

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG  
Jahrbuch 2007

# Übersetzen im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

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

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2007  
13. Jahrgang

# Übersetzen im Vormärz

herausgegeben von

Bernd Kortländer und Hans T. Siepe

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: [www.vormaerz.de](http://www.vormaerz.de)

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

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

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

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2008  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-688-9  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Alexander Nebrig (Berlin)

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

### I.

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

Wie sein Bonner Lehrer August Wilhelm Schlegel (1767-1845)<sup>2</sup>, der seit 1818 eine Professur für Literatur und Kunstgeschichte innehatte, tat sich Viehoff als Übersetzer hervor. Aus dem Englischen übertrug er zahlreiche Stücke Shakespeares, einen Roman Walter Scotts<sup>3</sup>, aus dem Französischen das dramatische Gesamtwerk Jean Racines sowie Komö-

---

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

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

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

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

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

---

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

<sup>5</sup> Sie erschienen in Trier unter dem Titel *Blütenstraus französischer Poesie* bzw. *Blütenstraus englischer Poesie*.

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

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

## II.

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

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

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

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

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



brochen aufgefordert, und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form, wie in das Bette des Prokrustes, gezwängt.<sup>8</sup>

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

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

Als Schiller 1799 seine Ansicht äußerte, musste dieser Verzicht notwendigerweise zugunsten des Blankverses ausfallen, der den deutschen Alexandriner längst nicht nur verdrängt, sondern als Tragödienvers unmöglich gemacht hatte. Heinrich Viehoff, der als lebenslanger Kommentator und Biograph Goethes und Schillers<sup>10</sup> ihren 1828 bis 1829 bei Cotta in

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

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

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

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

Viehoff verfolgt also die Absicht, den deutschen Leser mit der Eigenart Racines nicht zu verstören. In einer kenntnisreichen Studie zum Alexandriner<sup>13</sup>, die 1859 als Schulprogramm erschien, kommt Viehoff auf das Problem zurück und geht über Schiller hinaus: Nicht die Form bedinge den ‚inneren Geist‘, wie Schiller sagen würde, sondern der „Charakter der französischen National-Poesie“<sup>14</sup> suche sich eine Form wie den Alexandriner:

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

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

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

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

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

<sup>14</sup> Viehoff: „Der Alexandriner“ (wie Anm. 13). S. 5.

<sup>15</sup> Viehoff: „Der Alexandriner“ (wie Anm. 13). S. 5.

<sup>16</sup> Viehoff: „Der Alexandriner“ (wie Anm. 13). S. 4.

ein ‚anti-rhetorischer‘ ist. Seit der Romantik ist es innerhalb der deutschsprachigen Poetik ein Gemeinplatz, dass die französische Poesie einen alles ergreifenden rhetorischen Charakter besitze, und im weiteren Verlauf der antirhetorischen Poesiekritik, wie sie beispielsweise bei August Schlegel anzutreffen ist<sup>17</sup>, kollidiert dieser mit der deutschen Auffassung dessen, was poetisch sein soll. Auch Georg Wilhelm Friedrich Hegels ästhetische Vorlesungen von 1820/21, die dessen Schüler Heinrich Gustav Hotho zwischen 1835-38 herausgab, gehen so weit, alles Rhetorische von der Poesie fernzuhalten und es unter die Prosa, die ein zweckorientiertes Medium sei, zu subsumieren.<sup>18</sup> Die rhetorische Deutung der französischen Tragödie ist zwar nicht gänzlich von der Hand zu weisen, allerdings wurde sie pejorativ gewertet – mit Folgen für die weitere Rezeption der französischen Klassiker.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### III.

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

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

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

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

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

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

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

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

Racines Ende 1670 erstmals aufgeführte Liebestragödie *Bérénice*, deren *simplicité d'action* der Dichter eigens hervorhebt<sup>26</sup>, zeugt besonders deutlich davon, dass alles Handeln der Figuren einzig von ihrer Rede her ver-

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

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

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

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

#### IV.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Genügt Racine eine syntaktisch markierte *exclamatio*, so muss Viehoff, der die Bezeichnung ‚Titus‘ als ‚Undankbarer‘ fortlässt<sup>28</sup>, sie semantisch mit einem ‚Doch Ach!‘<sup>29</sup> verstärken. Die Tendenz, Racines wohl kom-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## V.

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

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

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

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

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

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

---

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