetik und Geselligkeit. Hg. Wolfgang Braungart, Ralf Simon. Tübingen: Niemeyer, 2004. 253 Seiten.

Das Mörike-Jahr 2004, mit der 200. Wiederkehr seines Geburtstags, hat zwar die allgemeine Anerkennung Mörikes erheblich gesteigert; der wissenschaftliche Ertrag hingegen blieb, schon in quantitativer Hinsicht, eher begrenzt. Zu den zweifellos wichtigen Veröffentlichungen gehört der von Wolfgang Braungart und Ralf Simon herausgegebene Band, in dem die Vorträge einer bereits 2003, also im Vorfeld des Jubiläumsjahrs, abgehaltenen Tagung versammelt sind. Dabei handelt es sich (was bei Tagungsbänden ja keineswegs selbstverständlich ist) durchweg um qualitativ hochstehende und informative Beiträge, die auch dort die Kenntnis des Mörikeschen Werks erweitern, wo sie dicht an die bisherige Forschung anschließen. Wie bei Mörike kaum anders zu erwarten, steht seine Lyrik im Zentrum; sieben der insgesamt zwölf Beiträge befassen sich mit ihr. Renate von Heydebrand (*„Unbekanntes Webe?“ Zum Geschlechterverhältnis in Eduard Mörikes Liebeslyrik*, S. 104-122) untersucht das Verhältnis von Geselligkeit und Sexualität; nach eingehenden Analysen von *Verborgenheit* und *Erstes Liebeslied* erarbeitet sie in erprobt profunder Kenntnis des Gedichtwerks vier Modelle der Liebeslyrik Mörikes. Gleichfalls den Liebesgedichten gilt der Beitrag von Ralf Simon (*Mörikes poetische Szene und ihre unausgesetzte Verbinderung*, S. 123-138); mit einigem terminologischen Aufwand erweist er erneut die *Peregrina*-Gedichte als das Zentrum von Mörikes Liebeslyrik, dessen weitere Liebesgedichte nichts anderes als die „Dissemination“ (S. 125) der in *Peregrina* gestalteten ‚Urszene‘ seien. Der Beitrag von Klaus Weimar (*Sich in sich selbst und in die Welt finden. Bemerkungen zu zwei Gedichten aus Mörikes ‚Maler Nolten‘*, S. 139-156) gilt den beiden Gedichten *Im Frühling* und *Aufgeschmückt ist der Freudensaal* in den Fassungen im *Maler Nolten*; er bietet einleitend ein gelungenes Panorama aller Gedichte im Roman und zeigt dann in eingehender Analyse vor allem den lyrischen ‚Vorgang‘ in beiden Gedichten. Dem Alltägli-

chen und Banalen sowie dessen Funktion in Mörikes Lyrik fragt Thomas Althaus nach (*Nichtssagende Dinge. Die Funktion des Unwichtigen bei Mörike*, S. 156-176); er kann zeigen, dass solche „biedermeierliche Pflege des Unerheblichen“ (S. 159) nicht zuletzt, so an *Erinna an Sappho*, als Einspruch gegen den Tod als der Negation schlechthin zu verstehen ist. Mörikes Umgang mit der Antike steht im Mittelpunkt von Christina Müllers genauer Auseinandersetzung mit der *Häuslichen Szene (Mörikes Lyrik und die antike Literatur. Am Beispiel der ‚Häuslichen Szene‘*, S. 177-190); sie zeigt dabei vor allem, in welchem hohem Maß die vordergründige Naivität des Gedichts inszeniert und also eine vermittelte ist. Günter Oesterle (*Die Grazie und ihre modernen Widersacher. Soziale Verhaltensnormierung und poetische Polemik in Eduard Mörikes Epistel ‚An Longus‘*, S. 190-219) bietet eine eingehende, das Gedicht sehr genau im kulturellen Kontext verortende Analyse von *An Longus*, das er als „Stadtgedicht“ (S. 192) versteht und als subtile Auseinandersetzung mit Modernisierungserfahrungen erweisen kann. Helmut J. Schneider untersucht am Beispiel der *Wald-Idylle* die Beziehung des Lyrikers Mörike zur lyrischen Tradition, insbesondere in ihrem Verhältnis zur eigenen poetischen Kreativität (*Vom Zünden der Tradition. Märchen, Idylle und lyrisches Subjekt in in Mörikes ‚Wald-Idylle‘*, S. 221-238) und bestimmt so seinen spezifischen literaturhistorischen Ort. Die Beiträge zur Lyrik konzentrieren sich auf Einzeldeutungen, die freilich stets in umfassende Fragestellungen durchaus unterschiedlicher Art integriert sind; es lässt sich von paradigmatischen Analysen sprechen, in denen die Feststellung der Herausgeber in der *Einführung* (S. 1-8) bestätigt wird, dass Mörike „eine langsame, wiederholte Lektüre“ verlange und „ein besonderes Gefühl für Form und eine Willigkeit, dem Kleinen als solchem nachzugehen“ (S. 4). Bemerkenswert ist zudem die Mischung der behandelten Gedichte; neben die kanonisierten (wie etwa *Peregrina* oder *Erinna an Sappho*) treten andere, bisher in der Forschung eher weniger beachtete, sozusagen ‚semi-kanonisierte‘ Texte (wie *An Longus*, *Wald-Idylle* oder Mörikes Alltagsgedichte). Hier erhält, nicht zuletzt in kulturhistorischem Kontext, ein Bereich der Lyrik Mörikes größere Aufmerksamkeit, der bisher eher vernachlässigt wurde.

Eröffnet wird der Band mit drei Beiträgen zu Mörikes lange Zeit nur wenig beachtetem und unterschätztem Roman *Maler Nolten*. Stefan Scherer (*Naive Re-Flexion. Romantische Texturen, erzählte Theatralität und maskiertes Rollensprechen im ‚Maler Nolten‘ (Epigonalität und Modernität eines ‚Schwellentexts‘ in der ‚Schwellenepoche‘ 1830-1850)*, S. 5-30) weist die zentrale Bedeutung der Aufführung von Tiecks *Verkehrter Welt* für die Struktur

des Romans nach und zeigt davon ausgehend dessen bisher nur wenig gesehene Nähe zu den romantischen Romanen (Tieck, Brentano, Arnim). Dem zentralen Thema der Täuschung und den damit verbundenen Identitätsproblemen der Figuren des Romans spürt Claudia Liebrand nach (*Maskenkorrespondenz*: „Die Briefintrige im ‚Maler Nolten‘“, S. 30-51); Kristin Rheinwald (*Magischer Firniß* – „herrlicher Kreis“ – hohe Einsamkeit“: *Das Scheitern der Liebe im ‚Maler Nolten‘*, S. 53-79) untersucht die im Roman dargestellte und inszenierte Geselligkeit, in der freilich die zentralen Figuren letztlich Außenseiter bleiben. Die Aufsätze bestätigen die hohe Bedeutung des *Maler Nolten* als einem der wichtigsten Romane der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; sie schließen an die in jüngerer Zeit bemerkenswert zahlreichen Studien zu diesem Roman an (seit den späten achtziger Jahren sind mehr als zehn Monographien und eine Reihe von Aufsätzen zum *Maler Nolten* erschienen), führen die Forschungsdiskussionen weiter und decken bisher nicht gesehene Facetten des Romans auf.

Zwei weitere Beiträge des Bandes beschäftigen sich mit Texten Mörikes, die (wie zuvor bei der Lyrik) als „semi-kanonisiert“ bezeichnet werden können. Wolfgang Braungart (*Der Künstler als Freund. Mörikes ‚Hutzelmännlein‘ im Kontext seiner geselligen Erzählkunst*, S. 81-101) zeigt in einer eingehenden Analyse des *Stuttgarter Hutzelmännleins*, wie sehr Mörikes Erzählungen in bürgerliche Geselligkeit eingebettet sind und gerade auch aus dieser Einbettung ihre ästhetische wie zugleich moralische Qualität erhalten: „Es geht um das Erzählen als einer zutiefst humanen Handlung: als ein Erzählen von der gelingenden Kunst und dem gelingenden Leben“ (S. 96). Mathias Mayer setzt sich in seinem den Band beschließenden Beitrag mit der *Idylle vom Bodensee* auseinander (*Die Idylle, der Boden und der See. Zu hermeneutisch-poetologischen Problemen bei Mörike*, S. 239-253) und zeigt, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Gattungstradition, deren mehrfache Doppelbödigkeit.

Der Band überzeugt auch durch die Vielfalt der Herangehensweisen. Die derzeit gängigen methodisch-theoretischen Zugänge, überkommene und lange bewährte ebenso wie derzeit avancierte, sind hier vertreten; Mörikes Werk, so zeigt der Band, kann in sehr unterschiedlicher Weise und für unterschiedliche Konzepte zur Herausforderung werden, was nicht zuletzt dessen Lebendigkeit bestätigt. Gemeinsam ist den Beiträgen in der Unterschiedlichkeit ihrer theoretischen Ausrichtung die immer wieder vorgenommene Konzentration aufs einzelne Werk und dessen genaue Lektüre; sie realisieren damit durchweg eine Feststellung der He-

rausgeber: „Zu Mörikes unkomplizierter Kompliziertheit aber mag gehören, dass ihn nur mit Gewinn lesen kann, wer überhaupt noch lesen kann“ (S. 4). In manchen Beiträgen ist freilich eine gewisse Diskrepanz zwischen dem Gegenstand und der gewählten Objektsprache festzustellen. Die Bemerkung der Herausgeber, „dass Mörike deshalb so kompliziert ist, weil er Kompliziertheit im Unkomplizierten tarnt“ (S. 3), trifft in der Umkehrung manchen Beitrag: Da wird gelegentlich in hochkomplizierter Wissenschaftssprache dargelegt, was sicher hochkomplex ist, aber doch vielleicht nicht unbedingt einfacher, aber klarer und durchsichtiger (und mitunter auch weniger hochgestochen) formuliert werden könnte, ohne dass durch solche stilistische wie gedankliche Komplexitätsreduktion Erkenntnis verloren ginge. Da dennoch alle Beiträge mit Gewinn zu lesen sind, soll auch keiner eigens benannt werden; möge der Leser, die Leserin entscheiden, welche der Rezensent im Blick hat.

In seiner Gänze dokumentiert der Band zum einen den Stand der Mörike-Forschung; zum anderen werden hier weiterführende Fragestellungen erarbeitet und so Felder künftiger Forschung eröffnet. Vor allem zwei Problembereiche sind zu nennen, für die der Band wesentliche Anregungen zu weiterer Arbeit bietet: die umfassendere literatur- und vor allem auch kulturhistorische Einordnung des Mörikeschen Werks, womit auch die Frage nach dessen Beziehung zu Modernierungsprozessen verknüpft ist, und die Einbettung des Werks in den Kontext bürgerlicher Geselligkeit des 19. Jahrhunderts. Beide Fragestellungen bedingen auch Verschiebungen in der Gewichtung einzelner Werke oder Werkgruppen oder jedenfalls Erweiterungen über das Korpus der bisher hauptsächlich behandelten Texte hinaus. Dabei bedarf es im Übrigen auch der grundsätzlichen Erörterung des von Thomas Althaus aufgeworfenen Problems, dass „Analysen, die Wichtiges vom Unwichtigen abzusetzen trachten, [...] sich latent im Widerspruch zum Werk“ befinden (S. 157), oder, wie es die Herausgeber im Anschluss an Althaus formulieren, dass der „Versuch, das Nichtssagende und Unwichtige [wie es etwa in Mörikes Alltagslyrik zur Sprache kommt] zu thematisieren, ohne es gerade durch die interpretatorische Konzentration doch wieder wichtig und vielsagend zu machen“ (S. 3), möglicherweise in performative Widersprüche führt. Drei Beiträge, die in besonderer Weise künftige Forschungen initiieren könnten, seien eigens genannt: Stefan Scherers klug abwägende Überlegungen zum literaturhistorischen Ort des *Maler Nolten* und des Autors Mörike überhaupt in der Vormärz-Epoche, Günter Oesterles eingehender Nachweis, in welchem Maße und mit welcher Sensibi-

lität Mörike auf Modernisierungspänomene reagiert, und Wolfgang Braungarts reflektierte und überzeugende Darlegungen zur Verbindung von Geselligkeit und Erzählweise bei Mörike. Braungart stellt, im Blick auf die Mörike-Forschung der letzten Jahre, auch fest: „Wir, die Zunft der Literaturwissenschaftler, haben uns, scheint mir, ein wenig angewöhnt, die poetologisch-ästhetische Reflexion, die das Kunstwerk der Moderne in der Tat so häufig auch leistet, gleichsam selbstverständlich als das eigentliche ‚Adelsdiplom der Kunst‘ anzusehen, vielleicht in der Hoffnung, daß dabei auch etwas Glanz auf uns, die das bemerken, und auf unsere Disziplin fällt, die dafür zuständig ist. Es scheint mir höchste Zeit für eine Selbstbefragung der Literaturwissenschaft auch in dieser Hinsicht, warum wir gerade Selbstbezüglichkeit und Selbstreflexivität der Kunst so sehr favorisieren, wo sie doch eigentlich nichts anderes als Tautologien hervorbringt“ (S. 85). Bei Mörike scheint der Nachweis der hohen „Selbstbezüglichkeit und Selbstreflexivität“ seines Werks (die in diesem Band durchweg bestätigt werden) nicht mehr unbedingt erforderlich zu sein: Dass Mörike keineswegs ein naiver, sondern ein höchst reflektierter Autor war (gerade auch in seiner Lyrik), dürfte sich inzwischen herumgesprochen haben (und wer es jetzt noch nicht weiß, dem ist ohnehin nicht zu helfen). Dergleichen kann künftig in den Hintergrund treten, ohne dabei freilich wiederum vergessen zu werden. Die Phase der notwendigen Aufwertung Mörikes in der Neueinschätzung seiner Lyrik und vor allem auch in der intensiven Auseinandersetzung mit dem *Maler Nolten* kann wohl als abgeschlossen gelten; der Rezensent erlaubt sich, hier auf das 2004 erschienene *Mörike-Handbuch* zu verweisen, in dem die Mörike-Forschung, mit Ausblicken aufs künftig Mögliche und Wünschenswerte, zusammengefasst ist.¹ Der vorliegende Band eröffnet weitere Perspektiven; mit dem Abschluss der Edition der Briefe Mörikes innerhalb der historisch-kritischen Ausgabe im Jahr 2007 und dem absehbaren Abschluss dieser Ausgabe überhaupt sind zudem gute Grundlagen künftiger Forschung gegeben.

Reiner Wild (Mannheim)

¹ *Mörike-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. v. Inge und Reiner Wild unter Mitarbeit von Ulrich Kittstein. Stuttgart Weimar 2004.

Alexander Reck: Friedrich Theodor Vischer – Parodien auf Goethes Faust. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007 (= Beibefte zum *Euphorion*, 53).

Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) verdankte seine bedeutende Stellung im deutschen Geistesleben des 19. Jahrhunderts vor allem der erstaunlichen Vielseitigkeit seiner Begabungen und Betätigungen: Er war Literaturwissenschaftler und Kritiker, aber auch Dichter – sein Roman *Auch Einer* genöß lange Zeit große Popularität – und als Philosoph unter anderem Verfasser einer dickleibigen *Asthetik*, darüber hinaus Politiker und nicht zuletzt Hochschullehrer in Tübingen, Zürich und Stuttgart. Eine eigentümliche Stellung in seinem umfangreichen Werk nimmt *Faust. Der Tragödie dritter Teil* ein, 1862 in erster, 1886 in zweiter Auflage unter dem vielsagenden Pseudonym „Deutobold Symbolizetti Allegoriotwisch Mystifizinsky“ erschienen und bis heute sicherlich die bekannteste Parodie von Goethes monumentalem Drama. Nicht nur Robert Prutz, einer der ersten Rezensenten, hatte Schwierigkeiten, sich den angesehenen Ästhetiker und Literaturhistoriker als Verfasser dieser größtenteils auf überquellendem Sprachwitz und purer Unsinnspoesie basierenden *Faust*-„Fortsetzung“ vorzustellen. Doch Alexander Reck macht in seiner Untersuchung, einer an der Universität Stuttgart vorgelegten Dissertation, deutlich, daß *Faust III* durchaus keinen isolierten Fremdkörper im Schaffen Vischers darstellt. Dieser beschäftigte sich spätestens seit seiner Zeit als Repetent in Tübingen und bis an sein Lebensende, also insgesamt mehr als fünfzig Jahre lang, in zahlreichen Publikationen und Vorlesungen intensiv mit Goethes *Faust*-Dichtungen und avancierte zum führenden *Faust*-Philologen seiner Zeit. Daneben aber verfaßte er eine ganze Reihe von *Faust*-Parodien, die ebenfalls in den dreißiger Jahren ihren Anfang nahmen, so daß seine wissenschaftliche und seine kreative, parodistische Auseinandersetzung mit diesem Werk Goethes parallel verliefen. Wahrscheinlich 1833 entstand *Christians Schmerz und seine Heilung oder: die außerordentlichste Leistung der neueren Logik. Ein sehr gutes Fragment aus den Papieren eines Denkers*, Vischers erste *Faust*-Parodie, der 1836 mit *Zur Fortsetzung des Faust. Eine Posse* die zweite folgte. Und 1885, also kurz vor der zweiten Fassung seines *Faust III*, veröffentlichte Vischer noch die Schrift *Höchst merkwürdiger Fund aus Goethes Nachlaß: Einfacherer Schluß der Tragödie Faust. Mitgeteilt vom redlichen Finder*. Freilich sind die drei kleineren Arbeiten nicht nur von ihrem Umfang, sondern auch von ihrem inhaltlichen Gewicht her nicht mit dem ‚dritten Teil‘ des *Faust* zu vergleichen.

Reck strebt keine Gesamtdarstellung oder -deutung von Vischers *Faust*-Parodien an, sondern beschränkt sich im ersten Teil seiner Studie auf die Erörterung einiger ausgewählter Gesichtspunkte, wobei *Christians Schmerz und seine Heilung* und *Faust. Der Tragödie dritter Teil* im Vordergrund stehen. Vorab werden in knapper Form theoretische und historische Aspekte der Gattung Parodie referiert, die im 19. Jahrhundert beim Lesepublikum sehr beliebt, bei den Kritikern und Ästhetikern aber wenig geachtet war, weil sie als unselbständige, parasitäre Literaturform galt und zudem der Neigung verdächtigt wurde, nationale Kulturgüter zu verunglimpfen. Vischer selbst sprach im Blick auf seine *Faust*-Parodien zumeist von ‚Satiren‘ oder ‚Possen‘, um die handgreifliche, volkstümliche Komik zu betonen; als Vorbilder dienten ihm unter anderem Aristophanes, Rabelais und Fischart. Zur ‚reinen Poesie‘ wollte übrigens auch er die Gattung der Satire nicht zählen, weil sie im Gegensatz zum zweckfreien ‚wahren Schönen‘ bestimmte Absichten verfolgte.

Christians Schmerz und seine Heilung zeigt noch keine kritische Stoßrichtung gegen Goethes *Faust*, sondern knüpft eher spielerisch-humorvoll an dieses Werk an, besonders an den Eingangsmonolog Fausts und die Studierzimmer-Szenen aus dem ersten Teil der Tragödie. Das kleine Drama wurde anlässlich der Verlobung von Vischers Freund Christian Märklin verfaßt und offenbar auch bei dieser Gelegenheit aufgeführt. Die Titelfigur, die sich mit mancherlei theologischen Zweifeln und Streitigkeiten herumschlagen muß und schließlich unter Beihilfe ihrer Kommilitonen von diesen Nöten kuriert wird, stellt ein humoristisches Porträt Märklins dar, und der ganze Text ist gespickt mit Anspielungen auf Personen und Verhältnisse aus dem Umkreis der Tübinger Universität und der zeitgenössischen Theologie; Reck siedelt ihn denn auch im Rahmen der Geselligkeit eines aus der Studienzeit hervorgegangenen Freundeskreises an. Zur Publikation war das Stück, das für einen Außenstehenden ohnehin kaum verständlich gewesen wäre, nicht vorgesehen, und auch sein literarischer Wert kann nicht sonderlich hoch veranschlagt werden.

Faust. Der Tragödie dritter Teil ist vor dem Hintergrund von Vischers zwiespältigem Urteil über Goethes *Faust* zu sehen, das bereits sehr früh feststand und über die Jahrzehnte keine wesentlichen Veränderungen mehr erfuhr: Während er den ersten Teil ungemein hoch einschätzte – eine gewisse Identifikation des zur Melancholie neigenden Vischer mit dem Protagonisten des Dramas dürfte dabei mit im Spiel gewesen sein –, verwarf er den zweiten Teil, „dieses lästige Product der Senilität“, entschieden, und eben diese Haltung prägt auch den Tenor seiner Parodie.

Mit der scharfen Kritik an *Faust II* glaubte Vischer durchaus im Sinne des ‚wahren‘, nämlich des jungen Goethe zu handeln, den er gegen sein eigenes späteres Ich in Schutz nehmen wollte. Übrigens skizzierte Vischer – dies ist ein weiterer Aspekt seiner Beschäftigung mit *Faust* – mehrfach seine persönlichen Vorstellungen von einer adäquaten Fortsetzung des *Faust I*; er dachte sich die Hauptfigur als Vorbild für die Gegenwart, als revolutionären Nationalhelden, der in den Bauernkrieg eingreifen sollte. Goethes *Faust II* hatte mit diesem Idealbild offensichtlich nichts zu tun und verstieß überdies in vielen Punkten gegen Vischers ästhetische Überzeugungen. Die Parodie richtet sich vornehmlich gegen den manierierte Stil des Bezugstextes (so nimmt Vischer Goethes zusammengesetzte Wortneuschöpfungen und seinen Gebrauch des Superlativs aufs Korn), gegen seine ausgiebige Verwendung der unsinnlichen, abstrakten Allegorie und gegen seine nach Vischers Ansicht unverständlichen Verschlüsselungen, die der Deutungswillkür Tür und Tor zu öffnen scheinen. Zumindest in der ersten Fassung der Parodie sind Klangwitz und Wortspiel die wichtigsten Mittel des Autors, und Reck stellt in diesem Punkt eine überzeugende Verbindung zu Vischers Freund Eduard Mörike und seinen gleichfalls auf Klang- und Wortkomik beruhenden *Wispeliaden* her. Außerdem persifliert Vischer den Läuterungs- und Erziehungsgedanken seiner Vorlage, etwa wenn Faust bei ihm gezwungen wird, selbst den zweiten Teil der Tragödie auszulegen. Die zweite Fassung des *Faust III* ist gründlich umgearbeitet und um ein „Nachspiel“ ergänzt, in dem unter anderem der Verfasser, also Vischer selbst, Goethe gegenübertritt und seine parodistische Attacke rechtfertigt. Darüber hinaus aktualisierte Vischer die politischen Anspielungen: Wurde beispielsweise in der ersten Version des Werkes die deutsche Kleinstaaterei thematisiert, so greift die zweite – aus anti-katholischer Perspektive – den Kulturkampf auf. Schließlich macht Vischer auch die Goethe-Philologie seiner Zeit zum Gegenstand des satirischen Spotts, indem er die Deutungswut der Interpreten parodiert, die er in den zwei Fraktionen der „Stoffhuber“ und der „Sinnhuber“ gegeneinander antreten läßt.

Ein kurzer Abriss der zeitgenössischen Rezeption des *Faust III*, ein Überblick über die Aufführungsgeschichte (das Stück kam 1965 erstmals auf die Bühne) und einige knappe Bemerkungen zu dem *Höchst merkwürdigen Fund aus Goethes Nachlaß* beschließen den ersten großen Teil der Untersuchung. Den zweiten, kaum weniger umfangreichen Abschnitt bildet ein „Editionsanhang“, in dem Reck das bislang unveröffentlichte Mini-Drama *Christians Schmerz und seine Heilung* nach einer Abschrift von Möri-

ke publiziert – ergänzt um ausführliche Wort- und Sacherläuterungen, die den anspielungsreichen Text für den Leser erschließen – und achtzig Briefe von und an Friedrich Theodor Vischer aus dem Umkreis der *Faust*-Parodien abdruckt.

Ulrich Kittstein (Mannheim)

Bernd Füllner: *Georg-Weerth-Chronik (1822-1856)*. Bielefeld: Aisthesis, 2006 (= Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen, Bd. 20).

„Glücklicher Sterblicher, dem die Natur außer esprit auch noch die Kunst des Einmaleins und der doppelten Buchführung verliehen“ (Roland Daniels 1850 in einem Brief an Wilhelm Weerth über Georg Weerth).

Bernd Füllner ist unbestritten einer der sachkundigsten, profiliertesten und produktivsten Weerth-Forscher. Wie kaum jemand anders ist er mit dem Leben und Werk Georg Weerths vertraut. Seine zahllosen Publikationen zu und über Weerth erstrecken sich nunmehr über einen Zeitraum von mehr als 30 Jahren. Füllners kalenderartige Chronik schließt die wichtigsten Lücken in der Biographie Weerths und ist eine beeindruckende editorische Leistung.

Wenn ich eingangs einige kritische Anmerkungen mache, so verfare ich nach dem englischen Motto: „first the bad news, then the good news“. Es unterlaufen dem Autor bei aller Akribie einige Rechtschreibfehler und Ungenauigkeiten, besonders wenn es um Weerths England-Aufenthalt geht. Auch hätte man sich gelegentlich etwas mehr Hintergrundinformation zu Weerths England-Jahren gewünscht. Informativ wäre es z.B. auch gewesen, etwas über die Bedeutung der Hahnenkämpfe für die arbeitende Bevölkerung – „the popularity of cock fights among the working class“ (S. 46) – zu erfahren. Verwirrend ist die wechselnde Schreibweise von *Lüttich*/*Liège* auf den Seiten 102, 103, 104 und 108. In einunddemselben Absatz auf S. 103 findet man sowohl *Liège* als auch *Lüttich*. Wünschenswert wäre auch eine genaue Beschreibung der Ortslage von Weerths Büro in der Londoner City gewesen, das er 1849 gemietet hat, sowie einen Hinweis darauf, was aus dem „Culverwell Hotel“ in der Norfolk Street, Strand, geworden ist, wo Weerth seit seinem ersten London-Aufenthalt fast regelmäßig abgestiegen war. Die Norfolk Street gibt es zwar heute nicht mehr, doch in der Parallelstraße, Surrey

Street, ist an einem Haus heute noch „Norfolk Hotel“ zu lesen. Und das Luxushotel „Swissôtel The Howard“ nimmt heute den Ort ein, wo die Norfolk Street auf die Themse zulief und wo das „Culverwell Hotel“ gestanden hat. Füllner kommentiert jedoch ausführlich Weerths Brief an seine Mutter vom 16. September 1849, in dem er eine genaue Beschreibung seiner Londoner Wohnung mit Blick auf die Themse und seines morgendlichen Wegs zu seinem Büro in der City liefert (S. 114). Interesshalber bin ich diesen Weg mehrere Male nachgegangen: Bei normalem Gehtempo hätte Weerth ca. 30 Minuten dafür gebraucht.

Zu Weerths Büro in der Londoner City wäre noch erwähnenswert: Gleich links von seinem damaligen Büro steht noch heute die 1757 eröffnete „Simpsons Tavern“, rechts von seinem Büro befand sich damals und befindet sich auch heute noch „The Jamaican Wine House“, an dem folgender Hinweis angebracht ist: „Here stood the first London Coffee House at the sign of Pasqua Rosee’s Head 1652“. Mit großer Wahrscheinlichkeit wird Weerth, der ja bekanntlich einen komfortablen Lebensstil genoss und kein Kostverächter war, diese beiden Etablissements frequentiert haben.

Im Juli 1851 wohnte Weerth mit seinem Bruder Carl, mit dem er die Industrieausstellung in London besuchte, im selben Haus wie Karl Marx: 28 Dean Street, Soho. In diesem Haus, an dem eine Gedenktafel an Karl Marx erinnert, befindet sich heute das Restaurant „Quo Vadis“. Zuletzt noch ein auf Weerths Mittel- und Südamerikareisen bezogener Punkt: Füllner zitiert (S. 149, 150) Briefe Weerths aus dem Landesinneren Venezuelas vom April und Juli 1853, in denen sich Weerth auf *Tiger* bezieht. Füllner hätte hier Auskunft darüber geben sollen, dass es in Südamerika keine Tiger gibt. Weerth hat das lateinamerikanische Wort „el tigre“ fälschlicherweise mit „Tiger“ übersetzt anstatt mit „Jaguar“, dessen Lebensraum Südamerika ist.

Diese kritischen Anmerkungen verblassen jedoch angesichts der positiven Aspekte der Füllnerschen Weerth-Chronik. Was Füllner hier vorgelegt hat, ist eine in der Weerth-Forschung noch fehlende minutiöse Chronologie von Weerths Leben, eine akribische Fleißarbeit, die die Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit Weerth schafft.

Besonders hervorzuheben sind die sorgfältig recherchierten Auskünfte über Weerths Leben. Hier möchte ich einige markante Beispiele anführen. Füllners Chronik verzeichnet ganz exakt, bis zur Bestimmung des jeweiligen Wochentages, alle wichtigen Stationen der Biographie Weerths, was dessen turbulenten und unstillen Lebensweg plastischer nachzuvollziehbar

macht. Zudem bietet Füllner ausführliche Hintergrundinformationen nicht nur zu Weerths näherem, sondern auch zu seinem weitläufigen Familienkreis, so z.B. über die Familien Peill (S. 11) und Eller (S. 16). Ähnlich verfährt Füllner mit den Firmen, für die Weerth tätig war: so z.B. die Firma „Peter Conr. Peill, Baumwollspinnerei und Twisthandlung“ (S. 11), die Twist-, Seide- und Wollengarnhandlung J.H. Brink & Comp. Elberfeld, A. 194 Berliner Str. (S. 12f.), das Kölner Bankhaus von Meinerzhagen (S. 24) und die Baumwollspinnerei und Weberei Weerth & Peill (S. 30). Darüber hinaus beschreibt Füllner, was heute aus einigen der Firmengebäude geworden ist (S. 30). Ebenso detailliert sind z.B. Angaben zu Weerths Kölner Stammkneipe „Ewige Lampe“ (S. 31) und zum „Hotel Streit“ in Hamburg (S. 102), in dem sich Weerth im Januar 1849 aufgehalten hat.

Mir als Weerth-Biograph sehr willkommen ist die Ausführlichkeit der Auskünfte über Weerths ausgedehnte Reisen: So kann man sich sehr viel besser die Reises Strapazen und die Dauer der Reisen zu Weerths Zeit vergegenwärtigen. Füllner gibt Aufschlüsse über den Stand des Eisenbahnreisens auf dem Kontinent und in England (z.B. S. 40, 78). Weerths Reisen fielen ja bekanntlich in „the age of the railways“. So berichtet Füllner über die Eröffnung der Rheinisch-Belgischen Bahn (S. 40), die Einweihung der Strecke Verviers-Paris und die Eröffnung der Nordeisenbahn von Paris und Lille (S. 67). Dabei belässt es Füllner jedoch nicht: Er liefert genaue Angaben zu Abfahrt- und Ankunftszeiten der Züge (S. 69, 76, 135).

Interessant ist ein Vergleich der Eisenbahnfahrzeiten von Bradford nach Manchester zu Weerths Zeiten und heute. Am 25. Oktober 1851, einem Samstag, fuhr Weerth um 9.25 Uhr von Bradford ab und traf um 11.05 Uhr in Manchester ein, die Fahrzeit betrug also eine Stunde und 40 Minuten (S. 135). Heute verlässt ein vergleichbarer Zug Bradford um 9.31 Uhr und trifft fahrplanmäßig um 10.40 Uhr in Manchester-Victoria ein, benötigt also eine Fahrzeit von einer Stunde und neun Minuten. So viel schneller ist es also gar nicht geworden.

Füllners Verdienst ist u.a. das Aufarbeiten des einschlägigen Quellenmaterials. So listet er aus Informationen des „Kölnischen Anzeigers“ und des Kölner Adressbuchs Weerths Wohnungen in Köln während seiner Arbeit an der „Neuen Rheinischen Zeitung“ auf. Anhand eines Artikels aus dem Chartisten-Organ „The Northern Star“ beweist Füllner, dass Weerths Name den Lesern dieser Zeitung bekannt gewesen sein muss (S. 91).

Eine weitere Stärke Füllners ist das Heranziehen von Kommentaren anderer Zeitungen zur „Neuen Rheinischen Zeitung“ und insbesondere

zu Weerths Feuilleton in der „NRhZ“ (S. 96). Informativ ist auch die Lithographie des Hotels „Zum Weißen Roß“ in Bingen, in dem Weerth während des Kölner Belagerungszustands im Herbst 1848 vorübergehend Unterschlupf fand (S. 98).

Füllners Chronik gibt auch gebührend Aufschluss über Weerths „komfortablen“ Lebensstil. Denkt man an die verzweifelte Notlage vieler im Exil lebenden Deutschen, so wirkt Weerths gegenüber Engels am 22. Januar 1851 aus London geäußerte Klage: „Mein Geld ist so weit zu Ende, daß ich nur 2nd class nach Hamburg zurückkehren kann“ (S. 132) doch etwas befremdend. Weerth genoss schon immer einen gehobenen Lebensstil. „Komfort über alles! Es geht nichts über den Komfort“, hatte er seiner Mutter am 22. November 1844 aus Bradford geschrieben.

Sehr anschaulich verdeutlicht Füllners Chronik Weerths rastlose und hektische Lebensweise: Weerth ist immer auf Achse. Engels kommentiert das auch in einem Brief an Marx vom 22. August 1851: „Weerth, der wie gewöhnlich auf einmal in Bradford auftaucht“ (S. 133).

Weiterhin erhellt Füllner anhand von Briefauszügen und Tagebucheintragungen die in Deutschland herrschenden politischen Zustände in der Vor- und Nachmärzzeit. Ein gutes Beispiel für die deutsche Kleinstaaterei findet sich auf S. 23: Weerth geriet in Wiesbaden in Konflikt mit der Polizei, weil er vergessen hatte, seinen Pass zu verlängern. Wilhelm Weerth schreibt darüber an Georg Weerth am 7. Juli 1840: „Vielleicht hast Du noch auf Deine Sachen warten müssen, aber daran ist die verdammte Grenze schuld“ (S. 23).

Füllners Weerth-Chronik ist reich illustriert und enthält u.a. Abbildungen von Kirchenbucheintragungen, Scherenschnittsilhouetten, Reisepässen, Illustrationen aus Zeitungen, Titelblättern von Anthologien und Jahrbüchern, Lithographien, Familienwappen, Briefauszügen, Todesanzeigen, Daguerreotypen und Tagebucheintragungen. Als Nachtrag bringt Füllner schließlich einen ausführlichen genealogischen Überblick über Weerths Familien-Stammbaum.

Fazit: Mit dieser beeindruckenden Georg-Weerth-Chronik hat Bernd Füllner eine wichtige Lücke in der Weerth-Forschung geschlossen. Allen Weerth- und Vormärz-Forschern wird diese Chronik eine unentbehrliche Materialhilfe und Informationsquelle sein. Wer über Weerths Leben und Werk Bescheid wissen möchte, kann nichts Besseres tun, als Bernd Füllner als Informanten zu Rate zu ziehen.

Uwe Zemke (Salford)

Martina Lauster: *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and its ‚Physiologies‘. 1830-50.* Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan 2007.

Diese ist eine höchst interessante (und auch reich illustrierte) Studie der journalistischen und schriftstellerischen Skizzen des 19. Jahrhunderts in Europa und England um die Zeit des deutschen Vormärz. Die Autorin, Martina Lauster, analysiert unter anderen „soziologischen Skizzen“ der 1840er Jahre Werke von englischen Autoren wie Dickens und Bulwer Lytton sowie die Pariser „Physiologien“, die von Walter Benjamin in seiner Darstellung der „panoramischen“ Literatur von Baudelaires Zeit allzu kurz besprochen worden sind, mitsamt verwandten Werken, die Benjamin ganz ignoriert hat. Unter den letzteren sind sowohl Schriften der deutschen Autoren Karl Gutzkow, Georg Weerth und Ernst Dronke als auch die *Natural Histories* (parodistische Naturgeschichten oder „Physiologien“) des mit Dickens bekannten Londoners Albert Richard Smith, in denen Text und Bild in witziger Weise zusammengestellt worden sind, um Charaktere, Typen und Sitten der Zeit zu zeigen und persiflieren. (Vgl. Lausters Interpretationen von Smiths *The Flirt* und *Ballet Girl*.) Lauster bietet zudem eine nützliche Analyse der Theophrastischen Charaktere und Mercierischen *Tableaux* oder Bilder, die hinter den Physiologien der 1840er Jahre stecken, und kritisiert mit Recht Fehler in Benjamins oft von anderen gefolgt Analysen der Physiologien, welche die Modernität der selbstkritischen und auch „soziologischen“ (Gesellschaft – und nicht nur Charakter – analysierenden und verändernden) Funktionen solcher Skizzen unterschätzt haben.

Schon Karl Rosenkranz hat in seiner *Ästhetik des Häßlichen* von 1853 von der „Selbstpersiflage“ der Großstädte seiner Zeit in Figuren wie Adolf Glaßbrenners *Buffey* und dem Londoner *cockney* und Pariser *badaud* gesprochen. In Lausters Buch werden auch Werke der Parodie und der Karikatur untersucht, die Benjamin als „harmlos“ beschrieben hat, obwohl die von ihm benutzten Werke von Eduard Fuchs über die nach den Zensurgeboten von 1835 geschaffenen Karikaturen des 19. Jahrhunderts eher von der „scheinbaren“ Harmlosigkeit solcher Bilder gesprochen hatten. Lausters Analysen individueller Karikaturen (wie z.B. die des arbeitslosen Holzschneiders in den *Düsseldorfer Monatheften* von 1847) sind einsichtsvoll, und die neuen (durch die Entwicklung der Xylographie hervorgebrachten) engeren und auch „selbstreflexiven“ Beziehungen zwischen Text und Bild zu dieser Zeit werden historisch untersucht und neu thematisiert.

Der Einleitung, „Nineteenth-Century Sketches and the Problem of Walter Benjamin's Legacy“, folgen Kapitel über literarische und bildliche Skizzen und die technologischen Fortschritte der Zeit („The Dynamic Present: Sketches and Print Media“ und „The Mobile Observer: Sketches and Optical Media“) sowie über die Physiologien und ihre Parodien naturwissenschaftlicher und charakterologischer Studien („Physiology, Zoology and the Constitution of Social Types“) und die Modernität solcher Skizzen. Weitere Kapitel sind „The Devil in Europe: Sketches and the Moralists' Tradition“ (über *Le Sage* und *La Bruyère* sowie Addison und Steeles *Spectator* u.a. Werken), „Turning Insides Out: An Anatomy of Observation“ (über Lavaters „Physiognomien“ wie auch Stadtbeobachter wie die literarischen Flaneure der Zeit, Bulwers „Asmodeus“, Dickens' „spectators“, Dronke und George Sand), „The Panoramic Order: Piecing Together the City“ (über kollektive Sammlungen betr. die Großstädte der Zeit wie *Le Diable à Paris*, Stifters *Wien und die Wiener* und Albert Smiths *Gavarni in London*), „The Encyclopaedic Order: Reviewing the Nation and the Century“ (einschließlich Bulwer Lyttons *England and the English* und Gutzkows *Die Zeitgenossen* sowie kollektiver Skizzen nationaler Typen wie *Les Français peints par eux-mêmes* und der selbstreflexiven, parodistischen „meta-enzyklopädischen“ Physiologien) und des Schlusskapitels „Sketches as a Grammar of Modernity“.

In diesen Kapiteln werden zudem Figuren wie des Stadtbeobachters gegenüber dem neuen Verhältnis zwischen Text und Bild im 19. Jahrhundert sowie dem Gebrauch des Panoramas und der Entwicklung des Mikroskops thematisiert und verschiedenartige Einsichten über Autoren und Illustratoren zur Zeit des europäischen Vormärz angeboten. Als Gutzkow-Expertin interpretiert die Autorin auch Gutzkows „Naturgeschichte der deutschen Kameele“ (dessen Titel schon auf die parodistische Intention hinter der scheinwissenschaftlichen „Naturgeschichte“ hindeutet) angesichts der naturwissenschaftlichen Analysen der Anatomie und Physiologie der Zeit, die auch in den französischen und englischen „Physiologien“ ironisch (aber weiterhin zu Gunsten der soziologischen Analyse der damaligen Gesellschaft) nachgeahmt worden sind.

Im Allgemeinen bietet Lausters Werk nicht nur viele wertvolle Einzelinterpretationen verschiedener Texte und Bilder des „Vormärz“, welche die Gesellschaft ihrer Zeit in kritischer und selbstkritischer Weise analysiert haben, sondern auch ein allgemeines Plädoyer für die Modernität solcher „soziologischen“ Werke, die sie im historischen Kontext des Vormärz gegenüber vergleichbaren naturwissenschaftlichen und techno-

logischen Entwicklungen der Analyse und Selbstanalyse auf neue, ein-sichtsvolle Weise untersucht. Solche Studien sind heutzutage besonders wertvoll, wenn andere die Modernität des 19. Jahrhunderts eher in Theorien des 20. oder 21. Jahrhunderts als im historischen Kontext des 19. Jahrhunderts suchen (Benjamins Suche nach der Moderne in Baudelaire's Paris wird auch auf London, Berlin und Wien und die Entwicklung ihrer selbstkritischen öffentlichen Sphären durch die Skizzen des Vormärzes geographisch wie auch kritisch erweitert). Lausters komparatistische Studie verdient im übrigen Lob, weil sie so viele Texte und Bilder des Zeitraums 1830-50 untersucht, die sonst nicht verglichen worden sind, und außerdem eine für die Zukunft sehr nützliche Grundlage für die weitere Interpretation jener und anderer Werke geschaffen hat.

Margaret A. Rose (Cambridge)

Steffen Martus, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.): Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur. Bern [u.a.]: Peter Lang, 2005 (= *Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik*. N.F., Bd. 11).

Der vorliegende Sammelband vereinigt achtzehn Beiträge zu verschiedenen Aspekten der Lyrik im 19. Jahrhundert, die aus einer 2003 im Berliner Brecht-Haus abgehaltenen und von der Humboldt-Universität und Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Tagung hervorgegangen sind. Die Erkenntnis, daß es sich bei der Lyrik trotz des ‚Siegeszuges‘ der Prosa ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts um „das massenhaft verbreitete literarische Kommunikationsmedium des 19. Jahrhunderts“ (S. 15) handelt, ist zwar nicht neu, bildet aber immer noch den entscheidenden Ausgangspunkt für das Verständnis von Lyrik und ihrer sozio-kulturellen und intellektuellen Bedingungen und kann nicht oft genug betont werden. Für die einzelnen Aufsätze ist dieser grundsätzlich sozial-kommunikative Charakter von Lyrik eine der beiden erkenntnisleitenden Fragen, die dem Beitrag der Lyrik zur „Konstitution von Gefühlen, Geselligkeit, Gesellschaft, Geschichte, Natur, Zeit und Werk“ (S. 14) nachgeht, womit gleichsam das thematische Spektrum des Bandes abgesteckt ist: „Lyrik übernimmt spezifische Orientierungsleistungen für die Reorganisation der Gesellschaftsstruktur, für die Verschiebung der Wissensbestände insbesondere in der Folge naturwissenschaftlicher Innovationen, für die politischen Einschnitte oder die veränderten Wahrneh-

mungsformen im medienhistorischen Wandel.“ (S. 17) Viele Autoren des 19. Jahrhunderts, deren Werke in die Zeit nach der ‚Kunstperiode‘ fallen, sind heute weitgehend vergessen und einem generellen Trivialitätsverdacht ausgesetzt, obgleich sie im zeitgenössischen Literaturbetrieb durchaus und nicht selten mehr Beachtung fanden als die von weiten Teilen der neueren Germanistik heute kanonisierten Autoren der Höhenkammliteratur. Aus dem Befund, daß zu lange die Vielfalt lyrischer Gattungen und Funktionszusammenhänge im Spannungsfeld „der immer wieder betonten thematischen und formalen Traditionalität der Gattung in diesem Jahrhundert und der seit dem späten 18. Jahrhundert behaupteten Autonomisierung“ (S. 18) vernachlässigt wurde, skizzieren die Herausgeber in ihrer programmatischen Einleitung auch das Ziel des Sammelbandes, mit dem eine Neuausrichtung der Beschäftigung mit der Lyrik des 19. Jahrhunderts eingeleitet werden soll, durch die auch „divergierende Forschungsansätze“ zusammengeführt und „etablierte Wertungsmaßstäbe“ (S. 14) überprüft werden sollen.

Der Untertitel des Sammelbandes faßt die zweite Leitfrage der Beiträge zusammen, die an die vielleicht etwas überbewertete Richtungsfrage der Germanistik zwischen „kulturwissenschaftlicher Wende und Rephilologisierung“ (S. 20) anknüpft. Nichtsdestoweniger führt gerade die in der Einleitung etwas theorie- und schlagwortlastig formulierte Bedeutung einer historischen Gattungspoetik als „philologisches Frageraster [...] mit kulturwissenschaftlichem Potential“ (S. 14) in den einzelnen Beiträgen zu besonders interessanten Beobachtungen.

So differenziert Ulrich Breuer („Farbe im Reflex“: Natur/ Lyrik im 19. Jahrhundert, S. 141-164) die bisher zu kurz greifende Definition von „Naturlyrik“ als Subgattung, die Natur zum Gegenstand habe, und zeichnet ausgehend von Herders Konzept der Naturpoesie und der „Lyrik als Natur“ die Entwicklung zur „Lyrik über Natur“ (S. 145) nach. Besondere Aufmerksamkeit verdient der Beitrag von Gerhard Lauer (Lyrik im Verein. Zur Mediengeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts als Massenkunst, S. 183-203), der nicht nur die allgemein übliche Abwertung von Lyrik, die auf bestimmte Situationen und gesellschaftliche Funktionen zugeschnitten ist und damit sowohl der Autonomieästhetik der Klassiker als auch dem Universalpoesie-Konzept der Romantiker gegenübersteht, in Frage stellt. Anhand von Anthologien, Literaturvereinen und Einzelbeispielen liest Lauer auch den Moderne-Begriff gegen den Strich und weist überzeugend nach, daß die auf den geselligen und gemeinsamen ‚Vollzug‘ ausgerichtete Lyrik, etwa in Literaturvereinen, nicht

trotz, sondern gerade wegen ihrer „eigenen Typisierung der gattungsge- steuerten Kommunikation“ (S. 188) insofern ‚modern‘ ist, als sie eine zentrale Rolle für die sich herausbildende, moderne bürgerliche Gesell- schaft und Öffentlichkeit einnimmt.

Im Zeichen des Historismus mit seiner zentralen Denkform der Erin- nerung steht der Aufsatz von Dirk Niefanger (Lyrik und Geschichts- diskurs im 19. Jahrhundert, S. 165-181), der vor allem die Ausprägung historisch reflektierender Lyrik im Kontext der Historiographie als aka- demischer Disziplin mit enormer Breitenwirkung untersucht. Thema- tisch ähnlich gelagert ist auch der Beitrag von Fabian Lampert, der seine Ausführungen zu „Zeit, Gedächtnis und Erinnerung“ (S. 387-404) aus- gehend von Hölderlins „Andenken“, allerdings mit dem Blick auf Keats und Leopardi um eine europäische Perspektive erweitert. Das entspricht ebenso der Gesamtanlage des Bandes wie ein nicht auf starre Grenzen fixiertes Epochenverständnis, auf dessen Grundlage sich durch die Ein- beziehung sowohl von Gattungstraditionen als auch späteren Entwick- lungen die Ausprägungen und Rahmenbedingungen der jeweiligen Lyrik- gattungen im 19. Jahrhundert besser verstehen lassen. Gerade diese Gemeinsamkeiten, die sich in seltener Einheitlichkeit durch die Aufsätze ziehen, machen den Band zu einem gelungenen und unverzichtbaren Kompendium zur Lyrik des 19. Jahrhunderts.

Bernhard Walcher (Heidelberg)

Eckart Schörle: *Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert.* Bielefeld: *Aisthesis*, 2007 (= *Kulturen des Komischen*. Heraus- gegeben von Friedrich F. Block, Helga Kotthoff, Walter Pape, Bd. 4).

Nicht zuletzt aufgrund des Aufschwungs historisch-anthropologisch ori- entierter Arbeiten können Konzepte der Komik, des Humors und des Lachens des 18. Jahrhunderts – im Gegensatz zu anderen Desiderata der Aufklärungsperiode – als relativ gut erforscht angesehen werden. Eine Vielzahl von Spezialstudien hat vor allem für die Bereiche Englands und Deutschlands herausgearbeitet, wie sich in der Abwehr und der idealisie- renden Transformation des relativ unbändigen Lachens neue bürgerliche Kultur-, Kunst- und Körperverständnisse formieren. Das anerkenntens- werte Ziel dieser interdisziplinären, hauptsächlich geschichtswissenschaft- lich orientierten Studie ist, eine gewisse Zusammenschau des bisher Ge- leisteten vorzunehmen und erklärtermaßen aus einer „Vogelperspektive“

verschiedene „Facetten des Lachens anzusprechen und unterschiedliche Perspektiven zu beleuchten“ (S. 34). Auf produktive Weise wird dabei „eine Vereindeutigung der Vorstellungen vom Lachen vermieden und stattdessen versucht, das Lachen in seinen vielschichtigen Bezügen zu belassen und zu erfassen“ (S. 374). Direkt gesagt: Um neue theoretische Großklärungen und Großkonstrukte geht es dem Autor begrüßenswerterweise nicht. Vielmehr steht im Mittelpunkt der Untersuchung ein methodisch präziser Vergleich unterschiedlicher Theorie- und Praxisebenen. Sie soll – so der an Norbert Elias gemahnende Titel des Buchs, der als undogmatischer theoretischer Ahnherr der Arbeit hin und wieder auch erkennbar wird – die Transformation eines relativ unkontrollierten in ein neues, affektgezügeltes, bürgerliches Lachen belegen.

Dieses Vorhaben verwirklicht das Buch in sechs gründlichen Schritten. Einer Einleitung, die den Forschungsstand skizziert (und richtigerweise klar herausstellt, daß aktuelle biologisch-anthropologische Erklärungen des Lachens im Rahmen der intendierten Analyse zu vernachlässigen sind), folgt ein erstes Kapitel, das anhand von Anstands- und Höflichkeitsliteratur das Ideal der Mäßigung und Kultivierung des Lachens im *höfischen* und *bürgerlichen* Milieu analysiert. Das zweite Kapitel umreißt, vor allem auf Basis von Memoiren- und Briefliteratur, die Sphäre der höfischen Gesellschaft. Dezidiert stellt es differente Lachpraktiken heraus; verschiedene rituelle Situationen gehen mit verschiedenen, variierenden Riten des Lachens einher (Fest, Salon, Theater, höfischer Alltag). Kapitel drei untersucht anschließend die bürgerliche Bewertung und Transformation des höfischen Lachens; Basis ist ein innovativer Vergleich englischer, schweizer und deutscher moralischer Wochenschriften. Diese Analyse einer intendierten bürgerlich-normierenden Transformation des Lachens wird untermauert im darauffolgenden vierten Kapitel. Dieses verfolgt am Beispiel physiologischer und medizinischer Abhandlungen – kurzum am Beispiel aufklärerischer „Wissenschaft“ – welche neuen Körper- und Affektmodelle diese Normierung leiten, ihr zugrunde liegen bzw. durch sie geprägt werden. Das abschließende fünfte Kapitel fragt dann zusammenfassend (auch gestützt auf Selbstzeugnisse und explizit „psychologische“ Traktate und Zeitschriften), ob sich eine Tendenz der Verhöflichung des Lachens tatsächlich ergab und in welchem komplizierten Wechselverhältnis idealisierende *Normen* und praktische *Realitäten* des Lachens standen. Hier wird auch eine abschließende Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse gegeben: Eine klare Entwicklungslinie, etwa in der Art einer „absteigenden“ Affektkurve, ist weder durch

die theoretische Literatur noch durch die Praxis des Lachens belegbar. Vielmehr sei von heterogenen Feldern, von einer Vielheit der theoretischen und praktischen Zeugnisse auszugehen, von jeweiligen Ausdifferenzierungen, die sich einem vereinheitlichenden wissenschaftlichen Zugriff entziehen. Mit aller gebotenen Vorsicht und Behutsamkeit wird dennoch das folgende Fazit gezogen: „Betrachtet man nun die Bestrebungen zur Kontrolle und Disziplinierung des Lachens im 18. Jahrhundert, manifestieren sich diese in erster Linie in der Mäßigung der körperlichen Ausdrucksformen und der akustischen Signale, die das Lachen gewöhnlich begleiten. Der unwillkürliche Ausbruch des Lachens wurde zurückgedrängt, während ein von der Vernunft kontrolliertes und nahezu körperloses Lachen an dessen Stelle treten sollte“ (S. 374). Das ist insgesamt eine vorsichtige Kurskorrektur gegenüber einer Forschungslinie, die – wie in der Studie von Daniela Weiß-Schletterer von 2005, die der Autor aufgrund des relativ zeitgleichen Erscheinens nicht mehr zur Kenntnis nehmen konnte – gerade die Negativhaltung, den „Abscheu“ der bürgerlichen Autoren des 18. Jahrhunderts im Verhältnis zum Lachen betonen will.

Aber, und mindestens diesen Einwand fordert die konstruktive Studie Schörles geradezu heraus: Diese plausible und nachvollziehbare Akzentverschiebung wird gar nicht explizit genug deutlich gemacht (wie diese ansonsten empfehlenswerte Studie überhaupt mit leicht harmonisierendem Gestus bestimmte Polemiken oder gar Polarisierungen auffallend meidet). Die reklamierte Perspektive der „Vogelschau“ führt nicht selten dazu, explizite oder implizite Forschungskontroversen stillschweigend zu übergehen. Jeder problematischen Arbeit, jedem problematischen Forschungsstrang kann so ein Platz im Ensemble der Facetten eingeräumt werden. Man kann diese Haltung als theoretische Großzügigkeit würdigen, kann sie aber auch als zu kritiklos befinden. Um diese unnötige theoretische Zurückhaltung an einem Beispiel zu verdeutlichen: Im Abschnitt über die sogenannten Hofnarren als Objekte und Subjekte höfischer Lachkultur weist der Autor darauf hin, daß man Berichte über die diskriminierende Behandlung dieser Narren auch kritisch hinterfragen sollte (S. 161), daß Berichte über die Stellung des preußischen Königs Friedrich II. zu Hofnarren nicht den tatsächlichen Verhältnissen entsprachen (S. 161f.). Hier wäre mehr Urteilsmut durchaus legitim gewesen. Die Frage, inwieweit diese Narren, gerade als Konstrukte heutiger Forschung, im Grunde als repetitives und pittoreskes Phantom anzusehen sind, hätte durchaus aufgeworfen werden können. Treten in der so-

genannten Narrenforschung in einem geradezu selbstläuferischen Sog gebräuchliche wissenschaftliche Praktiken der Quellenzuordnung, Quellenkritik und Analyse der Forschungstraditionen nicht dezidiert außer Kraft? Stützen sich auf Karl Friedrich Flögels ebenso dubiose wie unterhaltsame Anekdoten- und Legendenkompilation „Geschichte der Hofnarren“ von 1789 nicht nach wie vor ganze Forschungsgebäude? Steht der Autor hier nicht selbst zu stark im Sog dieser Tradition?

Man mag den betont integrativen Gestus dieser Studie als ihre Force oder ihre Schwäche auslegen. Daß sie zu produktiven Resultaten führt, steht außer Frage. Mit ihrem Nachweis, daß erstens auch aus dem *höfischen* Milieu heraus eine verhöflichende Normierung des Lachens erfolgte und zweitens die von bürgerlichen Kreisen intendierte kontrollierende Verhöflichung nicht als eine Lachfeindschaft *als solche* angesehen werden kann, hat diese informative, lesenswerte und sehr gründliche Arbeit Ergebnisse vorgelegt, mit dem sich die zukünftige Forschung auseinandersetzen muß. Die nicht unwichtige Frage, inwieweit dieser bürgerliche Gestus sich nicht nur nach „oben“ absetzen wollte, also gegen die Adelskultur, sondern auch nach „unten“, also gegen die bäuerliche und Unterschichtenkultur, und wie sich dieses Gefüge im 19. Jahrhundert weiterentwickelte, wird dabei sicher auch aufgeworfen werden müssen.

Olaf Briese (Berlin)

Helmut Bleiber/Walter Schmidt/Susanne Schötz (Hg.): Akteure eines Umbruchs. Männer und Frauen der Revolution von 1848/49. Bd. 2, Fides Verlags- und Veranstaltungsgesellschaft Berlin, Berlin 2007, 935 S.

Obleich allein schon recht voluminös, ist dieser Band doch „nur“ der vierte Teil eines Projekts, das Ende der 1960er vom greisen Karl Obermann initiiert wurde. 1970 und 1987 erschienen die beiden ersten Bände unter dem Titel „Männer der Revolution von 1848“¹, 2003 der erste Band unter dem neuen Titel „Akteure eines Umbruchs“. Nun also der zweite, und der dritte ist in Arbeit.

Es war damals vor nun schon fast 40 Jahren zweifellos eine gute Idee, durch die Erarbeitung der Biografien möglichst vieler Akteure der Revo-

¹ Von Bd. 1 erschien 1976 ein Reprint im westberliner „verlag das europäische buch“, im Akademie Verlag Berlin 1988 eine 2., durchgesehene Auflage. – Bereits in der Rezension zum ersten Band (ZfG H. 1/1974, S. 107/108) forderte M. Hundt, auch die Frauen der Revolution einzubeziehen.

lution aus allen politischen Lagern langfristig neue Ansatzpunkte für differenziertere theoretische Erklärungen zu gewinnen. Nicht das bloße Ansammeln möglichst vieler interessanter Lebensläufe war das Ziel, sondern in der leisen Art Obermanns war ein Weg eröffnet worden, aus theoretischen Verkrustungen und dogmatischen Verengungen herauszufinden. Denn nirgends lassen sich Vielfalt, Differenziertheit und auch Widersprüchlichkeiten des Geschichtsverlaufs besser erkennen, darstellen und debattieren, als an Biografien. Ganz bewußt (und niemals bestritten) wurde von Beginn an der enge Kreis der „konsequent revolutionären Kräfte“ nur als ein Teil der „Akteure“ begriffen. Außerdem gaben die Biografien zwangsläufig und organisch die Möglichkeit, nicht nur das Handeln in den wenigen Revolutionsmonaten darzustellen, sondern auch alle Facetten des Vormärz und Nachmärz zu erfassen. Schließlich erfordern Biografien das Erschließen sehr differenzierter Quellen, darunter nicht zuletzt von Briefen.

Nach der „Wende“ nahm sich ein kleiner Arbeitskreis (neuerdings der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin angeschlossen) unter der Leitung Walter Schmidts der Sache an, und es ist erfreulich zu sehen, wie viele Autoren aus den alten Bundesländern durch ihre Mitarbeit bewiesen, daß hier etwas ist, wo zusammenwächst, was zusammen gehört. Die meisten Manuskripte, auch das ist geblieben, wurden im Arbeitskreis diskutiert und haben dadurch im allgemeinen sehr gewonnen.

In den vier Bänden erschienen, verfaßt von mehr als 50 Autorinnen und Autoren, über 80 Einzel- und eine Gruppenbiografie, womit zweifellos die umfassendste Sammlung von Lebensbeschreibungen zur Revolution von 1848/49 vorliegt. Es scheint, daß die Zeit heranreift, diesen Fundus einem Versuch zugrunde zu legen, eine Reihe von Ereignissen dieser Revolution auf neue Weise einzuschätzen. Gerade angesichts des hier vorl. Bandes ist es naheliegend, die im Revolutionsverlauf auftretenden Versuche einer gesellschaftlichen Reform in Richtung Modernisierung stärker als bisher zu beachten. Gescheitert sind 1849 nicht nur die Arbeiter, die Republikaner und revolutionären Demokraten, gestoppt oder zumindest erheblich verzögert wurde auch der gesamte vormärzliche Schwung für Demokratisierung und Modernisierung.

Der Deutsch-Katholizismus, der protestantischer auftrat, als die evangelische Kirche dieser Zeit, wäre stärker in den Vordergrund zu rücken. Rolle und Facetten der Frauenemanzipation sollten das Bild der Revolution lebensvoller gestalten. Schulreform-Bestrebungen spielten eine erhebliche Rolle. Auch die Anfänge der Kindergärten, die nach der Revo-

lution in Preußen für Jahrzehnte wieder verboten wurden, dürfen in diesem Bild nicht länger fehlen. (Infolge des Wirkens der hier ebenfalls dargestellten Johanna Küstner-Fröbel in Edinburgh heißen die Kindergärten heute in England Kindergarten.)

Natürlich ist es unmöglich, alle 20 Beiträge des vorl. Bandes ausführlich einzuschätzen. In seiner klaren Darstellung besticht aber gleich der erste, dem deutsch-katholischen Prediger Robert Brauner gewidmete, verfaßt vom inzwischen verstorbenen Mitherausgeber Helmut Bleiber. Diese Biografie ist ein Beispiel dafür, wie viele bisher unbekannte, aber doch wichtige, aktive, interessante Männer und Frauen zusammenwirken mußten, um das Gesamtpanorama dieser Revolution zu entwerfen.

In die alte Debatte, was „wahrer“ Sozialismus war, könnte die von Walter Schmidt vorgelegte Biografie von Rudolph Matthäi Bewegung bringen.

Obleich aus einer Dissertation hervorgegangen (was nicht angemerkt ist), wird die Arbeit von Christine Nagel der „Radikaldemokratin“ – und Philosophin! – Louise Dittmar nicht voll gerecht. Weder ist ihre angebliche Distanzierung von der kommunistischen Richtung (S. 61) belegt, noch bestand eine Feindschaft zu Louise Otto (S. 63). Auch wenn sich Louise Dittmar auf ein Werk Julius Fröbels in starkem Maße bezog, erscheint der seitenlange Exkurs über ihn in einer Biografie Louise Dittmars überproportioniert.

Hermann Ewerbeck ist in früheren marxistischen Arbeiten meist nicht gut weggekommen, da einige abwertende Passagen über ihn in Marx' und Engels' Briefwechsel vorkommen. François Melis hat sich davon nicht beeindrucken lassen. Eine frühe Bekanntschaft von Marx und Ewerbeck bereits um 1837 und Ewerbecks Teilnahme am Berliner „Doktorclub“ zu erwägen (S. 93), ist jedoch zu gewagt, weil keineswegs belegbar. Dagegen würde eine eingehendere Analyse seiner Artikel in den Pariser „Blättern der Zukunft“ (1846) erweisen, daß er nicht nur ein „Popularisator“ war, sondern zumindest in dieser Zeit eigene, theoretisch anspruchsvolle Artikel vorlegte.

Die vorl. Biografie umgeht leider das Problem, ob Ewerbeck im Frühjahr 1848 Vorbehalte gegen das Vorgehen von Marx im Bund der Kommunisten hatte und sich im Herbst 1848 Bestrebungen anschloß, auf einem geplanten neuen Bundeskongreß, eventuell in Berlin, einige der Entscheidungen des zweiten Kongresses zurückzunehmen.²

² Siehe Martin Hundt: *Geschichte des Bundes der Kommunisten 1836-1852*, Frankfurt a.M. etc. 1993, S. 515, 518-521.

In Kurt Wernickes Beitrag über Hartwig Gercke (auch ein Unbekannter) ist es schwierig, im Gewirr der Agenten-Kabalen, die Übersicht zu behalten – eine Bemerkung, die sich nicht gegen den Autor richtet, sondern zum Lesen anreizen soll.

Inge Grolle faßte in einem sehr schönen und klaren Beitrag die Biografien von Johanna Goldschmidt und Emilie Wüstenfeld zusammen, was angesichts ihres gemeinsamen Wirkens in Hamburg nahelag. In diesem sowie im folgenden (über Johanna Küstner-Fröbel) erhalten wir endlich eine genügende Übersicht über die in vielen Frauen-Biografien dieser Zeit erwähnte wichtige Hamburger „Hochschule für das weibliche Geschlecht“; leider ergaben sich durch die Behandlung in drei Arbeiten aber auch einige Überschneidungen und Wiederholungen.

Liebevoll und mit größter Sachkenntnis ist Arno Herzigs Biografie Abraham Jacobis geschrieben, und die Kritik an einem unüberlegt-kalt-herzigem Urteil von Engels über Jacobi ist berechtigt. Aber warum schrieb dieser gerade während seines kurzen Aufenthalts bei Engels in Manchester den Aufsatz „Über den Untergang der Erde“? Welche Debatten über naturwissenschaftliche Probleme mögen damals die beiden, die wohl Roland Daniels' geniales Manuskript „Mikrokosmos“ kannten, geführt haben. Und warum fehlt am Schluß die Erwähnung des tragischen Ereignisses, daß Jacobis Gartenhaus in Brand geriet, als er gerade alle Papiere für die Arbeit an seinen Memoiren zurechtgelegt hatte und der Greis sich nur durch einen Sprung aus dem Fenster retten konnte?

Der Beitrag von Sylvia Paletschek über die schillernde Persönlichkeit von Lucie Lenz besticht nicht nur durch die vielen, in diesem Falle besonders mühsam zu eruiierenden Fakten, sondern durch überzeugende und abgewogene Einschätzungen, die besonders schwer fallen mußten bei einer Frau, die – und auch solch theoretische Unmöglichkeit wird in einer Biografie möglich – sowohl Demokratin wie Agentin war.

Ogleich in dieser Biografien-Reihe eine Beschränkung auf Deutschland niemals postuliert wurde (es gibt Österreicher), ist die von Daniela Fuchs nun vorgelegte Arbeit über Ludwik Mieroslawski die erste über einen Polen, der allerdings Halbfranzose war und der durch den Berliner Polenprozeß (1847) und als Oberkommandierender der Badisch-pfälzischen Revolutionsarmee 1849 mit der deutschen Geschichte auf das engste verbunden ist. Solche „Europäer“ hat es einige in den Revolutionsjahren gegeben, über die man in folgenden Bänden gern lesen würde.

Das eines Romans würdige Leben von Henriette Obermüller-Venedey konnte man bereits 1999 in den von Birgit Bublies-Godau herausge-

geben „Tagebüchern und Lebenserinnerungen“ zur Kenntnis nehmen. Diese schöne Publikation war eine der vielen Zeugnisse historischer Frauenforschung aus den letzten Jahren, die wohl doch nicht so zurückgeblieben ist, wie die Autorin meint (S. 477).

Der erste deutsche Reichskriegsminister, Eduard von Peucker, war ein schrecklich langweiliger Mensch, so daß trotz der Bemühungen Harald Müllers keine spannend zu lesende Biografie zustandekommen konnte. In Peter E. Fäßlers Roßmäßler-Beitrag fehlt das feeling für das Biografische; der Bedeutung dieses vielseitigen und für seine Zeit wichtigen Mannes wird diese Arbeit leider noch nicht gerecht. Es fehlt an differenziertem Einfühlungsvermögen in das Denken eines Menschen in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Dasselbe muß leider von der Arbeit über Wilhelm Adolf von Trützschler gesagt werden.

Die erste „runde“ Schily-Biografie wird von Rolf Dlubek vorgelegt. In lebendig geschriebener, logisch klarer Beweisführung zeigt sich im Leben und Wirken einer Persönlichkeit, warum damals viele konsequente Demokraten zu Sozialisten wurden.

Die beste Übersicht über die verwendeten Quellen findet sich in Gunter Hildebrandts Beitrag über den Grafen von Stadion, dessen komplizierte politische Stellung er mit großer sprachlicher Differenziertheit darzustellen weiß.

Marion Freunds Beitrag über Amalie Struve stützt sich stark auf deren „Erinnerungen“, deren Kenntnis beim Leser aber vorausgesetzt zu werden scheint. Man würde gern mehr über diese interessante Frau erzählt bekommen. Die Monate unmittelbar nach der Niederschlagung der Reichsverfassungskampagne, die das Ehepaar Struve in der Schweiz verbrachte, werden leider nicht ausführlich dargestellt, und die schönste Quelle dafür, Wilhelm Liebknechts Erinnerungen, in eine Fußnote verbannt (S. 725).

In Heinz Werneckes Beitrag geht es nicht um die gefallenen Berliner Märzkämpfer, sondern um den Mann, der im Friedrichshain die Trauerrede auf sie hielt – Adolf Sydow. Und eine wunderschön abgerundete Biografie Gustav Adolpf Techows, des Generalstabschefs der Pfälzer Volkswehr von 1849, der später im australischen Busch lebte und noch später ein Begründer des australischen Sports wurde, legt Erhard Kiehnbaum vor.

Störend bei der Benutzung des Bandes ist die Wiedergabe der Noten als Endnoten; in einem so voluminösen Band ständig hin- und herblättern zu müssen, erschwert die Benutzung erheblich. Es sollte sich in wis-

senschaftlichen Werken auch nicht einbürgern, vorkommende berühmte Personen (Alexander von Humboldt, Bakunin u. ähnl.) in Fußnoten zu annotieren, wie im vorl. Band vor allem im Beitrag über Lucie Lenz getan. Uneinheitlich ist die Behandlung von Werk- oder Zeitungstiteln (mal kursiv, mal in „Gänsen“, mal gar nicht hervorgehoben).

Der vorl. Band enthält ein sehr nützliches Personenregister für Bd. 1 und Bd. 2 der „Akteure“.

Martin Hundt (Potsdam)

***Jakob Nolte: Demagogen und Denunzianten. Denunziation und Verrat als Methode polizeilicher Informationserhebung bei den politischen Verfolgungen im preußischen Vormärz.* (Schriften zur Rechtsgeschichte, H. 132.) Berlin: Duncker & Humblot 2007.**

Denunziation ist ein sich wandelnder Begriff, der in der Zeit des Vormärz einerseits noch im neutralen juristischen Sinne als sachdienliche Aussage verstanden wird, der gleichzeitig jedoch eine zunehmend negative Bedeutung derart erhält, dass mit der Aussage eine Absicht zur Diffamierung des Angeschuldigten verbunden ist. Als gängigstes Modell von Denunziation wird das Dreieck von Denunziant, Denunziertem und Adressaten der Denunziation vorgestellt, wobei die beiden ersten Parteien natürliche Personen sind, während das Dreieck von einer abstrakten, übergeordneten Macht dominiert wird, die der Denunziant – aus sehr unterschiedlichen Motiven – zu Sanktionen gegen den Denunzierten bewegen will.

Nolte benennt als Gegenstand seiner Untersuchung die Unterstützung der Obrigkeit, die durch tendenziell freiwillige Informationsübermittlung von Untertanen an die preußische politische Polizei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stattfindet. Breiten Raum nimmt dabei auch der Personenkreis ein, der mit polizeilichen Aufgaben beauftragt war und im Rahmen verschiedener Institutionen zum „strukturellen Denunziationsangebot“ gehört, das Hinweise auf vermeintlich staatsfeindliche Aktivitäten einfordert und entgegen nimmt. Die Arbeit stützt sich im Kern auf die entsprechenden Regierungsakten im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem.

Nach einer gründlichen Darstellung der Begriffsentwicklung und der Geschichte der Erforschung der Denunziation gibt Nolte im ersten Hauptteil seiner Arbeit einen knappen, instruktiven Überblick zur Ent-

wicklung und Verfolgung der politischen Opposition seit etwa 1812, um dann differenziert und detailliert die Verfolgungsbehörden und die Methoden polizeilicher Informationserhebung in Preußen darzustellen. Da die politische Opposition vor allem in der Studentenschaft verbreitet ist, stellt Nolte dabei das Agieren der Ermittlungsbehörden für alle sechs preußischen Universitäten separat dar. Es entsteht das Bild streng obrigkeitlich denkender Polizeibehörden, die die Bedeutung der politischen Opposition und die von ihr ausgehende Gefahr für die Monarchie im Interesse der eigenen Bedeutsamkeit gelegentlich überzeichnen. Andererseits erweisen sich durchaus nicht alle Funktionsträger des preußischen Staates als willige Vollstrecker der zentralen Polizeibehörden, und selbst der hölzerne Monarch Wilhelm III. muss der öffentlichen Meinung Zugeständnisse machen, indem er die politische Polizei aufzulösen vorgibt.

Im zweiten Hauptteil werden zahlreiche Denunzianten und Denunziationen sehr verschiedenen Charakters als Fallbeispiele vorgestellt, welche Nolte im Interesse struktureller Vergleichbarkeit bewusst zerlegt und Teilaspekte verschiedener Fälle unter bestimmten Fragestellungen unmittelbar zueinander setzt. So stellt er für verschiedene Denunziantengruppen jeweils zunächst die Anzeigerstatter vor, untersucht dann deren Verhältnis zu den Angezeigten unter dem Aspekt der Anzeigemotive, fragt dann nach dem Verhältnis des Denunzianten zur Obrigkeit und schließlich nach den Folgen der Denunziation.

Insgesamt stellt Nolte bilanzierend fest, dass zur Bekämpfung politischer Aktivitäten in Preußen eine politische Polizei installiert wurde, die nicht nur Rechtsbrüchen repressiv entgegenzutreten, sondern auch die politische Stimmung kontinuierlich überwachen wollte. Durch die zunehmende Etablierung polizeilicher Sanktionsmaßnahmen außerhalb des Strafrechts wurde eine Gesinnungskontrolle geschaffen, die für die Betroffenen weitgehende Wirkungen haben konnte. Trotzdem arbeitete diese Gesinnungspolizei wenig systematisch und war in ihrem konkreten Agieren stark von der Haltung einzelner Beamter abhängig, so dass Nolte einen übermächtigen Überwachungsapparat nicht erkennen kann. In jedem Fall sei die Verfolgung der als „Demagogen“ titulierten Oppositionellen von der Obrigkeit und nicht von der breiten Masse der Bevölkerung getragen worden. Abschließend weist Nolte auf das Paradoxon hin, dass zwar hohe staatliche Stellen in Berlin die aktive Teilhabe der Untertanen an Staatsangelegenheiten um jeden Preis verhindern wollten, dass aber die Ermunterung zur Denunziation letztlich auch deren Auseinandersetzung mit politischen Fragen beförderte.

Das vorliegende Buch lässt jenseits spektakulärer Einzelfälle mit juristischer Gründlichkeit und methodischer Klarheit die vielschichtige Alltäglichkeit der politischen Repression im vormärzlichen Preußen deutlich werden, darüber hinaus auch die sozialen Beziehungsgefüge, in denen Denunziation stattfand. Das differenzierte Inhaltsverzeichnis, eine Auflistung der berührten Gesetze, Erlasse und Verordnungen (Normenverzeichnis) sowie ein Personen- und ein Sachregister vervollständigen dieses für jeden Vormärz-Interessenten wertvolle Buch.

Wilfried Sauter (Essen)

Ulrich Klemke: Die deutsche politische Emigration nach Amerika 1815-1848. Biographisches Lexikon. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2007.

Jeder Leser historischer Literatur weiß, wie unverzichtbar Nachschlagewerke sind. Biographische Werke stehen dabei besonders hoch im Kurs. Glücklicherweise hat sich das Angebot auf diesem Gebiet in den letzten Jahren deutlich verbessert. Eine weitere Neuerscheinung ist nun das biographische Lexikon zur deutschen *politischen* Auswanderung nach Amerika zwischen 1815 und 1848.

Ulrich Klemkes Lexikon bereitet zumeist Freude, manchmal aber auch das Gegenteil davon. Hierüber zuerst.

Klemke legt seine Einträge manchmal etwas unsystematisch an. So erfolgen wesentliche und auch gesicherte Ausführungen unnötigerweise in den Fußnoten statt im Haupteintrag (z.B. S. 48-49).

Es wäre wirklich nicht nötig gewesen, von Hermann Kriege zu behaupten, er habe im September 1848 in Baden gekämpft (S. 29). Im gleichen Zusammenhang ist sicher das Urteil strittig, dass die Arbeiterbewegung 1848/49 von Marx (wesentlich) geprägt gewesen sei (S. 86). Ähnlich strittig ist das Urteil, das Klemke über Wilhelm Weitling abgibt (S. 135f.). Hier entgehen Klemke auch die Publikationen von Waltraud Seidel-Höppner und Joachim Höppner über Weitling.

Bei dem Gegenstand, den Klemke behandelt, wird man letztendlich Vollständigkeit nicht erwarten können. Dennoch verwundert es, dass Franz Löher zwar in der benutzten Literatur auftaucht, aber nicht mit einem eigenen Eintrag versehen ist. Unter den oppositionellen ausgewanderten Westfalen vermisst der Leser Julius Helmich (1816-1868) und Ottmar von Behr (1815-1856). Ebenso fehlen der Burschenschafter Alexander Conze (1819-1847) oder der republikanische Revolutionär Karl

Heinzen (1809-1880). Während der ältere Franz Joseph Stallo aufgeführt wird, sucht der Leser den bedeutenderen, jüngeren Johann Bernard Stallo (1823-1900) vergeblich.

Einige der von mir vermissten Personen sind sicher Grenzfälle. Gehören sie zur *politischen* Auswanderung? Dieses Kriterium ist nicht immer leicht anzuwenden. Ebenso wenig bietet das Jahr 1848 immer einen klaren Orientierungspunkt.

Doch leitet die Art und Weise, wie Klemke im Allgemeinen damit bei seinen 252 Kurzbiographien umgeht, zu dem über, was die Benutzung des Lexikons zur Freude macht.

In aller Regel entscheidet Klemke nämlich mit Großzügigkeit. Wenn nicht die große politische Programmatik das erste Auswanderungs- oder Fluchtmotiv war, sondern eher die allgemeine Unzufriedenheit mit den Zuständen in Deutschland, dann entscheidet sich Klemke dafür, diese Person aufzunehmen. So wenig gelegentlich über den weiteren Verbleib eines Auswanderers überliefert ist, so ist es immer noch besser, das Wenige zu erfahren, als gar nichts in den Händen zu halten.

Manche Einträge laden zum Fabulieren ein. Aus was für einer revolutionären Familie müssen die Brüder Hilgard (S. 73-74) gewesen sein? Was für ein revolutionäres Nest war Winnweiler in der Pfalz (z.B. S. 67), dass so viele politische Flüchtlinge es vor 1848 verließen?

Eine angenehme Überraschung bieten auch die präzisen Ausführungen zu dem bekannten Friedrich List wie zu dem weniger bekannten Friedrich Wilhelm Grube – beide wiederum Grenzfälle in Hinsicht auf die politischen Motive zur Auswanderung.

Alles in allem: Klemkes übersichtliches Werk schließt eine Lücke. Wo andere nur auf die Burschenschafter (Helge Dvorak) oder auf die literarische und journalistische Elite schauen (Robert Cazden, Robert Ward), präsentiert Klemke die breite Palette der Auswanderungsmotive, auch in den amerikanischen Raum außerhalb der USA. Damit gibt er dem Benutzer etliche Hilfen, die er anderswo vergeblich gesucht hat.

Alfred Wesselmann (Lengerich)

Das Bundesarchiv (Hg.): „Für Freiheit und Fortschritt gab ich alles hin.“ Robert Blum (1807-1848). Visionär. Demokrat. Revolutionär (Berlin, 2006).

2007 sind es 200 Jahre her, dass Robert Blum in Köln in ärmlichen Verhältnissen geboren wurde. Standrechtlich erschossen wurde er an einem 9. November, dem Schicksalstag der Deutschen, und zwar des Jahres 1848 in der Brigittenau in Wien.

Dieser 200. Jahrestag war für Martina Jesse und Wolfgang Michalka von der Erinnerungsstätte für die Freiheitsbewegungen in der deutschen Geschichte (im Bundesarchiv) der Anlass, eine Ausstellung über Robert Blum vorzubereiten, die in verschiedenen deutschen Städten (Rastatt, Magdeburg, Ludwigsburg, Koblenz, Köln und Leipzig) gezeigt wird, und ein entsprechendes Begleitbuch zusammenzustellen.

Das Begleitbuch versammelt auf ca. 180 Seiten 20 Beiträge zur Biografie Blums. Ca. 65 Seiten zeigen einen Teil der Exponate der Ausstellung. Eine Zeittafel und eine Auswahlbibliografie runden das Buch ab.

Im Folgenden soll es nur um die 20 Beiträge zur Biografie Blums gehen. Sie beleuchten nahezu jeden Winkel im Leben Blums. Die Spannweite von Politik und Privatleben markieren zwei sehr unterschiedliche Beispiele. Der Leser wird unterrichtet, dass Blum schon ab 1839 überregional in Oppositionskreisen auftrat, so im Hallgarten-Kreis, aber auch dass Blum bis in seine letzten Stunden ein fürsorglicher Familienvater war, dem dennoch das „Missgeschick“ passierte, dass er 1847 Vater eines außerehelichen Kindes wurde.

Wolfgang Michalka skizziert in seinem Beitrag die Forschungslage (S. 186-195), ohne den Anspruch zu erheben, mit diesem Begleitbuch eine neue wissenschaftliche Biografie Blums vorzulegen. Zeit dafür wäre es schon, ist doch die letzte große Biografie Blums fast 40 Jahre alt und datiert aus der Zeit, als die DDR Robert Blum für ihr revolutionäres Erbe reklamieren wollte (Siegfried Schmidt: Robert Blum. Vom Leipziger Liberalen zum Märtyrer der deutschen Demokratie; Weimar, 1971).

Die Verfasser der einzelnen Beiträge zeigen sich alle als ausgezeichnete Kenner ihres Faches. Doch es liegt wohl in der Natur eines solchen Sammelwerkes, dass damit einige Nachteile einhergehen.

Mehrere Beiträge handeln von der Vereinskultur und dem Schillerverein in Leipzig vor 1848. Ohne Frage sind die einzelnen Beiträge von großem Wert, doch leider kommt es auch zu zahlreichen Wiederholungen.

Die Bildungspolitik in Sachsen im Vormärz (S. 52-59) ist sicherlich ein wichtiges Thema, doch fragt sich der Leser, ob dieser Beitrag genügend Bezug zu Robert Blum hat.

Harald Lönnecker vom Archiv der deutschen Burschenschaft (im Bundesarchiv) schreibt kenntnisreich über die Burschenschaft (S. 113-123). Doch widmet er der Burschenschaft in Leipzig gerade einmal zwei Seiten.

Blums Verhältnis zur politischen Gewalt kommt vielfach zur Sprache. War er zeitlebens, oder genauer bis zu seinem Auftreten in Wien im Oktober 1848, ein Gegner der Gewalt? In einer literarischen Arbeit von 1835, die nie veröffentlicht wurde, benutzt der junge Blum den polnischen Nationalhelden Kosciuszko als Stimme, die sich sehr ambivalent zur Gewalt äußert. Viele Initiativen des gereiften Blum zeigen eindeutig Gewaltverzicht und Deeskalation, an erster Stelle sein Auftreten in Leipzig im August 1845, als das sächsische Militär auf protestierende Bürgerschoss und sieben Menschen tötete. Hier zeigte sich der begnadete Volksredner und besonnene Lokalpolitiker, der weiteres Blutvergießen zu verhindern vermochte. Doch gibt es nicht auch den Heißsporn Robert Blum, der von Guillotine und Laternenpfahl zu singen vermochte?

Damit sind wohl Aspekte berührt, die der intensiveren Forschung bedürfen. Ebenso verhält es sich bei Blums Engagement für die deutsch-katholische Bewegung.

Dass in Zeiten der Zensur und Überwachung nur in der kirchlichen oppositionellen Bewegung parlamentarische Regeln gelernt werden können (ich paraphrasiere S. 71), war eine Erfahrung, die man sicher in der alten DDR machen konnte. Ansonsten erscheint mir die Aussage doch sehr zweifelhaft. So zeigt gerade das hier angezeigte Buch Robert Blums Engagement in zahlreichen anderen Vereinen und Publikationen, welche Exerzierfelder die Freiheitsbewegung vor 1848 zu erschließen vermochte. Und wenn wir über Sachsen hinausschauen, kann uns Friedrich Heckers Auftreten in der 2. Badischen Kammer einen beispielhaften Eindruck vermitteln, der die eingangs erwähnte These zu relativieren vermag.

Mein Resümee ist, dass das Begleitbuch zur Blum-Ausstellung rundum gelungen ist. Angesichts der Fülle der positiven Aspekte schrumpfen die Kritikpunkte. Man wünscht dem Begleitbuch viele Leser und der Ausstellung viele Besucher.

Wilfried Sauter (Essen)

Lars Lambrecht (Hg.): Osteuropa in den Revolutionen von 1848. (For-
schungen zum Junghegelianismus, Bd. 15.) Frankfurt/M. u.a.: P. Lang, 2006.

Die Beiträge eines anlässlich des 150. Jahrestags der Revolution von 1848 durchgeführten Symposions zum Blick der Junghegelianer auf die Revolution in Osteuropa versammelt dieser Band. Nur etwa die Hälfte der Beiträge nimmt jedoch nennenswerten Bezug auf Osteuropa, und nicht alle gehen auf die Revolutionsbewegung von 1848/49 ein. Die Mehrzahl der Beiträge knüpft an Personen an, die als Junghegelianer gesehen werden oder mit solchen in Verbindung stehen, wobei Bruno Bauer vor Arnold Ruge am stärksten im Blickfeld steht. Ein inhaltlicher Schwerpunkt liegt bei der Emanzipation der Juden beziehungsweise bei antisemitischen Strömungen. Mehrere Beiträge zielen auf die Erschütterung gängiger Betrachtungs- und Erklärungsmuster ab und wollen vielfach als gegeben angenommene Korrelationen von Personen und Auffassungen in Frage stellen.

Zu den „Rumänen in der 1848er Revolution“ gibt Dan Berindei einen historischen Überblick. Er schildert die im Zuge der Revolutionsbewegung stattfindende Festigung der rumänischen Nation, die nicht nur im Spannungsfeld zwischen den Großmächten Osmanisches Reich, Russland und Österreich, sondern auch in starker Auseinandersetzung mit dem ungarischen Nationalismus stattfindet. Gerade zu diesem heiklen rumänisch-ungarischen Verhältnis, das zeitweilig zu einem Bündnis zwischen rumänischer Revolution und österreichischer Macht führt, hätte man sich tiefer gehende Analysen gewünscht. Zu diesem Beitrag stellt sich die heikle Frage nach der sprachlichen Überarbeitung und Präzisierung übersetzter Artikel auf, die im vorliegenden Falle – auch im Interesse des Autors – so notwendig wie wünschenswert gewesen wäre.

Hartmut Bleiber gibt zu Erscheinungsformen, Beweggründen und Grenzen der „Deutsche[n] Polenfreundschaft 1848 einen informativen Überblick. Der umfasst die Entwicklung von der im März 1848 kulminierenden Polen-Begeisterung insbesondere in Berlin bis hin zum Hervortreten eines zunehmenden deutschen „Volksegoismus“, der die Rechte anderer Nationen in Frage stellt.

Ursula Püschel greift auf eine vor langer Zeit von ihr vorgenommene Veröffentlichung zurück und stellt Bettina von Arnim als politische Akteurin und Verfasserin einer 1848 erschienenen Polen-Broschüre vor, in der die Rechte der polnischen Nation nachdrücklich verteidigt werden.

Als Historiker hätte man sich mehr analytische Schärfe in diesem Beitrag gewünscht, der stattdessen zahlreiche historisch-literarische Assoziationen bietet.

Die nationalen Auseinandersetzungen zwischen Deutschen und Polen eskalieren 1848 insbesondere im preußisch beherrschten Großherzogtum Posen. Cornelia Östreich stellt die deutliche Parteinahme der zahlreichen dortigen Juden für die deutsche Seite dar, die zwangsläufig zum Konflikt mit der polnischen Bevölkerungsmehrheit führen musste. Sie untersucht – basierend auf ihrer Dissertation von 1997 – vor allem die erhebliche jüdische Auswanderungsbewegung, die durch den konkreten Ablauf der Revolution in der Provinz Posen beeinflusst wurde. Zum beigegebenen Kartogramm zur Amerika-Wanderung der Posener Juden wäre eine klarere Legende wünschenswert.

Den Antisemitismus Bruno Bauers und die polemische Antwort Karl Marx' darauf untersucht Zvi Rosen. Er zeigt, dass Marx verbreitete anti-jüdische Ressentiments wie den Vorwurf der Schacherei aufgreift, um damit die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft insgesamt zu diskreditieren. Rosen argumentiert gegen den immer wieder erhobenen Vorwurf, Marx sei Antisemit gewesen. Die Bedeutung Bruno Bauers bei der Verankerung einer rassistisch fundierten Ablehnung des Judentums im konservativen deutschen Bürgertum betont auch Petra Linzbach in ihrem Forschungsbericht zur Autorenschaft Bauers im einflussreichen, 1859-1867 erschienenen Staats- und Gesellschaftslexikon Hermann Wageners.

Mit provokanter Formelhaftigkeit und gelegentlich mit einem wenig lesefreundlichen Stichwort-Stakkato stellt Lars Lambrecht etablierte Denkschemata zum Junghegelianismus in Frage und untersucht, ob Antisemitismus und ‚Demokratie‘ sich ausschließen. An Beispielen aus der Paulskirche zeigt Lambrecht eine „schiefer unvorstellbare Einheit von Gegensätzen“, wenn etwa der Junghegelianer Ruge krasse Judenfeindschaft zeigt, während ein Vertreter des rechten Zentrums die Gleichheit aller betont. Schließlich hebt Lambrecht Karl Nauwerck als unabhängige, strikt demokratisch und sozial denkende Persönlichkeit hervor.

Der schlesische Unternehmer und Demokrat Friedrich Wilhelm Schlöffel und sein 1849 bei Waghäusel in Baden gefallener Sohn Adolf sind bekannt, Irina Hundt stellt nun die Tochter und Schwester Marie von Diezelsky, geb. Schlöffel, vor. Durch die Dokumentation der Briefe, mit denen Marie von Diezelsky im Jahr 1845 für ihren aus politischen Gründen verhafteten Vater kämpft, wird das Bild einer unerschrockenen, politisch gebildeten und energischen Frau deutlich.

Die Sicht eines siebenjährigen Kindes auf das Berliner Geschehen in der Revolutionszeit, immer unmittelbar aufgeschrieben von seinem Vater Hugo Frank, vermittelt der Beitrag von Andreas Feuchte.

Die Entwicklung der „Philosophie der Praxis“ durch den Polen August von Cieczkowski, die zur geschichtlichen Erkenntnis beitragen und politisches Handeln leiten soll, schildert Massimiliano Tomba. Diese Philosophie entwirft v. Cieczkowski aus der Lehre Hegels heraus und in Abgrenzung zu ihr. Damit wird der Einfluss der Hegel-Schule auch nach Osten hin deutlich gemacht, allerdings bleiben die tatsächlichen Wirkungen der beschriebenen Philosophie auf die politische Praxis der Polen in diesem Aufsatz unerörtert.

Die Einflüsse der Hegelschen Philosophie und der Junghegelianer nach Russland hinein und die hierzu verfügbare Literatur umreißt Martin Hundt in seinem Beitrag. Er sieht dort seit Zar Peter I. einen andauernden Kampf zwischen „Slavophilen“ und „Westlern“, wobei der Hegel'sche Rationalismus natürlich den einen verdächtig ist und den anderen entgegenkommt. In diesem Sinne erscheint bei Hundt dann der Hegel-Verehrer Lenin als „Westler“ und der Gegner Stalin als Panslavist. Für ein solches Muster lassen sich über die Jahrhunderte unzählige Beweise finden, trotzdem bleibt die Frage, ob eine solche grobe Kategorisierung nicht möglicherweise den Blick für die bereits weiter oben zitierte „schiefer unvorstellbare Einheit von Gegensätzen“ verstellen kann.

Für das verzögerte Erscheinen des Bandes nennt das Vorwort Gründe. Die teilweise in ärgerlicher Häufung vorhandenen Satzfehler in diesem Band werfen die Frage nach angemessenen Publikationsverfahren in der heutigen Zeit auf. Offenbar resultieren die gegebenen Probleme weitgehend aus der Umformatierung bestimmter Textdateien, und der Band erfuhr wohl vor dem Druck keine intensive Durchsicht mehr.

Wilfried Sauter (Essen)

Barbara Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800-1945. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

Anfang 1823 las Therese Huber, Redakteurin von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* und angesehene Autorin von Romanen und Erzählungen, das *Mémorial de Sainte-Hélène* des Grafen Las Cases. Emmanuel Auguste Dieudonné Marius Joseph de Las Cases hatte den gestürzten Napoleon in die Verbannung auf St. Helena begleitet und war dort ein Jahr lang

sein Eckermann gewesen, der Tag für Tag an den Lippen des Kaisers hing und jedes seiner Worte treu aufzeichnete. Sein *Mémorial*, 1823 in Brüssel in 8 Bänden (mit 3.254 Seiten !) erschienen und sofort ins Deutsche übersetzt, wurde die Bibel aller Napoleon-Verehrer. Mit welcher Andacht Therese Huber das Werk las, schreibt sie am 1. April 1823 ihrer ältesten Tochter: „Las Cases nous montre comme dieser reiche, große Mensch zur reinsten Größe fortschritt. Die Ausdauer, die Milde, das kindliche Eingeständnis von der Grenze seiner Kräfte, das stille Entbehren, das unanmaßende Genießen jedes Gutes – nirgends falsche Scham, Prunk, Eigensucht. Das Buch ist ein Sittenspiegel, ein Beichtbuch.“ Als sie damals dem württembergischen König auf einem Ball in Stuttgart begegnet, ist ihr die Bemerkung wichtig, der König lese das *Mémorial* „mit hoher Bewunderung“.

Dieses Werk war trotz seines respektablen Umfangs (1824 erschienen in Brüssel noch zwei Supplementbände mit 900 Seiten !) „einer der größten Bucherfolge des 19. Jahrhunderts“, schreibt Barbara Beßlich in ihrem grundlegenden Buch *Der deutsche Napoleon-Mythos*. Jene Memoiren, die Therese Huber begeisterten (neben Las Cases z.B. auch die Aufzeichnungen des irischen Arztes O'Meara in zwei Bänden), und die der Napoleon-Enthusiast Heinrich Heine als „Evangelien“ feierte, zeigten den verbannten und erkrankten Napoleon als leidenden Menschen, aber auch als denjenigen, der Europa eine ideale Zukunft beschert hätte, hätte man ihn nicht daran gehindert.

Der gestürzte Kaiser starb 1821. Und obwohl die Erinnerung der Deutschen die schweren Opfer nicht vergessen hatte, die Lasten der Okkupation, die mehr als hunderttausend Toten der in den Krieg geschickten deutschen Verbündeten Napoleons, zumal der Untergang in Rußland 1812, errang dieser französische Diktator den Status eines Heros, dem gerade die Deutschen einen wahren Kult bereiteten. Sie feierten sein Gedächtnis in Gedichten, Erzählungen, Romanen, Dramen, sprachen von ihm als einem „weltlichen Heiland“ (Heine) oder einem „Kompendium der Welt“ (Goethe).

Viele hatten sich nach dem Sieg über Napoleon ein neues Europa erhofft, nachdem ihnen die Fürsten zur Belohnung für die gebrachten Opfer eine Verfassung versprochen hatten. Doch die revolutionären Ideen, durch Napoleons Armeen verbreitet, und die Gewährung bürgerlicher Freiheiten wurden zurückgenommen und unterdrückt (so auch die von Napoleon durchgesetzte Gleichberechtigung der Juden), die Zensur war jetzt weitaus ärger als zur Zeit der Okkupation, und statt Napoleons Zu-

kunftsversprechungen gab es überall nur den reaktionären Schritt zurück in längst verschwunden gehoffte Verhältnisse. In der lastenden Friedhofsruhe des Biedermeier erschien Napoleon nun vielen als weithin leuchtender Heilsbringer.

Barbara Beßlich schildert diesen Prozeß in ihrer überaus gründlichen Untersuchung nicht als Historikerin, sondern als Germanistin. Sie beschreibt die Facetten des deutschen Napoleon-Bildes aus der Perspektive der Literatur mit eingehenden Analysen. Wie eminent politisch das sein kann, zeigt der Blick auf das 20. Jahrhundert, als es längst nicht mehr um die sentimentale Verklärung eines Unterdrückers ging, den Dichter wie Heine, Platen, Gaudy, Grabbe, Grillparzer, Hauff, Zedlitz u.a. mit einer Gloriele umwoben hatten.

Der Erste Weltkrieg hatte im besiegten Deutschland zu chaotischen Zuständen geführt und zu einer demokratischen Staatsform, die von den meisten nicht nur nicht gewollt, sondern geradezu sabotiert wurde. Nicht nur in Deutschland wuchs damals die Sehnsucht nach dem „starken Mann“, aber in Deutschland ganz besonders. Aus dem Kreis um Stefan George, der schon in seinem ganzen Wesen von Anfang an auf den Kult des „großen Mannes“ eingeschworen war, ging 1923 Berthold Vallentins Napoleon-Biographie hervor, die sich Nietzsches Napoleon-Enthusiasmus zueigen machte. Vallentin sprach sogar von einer „Wesensgleiche zwischen Napoleon und den Deutschen“ und sagte in seiner Essay-Sammlung *Napoleon und die Deutschen* (1926): „Napoleon gehört den Deutschen“.

Barbara Beßlich: „Vallentins Enthistorisierung begibt sich also durchaus in einen gegenwartspraktischen Dienst. Seine Sichtbarmachung der Gestalt Napoleons soll der richtungslosen Gegenwart ein Beispiel geben für eine zukünftige Orientierung an menschlich großen Gestalten. Gerade weil Napoleon so anders ist als alles Gegenwärtige, vermag er zum weltanschaulichen Brevier für die Zukunft werden.“

Weitaus populärer als Vallentin wurde Emil Ludwigs 1925 erschiene-ne Napoleon-Biographie, die eine außerordentlich hohe Auflage erreichte: „Napoleon wird zum Herold der Demokratie, die jedem eine Chance zur Bewährung gibt. Er löst den pursuit of happiness ein und repräsentiert eine Variante des amerikanischen Traums, gewissermaßen vom Tellerwäscher zum Napoleon. So wurde Ludwigs Buch auch als Identifizierungsangebot gelesen, und Ludwig berichtet dementsprechend stolz von dem Bekenntnis eines amerikanischen Liftboys nach der Lektüre seines Buchs: ‚I feel like Napoleon‘.“

Der sich steigernde Napoleon-Kult erreichte auch das Theater. Italiens faschistischer Diktator, der „Duce“ Benito Mussolini, schrieb selber ein Drama zur Verherrlichung des „Führertums“ am Beispiel Napoleons, das auch sofort ins Deutsche übersetzt wurde. Die deutsche Premiere fand 1932 in Weimar in Anwesenheit Adolf Hitlers statt. Das nationalsozialistische Napoleon-Bild lieferte dann 1941 Philipp Bouhlers Biographie *Napoleon. Kometenlaufbahn eines Genies*. Bouhler war seit 1934 der Leiter der „Kanzlei des Führers der NSDAP“. Für ihn ist Napoleon „germanischen Ursprungs“. Parallelen zu Hitler werden gefunden, und es wird „betont, daß Napoleons autoritärer Herrschaft die letzte Konsequenz des nationalsozialistischen Totalitarismus noch gefehlt habe“ (zitiert nach Beßlich).

Das führte nach 1945 in Deutschland dazu, unbekümmert um alle Fakten und historischen Dimensionen, Napoleon und Hitler recht nahe zueinander zu rücken, so ließ sich die eigene Schuld bequem relativieren. „Als Urheber aller modernen Diktaturen geschmäht und als ‚Vorläufer‘ Hitlers perhorresziert, verschwand Napoleon zusehends aus der historischen Mythologie der Deutschen.“ (Beßlich)

Es gibt heute nicht einmal mehr ansatzweise einen Napoleon-Kult in Deutschland. Ein Erfolg, wie ihn Emil Ludwigs Biographie 1925 erreichte, ist nicht mehr vorstellbar. Bücher über Napoleon finden immer weniger ein Publikum. Für Barbara Beßlichs großartige, von enormer Kenntnis gespeiste und analytisch so exzellente Darstellung mag das abträglich sein, wenn es um die Verkaufszahlen geht, obwohl sie letztlich weniger von Napoleon selbst als von einem literarisch-soziologischem Problem handelt, das sich mit dem Namen des „Großen Kaisers“ (Heine) verbindet.

Eckart Kleßmann (Bengerstorf)

Ingo Wiwjorra: Der Germanenmythos. Konstruktion einer Weltanschauung in der Altertumsforschung des 19. Jahrhunderts. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, 408 Seiten.

In seiner Dissertation behandelt Ingo Wiwjorra ein Thema, das insbesondere in der neueren Nationalismusforschung bereits verschiedentlich untersucht wurde: den Germanenmythos als nationale Identität stiftende Konstruktion im „langen“ 19. Jahrhundert – die kulturellen Eliten als Konstrukteure des Mythos und damit nationale Sinnstifter. Hierbei greift Wiwjorra methodisch trotz einiger Kritik (S. 11ff. und S. 53f., wo „eine

gegenwartspolitischen Prämissen unterworfenen Sichtverengung“ moniert und die ethnische Kernsubstanz der Nation (betont wird) auf den inzwischen klassischen Topos Benedict Andersons zurück, wonach Nationen, und damit auch die deutsche, „imagined communities“ seien und nicht historische Subjekte *sui generis*. Sein Interesse gilt in diesem Zusammenhang jenen Altertumsforschern, die als bürgerliche Intellektuelle maßgebliche Konstrukteure des Deutschen in ihrem Jahrhundert waren. Seiner – im Buch selbst freilich mehr implizit formulierten – These zufolge war es die Altertumsforschung, in der diese germanenmythisch konnotierte Weltanschauung primär generiert wurde.

Nach einem einleitenden Überblick über das Forschungsfeld und seinen methodischen Zugriff auf das Quellenmaterial (S. 8ff.) – bestehend vor allem aus wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Publikationen des Untersuchungszeitraumes, aber auch der 1920er bis 1940er Jahre – handelt Wiwjorra sein Thema in drei systematisch gegliederten Abschnitten ab. Im ersten gibt er zunächst einen knappen Überblick über die Altertums- und Germanenforschung im 19. Jahrhundert, über das Spektrum der einschlägigen, noch sehr eng miteinander verzahnten Fachrichtungen Archäologie, Germanistik, vergleichende Sprachforschung, Geschichte und Anthropologie (S. 27ff.) sowie über das recht bunte und doch genuin bürgerliche Spektrum der Akteure, das von renommierten Wissenschaftlern über voluntaristische Pioniere bis hin zu exaltierten Dilettanten reichte (S. 43ff.). Damit wird gewissermaßen der Rahmen der Studie abgesteckt, der dann in den nachfolgenden beiden Abschnitten mit detaillierten Informationen zu den Diskursen aufgefüllt wird, denen die jeweiligen Publikationen zuzurechnen sind.

Zunächst einmal geht es Wiwjorra dabei um „das germanische Altertum im Spannungsfeld von Glaubens- und Wissenschaftstraditionen“ (S. 53ff.). Er beleuchtet detailliert die verschiedenen „Konfliktpotentiale nationaler Identifikation“ (S. 53): „Die in der deutschsprachigen Historiographie des 19. Jahrhunderts zu beobachtende Fokussierung auf ‚germanische Ahnen‘ war nicht ohne eine Abgrenzung gegenüber anderen Völker- und Stammesnamen des Altertums zu denken. Bildet die Behauptung einer abstammungsgeschichtlichen Verbindung zwischen Germanen und Deutschen und die Gleichsetzung der mitteleuropäischen Germanen (des Tacitus) mit den germanischsprachigen Skandinaviern das gängige Eigenstereotyp, erscheint die kulturgeschichtliche Sicht auf das Verhältnis der Germanen zum Orient, zur griechischen und römischen Antike sowie zu Kelten und Slawen jeweils als das Abbild von

Fremdstereotypen. Die aus dem Altertum abgeleitete deutsche Nationalidentität ist insofern ein multiples Spiegelbild rückwärtsgewandter Eigen- und Fremdstereotype.“ (S. 54) Diese Stereotypen werden in sieben einzelnen Schritten von Wiwjorra Punkt für Punkt beschrieben. Daran anschließend findet sich außerdem noch ein Exkurs über die „Konfliktpotentiale prähistorischer Datierung“ (S. 175ff.), der inhaltlich hauptsächlich diverse Weltentstehungschronologien des 18. und 19. Jahrhunderts diskutiert. Mit der historisch wirkmächtigsten, dem dezidiert antichristlichen Darwinismus des späten 19. Jahrhunderts, öffnete sich die Tür zur Rassenideologie.

Im dritten Abschnitt beleuchtet Wiwjorra deshalb nachfolgend ebenso ausführlich „das germanische Altertum im Spiegel der Rassenidee“ (S. 197ff.). Er zeichnet ausführlich nach, wie sich im Kontext des Darwinismus als intellektueller Leitkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Zeit um 1900 sowie dem analogen Aufstieg der Naturwissenschaften zu den bereits bekannten Stereotypen genuine Rassenstereotypen ausprägten. Leider wird in diesem Zusammenhang jedoch beispielsweise genauso des königlich preußischen Staatsministers von Hertzbergs noch rein philologisch gegründete Apologie der preußischen Monarchie aus dem Jahre 1782 (S. 249f.) subsumiert wie etwa die genuin völkisch-rassistischen Elaborate eines Ludwig Wilser, die mehr als hundert Jahre jünger sind. Über Hertzbergs Publikation erfährt man so lediglich in einem beiläufig hingeworfenen Nebensatz, sie sei „im übrigen zu Ehren Preußens“ erfolgt (S. 250). Kein weiteres Wort über die Bedeutung dieses Aspektes sowie die Gründe, warum etwa eine durch und durch konventionelle höfische Staatsschrift des Ancien régime mit völkischer Agitation des Fin de siècle in eine deskriptive Linie gebracht wird. Die Stärke, aber auch die Schwächen dieser Studie werden an diesem Punkt besonders deutlich.

Ingo Wiwjorras großes Verdienst liegt insbesondere in seiner umfassenden, außergewöhnlich materialreichen, informativen und gut lesbaren Narration des von ihm beackerten Themenfeldes. Ihre Schwäche dagegen in dessen mangelnder analytischer Durchdringung: Es fehlt eine konsequente Periodisierung des Untersuchungszeitraumes. Es fehlt eine kultur- und politikgeschichtliche Kontextualisierung des Quellenmaterials, welche die Transformation des Germanenmythos im Wandel der Epochen sowie seine epochenspezifische Relevanz nachzeichnen würde. Es fehlt der methodische Bezug zu Literatur, Musik, Malerei und bildender Kunst der Zeit, der den Germanenmythos als Bestandteil eines se-

miotischen Systems erkennbar gemacht hätte. Es fehlt die Rezeption jener neueren Nationalismusforschung, die sich mit der religiösen Dimension des Nationalismus beschäftigt und die subjektive, emotional wirkmächtige Dimension mythischer Deutungen herauspräpariert. Der Germanenmythos wird stattdessen als teilweise „irrational“ aufgeladenes theoretisches Konstrukt und damit als Unterbegriff einer Ideologie definiert (S. 9f.). Bezeichnenderweise kommt die Studie deshalb methodisch auch an keiner Stelle über eine ideologiekritische Dekonstruktion des Phänomens hinaus.

Trotz dieser Defizite bleibt festzuhalten, dass Ingo Wiwjorra ein überaus anregendes Buch geschrieben hat. Es ist zu hoffen, dass es zu weiteren Forschungen auf dem noch immer nicht vollständig erschlossenen Terrain nationaler Identitätsstiftung ermutigen wird.

Hans Rudolf Wahl (Bremen)

III. Mitteilungen

Personalia

Ausgeschiedene Mitglieder (zum 31.12.2007)

Prof. Dr. Helga Brandes (Oldenburg)
Prof. Dr. Wilhelm Gössmann (Düsseldorf)
Prof. Dr. Irene Di Maio (Baton Rouge/USA)
Prof. Dr. Magdalene Heuser (Berlin)
Prof. Dr. Jürgen Lodemann (Freiburg/Br.)
Dr. Carsten Martin (Dortmund)
Gerda Stockbrügger (Detmold)

Neue Mitglieder (seit 1.1.2007)

Patrick Fortmann (New Orleans/USA.)
Dr. Klaus F. Gille (Amsterdam/Niederlande)
Sientje Maes (Leuven/Belgien)
Dr. Marie-Ange Maillet (Paris/Frankreich)
Dr. Bodo Morawe (L'Etang-la-Ville/Frankreich)
Wolfgang Obermaier (Hannover)
Dr. Ulrike Stamm (Berlin)
Dr. Christina Ujma (Berlin u. Loughborough/GB)
Dr. Meike Wagner (München)
Prof. Dr. Norbert Waszek (Paris/Frankreich)

Aufruf zur Mitarbeit am FVF-Jahrbuch 2009

Literatur und Recht im Vormärz

Das Verhältnis von Literatur und Recht hat in den letzten Jahren unter dem anregenden Impuls des *Law-and-Literature-Movement* in den Literatur- und Geisteswissenschaften ein besonderes Interesse hervorgerufen. Mindestens vier verschiedene Ansätze haben sich dabei etabliert: 1. Unter dem Begriff ‚Law in Literature‘ erscheinen Studien über das in der Literatur dargestellte Recht. 2. ‚Law and Literature as Language‘ geht davon aus, dass Recht und Literatur jeweils eine vergleichbare Funktion als Medien kultureller Kommunikation und kultureller Selbstverständigung in der Gesellschaft übernehmen. 3. Unter ‚Law as Literary Movement‘ laufen jene Studien, in denen die rechtlichen Entwicklungen unter historischen Gesichtspunkten mit literaturhistorischen und -ästhetischen oder geistes- und ideengeschichtlichen Entwicklungen parallelisiert werden. 4. ‚Law and Literature as Ethical Discourse‘ beschäftigt sich mit moralethischen Wirkungen von Literatur und Kunst. Für die Zeit des Vormärz sind solche Fragestellungen nach den Wechselbeziehungen besonders fruchtbar, gehört es doch zu den historischen Auffassungen jener Zeit, dass „recht und poesie miteinander aus einem bette aufgestanden waren“, wie es Jacob Grimm in seinem Aufsatz *Von der Poesie im Recht* (1816) kundtat.

Bezogen auf Literatur und Kultur des Vormärz galt das Interesse am Thema *Literatur und Recht* bislang überwiegend Fragen der Zensur. Tatsächlich ist die rechtliche Regulierung des Literaturbetriebs und des Pressewesens ein Charakteristikum textueller Produktion ab 1819 in der von Metternich dominierten politischen Landschaft. In der Forschung sind insbesondere Zensurpraktiken beispielhaft (lokal und regional) und systematisch (Theaterzensur, Zensurstruktur, Distributionswege von Literatur) analysiert worden. Ebenso sind Fragen wie sekundäre Zensur (‚Schere im Kopf‘), Schreiben unter der Zensur (Camouflage-Technik) und existenzielle Bedrohung (veränderte Lebens- und Berufswege) ventiliert worden.

Doch neben den Problemen der Zensur eröffnet die Analyse des Spannungsverhältnisses von Literatur und Recht, wie sie in der *Law-and-Literature-Movement* vorgenommen wird, neue Perspektiven für die Vormärz-Forschung. Zu den dort mittlerweile gängigen Interessen lassen

sich mehrere für die textuelle Produktion im Vormärz produktiv machen: 1. Rechtsvorstellungen in der Literatur oder literarische Thematisierungen des Rechts, bei denen die Sichtweisen der Beteiligten (vom Täter bis zum Richter) und Prozesse diskutiert werden. 2. Rechtsphilosophische Fragestellungen, insbesondere über das Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit, und die moralischen Konsequenzen in Politik und Gesellschaft. 3. Die Bedeutung des rechtsgeschichtlichen Hintergrunds für die interpretatorische Erschließung literarischer und publizistischer Texte. Im Jahrbuch sollen diese neuen Perspektiven in den Mittelpunkt rücken und damit die Fokussierung auf die Zensurproblematik hin aufbrechen.

Gemäß dem Anliegen des FVF (Forum Vormärz Forschung) ist auch in diesem Jahrbuch eine multidisziplinäre Herangehensweise erwünscht, d.h. dass Beiträger aus den Bereichen Literatur-, Rechts-, Geschichts-, Wissenschafts- und Kulturwissenschaft sowie aus der Philosophie oder anderen Disziplinen zur Mitarbeit eingeladen sind.

Die Beiträge sollten in deutscher Sprache verfasst sein.

Folgende Aspekte sind für das Schwerpunktthema *Literatur und Recht im Vormärz* interessant, wobei grundsätzliche Offenheit für andere Themen besteht:

- Dichterjurist: Doppelbiographie Jurist – Schriftsteller/Publizist (z.B. W. Alexis, K. Baldamus, K. v. Bentzel-Sternau, K. Follen, C. Grabbe, F. Hebbel, H. Heine, K. Immermann, K. Mayer, J. Nestroy, J. Siebenpfeiffer, J. Temme, P. Wigand usw.)
 - Auswirkungen juristischer Tätigkeit auf die schriftstellerische Produktion
 - Beschreibung der juristischen Tätigkeit von Dichterjuristen
- Das Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit in rechtsphilosophischer, politischer, sozialer und literarischer Perspektive
- Literatur als politisches Tribunal
- Rechtsfälle in Wirklichkeit und Fiktion - literarische und publizistische Reaktionen auf wichtige Prozesse (politische Prozesse, Kriminalprozesse, Strafrecht)
- Gattungstypologische Überlegungen
- Konzepte poetischer und sozialer Gerechtigkeit in Literatur und Publizistik
- Verfassung im Spiegel literarischer, publizistischer und politischer Darstellungen

- Rechtliche Bedingungen der Literaturproduktion
- Verleumdung und Personenkritik – Literatur im Widerstreit mit dem Persönlichkeitsrecht
- Recht und Rhetorik/Rechts- und Literatursprache – theoretische Schriften zur Beredsamkeit, Verteidigungsschriften
- Friedrich Carl von Savigny und die historische Rechtsschule

Einsendeschluss für die Exposés: 1. Oktober 2008

Einsendeschluss für die druckfertigen Manuskripte: 1. November 2009.

Falls Sie am Jahrbuch 2009 *Literatur und Recht im Vormärz* mitwirken möchten, senden Sie bitte eine Email mit einem Exposé von max. 500 Wörtern an:

Ludwig Maximilian Universität München

Institut für Deutsche Philologie

Dr. Claude D. Conter

Schellingstraße 3 / RG. - Zi. 420

80799 München

claude.conter@lmu.de