Werk

Titel: "Der Satz ist die Mauer" Zur Figur des Übersetzers bei Benjamin und Goethe: "Wert...

Autor: Asman, Carrie

Ort: Weimar

Jahr: 1994

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0111|LOG_0014

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

CARRIE ASMAN

„Der Satz ist die Mauer"

*Zur Figur des Übersetzers bei Benjamin und Goethe: Werther, Faust, Wilhelm Meister**

Obwohl Walter Benjamin Goethe als praktisches und theoretisches Vorbild für seinen Begriff der wörtlichen Übersetzung namentlich nennt, bleibt dies unerforschter Gemeinplatz der Benjaminforschung. Auf der Suche nach einem Vorbild für den Begriff der wörtlichen Übersetzung bei Goethe werden in der folgenden Untersuchung eine Reihe von Schlüsselfiguren in seinem poetischen Werk aufgedeckt – Werther, Faust und Wilhelm Meister, die sich eingehend mit dem Problem der Übersetzung beschäftigen.

In ihrem gemeinsamen Versuch, die unschöne Holprigkeit der wörtlichen Übersetzung zu überwinden, ohne die Fremdartigkeit des Originals zu domestizieren, fallen alle drei Figuren auf eine mündliche Darstellung ihrer geschriebenen Übersetzung zurück. So begegnen wir auf dem Höhepunkt der Handlung dem Übersetzer Werther, während er seine wörtliche Übersetzung von Ossian Lotte zum Abschied vorliest. Wilhelm Meister fungiert dreimal als Übersetzer: Enttäuscht von seinem ersten Versuch, Mignons Lied in geschriebenes Deutsch zu übersetzen, versucht er es später mit einer wörtlichen Übersetzung von Shakespeare aufgrund der Vorlage von Wieland. Erst beim dritten Anlauf gelingt es ihm, mündlich vortragend, in einer „Hamlet"-Inszenierung spontan eine Fassung zu bringen, mit der er sich zufriedengeben kann.

Schließlich werden wir in „Faust I" mit zwei weiteren Übersetzungsszenen konfrontiert. Nachdem er den Erdgeist durch seine Übersetzung von Gelesenem (Zeichen) ins Gesprochene (Laut) hervorgerufen hat, greift Faust später nach dem Buch aller Bücher, wo er wieder vom Geist der Übersetzung und dem Wunsch überfallen wird, das Original in sein geliebtes Deutsch zu übersetzen. In diesen drei Szenen der Übersetzung bei Goethe, wird der Übersetzungsakt mit der Wiedervereinigung von Zeichen und Laut in Verbindung gebracht.

Die Analyse dieser Szenen erschließt eine neue Dimension von Benjamins Aufsatz über die Aufgabe des Übersetzers. Dort wird der geschriebene Satz als undurchdringliche Mauer und das gesprochene Wort als die Arkade dargestellt, durch die die wörtliche Übersetzung sich hindurch bewegen muß. Während Goethes Figuren verschiedene Übersetzungsstrategien zugunsten einer „poetischen" Übersetzung allmählich durchprobieren, wird langsam klar, was in den „Noten" zum „Divan" gemeint wird, wo es heißt, daß man die Übersetzung *anstelle* und nicht *anstatt* des Originals lesen solle. An Hand dieser literarischen Beispiele beobachten wir die Genese einer metonymischen Übersetzungstheorie, die das Original weder vollkommen verschwinden noch überschattend groß, sondern erst einmal diskret neben den anderen Übersetzungen im Raum stehen läßt.

---

* Für die Hilfe bei der Übersetzung danke ich Astrid Böger; für die Unterstützung danke ich der Alexander von Humboldt Stiftung.

Auge, Hand, Ohr

Eine wesentliche These von Benjamins frühen Schriften zur Sprache und zum Trauerspiel ist die Zerstückelung der Sprache und des Körpers.[1] Grund zur Melancholie ist aber nicht nur die Produktion der Leiche oder die gewaltsame Erkenntnis eines allgemeinen Zustands der Sinnentleerung, sondern vor allem die „unheimliche" Abkoppelung von Zeichen und Laut, Stimme und Schrift. Die mündlich vorgetragene wörtliche Übersetzung soll diese aufgespaltenen Teile miteinander verbinden. Begünstigt durch neue Bedingungen textueller Reproduktion und Distribution, wurde im 18. Jahrhundert eine neue Generation von Lesern herangezogen, die in einer auralen/oralen Gemeinschaft nicht mehr eingebunden waren.

Erst seit dem 18. Jahrhundert können wir von der Existenz eines weitverbreiteten Lesepublikums oder vom Begriff der Autorschaft im weiteren Sinne überhaupt reden; bis dahin waren Lesen und Schreiben getrennte Tätigkeiten, die vor allem von Akademikern und Wissenschaftlern ausgeübt wurden. Die Kopplung von Lesen und Schreiben brachte eine willkommene Verbindung von Auge und Hand mit sich: erstmals war man in der Lage, für sich selbst zu lesen und zu schreiben; weiterhin war es dem einzelnen möglich, das Geschriebene zu lesen und das Gelesene zu schreiben.[2]

Das Leseverhalten im 18. Jahrhundert war aber nicht allein durch die Verbindung von Auge und Hand bestimmt. Vielmehr verursachte diese sinnliche Verlagerung aufs Auge die Trennung von Stimme und Hand, somit das Bedürfnis erweckend, beide Teile wieder zusammenzubringen. Vor dem Hintergrund dieser Abneigung gegenüber der Schrift im Goetheschen Werk, die inzwischen mehrfach belegt worden ist, steht eine Hinwendung zur Oralität, die sich in der Sprachphilosophie, in den Lesegewohnheiten und, überraschenderweise, in der Übersetzungspraxis des ausgehenden 18. Jahrhunderts ankündigte.[3]

Mit der zunehmenden Popularität des Lesens als Zeitvertreib des gebildeten Bürgertums verbindet sich das stereotype Bild stiller Leser, die, mit einem Buch in der Hand, das Studierzimmer verlassen, um im Schatten eines Baumes zu liegen und zu lesen. In dieser vertrauten Idylle befindet sich Werther, den Goethe als Prototyp des stillen einsamen Lesers in die Literatur einführt.

Werther

Alle Bücher bis auf eins zurücklassend, äußert Werther seine Abneigung gegen das geschriebene Wort. Daß seine einzige Lektüre in Wahlheim sich auf die Übersetzung beschränkt, ist, wie gezeigt werden soll, kein Zufall. Werthers Aversion gegenüber dem geschriebenen Text motiviert sogar die Entwicklung von der Schrift zum Laut innerhalb

---

[1] Carrie Asman: Cross Illuminations: Walter Benjamin, Storyteller or Literary Critic?, erscheint demnächst.

[2] Friedrich Kittler: Autorschaft und Liebe. In: Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften, Paderborn – München – Wien – Zürich 1980, S. 152.

[3] Obwohl Goethes Leseverhalten in den letzten Jahren immer mehr Beachtung gefunden hat, bleibt die Rolle der Übersetzung in seinem Werk nach wie vor weitgehend unerforscht. Zum Leseverhalten (Bibliotropismus) im „Werther" siehe Peter Pütz: Werthers Leiden an der Literatur. In: Goethes Narrative Fiction, hrsg. von William J. Lillyman, Berlin – New York 1983, S. 83 – 86; siehe auch Heinz Schlaffer: Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen. In: Goethe-Jahrbuch 95 (1978), S. 216; siehe außerdem Hans Vaget: „Die Leiden des jungen Werther". In: Goethes Erzählwerk, hrsg. von P. M. Lützeler und J. McLeod, Stuttgart 1985, S. 37 – 72.

des Romans, die sich an Hand einer Reihe von Übersetzungen vollzieht. Und dennoch wird es ihm erst am Ende des Romans möglich, sich mit Hilfe dieser Form aus dem Gespinst der Vermittlungen zu befreien, das ihn bis dahin als stillen Leser gefangengehalten hatte. Wir begegnen Werther zunächst als Leser zweier unterschiedlicher Homerübersetzungen, dann als Briefeschreiber und Übersetzer von Ossian, und schließlich trägt er seine „eigenen" Übersetzungen, die von Goethes Übersetzungen der Gesänge von Selma abweichen, vor.[4] Dabei hat die Übersetzung zweierlei gegensätzliche Funktionen: Einerseits erlaubt Werther das Lesen der fremden Übersetzung, sich der Homerischen „patriarchalischen Idee" anzunähern, andererseits löst er sich aus dem Bann dieses Originals gerade durch seine eigene Übersetzertätigkeit, die es ihm ermöglicht, sich vom passiven Leser zum autonomen Autor zu entwickeln. Indem er gegen Ende seine schriftliche Übersetzung von Ossian vorliest, genauer gesagt: „vorsingt", entwickelt sich Werther mit dieser Geste vom Leser zum Autor und schließlich zum Barden. Zweimal präsentiert Werther seine schriftliche Übersetzung in Form eines Geschenks: einmal mit der „Hand" und einmal mit dem „Mund"; das Manuskript als materielles Geschenk verschwindet in Lottes Schublade und wird erst in dem Moment, als es schließlich mündlich vorgetragen wird, im eigentlichen Sinn „überbracht".[5]

Werthers mündliche Übersetzung ist die höchste Steigerung einer Reihe aneignender Lektüren und Übersetzungen, angefangen mit seiner stillen Lektüre von *meinem Homer*, dessen Stelle in seinem Inneren allmählich die stille schriftliche Übersetzung von *meinem Ossian* einnimmt, der wiederum in veränderter Form als *mein Gesang* wiederkehrt. Mit dieser großen Geste werden Übersetzer und Autor eins und erfüllen damit Herders hellsichtige Neudefinition des Stellenwerts von Übersetzung, wie er sie nur einige Jahre zuvor formuliert hatte.

Werthers Wunsch, über Homer zu einer ursprünglicheren Form bürgerlich-häuslichen Glücks zurückzukehren, wird von Anfang an durch seine eigene Textauswahl unterlaufen. Überlegt man, daß seine zweisprachigen Bände den Homerischen Text auf griechisch und in lateinischer Übersetzung enthalten, so erscheint es merkwürdig, daß Werther durchweg auf die lateinische und nicht auf die griechische Fassung zurückgreift, die näher am Original wäre. Werthers konsequenter Verweis auf Ulyß statt Odysseus macht deutlich, daß in der Tat die lateinische Version, also eine vermittelnde Übertragung, die Grundlage seiner Lektüre und womöglich den Grund seiner zahlreichen eigensinnigen Lesarten bildet.[6] Um so seltsamer ist Lichtenbergs Vorwurf an Goethe, er habe die

---

[4] Werthers Homerlektüre wird erheblich erleichtert, als ihm Albert eine kompakte Ausgabe in zwei Bänden schenkt. Diese Ausgabe, gedruckt von Wetstein in Amsterdam, ersetzte Johann August Ernestis unhandliche „wissenschaftliche" Übersetzung, die mitsamt ihrem kritischen Apparat fünf Quartbände umfaßte. Interessanterweise verdrängte der tragbare Wetstein von 1707 die chronologisch spätere Version von Ernesti, deren Druck zwischen 1759 und 1764 erfolgte. Beide zweisprachigen griechisch-lateinischen Ausgaben wurden erst 1792 durch die poetische Übersetzung von Voß ersetzt, die Werther noch nicht kennen konnte.

[5] So erfüllte Lotte die Funktion, die Kittler (Aufschreibesysteme 1800/1900, München 1985, S. 31) der Frau zuschreibt, nämlich „die Männer zum Sprechen zu bringen", wenn sie seinen Gesang nicht abrupt unterbräche. Auf den kastrierenden Effekt dieser Unterbrechung sei zunächst nur hingewiesen. In E. T. A. Hoffmanns „La Fermate" wiederholt sich dieses Ereignis, wenn auch mit umgekehrter Besetzung der Geschlechterrollen.

[6] Zu Werthers eigensinnigen Lesarten siehe Carol E. W. Tobol und Ida H. Washington: Werther's Selective Readings of Homer. In: Modern Language Notes 92 (1977), S. 596–601. Vgl. auch Erdmann Waniek: Werther lesen und Werther als Leser. In: Goethe Yearbook 1 (1982), S. 51–92.

vielen Anspielungen in den Text bloß eingebaut, um seine Griechischkenntnisse zur Schau zu stellen.[7]

Goethes fast pedantische Darstellung der Lesegewohnheiten Werthers fällt in eine Zeit, in der der Wert des Originals nochmals entdeckt wird, gerade weil man die Möglichkeit seines Verschwindens ängstlich antizipiert. Inmitten der bedrohlichen Überfülle von freien Übertragungen, aufstrebenden Autoren, egozentrischen Lesern und kreativen Genies, die es nicht nur wagten, von der Heiligen Schrift, sondern auch von der Stimme der Antike wie von dem Wort der Väter abzuweichen, erwuchs ein erneutes Interesse am Original, das einherging mit einem allgemeinen Trend zur wörtlichen Übersetzung.

Goethes Hauptinteresse galt vermutlich nicht so sehr dem Unterschied zwischen einer wörtlichen und einer freien Übersetzung, sondern eher dem unlösbaren Problem der Lokalisierung des Originalen überhaupt. Aufgrund seiner Schriftlichkeit stellt der griechische Text bereits eine Verdrängung des mündlichen Originals dar, das als solches keinen exakt zu bestimmenden Ursprung hat. Werthers Wunsch nach Autorschaft wird vom Begehren gelenkt, selber Quelle zu sein statt Lieferant oder Konsument fremder Geschichten. Die Tatsache, daß der früher entstandene Text von Lessing aufgeschlagen in der Schlußszene erscheint, soll den Leser provozieren, „Emilia Galotti" erneut im Hinblick auf „Werther" zu lesen, der, literaturhistorisch gesehen, lieber davor als danach kommen möchte.

Somit macht uns Goethe aufmerksam auf Probleme der Mündlichkeit und der Schriftlichkeit im Zusammenhang mit der Frage nach dem Ursprung, nach dem Original und nach der Originalität. Wie wir sehen werden, hängt sein Begriff der Übersetzung eng mit einer Sprachphilosophie zusammen, die der Privilegierung des Lauts über das Zeichen sowie des Gehörs über den Gesichtsinn entgegenstrebt.

Vom Auge zum Ohr

Der Definition von Übersetzung, die Nietzsche in dem frühen Essay „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" vorschlägt, folgend, gehen wir davon aus, daß das Übersetzen für Goethe, wie für Nietzsche, nicht nur Übersetzen von einer Sprache in eine andere bedeutet. Übersetzen steht vielmehr für die Überquerung verschiedener Sphären, die alle Vermittlung ausmacht, sei dies Sprache, sinnliche Wahrnehmung oder poetisches Schaffen. Nietzsche schreibt: „[...] Überhaupt aber scheint mir ‚die rich-

[7] Lichtenbergs Reaktion auf den polyglotten Werther: „An Werther gefällt mir das Lesen seines Homers nicht. Es ist subtile Prahlerey, daß der Mann etwas Griechisches lesen konnte [...] Literarisches Verdienst ist in Deutschland leider der Maßstab von wahrem Werth geworden [...] Anstatt einen Helden immer in seinem Homer lesen zu lassen, wollte ich ihn lieber in das Buch sehen lassen, aus dem Homer selbst lernte [...] Es ist von diesen tiefen Kennern des Geschmacks gar nicht schön, daß die eine Copie studiren, während sie das Original vor sich haben." – Vermischte Schriften, Göttingen 1867, Bd. 2, S. 27f. Zitiert nach: Bruce Duncan: Emilia Galotti lag auf dem Pult aufgeschlagen: Werther as (Mis-) Reader. In: Goethe-Yearbook 1 (1982), S. 42–50. Duncan liest Lichtenbergs Reaktion als eine Kritik an Werthers Wahl einer textuell vermittelten Natur anstatt der ihm umgebenden. Da wir wissen, daß Werther sich auf die lateinische und nicht auf die griechische Version stützt, trifft Lichtenbergs erster Kritikpunkt nicht zu. Der zweite Einwand ist schon angemessener. Indem er uns mit solch philologischem Detailwissen konfrontiert, betont Goethe, daß Werthers Lesegewohnheiten nicht so sehr von Mehrsprachigkeit oder Gelehrsamkeit zeugen, sondern von einer Abhängigkeit von schriftlicher Vermittlung per se. Daher ist es gleichgültig, welche Version benutzt wird: Beide stellen schriftliche, vermittelte Kopien und folglich eine Abweichung vom ursprünglichen mündlichen Original dar.

tige Perzeption' – das würde heißen: der adäquate Ausdruck eines Objektes im Subjekt – ein widersprüchliches Unding: denn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären, wie zwischen Subjekt und Objekt, gibt es keine Kausalität und Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, ich meine eine andeutende Übertragung, eine nachstammelnde Übersetzung in eine ganz fremde Sprache: wozu es aber jedenfalls einer frei dichtenden und frei erfindenden Mittelkraft bedarf. Das Wort ‚Erscheinung' enthält viele Verführungen, weshalb ich es möglichst vermeide: denn es ist nicht wahr, daß das Wesen der Dinge in der empirischen Welt erscheint. Ein Maler dem die Hände fehlen und der durch Gesang das ihm vorschwebende Bild ausdrücken wollte, wird immer noch mehr bei der Vertauschung der Sphären verraten als die empirische Welt vom Wesen der Dinge verrät."[8]

Werther, der (auch) nie ein besserer Maler ist als in jenen Augenblicken, wo er nicht zeichnen kann, hält sich für einen großen Autor und noch größeren Liebhaber, als er Teile seiner wörtlichen Übersetzung Lotte vorsingen darf. Werthers Schritt vom geschriebenen Zeichen zum gesprochenen Laut entspricht einer ähnlichen Entwicklung in der deutschen Sprachphilosophie: Dort rückten etwa zur gleichen Zeit Ohr und Stimme gegenüber dem Auge vermehrt ins Zentrum. Der Aufnahme und Artikulation von Lauten wird in sprachphilosophischer Hinsicht ungleich mehr Interesse entgegengebracht als der für das Auge sichtbaren empirischen Realität und der ihr entsprechenden Welt der Zeichen, wie sie für die Aufklärung charakteristisch war.

Hamanns oft zitierter Imperativ aus seiner Ästhetik – „Rede, daß ich dich sehe!"[9] – könnte als eine emphatische Kritik an dem aufklärerischen Glauben an die Fähigkeit des Auges, die Welt und das Zeichen transparent zu machen, gelesen werden. Die Wendung beruht hier nicht so sehr auf Sprache, sondern auf der sinnlichen Wahrnehmung, wobei eine Umkehrung der Hierarchie der Sinne stattfindet, indem das Ohr zum primären Vermittlungsorgan aufgewertet wird. Neugedeutet hieße dann Hamanns Imperativ: nicht weil ich dich (die Welt und ihre Zeichen) sehe, erkenn ich dich (sie), sondern weil ich dich (sie) „höre", kann ich dich (sie) „erkennen".

Mit der Wiedererkennung des Ohrs in seiner Studie über den Ursprung der Sprache (1770)[10] hat Herder ebenfalls eine Hierarchisierung der Sinne in der Aufklärung angegriffen, die den Gesichtssinn über alle anderen gestellt hatte.[11] Dieser Bezug zum Ohr war bereits drei Jahre früher, in den Fragmenten „Ueber die neuere deutsche Literatur" (1767), mit dem Problem der Übersetzung eng verknüpft. Herder stellte darin den Deutschen ein höchst revolutionäres Übersetzungsmodell vor, dessen Konzept in der Korrespondenz über Ossian, „Ein Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker" (1773), die Goethe zum fiktiven Adressaten hat, weiterentwickelt werden sollte. An seiner Stelle der Fragmente geht Herder sogar so weit, den Schreibakt mit dem Akt des Übersetzens

---

[8] Friedrich Nietzsche: Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne (1873). In: Nietzsche: Werke und Briefe, hrsg. von Karl Schlechta, München 1977, Bd. 3, S. 317.

[9] Aesthetica in Nuce. In: Johann Georg Hamann: Schriften zur Sprache, hrsg. von Josef Simon, Frankfurt am Main 1967, S. 108.

[10] Vgl. Johann Gottfried Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. In: Herders Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877–1913, Bd. 5, S. 116f.

[11] Bemerkenswert ist auch, daß das Ohr, und nicht das Auge, als primäres Rezeptionsorgan in Goethes Farbtheorie hervorgehoben wird. Vgl. Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in vierzehn Bänden (künftig: HA), Bd. 13, hrsg. von Dorothea Kuhn, Hamburg 1960, S. 315f. Ich beziehe mich im folgenden ausschließlich auf diese Ausgabe.

mit der Begründung gleichzusetzen, daß der Übersetzer im kreativen Schaffungsprozeß zum Autor aufgewertet wird.[12] In Herders Briefen über Ossian ist Oralität eines der wichtigsten Kriterien bei der Beurteilung moderner schriftlicher Übersetzungen von Homer und Ossian. Die Übersetzung eines mündlichen Textes muß soviel wie möglich von dem ursprünglichen Effekt bewahren; ihr Erfolg ist abhängig von „lebendiger Bewegung, Melodie, Gestik, Mimik" und, natürlich, Klang. Diese Überzeugung bildet den Grundstein von Herders Kritik der „Schriftlichkeit" und der falschen Wörtlichkeit von Michael Denis' erster deutscher Ossian-Übersetzung, die möglicherweise Goethe dazu inspirierte, sie durch eine eigene Übersetzung zu übertreffen.[13] Obwohl Herder für die Gleichsetzung der Sinne nachdrücklich plädierte, stellte seine neuformulierte Hierarchie nichtsdestoweniger das Ohr ins Zentrum. Seiner Kritik an der Übersetzung von Denis entnehmen wir, daß der „Klang" des Originals und nicht die Treue der Übersetzung seiner „Bedeutung" am ehesten verspricht, dem gegenwärtigen Leser ein sinnlich-visuelles Bild der Vergangenheit zu vermitteln. Somit wird das Sehen dem Gehör eindeutig untergeordnet.

Bei Herder erfährt die Übersetzung eine intensive Neubewertung als Tätigkeit sowie als Gattung, deren Aufgabe es ist, Vergangenheit und Gegenwart zu verbinden. Als lebendiges Medium, dessen Ansehen als künstliches Produkt stets gestiegen ist, muß die Übersetzung bemüht sein, die sinnliche Unmittelbarkeit, die dem Original eignet, zu wahren.[14]

Die Noten zum „Divan"

Die schlüssigste Darstellung von Goethes Übersetzungsbegriff findet sich in den Anmerkungen zum „Divan", „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans" (1813), in denen er zwischen *dreierlei Arten von Übersetzung* unterscheidet: der prosaischen, der parodistischen und der poetischen Übersetzung. Diese werden als historische Phasen dargestellt, die verschiedenen Ebenen der Aneignung entsprechen. Aneignung heißt für Goethe ein Vorgang, bei dem Leser und Übersetzer die Vergangenheit in ihre Gegenwart hineinbringen. Dieser Vorgang wird vom Grad ihrer „Wörtlichkeit" abhängig gemacht. Dieser Prozeß ist auch Maßstab dafür, ob eine Kultur oder eine Gemeinschaft von Lesern mit einer gemeinsamen Sprache reif oder sicher genug ist, die historische, linguistische und kulturelle Differenz des Originals zu verstehen und anzuerkennen, egal wie bedrohlich dies für die eigene Identität auch erscheinen mag. Der erste Übersetzungstyp der prosaischen oder „sinngemäßen" Übersetzung paßt sich den Bedürfnissen und Grenzen der jeweiligen Leser und der Zielsprache an, indem sie sich auf die Bedeutung des Originals konzentriert. Die prosaische Überset-

---

[12] „Der wahre Übersetzer hat eine höhere Absicht, als den Lesern fremde Bücher verständlich zu machen, eine Absicht, die ihn zum Range eines Autors erhebt [...]" – Johann Gottfried Herder: Fragmente über die neuere deutsche Literatur. In: Herders Werke, Bd. 2, Weimar 1963, S. 24.

[13] Vgl. Herder (Anm. 12), S. 200: „Bei Denis stehen wir steif und fest auf der Erde, hören etwa Sinn und Inhalt in eigner, guter poetischer Sprache, aber nach der Analogie aller wilden Völker, kein Laut, kein Ton, kein lebendiges Lüftchen von den Hügeln der Kaledonier, das uns hebe und schwinge und den lebendigen Ton ihrer Lieder hören lasse; wir sitzen, wir lesen, wir kleben steif und fest an der Erde [...] Da will ich die Gesänge eines lebenden Volkes lebendig hören, sie in alle der Würkung sehen, die sie machen, die Örter sehen, die allenthalben in den Gedichten leben, die Reste dieser alten Welt in ihren Sitten studieren." Die erste deutsche Ossian-Übersetzung des Jesuiten Michael Denis (Wien 1768–1770) ist in stumpfen Hexametern verfaßt, wobei der Bezug zum Original verschwindet. Herder, der das Original nicht kannte, bis Goethe es ihm im Oktober 1771 zeigte, beschwerte sich erbittert über diesen ersten Versuch einer Übersetzung.

[14] Vgl. Herder (Anm. 12), S. 228.

zung glättet alle störenden historischen, kulturellen und linguistischen Differenzen. Luther gilt gemeinhin als wichtigster Vertreter dieser leserorientierten Übersetzung.[15] Diese wird von der „parodierenden" oder imitierenden Kopie abgelöst, bei der es nicht so sehr um Bedeutung geht, sondern darum, sich das Original durch eine entsprechende Übertragung in die Zielsprache „zu eigen" zu machen. Diese Übersetzung ist bemüht, das Original wortwörtlich, als ob es in der Zielsprache geschrieben worden wäre, wiederzugeben und gibt sich so den trügerischen Anschein von Authentizität und Originalität. Goethe führt Wieland und die Franzosen als Vorbilder für die Popularisierung der parodistischen Übersetzung an. Diese unterscheidet sich jedoch stark von der „Wörtlichkeit" des dritten Übersetzungstyps. In Goethes Modell steht die poetische Übersetzung am höchsten und ist paradoxerweise gleichzeitig die wörtlichste Form der Übersetzung, die jedoch kein Ersatz für das Original ist, sondern an seine Stelle tritt. Er schreibt: *Weil man aber weder im Vollkommenen noch Unvollkommenen lange verharren kann, sondern eine Umwandlung nach der anderen immerhin erfolgen muß, so erlebten wir den dritten Zeitraum, welcher der höchste und letzte zu nennen ist, derjenige nämlich, wo man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des anderen gelten soll.*[16] Die poetische Übersetzung beruht nicht auf einer Identifikation mit dem Original, sondern vor allem mit der Sprache. Sie kehrt die Intention vom ersten und vom zweiten Typus um, indem sie genau jene Differenzen hervorbringt, die die beiden anderen Formen verdecken wollen. Folglich ist die poetische keineswegs als „freie" Übersetzung zu verstehen, wie Kittler in seiner „Faust"-Analyse uns glauben lassen will, sondern sie ist noch wörtlicher als die parodistische, die Wörtlichkeit nur vortäuscht.[17] Die poetische Übersetzung ist bemüht, die linguistischen Feinheiten wie Klang, Wortstellung, Rhythmus und Reimschema beizubehalten, das heißt, all jene Qualitäten zuzulassen, „wodurch Poesie erst zur Poesie wird", selbst wenn sie an mancher Stelle holprig und unbeholfen wirken mag.[18]

Für Goethe manifestiert sich die Differenz von parodistischer und poetischer Übersetzung durch den scheinbar haarspalterischen Unterschied von *anstatt* und *an Stelle* von. Aber dieser Unterschied ist größer, als man zunächst annehmen würde, weil er auf zwei einander entgegengesetzte Arten von Wörtlichkeit verweist, die auf grundsätzlich verschiedenen Substitutionsmodellen fußen. Wir erkennen in der grundlegenden Struktur von Wörtlichkeit und Übersetzung ein Phänomen, das sich de Saussures Unterscheidung von paradigmatisch und syntagmatisch (assoziativ) erstaunlich annähert. Jedoch scheint das Goethesche Modell Jakobsons Kritik von Saussure vorauszuahnen.[19] Goethe weist nämlich bereits auf eine vertikale (paradigmatische) Schichtung von Texten und Wörtern, die gleichzeitig ein horizontales (syntagmatisches) Nebeneinander mit einbezieht und diese Schichtung außerdem noch bloßlegt. Diese Schichtung der vertikalen Achse (Wort,

---

[15] Vgl. hierzu Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900 (Anm. 5), S. 76f.: „Für Goethe verbürgt ein Primat von Gehalten über Signifikateneffekte die Übersetzbarkeit aller Diskurse, auch die heiligsten und die formvollsten." Kittlers Rückgriff auf die Stelle über Luther in „Dichtung und Wahrheit" als Beweis für das Primat der Gehalte in Goethes Begriff der Übersetzung gibt Goethes Position sehr verkürzt wieder. Bei jeder Übersetzung geht es für Goethe in erster Linie um ihre Funktion und den Grad ihrer „Wörtlichkeit".

[16] Zitiert nach: Goethes Noten zum „West-östlichen Divan", hrsg. von Hans-Joachim Weitz, Frankfurt am Main 1974, S. 261f.

[17] Vgl. Kittler (Anm. 5), S. 19f.

[18] Vgl. Goethes Noten (Anm. 16), S. 261f.

[19] Vgl. Roman Jakobson: Selected Writings II: Word and Language, The Hague 1971, S. 272–279.

wird in der Behandlung der Übersetzungsszene bei Faust nochmals analysiert. Die vertikale Schichtung bezieht sich auf die metaphorische „Wort für Wort"-Übersetzung, eine perfekte Nachahmung, die so überzeugend ist, daß sich der Leser tatsächlich nicht bewußt ist, bloß einen Ersatz, eine Übersetzung vor sich zu haben. Im Unterschied dazu maximiert die horizontale, metonymische Übersetzung die Wahrnehmung der textuellen räumlich-historischen Differenz als Kontingenz. Diese Doppelkodierung von Wörtlichkeit als metaphorisch und metonymisch zugleich ergibt die poetische Übersetzung. Die poetische Übersetzung deckt die Wörter des Originals nicht vollkommen zu, sondern erlaubt es ihnen, neben der Übersetzung zu bestehen. Benjamin übernimmt diese Auffassung von Wörtlichkeit von Goethe und führt sie mit den bekannten Zeilen weiter aus: „Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen."[20] Dadurch, daß das Original und eventuell auch verschiedene Versionen in der Übersetzung erkennbar bleiben, wird dem Original wie der Zielsprache noch eine weitere Dimension hinzugefügt. Die Wörtlichkeit der „poetischen" Übersetzung beseitigt nicht die Spannung zwischen sich und dem Original, vielmehr hängt sie eng mit ihr zusammen und von ihr ab. Das Ironische an der parodistischen Übersetzung ist, daß gerade ihre Perfektion die Fremdheiten des Originals verdeckt; auf der anderen Seite droht die poetische Übersetzung, den Leser zu verlieren, indem sie das Unübersetzbare ans Licht treten läßt.

Goethes evolutionärer Typologie folgend, kann man feststellen, daß die Übersetzung sich immer weniger dem Leser, dafür aber immer mehr dem Original verbunden fühlt. Einmal von ihrer Verpflichtung entbunden, Bedeutung zu vermitteln oder die kulturelle Identität des Lesers zu bestärken, fördert die poetische Übersetzung die Selbständigkeit von Übersetzungen – paradoxerweise in Momenten ihrer größten Nähe zum Original! Die poetische Übersetzung ist insofern selbständig, als sie die Grenzen des Originals ebenso hinter sich läßt wie die der Zielsprache, indem sie ihr kreatives Potential dazu nutzt, die Vitalität und Spannbreite beider zu vergrößern.

Im Zusammenhang mit dem veränderten Status von Leser und Original stellt sich außerdem die Frage (nach) der Intentionalität. Indem sie ihr Hauptinteresse vom Leser auf das Original verlagert, bewegt sich die Übersetzung gleichzeitig von der Bedeutungsebene zur Sprache selbst. Dieser Schwerpunkt bildet den Kern der Benjaminschen Übersetzungstheorie. Dennoch kann man ganz pragmatisch fragen, wie eine Übersetzung zugleich wörtlich und poetisch sein kann. Wie will die wörtliche „poetische" Übersetzung die poetische Kraft des Originals bewahren, ohne den Leser durch ihre holprige Unbeholfenheit zu entfremden? In seiner Auseinandersetzung mit diesem Problem führt Goethe den mündlichen Vortrag als Brücke zwischen der geschriebenen wörtlichen Übersetzung und einem Zuhörer an, die nicht nur gelesen, sondern letztendlich „gehört" werden muß.

Obwohl Goethe in den „Noten" zum „Divan" keine direkten Antworten auf dieses Problem bietet, räumt er an verschiedenen Stellen ein, daß wörtliche Übersetzungen nur dann eine *gute Wirkung* haben können, wenn sie laut vorgetragen werden.[21] Nur durch

---

[20] Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Benjamin: Gesammelte Schriften. Kleine Prosa; Baudelaire-Übertragungen, hrsg. von T. Rexroth, Frankfurt am Main 1972, Bd. 4,1, S. 18.

[21] Vgl. „Aus meinem Leben": *Die gute Wirkung, die ich beim Vorlesen erreichte wird man mir leicht zugestehen. Meine gebietende Gattin erfreute sich nicht wenig daran, und es war als wenn unser Verhältnis, wie durch eine geistige Nachkommenschaft, durch diese Produktion sich enger zusammenzöge und befestigte.*

schlichtende Wirkung des mündlichen Vortrags kann der Übersetzer die Holprigkeit der wörtlichen Übersetzung überwinden.

Goethes eigene Ossian-Übersetzungen bieten ein konkretes Beispiel für seinen Begriff der poetischen Übersetzung. Wenn wir ausgewählte Passagen aus Goethes erster Übersetzung von Ossians Gesängen von Selma mit Werthers Version vergleichen, stellen wir ironischerweise fest, daß die „fiktionale" Version Werthers wörtlicher ist als Goethes frühere, eigene Übersetzung des ohnehin dubiosen Macpherson-Texts.[22] Wörtlichkeit bedeutet für Goethe die strikte Übernahme der Wortstellung und die Beibehaltung linguistischer Beziehungen, in denen häufig Klang vor Bedeutung geht.[23] Daß die Werther-Version dem Übersetzer Werther „auf den Leib" geschrieben wurde, damit er sie mündlich zum Leben bringen konnte, erklärt vielleicht, warum Goethes zweite Übersetzung als die wörtlichere, „poetischere" gelten muß.

Goethe liefert uns in seiner Autobiographie weitere Erkenntnisse über die *gute Wirkung* der mündlichen Übersetzung; im folgenden Auszug etwa schwelgt er in Erinnerungen über seinen eindrucksvollen Vortrag von Clerkes wörtlicher Homerübersetzung und den Eindruck, den er dabei auf seine Zuhörerin gemacht hat: *Ich übersetzte solche Stellen an denen sie [Cornelia – C. A.] zunächst Antheil nehmen konnte. Die Clerk'sche wörtliche Übersetzung las ich deutsch, so gut es gehen wollte, herunter, mein Vortrag verwandelte sich gewöhnlich in metrische Wendungen und Endungen und die Lebhaftigkeit, womit ich die Bilder gefaßt hatte, die Gewalt womit ich sie aussprach, hoben alle Hindernisse einer verschränkten Wortstellung; dem, was ich geistreich hingab, folgte sie mit dem Geiste.*[24] Diese Stelle dokumentiert einerseits die dialogische Natur der Übersetzung, die gesprochen und gehört werden soll und die Humboldt später grundlegend für seinen Begriff der Sprache in der Akademieabhandlung über den Dualis (1827) machen sollte.[25]

Andererseits scheint Goethes Vorliebe für lautes Vorlesen seiner Übersetzung an dieser Stelle mehr als eine persönliche Marotte oder beliebte Gewohnheit zu sein, vor allem

---

[22] Vgl. John Hennig: Goethe's Translation of Ossian's Songs of Selma. In: The Journal of English and Germanic Philology 1926, S. 32. Neuere Ergebnisse des Sonderforschungsbereichs Übersetzung in Göttingen werden von A. Poltermann vorgeführt in: Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert. In: Die literarische Übersetzung. Fallstudie zu ihrer Kulturgeschichte, Berlin 1987, S. 14–52.

[23] Die Version des „Werther" von 1782 offenbart weitere Veränderungen in der Ossian-Übersetzung: Das Präsenz wird durch die Vergangenheitsform ersetzt, und einige emotionsgeladene Ausdrücke werden gegen weniger expressive ausgetauscht; „wild", „brüllend" und „schallend" werden durch „klingend", und „hallend" ersetzt. Diese Veränderungen zeigen, daß Goethes Behandlung desselben Materials immer weniger unmittelbar wurde. Die Einführung der Vergangenheitsform in der Version von 1782 und die Modifizierung des Tons rufen den Eindruck von Distanz hervor. Der Vergleich verschiedener Übersetzungen eines Originaltexts von derselben Person zeigt außerdem, daß die Übersetzungen von Wörtern genauso vorläufig sind wie ihre Bedeutungen. Tatsächlich fördert Übersetzung diese Instabilität, weil sie, wie uns Benjamin erinnert, das Kunstwerk am Leben erhält.

[24] HA 13, S. 552. Dieses Zitat erscheint an derselben Stelle, an der Schlosser Goethe gegenüber die Absicht bekundet, seine Schwester Cornelia zu heiraten. Goethes Kummer über die Aussicht, seine Schwester zu verlieren, zeigt sich in Schilderungen wie dieser, aus der ihre Intimität in jenen Momenten, wo er frei und spontan aus wörtlichen lateinischen Homerfassungen übersetzte, hervorgeht.

[25] Vgl. Jürgen Trabant: Vom Ohr zur Stimme: Bemerkungen zum Phonozentrismus zwischen 1770–1830. In: Materialität der Kommunikation, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. L. Pfeiffer, Frankfurt am Main 1988, S. 63–79. Trabants Arbeit hat es mir ermöglicht, die sprachphilosophische Funktion von Auge und Ohr mit Goethes Begriff der Übersetzung zu verbinden.

wenn man diesen Hinweis im Zusammenhang mit seinen systematischen Aussagen sieht. Sein Vertrauen auf die Kraft mündlichen Ausdrucks als eine Möglichkeit, die Mängel von schriftlichen, wörtlichen Übersetzungen zu überwinden, scheint eine Vielzahl von Funktionen zu erfüllen, die nicht ausschließlich philologischer Natur sind. Das Bestreben, die linguistischen Schwächen der Übersetzung zu überwinden, verbirgt nur knapp ein noch unbeholfeneres Begehren. In seinem uneigentlichen Gebrauch des Begriffs „Verschränkung," der eigentlich das Verschränken von Armen oder Körpern in physischer Umarmung bezeichnet, überträgt er diese Bedeutung vom Bereich des Körpers auf den Bereich der Sprache, um die Unbeholfenheit der wörtlichen Übersetzung zu charakterisieren. Daß diese „Verschränkung" auf mehr hindeutet als bloß auf linguistische Unbeholfenheit, die der Übersetzer mündlich überwinden muß, wird auch durch die auffällige, wenn auch unterschwellige, Art des Vortrags des Übersetzers Werther vor Lotte bestätigt.

An dieser Stelle ist es Lotte, die Werthers *Gesang* gerade in dem Moment erstickt, wo er sich dem Höhepunkt nähert: *Ein Strom von Tränen, der aus Lottens Augen brach und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang.* Die Unterbrechung der Übersetzung stört ihre Vorwärtsbewegung in einem höchst dramatischen Augenblick, in dem wir erwarten, daß Werther sein Begehren in Taten umsetzt. Lottes Unterbrechung von Werthers mündlichem Vortrag seiner Übersetzung markiert genau die Stelle, an der der übersetzte Text für uns endet.

Die Einfügung des mündlichen Übersetzungsfragments in den Text zieht als Fremdkörper die Aufmerksamkeit auf sich und die Tatsache, daß eine „poetische" Übersetzung wie diese unleserlich innerhalb des Romans bleibt, solange sie nicht laut vorgetragen wird. Dies erklärt zugleich, warum diese Ossianstelle so oft von stummen Lesern übersprungen wird, denen die harte Fügung und die Andersartigkeit des mündlichen Textes innerhalb des Geschriebenen fremd bleiben muß.

Wenn wir Goethes poetisches Werk betrachten, stellen wir darin eine systematische Rückkoppelung des Schriftzeichens an seinen Laut fest, lange bevor er seine programmatischeren Aussagen zur Übersetzung formuliert hat. Hierin ist Werther keineswegs ein Einzelfall. Probleme der Wörtlichkeit im Spannungsfeld zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit werden hier als Teile des Konfliktes, der Übersetzung im wörtlichen wie im übertragenen Sinne ausmacht, präsentiert. Neben Werther treten auch zwei andere von Goethes wichtigsten Figuren – Faust und Wilhelm Meister – nicht nur als Übersetzer in den jeweiligen Werken auf, sondern sie werden in höchst dramatischen Augenblicken intensiv im Akt des Übersetzens verstrickt gezeigt. Das Scheitern von Wilhelm Meisters schriftlicher Übertragung von Mignons Lied basiert nicht nur auf der Unfähigkeit des Zeichens, das Akustische zu tragen, sondern auch auf der rigiden Struktur einer schriftlich festgelegten Wortstellung, die jede freiere musikalische Bewegung abwürgen muß. Das Übersetzungsproblem wird dann vorübergehend wenigstens spielerisch gemeistert im elften Kapitel des fünften Buches der „Lehrjahre", wo Wilhelm als Schauspieler seine Übersetzungsprobleme von Shakespeares „Hamlet" auf der Bühne mündlich und spontan löst. Schließlich finden sich im „Faust I" zwei weitere Übersetzungsszenen. Nachdem er den Erdgeist durch seine gewagte Übersetzung des Makrokosmuszeichens in Laute heraufbeschworen hat, greift Faust kurz darauf gierig nach dem Buch der Bücher, wobei ihn wiederum der Geist der Übersetzung und das übermächtige Verlangen, vom Original in sein geliebtes Deutsch zu übersetzen, inspirieren, angefangen mit dem Schöpfungsmythos und dem geschriebenen Wort.

Faust

Im „Faust I" wird das Problem Übersetzung aus sprachphilosophischer Perspektive erhellt. In der Szene „Nacht" am Anfang des „Urfaust", die auf den Prolog der späteren Version von „Faust I" folgt, wird das Thema Übersetzung zum zweiten Mal erwähnt. Diesmal wird Übersetzung mit dem Schaffensakt in Verbindung gebracht, geleitet, wie Faust später bemerkt, von dem Verlangen nach Offenbarung und Substantiation. Hier, unter dem gotischen Gewölbe seines Studierzimmers, kehrt Faust voller Abscheu seinen Stapeln wurmstichiger Bücher den Rücken und wendet sich einem Werk von Nostradamus zu, gleichsam in trotziger Abkehr von geschriebenen Wörtern, größtenteils Übersetzungen von Renaissance- oder Reformationstexten, die zunächst die Worte der Antike und dann das Wort Gottes übermittelten.[26]

Die dramatische Handlung inszeniert einen neuartigen Leseakt, der nicht nur auf visueller Wahrnehmung beruht, sondern vor allem auf der autonomen Vorstellungskraft Fausts. Während er als Leser über das bildhafte Zeichen des Erdgeists nachsinnt, muß er einen Klang artikulieren, der unaussprechlich ist und der darüber hinaus noch nie zuvor vernommen, weil er noch nie schriftlich festgehalten wurde und deshalb nicht reproduziert werden kann.[27] Folglich kann dieser Akt der oralen Artikulation als spontanes subjektives Produkt, das aus einer inneren Betrachtung hervorgeht, verstanden werden. Und schließlich ist Faust durch die Kraft seiner Artikulation in der Lage, den Erdgeist ins Leben zu rufen. Daß dieser Schaffensakt unmittelbar mit seiner mündlichen Artikulation zusammenhängt, wird in der fünften von neun Regieanweisungen klar, die die Handlung dieser Szene strukturieren. In den Anweisungen werden drei Aspekte der zentralen dramatischen Handlung – Lesen, Übersetzen und Schaffen – zusammengebracht.

Wenn man die neun Regieanweisungen in dieser Szene isoliert und in Reihenfolge als gestische Sequenz aufführt, tritt die ihnen eigene Rolle der Umformung von Zeichen in Laute in der fortlaufenden dramatischen Entwicklung in den Vordergrund:

I. 1. *Faust unruhig auf seinem Sessel am Pulte*
   2. *Er schlägt das Buch auf und e r b l i c k t das Zeichen des Makrokosmos*
II. 3. *Er b e s c h a u t das Zeichen*
   4. *Er schlägt unwillig das Buch um und e r b l i c k t das Zeichen des Erdgeistes*
III. 5. *Er faßt das Buch und s p r i c h t das Zeichen des Geistes geheimnisvoll aus. Es zuckt eine rötliche Flamme, der GEIST e r s c h e i n t in der Flamme, in widerlicher Gestalt*
IV. 6. *abgewendet*
   7. *Verschwindet*
   8. *zusammenstürzend*
V. 9. *Es klopft*

In der Entwicklung von I zu III (1–5) verlagert sich der Schwerpunkt der sinnlichen Wahrnehmung vom bloß Visuellen zum Klang, der eine Rückkehr zu einer älteren Form

---

[26] Nostradamus (1503–1566) war ein angesehener französischer Arzt, Philosoph und Astrologe, der berühmt war für seine erfolgreichen Behandlungen der Pest und für seine hellseherischen Vorhersagen der fernen Zukunft, die in Versen in einem Buch mit dem Titel „Centuries" abgedruckt wurden.

[27] Mein Verständnis vom Zeichenbegriff in Goethes „Faust" unterscheidet sich von der semiotischen Analyse von Niel Flax, der sich nur auf zwei Seiten des Zeichens einläßt, auf seine bildliche und die schriftlich fixierte Dimension. Flax schließt dabei die auditiv-orale Dimension des Zeichens völlig aus, die, meines Erachtens, in Goethes „Faust" eine zentrale Rolle spielt.

des Lesens vorangeht. Diese verschiedenen Arten des Lesens werden einander am deutlichsten in der Wahrnehmung des Zeichens des Makrokosmos gegenübergestellt: Zunächst wird diese Wahrnehmung wörtlich durch „erblicken" wiedergegeben, gefolgt von einer zweiten, kontemplativ-figurativen Betrachtung, die mit „beschauen" bezeichnet wird. Während er noch in diesem kontemplativen Zustand ist, schlägt Faust das Buch um und richtet seinen Blick auf das Zeichen des Erdgeistes. Weil die normale idiomatische Redewendung vom Umschlagen der Seiten spricht, ist die abweichende Wendung – *Er schlägt* [...] *das Buch um* – von auffallender Bedeutung für die gesamte Szenenabfolge, weil die Wende – „Umschlag" – eine Veränderung des Bewußtseins, der sinnlichen Wahrnehmung und der Form der Signifikation signalisiert. Faust wendet sich vom bloßen Lesen und Schauen ab und wendet sich statt dessen der reflektierenden inneren Betrachtung zu. Diese kontemplative Haltung verlagert die Wahrnehmung zunehmend auf das Gehör mit einer Herabstufung des Gesichtssinnes – eine Entwicklung, die seine Blindheit am Ende des Zweiten Teils vorwegnimmt. Im Rahmen dieser Verrschiebung nimmt die Übersetzung die (Ver-)Mittelposition innerhalb des dreiteiligen Prozesses von I. Lesen (erblicken, beschauen, erblicken), II. mündliches Übersetzen von Zeichen in Laute (aussprechen) und III. Schaffen (erscheinen) ein. In den Teilen II und III stellt Faust die Verbindung mit der physischen Welt wieder her, indem er das Buch mit seiner Hand berührt, während er spricht – *Er faßt das Buch und spricht das Zeichen des Geistes geheimnisvoll aus.* Durch diese physische Geste wird das materielle Zeichen an seinen entfremdeten Laut zurückgebunden.

Die dramatische Kraft der zwei verbleibenden Teile beruht auf der Übersetzung des „Unerhörten" (Ereignisses), das heißt der Erscheinung des Geistes, in ein „Gehörtes". Nach der akustischen Umformung des materiellen Zeichens wird dem ent-materialisierten Zeichen eine neue Materialität als Laut verliehen: Es erzielt seine Konkretisierung nicht als Zeichen, das still gelesen wird, sondern als personifizierter Geist, der „hört" und „gehört" wird.

Fausts Artikulation wird zweimal „gehört" oder objektiviert, einmal von oben und einmal von unten: einmal vom Erdgeist, der, nachdem er ins Leben gerufen wurde, den Laut, der für seine Gegenwart verantwortlich ist, in Form eines Götzenbildes an seinen Schöpfer zurückgibt und vorgibt, das Bildnis sei kein wirkliches, sondern nur ein Produkt seines Geistes, ebenso wie zuvor der Laut. Der Erdgeist, dessen Kontrolle über das Ereignis, das zu seiner Erscheinung geführt hat, gering gewesen sein mochte, zögert dennoch keinen Augenblick, seine Selbständigkeit zu behaupten. Er widersteht dem Versuch, aus ihrer Ähnlichkeit, auf die sich der Glauben an ihre Verbundenheit gründet, sinnliche Gewißheit zu ziehen. Der Geist reflektiert das selbsterschaffene Bildnis, das Faust ihm vorgehalten hatte: *Du gleichst dem Geiste den Du begreiffst, nicht mir.*[28]

Die zweite bedeutsame Objektivierung vom „Gehörten" geschieht an der Stelle, wo Wagner, aufgeweckt von Fausts volltönenden Deklamationen, annimmt, sein Meister habe laut aus einem griechischen Trauerspiel deklamiert. Dieser auditive Akt des Ver-Hörens und der Wunsch, das Gehörte auf seine Quelle zurückzuführen, veranlassen Wagner, an die Tür zu klopfen, um Fausts Rezitation zu unterbrechen und die Szene mit einer Diskussion über die ästhetische Wirkung und die Beliebtheit solcher lauten Rezitationen zu beenden. Statt Wagners Version des Geschehenen zu widersprechen, läßt Faust sich, ganz im Gegenteil, in leeres „Gerede" über die Interpretation und „Würkung" des „Über-

[28] HA 3, S. 24.

hörten" verwickeln. Jedoch, Wagners kurzer Vortrag über Nutzen und Nachteile der Redekunst ist mehr als bloße Abschweifung: Er betont die wachsende Empfänglichkeit von Hörern für mündliche Abweichungen vom schriftlichen Original sowie eine starke Tendenz zu spontaneren, improvisierten Vortragsmethoden, deren ansteigende Popularität maßgeblich auf Herder zurückgeht. Dabei will Wagner natürlich die Kunst des freien Vortragens nur imitieren lernen – wodurch er den Anschein von Spontaneität zu erwecken hofft –, statt selbst spontan kreativ zu sein. In jedem Fall verkennt er vollkommen, warum es bei Fausts Aktivität eigentlich ging, doch ist dieser Irrtum sehr aufschlußreich. Zusätzlich zu zwei verschiedenen Formen des Lesens haben wir nun zwei verschiedene Formen von Mündlichkeit: eine frühere, spontane mündliche Tradition, wie etwa in den Gesängen von Homer und Ossian, und eine humanistische rhetorische Tradition des mündlichen Rezitierens und Deklamierens, die Hamann, Herder und, in diesem Fall, Goethe wegen ihrer Künstlichkeit immer wieder kritisiert haben.

Aus der Sicht der Sprachphilosophie zeigt die Eröffnungsszene, daß nicht nur die mündliche Artikulation für die Produktion von Sprache bedeutsam ist, sondern vielmehr der Moment, in dem diese Artikulation „gehört" wird. Indem er sich vom Produkt seiner Artikulation abwendet, weigert sich Faust auf dramatische Weise, die physische Erscheinung des Geistes anzuerkennen. Er verläßt sich statt dessen auf sein Ohr, wodurch er ihren Dialog fortsetzen kann, bevor sich der Geist schließlich in Nichts auflöst (verschwindet). Wenn der Akt des „Hörens", die Objektivierung von Lauten durch einen anderen, für die Produktion von Sprache entscheidend ist, sind wir als leise Leser von dem geschriebenen Text Fausts, der ursprünglich mündlich vorgetragen werden sollte, ausgeschlossen, und zwar sowohl von dem schriftlichen Zeichen, das Faust für sich liest, wie auch vom Laut, den er artikuliert, wodurch es für uns unmöglich wird, den eigentlichen (wörtlichen) Zusammenhang zwischen dem Laut und seiner Übersetzung richtig einzuschätzen. Daß Goethe sich der negativen Auswirkungen auf die Entwicklung von Sprache, die nicht gehört, sondern nur gelesen wird, bewußt war, zeigt sich nur allzu deutlich in seinem Brief an Cotta, in dem er seine kritischen Kommentare zu den Überarbeitungen in der neuen Ausgabe erläutert.[29]

Beim Übergang von III. zu IV. wird der Gesichtssinn von der konkreten Erscheinung des Erdgeistes überwältigt und überläßt dem Gehör die Führung. Dieser Wechsel wird in den verbleibenden Regieanweisungen 6–8 syntaktisch hervorgehoben; vollständige Satzaussagen verkürzen sich zu bloßen Fragmenten, die aus einer Serie von einzelnen Verbformen (*abgewendet, verschwindet, zusammenstürzend*) bestehen. Der Akt der Signifikation wird so auf ihre elementarsten Aspekt reduziert, reine *gestische* Bewegung, die auffälligerweise weder Subjekt noch Objekt hat.[30] Die Endgültigkeit des dritten Ausdrucks, „zusammenstürzen", legt den Zusammenbruch verschiedener Ordnungen nahe. Fausts gedankenverlorener, nach innen gewandter Blick, der sein Nachdenken über das Zeichen des Erdgeistes darstellen soll und der eine unterdrückte Form des Lesens ist, betont mit Nachdruck seine Überlegenheit über eine bloß empirisch-visuelle Wahrnehmung und stellt somit eine Bedrohung für die anerkannten Normen aufgeklärter Vernunft und Sinn-

---

[29] Vgl. Goethes Brief an Cotta über die Änderungen im „Faust" vom 9. Mai 1816: [...] *Es hat sich in der deutschen Schrift, dadurch daß man mehr liest als hört, die Gewohnheit eingeschlichen, viel zu viel Commata zu machen. Wie schädlich dies dem lebendigen Vortrag sey hab ich seit dreyßig Jahren nur allzusehr bemerken können, indem ich mir Mühe gab Schauspieler auszubilden* (WA IV, 27, S. 45 f.).

[30] Vgl. Werner Hamacher: Die andere Übersetzung des Wortes. In: Bernhard Minetti. Faust, hrsg. von Gerhard Ahrens, Berlin–Wien 1983, S. 82–88.

produktion dar. Dabei stellt Faust die Hierarchie des Gesichtssinns auf den Kopf und überschreitet zudem übermütig die Grenzen der Sphären, indem er nicht nur versucht, Gott gleich zu sein, sondern ihn herausfordert, indem er einem Geist befiehlt zu erscheinen, um so ein zweites, rivalisierendes Universum, in dessen Zentrum er steht, zu erschaffen.

Unfähig, der von ihm selbst ins Leben gerufenen Erscheinung ins Auge zu sehen, wendet sich Faust ab. Dieses „Abwenden" vom schrecklichen Anblick der „widerwärtigen Gestalt" weist auf Fausts ambivalente Haltung hin, der sich von der grotesken Gestalt gleichzeitig angezogen und abgestoßen fühlt, obwohl sie ihm ähnlich sieht. Dabei bleibt unklar, ob es die mögliche Ähnlichkeit, auf der er insistiert, oder vielmehr das Groteske der Erscheinung selbst ist, die diese Reaktion in ihm auslöst. Vielleicht ist es der Anblick als solcher, die Konfrontation mit sich selbst in einem anderen, die diese ängstliche Abwendung bewirkt. Ähnlich wie in Werthers „Gesang" scheint hier die materielle Gestalt des Erdgeistes auf eigentümliche Weise mit solipsistischer Selbstverdopplung verbunden zu sein, die sich den manipulativen Gebrauch von mündlicher Rede zunutze machen will.

Wenige Szenen darauf kann Faust, bei seiner zweiten nächtlichen Lektüre an seinem Schreibtisch sitzend, der magischen Kraft des unsäglichen bildhaften Zeichens, das er zuvor mutig laut ausgesprochen hatte, widerstehen und läßt sich vom Geist der Übersetzung selbst bewegen, der verspricht, ihn über das geschriebene WORT Gottes, seine Bedeutung und seine Kraft hinaus zur eigentlichen TAT zu führen. Der Übergang an dieser Stelle von WORT – Sinn – Kraft – TAT stellt den Vorgang einer Übersetzung dar, bei der es zunächst nicht um den Übergang von einer Sprache in eine andere zu gehen scheint, sondern, wie schon in der ersten Szene, um den Übergang verschiedener Sphären.[31] Genau wie Faust zuvor mündlich das Zeichen in Laute übersetzt hatte, übersetzt er hier als Autor das geschriebene Wort wenn nicht in eine andere Sprache, so doch in eine ursprüngliche Version dieses Wortes.

Als Goethe sich in ähnlicher Weise der Aufgabe konfrontiert sieht, die Bibel zu übersetzen, schlägt er eine bestimmte Arbeitsweise vor. Er schreibt in „Aus meinem Leben": *Was den Hauptsinn betraf, so hielt ich mich an Luthers Ausdruck, im Einzelnen ging ich wohl zur Schmidischen wörtlichen Übersetzung, und suchte mein weniges Hebräisch dabei so gut als möglich zu nutzen.*[32] Um eine angemessene Übersetzung anzufertigen, greift Goethe auf drei verschiedene Quellen zurück: Deutsch, Latein und Hebräisch. Jede dieser drei Versionen verfolgt einen anderen sprachphilosophischen Ansatz bei der Übersetzung der Heiligen Schrift. Sei es die wörtliche Version von Schmidt (1636) oder die leserorientierte Version Luthers: Jede Zielsprache impliziert eine eigene Sprachauffassung. Bei seinem Versuch einer wörtlichen Übersetzung der ersten Zeile des Johannes-Evangeliums stellt Faust im wesentlichen griechische und hebräische Sprachauffassungen nebeneinander, auf die sich alle nachfolgenden Übersetzungen beziehen.

Die griechische Version behauptet, daß das „Wort" (logos) am Anfang war, wohingegen es in der aramäischen Version heißt, am Anfang war die Tat (dabhar).[33] Auf Hebräisch bedeutet „dabhar" sowohl „Wort" als auch „Tat", es impliziert zudem, daß etwas, was

[31] Mit Fausts Übersetzung von „Wort" in „Tat" geht es nicht um einen Akt der „freien" Übersetzung, wie Kittler (Anm. 5, S. 19f.) betont, sondern um einen metonymischen Übersetzungsbegriff, indem die Rückkopplung von Zeichen und Laut gestisch inszeniert wird.

[32] HA 9, S. 509.

[33] Vgl. Thorlief Boman: Hebrew Thought Compared with Greek, Philadelphia 1960.

vorher zurückgehalten wurde, vorangetrieben wird. Die griechische Auffassung von „logos" weist hingegen auf ein vollkommen statisches, rationales Konzept hin, das im Sammeln und logischen Ordnen der Dinge besteht. Faust richtet unsere Aufmerksamkeit mit seiner Übersetzung nicht auf irgendeine originale „Bedeutung" noch auf eine Befreiung davon, sondern auf zwei unterschiedliche Sprachauffassungen, die unser Wissen und unsere Erfahrungen (von) der Welt strukturieren.

Die beiden Sprachbewegungen der ersten Übersetzungsszene sind einander entgegengesetzt: Einerseits könnte die Umformung von Zeichen in Laute als ein Prozeß der Entmaterialisierung aufgefaßt werden. Andererseits könnte man Fausts Versuch, sich in der Erscheinung und dem Wesen des Erdgeistes wiederzuerkennen, als einen entgegengesetzten Prozeß der spiegelnden Selbstmaterialisierung ansehen, in dem sich Faust nicht nur als Objekt begreift, sondern als eins, durch das er sich eine äußere Form zu geben versucht, eine Art Resonanzkörper, der sich in erster Linie durch Laute in den Raum ausdehnt.

Die zweite Übersetzungsszene zeigt einen ganz ähnlichen Prozeß der Entmaterialisierung, in dem die negative, statische Materialität von Sprache in einen dynamischen Fluß gebracht wird. Das Wort (qua logos), das die vorwärtsstrebende Kraft der Sprache zurückhält, indem es Bedeutungen fixiert, wird hier in seine dynamische, flüssige und kreative Substanz aufgelöst, die bei jeder Übersetzungs-„Tat" für einen kurzen Augenblick freigesetzt wird.

Wie aus diesen drei Übersetzungsszenen hervorgeht, steht Goethe, gemeinsam mit Humboldt, genau in der Mitte zwischen zwei extremen Positionen der Sprachphilosophie, die auf der einen Seite von Herders Otozentrismus, auf der anderen vom Phonozentrismus Hegels geprägt ist.[34] Ähnlich wie in Humboldts Sprachverständnis weist auch Goethe das ausschließliche Verständnis von Sprache als subjektive Artikulation von Lauten zurück, die unabhängig von ihrer objektiven Rezeption existieren könnte. Obwohl für beide die Objektivierung von Gedanken keine primär visuelle Erfahrung darstellt, sondern eine auditive, kann diese Unterscheidung paradoxerweise nur leise, also nicht laut gelesen werden. Die verführende Rolle der Stimme, die zur Kultivierung einer Generation von „Hörigen" beiträgt, ist Inhalt der politischen Kritik, die Derrida und Kittler auf den Spuren Nietzsches formuliert haben.[35]

Wenn man nun vom figurativen Gebrauch des Begriffs ‚Übersetzung' innerhalb eines fiktionalen Textes zu seiner wörtlicheren Bedeutung zurückkehrt, sieht man, welch große Rolle diese Thematik, besonders im Zusammenhang mit Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in Goethes theoretischen Überlegungen spielt, die im übrigen späteren Datums sind.

Wilhelm Meister

In den „Lehrjahren" begegnen wir Wilhelm Meister viermal als Übersetzer, wenn wir Goethes Begriff der poetischen Übersetzung auch als die vermittelnde „Überquerung von Sphären" im Sinne Nietzsches fassen. Es handelt sich um folgende Stellen: 1. Die „schriftliche" Übersetzung von Mignons Lied; 2. Wilhelms „wörtliche" Shakespeare-Übersetzung mit der Vorlage von Wieland; 3. die gelungene „kunstreiche" (poetische) Überset-

---

[34] Vgl. Trabant (Anm. 25). Goethes Position innerhalb einer sprachphilosophischen Verlagerung vom Ohr zur Stimme wird von Derrida via Nietzsche kritisch beurteilt.

[35] Vgl. Jürgen Trabant: Language and the Ear: From Derrida to Herder. In: Herder Yearbook 1 (1992), S. 5–21.

zung der Hamletszene in der gespielten Begegnung mit dem Geist von Hamlets Vater; 4. die nachstammelnde Übersetzung der ornamentalen Schrift auf dem Schleier des Vaters. In der Reihenfolge betrachtet, gibt es eine aufsteigende Tendenz zwischen den Stellen 1. und 3., die als Kulmination der „poetischen" Übersetzung betrachtet werden kann. In dieser „aufbauenden" Sequenz wird Wilhelm sich seiner Sache als Übersetzer zunehmend sicher, obwohl er das Gelingen der Hamlet-Übersetzung mehr dem Glück als dem Verstand zu verdanken hat. An der vierten Stelle wird das Problem der Übersetzung nicht nur innerhalb des Konflikts zwischen Stimme und Schrift, sondern in den Raum der Sprache und einer sinnstiftenden Hermeneutik gestellt.

Die Übersetzung von Mignons Lied: *Wilhelm öffnete die Türe, das Kind trat herein und sang das Lied, das wir soeben aufgezeichnet haben. Melodie und Ausdruck gefielen unserem Freunde besonders, ob er gleich die Worte nicht alle verstehen konnte. Er ließ sich die Strophen wiederholen und erklären, schrieb sie auf und übersetzte sie ins Deutsche. Aber die Originalität der Wendungen konnte er nur von ferne nachahmen. Die kindliche Unschuld des Ausdrucks verschwand, indem die gebrochene Sprache übereinstimmend und das Unzusammenhängende verbunden ward.*[36] Dadurch, daß *das Unzusammenhängende* zusammengefügt und die fragmentierten Teile von Mignons Rede in eine einheitliche Form gebracht werden, geht die charakteristische Lebendigkeit des flüssigen (weil gesungenen) Originals in der schriftlichen Übersetzung verloren. Indem er so deutlich von der Syntax des Originals abweicht, verbleibt Wilhelms wörtliche Übersetzung auf der Ebene der prosaischen Übersetzung hängen und erreicht nicht die Qualität der poetischen Übersetzung, die Goethe in den „Noten" zu „Divan" ausführlich beschreibt.

Im zweiten Anlauf verfährt der Übersetzerlehrling Wilhelm Meister etwas besser. Wilhelm, dem es zunächst eher um die pragmatischen und performativen Möglichkeiten seiner Übersetzung geht, löst nichtsdestoweniger die problematische Dualität seiner Rolle als Schauspieler und Übersetzer durch mündliche Übertragung auf. Als Schauspieler sieht sich Wilhelm typischerweise der Aufgabe gegenüber, einen geschriebenen Text zum Leben zu erwecken. Als Schauspieler-Übersetzer muß er seine eigene Übersetzung von Shakespeares Hamlet „klingen" lassen, als wären die Wörter seine eigenen. Ähnlich wie Werther, dessen Ossian-Übersetzung auf Goethes Übersetzung von Macphersons Übersetzung des gälischen Originals basiert, wendet auch Wilhelm sich Wielands Shakespeare-Übersetzung[37] als Grundlage seiner eigenen zu. Dabei modifiziert er erheblich Wielands leserorientierte Version, um so zu einer Übersetzung zu gelangen, die um so wörtlicher ist: *Wilhelm hatte sich schon lange mit einer Übersetzung Hamlets abgegeben: er hatte sich dabei der geistvollen Wielandschen Arbeit bedient, durch die er überhaupt Shakespearen zuerst kennen lernte. Was in derselben ausgelassen war, fügte er hinzu* [...][38] Es ist bemerkenswert, daß Wilhelm, obwohl er behauptet, dem Original in seiner Übersetzung möglichst nahe kommen zu wollen, Wieland als Zwischentext benutzt, gleichsam als eine verfehlte Übersetzung, die er durch eine wörtlichere Version korrigieren und übertreffen will. Goethe weist hier also entweder darauf hin, daß die Unmittelbarkeit einer endgültigen Übersetzung täuscht, oder auf die Tatsache, daß bestehende sogenannte wörtliche Übersetzungen einfach nicht wörtlich genug sind. Indem er ergänzt, was der vorige Übersetzer Wieland in seiner aneignenden Version ausgelassen hatte, fügt Wilhelms wörtlicher

[36] HA 7, S. 145.
[37] Ebenda, S. 307.
[38] Ebenda.

Versuch der Übersetzung jene schwierigen, unübersetzbaren Stellen des Originals, die eine angenehm glatte, stille Lektüre verhindern, wieder ein.

Erst beim dritten Anlauf meistert Wilhelm seine Aufgabe als Übersetzer. Eine wahrhaft „poetische" Übertragung von Shakespeare gelingt ihm auf der Bühne in der Szene, in der er dem Geist von Hamlets Vater begegnet. Der Einfluß der englischen Version auf die Syntax der deutschen Übersetzung ist hierbei besonders bedeutsam für den mündlichen Vortrag: Die fremde Syntax gibt dem Deutschen einen rauhen, brüchigen Klang, der Wilhelms Sprache den unerwarteten Anschein von Unmittelbarkeit und Authentizität verleiht und somit effektvoll seine Überraschung und Bestürzung in dem Moment betont, als er plötzlich dem Geist von Hamlets Vater gegenübersteht:[39] *Doch nahm er sich zusammen und sprach die so zweckmäßig angebrachte Stelle über das Schmausen und Trinken der Nordländer mit der gehörigen Gleichgültigkeit, vergaß, so wie die Zuschauer, darüber des Geistes und erschrak wirklich, als Horatio ausrief: „Seht her, es kommt!" Er fuhr mit Heftigkeit herum, und die edle große Gestalt, der leise, unhörbare Tritt, die leichte Bewegung in der schwerscheinenden Rüstung machten einen so starken Eindruck auf ihn, daß er wie versteinert dastand und nur mit halber Stimme: „Ihr Engel und himmlischen Geister, beschützt uns!" ausrufen konnte. Er starrte ihn an, holte einigemal Atem und brachte die Anrede an den Geist so verwirrt, zerstückt und gezwungen vor, daß die größte Kunst sie nicht so trefflich hätte ausdrücken können. [...] Seine Übersetzung dieser Stelle kam ihm sehr zu statten. Er hatte sich an das Original gehalten, dessen Wortstellung ihm die Verfassung eines überraschten, erschreckten, von Entsetzen ergriffenen Gemüts einzig auszudrücken schien.*[40] Das Gelingen des mündlichen Vortrags zeigt sich eher als Produkt einer zufälligen Begebenheit, als aus überlegter Verstellung des Schauspielers hervorzugehen. In Gedanken über die Unzulänglichkeit seines vorangegangenen Monologs versenkt, vergißt Wilhelm augenblicklich die Szenenabfolge und wird von der Erscheinung des Geistes vollkommen überrascht womit es ihm möglich wird, seine Rolle des Überraschten um so überzeugender zu spielen.

Allein der mündliche Vortrag der wörtlichen Übersetzung reicht hier nicht aus, um den gewünschten Effekt der Unmittelbarkeit hervorzuzaubern; er entsteht erst im Zustand der Selbstvergessenheit und der unbedachten Spontaneität. Ohne es zu wissen, hat Wilhelm Auriele gegeben, wonach sie vorher verlangt hatte, als sie, des ewigen Geredes über Identifikation und Autorintention müde, Wilhelm trotzig gebeten hatte, den *fetten Hamlet* gleich ganz abzuschaffen.[41] Auch wenn er sich vom Vorbild und Urtext nicht befreien konnte, hat Wilhelm eine kühne Lösung im Zufälligen gefunden.

---

[39] Vgl. Bertolt Brechts Überlegungen zur Bearbeitung des Shakespeare-Stückes „Das Leben Eduards des II. von England" in seinen Ausführungen zur reimlosen Lyrik: Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen. In: Brecht: Über Lyrik, Frankfurt am Main 1964, S. 77–88. Seine Bearbeitung ist ein bewußter Rückgriff auf die „holprigen Verse" der Schlegel-Tieckschen Übersetzung, statt eine moderne adaptierte Fassung zu übernehmen. An ihnen zeigt er, wie die synkopierte Sprache dieser wörtlichen Übersetzung den Eindruck des stockenden Atems des Rennenden erzeugt und die wiedersprüchlichen Gefühle des Sprechers dadurch enthüllt. Auf die Tragweite dieses Rückgriffs für das gestische Sprechen Brechts weist der Aufsatz hin: Carrie Asman: Die Rückbindung des Zeichens an den Körper. Benjamins Begriff der Geste in der Vermittlung von Brecht und Kafka. In: der andere Brecht II, Das Brecht-Jahrbuch 18 (1993), S. 105–119.

[40] HA 7, S. 321.

[41] *„Sie verderben mir ja die Imagination," rief Aurelie, „weg mit ihrem fetten Hamlet! stellen Sie uns ja nicht ihren wohlbeleibten Prinzen vor! Geben Sie uns lieber ein Quiproquo, das uns reizt, das uns rührt. Die Intention des Autors liegt uns nicht so nahe als unser Vergnügen, und, wir verlangen einen Reiz, der uns homogen ist"* (ebenda, S. 307).

Indem er seine Übertragung mit dem *großartigsten Kunstwerk* vergleicht, kündigt der übermütige Wilhelm den Kampf mit dem Urheber des Originals an. Abgesehen von ihrer Namensverwandtschaft, ergibt sich schon ein Muster: Wilhelm steht zu Shakespeare wie Werther zu Homer. Wilhelms Shakespeare-Übersetzung konkurriert daher nicht nur mit der Wielands um ihre Wörtlichkeit, sondern er ringt auch mit ihrem Autor um Originalität und Autonomie.

Der Erfolg des Abends wird durch ein „Nachspiel" schließlich relativiert. In seinem Traum danach wiederholt sich die Szene, aber der Geist ist nicht der von Hamlets Vater, sondern Wilhelms eigener Vater. Am nächsten Morgen bleiben Wilhelm als einzige Spur dieses Nachspiels einerseits die Erinnerung der nächtlichen Umarmung und andererseits der Schleier mit seiner bedrohlich-rätselhaften ornamentalen Schrift, die Wilhelm entziffern muß. Die vorübergehende Illusion von Unmittelbarkeit, der Wilhelm sich bei seiner Vorführung vom Abend zuvor hingeben konnte, wird durch die körperliche Präsenz des Geistes suggeriert, an den Wilhelm wenigstens mit Worten sich richten konnte. Jetzt, *an Stelle* des Vaters und des Geistes, bleibt Wilhelm nur ein gestickter Text erhalten, der seine räumliche Präsenz markiert. Unklarheit und Zweifel werfen ihren Schatten über die Bedeutung, die Absicht und den Ursprung dieses Textes. In diese Zweifel mischt sich zudem das ungute Gefühl, daß die Erinnerung an den weiblichen Körper über einen ganz anderen Autor hinwegtäuschen könnte. Die Frage der Vaterschaft ist für ihn genauso wichtig wie für Mignon. Der Fall des bestickten Schleiers thematisiert wörtlich die Konkretisierung der Stimme des Vaters als Geist, der hier als Text erscheint.

Bisher erfüllt die Übersetzung mehrere Funktionen, sie vermittelt zwischen zwei Sprachen, sie formt Zeichen in Laute um, und sie vermittelt zwischen unterschiedlichen Sphären. Aber zusätzlich zu all diesen genannten Funktionen bildet sie außerdem einen Ort, an dem Liebende sich treffen, die sich nur in den Worten und Handlungen von „Anderen" begegnen können. So verlagert sich der Ort des Lesens und Schreibens von Übersetzungen vom Studierzimmer, dem „locus studiosus", zum bürgerlichen Interieur und schließlich zum „locus amoenus", einem bukolischen Ort, zu dem Entfremdete und Liebende kommen, besonders wenn sie nicht zusammenkommen können, wenn ihnen ein Treffen sonst unmöglich ist. Wilhelms Beziehung zu seinem Vater, wie Werthers Beziehung zu Lotte, wie Fausts Beziehung zum Erdgeist bei mündlich vermittelten Schriften. Die Übersetzung erscheint also nicht nur als Sinnbild für Vermittlung schlechthin, sondern zugleich auch als Parodie dieses Vorgangs. Jegliche Hoffnung auf Vervollkommnung oder Wunscherfüllung wird radikal verwehrt durch die Verschiebung auf eine Ebene poetischer Künstlichkeit, auf der sich nur Geister, aber keine Körper begegnen können. In dem Moment, in dem Werther alle drei Positionen gleichzeitig einnimmt, fällt die klare Unterscheidung zwischen Autor, Übersetzer und Leser zusammen.

Wenn wir Goethes Begriff der Übersetzung im Zusammenhang mit der Sprachphilosophie seiner Zeit sehen, wird zudem deutlich, warum sich Benjamin ausgerechnet Goethe als Modell zu eigen gemacht hat, als er sich der Aufgabe gegenübersah, Proust und Baudelaire zu übersetzen. Aufbauend auf Herders Ideen über Sprache und Übersetzung sowie auf Goethes poetischer Praxis, basiert Benjamins Auffassung von Wörtlichkeit nicht auf Bedeutungen, die den jeweiligen Interessen und Intentionen einer Epoche gemäß bei der Rezeption und Übersetzung eines Werks zerstört und von neuem aufgebaut werden. Benjamins Hauptinteresse gilt vielmehr der „lautgerechten" wörtlichen Übersetzung, die versucht, den Laut an das Zeichen zurückzubinden, jene physische

Qualität, die die Materialität des Worts ausmacht. Genau dieser Moment ist entscheidend für die Erinnerung, wie die Proustsche „Madeleine". Im Gegensatz zur verschränkenden Kraft des geschriebenen Satzes, der die Bewegung der Sprache des Originals blockiert, schafft die Wörtlichkeit des gesprochenen Worts die Arkade für eine ungehinderte Passage. In den Worten Benjamins: „Der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, die Wörtlichkeit die Arkade."[42]

---

[42] Benjamin (Anm. 20), S. 18.