

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 Pörrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2007
13. Jahrgang

Übersetzen im Vormärz

herausgegeben von

Bernd Kortländer und Hans T. Siepe

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

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
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-688-9
www.aisthesis.de

Bernd Kortländer (Düsseldorf)

Übersetzungen aus dem Französischen im Vormärz Erkundung eines untergegangenen Kontinents

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

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

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

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

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

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

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

I.

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

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

⁶ Ebd., S. 319-346.

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Ebd., S. 47.

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

¹¹ Heine: *Lutezia*, DHA XIV, 1, 84.

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

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

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

¹² Heine: *Lutezia*, DHA XIII, 1, 36.

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

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

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

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

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

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

¹⁷ Heine: *Lutezia*, DHA XIV,1, 85.

¹⁸ Ebd., S. 45.

¹⁹ Ebd., S. 85.

²⁰ Ebd., S. 53.

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

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

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

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

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

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

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

II.

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

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

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

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

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

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

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

III.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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