

2. Auf dem Weg zur treuen Übersetzung: Gottsched, Bodmer & Breitinger, Herder

Die Übersetzungstheorie ist seit den Anfängen der Literaturgeschichte Teil der Poetik, der Theorie der Dichtung. Der Barockpoet **Martin Opitz**, der in seinen Bestrebungen zur Hebung der deutschen Literatur auf ein international konkurrenzfähiges Niveau als ein unmittelbarer Vorläufer Gottscheds gelten kann, behandelt die Übersetzung z. B. als spezielle Form der *imitatio*, der Nachahmung der antiken Muster. Er propagierte als „guete Übung [...], das wir zuweilen auß den Griechischen und Lateinischen Poeten etwas zue übersetzen vornehmen: dadurch die eigenschafft und der glantz der Wörter/ die Menge der Figuren/ und das vermögen auch dergleichen zu erfinden zue wege gebracht wird.“ Das Übersetzen übernahm so noch bei den Barockdichtern - wie schon in der Antike - die Funktion, mit künstlerisch vorbildlichen Werken bekanntzumachen, und galt als Vorübung für eigene literarische Produktion. Vor allem sollte durch das Übersetzen das Deutsche als Literatursprache entwickelt bzw. perfektioniert werden.

2.1. Gottsched als Vertreter der freien Übersetzung

Im 18. Jahrhundert ist nun ein Übergang von der Anweisungspoetik der Renaissance und des Barock zu einer kritischen Poetik zu beobachten, d. h. dass sich die Theoretiker von Regeln für besondere Fälle, z. B. einzelne Gedichtarten, zu allgemeinen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten vortasteten. Betrachten wir in diesem Zusammenhang den vollständigen Titel der maßgeblichen Poetik neuen Stils, die **Johann Christoph Gottsched** 1730 (4. Auflage 1751) veröffentlichte: *Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen; darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besonderen Gattungen der Gedichte abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden, überall aber gezeigt wird, daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe*. ‘Allgemeine Regeln’ und ‘Wesen der Poesie’ verweisen deutlich auf den oben erwähnten Hang zur Abstraktion. Verwirklichung der allgemeinen Regeln und daher unangefochtene Muster sind für Gottsched nach wie vor die Werke der antiken und der modernen, an diesen Vorbildern geschulten klassizistischen Autoren. Aufgrund des in der Literatur allgegenwärtigen Muster- und Nachahmungsdenkens kommt Übersetzungen höchste Bedeutung zu. Dies gilt auch für die Theorie selbst. Gottsched stellt seinem Werk eine Übersetzung von Horaz’ berühmter Poetik (*De arte poetica*) voran. Sein Kommentar zu dieser Übersetzung enthält bereits wichtige Hinweise auf seine Auffassung dieser Tätigkeit:

Ich rühme mich nicht, dass ich es [das Werk] von Zeile zu Zeile, vielweniger von Wort zu Wort gegeben hätte [...]. Ein prosaischer Übersetzer muss es hierinn genauer nehmen: einem poetischen aber muss man, in Ansehung des Zwanges, dem er unterworfen ist, schon eine kleine Abweichung zu gute halten; wenn er nur diesen Mangel durch eine angenehme und leichtfließende Schreibart ersetzt.

Das poetische Übersetzen verlangt eleganten („leichtfließenden“) Stil in der Zielsprache, kleine inhaltliche Freiheiten fallen dagegen nicht ins Gewicht. In der Folge betont Gottsched die in der Übersetzung zu wahrende „Richtigkeit unserer Deutschen Wortfügung“, verbietet also jede Abweichung von der deutschen Grammatik. Die Durch-

setzung einer hochdeutschen Norm- und Literatursprache ist sein erklärtes Ziel. Vernünftigkeit, Nützlichkeit und Lehrhaftigkeit sind die Leitprinzipien seiner Poetik und auch die Grundsätze, nach denen er Übersetzungen beurteilt. Da für sich genommen jede Sprache gleich vollkommen (im Sinne von vernunftgemäß) ist und überdies nicht die Worte, sondern die einem Werk zugrunde liegenden Gedanken wesentlich sind, muss das Ziel jeder Übersetzung die vollständige Transposition des Originals in das Denk- und Sprachsystem der Zielsprache sein. Man erkennt in diesen Überlegungen unschwer den Standpunkt des Rationalismus eines **Christian Wolff**, für den Wörter als Zeichen der Gedanken gelten. Wie die Vernunft sind auch die Gedanken universal. Die unterschiedlichen Einkleidungen der Gedanken in verschiedenen Sprachen stellen kein Problem dar, die Möglichkeit des Übersetzens steht prinzipiell außer Frage. Der Übersetzer gilt einfach als Zeichenaustauscher. Man kann aufgrund dieser theoretischen Orientierung Gottsched und seinen Kreis eindeutig dem bis dahin gültigen Modell der freien Übersetzung zuordnen.

2.2. Breitingers Eintreten für die Berücksichtigung der Form

Alles, was sich der geforderten ‚leichtfließenden‘ Schreibart widersetzt, wird von Gottsched attackiert, so der manieristische Barockautor Marino, Shakespeare, Miltons *Paradise Lost* und die Übersetzung des Epos durch den Schweizer Johann Jakob Bodmer (*Johann Miltons Verlust des Paradieses*, 1732). Solche Übersetzungen schaden nach Gottsched der deutschen Sprache und Literatur. Bevor wir aber auf die Kontroverse über Milton eingehen, noch ein paar Worte über **Johann Jakob Breitinger**, den Mitstreiter Bodmers. In dem Kapitel ‚Von der Kunst der Uebersetzung‘ seiner 1740 verfassten *Kritischen Dichtkunst* unterscheidet sich Breitinger auf den ersten Blick wenig von Gottsched.

Von einem Uebersetzer wird erfordert, daß er ebendieselben Begriffe und Gedancken, die er in einem trefflichen Muster vor sich findet, in eben solcher Ordnung, Verbindung, Zusammenhange, und mit gleich so starckem Nachdrucke, mit anderen gleichgültigen bey einem Volck angenommenen, gebräuchlichen und bekannten Zeichen ausdrücke, so daß die Vorstellung der Gedancken unter beyderley Zeichen einen gleichen Eindruck auf das Gemüthe des Lesers mache. Die Uebersetzung ist ein Conterfey, das desto mehr Lob verdienet, je ähnlicher es ist.

Auch Breitinger legt den Akzent auf die Wiedergabe der Begriffe und Gedanken und die Wirkung, die sie hervorrufen. Auch für ihn ist der Übersetzer ein Zeichenaustauscher. Sein Sprachbegriff ist durchaus konventionell, versteht er die verschiedenen Sprachen doch als „Sammlungen vollkommen gleich viel geltender Wörter und Redensarten“, die sich nur durch die äußere Form unterscheiden. Bei näherer Betrachtung zeigt sich bei Breitinger aber eine behutsame Verschiebung hin zum Ideal einer treuen, wörtlichen Übersetzung. Die Bedeutung wird bei ihm stärker an die Form der Wörter gebunden, die Form des Originals verdient daher Beachtung und zwingt bei der Wiedergabe sogar gelegentlich zu Verstößen gegen die Grammatik der Zielsprache. Erstmals in der Poetik wird hier die individuelle und unverwechselbare Form des Ausdrucks in den Mittelpunkt der Betrachtung literarischer Werke gestellt. Breitinger verwendet den für uns selbstverständlichen Terminus ‚Original‘. Damit verbunden sind die Vorstellungen von ‚Originalität‘ und individueller Autorschaft. Die scheinbar ebenso selbstverständliche Forderung, „daß man weder in den Gedanken *noch in der Form*

von dem Originale abweiche“, hat weitreichende Konsequenzen. Im Besonderen bezieht sich Breitinger auf schwer übersetzbare „Idiotismen“, d. h. singuläre, einer Sprache eigentümliche und daher unnachahmliche idiomatische Redewendungen. Diese Idiotismen bilden eine Ausnahme von der oben genannten Regel der Synonymie der Wörter aus verschiedenen Sprachen. Als Beispiele nennt Breitinger bildliche und sprichwörtliche Redewendungen, substantivierte Infinitive und Adjektive, Ellipsen, Pleonasmen u.ä. Die Strapazierung des vorgegebenen Rahmens der Zielsprache bei den Anstrengungen, derartige komplexe sprachliche Erscheinungen zu übersetzen, soll der „allzu großen Freyheit, deren man sich anmasset, von der Urkunde abzuweichen“, entgegenwirken und dazu führen, dass die Übersetzung „das Ansehen und den Charakter des Originals bekommt“.

Dem Neuen, insbesondere dem Wunderbaren, weist Breitinger hohen Stellenwert in seiner Poetik zu. Damit bewegt er sich über den starren Rationalismus hinaus. Das Schöne ist nicht mehr allein durch die Befolgung feststehender Regeln zu erreichen, sondern es wird historisch relativiert. Aufgrund der gestiegenen Anforderungen und des kreativen Elements bei der Wiedergabe des Originals gilt das Übersetzen nun als durchaus anspruchsvolle Tätigkeit, ja als Kunst. Übersetzungen erfüllen die Funktion, die eigene Sprache, v. a. die dichterische Sprache, durch neue Ausdrücke zu erweitern.

Man hat daher jederzeit vor ein bequemes Mittel eine Sprache anzubauen angesehen, daß man von Uebersetzungen der besten Schriften fremder Nationen den Anfang mache, weil dadurch neben schönen Gedanken, viele eigene Wörter, die sonst in Abgang kommen würden, erhalten, auch etwann neue eingeführet werden; vornehmlich aber, weil auf diese Weise eine Menge verblühter Ausdrückungen in dieselbe hinübergetragen und in Gang gebracht werden.

Die Treue einer Übersetzung erweist sich insbesondere an der Wiedergabe der spezifisch poetischen Ausdrücke (gemeint sind v. a. rhetorische Figuren). Auch Gottsched hatte sich vom Übersetzen einen ‚Anbau‘ des Deutschen erhofft, dabei aber vor allem an die Herausbildung einer einheitlichen Hochsprache und die Läuterung im Sinne des *goût classique* gedacht, und nicht an die Abzweigung einer eigenen, kreativen und selbstherrlichen poetischen Sprache. Breitingers Forderungen bedeuten nur kleine Schritte, die noch nicht allzu weit von den ausgetretenen Pfaden wegführen. Aber wenn man die weitere Entwicklung des Nachdenkens über das Übersetzen in Betracht zieht, ist die Bedeutung dieser neuen Perspektiven nicht zu unterschätzen.

Nur in einer Randbemerkung sei daran erinnert, dass die Schweizer Bodmer und Breitinger begeisterte Republikaner und Demokraten waren. Ohne dass dadurch ein kausaler Kurzschluss nahe gelegt werden soll, kann man sich fragen, inwiefern die fortgeschrittene politische Modernisierung der Schweiz das Bewusstsein für die historische und nationale Relativität der Dichtung schärfte und mittelbar auch für eine neue Sicht der Probleme des Übersetzens sorgte. Es ist ferner wohl kaum Zufall, dass sich die Schweizer gerade für den von Gottsched als ‚regellos‘ gebrandmarkten Engländer und Puritaner Milton begeisterten. Nicht zu vergessen ist auch der Einfluss der Theologie - oder genauer: des Aufstandes gegen die Orthodoxie und die Betonung des persönlichen religiösen Erlebens. Breitinger war Geistlicher, auch Bodmer hatte Theologie studiert, von Milton wird in Kürze ausführlich die Rede sein.

2.3. Gottscheds Kritik an Bodmers Milton-Übersetzung

Gottscheds Kritik an Bodmers Übertragung ist ein Beispiel dafür, dass die Ablehnung einer Übersetzung nicht der Verteidigung des Originals dienen muss, sondern genauso auch aus der negativen Einschätzung desselben resultieren kann. Milton steht bei Gottsched, wie angedeutet, unter anderem für „regellose Einbildungskraft“, die sich in einer Vielzahl gesuchter Gleichnisse und Allegorien äußert. *Paradise Lost* beruht für ihn auf einem „unwahrscheinlichen Wahn“. Dazu eine Kostprobe des Stils von Gottscheds Kritik: Bodmer hatte Miltons Verse

Dove-like sat'st brooding on the vast abyss
And mad'st it pregnant

mit „Du sassest mit ausgebreiteten mächtigen Flügeln gleich einer brütenden Daube auf dem ungemessenen Abgrund, und machtest ihn trüchtig“ übersetzt. Gottsched kommentiert staubtrocken: „Von Weibspersonen sagt man bey uns schwanger; von Standespersonen gebraucht man die Redensart, sie ist gesegneten Leibes, vom Regno vegetabili heißt es fruchtbar; trüchtig ist ein niedriges und sehr gemeines Wort, das bloß von Thieren gesagt wird.“ Gottsched ist seinem Konzept gemäß ganz auf den Gedankeninhalt des Textes fixiert und übersieht, dass auf der sprachlichen Bildebene eben von einem Tier, der Taube, die Rede ist. Breitinger hatte daher leichtes Spiel, gegen die von Gottsched vorgebrachten Regeln des üblichen und vernunftgemäßen Wortgebrauchs die Ausdrucksintention ins Treffen zu führen. Weiters stören Gottsched die ‚unordentlichen‘ Verse des Engländers, z. B. die zahlreichen *enjambements*; auch setzt sich Milton seiner Ansicht nach über die im Englischen übliche Wortfügung hinweg. Milton ist im Grunde überhaupt keine Übersetzung wert, und schon gar nicht eine, die seine Nachlässigkeiten und Fehler treu wiedergibt.

2.4. Miltons *Paradise Lost*

Bevor wir eine Stelle aus *Paradise Lost* und ihre Übersetzung durch Bodmer betrachten, vorweg einige Bemerkungen zu Milton und seinem Epos. John Milton, 1608 geboren, bekam von seinem wohlhabenden Vater die Möglichkeit zu sorgenfreien Privatstudien geboten; bis zur Restauration (1660) hatte er unter Cromwell das Amt eines Außenministers inne. In dieser Zeit verfasste er Streitschriften für Kirchenreformen, Pressefreiheit, Scheidungsrecht und konstitutionelle Monarchie. 1651 erblindete er und lebte ab 1660 völlig zurückgezogen, wurde aber von der Restauration nicht verfolgt. 1667 erschien sein Epos *Paradise Lost*. Seine literarischen Vorbilder waren Homer (v. a. die *Aeneis*) und Vergil. Die Orientierung am klassischen Epos erklärt das Metrum, nämlich zehnsilbige ungereimte Verse („The Measure is English Heroic Verse without Rime, as that of Homer in Greek, and of Virgil in Latin“). Weitere klassische Elemente stellen Stilistika wie die Invokation der Musen in der Proposition des ersten Buches sowie Darstellungsmittel wie Träume, Prophetien u. ä., die Vorliebe für Exkurse, zahlreiche der Antike entlehnte Metaphern, Namen usw. dar. Entscheidend ist aber, dass diese traditionellen Formen in *Paradise Lost* mit christlichen Glaubensinhalten gefüllt werden. Die geschilderten Taten sind noch heroischer als die antiken; immer wieder zeigt Milton aus einem christlichen Überlegenheitsgefühl heraus eine geradezu antikefeindliche

Haltung, das Alte Testament benützt er dagegen als unanfechtbare Autorität. Aus der Tradition der geistlichen Literatur stammen die zahlreichen Mythologisierungen und Allegorien, z. B. treten Sünde und Tod als handelnde Figuren auf.

Milton wurden oft Verstöße gegen die englische Grammatik nachgesagt; zumindest ist seine Wortstellung und Syntax ungewöhnlich und verwirrend, er bevorzugt komplizierte Verschachtelungen. Man hat darin eine gewisse Nähe zum ‚Amtsenglisch‘ seiner Zeit gesehen, zum Kanzleistil, den er als Staatsrat nur allzu gut kannte. Bodmer hatte gerade in der „Versetzung der Wörter aus der prosaischen Fügung“ ein wesentliches Merkmal der poetischen Sprache gesehen. Eine für die Übersetzungen ebenfalls wichtige Eigenheit Miltons besteht darin, dass er sehr häufig aus dem Lateinischen ins Englische entlehnte Wörter gebraucht, und zwar in ihrer ursprünglichen Bedeutung (z.B. im unten folgenden Beispiel, v. 2: mortal: sterblich, aber lat. mortalis: tödlich; v. 6: secret: geheim, lat. secretus: abgesondert, abgelegen). Dieses Verfahren, bei dem sich ältere und neuere Bedeutung der Wörter überlagern, führt zu - durchaus gewollten - Mehrdeutigkeiten. *Paradise Lost* ist somit in höchst individuellem Stil verfasst - fernab von allen Konventionen einer Ausdrucksweise, der es nur auf die Vermittlung von Inhalten und Gedanken ankam, die man so, aber auch auf andere Art wiedergeben konnte.

Paradise Lost ist eine freie, visionäre Ausgestaltung der Geschichte des Sündenfalls: Satan und seine Gesellen werden von Gott ins Chaos gestürzt, bauen das Pandämonium und beraten sich. Anstatt zu versuchen, den Himmel zurückzuerobern, beschließen sie, Satan auszusenden. Er soll überprüfen, was es mit der Prophezeiung von der Erschaffung neuer Wesen auf sich hat. Gott beobachtet ihn und sieht vorher, dass er den Menschen verführen wird, verheißt diesem aber Erlösung durch das Opfer seines Sohnes, der die Schuld des Menschen auf sich nehmen wird. Satan erreicht das Paradies und führt Eva mit einem Traum in Versuchung. Trotz aller Warnungen der Erzengel, v.a. Raphaels, essen Eva und Adam vom Baum der Erkenntnis und werden aus dem Paradies verwiesen.

2.5. Vergleich Milton – Bodmer

Die folgenden Verse bilden den Anfang des ersten Buches von *Paradise Lost*. Der Übersetzungstext Bodmers stammt aus der zweiten, überarbeiteten Fassung von 1742 (*Johann Miltons Episches Gedichte von dem Verlohrnen Paradiese*). Die erste Fassung war 1732 erschienen, nachdem Zensurprobleme die Drucklegung des bereits 1724 fertig gestellten Manuskripts verzögert hatten. Die geistliche Zensur hatte das Gedicht angesichts des sakrosankten Stoffes allzu „romantisch“ (d. i. romanhaft, fantastisch) gefunden.

Of Man's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man¹
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, Heav'nly Muse,² that on the secret top
Of Oreb,³ or of Sinai, didst inspire
That shepherd⁴ who first taught the chosen seed
In the beginning how the heav'ns and earth

Singe, himmlische Muse,
von dem ersten Ungehorsam des Menschen, und der
verbotenen Frucht, die mit dem Verlust Edens
das Elend und den Tod in die Welt gebracht hat, welche
alda herrschen sollten bis dass ein grösserer Mensch uns zu
Hülfe käme, und den glückseligen Sitz für uns wieder eroberte.
Du, welche auf dem geheimen Gipfel
Horebs oder Sinai den Schäfer unterwiesen,
der den erwählten Saamen
zuerst gelehrt hat, wie der Himmel und die Erde

Rose out of Chaos; or if Sion hill⁵
 Delight thee more, and Siloa's brook that flowed
 Fast by the oracle of God,⁶ I thence
 Invoke thy aid to my advent'rous song,
 That with no middle flight intends to soar
 Above th' Aonian mount,⁷ while it pursues

Things unattempted yet in prose or rhyme.

And chiefly thou, O Spirit, that dost prefer
 Before all temples th' upright heart and pure,
 Instruct me, for thou know'st; thou from the first
 Wast present, and with mighty wings outspread
 Dove-like sat'st brooding on the vast abyss
 And mad'st it pregnant: what in me is dark
 Illumine, what is low raise and support;
 That to the highth of this great argument
 I may assert Eternal Providence,
 And justify the ways of God to men.

im Anfange aus dem Chaos entsprungen seyn,
 steige auf mein Bitten von da, oder wenn dir der Berg Sion
 und die Bache Siloah, die so nahe an dem göttlichen Orackel floß,
 angenehmer sind, von denselben herunter, meinen kühnen Gesang
 anzuleiten, der mit einem mehr als mittelmäßigen Fluge
 über den Aonischen Berg hinaus fliegen will, indem er
 Sachen auf die Spur gehet,
 die niemand bis dahin weder in Prosa noch in Reimen
 unternommen hat zu entdecken.

Und du vornehmlich, o Geist, der mehr von einem aufrichtigen
 und reinen Herten hält, als von allen Tempeln, unterrichte
 du mich, denn du weißest von diesen Dingen, du warest zuerst
 dabey gegenwärtig und sassest einer brütenden Taube gleich
 mit ausgebreiteten Flügeln auf dem ungemessenen Abgrund;
 und machtest ihn fruchtbar. Erleuchte, was in mir dunckel ist;
 erhöhe und unterstütze, was niedrig ist,
 daß ich der Hoheit meines edeln Vorhabens gemäß
 die ewige Vorsehung vertheidigen, und die Wege Gottes
 unter den Menschen retten möge.

¹ d. i. Christus; ² d. i. Urania; ³ (H)oreb = Sinai, der heilige Berg; ⁴ d. i. Moses; ⁵ Siloa(h): unterirdisches Fließchen (Wasserleitung) in Jerusalem, nahe dem Tempel; ⁶ Tempelberg in Jerusalem; ⁷ d. i. der Musenberg Parnaß oder Helikon.

Dem Ideal der treuen Übersetzung folgend, überträgt Bodmer in Prosa, verzichtet also auf eine Wiedergabe der metrischen Form (dies ist zu betonen, weil oben seine Prosa-zeilen dem Original entsprechend umgebrochen wurden); andererseits wird man auf den ersten Blick feststellen, dass der Übersetzer der Vorlage weitgehend wörtlich folgt. Dies führt gelegentlich zu im Deutschen ungewöhnlichen Fügungen, so im Falle des *glückseligen Sitzes*, des *geheimen Gipfels* und der *Bache Siloah*. Die nach Breitingers Theorie zu erwartenden sprachlichen Kühnheiten halten sich aber in einem kurzen Ausschnitt, wie wir ihn hier vor uns haben, in Grenzen. Dass die Kritiker, allen voran Gottsched, ihre Vorwürfe doch nicht aus der Luft gegriffen haben, zeigen einige Beispiele von Wendungen, die sich an anderen Stellen, des ersten Buches, das Szenen aus der Hölle enthält, finden: „Mitgesellen [...], die mit Strömen und Wirbelwinden von *stürmerischem* Feuer überschwemmt lagen“ (companions [...], o'erwhelmed With floods and whirlwinds of tempestuous fire); „greuliche *Werffzeug*“ (dire arms [d. i. der Donner]); „von einer tiefen Verzweiflung *gepfetzet*“ (racked with deep despair); „das sengende Clima, mit Feuer bewölbet, schmiß daneben häftig auf ihn zu“ (the torrid clime Smote on him sore besides, vaulted with fire); „uns [...] mit zusammengehefteten Donnerkeilen an dem Boden dieses Golfo anheften“ (with linked thunderbolts Transfix us to the bottom of this gulf).

Wie bei jeder Übersetzung sind die Abweichungen vom Original besonders aufschlussreich. In dieser Hinsicht fällt zunächst auf, dass Bodmer die Anrufung der himmlischen Muse, die bei Milton im sechsten Vers steht, an den Beginn des Gedichts verlegt. Von Anfang an wird dadurch klargestellt, dass die im Epos behandelten Gegenstände nicht unmittelbar zugänglich sind, sondern der Sphäre der *spirits*, also der christlichen Mystik, angehören. Mit dieser Abweichung hängt eine zweite zusammen, nämlich die Aufforderung an die Muse, *von da* bzw. *von denselben herunter* (d. h. von den genannten Bergen, im weiteren Sinne von den höheren Sphären) zu steigen. Der Zugang, die Grenze zum Jenseitigen, ist für Bodmer weit problematischer als für

Milton, dessen Erzähler von Anfang an als Visionär in die Welt des Übersinnlichen eintaucht. Auf der Textebene drückt sich dieses visionäre Moment durch die Identifikation des Erzählers mit der Muse, mit dem Schäfer, d. i. Moses, und letztlich mit dem Geist Gottes aus. Dieses Verfahren bedarf der speziellen Rechtfertigung. Bodmer weist in einer Anmerkung auf das Problem hin: „Da der Stoff zu diesem Gedichte grösstentheils aus der Welt der Geister hergenommen war, welche den sterblichen Menschen verschlossen ist, konnte der Poet keine Nachrichten davon haben, als aus der Erzählung eines von ihren geistlichen Einwohnern.“ Diese und andere Anmerkungen waren erst in der zweiten Fassung der Übersetzung hinzugekommen und dienten im Wesentlichen der Rechtfertigung der Schreibweise Miltons gegen Kritiker wie Voltaire (v. a. in dessen *Essay sur la poésie épique*, 1728) oder Gottsched. Man sollte sich immer vor Augen halten, dass in der literarischen Öffentlichkeit der dreißiger und vierziger Jahre das nüchtern-rationale und auf den lehrhaften Charakter aller Literatur abzielende poetologische Programm Gottscheds dominierte. Die Praxis, erläuternde Anmerkungen zu setzen, gehört übrigens ebenfalls zur älteren, freien Übersetzungspraxis, der es auf umfassende Erklärung der Vorlage ankam. Auf dem Weg zur treuen Übersetzung wurden solche Anmerkungen zunehmend als störend empfunden, sie widersprachen der „Hochachtung vor dem Text“ des Originals - so J. C. Bode im Vorwort zu seiner *Tristram Shandy*-Übersetzung von 1776/77.

Bei aller Propagierung des Wunderbaren und der Reklamation des Neuartigen und vor allem einer eigenständigen poetischen Sprache, die sich von der sachlich-diskursiven Sprachverwendung des Klassizismus abwendet, sind Bodmer die praktischen Konsequenzen dieser Forderungen noch nicht ganz geheuer. Einige Details der Übersetzungsprobe weisen in die Richtung des Zögerns bei der Transposition von Innovationen Miltons, die dem Vernunftstandpunkt allzu stark widersprechen: Bodmer bezeichnet den Gesang, d. h. die Form, als *kühn*, wo Milton von *advent'rous* spricht und damit eher die Inhalte als die Art der Darstellung meint; „die ewige Vorsehung vertheidigen, und die Wege Gottes unter den Menschen retten“ ist im Vergleich zu der Vorlage auffällig drastisch und beinahe apologetisch formuliert - die Übersetzung dieser Stelle bezieht die akute Gefährdung des Christentums im 18. Jahrhundert ein, soll aber auch die Art rechtfertigen, in der Milton von diesen Dingen spricht; entsteht die oft dunkle Bedeutung bei Milton durch die Parallelisierung und Überlagerung von Bildern, so sorgt Bodmer für eine durch Interpretation gewonnene relative Klarheit und beinahe rationalistisch zu nennende logische Abfolge: Aufforderung an die Muse, die Gegenstände bereitzustellen - Bitte um Hilfe bei der Darstellung usw. (man beachte auch die die Syntax ordnende Zeichensetzung).

2.6. Vergleich Haak – Bodmer

Besser als durch viele Erklärungen tritt die spezielle Qualität einer Übersetzung durch den Vergleich mit anderen Übertragungen hervor. Werfen wir deshalb einen Blick auf eine Milton-Übersetzung des 17. Jahrhunderts. Sie ist Fragment geblieben, nur als Manuskript überliefert und stammt aus den ersten Jahren nach der Veröffentlichung der englischen Vorlage. Verfasst wurde sie von Theodore Haak, einem Gelehrten und Diplomaten, der sich fernab aller literarischen Ambitionen eine treue Übersetzung vornahm. Man beachte etwa die reim- und auch sonst anspruchslosen Verse, die sich in der

Silbenzahl an das Original halten; trotz Opitz' diktatorischer Forderung des Alexandriner verwendet Haak diesen Vers nicht. Er behält die Zehnsilbigkeit der Originalverse konsequent bei, im Übrigen erhebt die Übersetzung kaum poetische Ansprüche und sollte offenbar nur Informationswert haben. Dennoch sind die Abweichungen beträchtlich und weit gravierender als bei Bodmer. Haak verwendet konventionelle Vokabeln und Formulierungen wie *Abfall* statt *disobedience*, *Gott-Mensch* statt *greater Man*, *Volck* statt *seed* - das sind nur einige der Stellen, an denen Haak einbürgernd und Gewohntes substituierend übersetzt (diese und zahlreiche andere Freiheiten, darunter eigenmächtige Zusätze des Übersetzers, sind im folgenden Auszug kursiviert).

Des ersten Menschen *Abfall* u. die Frucht
 Ihm *hoch*verbottnen Baums, dass ihr *Versuch*
 Den Todt u. all Unheyl hat auf die Welt
 Gebracht, u. uns auss Eden biss *Gott-Mensch*
 Uns *voll* erlös' und *alles* wiederbring,
Singend, ô Sin, der auf des Horebs Spitz
 und Sinaï dem Schäfer, der zu erst
 das ausserwehlte *Volck recht* unterwiesen,
 Eingeben hast, wie Himmel, Erd u. *Meer*
Und all ihr Heer anfänglich *geuhrständet*,
Hast nachmahls Lust *gehabt* an Sions Berg
 und Silo's Bach, des Höchsten Ehrensitz
 Fürüber räuschelend; Dich ruf ich an,
 zum Beystand eines so gewagten Wercks,
 da auf gantz ungemeyne Weis
Parnass ich über-*steig* u. ding fürbring
die keinem Dichter ie den Sin berührt.
 O *weiser Reiner* Geist, der des Gemühts
 Aufrichtigkeit für aller Tempeln dienst
 Anschawest, Leyt du mich, du weissest *alles*
 Von erst-an bey, da deiner Fittich Macht
 Taub-gleich, das erste *Lähr-Wüst* überschwebt,
 und *durch und durch* befrucht; Was *mir* unhäll
 Erleücht; erhöh' was ring, u. stärck *was schwach*,
 Dass ich, geziemend der so hohen *Sach*
 Die ewige Fürscheidung recht erweis
 u. Gottes Weg am Menschen klar rechtfertig.

2.7. Die weitere Entwicklung: Klopstock und Hölderlin

Der Vergleich zwischen Haak und Bodmer zeigt die Fortschritte des Letzteren in Richtung treue Übersetzung. Erst Klopstock machte aber mit Bodmers Ideen ernst. Er arbeitete so erfolgreich an der Entwicklung einer eigenen poetischen Sprache, dass ein Rezensent bemerkte, man müsse seine Werke zunächst einmal ins Deutsche übersetzen. Klopstock folgte bei seinen Übersetzungen dem Prinzip extremer Treue, das er so verstand, dass er Wörter nichtgermanischer Herkunft einfach als Fremdwörter stehen ließ; auf diese Weise kommt natürlich ein beträchtlicher ‚Anbau‘ des Deutschen im Sinne Bodmers und Breitingers zustande. Betrachten wir eine Probe aus Klopstocks Version von *Paradise Lost*:

Sey begrüßet, heiliges Licht, erstgeborener Sohn des Himmels oder des Eternellen coeterneller Strahl!
Aber darf ich dich unblamirt exprimiren? [...] Dich revisitire ich jetzo mit kühnerem Schwunge,
echapirt dem stygischen Pfuhle, wie lange mich auch der obscure Sejur detinirte. (3. Buch, Beginn,
Vs. 1-3, 17-20)

Zum Vergleich die Vorlage:

Hail, holy Light, offspring of heaven first-born,
Or of the eternal coeternal beam
May I express thee unblamed? [...]
Thee I revisit now with bolder wing,
Escaped the Stygian pool, though long detained
In that obscure sojourn [...].

Die Linie Bodmer - Klopstock wurde fortgesetzt von den Romantikern, besonders von Hölderlin, der Pindar, Homer, Sophokles, Euripides, Vergil, Horaz, Ovid und Lukian übersetzte. Er schuf dabei die bislang radikalsten Versuche der hermeneutischen Annäherung an ein fremdsprachliches Original. Hölderlin nahm die Etymologie zu Hilfe und reinterpretierte mit ihrer Hilfe deutsche Wörter, um zur Urform des Deutschen zu gelangen. Er verarbeitete Luthers Sprache und jene des Pietismus sowie diverse Dialekte und bezog auch das Mittel- und Althochdeutsche in seine Übersetzungen ein. Er peilte damit eine Zwischenstufe zwischen Griechisch und Deutsch an. Auf diese Weise glaubte er zu den Wurzeln der Bedeutung des Griechischen vorzudringen, die Dunkelheiten aufzuhellen, die linguistischen Barrieren niederzureißen und zu einer universalen Prälogik vorzustoßen. Seine Suche nach dem „Grund des Wortes“ verband sich mit einer privaten Mystik. Hölderlin glaubte an eine Art Sprachmagie, an eine Aura des Wortes, die Bedeutungen in den Hintergrund treten ließ. Zum Beispiel fasste er Prophezeiungen oder Flüche als Zaubersprüche auf, die nicht beschreiben, sondern performativ wirken.

Zu solchen Extremen getrieben, bedeutet die treue Übersetzung die Aufgabe der eigenen Sprache und damit der Identität, die konsequente Bereitschaft, bis an die Grenzen und im Anderen aufzugehen. Übersetzen hatte für Hölderlin etwas von Blasphemie an sich, weil es die seit dem Turmbau zu Babel getrennten Sprachen wieder zusammenführte; durch seine Synthesen (hier von Griechisch und Deutsch) versprach er sich aber Zugang zu verborgenem Sinn. Eine Stelle aus einer Pindar-Übersetzung möge für sich sprechen:

Klein im Kleinen, Gross im Grossen
Will ich sein; den umredenden aber immer mit Stimme
Den Dämon will ich üben nach meinem
Ehrend dem Geschick.
Wenn aber mir Vielheit Gott edle darleiht,
Hoffnung hab ich Ruhm zu
Finden hohen in Zukunft.
Nestor und den Lykischen
Sarpedon, der Menge Sage,
Aus Worten rauschenden
Baumeister wie weise
Zusammengefügete, erkennen wir.

Hölderlin schlug Cowleys Warnung: „if a man should undertake to translate Pindar word for word, it would be thought that one mad man had translated another“ in den Wind. Hölderlins ‘madness’ ist wohl kaum ursächlich auf das Übersetzen zurückzuführen. Dennoch bleibt festzuhalten, dass der wörtliche Übersetzer leicht in einem Zwischenreich der Sprachen hängen bleibt, das George Steiner (*After Babel*, 1975) als Niemandsland bezeichnet. Und dieses Zwischenreich ist zweifellos ein nicht nur linguistisch, sondern auch psychologisch delikater Status. Die Heftigkeit, mit der die Kontroversen um die Milton-Übersetzung geführt wurden, die letztlich ein Streit zwischen der Vernunft und Ansätzen zur (irrationalistischen) Romantik waren, wird durch das Beispiel Hölderlins nachträglich verständlich.

2. 8. Herders Übersetzungstheorie

Mit dem Blick auf Hölderlins Übersetzungen sind wir der Chronologie etwas vorausgeeilt und müssen nun noch einen Theoretiker nachtragen, der ein wichtiges Bindeglied zwischen Aufklärung und Romantik darstellt. Bis zum Auftreten des Sturms und Drangs, dem sich Herder vorübergehend anschloss, blieb das rationalistische Credo, dass Wörter „Zeichen der Gedanken“ seien, unangetastet. Bei Herder wird diese Gleichung erstmals umgekehrt. In den *Fragmenten über die neuere deutsche Literatur* postuliert Herder, dass die Sprache dem Denken vorausgeht.

Wenn das menschliche Denken meistens symbolisch ist; ja wenn wir meistens mit, in und oft nach der Sprache denken; was giebt dies der Menschlichen Känntnis überhaupt für Umriß, Gestalt und Schranken? [...] Was muß es der Denkart für Form geben, daß sie sich in, mit und durch eine Sprache bildet, da wir jetzt durch die Sprache denken lernen?

Diese Umkehrung der Hierarchie von Denken und Sprechen hat weit reichende Konsequenzen, denn sie schafft die Voraussetzungen für eine historisch-nationale Relativierung der Gedanken und literarischen Ausdrucksformen. Herder kommt zu dem Schluss: „[...] in gewissem Betracht ist also jede Menschliche Vollkommenheit National, Säkular, und am genauesten betrachtet, Individuell“. Bei Herder wird Kunst endgültig zur nationalen und individuellen Schöpfung deklariert, nicht mehr als konventionalisierte Mitteilung aufgefasst. Für die Übersetzung bedeutet dies, dass sich der Übersetzer frei machen muss von den Bindungen an seine Zeit und an die Gewohnheiten seines ‚Volks‘ - zumindest der treue Übersetzer, und das ist für Herder der einzige, der seiner Aufgabe gerecht wird. Die treue Übersetzung unterscheidet er folgendermaßen von der paraphrasierenden:

Man hat längst eine zweifache Art der Übersetzung voneinander unterschieden. Die eine sucht das Urbild Wort für Wort, ja womöglich mit den Tönen der Worte herüberzutragen, man hat sie *Übersetzung* genannt, indem man den Ton auf das Über legt. Die andere Gattung *übersetzt*, d. i. sie drückt die Gestalt des Autors aus, wie er für uns, wäre ihm unsere Sprache zu Theil geworden, etwa sprechen würde.

Für die einbürgernde Art zu übersetzen, wie sie bei den Franzosen vorherrschte, hat Herder offensichtlich nichts übrig:

Die Franzosen, zu stolz auf ihren Nationalgeschmack, nähern demselben alles, statt sich dem Geschmack einer andern Zeit zu bequemen. Homer muß als Besiegter nach Frankreich kommen, sich nach ihrer Mode kleiden, um ihr Auge nicht zu ärgern. [...] Französische Sitten soll er an sich nehmen, und wo seine bäurische Hoheit noch hervorblickt, da verlacht man ihn als einen Barbaren. - Wir armen Deutschen hingegen, noch ohne Publikum beinahe und ohne Vaterland, noch ohne Tyrannen eines Nationalgeschmacks, wollen ihn sehen, wie er ist.

Die Einsicht in die Geschichtlichkeit der Sprachen schließt deren Veränderbarkeit ein. Ähnlich wie später Saussure zwischen *langue* - dem sprachlichen Regelsystem zu einem gegebenen Zeitpunkt - und *parole* - der ständigen Veränderung dieser Regeln durch den Gebrauch in Sprechakten - unterscheidet, geht auch Herder von einem permanenten Fortschreiten der Sprachen aus, wobei das Übersetzen einen wichtigen Motor der Innovation darstellt. Nur durch einen solchen ‚Anbau‘, d. h. durch die Erweiterung der althergebrachten Ausdrucksmöglichkeiten, durch die Annäherung der Ziel- an die Ausgangssprache, können Übersetzungen einigermaßen treu ausfallen. Herder erkennt die Unverwechselbarkeit der Sprachen, die nicht mehr alle dieselben ‚Dinge‘ auf verschiedene Weise ausdrücken, sondern unterschiedliche Weltbilder transportieren. Die Übersetzung ist für ihn interessant, weil sie auf die Differenz zwischen den Sprachen und Kulturen hinweist und den Import von Fremdem ermöglicht.

Wichtig für Herders Auffassung des Übersetzens ist ferner seine spekulative geschichtsphilosophische Theorie von den Lebensaltern der Sprache(n), denen unterschiedliche Ausdrucksfunktionen entsprechen: der Kindheit entspricht die Sprache des Affekts, der Jugend die Sprache der Poesie, dem Mannesalter die Sprache der Prosa und dem Alter die Sprache der Philosophie. Durch die Übersetzung kann eine Sprache auf andere Phasen der historischen Entwicklung zurück- oder auch vorgreifen und damit ihren Zustand verändern, sich gewissermaßen verjüngen oder der Reife nähern. Was das Deutsche seiner Zeit betrifft, so sieht Herder im Übersetzen eine Chance zur Verjüngung der in der Phase der Reife befindlichen Sprache zur poetischen Phase. Übersetzt werden sollte daher vornehmlich aus dem Hebräischen, aus dem Griechischen und Englischen, einer im Vergleich zum Deutschen ‚jüngeren‘ Sprache, nicht aber aus dem Französischen, das in der philosophischen ‚Vergreisung‘ bereits weiter fortgeschritten ist.

2.9. *Ossian*-Übersetzungen von Herder und Denis

Betrachten wir als Beispiel für Herders Übersetzungstätigkeit eine Probe aus seiner *Ossian*-Übersetzung von 1782. Dieses pseudo-gälische Epos wurde in vielen Literaturen seit den sechziger Jahren als Impuls für eine Wende verstanden und besonders in Deutschland mit Begeisterung aufgenommen. Herder widmete ihm u. a. seinen Beitrag *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, aus dem auch die Übersetzungsfragmente stammen.

O thou that rollest above, round as the shield of my fathers! Whence are thy beams, O sun! thy everlasting light? Thou comest forth in thy awful beauty; the stars hide themselves in the sky; the moon, cold and pale, sinks in the western wave; but thou thyself movest alone. Who can be a companion of thy course?

O du, die du droben rollst, rund wie meiner Väter Schild,
woher sind deine Stralen, o Sonne,

dein immerdaurend Licht?
Du trittst hervor in deiner erhabnen Schöne;
da bergen die Stern' im Himmel sich,
der Mond, kalt und blaß, sinkt in die westliche Woge.
Du aber schreitest allein daher;
wer kann Gefährte seyn von deinem Lauf?

Herder lässt sich von der Vorlage zu einigen gewagten Formulierungen inspirieren: die Sonne *rollt* über den Himmel, *whence are* übersetzt er wörtlich mit *woher sind*, *everlasting* mit *immerdaurend* und *beauty* mit *Schöne*, *western wave* gibt er dem Original auch lautlich nahe mit *westliche Woge* wieder. Betrachten wir zum Vergleich die glättende und formbewusste Übersetzung, die der Wiener Jesuit Michael Denis 1768 in Hexametern angefertigt hatte:

Die du hieroben dahergehst, und gleichest an Ründe dem Schilde
Meiner Väter! o Sonne! wer gab dir die Stralen? woher quillt
Dieses dein ewiges Licht? In majestätischer Schönheit
Kömmst du von Osten, da schwinden am Himmel die Sterne, da taucht sich
Blaß und frostig der eilende Mond in die westlichen Fluten,
Und du wandelst allein am einsamen Himmel, und niemand
Folget der wandelnden.

Denis verfolgte mit seiner Übersetzung zwar auch literarische Absichten, er begeisterte sich mit seinen Zeitgenossen für das gälische Epos, er übersetzte es aber auch, weil er die alten Helden aktuell fand, da „so mancher ihrer würdigen Nachkommen heut zu Tage an der Spitze der österreichischen Heere sich den Weg zur Unsterblichkeit bahnet“ (Vorrede). Die Übersetzung von Denis wird von Herder böse rezensiert: „Wir sind mit Denkart, Sprache, Sitten des Jahrhunderts so weit aus Oßians Natur heraus. [...] das erklärt, aber rechtfertigt, entschuldigt nicht im mindesten. Der Übersetzer sollte Celte geworden seyn! wo möglich alle Welt und Bildung nach Conventionsfuß vergessen haben!“ Vergessen der Konvention, das ist eine Art Stehsatz des Sturms und Drangs und auch Programm für die Übersetzungspraxis. Es bedeutet die elitäre Abwendung von der Mehrheit der Leser und von den Bedürfnissen des Buchmarkts, von denen in der Folge die Rede sein wird.