

UNIVERSITÄT TARTU
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
LEHRSTUHL FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

GOETHE'S „FAUST“ IN ESTNISCHER ÜBERSETZUNG
Magisterarbeit

vorgelegt von
Liina Sumberg

Wissenschaftliche Betreuerin:
Liina Lukas (MA)

Tallinn 2006

INHALTSVERZEICHNIS

INHALTSVERZEICHNIS.....	2
EINLEITUNG.....	3
1. PROBLEME DER LITERARISCHEN ÜBERSETZUNG.....	6
1.1. VORÜBERLEGUNGEN.....	6
1.2. ÜBERSETZUNGSTHEORIE BEI A. SANG UND A. ORAS.....	15
2. GOETHE'S „FAUST“ IN ESTNISCHER ÜBERSETZUNG.....	26
2.1. ERSTE ÜBERSETZUNGSVERSUCHE.....	26
2.2. A. SANG UND A. ORAS ALS „FAUST“-ÜBERSETZER.....	30
3. VERGLEICHENDE ANALYSE DER ÜBERSETZUNGEN VON A. SANG UND A. ORAS.....	47
3.1. PROLOG IM HIMMEL.....	47
3.2. BERGSCHLUCHTEN.....	72
3.3. ZUR ÜBERSETZERHALTUNG ESTNISCHER „FAUST“-ÜBERSETZER.....	82
ZUSAMMENFASSUNG.....	85
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS.....	89
RESÜMEE.....	96
ANHANG I.....	98
ANHANG II.....	106

EINLEITUNG

In der vorliegenden Arbeit wird versucht, die wichtigsten Aspekte der Entstehungsgeschichte der estnischen „Faust“-Übersetzungen zu erhellen und im Rahmen eines übersetzungstheoretischen und textanalytischen Vergleichs die Übersetzungsmethoden der beiden bedeutenden estnischen „Faust“-Übersetzer August Sang und Ants Oras näher zu beschreiben und zu bestimmen. Soweit es uns bekannt ist, sind diese beiden Übersetzungen in wissenschaftlichen Beiträgen noch nicht gründlicher thematisiert worden. Einen wertvollen Beitrag zur Untersuchung früherer estnischer „Faust“-Übersetzungen hat der estnische Literaturwissenschaftler Villem Altko mit seiner umfangreichen Magisterarbeit „*Goethe eesti kirjanduses*“ („Goethe in estnischer Literatur“, 1931) geleistet, in der er sich unter anderem mit der Entstehungsgeschichte und Kritik der estnischen „Faust“-Übersetzungen vor 1931 beschäftigte. Zu diesem Zeitpunkt waren die beiden ersten vollständigen „Faust“-Übersetzungen von August Sang und Ants Oras noch nicht entstanden.

Als Ziel der vorliegenden Arbeit betrachten wir die Erarbeitung der Übersetzerhaltung der estnischen „Faust“-Übersetzer aufgrund der expliziten und impliziten Übersetzungstheorie dieser Übersetzer. Als Arbeitshypothese gilt, dass estnische „Faust“-Übersetzungen interessante und meisterhafte Übersetzungsleistungen sind, die auf unterschiedlichen Übersetzungspoetiken beruhen.

Die Arbeit besteht aus drei Kapiteln. Im ersten Kapitel wird in die wissenschaftliche Diskussion über das Problem der literarischen Übersetzung eingeführt. Darin werden Teilfragen wie Textsortenspezifika und verschiedene Ansätze zu Übersetzungsmethodik und Übersetzungstheorien behandelt. Ebenfalls verweilen wir beim Problem der Eigenart und Spezifika von Goethes „Faust“ als Übersetzungsvorlage, wobei wir uns auf eine Theorie von Krzysztof Lipiński stützen. Nach dieser Theorie verursacht der „Faust“ als Lebenswerk Goethes mit seiner inhaltlichen und formalen Komplexität spezifische Übersetzungsprobleme. Von den theoretischen Überlegungen ausgehend wird in diesem Kapitel weiterhin versucht, anhand der theoretischen Äußerungen der estnischen „Faust“-Übersetzer ihre explizite Übersetzungstheorie zu formulieren.

Im zweiten Kapitel wird die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der estnischen „Faust“-Übersetzungen behandelt. Im ersten Schritt geben wir eine Übersicht über die fragmentarischen und unvollständigen „Faust“-Übersetzungen ins Estnische. Im

zweiten Abschnitt konzentrieren wir uns auf die entstehungs- und rezeptionsgeschichtlichen Aspekte der beiden vollständigen „Faust“-Übersetzungen von August Sang und Ants Oras. Unter anderem werden hier auch die Grundlinien der Biographie beider Übersetzer skizziert, deren Kenntnis – wie sich zeigen wird – für das Erfassen des Hintergrundes und die Bewertung von „Faust“-Übersetzungen unentbehrlich ist. Es hat uns die persönliche und Zeitgeschichte insofern interessiert, da durch sie die Entstehungs- und Rezeptionssituation der beiden Übersetzungen wesentlich geprägt wurde. In diesem Kapitel wird unter anderem versucht, der Situation der Isolation, dem Motiv des Unbefriedigtseins, den Beziehungen zwischen den beiden Übersetzern und den möglichen Gründen für Kanonisierung der Übersetzung von Sang nachzugehen. Im Rezeptionsteil behandeln wir die frühere Übersetzungskritik zu beiden Übersetzungen.

Im dritten Kapitel wird ein Vergleich des goetheschen Ausgangstextes mit den beiden estnischen Übersetzungsversionen angestrebt. Der Vergleich basiert auf Textinterpretation aller drei betreffenden Textvorlagen und auf der Bestimmung von Übernahmen, Eliminierungen, Substitutionen und Hinzufügungen in den estnischen „Faust“-Translaten. Aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht hat es uns weiterhin besonders interessiert, inwiefern die Übersetzer die textinternen Beziehungen im Ausgangstext erfasst haben. Aus Raumgründen wurde der textanalytische Vergleich auf zwei Rahmenszenen des „Faust“, „Prolog im Himmel“ (V. 243-253) und die Bergschluchten-Szene (2. Teil), begrenzt. Dabei wurden bei der Bergschluchten-Szene nur einige ausgewählte Textstellen in den Vergleich einbezogen: erstens waren es Textabschnitte, die Kohärenzbeziehungen zum „Prolog im Himmel“ oder zu einer Stelle innerhalb dieser Szene aufweisen, zweitens waren es relevante Stellen im Rahmen der ganzen „Faust“-Dichtung wie der Schlusschor *Chorus mysticus* (V. 12104-12111). Am Ende des dritten Kapitels wird schließlich versucht, unter Einbeziehung der gewonnenen Informationen über explizite Übersetzungstheorien der beiden estnischen „Faust“-Übersetzer ihre übersetzungsinterne Poetik herauszuarbeiten und als eine Übersetzerhaltung zu formulieren.

Die Idee und Anregung zu diesem Thema verdanke ich Ain Kaalep, der in seinen öffentlichen Auftritten und unseren persönlichen Gesprächen auf den Wesensunterschied der beiden estnischen „Faust“-Übersetzungen hingewiesen und in seinen Publikationen auf diese günstige und interessante Gelegenheit einer

Untersuchung bezüglich Sings und Oras' Übersetzungssprache aufmerksam gemacht hat.

1. PROBLEME DER LITERARISCHEN ÜBERSETZUNG

1.1. Vorüberlegungen

Wenn literarische Texte aus einer Sprache in eine andere übersetzt werden, handelt es sich um mehr als um bloße Sprachübertragung. (Bachmann-Medick 1997: 1)

Sowohl Übersetzungspraktiker als auch -theoretiker sind sich einig, dass das literarische Übersetzen, darunter aber insbesondere die Übersetzung von Lyrik, ein Phänomen und Sondergebiet innerhalb der allgemeinen Übersetzungstätigkeit ist und für Rezipienten jeglicher Art am meisten Fragen und Fragwürdigkeiten aufwirft (vgl. Kross 1967: 2; Torop/Sepp 1981: 6).

Die linguistisch orientierte Übersetzungswissenschaft ist textgattungsbezogen und unterscheidet zwischen pragmatischen und literarischen Texten. Für die gesamte Übersetzungswissenschaft ist diese Unterscheidung von großer Relevanz, weil durch sie die potentiellen Unterschiede im Rezeptions- und Reproduktionsvorgang ersichtlich werden. Man ist sich nämlich relativ einig, dass in pragmatischen Texten die Form keinen Eigenwert hat und dem Inhalt untergeordnet ist, in literarischen Texten Form und Inhalt in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen (Koller 1997: 152 f.; Kaalep 1998: 55). Koller vermittelt, dass die Linguistik sich primär als für die Übersetzungstheorie der pragmatischen Texte zuständig sieht (Koller 1997: 153). Während für die Linguisten die Beschreibung der Äquivalenzbeziehungen zwischen zwei Sprachen im Vordergrund steht, ist der Literaturwissenschaftler eher an den stilistisch-ästhetischen und rezeptionsbezogenen Aspekten interessiert (Koller 1997: 124). In der linguistisch orientierten Übersetzungswissenschaft hat man sich vorwiegend auf den Vergleich des sprachlichen Materials von Original und Übersetzung(en) konzentriert, eine Auffassung, die von Seiten der literaturwissenschaftlich-komparatistisch orientierten Übersetzungsforschung gelegentlich angefochten wurde (Koller 1988: 67). Neuerdings versucht man jedoch, den Begriff der linguistischen Äquivalenz so offen wie möglich zu verstehen und es wird zugegeben, dass

eine recht verstandene linguistische Übersetzungswissenschaft, die die Ansätze von Pragma-, Kasus-, Text-, und Textsorten-, Psycho-, Ethno-, Soziolinguistik, aber auch von poetischer Linguistik und linguistischer Stilistik in die

Übersetzungswissenschaft einbringe, [...] durchaus in der Lage [sei], auch dem Phänomen literarische Übersetzung und deren Komplexität gerecht zu werden. (Koller 1988: 67)

Koller ist der Meinung, dass es „bei der Beschäftigung mit literarischen Übersetzungen sinnvoll ist, eine gewisse Aufgabenteilung zwischen einer mehr linguistisch und einer mehr literaturwissenschaftlich orientierten Übersetzungswissenschaft vorzunehmen“ (Koller 1988: 68). Allerdings würde dies nach Koller eine Berücksichtigung der Ansätze und Ergebnisse der jeweiligen Wissenschaftszweige untereinander voraussetzen (Koller 1988: 68). Im Anklang an literaturwissenschaftliche Ansätze betont Koller (1997: 51) schließlich, dass „literarische Sprache alle Möglichkeiten realisieren kann, die in einer Sprache enthalten sind“ und stellt fest, dass literarische Texte wie keine anderen nicht interpretationseindeutig und in einer ganz eigentümlichen Weise interpretationsbedürftig sind (Koller 1997: 121).

Apel versucht ebenfalls, die linguistische Sichtweise zu erweitern, indem er die Übersetzung als „eine zugleich verstehende und gestaltende Form der Erfahrung von Werken einer anderen Sprache“ (Apel 1983: 8) versteht und feststellt, dass für die wissenschaftliche Behandlung des Problems der Übersetzung das ganze Arsenal literaturwissenschaftlicher Mittel eingesetzt werden soll:

Gegenstand dieser Erfahrung ist die dialektische Einheit von Form und Inhalt als jeweiliges Verhältnis des einzelnen Werks zum gegebenen Rezeptionshorizont (Stand der Sprache und Poetik, literarische Tradition, geschichtliche, gesellschaftliche, soziale und individuelle Situation). (Apel 1983: 8)

Poltermann erläutert den qualitativen Unterschied zwischen den literarischen und nicht-literarischen Texten anhand des Normbegriffes und der Abweichung von der Norm in einer Kommunikationsgemeinschaft folgendermaßen:

Während sprachliche Äußerungen normalerweise zum Zwecke alltäglicher Verständigung relativ strikt durch Normen geregelt sind, gilt das nicht für literarische Texte. Im ausdifferenzierten System der Literatur funktionieren sie als Programme für Kommunikation über sprachliche Äußerungen, denen die Abweichung von den Normen des Sprachsystems gestattet ist, wenn sie literarisch funktional sind. (Poltermann 1992: 17)

Lipiński, der Autor einer umfangreichen Monographie über polnische „Faust“-Übersetzungen, versteht jegliche Texte ebenfalls von einem kommunikativ orientierten Standpunkt aus. Literarische Texte sind demzufolge als Kommunikate besonderer Art anzusehen, wo die Fragen der Ästhetik, des Fiktionalen, der literarischen

Rezeption etc. in den Vordergrund treten müssen (Lipiński 1990: 12). Lipiński (1990: 13) thematisiert bei dem Kommunikat erstens das Verhältnis zwischen den vertexteten und nichtvertexteten Informationen, das für die Komplexität (bei Lipiński genauer als „Makrokontextualität“ bezeichnet) der literarischen Übersetzung verantwortlich sei. Zweitens sei es für literarische Übersetzung charakteristisch, dass die Form kommunikativ relevant ist und mitübersetzt werden muss bzw. soll (Lipiński 1990: 12), eine Aufgabe, die sich in unterschiedlichen Sprachen durchaus nicht als leicht erweist. Drittens ist für die Übersetzungswissenschaft ausschlaggebend, dass „der Nachvollzug der künstlerischen Leistung, der im Übersetzungsprozeß stattfinden soll, wissenschaftlich – im prozessuellen Sinne – kaum erfaßbar“ (Lipiński 1990: 13) ist.

Insofern handelt es sich sowohl inhaltlich als auch formal-ästhetisch um eine Textgattung, die alle nur denkbaren Übersetzungsprobleme aufwirft (Koller 1997: 51). Für literarische Texte gilt, dass sie unter ästhetischem Aspekt rezipiert werden (Koller 1997: 281) und dementsprechend erwartet man auch von der literarischen Übersetzung, dass sie „die ästhetischen Qualitäten des Originaltextes in der Übersetzung so weit wie möglich erhält“ (Koller 1997: 285).

Die Aufgabe der Übersetzungstheorie ist es, den Übersetzungsprozess und die Bedingungen und Faktoren dieses Prozesses durchschaubar zu machen (Koller 1997: 125). Insofern systematisiert die Übersetzungstheorie die grundsätzlichen Probleme und versucht, Antworten auf Grundfragen zu finden, die in der Geschichte des Übersetzens freilich immer wieder gestellt und unterschiedlich beantwortet werden. Für die Übersetzungskritik von großem Interesse sind erstens die theoretischen Äußerungen der Übersetzer zu ihren Übersetzungsmethoden, -prinzipien und -verfahren. Koller (1997: 34) bezeichnet solche Theorien von Übersetzern als „explizite Übersetzungstheorie“, Torop (1999: 50) als „tõlkija formuleeritud ehk eksplitsiitne poeetika“. Torop stellt fest, dass sich die explizite Übersetzungstheorie in unterschiedlichsten Texten wie literarischen Manifesten, Rezensionen, Artikeln, Vor- und Nachworten, Kommentaren, Briefen etc. niederschlagen kann (Torop 1999: 50). Nach Torop (1999: 50) werden aus solchen Übersetzungstheorien oft kulturelle Normen oder normative Poetiken. Die explizite Übersetzungstheorie des Übersetzers ist meistens mit einem konkreten, zu übersetzenden Text verbunden, kann sich aber auch als unveränderliche Methode auf alle zu übersetzenden Texte angewendet werden (Torop 1999: 50).

Zweitens befindet sich die jeweilige Übersetzungstheorie implizit aber auch in jeder einzelnen Übersetzung und besteht aus „Übersetzungsvorentscheidungen und -prinzipien [...], die sich aus der Übersetzung selbst bzw. aus dem Vergleich von Übersetzung und Original erschließen lassen“ (Koller 1997: 35). Ähnlich hält Torop fest, dass die „implizite Poetik“ des Übersetzers als seine „verborgenen Übersetzungsprinzipien“¹ aus der konkreten Aktualisation des Verhältnisses zwischen der Vorlage und Übersetzung heraus zu rekonstruieren sind (Torop 1999: 51). Also kann man die implizite Übersetzungstheorie eines Übersetzers erst durch Rekonstruktion seiner Übersetzungsmethode (Torop 1999: 51) herausarbeiten.

Die Aufgabe der Übersetzungsgeschichte und Übersetzungskritik ist es, die Prinzipien, von denen sich ein Übersetzer leiten lässt, d.h. seine implizite Übersetzungstheorie, durch einen Vergleich von Original und Übersetzung herauszuarbeiten. Torop stellt fest, dass sich die implizite Poetik eines Übersetzers im Allgemeinen an der Korrelation zwischen „edasiantu – väljajäetu – muudetu – juurdelisatu“² (Torop 1999: 51) veranschaulichen lässt. Weiterhin ist es möglich, die implizite Übersetzungstheorie mit der expliziten Übersetzungstheorie zu vergleichen, um herauszufinden, inwiefern sich explizite und implizite Übersetzungstheorien des Übersetzers decken, ob sich die explizite Poetik des Übersetzers in der praktischen Arbeit des Übersetzers hat verwirklichen lassen und gegebenenfalls welche Umstände die implizite Theorie, d.h. die Wahl der Übersetzungsmethode beeinflusst haben. In der vorliegenden Arbeit versuchen wir genau in diesem Sinne die expliziten Übersetzungstheorien der estnischen „Faust“-Übersetzer August Sang und Ants Oras mit der ihren Übersetzungen innewohnenden traduktologischen Poetik zu vergleichen.

Wenn wir auf das charakteristische dialektische Verhältnis zwischen Inhalt und Form in einem literarischen Text zurückkommen, können wir mit Wuthenow feststellen: „Wo die Sprache Form zu werden beginnt, entstehen Schwierigkeiten, die im Bereich des bloßen Sinn-Verstehens nicht mehr aufzulösen sind“ (Wuthenow 1969: 11). Vor jedem Übersetzer eines literarischen Textes steht in der Praxis eine lange Liste von theoretischen und praktischen Entscheidungsschwierigkeiten, die das Ergebnis beeinflussen.

¹ „tõlkimise varjatud põhimõtted“

² „Wiedergegebenes – Ausgelassenes – Verändertes – Hinzugefügtes“. Ähnlich bei Huntemann/Rühling: Übernahme, Eliminierung, Substitution und Hinzufügung (1997: 7, siehe dazu unten).

In der Praxis ist ein Übersetzer immer mit dem Problem konfrontiert, zu entscheiden, wie er mit der Fremdheit oder Andersheit (Turk 1990: 8 ff.) des Textes in der Übersetzung umgehen soll. Er kann ähnlich wie ein Interpret

versuchen, die Bedeutung der fremden Textelemente, der fremden Sachverhalte oder etwa der fremden Darstellungsweise zu rekonstruieren, und er wird dabei im Idealfall von allen Hilfsmitteln Gebrauch machen. Im Gegensatz zum Interpreten jedoch kann er seine Rekonstruktion nicht in der Form einer Rede *über* den Text vorstellen. [...] er hat es unter den Bedingungen der eigenen Sprache, Literatur und Kultur und zudem in der Form der Übersetzung darzubieten. (Lönker 1992: 50)

Ergebnis einer solchen Konfrontation mit der Fremdheit des Ausgangstextes sind die unterschiedlichen Übersetzungsmethoden³.

Koller nennt hinsichtlich des Kulturkontakts zwischen zwei verschiedenen Texten und kommunikativen Zusammenhängen zwei idealtypische Übersetzungsmethoden/Übersetzerhaltungen, mit denen sich Übersetzungen dieser kommunikativen Herausforderung stellen: die adaptierende und die transferierende Übersetzung (Koller 1997: 60). Erstere ersetzt Textelemente der AS, die spezifisch in der AS-Kultur verankert sind, durch Elemente der Kultur, für die die Übersetzung bestimmt ist. Über diesen Weg assimiliert die Übersetzung den AS-Text im ZS-Kontext. Die transferierende Übersetzung wiederum „versucht, kulturspezifische AS-Elemente als solche im ZS-Text zu vermitteln“ (Koller 1997: 60).

Auf der Ebene des Sprachkontakts bedient sich ein Text der Ausdrucksmittel einer bestimmten Ausgangssprache, bei Übertragung in eine andere Sprache muss man aber möglicher- und notwendigerweise anders strukturierte sprachlich-stilistische Mittel verwenden. Zwei idealtypische Übersetzungsmethoden, die aus dieser Übersetzerentscheidung heraus entstehen können, sind: die sich in die ZS einpassende Übersetzung und die verfremdende Übersetzung (Koller 1997: 60). Erstere „bewegt sich im Rahmen der sprachlich-stilistischen Normen, die in der ZS zum Zeitpunkt der Übersetzungsarbeit gelten“ (Koller 1997: 60), die zweite aber „versucht, die sprachlich-stilistischen Strukturen des AS-Textes so weit wie möglich im ZS-Text nachzuvollziehen“, wodurch in einigen extremen Fällen „eine eigentliche

³ Bei näherer Besprechung der unterschiedlichen Übersetzungsmethoden verwenden wir nach Koller (1997) die Abkürzungen AS (= Ausgangssprache), ZS (= Zielsprache) und nach Lipiński (1990) AT (= Ausgangstext), ZT (= Zieltext).

Übersetzungssprache entstehen kann, die sich deutlich von der Sprache originaler Texte abhebt“ (Koller 1997: 60).

Von Huntemann/Rühling werden als potentielle Übersetzerverfahren Übernahme, Eliminierung, Substitution und Hinzufügung hervorgehoben (Huntemann/Rühling 1997: 6 f.). Wenn die Erstere die Fremdheit des Textes erhöhen mag, können die drei Letzteren durch gewisse Tilgung, Ver- oder Umarbeitung der Informationen des Ausgangstextes die Fremdheit vermindern: Der Übersetzer, der selbst die Fremdheit bei der eigenen Textrezeption zunächst einmal beheben muss (vgl. hierzu Lönker 1992: 50), steht stets vor der Frage, ob er die mögliche Fremdheit für die Leserschaft bewahren, reduzieren oder gar eliminieren soll (Huntemann/Rühling 1997: 6 f.).

Peeter Torop vertritt ähnliche Position, indem er eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen drei verschiedenen Wegen der Kulturvermittlung macht: Der erste Weg, über welchen der AT der neuen Rezeptionsgemeinschaft zugänglich gemacht werden könnte, ist, den ZT spezifisch zu gestalten, indem die Individualität des Autors und seines Stils sichtbar wird. Die zweite Möglichkeit wäre, einen normalsprachlichen, mit den in der eigenen Kultur bereits vertrauten Sprach- und Genremerkmalen ausgestatteten neutralen oder adaptierten Text entstehen zu lassen, der auf der inhaltlichen Ebene im Vergleich zur Vorlage etwas Neues enthält. Der dritte Weg würde bedeuten, das Fremde im Eigenen aufzulösen. Das Ergebnis in drittem Fall wäre eine Übersetzung, in der die Merkmale des AT und der AS-Kultur in der ZS-Kultur bereits unauffällig oder kaum differenzierbar sind. (Torop 1999: 13)

Lipiński fasst die Entscheidungsfragen und Arbeitsmethoden für einen jeden Übersetzer in seinem jeweiligen Arbeitsprozess in einem Raster zusammen:

Originalbezogenheit : Empfängergerichtetheit
Verfremdung : Entfremdung
Archaisierung : Modernisierung
Besonderes : Allgemeines, Gesetzmäßiges
Äquivalenzebene – Wort : Äquivalenzebene – Satz, Text
Nachahmung : souveräner Nachvollzug der künstlerischer Leistung
Abhängigkeit des ZT : Selbständigkeit des ZT
Absolute Äquivalenz : funktionale, dynamische Äquivalenz
Definitive Übersetzung : veralternde Übersetzung (Lipiński 1990: 15)

Im jeweils ersten Fall können wir einen Prozess der Annäherung des Übersetzers an den Ausgangstext feststellen. Das Grundprinzip der Übersetzung in dieser Form ist eine

möglichst maximale Originaltreue, Aufbewahrung möglichst vieler Elemente des Originals und ihre Weitergabe mit entsprechenden Mitteln in der ZS.

Im zweiten Fall findet das Gegenteil statt: Die Übersetzung wird dem Leser „näher“ gebracht. Hier berücksichtigt man die Erwartungen und Verstehenspotenz des ZT-Lesers, damit entfernt sich der ZT aber auch wesentlich vom Original. Durch diese Methode erreicht der ZT auch eine gewisse künstlerische Autonomie und Unabhängigkeit vom AT.

Weil die Übersetzungsmethode das konkrete Verhältnis zwischen dem Original und der Übersetzung widerspiegelt (vgl. Torop 1999: 51), interessiert uns im Hinblick auf die Übersetzungsproblematik auch das spezifische Problem der Übersetzungsvorlage. In seiner Habilitationsschrift über die übersetzungstheoretischen Fragen bezüglich des konkreten Übersetzungsfalls „Faust“ behandelt Lipiński übersetzungstheoretische und -praktische Probleme im Licht des Originalwerkes und seiner Eigenschaften. Lipiński vertritt die meiner Ansicht nach sehr aufschlussreiche Position, die die Untersuchung und Interpretation der Übersetzungsvorlage in den Vordergrund stellt. Diese Theorie geht aus von der These, dass die Qualität der Übersetzung des „Faust“ in hohem Maße vom richtigen Erfassen der Vorlage (Lipiński 1990: 27) abhängt.

Goethes „Faust“ gehört nach Lipińskis Ansicht zu den kompliziertesten und anspruchsvollsten Aufgaben, vor die ein Übersetzer gestellt werden kann (Lipiński 1990: 27): „Gerade im Umfang der zu erfassenden textuellen und kontextuellen Problematik liegt eine der gravierendsten Schwierigkeiten der „Faust“-Übersetzung“ (Lipiński 1990: 28). Die Problemstellung und die Kompliziertheit des Entscheidungskomplexes, den der Übersetzer zu berücksichtigen hat, variiert natürlich von Zielsprache zu Zielsprache, von Kulturkreis zu Kulturkreis, weil in jedem zu behandelnden Fall jeweils andere Aspekte des Ausgangstextes und seiner kulturellen, historischen und literarischen Einbettung in den Vordergrund treten (Lipiński 1990: 27).⁴

Die wichtigsten Probleme der Übersetzung von Goethes „Faust“ wären nach Lipiński:

⁴ So beispielsweise hat man im Fall der japanischen „Faust“-Übersetzungen ein komplexes Spektrum von Problemen hinsichtlich der Wiedergabe von Stil, Lexikologie, Syntax, Versform und nicht zuletzt auch semantischem und sachlichem Verständnis des Wortfeldes und Sachgehalts zu berücksichtigen, da „das Japanische nach Grammatik, Wortfügung, Wortschatz, Begriffsvorstellungen und seelischer Haltung vom Deutschen grundverschieden“ (Kimura 1988: 340 f.; vgl. dazu auch Kimura 1993: 587 ff.) ist.

1. Kontextuelle Einbettung der „Faust“-Dichtung in enorm viele Themenkreise (wie z. B. europäische und deutsche Geschichte, deutsche Literatur, philosophische Fragen der Entstehungszeit, Bibel, Hexenwelt, Realien des 18. Jahrhunderts, Goethes Gesamtwerk als Interpretationsrahmen). Diese Eigenschaft der Vorlage bedingt die Notwendigkeit ausführlicher und sachkundiger Kommentare. Viele Bezüge, die im Ausgangstext auftreten, waren für den gebildeten Leser der Goethe-Zeit selbstverständlich, andererseits war der „Faust“ bereits zur Entstehungszeit kommentarbedürftig (Lipiński 1990: 35 ff.). Weil beim ZT-Leser das Vorwissen meistens noch lückenhafter und wohl anders strukturiert ist als das des AT-Empfängers, ist ein ZT-Kommentar im Falle von „Faust“ eine unumgängliche Notwendigkeit (Lipiński 1990: 62).

2. Kohärenzbezüge innerhalb der Faust-Dichtung: Die textinternen Relationen (Wiederholungen desselben Gedankens, Themas, Motivs; Wiederholungen von Wörtern, Formulierungen und denselben Formelementen) im AT, die die Zusammenhänge konstituieren und dadurch zur Einheitlichkeit dieses komplexen Werkes beitragen, müssten vom Übersetzer wahrgenommen, reflektiert und mit entsprechenden ZS-Mitteln optimal rekonstruiert werden (Lipiński 1990: 53).

3. Kommunikative Relevanz der Ausdrucksebene: Im „Faust“ spielt die Ausdrucksebene eine überaus wichtige Rolle. Die Tatsache, dass beim „Faust“ auch eine formbezogene Deutung möglich ist (einerseits ist die Wahl des jeweiligen Metrums mit dem Inhalt des Gesagten eng verbunden, andererseits sind die Gestalten des Dramas durch ihre individuelle Sprache und Ausdrucksweise gekennzeichnet), veranschaulicht, wie informationsbeladen die Art und Weise der künstlerischen Textgestaltung sein kann (Lipiński 1990: 58). Die Leistung der Sprache im Bereich der stilistischen Vielfalt stellt den Übersetzer vor die Aufgabe, sie mit allen Mitteln der Zielsprache im ZT entsprechend zu entfalten. Bei entfernten Kulturbereichen können aber entsprechende stilistische Mittel in der ZS fehlen oder andere Funktionen besitzen. In dieser Weise „kann durch den Übersetzungsprozeß die stilistische Vielfalt des AT wesentlich eingengt werden.“ (Lipiński 1990: 60).

Nach Koller lässt sich Übersetzen als Wahl- und Entscheidungsprozess im Bereich stilistischer Varianten in zwei Fällen besonders anschaulich beobachten: „1. wenn mehrere Übersetzer denselben Text übersetzen [...], 2. wenn im Übersetzungsmanuskript eines Übersetzters verschiedene Übersetzungsversuche/Fassungen überliefert sind.“ (Koller 1997: 103). Weiterhin stellt

Koller fest, dass „zu einem Originaltext verschiedene Übersetzungen möglich sind, die durchaus als kommunikativ äquivalent beurteilt werden können“ (Koller 1997: 201). Dieser Ansatz ist für unsere Arbeit von essentieller Bedeutung und wir werden versuchen festzustellen, ob und gegebenenfalls inwiefern dies bei den estnischen „Faust“-Übersetzungen gilt.

Die Aufgabe der übersetzungsgeschichtlichen Untersuchung wäre nach Torop nicht die Entscheidung über die Qualität unterschiedlicher Übersetzungen in der Gradation des bloßen „gut“ und „schlecht“, sondern die Frage zu beantworten, **wie** übersetzt wurde, also die Übersetzungen zu beschreiben und die unterschiedlichen Übersetzungstypen im Rahmen der allgemeinen Übersetzungstypologie zu bestimmen⁵ (Torop 1999: 46). Ähnliches besagt Apel im Zusammenhang mit der Aufgabenbestimmung der Übersetzungskritik: es sei primär

[...] die Aufgabe der Übersetzungskritik [...], dem Leser zu vermitteln, in welcher Form Verhältnisse von Original und Übersetzung in einer Übersetzung als Text erfahrbar werden können und welche spezifische Rezeptionseinstellung dem Leser mit Gründen nahegelegt werden kann. (Apel 1983: 35)

Der Begriff der Äquivalenz, der in der Übersetzungswissenschaft eine zentrale Rolle spielt, ist nach Koller (1997: 214 ff.) ohne gründliche Differenzierung nicht ausreichend. Er nennt dafür fünf Bezugsrahmen (denotative, konnotative, textnormative, pragmatische und formal-ästhetische Äquivalenz) und stellt fest, dass man von einer Äquivalenzrelation zwischen einem bestimmten ZS-Text und einem bestimmten AS-Text reden kann, wenn der ZS-Text bestimmte Forderungen in Bezug auf diese Rahmenbedingungen erfüllt (Koller 1997: 215). Wenn die Übersetzungskritik den Begriff der „Treue“ verwenden will, kann dies nach Koller auch nur geschehen, nachdem man die Interpretation des Übersetzers und die Äquivalenzforderungen, die der Übersetzer aus der Interpretation ableitet, rekonstruiert.

Für unsere Arbeit sind die Überlegungen zu unterschiedlichen Übersetzungsmethoden wie der Rezeption der Übersetzungsvorlage von essentieller Bedeutung. Durch den Vergleich der expliziten Übersetzungstheorie der estnischen „Faust“-Übersetzer mit dem ihren Übersetzungen impliziten Poetik versuchen wir ihre persönlichen Übersetzungsmethoden herauszuarbeiten.

⁵ „Kuid tõkeloo peasihiks ei saa olla tõlgete kvaliteedi hindamine, vaid vastamine küsimusele, kuidas kunagi tõlgiti. Ainult nii on tõkelool ka teoreetilist väärtust. Seepärast on üheks tõlketeaduse oluliseks ülesandeks asendada hinnangulisus kirjelduslikkusega ja määratlenda erinevad tõlketüübid tõlketüpoloogia raames, mitte aga hea ja halva gradatsiooniks ekseldes.”

1.2. *Übersetzungstheorie bei A. Sang und A. Oras*

Die erste Quelle mit Aussagen August Sangs zur Übersetzungstheorie findet sich in der Zeitschrift *Looming* in Form einer relativ umfangreichen Abhandlung über den Stand der estnischen Lyrikübersetzung um 1940. Sang beginnt mit einer vorsichtig formulierten Verallgemeinerung zum prinzipiellen Problem der Übersetzbarkeit von Literatur: „Vististi iga tõlkija on oma tööd tagantjärele hinnates tulemusele jõudnud: luule on tõlkimatu.“⁶ (Sang 1940: 319). Man könne bei einem Originaltext, so Sang weiter, dessen Rhythmen, Reime, rhetorische Figuren analysieren und sie mit größter Sorgfalt in einer anderen Sprache nachbilden, das Ergebnis aber habe trotz seiner scheinbaren Ähnlichkeit zum Original immer noch keine „Seele“ (Sang 1940: 319). Technisches Können allein reiche nicht aus, handwerkliche Fähigkeiten seien aber auch nicht zu unterschätzen, da man sie beim Übersetzen der Lyrik zwangsläufig benötige. In der Dichtung seien der Inhalt und die Form miteinander verbunden, und für den Stellenwert einer Übersetzung sei ausschlaggebend, inwiefern man sie als eine einheitliche künstlerische Ganzheit habe gestalten können; gerade daran könne man eine wesentliche Qualität einer Lyrikübersetzung erkennen (Sang 1940: 320). Ausschlaggebend für die Schaffung eines Textganzen sei die schöpferische Fähigkeit⁷ des Übersetzers (Sang 1940: 319). Die Forderung nach sprachlicher Genauigkeit ist nach Sangs Ansicht unzulänglich, wenn man ein literarisches Werk erfassen wolle: In einer Übersetzung von Dichtung gebe es außer linguistischen Faktoren und dem Stil des Autors nämlich auch noch die der Lyrik eigentümlichen Faktoren, die man zu beachten habe, wenn man eine genaue Wiedergabe des Originalwerkes anstrebe. Die Einsetzung von Metrum und Reim mache eine wortwörtliche Übersetzung fast unmöglich, wenn man den Vers nicht wesentlich beeinträchtigen wolle (Sang 1940: 320). Sang führt eine Reihe von Beispielen für Übersetzungsprobleme an, die eine bedeutungsgleiche Wiedergabe des Originaltexts erschweren oder sogar ausschließen.

In Sangs Abhandlung finden wir übersetzungstheoretische Begriffe wie „*tõlke identsus*“ und „*ideaalne tõlge*“⁸. Mit dem Begriff „*tõlke identsus*“ meint Sang wohl die innerliche Übereinstimmung des Ausgangs- und Zieltextes, also die Äquivalenz in dem weitesten Sinne dieses Wortes. Leider geht Sang nicht näher auf diesen Begriff ein. Er hält lediglich fest, dass dieser Begriff wohl fruchtbarer sei für die Diskussion über die

⁶ „Wahrscheinlich hat jeder Übersetzer bei Bewertung seiner Arbeit im Nachhinein feststellen müssen, dass die Dichtung unübersetzbar ist.“

⁷ „loomisjõud“

⁸ „ideale Übersetzung“

Übersetzbarkeit als die Frage nach der sprachlichen Genauigkeit im Sinne von Bedeutungsgleichheit. Ebenso betont Sang, dass für eine gute Übersetzung, die ja immer Nachdichtung sei, ausführliche Kenntnisse der Gedanken- und Gefühlswelt des Autors sowie Anteilnahme und Mitfühlen an jener Welt notwendig seien (Sang 1940: 320 f.).⁹ Ideale Übersetzung setzt nach Sang sogar eine „Seelenverwandtschaft zwischen dem Übersetzer und Autor [eigtl. = des zu Übersetzenden – L.S.]“¹⁰ (Sang 1940: 321) voraus.

Den individuellen Charakter der Übersetzung veranschaulicht Sang durch den Begriff „*omalooming*“¹¹: „Kuid niivõrd kui me tõkeluulet omaloomingu saavutusena tahame hinnata, ei tohi tal ka hing puududa.“¹² (Sang 1940: 319) Das Letztere beweist, dass Sang als Dichter selbst dem Übersetzen einen ausgesprochen schöpferischen Charakter zugemessen hat, der individuelle künstlerische Fähigkeiten voraussetzt, wenn man eine bemerkenswerte Leistung erreichen will. Er stellt fest:

Värsitõlkija peab olema luuletaja – üksnes loov autor suudab teise looja tööd oma keeles uuesti elustada. Tegelikult ongi igal maal parimad tõlked antud loovate autorite sulest, kusjuures nende originaalloodang mõnikord võib jääda nende tõkeloomingu varju või avaldub nende loomistung koguni ainult tõlketoodangus. Viimast liiki luuletajanatuuriks võime Eestis pidada Ants Orast.¹³ (Sang 1940: 321)

Dies waren prophetische Worte im Jahr 1940, die die beiden künftigen estnischen „Faust“-Übersetzer beim Namen nannten und das Charakteristische an ihnen zusammenfassten. Denn die nächsten Jahrzehnte erwiesen, dass in die Kategorie der Dichter, in deren Werk die Übersetzungen dominant sind, zweifelsohne Sang selbst gehörte¹⁴. Zu der zweiten Kategorie rechnete Sang Oras, der keine eigenen lyrischen Werke hervorbrachte, sondern sich künstlerisch ausschließlich in der Übersetzerischen Tätigkeit verwirklichte.

⁹ „Hää tõlge on alati ümberluuletamine, kuid ta nõuab, et autori mõtte- ja tundemaailma hästi tuntaks, et sellele kaasa tuntaks.“

¹⁰ „Ideaalne tõlge eeldab tõlkija ja tõlgitava hingesugulust.“

¹¹ „Eigenschöpfung“, „eigenes Schaffen“

¹² „Aber insofern wir die Lyrikübersetzung als eine eigenständige schöpferische Leistung bewerten wollen, darf die Seele darin nicht fehlen.“

¹³ „Der Lyrikübersetzer muss Dichter sein – nur ein selbst schaffender Autor vermag das Werk eines anderen Schöpfers in seiner Sprache wiederzubeleben. Tatsächlich sind die besten Übersetzungen aller Länder von schöpfenden Autoren übersetzt worden, wobei manchmal ihr Übersetzerisches Schaffen mehr Aufmerksamkeit erregt als ihr originelles Schaffen oder aber zeigt sich ihr Schaffensdrang einzig und allein in der Übersetzungsproduktion. In Estland können wir Ants Oras für ein Beispiel von der letztgenannten Art der Dichternatur halten.“

¹⁴ Näheres dazu siehe unter 2.2.

Kurz vor seinem Tod 1969 hat Sang Endel Mallene ein Radiointerview gegeben, dessen Fonogramm später veröffentlicht wurde. In diesem Material können wir ebenfalls einige Aussagen Sangs über seine Übersetzungstheorie finden. Generell vertritt Sang die Position, dass die Dichtung nur bedingt übersetzbar sei, als eine Notlösung aber immer noch wesentlich effektiver sei als eine prosaische Umerzählung: „Luule ei ole ses mõttes tõlgitav, et saaks absoluutselt edasi anda kõiki originaali väärtusi. Aga ta on tõlgitav selles mõttes, et luuletõlge annab täielikuma pildi originaalist kui kõige parem ümberjutustus.“¹⁵ (Mallene 1971: 489).

Zwei weitere Aussagen Sangs in diesem Interview sind widersprüchlich. Zur aktuellen Praxis der estnischen Belletristikübersetzung gibt Sang zu Protokoll: „Eesmärk on [...] see, et tõlge kõlaks võimalikult eestipäraselt, et sellel ei oleks niisugust võõrast kõla, mis lubaks seda eraldada eesti kirjanduse algupäranditest.“¹⁶ (Mallene 1971: 489).

Die Frage nach der Möglichkeit oder Notwendigkeit eines eigenen Stils, einer „Handschrift“ (Mallene 1971: 489) des Übersetzers, beantwortet Sang hingegen folgendermaßen:

Tõlkija peab püüdma tabada originaali autori nägu ja oma näo maha salgama. Täiel määral see ühelgi tõlkijal muidugi ei õnnestu. [...] Tõlkija mina jääb ikka mõnel määral kõlama. [...] Aga tähtis on, et täie kõla selle kõrval saaks ennekõike see, mida tõlkijal ei ole, mis on tõlgitava teose eripära.¹⁷ (Mallene 1971: 490)

Vom Kontext her ist die erste Aussage über eine praktizierte oder zu praktizierende Norm der sich einpassenden Übersetzung als Festhaltung einer konkreten Tendenz seiner Zeit in Estland zu verstehen. Aus dem Kontext ergibt sich nicht mit aller Deutlichkeit, ob und inwiefern Sang dieses Ziel auch als seine eigene Maxime aufgefasst hat, man kann diese Möglichkeit aber auch keineswegs ausschließen. Die zweite Aussage scheint auf den ersten Blick Grund zu der Annahme zu geben, dass Sang als Übersetzerhaltung grundsätzlich die der verfremdenden Übersetzung

¹⁵ „Die Dichtung ist in dem Sinne, dass man absolut alle Werte des Originaltextes nicht wiedergeben kann, nicht übersetzbar. Aber sie ist übersetzbar in dem Sinne, dass eine lyrische Übersetzung ein vollständigeres Bild vom Original zu geben vermag als die beste Umerzählung.“

¹⁶ „Das Ziel ist [...] es, dass die Übersetzung möglichst ‚estnisch‘ klingen würde, dass sie nicht irgendeinen fremden Klang hätte, der es ermöglichen würde, sie von Originalwerken der estnischen Literatur zu unterscheiden.“

¹⁷ „Der Übersetzer muss es anstreben, die Eigenschaften des Originals zu treffen und sein eigenes Gesicht dabei verleugnen. Natürlich gelingt dies keinem Übersetzer in vollem Umfang. [...] Das Ich des Übersetzers klingt immer noch einigermaßen hindurch. [...] Wichtig ist, dass bei diesem vor allem das einen vollen Klang erhält, was der Übersetzer nicht besitzt, das ist die Eigenart des zu übersetzenden Werkes.“

bevorzugt, dabei aber zugibt, dass das Subjekt des Übersetzers das Ergebnis beeinflusst und umgestaltet.

Sang skizziert die einzelnen Schritte eines idealen Übersetzungsvorgangs aus seiner Sicht wie folgt: Am Anfang stehe die Lektüre, die das Interesse für einen Autor und seine weiteren Werke in ihm erwecke. Aus der Sympathie für den Text und aus dem Interesse für den Autor wachse das Bedürfnis, das betreffende Werk zu übersetzen, um das eigene Lektüreerlebnis auch mit den anderen Menschen zu teilen¹⁸. Dann folgten das Kennenlernen anderer Werke dieses Autors, das Übersetzen und schließlich, nach einer Pause, die erneute Lektüre des Manuskripts, bei der man noch Einiges korrigieren und präzisieren könne (Mallene 1971: 490).

Über Sangs Arbeitsmethoden wissen wir aus anderen Quellen, dass Sang sich systematisch, durch einen kontinuierlichen und konsequenten Lernprozess mit den Sprachen beschäftigte, aus denen er übersetzte (vgl. Torop 1984: 4) und dass er bei seiner Arbeit immer auch frühere Übertragungen des zu übersetzenden Werkes zu berücksichtigen versuchte (Torop 1984: 4).

Aussagen Sangs zu seiner „Faust“-Übersetzung finden sich nur in indirekter Form in dem Konzept eines Briefes an Ivar Ivask vom 15. März 1969, in dem Sang bezweifelt, dass Adjektive wie „gut“ und „schlecht“ brauchbare Kategorien für einen Vergleich der „Faust“-Übersetzungen seien. Als er die Übersetzung des „Faust“ begonnen habe, habe er nicht das Ziel gehabt, besser als Oras zu übersetzen, sondern er habe den Text in seiner Art übersetzen wollen (KM EKLA: F. 300, M 1:3). Seine darauf folgenden Aussagen beziehen sich nicht mehr direkt auf seine „Faust“-Übersetzung, sondern allgemein auf sein und Oras' übersetzerisches Werk. Er äußert sich knapp und bündig zum Grundcharakter seiner Übersetzungen, und zwar geschieht dies größtenteils durch einen Vergleich mit Oras' Übersetzungsstil, ja sogar hauptsächlich durch Beschreibung von Oras' Stil:

[...] vöiks hästi lihtsustatult öelda, et minu tõlked on proosalised, Orase omad – poetilised. Nagu reaktiivlennuk tõuseb ta ikka kohe pilvedesse. Selles on ta tugevus, kuid ka nõrkus. Ta on alati kas ülev või groteskne ja mõnede autorite puhul on see omal kohal.¹⁹

¹⁸ „Tekib tahtmine ka teistele katsuda seda edasi anda, mis mina sealt sain, ja nii tulebki huvi ühe või teise autori vastu.“

¹⁹ „[...] [dann] könnte man sehr vereinfacht sagen, dass meine Übersetzungen prosaisch sind, Oras' Übersetzungen aber – poetisch. Wie ein Strahlflugzeug steigt er stets gleich in die Wolken. Darin ist seine Stärke, aber auch Schwäche. Er ist immer entweder erhaben oder grotesk, und bei manchen Autoren ist

Man kann daraus folgern, dass Sangs Prinzip demnach eine sprachlich ausgewogene Wiedergabe gewesen ist, die vor allem Einfachheit im Sprachgebrauch und Verständlichkeit anstrebte. Die relative und indirekte Natur dieser Aussage erlaubt es uns aber nicht, daraus grundlegendere Folgerungen über die konkreten Schaffensprinzipien und Methoden, von den Sang in seiner Übersetzung ausgegangen ist, zu ziehen.

Während es im Fall von August Sang keine expliziten Äußerungen über das Problem des Übersetzens in direktem Zusammenhang mit dem „Faust“ gibt, bieten sich im Fall von Ants Oras seine Nachworte zu den Übersetzungen des ersten und zweiten Teils als erste, wenn auch kleinere Quellen für Informationen dieser Art an. In seinem ersten, kürzeren Nachwort betont Oras die stilistische Vielfalt und den symphonischen Charakter auch des ersten Teils. Er versichert, dass diese Arbeit für ihn als Übersetzer ein großes Erlebnis gewesen sei und gesteht weiterhin, dass die Wiedergabe dieses einzigartigen Werkes den Übersetzer vor eine enorm schwierige Aufgabe stelle: „Käesolevas eestinduses on katsutud kõiki neid stiile säilitada, kuigi ebareeglipärasemalt värsistatud osades on võetud teatud vähemaid vabadusi näiteks riimide järjestuse ja ridade pikkuse suhtes.“²⁰ (Oras 1955: 174).

In seinem gründlichen Nachwort zum zweiten Teil greift Oras bei der Analyse dieses Teils erneut zum Vergleich des kolossalen Formenreichtums von „Faust“ mit der Musik: „On ilmne, et selle muusika edasiandmine teises keeles on määratu ülesanne, mille jäägitu lahendamise on vist võimatu.“²¹ (Oras 1962: 270). Die Übersetzungsprobleme veranschaulicht Oras anhand von Szenen oder Passagen, in denen die verschiedenen Stile schnell und schlagartig wechseln.

Die Hauptquelle für Oras' Reflexionen über seine eigene Übersetzerhaltung sind jedoch seine Briefe an Ivar Ivask. Über das generelle Problem der Übersetzbarkeit bzw. Unübersetzbarkeit der Lyrik meint Oras in seinem Brief an Ivask vom 9. März 1963, dass es wohl nicht möglich sei, genau das wiederzugeben, was im Original enthalten sei: „[...] – isegi mitte sel määral, mil päevapilt kahemõõtmelisena edasi annab

das angebracht.“ (KM EKLA: F. 300, M 1:3)

²⁰ „In der vorliegenden Übersetzung wurde versucht, alle diese Stilunterschiede zu bewahren, wenngleich man sich in einigen Teilen, in denen die Verssprache unregelmässiger gestaltet ist, auch gewisse geringere Freiheiten, wie zum Beispiel bezüglich der Reimfolge und der Verslänge, genommen hat.“

²¹ „Es ist offensichtlich, dass die Wiedergabe dieser Musik in einer anderen Sprache eine enorme Aufgabe ist, deren vollständige Lösung vielleicht unmöglich ist.“

kolmemõõtmelise maailma pildi. Pääle ‚sisu‘ tuleb kõik uuesti luua – küsimuseks jääb vaid, millisel määral uuena.“²² (Akadeemia 1998: 258).

Im Zusammenhang mit seiner Übersetzung des ersten Teils erklärt Oras in einem Brief an Ivask vom 24. Januar 1957:

Enne kõike olen püüdnud hoiduda orjalikust kopeerimisest. Kirjataht surmab! Tuleb tungida omaenda keele üdini ning siis, originaali vaimust jõudu ammutades, uue meediumi varal käia samu teid, läbi vaimustuste ja vapustuste, kogu aeg andunult kuulates põhilist muusikat. On kummaline, kuidas see protseduur vahel omast keelest esile toob ootamatuid meloodilisi varusid.²³ (Akadeemia 1998: 32)

Wir sehen in dieser philosophischen Ausführung, dass Oras sich auch hier des Vergleichs mit der Musik bedient, wenn er den „Geist“ des Originals beschreibt und erklärt, dass er keineswegs eine wortwörtliche Kopie des Originals anstrebe. Das Original gilt für Oras als Tongeber in ästhetisch-stilistischer Hinsicht (vgl. „Ekstase und Erschütterungen“ im Werk) und er betont die Wichtigkeit der Wiedergabe des Gesamteindrucks oder des Erlebnisses (vgl. auch Oras 2003: 181), d.h. der ästhetischen Wirkung, welche das Original auf einen aufnahmefreudigen Leser ausübt. Für Oras, diesen „ausgezeichneten Kenner der estnischen Sprache“ (Mägiste 1976: 35) und Meister der „Wort- und Gefühlkultur“ (Rähesoo 2003: 508), war es nur natürlich, eine rückhaltlose Offenheit und uneingeschränkte Empfänglichkeit dem originalen Text gegenüber in Kombination mit einer sensitiven Einfühlung in die eigene Sprache und deren Ausdrucksmöglichkeiten als Prinzipien seiner Arbeit hervorzuheben.

An dieser Stelle wäre es angebracht, Einiges über die konkreten Arbeitsmethoden bei Oras hinzuzufügen. Über Oras' Arbeitsmethoden bei seinen Übersetzungen gibt Auskunft sein Brief an Ivask vom 1. Februar 1962. Er erzählt, dass er seine Arbeit an der Übersetzung des zweiten Teils des „Faust“ abgeschlossen habe, nachdem ihn die Inspiration beflügelt habe. Abgeschlossen sei aber noch nicht gleichbedeutend mit fertig, denn: „Seda tuleb aeg-ajalt jälle vaadata, tihendada, süvendada, värskendada,

²² „[...] – nicht einmal in dem Maß, wie das zweidimensionale Lichtbild das Bild einer dreidimensionalen Welt vermittelt. Außer Inhalt muß alles neu erschaffen werden – es bleibt nur die Frage, in welchem Maß.“

²³ „Vor allem habe ich mich vor einem sklavischen Kopieren zu hüten versucht. Der Buchstabe tötet! Man muss in den Kern der eigenen Sprache vordringen, um dann, aus dem Geist des Originals Kräfte schöpfend, mit Hilfe des neuen Mediums dieselben Wege zu gehen, durch Ekstasen und Erschütterungen, die ganze Zeit mit Hingabe die grundsätzliche Musik in den Ohren zu haben. Es ist sonderbar, wie diese Prozedur aus der eigenen Sprache manchmal unerwartete melodische Vorräte hervorbringt.“

täpsustada jne.²⁴ (Akadeemia 1998: 186) Ein halbes Jahr zuvor, am 1. Juni 1961, hatte es geheißen: „Minul hakkab Faust II teine versioon lõpule lähenema, kuid vähemalt kaks kuni kolm lisaversiooni läheb kindlasti tarvis, enne kui selle asja käest saab anda.“²⁵ (Akadeemia 1998: 181).

Aus Oras' Briefen kann man auch ersehen, dass ihm mehrere Übersetzungsversionen von „Faust“ in anderen Sprachen – die frühe schwedische Version des ersten Teils von Viktor Rydberg aus dem Jahr 1876, die ältere russische Version von Nikolai A. Cholodkovskij (1878) und eine neuere von Boris Pasternak (1950/1953), die finnische Version des ersten Teils von Otto Manninen (1934) und zahlreiche englischsprachigen Versionen – bekannt waren und er diese mit großem Interesse gelesen und zurate gezogen hat (vgl. Akadeemia 1998: 31; 72; 122; 131; 258).

In einem Brief an Ivask vom 23. Oktober 1959 äußert Oras explizit die Meinung, dass der Übersetzer seine eigene „Handschrift“ und Individualität unbedingt beibehalten und bei der Arbeit mitwirken lassen solle:

Olen otse vastupidisel arvamusel neile, kes väidavad, et tõlkijal ei tohi olla oma käekirja. Asi on just ümberpöördud: tõeline tõlkija peab omama käekirja, kuid see peab olema nõtkes, sensitiivne, väga laia figuuride amplituudiga, kuid siiski isikupärane. Ainult omaenese isiku kaudu on võimalik sukelduda teistesse isiksustesse, ning see, mida toodetakse, peab olema veenvalt isikupärane, sest muidu see ei oleks täiekaaluline luule! See peab olema kirglikult läbi elat ja kirglikult – kuigi distsiplineeritult – väljendat.²⁶ (Akadeemia 1998: 115)

Oras betont weiterhin, dass man das zu übersetzende Material tief erleben und auch lieben müsse, nur dann könne man es wirklich „wahrhaft“ wiedergeben. Vorausgesetzt, dass es keine Menschen gebe, die alle Autoren und Werke ohne Ausnahme mit Leidenschaft rezipierten, könne es folglich auch keinen universellen Übersetzer, der Texte aller Art übertragen könne, geben.²⁷ (Akadeemia 1998: 115).

²⁴ „Von Zeit zu Zeit muss sie [die Übersetzung] wieder durchgeschaut, verdichtet, vertieft, aufgefrischt, präzisiert etc. werden.“

²⁵ „Meine Version des „Faust II“ nähert sich dem Abschluss, aber es bedarf mit Sicherheit noch zwei oder drei weitere Reinschriften, bevor ich die Sache abgeben kann.“

²⁶ „Ich vertrete eine ganz und gar umgekehrte Meinung als diejenigen, die behaupten, dass der Übersetzer keine eigene Handschrift haben darf. Die Sache ist gerade umgekehrt: der wahre Übersetzer soll eine Handschrift besitzen, aber diese soll biegsam, sensitiv, mit einer sehr breiten Amplitude an Figuren, aber immer noch individuell sein. Nur durch die eigene Persönlichkeit ist es möglich, in die anderen Persönlichkeiten einzutauchen, und das, was produziert wird, muss überzeugend individuell sein, weil es sonst keine vollgültige Dichtung wäre! Diese muss leidenschaftlich nacherlebt und leidenschaftlich – wenn auch diszipliniert – ausgedrückt sein.“

²⁷ „[...] tõeliselt tõlkida saab ainult sügavalt läbielatud – nii siis ainult seda, millele tõesti utreeritakse kaasa. Absoluutselt kõigekülget, kõike tõlkida suutvat tõlkijat järelikult ei ole.“

An einer anderen Stelle scheint Oras seine Forderung nach mehr Individualität des Übersetzers etwas zu mildern, indem er die vom Übersetzer ausgehenden neuen Ansätze in der Übertragung mit dem persönlichen Temperament des Übersetzers zu rechtfertigen versucht und meint, dass man solche Ansätze aus der Dichtung nicht *ganz* ausmerzen solle, weil diese das Wesen der Poesie ausmachten: „Paratamatult satub värsitõlkesse tõlkija enda temperamendist tingit sugemeid juhul, kui tal on temperamenti. Neid päriselt välja siludes silutakse luule üldse. Siis on juba palju parem proosa, mis ei pretendeerigi luule nimele.“²⁸ (Akadeemia 1998: 258). Mit dieser Aussage kann man Oras' längere Ausführungen über das Genie des Übersetzers verknüpfen. Oras macht nämlich eine feine Unterscheidung zwischen dem Genie des Dichters und dem Genie des Übersetzers. Das Erstere könne hier und da geniale Einfälle beim Übersetzen haben, oft sei das Resultat ergreifende Übersetzungslyrik²⁹ (Akadeemia 1998: 115). Zugleich kann Oras aber auch die Kritik an den Übersetzungsleistungen der Dichtergenies nachvollziehen: „Sageli tundub, et just kõige originaalsemad luulegeeniused tõlkides sellepärast ei rahulda, et kõigesse liiga palju satub nende oma rütmi, mis teiste rütmidega segunedes loob disharmonia.“³⁰ (Akadeemia 1998: 263). Wie Oras präzisiert, gibt es unter den Dichtergenies auch Genies der Einfühlung, „– nagu Rilke – kes ju ka omas luules kogu aeg end ‚sisse tunneb‘ – ja kui tõlgitav originaal päälegi mitmeti liigub sama tundejoont mööda, saame suurepäraseid tulemusi [...]“.³¹ (Akadeemia 1998: 263).

Ein Übersetzungsgenie ist für Oras aber ein Sonderfall, den er mit Begeisterung beschreibt und der in einem positiven und vorbildlichen Sinn wohl als seine eigene Idealvorstellung vom Übersetzer zu verstehen ist. Die Arbeitsmethode des übersetzerischen Genies fasst er folgendermaßen zusammen:

²⁸ „Es ist unvermeidlich, dass hier und da Ansätze, die vom Temperament des Übersetzers bedingt sind, in die Lyrikübersetzung hineingeraten – falls der Übersetzer Temperament hat. Wenn man solche Ansätze aus der Lyrik ausmerzt, merzt man auch die Poesie aus. Dann ist die Prosa schon besser geeignet, die auch keinen Anspruch auf Poesie erhebt.“

²⁹ Im Brief an Ivask vom 9.3.1963 berichtet Oras Ivask über seine Eindrücke beim Lesen von Pasternaks „Faust“-Übersetzung. Er beschreibt, wie Pasternak dem Gedanken des Originals nur im Großen und Ganzen folge und in die Übersetzung Bilder eingefügt habe, die vom „Geist“ des Original sehr weit entfernt seien: „Kuna ta on suur luuletaja, siis vaimuvälke on järjest, kuid tihti hoopis teisest ooperist.“ („Da er ein großer Dichter ist, enthält seine Übersetzung einen glücklichen Fund nach dem anderen, obwohl diese oft wie aus einer ganz anderen Geschichte herkommen.“).

³⁰ „Oft scheint es so, dass die Übersetzungen gerade der originellsten Dichtergenies deshalb nicht befriedigend sind, weil allzu viel von ihrem eigenen Rhythmus in die Übersetzung hineingerät und mit anderen Rhythmen gemischt eine Disharmonie erzeugt.“

³¹ „– wie Rilke, der sich ja auch in seiner eigenen Lyrik immer ‚einfühlt‘ – und wenn das zu übersetzende Originalwerk in mehrfacher Art und Weise auch noch dieselbe Gefühlslinie verfolgt, dann bekommen wir vorzügliche Leistungen.“

Tõlkegeenius [...] on sukelduja, kes täiesti süüvib tõlgitavasse, [...] kuid siiski jääb endaks – transformeerunud, võib olla kirkastet endaks, „*undergoing a sea-change. Into something rich and strange*“ (Shakespeare). Ta on võtnud endasse teise, suurema vaimu ja ise suureneb selle elamuse kaudu. [...] oma originaalist jätab ta ainult luustiku – ja siiski see peab olema samavereline originaal – põhiinspiratsioon, põhieksstaas (kui on ekstaasi) peab säilima. Kuid see peab käima teistsuguseid teid, viies siiski samale (= ekvivalentsele) sihile. Lugejale peab tulemus andma sama sisikonnani ulatuva elamuse [...].³² (Akadeemia 1998: 115)

Der souveräne Nachvollzug der künstlerischen Leistung (Lipiński 1990: 15) ist also für Oras besonders wichtig. Die zweite Grundidee bei Oras besteht darin, dass das Original im Übersetzungsprozess eine überaus große Rolle spielt, da von ihm die „Hauptinspiration“ ausgeht: Der kommunikative Effekt des Originaltextes müsse unbedingt bewahrt werden. Oras' stellt seine Anforderung nach Äquivalenz in einen kommunikativen und ästhetisch wirksamen Zusammenhang.

Das in seinen Briefen mehrfach thematisierte Erlebnis-, Einfühlungs- und Temperamentproblem veranschaulicht Oras am eigenen Beispiel, als er das Wesentliche an seiner langjährigen Arbeit am „Faust“ in seinem Brief an Ivask vom 9. März 1963 folgendermaßen zusammenfasst:

Tean väga hästi, et minu temperament erineb Goethe omast, ja muidugi ka, et eesti keele vaim on midagi muud kui saksa keele vaim. Omast elamusest – millele lisandus vist küll ka võrdlemisi palju filoloogilisest treeningust saadud sugemeid ja sisetundelisust – lähtudes tegin, mida suutsin, püüdes seda elamust nii täielikult-täiuslikult sõnadesse ja rütmidesse panna kui vähegi jaksasin. See on kõik.³³ (Akadeemia 1998: 258)

Die Aussagen der beiden Übersetzer lassen sich wie folgt systematisieren:

³² „Das Übersetzungs-genie [...] ist ein Taucher, der vollkommen in die Tiefe des zu Übersetzenden dringt, [...] jedoch er selbst bleibt – ein transformiertes, vielleicht verklärtes Selbst, „*undergoing a sea-change. Into something rich and strange*“ (Shakespeare). Er hat einen anderen, größeren Geist in sich aufgenommen und wird durch dieses Erlebnis selbst größer. [...] Von seinem Original lässt er nur das Skelett stehen – und auch dann muss es ein blutsverwandtes Original sein – die Hauptinspiration, Hauptekstase (wenn es da eine Ekstase gibt) soll beibehalten bleiben. Diese muss zwar andere Wege gehen, jedoch zu demselben (= äquivalenten) Ziel führen. Das Ergebnis sollte dem Leser dasselbe, bis ins Eingeweide dringende Erlebnis geben [...].“

³³ „Ich weiss sehr wohl, dass mein Temperament sich vom Temperament Goethes unterscheidet, und auch, dass der Geist der estnischen Sprache etwas anderes ist als der Geist der deutschen Sprache. Von meinem eigenen Erlebnis ausgehend – dem sich doch wohl auch relativ viele aus der philologischen Übung gewonnenen Ansätze und Intuitives zugesellt haben – habe ich getan, was ich konnte. Ich habe versucht, dieses Erlebnis so vollständig und vollkommen in die Wörter und Rhythmen zu gießen wie ich nur konnte. Das ist alles.“

- Bei Sang findet man bezüglich der Dichtung im Allgemeinen, bei Oras in konkretem Zusammenhang mit der „Faust“-Dichtung die Aussage, dass die Dichtung nicht oder nur mit größten Schwierigkeiten übersetzbar sei.
- Beide Übersetzer sind der Meinung, dass in Bezug auf eine künstlerische Leistung von Seiten des Übersetzers eine innerliche Sympathie des Übersetzers für den zu übersetzenden Text nicht nur notwendig, sondern ideal sei. Sang drückt das ideale Verhältnis zwischen dem Autor und dem Übersetzer mit dem Begriff der „Seelenverwandschaft“ aus, Oras entsprechend mit dem Adjektiv „blutsverwandt“.
- Beide Übersetzer betonen die überaus wichtige Rolle des persönlichen ästhetischen Erlebnisses bei der Rezeption und Wiedergabe eines Werkes: so wie dieses bei ihnen bei der Lektüre des Ausgangstextes entstehe, solle es auch beim Rezipienten des ZT hervorgerufen werden.
- Beide Übersetzer erkennen beim Übersetzen die eigenständige schöpferische Leistung des Übersetzers an. Bei Oras wird die Übersetzerpersönlichkeit, seine individuelle Freiheit und Intuition, jedoch mehr betont als bei Sang. Sang meint, dass grundsätzlich die Dichter die besten Übersetzer seien, Oras differenziert zwischen Dichterübersetzern und Übersetzergenies. Nach Oras verfehlen die ersteren die adäquate Wiedergabe eines Ausgangstextes oft aus dem Grund, dass sie den Text allzu individuell, nach ihren eigenen Schaffensmustern gestalteten. Die Übersetzergenies unterschieden sich von den Dichterübersetzern in ihrer Konzentration auf den AT: sie gingen von gleicher Grundinspiration aus und brächten einen dem Erlebnis, also dem ästhetischem Einfluss nach ähnlichen Text hervor.
- Beide Übersetzer meinen, dass der individuelle Charakter der Übersetzung geradezu unvermeidlich sei und man die individuellen Elemente (bei Sang „das Gesicht“, bei Oras das „Temperament“ oder die „Handschrift“ des Übersetzers) nicht aus der Übersetzung eliminieren könne bzw. solle.
- Beide Übersetzer betonen, dass eine wortwörtliche Übersetzung des Ausgangstextes meistens nicht zu einem kommunikativen und ästhetischen Effekt im ZT führe, sondern vielmehr das künstlerische Ganze beeinträchtigen und das Verständnis des Originals geradezu verhindern könnte. Daher lehnen beide diese Arbeitsmethode entschieden ab.

Man müsse vielmehr zu anderen, aber äquivalenten Mitteln in der ZS greifen, um eine äquivalente Wiedergabe zu erreichen.

– In ihrem Arbeitsprozess legen beide Übersetzer viel Wert auf die Rezeption früherer Übertragungen des zu übersetzenden Werkes und streben eine gründliche Bearbeitung und Korrektur des Manuskriptes an.

Neben diesen Gemeinsamkeiten fällt allerdings ein formeller Unterschied auf, der die Aussagen der Übersetzer im Allgemeinen charakterisiert: Sang äußert sich zum Thema Übersetzung knapp, allgemein und vor allem sachlich-neutral, Oras' Aussagen hingegen sind durch einen innigen, persönlichen Ton mit viel Leidenschaft und Pathos ausgezeichnet. Zum Teil lässt sich die Tatsache, dass Oras' theoretische Aussagen im Vergleich zu jenen von Sang umfangreicher, ausführlicher und kühner, aber dafür auch wesentlich unkonkreter und poetischer sind, mit dem unterschiedlichen Charakter des Quellenmaterials begründen: Im Fall von Sang sind es größtenteils Zeitungsinterviews und -artikel, im Fall von Oras persönliche Briefe. Bei Oras sind in seinem reichlichen Essaymaterial keine konkreteren übersetzungsmethodischen Aussagen zu ermitteln, wenngleich er sich mehrmals der Übersetzungsproblematik in Form von prosodischen Fragen gewidmet hat.

Wenn wir aber die beiden Übersetzer aus ihrer Persönlichkeit und Interessengebieten heraus verstehen wollen, könnten wir vielleicht sagen, dass in Sang ein Übersetzungspraktiker spricht, in Oras aber ein praktizierender Theoretiker oder Literaturkritiker, der sich mit Leidenschaft unter anderem dem Übersetzen gewidmet hat. Wir könnten in diesem Zusammenhang sehr wohl August Sang paraphrasieren und die übersetzungstheoretischen Aussagen der beiden betreffenden Übersetzer folgendermaßen zusammenfassen: Sang ist in seinen Aussagen prosaischer, Oras poetischer.

2. GOETHES „FAUST“ IN ESTNISCHER ÜBERSETZUNG

2.1. Erste Übersetzungsversuche

Villem Altoa, dessen umfangreiche Magisterarbeit „*Goethe eesti kirjanduses*“ („Goethe in estnischer Literatur“) einen detaillierten Überblick über das ganze erste Jahrhundert der Goethe-Rezeption in Estland gibt, hat die Gründe für die im 19. Jahrhundert nur mühsam vorankommende Rezeption prägnant zusammengefasst. In seinem Fazit bemängelt er das unzureichende Bildungsniveau des breiteren Lesepublikums sowie Defizite bei den sprachlichen und übersetzungstechnischen Kenntnissen: „Goethet jäljendada on raske, ka on ta teosed liiga vaimukõrged lihtlugejale. Haritlasele on nad aga kättesaadavad olnud algkeeleski.“³⁴ (Altoa 1932: 357).

Die ersten Versuche, „Faust“ ins Estnische zu übersetzen, gibt es gegen Ende des 19. Jahrhunderts, mehr als 60 Jahre nach dem Erscheinen des kompletten „Faust“ als der zwölfte Band von der *Werke* Goethes in der vollständigen Ausgabe letzter Hand bei Cotta. Die erste Übersetzung eines kleinen Abschnitts (Verse 1202-1209 und 1238-1242 aus dem „Studierzimmer I“) aus dem ersten Teil des „Faust“ erschien 1895 anonym in der Zeitung *Sakala*. 1897 wurde Villem Vahers Versuch mit insgesamt fünf Szenen aus dem ersten und zweiten Teil als Büchlein veröffentlicht, das vom Originaltext abwich und gelegentlich auch als Begleittext zur Musik Schumanns dienen sollte: darauf weist die Bemerkung „*R. Schumanni muusikaga*“ auf dem Titelblatt hin. Die Übersetzung ist mit einem kleinen Vorwort des Übersetzers versehen, das den Lesern eine Übersicht über die Handlung von Goethes Originalwerk verschaffen soll. Das Büchlein besteht aus drei Teilen: im ersten Teil sind die Übersetzungen und Teilübersetzungen der Szenen aus „Faust I“ („Garten“, „Ein Gartenhäuschen“, „Zwinger“ und „Dom“), im zweiten Teil die Szenen aus dem fünften Akt des „Faust II“ („Mitternacht“ und „Großer Vorhof des Palasts“) und im dritten Teil die Szene „Bergschluchten, Wald, Fels“ aus dem fünften Akt des zweiten Teils zu finden. Es gibt mehrere Verkürzungen im Vergleich zum Originaltext, auch sind einzelne Textpartien umgestellt. Altoa nennt die Übersetzung eine „unliterarische Umerzählung des Inhalts [von „Faust“] in der estnischen Sprache“³⁵ (Altoa 1931: 102). Die Übersetzung sei geprägt von der

³⁴ „Es ist schwer, Goethe nachzudichten, auch sind seine Werke für einen einfachen Leser geistig allzu anspruchsvoll. Für einen Intellektuellen sind sie aber auch im Original zugänglich gewesen.“

³⁵ „Tõlge on ebakirjanduslik sisu eestikeelne ümberjutustus.“

„Hilflosigkeit des Übersetzers“³⁶ (Alttoa 1931: 100), die zur Vulgarisierung und Verdünnung des bildhaften und kraftvollen Ausdrucks des Originals (Alttoa 1931: 101) geführt habe. Die Gründe für eine solche Übersetzung seien unzweifelhaft zurückzuführen auf das mangelnde Ausdrucksvermögen der estnischen Sprache zu der Zeit, in der die Übersetzung erarbeitet worden sei, aber es seien auch keine Bemühungen des Übersetzers sichtbar, sich nahe an das Original zu halten (Alttoa 1931: 102).

Lediglich als Episoden estnischer „Faust“-Übersetzungen müssen die Übersetzung der „Zueignung“ („*Minevik*“) durch Jaan Jõgever im Jahre 1898 (Alttoa 1932: 354) sowie die Übersetzungen eines Auszugs aus „Vor dem Tor“ (Dialog zwischen Faust und Wagner und „Bauern unter der Linde“) und des Monologs von Faust (V. 1064-1099: „O glücklich! wer noch hoffen kann“) durch Oskar Karl Johann Liigand aus dem Jahre 1903 erwähnt werden.

In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts begann Anton Jürgenstein seine Arbeit an einer kompletten Übersetzung von „Faust“. Wie früh diese Arbeit einsetzte und wie lange sie währte, wird deutlich durch vorangegangenen Veröffentlichungen seiner Übersetzung des Gesangs der drei Erzengel aus dem „Prolog im Himmel“ bereits 1903 (Alttoa 1932: 354) und des vollständigen „Prologs im Himmel“ im Jahre 1919. Die Übersetzung des „Prologs“ war mit einem vielsagenden Hinweis auf die Entstehungszeit (1902) versehen (Alttoa 1931: 96). Als Ergebnis von Jürgensteins 18jähriger Arbeit (Kärner 1920: 5) erschien schließlich 1920 der erste Teil. Die Urteile der Kritiker gingen auseinander und waren zum Teil vollkommen gegensätzlich. Einige Rezensenten wie Jaan Kärner und Villem Ridala äußerten sich in ihren Besprechungen ziemlich positiv über die übersetzerische Leistung. Die Übersetzung des „Veterans“ Jürgenstein, wie ihn Kärner nannte, weil jener einer bereits älteren Dichter- und Übersetzergeneration anhöre, sei befriedigend, obwohl sie auch Mängel aufweise wie altmodischen Sprachgebrauch, orthographische Fehler (um den Reim zu wahren) sowie schleppende und schwerfällige Formulierungen (Kärner 1921: 2). Im allgemeinen betonte der Kritiker aber die Wichtigkeit der Tatsache, dass dieses große Werk endlich in toto übersetzt worden sei – und allein durch diese Tatsache war der Kritiker wohl milder gestimmt. Das Problem der estnischen Übersetzer und Schriftsteller sei, so Kärner weiter, bisher gewesen, dass man sich allzu wenig mit der ausländischen

³⁶ „tõlkija abitus“

klassischen Literatur beschäftigt, zu gleicher Zeit aber deutsche Familienromane und Novellen geradezu wahllos übertragen hätte. Die jüngeren Autoren (z. B. diejenigen von *Noor-Eesti*) hätten aber ausländische Vorbilder bloß genutzt, um sich Bildung und Geschmack zu verschaffen, um sich danach instinktiv von allen weiteren Einflüssen abzugrenzen und zu versuchen, selbstständig zu schreiben. Diese Haltung habe zur Folge gehabt, dass es immer noch nicht ausreichend Beispiele aus der ausländischen „hohen“ Literatur gäbe, zu denen man in der Muttersprache Zugang habe. Abschließend äußerte der Kritiker seinen innigsten Wunsch, dass man diese Arbeit in der Zukunft fortsetzen möge, „mit grösserem Verständnis und Hingebung“ (Kärner 1921: 2).

Villem Ridala hat in *Helsinkin Sanomat* den Mut des Übersetzers hervorgehoben, sich den Schwierigkeiten einer Übertragung zu stellen. Er hielt die lyrischen Passagen der Übersetzung für die gelungensten und würdigte die Übersetzung als ein wichtiges Ereignis in der Entwicklung der estnischen Literatur (Alttoa 1932: 354). Die von Ridala hervorgehobenen lyrischen Stellen wurden hingegen von Jaan Kärner gerade als misslungen bewertet (vgl. Kärner 1921: 2). Andere Kritiker wie Hugo Raudsepp und Johannes Aavik lehnten die Übersetzung prinzipiell ab. Raudsepp meinte, dass die Handlung auf Kosten der Form allzu in den Vordergrund gerückt worden sei, Goethes Philosophie banalisiert und hohles Pathos, Dialekt und platte Verse verwendet worden seien, was zu dem Ergebnis führte, dass „Faust“ in seiner estnischen Fassung kein unsterbliches Werk geworden sei (Alttoa 1932: 354 f.). Johannes Aavik zählte „Faust“ zu den Werken, die aufs Neue ins Estnische zu übersetzen seien (Alttoa 1931: 119).

Alttoa seinerseits stellte fest, dass „Jürgenstein dort besser und geglückter ist, wo Goethes Dialog irdischer und umgangssprachlicher ist, vom Spott, Skepsis und volkstümlichen Humor getragen“³⁷ (Alttoa 1931: 115). Vorerst sei diese Übersetzung nicht überflüssig (Alttoa 1931: 119), bei einem gründlicheren Vergleich mit dem Original verstärke sich jedoch im Allgemeinen der Eindruck einer Ansammlung unsäglicher Plattheiten (Alttoa 1932: 354 f.). 20 Jahre später zog der spätere „Faust“-Übersetzer August Sang in seiner Betrachtung der estnischsprachigen Lyrikübersetzungen das knappe Fazit: Anton Jürgensteins „Faust“-Versuch sei schon zur Zeit seines Erscheinens nicht befriedigend gewesen (Sang 1940: 328). Ein Grund dafür, dass diese Übersetzung bereits bei Erscheinen als veraltet anmutete, war, dass sich zu betreffender Zeit die estnische Sprache mitten in einem Erneuerungsprozess

³⁷ „Jürgenstein on seal parem ja õnnelikum, kus Goethe dialoog on maisem ja kõnekeelsem, kantud pilkest, skepsisest, rahvalikust huumorist.“

befand, mit dem Jürgenstein bei seiner Übersetzung nicht Schritt halten konnte. Dieses wird auch an den eher bescheidenen Verkaufszahlen dieser Übersetzung anschaulich: das Werk wurde vom Verleger im Februar 1930 mit einem 40prozentigen Rabatt angeboten (Alttoa 1931: 60).

Es sei auch gemerkt, dass Jaan Kärner selbst später, 1935 und 1937, einige Abschnitte („Nacht“ und „Studierzimmer II“) aus dem ersten Teil übersetzte. August Sang stellte fest, dass selbst dort, wo Kärners Übersetzung am schwächsten sei, sie dennoch mehr überzeuge als der platte Versuch seines Vorgängers, in manchen lyrischen Passagen sei Kärners Version sogar sehr gut (Sang 1940: 325).

Seine Übersicht von 1940 schloss Sang mit der Hervorhebung des Rückstandes ab, den Estland – im Vergleich zu den benachbarten Finnland und Lettland³⁸ – wegen der fehlenden anständigen „Faust“-Übersetzung aufweise und den man aufarbeiten müsse (Sang 1940: 328).

Die Gründung der Republik Estland 1918 veränderte die Rezeptionssituation wesentlich. Die estnischsprachige Kultur und Wissenschaft erlebte einen Aufstieg und die estnische Sprache eine Welle von Erneuerungsversuchen. Unter anderem artikuliert sich ein Verlangen nach neuen Vorbildern und nach einem Aufschwung in der Literatur. Die Problematik des mangelhaften Zugangs zur Weltliteratur, dessen Einflüsse für die Entwicklung auch der eigenen Kultur fruchtbar wären, wird zu dieser Zeit (1931) auch vom späteren „Faust“-Übersetzer Ants Oras gewissenhaft thematisiert: „Väikerahvale on tõlkekirjanduse probleem üks olulisemaid vaimse elu küsimusi – võrratult olulisem kui ühelegi suurrahvale ning seda olulisem, mida vähem on asjaomased rahval olnud võimalust iseseisvalt midagi luua.“³⁹ (Oras 2003: 31).

Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs hat sich die Situation wieder grundlegend geändert. In der Übersetzungsgeschichte von „Faust“ in Estland beginnt damit eine neue Ära.

³⁸ In Finnland erschien 1936 schon die dritte Übersetzungsversion des ersten Teils, und 1934 war zum ersten Mal auch eine Übersetzung des zweiten Teils veröffentlicht worden, beide in der Übersetzung von Otto Manninen (Aßmann/Hallikainen/Piipponen 1991: 11 ff.). Die grundlegende und vollständige Übersetzung des „Faust“ ins Lettische von Jānis Rainis war bereits 1897 erschienen (vgl. Alksne 1999: 155).

³⁹ „Das Problem der Übersetzungsliteratur ist für kleinere Völker eine der wesentlichsten Fragen des geistigen Lebens – unvergleichlich wesentlicher als für irgendein großes Volk und desto wesentlicher, je weniger hat das jeweilige Volk die Möglichkeit gehabt, etwas selbständig zu schaffen.“

2.2. A. Sang und A. Oras als „Faust“-Übersetzer

In dem okkupierten und zwangsweise in die Sowjetunion eingegliederten Estland erschien 1946 der erste Teil des „Faust“ in der Übersetzung von August Sang. Nach dem Zweiten Weltkrieg arbeitete auch der Übersetzer und Literaturprofessor Ants Oras in den Vereinigten Staaten von Amerika am „Faust“⁴⁰. Oras, der 1943 das von der Deutschen Armee okkupierte Estland heimlich auf einem Motorboot verlassen hatte mit dem Ziel, bei der Außenvertretung der Estnischen Republik in Stockholm die Wiederherstellung der Republik Estland vorzubereiten (Lange 2005: 323 ff.), konnte im Exil bald seine Arbeit als Literaturwissenschaftler und Literaturkritiker fortsetzen; er starb 1982 in Gainesville. Oras hat sich im Exil nicht marginalisiert gefühlt (Lange 2005: 122), sondern setzte unermüdlich seine Übersetzertätigkeit fort. Seine Übertragung des ersten Teils des „Faust“⁴¹ erschien 1955 im Verlag der exilestnischen Schriftsteller, *Eesti Kirjanike Kooperatiiv*, im schwedischen Lund, der zweite Teil folgte im Jahre 1962⁴² ebenfalls in Lund. Der überarbeitete erste Teil und der zweite Teil von Sangs Übersetzung in einer Ausgabe erschienen in Sowjetestland im Jahre 1967, nur zwei Jahre vor Sangs relativ frühem Tod.

Die fast synchronische Entstehung zweier estnischer „Faust“-Übersetzungen hatte nicht viel mit einer bewussten Konkurrenz oder einem literarischen Wettstreit zu tun. Man könnte mit Anne Lange im Allgemeinen natürlich annehmen, dass es die Eigenart der Übersetzungen und die Widersprüchlichkeit der Übersetzungskritik von Oras gewesen sein könnten, die die jüngeren Übersetzer in der Nachkriegszeit zu neuen Übersetzungsversuchen angespornt hätten (Lange 2005: 261).

⁴⁰ Oras' Arbeit am „Faust“ deuten das Erscheinen der Übersetzung vom „Vorspiel auf dem Theater“ („*Eelmäng teatris*“) 1948 in einer Ausgabe der estnischen Studentenschaft im Flüchtlingslager Geislingen und die Veröffentlichungen einiger auf eine vollständige Übersetzung hinweisenden Fragmente in der ersten Hälfte der 1950er Jahre in der Zeitschrift *Tulimuld* an (Lange 2005: 264).

⁴¹ Allerdings fehlt in Oras' Übersetzung des ersten Teils das Intermezzo „Walpurgisnachtstraum“. In der Übersetzung steht an dieser Stelle die Meldung: „*Järgneb vahemäng, Volbriöö unenägu ehk Oberoni ja Titania kuldpulmad*“ („Es folgt das Intermezzo ‚Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titaniass goldne Hochzeit‘“). Ivask (1964: 188) stellt lediglich fest, dass dieser Abschnitt aus der Übersetzung bewußt ausgelassen worden sei. Dies bezeugt Oras' selbständige Interpretation bezüglich des gesamten Textes: Anscheinend hat er, wie einige andere „Faust“-Forscher auch, die Ansicht vertreten, dass dieses Intermezzo kein notwendiger und organischer Bestandteil der Faust-Dichtung, sondern im Textzusammenhang eher irrelevant sei (vgl. dazu Schöne 1999: 362 ff.). Nähere persönliche Auskünfte von Oras bezüglich der Gründe für diese Weglassung sind nicht überliefert.

⁴² In Oras' Übersetzung des zweiten Teils fehlt aufgrund seines eigenen Versäumnisses beim Korrekturlesen (vgl. Akadeemia 1998: 241) fünf Verse (V. 5536-5540, I. Akt). Auf mehrmalige ausdrückliche Bitte des Übersetzers (vgl. Akadeemia 1998: 222 u. 241) bringt Ivask diese Verse in seiner Rezension zu Oras' „Faust“-Übersetzung (vgl. Ivask 1964: 188).

Wenn man bedenkt, dass die die Bevölkerungszahl Estlands um 1939 bei 1,13 Millionen Menschen lag, von denen im Laufe des Zweiten Weltkriegs 80.000 Menschen ins Exil gingen und ca 70.000–75.000 Menschen (sechs bis sieben Prozent der Gesamtbevölkerung) dem Krieg oder in Folge den Repressionen der verschiedenen Okkupationsmächte zum Opfer fielen⁴³, kann man nachvollziehen, dass die Zahl potentieller Übersetzer sowohl unter den Esten wie auch, in stärkerem Maße, unter den Exilesten nach dem Krieg sehr begrenzt war. Es könnte beim ersten Blick der Eindruck entstehen, dass man die gleichzeitige Entstehung von zwei „Faust“-Übersetzungen vielleicht der traurigen Tatsache verdankt, dass die Exilesten und die in der Heimat zurückgebliebenen Esten voneinander abgeschnitten waren und unter diesen Gemeinschaften nur ein dürftiger Informationsaustausch existierte, vor allem bis zu den 1960er Jahren, und dass ein gemeinsam erarbeiteter „Faust“ aus diesem Grund sich nicht hätte vorbereiten und verbreiten lassen. Die Isolation der beiden Gemeinschaften voneinander ist ohne Zweifel einer der Gründe für diese Zweigleisigkeit der Arbeit an einer „Faust“-Übersetzung. Im Endeffekt kann man es nur willkommen heißen und einen Gewinn für das gesamte Estentum nennen, dass die besten Dichter und Übersetzer diese Arbeit nahezu zugleich in Estland und im Ausland leisteten (Lange 2005: 261). Es gibt außerdem aber noch eine Reihe von Faktoren, die die Parallelität dieser Übersetzungen bedingt oder gefördert haben und auf die in diesem Kapitel genauer eingegangen werden soll.

Zunächst soll versucht werden zu rekonstruieren, inwiefern die beiden Übersetzer über die Tätigkeit des Anderen informiert, sich dieser bewusst waren und sich gegenseitig dazu geäußert haben. Sang und Oras kannten sich persönlich und waren befreundet, zwischen ihnen gab es eine respektvolle Beziehung und auch einen gemeinsamen Hintergrund. Neben den gemeinsamen Literaturinteressen waren sie zum Beispiel auch durch die Mitgliedschaft beim Studentenverein *Veljesto* verbunden, dessen Gründungsmitglied Oras 1920 gewesen war (Lange 2005: 43 ff.) und dem sich Sang gleich nach der Aufnahme seines Studiums an der Universität Tartu⁴⁴ anschloss (Lassen-End 1988: 83). In seinem in *Tulimuld*, der Zeitschrift der Exilesten für Literatur und Kultur, in Lund veröffentlichtem Nachruf auf August Sang im Jahr 1969 erinnert sich Oras an die letzte persönliche Begegnung der beiden: Am 31. März 1943 brachte

⁴³ Alle Angaben vom Außenministerium der Republik Estland. Siehe EII, http://www.vm.ee/est/kat_533/5378.html].

⁴⁴ Sang nahm sein Studium an der Philosophischen Fakultät an der Universität Tartu im Jahr 1934 auf und brach dieses nach mehreren Unterbrechungen 1942 ab (EKL 2000: 512).

sie ein Zufall am Bahnhof in Tartu zusammen, als Oras abreiste, um einen Monat später mit einem Motorboot heimlich Estland zu verlassen, und Sang am Bahnhof vorbeikam, um sich eine Zeitung zu kaufen (Oras 1969: 206). Keiner konnte erahnen, dass dies ein Abschied für immer sein sollte. Nach dem Krieg gab es zwischen ihnen keinen unmittelbaren Kontakt mehr, so wie Oras generell keine Kontakte zur Heimat hatte. 1967 jedoch schickte Sang seine kurz zuvor erschienene „Faust“-Übersetzung über den Verlag der Exilesten, *Eesti Kirjanike Kooperatiiv*, an Oras, wovon sein Brief an Oras vom 24. Mai 1967 zeugt⁴⁵. In diesem Brief erinnert Sang Oras an ihr letztes Zusammentreffen am Bahnhof in Tartu und spricht ihn ausdrücklich als seinen Lehrer und Meister an. Mit einem Gleichnis malt Sang bildhaft die Situation aus, in die er und Oras infolge der politischen Ereignisse des Zweiten Weltkriegs unwillkürlich geraten waren. Er deutet an, dass dieser unerwartete Bruch in ihrer Lehrer-Schüler-Beziehung sich auf die Qualität seiner Übersetzung von „Faust“ negativ ausgewirkt habe, jedenfalls sei er für die Fehler in seiner Übersetzung, für die er sich bei Oras mit diesem Brief geradezu entschuldigen will, mit verantwortlich:

[...] Tunnan end sinu ees nagu õpipoiss, kes meistri juurest kooliraha maksmata jalga on lasknud, kuigi ta tagantjärele peab tunnistama, et ta hiljem enam ühtki nii head õpetajat ei ole leidnud. [...] Aga mu võrdpilt ei ole vist päris täpne, sest tegelikult jäi ju õpipoiss paigale ja minema läks hoopis meister. Õigem on vist ütelda, et kooli jäi pooleli põhjustel, mis sinust ega minust ei olenenud.⁴⁶

Von einer Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen Oras und Sang zeugt auch der Briefentwurf Sangs an Ivar Ivask. In seinem am 15. März 1969, nur wenige Monate vor seinem Tod konzipierten Brief gesteht Sang im Kontext seiner Kritik an Oras' Übersetzung von „*Les femmes savantes*“ („*Õpetatud naised*“, 1940): „[...] kui Oras ei oleks mu õpetaja ja sõber, kellest ma sügavalt lugu pean, siis teeksin ma teosest uue tõlke.“⁴⁷

Die Existenz einer estnischen Version des ersten Teils des „Faust“ von Sang war Oras noch aus der Zeit vor seiner Emigration bekannt: In seinem Brief an Ivar Ivask vom 21. November 1959 sagt Oras, dass er Sangs Übersetzung gesehen habe, wenn auch nur im

⁴⁵ „Mul on tarve öelda paar vabandussõna seoses „Fausti“-tõlkega, mille ma Kooperatiivi aadressil Sulle saatsin ja mis loodetavasti juba päralt on jõudnud.“ (KM EKLA: F. 237, M 25:5)

⁴⁶ „[...] Ich fühle mich vor dir wie ein Geselle, der von seinem Meister abgehauen ist, ohne das Lehrgeld zu bezahlen, wobei er hinterher gestehen muss, dass er später keinen so guten Lehrer gefunden hat. [...] Mein Gleichnis ist aber wohl nicht ganz korrekt, denn in Wirklichkeit blieb ja der Geselle an Ort und Stelle und der Meister war derjenige, der wegging. Es wäre wohl korrekt zu sagen, dass die Lehre abgebrochen wurde aus Gründen, die weder an mir noch an dir lagen.“ (KM EKLA: F. 237, M 25:5)

⁴⁷ „[...] Wenn Oras nicht mein Lehrer und Freund wäre, den ich verehere, würde ich dieses Werk aufs Neue übersetzen.“ (KM EKLA: F. 300, M 1:3)

Manuskript und in einer noch ziemlich vorläufigen Form: „Sanga tõlget olen näind ainult käsikirjas esimese, veel üsna nõrgakondilise visandina.“ (Akadeemia 1997: 127). Oras erwähnt noch, dass er selbst Sang einige seiner eigenen fragmentarischen Versuche gegeben habe. Ob Sang diese auch benutzt hatte, wußte Oras nicht.⁴⁸ Ebenso konnte Oras sich erinnern, dass er bereits zur Zeit seines Aufenthalts in Finnland in der Zeitschrift „*Looming*“ einen Auszug aus Goethes Werk in Sangs Übersetzung gesehen habe.⁴⁹ Wie Oras am 30. Juni 1967 an August Sang schrieb, ist er erst 1964-1965 an die Übersetzung des ersten Teils von Sang herangekommen, als er diese bei einem anderen Exilesten, dem Literaturwissenschaftler Jaan Puhvel, habe ausleihen können (KM EKLA: F. 300, M 2:21). Nachdem Oras 1967 dann die Ausgabe des „Faust“ in der vollständigen Übersetzung von Sang erhielt, unterbrach er sein 23 Jahre währendes Schweigen: Seinen allerersten Brief in das von der Sowjetunion besetzte Heimatland richtete er gerade an Sang (Lange 2005: 266). Sein Brief ist von freundlicher Kritik an Sangs „Faust“-Übersetzung getragen (vgl. unter 3.2).

In der Vor- und Rezeptionsgeschichte der estnischen „Faust“-Übersetzungen stößt man wegen der spezifischen Entstehungssituation und -zeit auch auf Aspekte der Politisierung, Ideologisierung und Kanonisierung. Wenn man nach ideologischen Faktoren sucht, die zu der Entstehung eines doppelten „Faust“ in estnischer Sprache beigetragen haben könnten, könnte man sagen, dass diese – wohl wider alle Absichten der Übersetzer – indirekt auch existierten. Es ist erstens bekannt, dass man in der Sowjetunion im Rahmen der Planwirtschaft die Produktivität und Leistung in den Vordergrund gestellt und die Literatur mit enorm hohen Auflagen und beträchtlichen Honoraren privilegiert hat (Veidemann 2003: 162), um daraus politischen Nutzen zu ziehen: Im Rahmen der Propaganda wurden die fruchtbaren Lebens- und Schaffensbedingungen und das demzufolge blühende kulturelle Leben der sogenannten sowjetischen Völker lobgepriesen. In der Praxis kontrollierte man den Markt in der totalitären Gesellschaft bekannterweise mit Zensur und Normierung, aber das System eiferte zugleich auch dem Westen nach und bemühte sich um eine Verdoppelung dessen, was auf der anderen Seite schon vorlag (Lange 2005: 261). Man kann es als gesellschaftliche Ehrenfrage bezeichnen, die man durch staatliche Aufträge zu lösen versuchte.⁵⁰ Auch wurden viele Übersetzungen, die aus der Zeit vor dem Zweiten

⁴⁸ „Tõl ajal andsin talle mõned enda tõlkekatkendid kasutada. Kas ta neid on tarvitand või mitte, seda ma ei tea.“ (Akadeemia 1997: 127)

⁴⁹ „Jah, tõsi – Soomes olles nägin ühes „Loomingu“ numbris Fausti esimese pika stseeni tõlget.“ (Akadeemia 1997: 127)

⁵⁰ Im Fall von Sangs „Faust“-Übersetzung gibt es allerdings keine konkreten Belege für einen Auftrag.

Weltkrieg schon vorlagen, verboten. Wie Oras in einem Nachruf an Sang feststellt, war Sang selbst gezwungen, einen erheblichen Teil der nunmehr geächteten Übersetzungen, darunter auch seine (Oras') Arbeiten, ersetzen zu müssen (Oras 1969: 206).

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob und inwiefern der „Faust“-Übersetzer August Sang in Sowjetland einen (Zeit-, Zensur-) Druck bei seiner Arbeit gespürt hatte. In seinem ersten Brief an Oras (datiert am 24. Mai 1967) beschrieb Sang ausführlich die Schwierigkeiten, mit der er sich zur Zeit der Vorbereitung seiner Übersetzungen für die vollständige „Faust“-Ausgabe 1967 konfrontiert sah und die die Druckversion seiner Übersetzung schließlich beeinträchtigten. Aus diesem Brief ist allerdings nur zu ersehen, dass er es in diesem konkreten Fall freilich nicht mit rein ideologischen, sondern vornehmlich mit organisatorischen und menschlichen Faktoren zu kämpfen hatte.⁵¹

Die ideologischen und gesellschaftlich-politischen Faktoren führten ohne Zweifel dazu, dass die beiden „Faust“-Übertragungen von Oras und Sang von einem breiteren estnischen Lesepublikum nirgends frei verglichen werden konnten, weil sie nicht beide öffentlich zugänglich und verbreitet waren: Oras' Version war nur im Westen und Sangs Version nur in der Sowjetunion einer breiten Öffentlichkeit bekannt. Als Emigrant und Kämpfer für die Freiheit der baltischen Staaten galt Oras mit seinem 1948 in London veröffentlichten Buch „*Baltic Eclipse*“⁵² in der Sowjetunion als *persona non grata*. „Ein Hauptmotiv des stalinistisch-sowjetischen Diskurses war der Kampf gegen das ‚Alte‘, dessen gesamte Erscheinungsformen und Rezidive“⁵³ (Udam 1998: 142), aus dem Glauben an die alleinige Richtigkeit seiner eigenen, neuen Sichtweise. Die

⁵¹ Sang hatte seine Texte an den Verlag abgegeben und entdeckte bei späterem Korrekturlesen, dass die für diese Veröffentlichung zuständige Mitarbeiterin der Verlagsredaktion seine Übersetzung nach ihrem eigenen Verständnis selbständig und heimlich korrigiert hatte. Sang gesteht, dass er beim Übersetzen unter Zeitdruck gestanden und die Hoffnung gehegt hatte, bei den letzten Korrekturen „noch zu retten, was zu retten ist“ (KM EKLA F. 237, M 25:5). Statt dessen musste er bei der Korrektur seine ganze Geisteskraft darauf konzentrieren, die eigenmächtigen Verschlimmbesserungen jener seltsamen und halb verrückten Mitarbeiterin zu ermitteln und rückgängig zu machen. Schließlich, nach zwei Korrekturgängen und unmittelbar vor dem Druck, fand diese Frau immer noch Möglichkeiten, mehrere von ihren Versionen in die Übersetzung hineinzuschmuggeln. Sang sagt, dass er nach dem Erscheinen der Gesamtausgabe juristische Schritte geplant, dieses aber später unterlassen habe. (KM EKLA F. 237, M 25:5). Diese heimlichen Korrekturen wurden dann noch im Erscheinungsjahr der Übersetzung vom Literaturwissenschaftler und Übersetzer Nigol Andresen öffentlich thematisiert. Andresen schätzte die Anzahl solcher Eingriffe auf 22, offensichtlich nach vorheriger Absprache mit Sang, und verurteilte sie mit heftigem Sarkasmus. (Vgl. Andresen 1967: 3)

⁵² Mit diesem Buch hat Oras versucht, die Aufmerksamkeit der internationalen Öffentlichkeit auf das „baltische Problem“ zu lenken. Er erläuterte darin die Kriegsgeschehnisse in Estland und das Problem der annektierten baltischen Staaten aus einer „halb-autobiographischen“ Sichtweise (vgl. Lange 2004: 336) und sorgte mit dem Buch tatsächlich für internationales Aufsehen (Lange 2005: 337 f.).

⁵³ „Võitlus ‚vana‘ ja tema kõikide ilmingute ja retsiidiivide vastu oli stalinistlik-nõukoguliku diskursuse põhimotiive.“

Einseitigkeit und Einengung der Perspektive wird am Beispiel der sowjetischer Literaturkritik ersichtlich. Die estnische Intelligenz im Westen hat es wenigstens im Falle der „Faust“-Übersetzung vermieden, Literaturkritik als Mittel des politischen Kampfes zu benutzen; die beiden Texte und ihre Übersetzer gaben hierfür auch keinen Anlass. Lediglich in Aleksis Rannits Kritik⁵⁴ kann man Töne einer fast bedingungslosen – wenn auch nur allzu verständlichen – Zuneigung zu Oras und strikten Ablehnung von Sang vernehmen. In Sowjetestland hat man an dem in der amerikanischen Emigration lebenden Oras sehr wohl und unmissverständlich die an ideologische Ziele gekoppelte Kritik geübt und seine Übersetzungsmethoden in Frage gestellt, am prägnantesten im Kontext seiner Molière-Übersetzungen.⁵⁵ Den Anstoß, oder genauer gesagt Vorwand dazu lieferte Oras mit seiner Kritik an der Shakespeare-Übersetzungen von Georg Meri in Sowjetestland aus dem Jahre 1961, die einige Verallgemeinerungen bezüglich der Nivellierung in der Literatur und Übersetzungskultur Sowjetestlands enthielt und die Annahme formulierte, dass „Zeit und Umstände“ (Oras 2004: 100) diese Entwicklungen und die „Ängstlichkeit“ (Oras 2004: 104) der Übersetzer bedingten und man deshalb die Übersetzer selbst, die die staatlichen Aufträge ausführten, eigentlich nicht beschuldigen sollte⁵⁶. Es ist markant, wie empfindlich man in der Sowjetunion auf solche Angriffe reagierte, wie schnell man die Verteidigungsposition einnahm und wie eifrig man diese Kritik in Estland als Vorwand benutzte, um in einer Gegenschrift mit der Hochpreisung der Errungenschaften und des Niveaus der sowjetischen Übersetzungskultur zu antworten: Ants Oras' Kritik wurde als „Verleumdung“ denunziert und Oras' geistiges Erbe in Form seiner Shakespeare-, Heine-, Puschkin- und Molière-Übersetzungen⁵⁷ in Bausch und Bogen abfällig beurteilt. Hier gaben die führenden ideologischen Mitarbeiter der literarischen Institutionen den Ton an. Nach Ants Oras' Tod 1982 erschien in Sowjetestland 1983 ein Nachruf von Harald Peep, in dem Oras' große Verdienste in der estnischen Literatur im Allgemeinen anerkannt wurden, man aber zugleich Oras' „weltanschauliche Rückständigkeit“ anprangerte, die sich „stellenweise

⁵⁴ Zu Rannits Übersetzungskritik siehe unten.

⁵⁵ Vgl. Kaalep 1962: 373. Der hinsichtlich von Oras noch verhältnismäßig sachlich-kritischen Rezension Kaaleps schließt sich ein bitter-propagandistisches Begleitwort der Redaktion an, in dem Oras in scharfem Ton angegriffen wird als der „Ästhet, der sich von seinem Volk distanziert hat“, dessen Übersetzungen von Shakespeare, Heine, Puschkin und auch Molière sich für die sowjetische Leserschaft als nicht mehr befriedigend erwiesen hätten und die deshalb von neuem zu übersetzen seien. – In einem persönlichen Gespräch im Jahr 2000 hat mir Ain Kaalep gesagt, dass er beim Schreiben seiner Rezension von der Redaktion unter Druck gesetzt wurde und dass diese Stellungnahme der Redaktion zwangsweise der Rezension hinzugefügt worden sei.

⁵⁶ „Süüdi on siin vist küll pigemini aeg ja olud kui riiklikke tellimusi täitvad tõlkijad.“ (Oras 2004: 100)

⁵⁷ Vgl. Kaalep 1962: 373. Interessant ist, dass Oras' Goethe-Übersetzungen an dieser Stelle nicht erwähnt werden. Diese Leerstelle könnte zu mehreren Spekulationen Anlass geben: Entweder hat die Redaktion damit Oras' Goethe-Übersetzungen größtenteils anerkannt oder aber es war lediglich ein Versäumnis.

an der Überstilisierung in der Form seiner Übersetzungen auf Kosten der inhaltlichen Genauigkeit⁵⁸ zeige (Peep 1983: 221 f.). Zusammenfassend könnte man sagen, dass die zeitbedingte Ideologisierung und Rhetorik die Rezeptionsgeschichte von estnischen „Faust“-Übersetzungen im Hintergrund begleitet und mitgestaltet haben. Durch Verschweigen und Nichtverbreitung von Oras' Version in Estland ist Sangs „Faust“-Version hierzulande kanonisiert worden.

Es gibt aber noch weitere außerliterarischen Faktoren, die bei der Entstehung und Rezeption von estnischen „Faust“-Übersetzungen zu beachten sind. Es ist nicht überflüssig zu betonen, dass die beiden Übersetzer ihre Arbeit in einer Isolation haben verfertigen müssen: Oras war vom Heimatland, Sang vom Ausland abgeschnitten. Bis in die 1960er Jahren hinein war die Kommunikation zwischen den zu Hause gebliebenen und den exilierten Landsleuten im Ausland begrenzt, zeitweise fehlte sie völlig. Die durch politische und ideologische Gründe verursachte Informationslücke hat beide Übersetzer beeinträchtigt, die früheren Freunde und Kollegen hatten keinen Kontakt mehr zueinander. Oras war zudem auch sprachlich isoliert, was einerseits eine Herausforderung und ein Handikap war für ihn als Übersetzer, andererseits eine von den wenigen Möglichkeiten, die Muttersprache des verlorenen Vaterlandes zu praktizieren.

Als den gemeinsamen Nenner dieser beiden „Faust“-Übersetzer schlägt Undusk den Begriff des „Unbefriedigtseins“⁵⁹ (Undusk 2000: 14B) vor. Sang als Bürger der Sowjetunion lebte de facto in einer Situation der geistigen Bedrängnis; nur als Übersetzer genöß er eine relative Freiheit. Als ehemaliges Mitglied des literarischen Freundeskreises *Arbujad* hat Sang seine Lyrik nach dem Krieg nicht mehr veröffentlichen können. Die Übersetzertätigkeit wurde ihm aber gewährt und sie wurde nun, als seine eigene dichterische Arbeit unter den Bedingungen der sowjetischen Zensur und in einer bedrückenden Atmosphäre der stalinistischen Repressionen nicht mehr möglich war, seine Hauptbeschäftigung (EKL 2000: 512). Die bewusste schöpferische Selbstverwirklichung Sangs durch seine Übersetzungen beweist auch seine Aussage gegenüber Karl Ristikivi, aus der hervorgeht, dass er seinen Lyrikübersetzungen den größten Stellenwert unter seinem eigenen Schaffen zumaß (vgl. Torop 1984: 4). Oras stellt in seinem Nachruf auf Sang fest, dass dieser einer von jenen

⁵⁸ „Ants Oras oli meie kirjanduslikus kultuuris *new criticism*’i põhimõtete veendunuim ja sihiteadlikem rakendaja, asetades pearõhu esteetilisele vormile, jälgides seda väga tundlikult ning keeleteadlikult, ehkki sisulised kvaliteedid võisid käsitleja maailmavaatelse vanameelsuse ohvriks langeda. See ilmnes paiguti ka tõlgete vormi ülestiliseerimises sisulise täpsuse arvel (A. Puškini jmt. tõlked).“

⁵⁹ „rahuldamatus“.

schaffenden Persönlichkeiten gewesen sei, deren Entwicklung unter bedrückenden Schaffensbedingungen auf dem halben Weg stehen geblieben sei:

August Sangaga on hauda läind mees, kellel nagu mitmelgi teisel kodumaale jäänul loova isiksuse areng on jäänd peatuma poolele teele – temal just siis, kui see tõesti paistis hakkavat õitsele puhkema. Võime selle üle ainult mõistatella, milliseks ta oleks kujunend vähem lämmatavates oludes.⁶⁰ (Oras 1969: 208)

Für Oras aber, der als Exilierter bei aller Bedingtheit seiner Situation geistig ungebunden war, wurden Goethe und die deutsche Sprache nun die Mittel und Wege, vermittels derer er die Verbindung zur Heimat wiederherstellen konnte (Undusk 2000: 14B). Beide Schaffenssituationen – die in der Heimat und die im Exil – waren nach Undusk von einem schöpferischen Unbefriedigtsein geprägt, das die Betroffenen zwar dazu gezwungen habe, schöpferisch tätig zu sein, es aber unmöglich gemacht habe, die Ergebnisse dieser Tätigkeit im vollen Umfang zu geniessen (Undusk 2000: 14B). „Faust“ als Übersetzungsvorlage dient Undusk als effektvolles Gleichnis für die Schilderung dieser Situation. Durch die Parallelität in der Charakteristik von Faust, der mit seiner „Disparität von Wollen und Können und dem Missverhältnis von Wille und Ausführung“ (Keller 1992: 334) aus dem „Ungenügen an sich und an der Welt“ (Keller 1992: 343) lebt, ist diese Tragödie tatsächlich von einer gewaltigen Symbolkraft. Ants Oras selbst hat das Prinzip des Unbefriedigtseins als das Charakteristische für und in der „Faust“-Dichtung bereits 1932 hervorgehoben.⁶¹

Für den Schaffenprozess bedeutete die Isolation möglicherweise Schwierigkeiten (besonders für Oras, aber auch für Sang, da er beispielsweise nicht rechtzeitig um Rat und Unterstützung seines Lehrmeisters bitten konnte, wie aus dem Briefwechsel hervorgeht), aber auch gewisse Souveränität in der Ausführung (besonders bei Oras). Sang muss gewusst oder geahnt haben, dass seiner „Faust“-Übersetzung große Aufmerksamkeit zu Teil werden würde: es waren ihm in Sowjetestland zehntausende von Lesern sicher, da die Auflagen groß waren. Seine Übersetzung ist seit ihrem Erscheinen bis zum heutigen Tage verpflichtende oder empfohlene Lektüre an den Schulen und gilt als die estnische „Faust“-Übersetzung schlechthin. Oras dagegen hatte

⁶⁰ „Mit August Sang ist ein Mann ins Grab gesunken, bei dem wie bei so manchen Anderen, die in der Heimat geblieben sind, die Entwicklung seiner schöpferischen Natur auf dem halben Weg stehen geblieben ist – bei ihm gerade zu der Zeit, als sie aufzublühen schien. Wir können nur rätseln, zu welcher Natur sie sich in wenigen drückenden Zuständen herausgebildet hätte.“

⁶¹ „Rahuldamatus, kirglik edasiruttamine printsiibina sai Faustis nii monumentaalse konkretiseeringu, et ta on saanud terve üheksateistkümnenda sajandi võrdkujuks.“ (Oras 1932: 327) („Das Unbefriedigtsein, leidenschaftliches Fortteilen als Prinzip hat in Faust eine derart monumentale Konkretisierung erlebt, dass er zu einem Symbol des ganzen neunzehnten Jahrhunderts geworden ist.“).

im Ausland nur begrenzte Publikations- und Verbreitungsmöglichkeiten für seine Übersetzungen (Lange 2005: 244). Die Esten haben während und nach dem Zweiten Weltkrieg in Finnland, Deutschland, Schweden, Kanada und anderswo mehrere Literaturzeitschriften und auch Verlage gegründet, die bemüht waren, Neuauflagen der klassischen estnischen Literatur, Werke von Exilautoren⁶² und Übersetzungen aus anderen Sprachen an das estnische Lesepublikum, das auf die ganze Welt verstreut war, zu vermitteln. Die systematische Veröffentlichung von Übersetzungsliteratur setzte mit der Gründung des Verlags *Eesti Kirjanike Kooperatiiv* 1950 in Lund ein (vgl. Rebane 1996: 72 f.; Teder 1996: 152 f.). Wie Undusk feststellt, konnte Oras im Unterschied zu Sang trotzdem nicht sicher sein, wieviele Leser seine „Faust“-Übersetzung finden und ob sie außerhalb des näheren Freundeskreises überhaupt verbreitet werden würde (Undusk 2000: 14B). Aus diesem Grund war Oras besonders am Erscheinen von verständigen Rezensionen interessiert⁶³, zum einen als Rückmeldung, zum anderen als Empfehlung und Werbung für seine Übersetzung. Nach dem Erscheinen der Übersetzung des zweiten Teils von „Faust“ wurde Oras bekannt, dass sich das Buch nicht gut verkaufte; einen Grund dafür sah er auch in den fehlenden oder allzu knappen Rezensionen.⁶⁴ An einem habituellen Lob jedoch war ihm nicht gelegen.⁶⁵

Interessant war und ist Ivar Ivask's Frage an Oras in seinem Brief vom 28. Juli 1962 nach der Möglichkeit einer Neuauflage von Oras' Übersetzung beider Teile des „Faust“ in einem „ansehnlicheren Druck“⁶⁶. An einer anderen Stelle ruft Ivask aus: „Wie schade,

⁶² Zum Teil hat man aber auch Werke der sowjetestnischen Autoren veröffentlicht, die in der Sowjetunion nicht hätten erscheinen können, vgl. auch Hirv 1997 [<http://vana.www.postimees.ee:8080/leht/97/12/12/kultuur.htm>].

⁶³ Vgl. Oras' Briefe an Ivask vom 24. Januar 1957 und 9. April 1963. Im Ersteren heisst es über die Übersetzung des ersten Teils: „Puudutasite oma kirjas minu Fausti-tõlget. Endastki mõtelda oleks mul hää meel, kui see leiaks intelligentse ja asjaliku analüüsija.“ (Akadeemia 1997: 31) („In Ihrem Brief haben Sie meine „Faust“-Übersetzung erwähnt. Selbstverständlich wäre ich froh, wenn sie einen intelligenten und sachlichen Rezensenten finden würde.“). Im zweiten Brief geht es um die sich zeitlich etwas verzögernde Rezension des zweiten Teils durch Ivask: „Kahju, et „Faust“ peab ootama. Kannatust ta ju on õppind – päris ebafaustilikku. Paraku näivad ka teised arvustajad teda tahtvat samale proovile panna. Mis teha! Neid asju valmis teha näib olevat kergem kui neid arvustada.“ (Akadeemia 1997: 227) („Schade, dass „Faust“ warten muss. Er hat zwar Geduld gelernt – etwas ganz und gar Unfaustisches. Leider scheinen ihn auch die anderen Rezensenten auf eine ähnliche Probe stellen zu wollen. Was kann man tun! Diese Dinge fertigzustellen scheint leichter zu sein, als sie später zu besprechen.“).

⁶⁴ In Oras' Brief an Ivask vom 6. Januar 1964: „Ka „Fausti“ teist osa olevat liiga vähe läind. Seda ma küll imeks ei pane, sest Kangro andis selle arvustusele „Tulimullaski“ äärmiselt vähe ruumi.“ (Akadeemia 1997: 253) („Auch der zweite Teil von „Faust“ ist nicht gut gelaufen. Ich wundere mich gar nicht, da Kangro für dessen Besprechung auch in *Tulimuld* äußerst wenig Platz gegeben hat.“)

⁶⁵ Oras' Kritik an den stets lobenden Rezensionen von Aleksis Rannit findet man in seinem Brief an Ivask vom 9. März 1963 (Akadeemia 1997: 258).

⁶⁶ „Ja kas EKK ei saaks varsti avaldada tervet FAUSTi esinduslikumas trükis, näit. illustratsioonidega Erik Haamerist? See oleks paguluse kultuuri üheks suurimaks sündmuseks.“ (Akadeemia 1997: 209) („Und könnte das EKK [= der Verlag der Exilesten *Eesti Kirjanike Kooperatiiv*] bald nicht den ganzen „FAUST“ in einem ansehnlicheren Druck herausgeben, zum Beispiel mit Illustrationen von Erik

dass der Verlag diesem großen Werk kein besseres Erscheinungsbild gegönnt hat!⁶⁷ (Ivask 1964: 199). Diese Frage weist auf ein Rezeptionshindernis hin, das man in der estnischen Heimat im Fall der „Faust“-Übersetzungen von Sang 1967 mit einer vollständigen Ausgabe zu vermeiden wusste: Die Übersetzung von Oras erschien in Form der damals üblichen, monatlich erscheinenden kleinformigen Bücher des Verlags in zwei separaten Ausgaben mit einem Abstand von sieben Jahren. Dieses erschwerte wahrscheinlich die Verbreitung von Oras' Übersetzung noch zusätzlich.

In seinem Rückblick auf die Entstehungsgeschichte der zwei estnischen „Faust“-Übersetzungen in seinem Essay *Rahuldamatus: „Faunist“ ja Eestist* eröffnet Jaan Undusk eine bedenkenswerte Perspektive: Wenn die unabhängige Republik Estland den Zweiten Weltkrieg überlebt hätte und die Literatur ihre normale Entwicklung hätte fortsetzen können, hätte das estnische Lesepublikum heute wahrscheinlich keine zwei hervorragenden „Faust“-Übersetzungen; zwei Männer aus demselben literarischen Kreis hätten um des bloßen Wettstreits willen nicht ein derart umfangreiches und arbeitsaufwendiges Unternehmen begonnen (Undusk 2000: 14B). Diese Vermutung wird von Undusk sogar noch weiter geführt:

Jah, võib-olla et meil poleks tõepoolest veel ühtki „Fausti“ täistõlget. Sest Sang oleks vabas vaimus jätkanud talle olulisima asja, algupärase luule kirjutamist, ja Oras oleks küüritanud ikka eemale kodusest saksa keelekeskkonnast, võttes oma tõlkeelutõona ette midagi inglispärasemat [...].⁶⁸ (Undusk 2000: 14B)

Ganz offensichtlich basiert diese Spekulation auf den dominanten Interessensgebieten der beiden Übersetzer aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg und ist biographisch fundiert. Die Entstehung von Sangs „Faust“-Übersetzung hat man zu einem Teil paradoxerweise dem Umstand zu verdanken, dass Sang bei dem sowjetischen Regime in Ungnade fiel. Als Dichter hatte Sang bereits 1933 in der Zeitschrift *Kevadik* und 1934 *Looming* debütiert, 1936 wurde seine erste Gedichtsammlung, *Üks noormees otsib õnne*, und 1939 die zweite, *Müürid*, veröffentlicht. Vor dem Krieg gehörte er dem bereits genannten literarischen Freundeskreis *Arbujad* an, der sich um den Studentenverein *Veljesto* gruppierte und dessen Name auf die im Jahre 1938 von Ants Oras zusammengestellte Anthologie *Arbujad: valimik uusimat eesti lüürikat* verweist.

Haamer? Das wäre eines der größten kulturellen Ereignisse unter den Exilierten.“)

⁶⁷ „Kui kahju, et kirjastus ei pidand seda suurteost kaunima välimuse vääriliseks!“

⁶⁸ „Jawohl, vielleicht hätten wir tatsächlich noch keine vollständige „Faust“-Übersetzung. Denn Sang hätte im freiem Zustand des Geistes das Schaffen seiner eigenen originellen Dichtung fortgesetzt, Oras aber hätte stets versucht, über die heimische deutsche Sprachumgebung weiter hinauszustreben, und als sein übersetzerisches Lebenwerk irgendetwas mehr englisches vorgenommen [...].“

Von 1946 an war Sang hauptberuflich als Schriftsteller tätig. Bis Mitte der 1950er Jahren konnte er seine Gedichte nicht veröffentlichen, in den Jahren 1950-1956 war er aus dem Estnischen Schriftstellerverband ausgeschlossen (EKL 2000: 512). Gerade in diesen Jahren hat er sich intensiver der Übersetzertätigkeit gewidmet. 1963 und 1965 hat Sang dann weitere Lyriksammlungen veröffentlicht, seine Hauptbeschäftigung war nun aber das Übersetzen geworden, wovon 45 größere Übersetzungen (EKL 2000: 512) und eine Vielzahl von kleineren Übersetzungen von Lyrik, Prosa und Dramen zeugen.

Oras dagegen, der 1919-1923 an der Philosophischen Fakultät an der Universität Tartu studiert hatte (EKL 2000: 387), verteidigte 1928 an der Universität Oxford seine fast 400 Seiten umfassende Dissertation über die ersten Herausgeber Miltons und die kommentierten Milton-Ausgaben des 18. Jahrhunderts (Lange 2005: 83). In den nächsten Jahren lehrte er an den Universitäten Tartu und Helsinki, ab 1934 als Professor für englische Literatur an der Universität Tartu (EKL 2000: 387). Oras war sehr vielseitig und gesellschaftlich aktiv, unter anderem war er 1927 Gründungsmitglied des estnischen PEN-Clubs (Lange 2005: 290). Sein Hauptinteresse vor dem Zweiten Weltkrieg galt der englischen Literatur (P.B. Shelley, J. Milton, T.S. Eliot), außerdem war er als Literaturkritiker tätig. Er übersetzte bereits vor dem Krieg viel, vor allem Shakespeare, Poe, Shelley, Pope, Byron, Keats, Swinburne, Yeats (Lange 2005: 244), aber auch Horaz, Catull, Fröding, Leino, Manninen, Brjussow, Baudelaire, Schiller (Lange 2005: 143), Puschkin, Heine und Goethe (Lange 2005: 226 ff.). In den Jahren 1945-1946 war Oras Professor an der Universität Cambridge (Lange 2005: 334), ab 1949 Gastprofessor und ab 1951 ordentlicher Professor an der Universität Florida (Lange 2005: 349). Interessant ist, dass Oras' im Exil kaum mehr aus dem Englischen übersetzte: kontinuierlich bestehen blieb sein Interesse an Eliot, und es kamen nur zwei neue Autoren hinzu, Robert Frost und Conrad Aiken, die Oras übersetzte (Lange 2005: 244). Noch stärker als in der Vorkriegszeit übersetzte Oras im Exil aus einem Sendungsbewusstsein heraus (Lange 2005: 244), darunter auch estnische Lyrik ins Englische und Deutsche.

Vor diesem Hintergrund leuchtet Undusks These ein: Die Voraussetzungen für die Übersetzung eines so anspruchsvollen Werkes der Weltliteratur wie dem „Faust“ ins Estnische von einem Dichter und von einem Wissenschaftler im nahezu gleichen Zeitraum sind in Wesentlichem auf die umwälzenden Ereignisse in der europäischen Geschichte 1939-1945 zurückzuführen.

Die Kritik an den „Faust“-Übersetzungen von Sang und Oras kann man generell in drei Gruppen gliedern:

- 1) Eine Gruppe, zu der u.a. Aleksander Aspel und Arvo Mägi gehören, behandelt nur Oras' Übersetzung und findet seine Leistung meisterhaft;
- 2) Eine zweite Gruppe, zu der etwa Arnold Tulik zählt, behandelt nur Sangs Übersetzung und lobt dieses Ergebnis;
- 3) Eine dritte Gruppe, darunter Aleksis Rannit, Ivar Ivask, Peeter Torop und Jaan Undusk, äußert sich zu beiden Übersetzungsversionen.

Ferner gibt es noch eine vierte Kategorie von Rezensionen, in denen (wie z. B. von Viktor Kõressaar im Fall von Oras und von Ilmar Laaban im Fall von Sang) die Biographie und/oder Methoden des Übersetzers zwar behandelt und die geistesgeschichtliche Position der betreffenden Person herausgearbeitet wird, man auf die „Faust“-Übersetzung aber nicht näher eingeht und ihren Stellenwert nicht näher bestimmt (vgl. Kõressaar 1975: 187 ff., Kõressaar 1983: 8 ff., Laaban 1969: 69 f.).⁶⁹ In eine fünfte Kategorie könnte man schließlich noch Ants Oras' und August Sangs gegenseitige Kritik und Selbstkritik an ihren „Faust“-Übersetzungen einstufen.

Aleksander Aspel, ein im Exil lebender Vertreter der ersten Rezensentengruppe, konnte im Jahr 1961 nur Oras' Übersetzung des ersten Teils besprechen, da der zweite Teil noch nicht erschienen war. Seine Intention war, dass Oras' übersetzerischem Werk ein Platz in der Geschichte der gesamten estnischen Dichtung zuzuweisen ist (Aspel 1961: 122): „Orase tõlge [...] tulvab neist puhtaist ja samal ajal nii täiesti eesti keele päraseist kõlakujudest (vrd. näit. Proloogi taevas).“⁷⁰ (Aspel 1961: 122).

Arvo Mägi hob im Exil die Übersetzung des zweiten Teils hervor, die er als Oras' Meisterleistung bezeichnet, einzig mit einigem Bedenken bezüglich der Schlußstrophe, des *Chorus mysticus* (Verse 12104-12111), wo das von Goethe akzentuierte „alles Vergängliche“ verlorengegangen sei (Mägi 1962: 313). Mägi vertrat erneut die Meinung, dass dieses Werk den Rang eines Originalwerkes beanspruchen könne: „Paatoslik kõne, iroonia, grotesksus ja õrn lüürika leiavad vastava väljenduse tõlkes,

⁶⁹ Aus diesem Grund werden wir diese Kategorie in der vorliegenden Arbeit nicht ausführlicher behandeln.

⁷⁰ „Oras' Übersetzung ist überaus reich an jenen sauberen und gleichzeitig dem Estnischen so eigenen klanglichen Bildern.“

mille värsitehnilised ja tihti esinevad mõttelis-puänteeritud saavutused [...] tõlke lehekülgedele kaupa tõstavad originaal-poesia vääriliseks.⁷¹ (Mägi 1962: 313)

Arnold Tulik in Sowjetestland freute sich über Sangs Übersetzung, die Goethes „Faust“ den Esten in einer in jeder Hinsicht würdigen Weise zugänglich gemacht habe (Tulik 1967: 4). Es sei in dieser Übersetzung nichts unklar oder zweideutig geblieben, im Gegenteil – „[...] lihtsasüzeelisema esimese osaga võrreldes tundub teine osa olevat tõlgitud isegi nagu reljeefsemalt, sisuselgemalt ja kunstiküllasemalt.“⁷² (Tulik 1967: 4).

Aleksis Rannit, Ivar Ivask, Peeter Torop und Jaan Undusk haben versucht, einen kurzen Vergleich der beiden Übersetzungsversionen zu liefern. In seinem Vergleich des ersten Teils anhand der ersten Strophe der „Zueignung“ (Verse 1-8) und des ersten Oktavs aus dem „Flohlied“ (Verse 2211-2218) kam der im Exil lebende Aleksis Rannit zu dem Ergebnis, dass Sang genauer, Oras treuer sei: Sang treibe „technologische“ Genauigkeit an, wobei er teilweise deutschsprachige Wörter falsch interpretiert, die Stilunterschiede nivelliert, die Wortfolge in der Versrede unangemessen prosaisch gestaltet und den Anforderungen nach „Volksnähe“ und „Einfachheit“ allzu leicht nachgegeben habe (Rannit 1961: 39 f.):

August Sanga lõpptulemuseks [...] on heliliselt konarlik, lihtproosalik, surnud koopia. Ants Oras aga taotleb esmajoones sisimat vastavust ja truudust, loomingulist tõepärasust ja muusikalist väljendusrikkust ning tema saavutuseks on algupärandi elav portree.⁷³ (Rannit 1961: 40)

Der estnische Exilkomparatist und -dichter Ivar Ivask strebte eine differenzierte und „gerechte“ Kritik (Ivask 1964: 193) an, und dies bei beiden Übersetzern⁷⁴. Im Prinzip erkannte Ivask beiden Übersetzern beachtenswerte Leistungen an. Sein Haupteindruck bezüglich Oras war, dass seine Übersetzung zum Teil das Original übertreffe (Ivask 1964: 192) und diese „ümberhuuletused“⁷⁵ (Ivask 1964: 192) oder „eestindus“⁷⁶ (Ivask

⁷¹ „Die Rede voller Pathos, die Ironie, das Groteske und das zarte Lyrische finden entsprechenden Ausdruck in der Übersetzung, deren verstechnische und oft vorkommende gedankliche und pointierte Leistungen jene Seite für Seite auf die Höhe einer Originalpoesie erheben.“

⁷² „[...] im Vergleich zum ersten Teil, der seines Sujets halber einfacher ist, scheint der zweite Teil vielleicht sogar mit mehr Relief, klarer im Inhalt und kunstvoller übersetzt worden zu sein.“

⁷³ „Das Endergebnis bei August Sang [...] ist eine klangmäßig holprige, schlicht prosaische, tote Kopie. Ants Oras strebt in erster Linie aber innerliche Entsprechung und Treue, das schöpferisch Wahrhaftige und das musikalisch Ausdrucksvolle an, und seine Leistung ist das lebende Porträt des Originals.“

⁷⁴ Ivask wollte in seiner umfangreichen Besprechung von Oras' vollständiger „Faust“-Übersetzung bereits 1964 auch Sangs Version des ersten Teils einzubeziehen, konnte es aber nicht, weil er sich Sangs Fassung bis dahin noch nicht hatte verschaffen können: „Kahjuks pole käesoleva arvustuse raames võimalik võrrelda Orase F a u s t i esimese osa tõlget August Sanga omaga, mis ilmus sõja järel kodumaal, kuid jäänd arvustajale kättesaamatuks.“ (Ivask 1964: 188)

⁷⁵ „Umdichtungen“

⁷⁶ Betrifft das ins Estnische Übersetzte. Vgl. „Verdeutschung“ oder das finnische „suomennos“.

1964: 191 – Ivask gebrauchte diese Bezeichnungen in seinem Kontext vorsätzlich und akzentuiert) aus diesem Grund als estnische Originaldichtung, als „unser“ Goethe (Ivask 1964: 199) zu würdigen sei. In einem privaten Brief an Oras vom 6. Januar 1963 rief Ivask mit Begeisterung aus: „See on ehtsaim, puhtaim pärisluule eesti keeles!“⁷⁷ (Akadeemia 1997: 221). Allerdings führe Oras’ Virtuosität im ersten Teil manchmal zu einer allzu großen Abstraktion und Schwerfälligkeit (Ivask 1964: 193). Der Grundton des zweiten Teils scheine mehr zu Oras’ eigener Natur zu passen (Ivask 1964: 190) – dort aber neige er manchmal zu einer Konkretisierung des ursprünglich Abstrakten (Ivask 1964: 193). Die meisten Einwände erhob Ivask gegen den Schlussvers des zweiten Teils, dessen ursprüngliche Wirksamkeit in Oras’ „Notlösung“ (Ivask 1964: 194) „zu einer abstrakten Wortspielerei“ (Ivask 1964: 194) entartet sei. Wenn Ivask im Fall von Oras dessen Übersetzung des zweiten Teils generell mehr schätzte, fand er, als er die Version von Sang kennenlernte, dass diese im ersten Teil wahrscheinlich Oras’ entsprechende Leistung übertreffe (Ivask 1967: 59). Als Beispiel für Sangs Gelingen führte Ivask Gretchens Lied am Spinnrad (erster Teil, Verse 3374-3413) an. Im Ganzen habe sich Sang in seiner Übersetzung genauer am Stil Goethes gehalten, wohingegen Oras sich größere Freiheiten genommen habe (Ivask 1967: 59). Ivask versuchte, die guten Seiten beider Übersetzungen hervorzuheben und schlug als Erster eine diplomatische Lösung der Debatte um den besseren „Faust“-Übersetzer vor:

[...] esimese põgusa tutvumise järel ütleksin – ja mitte ainult kirjandusliku diplomaatia pärast! – et *mõlemast koos* võiks moodustada ideaalse eesti „Fausti“. Esimeses osas oleks arvatavasti ülekaalus Sanga tõlge ja tõlgitus, teises osas domineeriks Orase virtuooslikkus, sest see on seal igati omal kohal.⁷⁸ (Ivask 1967: 59)

Ivasks Standpunkt von einer Leistung der beiden Übersetzer in unterschiedlichen Teilen des „Faust“ hat Jaan Undusk aufgenommen. Undusk nennt die Arbeiten das Lebenswerk beider Übersetzer und konzidiert, dass Sang im ersten, Oras im zweiten Teil Hochwertiges geleistet hätten. Anlass zur Kritik ist bei Undusk die Knappheit der Kommentare in beiden estnischen „Faust“-Ausgaben (Undusk 2000: 14B)⁷⁹:

⁷⁷ „Das ist die echtste, reinste Originaldichtung in der estnischen Sprache!“

⁷⁸ „Nach dem ersten flüchtigen Studium würde ich sagen – und nicht der bloßen literarischen Diplomatie wegen! –, dass *beide zusammen* den idealen estnischen „Faust“ bilden könnten. Im ersten Teil würde wahrscheinlich Sangs Übersetzung und Interpretation die Oberhand haben, im zweiten Teil wäre die größere Virtuosität von Oras dominant, da diese dort richtig liegt.“

⁷⁹ Ganz anders hatte Arvo Mägi die Kommentare des Exil-Ausgabe als „reichlich“ bezeichnet (Mägi 1962: 314). Hier müsste vielleicht präzisiert werden, dass sowohl die Sangs Ausgabe wie auch die beiden separaten Exilausgaben insgesamt ca 200 Wort- und Sacherklärungen enthalten. Beide Bände der Exil-Ausgabe haben darüber hinaus ein Nachwort, welches bei der Sowjet-Ausgabe gänzlich fehlt.

Me ei pruugi ega jõuagi võistelda sakslastega, kes on „Fausti“ kommenteerimise muutnud omamoodi akadeemiliseks spordiks, viies asja sinnamaani, et kommentaar alla 1000 lehekülge ei mõju täna enam soliidset. Kui meie saaksime hakkama kümme korda väiksema mahuga, oleks suur samm tehtud.⁸⁰ (Undusk 2000: 14B)

Torop hat sich in seinem Artikel „August Sanga tõlkijakreedost“ (Torop 1984), in dem er Schlüsse bezüglich der Übersetzungsmethoden der beiden „Faust“-Übersetzer gezogen hat, vor allem auf den Briefwechsel zwischen Sang und Oras, Sang und Ivask sowie Sang und Arno Vihalemm gestützt. Torop hat keinen Vergleich der Übersetzungen angestrebt, sondern Oras' Methode nur knapp und indirekt durch Kontrastierung mit Sangs Methode sowie durch Einschätzungen Sangs und dritter Personen (Vihalemm) zusammengefasst. Im Übrigen hat Torop Sangs Bestreben, einer möglichst breiten Leserschaft verständlich zu sein, hervorgehoben. Dies habe zu einer Klarheit und Neutralität in seinem Sprachstil geführt, wobei sich Sang bezüglich der Formwiedergabe in seinen Lyrikübersetzungen durch große Genauigkeit auszeichne (Torop 1984: 4). Torop hat weiterhin Sangs Sendungs- und Traditionsbewusstsein in seiner Übersetzungsarbeit und seine Toleranz anderen Übersetzungsmethoden gegenüber betont.

Im Folgenden soll noch kurz auf die fünfte Gruppe der Kritik eingegangen werden, nämlich Oras' und Sangs selbstkritische Aussagen und gegenseitige Kritik. Bei Sang fällt auf, dass er seine „Faust“-Übersetzung 1967, also kurz nach deren Veröffentlichung, in seinem privaten Briefwechsel mit Oras überhaupt nicht gutheisst, sondern vielmehr als unvollendet (dasselbe Gefühl habe er bei allen seinen größeren Übersetzungen gehabt, wie er gesteht) und voll von eigenen wie redaktionellen Fehlern bezeichnet (KM EKLA: F. 237, M 25:5). Hingegen bezeugt sein Briefentwurf an Ivar Ivask zwei Jahre später, dass Sang 1969 eine gewisse Selbstsicherheit wiedergefunden hatte. Er meint, dass Oras ihn an Begabung an weitem übertreffe, er selbst aber seine eigene Vorgehensweise und Methoden gefunden habe und diese im Prinzip für richtiger halte. Oras ist Sangs Ansicht nach sehr stark in der poetischen Übersetzung, sei aber deswegen auch leicht angreifbar – seine Methoden führten nicht unbedingt immer und überall zu gelungenen Übersetzungslösungen. An Ende der Passage kommt Sang in

⁸⁰ „Wir können und brauchen es auch nicht, sich mit den Deutschen zu messen, bei denen das Kommentieren von „Faust“ eine eigenartige akademische Sportart geworden ist, bis zu einem solchen Maß hin, dass Kommentare unter 1000 Seiten heute nicht mehr solide wirken. Wenn wir mit einem zehnfach kleineren Umfang fertig werden, wäre das auch ein großer Schritt voran.“

einem Fazit zum wesentlichen lexisch-stilistischen Unterschied zwischen seinen eigenen und Oras' Übersetzungen:

Kas aga alati on vaja või võimalik väita, et üks tõlge on teisest parem, kas ei oleks õigem öelda, et nad on eri laadi. „Fausti“ tõlkima asudes ei olnud mul sihti tõlkida Orasest paremini, vaid – tõlkida oma moodi. Muidugi usun ma, et minu lähenemine on õigem, nii nagu Oras peab õigemaks enda oma, aga vastavalt erinevaile maitsetele võivad hindajaid leida mõlemad. Kui jätta kõrvale ande ulatus, milles Oras minust mitu peajagu üle on, siis võiks hästi lihtsustatult öelda, et minu tõlked on proosalised, Orase omad – poetilised.⁸¹

Oras' Aussagen zu seiner eigenen „Faust“-Übersetzung finden wir in seinen Briefen an Ivar Ivask. In seinem Brief an Ivask vom 24. Januar 1957 meint er, dass die Arbeit an der „Faust“-Übersetzung seine mittlerweile etwas dürftige Inspiration wieder entfacht habe (Akadeemia 1997: 32), wengleich die Übersetzung auch nicht vollkommen sei – denn keine Übersetzung könne das sein: „Täiuslik ta ei ole – ükski tõlge ei saa seda olla [...]“ (Akadeemia 1997: 31). In einem anderen Brief an Ivask vom 23. Januar 1963 gibt Oras die Schuld an mangelhaft ausgefallenen Stellen seiner Übersetzung zum Teil sich, zum Teil aber indirekt auch Goethe selbst:

Jah, mis Fausti jne puutub – ega ma ise päris iga asjaga täiesti nõus oleks, kui oleksin leidnud teistsuguseid lahendusi. Nii hoogne kui tõlge ehk enamasti tundubki, ei ole mitte kõik tekkind suure hooga. Mõne nüüd võib-olla väga lihtsana paistva koha puhul on olnud palju päämurdmist. Goethe ise ei ole mõnel pool väga hoos. Niisugustel puhkudel on tõlkesse ehk sattund pisut teistlaadi rütmi (ma ei mõtle niivõrd meetrumit kui põhilisemat rütmi).⁸² (Akadeemia 1997: 224 f.)

Oras' wohlwollende und väterlich anmutende Kritik an der Version Sangs finden wir in seinem ersten Brief in die Heimat an Sang vom 30. Juni 1967. Oras stellt fest, dass Sang mit der überarbeiteten und vollständigen Ausgabe von 1967 im Vergleich zu der Ausgabe des ersten Teils aus dem Jahre 1946 „einen großen Schritt voran“ (KM EKLA:

⁸¹ „Ist es aber immer nötig oder möglich zu behaupten, dass eine Übersetzung besser als die andere ist. Wäre es nicht richtiger zu sagen, dass sie unterschiedlicher Art sind? Als ich die Übersetzung von „Faust“ begonnen habe, hatte ich nicht das Ziel, besser als Oras zu übersetzen, sondern – in meiner Art zu übersetzen. Natürlich glaube ich, dass meine Herangehensweise richtiger ist, sowie Oras denkt, dass die seine richtiger ist, aber es gibt unterschiedliche Geschmäcker und dementsprechend können beide ihre Verehrer finden. Wenn man den Umfang von Begabung beiseite lässt, in dem Oras mir um mehrere Köpfe überlegen ist, dann könnte man sehr vereinfacht sagen, dass meine Übersetzungen prosaisch sind, Oras' Übersetzungen aber – poetisch.“ (KM EKLA: F. 300, M 1:3)

⁸² „Jawohl, was den „Faust“ usw. angeht – ich wäre selbst auch nicht mit allen Dingen daran einverstanden, wenn ich nur andere Lösungen gefunden hätte. So schwunghaft wie die Übersetzung größtenteils auch zu sein scheint, ist nicht alles mit großer Begeisterung entstanden. An mancher jetzt vielleicht sehr einfach anmutenden Stelle hat es viel Kopfzerbrechens gebraucht. Goethe selbst ist an einigen Stellen nicht sehr begeistert. In solchen Fällen sind vielleicht Rhythmen anderer Art in die Übersetzung hineingeraten (ich meine insofern nicht so sehr das Metrum als die grundsätzlichen Rhythmen.“

F. 300, M 2:21) gemacht habe. Oras meint, dass ihre Stile und auch Auffassungen von Goethes Stil unterschiedlich seien, aber dass „wir wohl alle ringen müssen, jeder auf seine Art“⁸³. Diesen Satz kann man unterschiedlich verstehen: erstens kann es einfach heißen, dass Oras unterschiedliche Ansätze und Interpretationen willkommen hiess, ja sogar für erforderlich hielt, oder aber, dass man sich mit seiner eigenen Arbeit keineswegs immer zufrieden geben dürfe und sich stets um eigene Vervollkommnung bemühen müsse. Konkret wird von Oras bezüglich der Übersetzung des Schlussverses durch Sang folgende philologische Frage aufgeworfen: „Miks sa Faust II“ lõppreas „zieht uns hinan“ tõlkisid, nagu oleks Goethe öelnud „zieht uns an“?⁸⁴.

Ob und gegebenenfalls wie Sang auf diese Frage geantwortet hat, ist nicht überliefert.

Abschließend ist festzuhalten, dass sich die kanonische Position von Sangs Übersetzung einmal mehr bestätigt hat, als im Jahr 2005 eine neu illustrierte Prachtausgabe des „Faust“ in der Übersetzung von August Sang in Estland erschien, bei der es sich in editorischer Hinsicht (einschließlich der Worterklärungen und Kommentare) allerdings lediglich um eine Neuauflage der Ausgabe von 1967 handelt.

⁸³ „Meie stiilid – ja vist ka arusaamised Goethe stiilist – on erinevad. [...] Kuid eks meie pea igäüks omamoodi maadlema.” (KM EKLA: F. 300, M 2:21)

⁸⁴ „Wieso hast du das ‚zieht uns hinan‘ im Schlussvers von ‚Faust II‘ übersetzt, als ob Goethe gesagt hätte: ‚zieht uns an?‘“ (KM EKLA: F. 300, M 2:21)

3. VERGLEICHENDE ANALYSE DER ÜBERSETZUNGEN VON A. SANG UND A. ORAS

3.1. Prolog im Himmel

Der „Prolog im Himmel“ ist vermutlich um 1800 entstanden, aber wahrscheinlich bereits vor 1797 als ein Rahmen für die ganze „Faust“- Dichtung konzipiert worden (Schöne: 1999: 162). Goethe hat ursprünglich in Erwägung gezogen, an das Ende der Dichtung einen Epilog zu setzen, in welchem ein Gericht im Himmel über Faust stattfinden sollte und der somit den metaphysischen Rahmen um das Erdenspiel geschlossen hätte (Schöne 1999: 781). Vermutlich hat Goethe im Dezember 1830 sich für die „sehr anders angelegte Bergschluchten-Szene“ (Schöne 1999: 781) entschieden.

In seiner Stellung als einführende Rahmenszene für das folgende Binnendrama formuliert der „Prolog im Himmel“ die Voraussetzungen für die Erlösung Fausts und enthält wesentliche Schlüsselinformationen und Kohärenzbeziehungen zur gesamten Faust-Dichtung (Lipiński 1990: 73 f.). Einige Forscher (u.a. Lipiński 1990: 73) haben die Frage aufgeworfen, ob der „Prolog“ auch als ein Gegenstück der eigentlichen Wette zwischen Faust und Mephisto angesehen werden könnte. Überwiegend ist man jedoch der Ansicht, dass der Herr in dieser Szene deutlich von einer – hierarchisch gesehen – höheren, sichereren und allwissenderen Position heraus spricht (vgl. Schöne 1999: 172 f.). Mephisto, aus dessen Perspektive es aber wohl eine Wette ist und bleibt, gehört in den Plan der Weltordnung als eine verneinende und destruktive, doch dabei notwendige Kraft. Er erfüllt mit seiner „reizenden“ Wirkung nur den Willen Gottes, indem er diesem hilft, das Gleichgewicht in der Welt zu bewahren und den Menschen durch alle Versuchungen hindurch zu dem Licht, der Erfahrung und Weisheit zu führen.

Der Lobgesang der biblischen Erzengel und das Gespräch zwischen dem Herrn und dem Teufel entfaltet in einer Mischung aus biblischen (Geschichte von Hiob, Paradies- und Höllenmotivik), pythagoräischen-aristotelischen und kopernikanischen Motiven (die Natur- und Sphären-Philosophie, der Sonnenrundgang, die Drehung der Erde, der Wechsel von Tag und Nacht) eine kosmologische Ordnung, die das folgende Geschehen in den göttlichen Schöpfungsplan integriert (GHB 1997: 363). Diesem Weltplan zufolge gehören das Gute und das Böse ebenso zusammen wie Licht und Dunkel (GHB 1997: 363) – das Böse ist ein notwendiger Bestandteil des Guten so wie das Irren ein

unentbehrlicher Bestandteil des Strebens und der Ausbildung ist. Das biblische Motiv aus dem Buch Hiob (Faust als Knecht Gottes, dabei aber auch als der von Gott Auserwählte) ordnet hier dem Irren, dem Abfall vom rechten Pfad, also eine konstruktive Funktion zu (GHB 1997: 363). In der jüngeren „Faust“-Forschung gibt es auch Stimmen, die die Ernsthaftigkeit dieser Rahmenszene in Frage stellen (Schöne, Boyle). Nicholas Boyle schreibt dem Prolog den Charakter einer „Komödie um den Selbstbetrug des Teufels“ (Boyle 2004: 658) zu und betont die konstruktive Rolle des distanzierten, aber mitfühlenden Humors des Prologs im Kontext der ganzen „Faust“-Dichtung (Boyle 2004: 659).

Dem in diesem Kapitel vorgenommenen Vergleich der Übersetzungen ist weiterhin ein kurzer Exkurs bezüglich der Textgrundlagen der beiden estnischen „Faust“-Übersetzungen vorzuschicken. Im Licht des gründlichen editionskritischen Kommentars von Albrecht Schöne (Schöne 1999: 66 ff.) stellte sich beim Vergleich der estnischen „Faust“-Übersetzungen die Frage nach den Textgrundlagen der beiden betreffenden Übersetzungen. Erstens stellte sich diese Frage wegen der unterschiedlichsten Veröffentlichungen der „Faust“-Dichtung vor allem nach Goethes Tod. Das Fehlen bzw. Ignorieren einer einheitlichen Textgrundlage hat zu unterschiedlichen Fassungen geführt, außerdem haben alle Herausgeber den Text eigenhändig revidiert, korrigiert und, unfreiwillig, um Fehler vermehrt. Allerdings betreffen die meisten Änderungen bloß die Orthographie und Interpunktion, mitunter aber auch den autorisierten Wortlaut (vgl. Schöne 1999: 77). Die Weimarer Ausgabe aus den Jahren 1887-1888 wurde Ausgangstext für zahlreiche weitere Editionen, war aber ihrerseits bereits mangelhaft, weil die ihr zugrunde liegenden Texte nicht der von Goethe autorisierten Ausgabe letzter Hand entsprachen (vgl. Schöne 1999: 76 f.). Zudem hat man bereits bei dieser Ausgabe in den Grundtext eingegriffen, ohne die editorischen Eingriffe und Änderungen kenntlich zu machen (Schöne 1999: 77). In der estnischen „Faust“-Übersetzung von Sang aus dem Jahre 1967 wird als Textgrundlage eine Ausgabe des VEB Verlag der Kunst in Dresden aus dem Jahre 1963 angegeben; diese Ausgabe dürfte auf der Weimarer Ausgabe beruhen. In den beiden Bänden der „Faust“-Übersetzung von Oras (Lund 1955 und 1962) finden sich keine Angaben über die Textgrundlage. Die Frage, ob und gegebenenfalls wie die Benutzung unterschiedlicher Ausgaben der Grund für (geringfügige) Differenzen in den beiden Übersetzungen sein könnte, kann in dieser Arbeit mangels Quellen nicht ausführlich

behandelt und beantwortet werden. Allerdings würde eine diesbezügliche Studie in der Zukunft von Interesse sein.

Der Prolog beginnt mit dem hymnischen Gesang der drei Erzengel zur Ehre und Lobpreisung der göttlichen Schöpfung mit achtzeiligen Strophen in alternierenden Vierhebern und mit dem Reimschema *AbAb/CdCd*:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
245 Und ihre vorgeschrieb'ne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner sie ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
250 Sind herrlich wie am ersten Tag.⁸⁵

Als erstes kann man feststellen, dass die estnischen Übersetzer Sang und Oras am vorgegebenen Reimschema festhalten. Die ersten vier Verse sind bei den estnischen Übersetzern auch inhaltlich originalgetreu – beide Übersetzungen bewahren den Sinn und benutzen die Bilder des AT. In ihren Übersetzungslösungen und Formulierungen sind die Übertragungen sogar an mehreren Stellen miteinander identisch („*võidu laulma*“, „*piksemürinal*“). Man könnte nur die Übersetzung der goetheschen Bestimmung „nach alter Weise“ thematisieren, die das antike, pythagoräische Weltbild oder auch eine uralten, ewigen Melodie meinen (Schöne 1999: 165), die nach einer seit der Antike existierender Vorstellung von Planeten im Rahmen der Sphärenharmonie erzeugt wird (Trunz 1989: 508) und hier somit das Bild der Geordnetheit und Schönheit des Alls vermittelt. Sang hat in seiner Version die Entsprechung zu „nach alter Weise“ „*veel*“ /noch/ angeboten, die die hier skizzierte Dimension eigentlich kaum anzudeuten vermag. Bei Oras finden wir „*kui vanast*“ /wie in den alten Zeiten/, was zwar aus der Sicht der modernen estnischen Sprache etwas altertümlich klingt, mit seinem Hinweis auf die seit altersher herrschende Ordnung der Intention des AT aber näherkommt.

⁸⁵ Alle „Faust“-Zitate nach: Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Texte. Hg. v. Albrecht Schöne. Sonderausgabe, textidentisch mit der 4., überarb. Aufl. v. Bd. 7/1 der Goethe-Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlages. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999. Der vollständige Text der Szenen „Prolog im Himmel“ und „Bergschluchten“ (im Original und in Übersetzung von Sang und Oras) befindet sich im Anhang I und II der vorliegenden Arbeit.

Bei den Übersetzung der Verse 247-250 fällt gleich auf, dass Sang sich in den Versen 248-249 in Bildern vom AT entfernt:

Toob jõudu ingleile see vaade.

Nii imelises valguses

see kaunilt loidab üle maade

Freilich kann man auch „*imelises valguses*“ /in wunderbarem Licht/ als funktionell äquivalent bezeichnen, da das Adjektiv „*imeline*“ die Dimension des Überationalen zu vermitteln imstande ist und die hohen „Werke“ des Schöpfers sich im AT in erster Linie tatsächlich, wenn auch vielleicht nicht ausschließlich auf das Bild des Sonnenrundgangs beziehen. Man kann nur darüber spekulieren, ob der Grund für die Ersetzungen bei Sang darin liegt, dass der Übersetzer sich im Vers 247 mit den Interpretationsfragen bei der Konjunktion „wenn“ und dem Personalpronomen „sie“ konfrontiert sah und dem Problem dadurch auszuweichen versuchte, indem er eine inhaltliche Änderung vornahm. Das Problem bei der Interpretation des AT ist erstens, dass die Konjunktion „wenn“ entweder konzessiv als „wenngleich“ oder aber kausal verstanden werden kann (vgl. Schöne 1999: 166), so dass es im letzten Fall die Stärke der Engel begründet und Goethe es im Vers 268 mit der kausalen Konjunktion „da“ variieren kann (vgl. Schöne 1999: 166). Zweitens lässt sich im Konjunktionalsatz „Wenn keiner sie ergründen mag“ das Personalpronomen „sie“ grammatisch und auch inhaltlich sowohl auf „Sonne“ (Verse 243, 246), „Stärke“ (Vers 247) als auch auf „Werke“ (Vers 249) beziehen (vgl. auch Trunz 1989: 508 f.). Sang weicht dieser Problemstelle aus, verschweigt in der Raphaelstrophe somit gänzlich die im Vers 249 vorgeführten „unbegreiflich hohen Werke“ des Herrn und widmet die Verse 248-249 der über alle Länder scheinenden Sonne.

Oras gelingt es hier meiner Ansicht nach besser, die inhaltliche Treue zum AT zu bewahren. Zwar kann er in seiner Übersetzung auch nicht das ganze Auslegungspotential dieser Strophe und insbesondere des Verses 248 wiedergeben, aber er liefert eine gut überlegte und klare Interpretation des goetheschen Gedankens. Kennzeichnend für Oras' schwunghaften Übersetzungsstil ist bereits die Tatsache, dass er für den emotional eher neutralen „Anblick“ im AT (bei Sang entsprechend: „*vaade*“ /Anblick/ bzw. /Ausblick/) das in der Bedeutung viel stärkere Wort „*hiilgus*“ /Glanz/ benutzt. Hier wird die assoziative Verbindung zwischen dem Glanz der Sonne (vgl. Sonnenschein /päikesepaiste/) und dem Glanz des Herrn (vgl. in der estnischen

Bibelübersetzung: „[...] *ja Issanda **auhilgus paistis** nende ümber, ja nemad kartsid üliväga*“, Lukas 2,9 (Piibel 1989: 992)⁸⁶) wiederbelebt. Die „Unergründbarkeit“ in Vers 248 und das „Unbegreifliche“ in Vers 249 verbindet Oras unter dem Adjektivattribut „*mõistatuseks jääv*“ /ein Rätsel bleibendes/ bzw. /unbegreifliches/, das zum „*suur, ülev töö*“ in Vers 249 hinübergreift:

Saab jõudu ingel hiilgust nägev
ning kõigil *mõistatuseks jääv*,
suur, ülev töö on nüüdki vägev

Es liegt daher nahe, dass in Oras' Auslegung das Personalpronomen „sie“ in Vers 248 sich in erster Linie auf die „Werke“ im Vers 249 bezieht (und nicht auf die „Sonne“ in Vers 243 oder die „Stärke“ in Vers 247). Das interpretatorische Potential der Konjunktion „wenn“ lässt er also, anders als Sang, nicht ganz beiseite, sondern trifft eine Interpretationsentscheidung. Gleichzeitig muss man einräumen, dass diese Entscheidung trotzdem nicht vollkommen eindeutig ist. Bei genauem Betrachten kann man feststellen, dass das Adjektivattribut „*mõistatuseks jääv*“ syntaktisch auch auf den „ingel“ /Engel/ bezogen werden kann. Damit könnte man sogar sagen, dass Oras die Offenheit des Verses 248 in demselben Sinne, wenn auch vom konkreten AT-Vorbild abweichenden Zusammenhang in der Übersetzung hat weiter gelten lassen. In Anbetracht eines solchen grammatikalischen und metrischen Entscheidungskomplexes müssen wir wohl feststellen, dass Oras hier eine annähernd optimal adäquate Lösung gefunden hat.

Der Wortlaut des Sonnengesangs von Raphael aus den Versen 247-250 des AT wird im Dreier-Chor der Erzengel in den Versen 267-270 mit geringen Änderungen vorgetragen:

Der Anblick gibt den Engeln Stärke
Da keiner dich ergründen mag,
Und alle deine hohen Werke
270 Sind herrlich wie am ersten Tag.

⁸⁶ Vgl. auch andere estnischen Bibelübersetzungen für Lukas 2,9: „[...] *ja Issanda **au paistis** nende ümber; ja nad kartsid üliväga*.“ (Suur Piibel 1940: 1062); „[...] *ja Issanda **kirkus säras** nende ümber ja nad kartsid üliväga*.“ (Piibel 1997: 72).

Der Autor betont hier ganz konkret die Unergründbarkeit des **Herrn**, da Michael kurz davor den Herrn anspricht (Vers 265, „Doch deine Boten, Herr, verehren...“) und der gemeinsame Chor der Erzengel sich ihm direkt anschließt. Diese zwei Refrains, in denen die Engel sich einmal – in unserer Interpretation – auf die Sonne („wenn keiner sie ergründen mag“, Vers 248), das zweite Mal auf den Herrn („da keiner dich ergründen mag“, Vers 268) beziehen, vermitteln eine Gottesvorstellung Goethes, wonach die Sonne als eine Offenbarung des Höchsten und die zeugende Kraft Gottes anzusehen ist (Schöne 1999: 164 f.).

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Sang seine Übersetzung der Verse 247-250 in den Versen 267-270 Wort für Wort wiederholt und nicht den geringsten Versuch unternimmt, die Änderungen des AT auch in den ZT herüberzutragen. Diese Lösung lässt diese Textstelle in der Übersetzung wie ein zusammenfassender und abschließender Chorus-Refrain anklingen. Dabei werden allerdings nicht die Nuancen beachtet, um die der Autor diese Wiederholungstrophe angereichert hatte.

Oras modifiziert die Übersetzung der Verse 267-270 erstens mittels Ersetzung des anfänglichen „Engels“ („*ingel*“) durch die „Seele“ („*hing*“) in Vers 267. Diese (wie auch eine weitere) Veränderung in diesem Vers fasst Ivar Ivask als unnötig auf (Ivask 1964: 194). Uns scheinen sie wenigstens halb begründet zu sein. Oras gelingt es damit, die kleinen Modifikationen auch in Goethes Text nachzuvollziehen: Genauso wie die Verse 248 und 268 sind auch die Verse 247 und 267 des AT nicht identisch. Erstens ist es „der“ Anblick in Vers 267 (vgl. „ihr Anblick“ in Vers 247), den Oras auf der Achse Sonne – Herr aufmerksam wahrnimmt und auf den Herrn bezieht. Zweitens ist Oras versucht, der Stelle in Vers 268 des AT zu folgen, wo der Herr über das Personalpronomen „dich“ angeredet wird. Er führt bereits im Vers 267 den Herrn ein, indem er dem Wort „*hiilgus*“ ein Possessivpronomen voranstellt, so dass aus „*hiilgus*“ /der Glanz/ „*su hiilgus*“ /dein Glanz/ wird. Oras' Ziel ist, den Bezug auf den Herrn unbedingt nachzugestalten, und dafür bietet sich wegen der Satzstruktur (die sich freilich aus seinen früheren Übersetzungslösungen in den Versen 247-250 ergibt) gerade in Vers 267 grammatisch die erste Möglichkeit. Wegen der zusätzlichen Silbe „*su*“ entsteht in Vers 267 aber ein metrisches Problem, und gerade deswegen muss Oras das Wort „*ingel*“ /Engel/ durch „*hing*“ ersetzen. Dieser Griff leitet auch die bald darauf folgende direkte Anrede des Herrn ein. In Vers 268 kann Oras dann eine einzige Modifizierung vornehmen, nämlich die Konjunktion „*ning*“ durch die Interjektion „*oh*“

ersetzen und den Rest des Verses 268 unverändert lassen. Zusammenfassend: Bei Goethe beträgt die Anzahl der Veränderungen in Vers 267 nur eine (1), bei Oras entsprechend zwei (2), in Vers 268 ist die Relation umgekehrt – 2:1. Bei gleicher Anzahl der Veränderungen gelingt es Oras, die neuen Sinnzusammenhänge des AT in seiner Übersetzung zu reproduzieren und die inhaltliche Adäquatheit der gesamten Strophe zu bewahren. Über den Rest dieser Strophe muss man daher hinzufügen, dass wenn der Autor im Vers 269 von „allen deinen hohen Werken“ redet und sich damit auf die Werke des Herrn bezieht, dann macht Oras auch diese Modifizierung mit, nicht mit einem pronominalen Hinweis, sondern mit der Anrede „*suur Issand, kelle töö nii vägev*“ /den großen Herrn, dessen Werk (genau)so mächtig/.

Die folgenden Gabriels- und Michaelsstropfen (Verse 251-266) beweisen meiner Ansicht nach deutlich, dass Sang zwar in einer sehr fließenden und mundgerechten Sprache arbeitet, Oras aber nicht vor hochpoetischen Einfällen und Neubildungen zurückschreckt und an mehreren Stellen inhaltlich adäquater ist. Goethes Verse 251-254

Und schnell und unbegreiflich schnelle
Dreht sich umher der Erde Pracht;
Es wechselt Paradieses-Helle
Mit tiefer schauervoller Nacht;

sind bei Oras in einem spektakulären Spiel mit dem Binnenreim aufgrund des langen Vokals „ii“, Wiederholung, Alliteration und Vokalalliteration (in der estnischen Verstheorie wird Letztere mit „Assonanz“ bezeichnet, was aber in internationalem Kontext irreführend wirkt – vgl. Põldmäe 2002: 238) wiedergegeben worden:

Ning tabamatul kiirul tiirleb
ja tiirleb maa, et maine vöö
kord paradiisihiilgel kiirleb,
kord lasub sügav, sünge öö.

Das Verb „*kiirlema*“ in Vers 253 ist als Oras’ persönliche Prägung für den Zweck der Reimbildung anzusehen, die sich wohl vom Substantiv „*kiir*“ /Sonnenstrahl/ herleitet und möglicherweise noch einmal auch den Aspekt der „Schnelligkeit“ („*kiirus*“) des ewigen Sphärenlaufs (Vers 258) zu widerspiegeln versucht. Bei Sang möchte ich die Übersetzungslösung des Wortes „Paradieseshelle“ – „*päeva õndsus*“ /Seligkeit des

Tages/ hervorheben, in der „*õndsus*“ /Seligkeit/ den Aspekt des seligen Daseins im Paradies weitergibt und „*päev*“ /Tag/ die Helligkeit der Sonne (eine Bedeutung des Wortes „*päev*“ im Estnischen ist /Sonne/, vgl. EKKS 1996: 685) und des Tages. Diese Lösung ist wegen des subtilen Ausdrucks der Sinnerfassung und Auslegung des Kompositums „Paradieseshelle“ zu schätzen. Oras gebraucht an dieser Stelle ein seltenes Substantiv „*hiile*“ bzw. „*hiilg*“ /Glanz/ adverbial („*paradiisihilgel*“). Sang setzt ebenfalls meisterhaft die Mittel von Wiederholung, Alliteration und Vokalalliteration ein, wie z. B. innerhalb des antonymen Wortpaares „(*päeva*) *õndsus*“ - „(*ööde*) *õud*“.

Der Aufbau der Übersetzung des letzten Verspaares der Michaelstrophe ist bei Sang und Oras ähnlich. Die Verse 265 und 266 des AT

265 Doch deine Boten, Herr, verehren
 Das sanfte Wandeln deines Tags.

sind bei den beiden Übersetzern von der Satzbildung her ähnlich, d.h. umgekehrt wiedergegeben und der Vers 266 vollkommen identisch übersetzt worden:

Sang:

265 *kuid sinu päeva vaikset kulgu,*
 oh Issand, austab teenri meel.

Oras:

265 *ent sinu päeva vaikset sõudu,*
 oh Issand, austab teenri meel.

Die weitere, sich durch die Unregelmässigkeit im Ton und Reim vom feierlichen Lobgesang der Erzengel deutlich unterscheidende, ironische und fast umgangssprachliche Versrede des ungeduldigen und unsteten Mephistopheles in den Versen 271-292 stellt die Übersetzer vor die Aufgabe, diese Veränderungen auch in ihren Wort-, Stil- und Reimentscheidungen zu reproduzieren. Bis zum Vers 281 erzeugt Mephistopheles allerdings noch als ein schwaches Echo des Lobgesangs eine achtzeilige Passage in den durch Kreuzreim *aBaB/cDcD* gebundenen Fünfhebern, der sich in den Versen 279-280 ein finaler Paarreim *EE* anschließt. Die Silbenzahl im Reim ist im Vergleich zu der des Lobgesangs umgekehrt.

Sang und Oras folgen diesen Veränderungen, allerdings ersetzen beide jeweils einen Kreuzreim durch einen umarmenden Reim: Bei Sang finden wir das Reimschema *aBBa/CdCd/EE* und bei Oras *aBaB/cDDc/EE*. Außerdem benutzt Sang bereits in diesen Versen ein wechselndes Metrum von Fünf- und Sechshebern, Oras bleibt bei den Fünfhebern. Oras begeht im ersten Mephistopheles-Vers 271 eine auffallende metrische Unkorrektheit, die natürlich auch als programmatisch gelten könnte und sich als solche begründen liesse: es könnte ein Versuch gewesen sein, das charakteristische Widersachertum Mephistos zu betonen.

Die beiden Übersetzer haben den anfangs noch scheuen, zurückhaltenden und von Respekt geprägten Ton Mephistopheles' gegenüber dem Herrn getroffen. Es gibt allerdings ein paar Besonderheiten: In Sangs Version zum Beispiel ist Mephistopheles' selbst der Mittelpunkt seiner Rede und das handelnde Subjekt, nicht mehr der Herr. Der Herr wird namentlich auch nicht mehr erwähnt. Bei Mephistopheles' ersten Worten, mit denen er sich in der kumpelhaft-vertraulichen Form der zweiten Person Singular an den Herrn wendet und die Handlungen des Herrn beschreibt

Da du, o Herr, dich einmal wieder nahst
Und fragst wie alles sich bei uns befinde,
Und du mich sonst gewöhnlich gerne sahst:
So siehst du mich auch unter dem Gesinde.

stellt Sang die Person und Handlungen Mephistos in den Vordergrund:

Et seni sinule ei olnud vastumeelt,
kui vahel näitasin end keset inglisugu
ja aru andsin, kuidas maa peal lugu,
siis leiadki mind jälle oma teelt.

Diese Lösung lässt Mephistopheles auf sich selbst konzentriert und seine Rolle grösser und wichtiger erscheinen (gleichsam als der von Herrn beauftragte Berichterstatter über die irdischen Ereignisse) als dies im AT an dieser Stelle angelegt gewesen ist.

Oras gelingt es, sich inhaltlich ganz dicht am AT zu halten, bei ihm ist Mephistopheles' Redeweise aber bereits hier nicht schriftsprachlich („*vanast*“ im Vers 273, „*kogunend*“ im Vers 274, „*ununend*“ im Vers 278) oder unter dem Reimzwang künstlich („*ei tõuse kõrgeks*“ pro „*ei tõuse kõrgele*“).

Ab dem Vers 281 gebraucht Mephistopheles wechselnde Reime und Hebungszahlen. Er übt hier Kritik an der göttlichen Gabe der Vernunft, die den Menschen Mephistopheles' Auffassung nach doch nicht glücklich macht, sondern gleich einer Zikade ohne irgendeine Entwicklung bloß herumspringen lässt. In den Versen 284-286 wird auf die biblische Szene im Garten Eden angespielt, wo die Menschen von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben (Schöne 1999: 169 ff.) und sich danach aufgeklärt fühlen.

Zuerst soll auf die Wiederherstellung bzw. Nichtwiederherstellung einer weiteren Kohärenzbeziehung innerhalb des „Prologs“ eingegangen werden. In Vers 282 des AT nimmt Mephisto nicht von ungefähr das Engelswort („sind herrlich wie am ersten Tag“) aus den Versen 250 und 270 wieder auf: Mit der Ersetzung von „herrlich“ durch das doppelsinnige Adjektiv „wunderlich“ wird der Lobgesang der Engel parodiert. Dadurch kann der Leser Mephistos Rede als Ironie gegenüber dem Herrn und seiner Schöpfung wahrnehmen. Wenn Sang und Oras ihre Übersetzung dieses in Vers 250 angesetzten Refrains in Vers 270 beide wortwörtlich wiederholt haben, ist diese Anspielung auf den Engelsrefrain bei ihnen in Vers 282 nicht mehr wiedergegeben. Im Fall von Oras macht Ivask in seiner Kritik auch auf diese Stelle aufmerksam (Ivask 1964: 194). Als Grund für diese Inkohärenz sieht Ivask den Reimzwang (Ivask 1964: 194). Das Gleiche trifft hier auf Sang zu. Eine bewusste Wiedergabe der im Zusammenhang von „Faust“ besonders wichtigen formalen Kohärenzbeziehungen (Formulierungen, Wörter, Metrum) (Lipiński 1990: 53) findet im Endprodukt der beiden estnischen „Faust“-Übersetzer an diesem Beispiel nicht statt. Bei Oras sind zwar einige Elemente aus der Satzstruktur seiner Übersetzung der Verse 250 und 270 in den Vers 282 hinübergetragen worden (das sich in diesen drei betreffenden Versen wiederholende „*kui siis, kui [...]*“) und auch der Wortstamm des Verbs „*looma*“ /schaffen/ (vgl. Vers 250: „*loomispäev*“ : Vers 282 „*loodi*“), bei Sang aber ist kein einziges Element der Verse 250 und 270 in Vers 282 wiederzufinden. Wir können nachvollziehen, dass die Durchkomponierung dieser drei Verse in ihren jeweiligen Strophenkontexten die Übersetzer vor große Probleme gestellt hat. Die Wiedergabe dieser Kohärenzbeziehung im Estnischen bleibt daher eine interessante Herausforderung für die Zukunft.

Für Sings Version ist kennzeichnend, dass er das Motiv des „Himmelslichts“ und die Herkunft dieser Gabe bei Gott nicht ausdrücklich erwähnt, sondern die Umstände trocken zusammenfasst:

Ein wenig besser würd' er leben,

Hätt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
285 Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.

Sang:

Tal pisut kergem oleks kiratseda,
kui mõistus tema teed ei valgustaks.
See loomadest peab eraldama teda,
kuid teeb ta loomadestki hullemaks.

Bei Oras können wir an dieser Stelle wieder grössere Nähe zum AT feststellen, für deren Übersetzung er eine farbenreiche, aber auch teilweise kompliziert klingende Sprache benutzt:

Ta elaks pisut vähem armetult,
kui poleks kiusajaks saand taevalgust sult.
Ta keeles on see „taip“, ja taibu tunnus sõbras
on, et ta tõpralikum veel kui tõbras.

Das „Himmelslicht“ („*taevavalgus*“) ist bei Oras vorhanden. Oras behält die Anspielung an christliche Kirchenlieder (Schöne 1999: 169) und christliche Motivik bei. Oras ergänzt den Vers allerdings noch um ein weiteres Wort „*kiusaja*“, das im Estnischen polysem ist: einerseits kann man es als /*(Ruhe)störer, Peiniger, Plagegeist*/ verstehen, andererseits ist es in der Bedeutung von /*Versucher, Verführer*/ als ein Euphemismus für den Teufel gebräuchlich. Der Vers ist sehr originalgetreu und durchkomponiert, dabei wesentlich komplizierter als die Entsprechung bei Sang. Da werden das „Himmelslicht“ und „Vernunft“ in einem einzigen Wort „*mõistus*“ /*Vernunft*/ zusammengefasst, allerdings wird mittels „*teed valgustama*“ /*den Weg beleuchten*/ durch das in der biblischer Tradition reichlich vorkommende Motiv des Lichts Gottes die Möglichkeit einer christlichen Interpretation noch offengelassen. Die Herkunft des Himmelslichts bei dem Herrn wird bei Sang verschwiegen. Die Wiedergabe des Begriffes „Vernunft“ in Vers 285 bei Oras mit dem Wort „*taip*“ /*Fassungsvermögen*/ zum Zweck der Alliteration verursacht keine erhebliche Bedeutungsverschiebung. Hier könnte man auch die Reimung des Wortes „*sõber*“ /*Freund*/ mit dem „*tõbras*“ /*Vieh*/ und den die rhetorischen Figuren der Alliteration und des Vergleichs originalgetreu

nachahmenden Vers 286 mit dem in der Bedeutung mit „Tier“ identischen, im Estnischen aber veralteten Substantiv „*tõbras*“ und dem Adjektiv „*tõpralik*“ hervorheben. Durch die Tatsache, dass man die Bezeichnung „*tõbras*“ heute nicht mehr in der Bedeutung von /Tier, Vieh/, sondern nur noch als Schimpfwort gebraucht, wird das Textverständnis unter Umständen etwas erschwert. Sang benutzt das in den heutigen Grundwortschatz gehörende, neutral konnotierte Wort „*loom*“ /Tier/ zweifach substantivisch, in einer zwei ganze Verse umfassenden Interpretation der Phrase „[...] er braucht's allein / nur tierischer als jedes Tier zu sein“: /sie soll ihn von Tieren unterscheiden, macht ihn aber noch toller als die Tiere/. Die Neutralität in Ausdruck, Einfachheit und Klarheit dieser Umschreibung beeinflussen das Textverständnis positiv.

Sang umgeht die formelhaft-höfliche und dabei spöttische Titulierung des Herrn bei Mephistopheles' im Vers 287:

Er scheint mir, mit Verlaub von Ew. Gnaden,

mit einfacher Du-Form:

Ta on, kui sa ei pane võrdlust pahaks,

wobei Oras den Titel „*kõrgus*“ benutzt. Oras ist auch genauer beim Vergleich des Menschen mit der Zikade und damit verfremdender in seiner Übersetzung („*tsikaad*“), denn Sangs „*tirts*“ (verkürzte Form von „*rohutirts*“ /Heuschrecke/) gehört wieder eher in den Standardwortschatz. Wo bei Goethe der Mensch erscheint

Wie eine der langbeinigen Zikaden,

Die immer fliegt und fliegend springt

290 Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt;

möchte die /Heuschrecke/ bei Sang gerne abheben und fliegen („*lendu tõusta tahaks*“) und singt bald, von allen Sprüngen ermüdet, auf dem Erdboden ihr altes Liedchen. In Oras' Version

Kui pikakoivaline, kehk tsikaad,

kes lendleb, lennul kepsleb mööda maad

ning aina vana, tüütut laulu trallib.

können wir genauere Wiedergabe der Verbe feststellen: /Wie die langbeinige, eitle Zikade, die fliegt und fliegend auf der Erde springt/.

Das konkrete Beispiel für seine Kritik an der Vernunft findet Mephisto anhand von Faust, den Gott ihm als eine besondere Menschengestalt, seinen Knecht und Auserwählten (Schöne 1999: 171 f.) präsentiert. Die Gestalt des Faust erscheint nun in deutlichem Licht der biblischen Hiob-Geschichte. Goethe hat die Vorgabe der Hiob-Geschichte auch nicht verleugnet (Schöne 1999: 171). Er bezieht sich mutmaßlich auf Hiob 1, 6-12, wo das Gespräch zwischen Gott und Satan in Anwesenheit von Engeln stattfindet (Trunz 1989: 507).

Die Faustcharakterisierung wird eingeleitet mit der emotionalen Ausrufung von Seiten des Herrn, der Faust seinen „Knecht“ nennt. Die Bezeichnung „mein Knecht“ im Vers 299 wird von Sang übersetzt mit „mu *sulast* (head)“ /meinen (guten) Knecht/ und von Oras „mu *teener*“ /mein Diener/. In der estnischen Bibelübersetzung von 1940 wird der „Knecht“ in Hiob 1,8⁸⁷ mit „*sulane*“ übersetzt (Suur Piibel 1940: 524). Jedoch kann man das Äquivalent bei Oras’, „*teener*“, nicht als irreführend bezeichnen: „*jumalasulane*“ und „*jumalateener*“ sind im Estnischen ebenso synonymisch gebräuchlich wie etwa „Gottes Knecht“ und „Gottes Diener“ im Deutschen.

In den Versen 300-307 erfasst Mephistopheles die wichtigsten Charakterzüge Fausts – seine Doppelnatur und das stete Verlangen nach Erkenntnissen. Die Passage voller Ironie ist sowohl bei Sang als auch bei Oras meisterhaft wiedergegeben. Erneut kann man feststellen, dass Oras an mehreren Stellen inhaltlich dem AT näher steht. Die „Gärung“ in Fausts Natur, die man in eine direkte Verbindung setzen kann mit Gottes Verheissung, Faust bald in die Klarheit zu führen, gibt Oras mit „*meel käärib*“ /der Sinn gärt/ wieder, was für den Leser nachvollziehbar ist, weil das Wort „*käärima*“ im Estnischen im übertragenen Sinn *pro*: „unruhig sein, über etw. brüten“ (ÕS 2002: 375) ebenfalls gebräuchlich ist. Sang entscheidet sich hier für den Weg der Umschreibung: inhaltlich adäquat ist, dass Faust /stets voll von seltsamer Unruhe/ („*ikka on täis veidrat rahutust*“) sei. Fausts Tollheit, derer er sich nur halb bewusst ist (Vers 303), wird bei Sang nicht erwähnt. Oras hat den Versuch gemacht: „*pool-tundes hullust*“ /halb die Tollheit empfindend/. Seine Lösung ist kurz und ermöglicht bzw. nötigt Oras, in diesem Vers zusätzliche weitere und neue Informationen („*hülgab aru nõu*“ /verlässt den Rat der Vernunft/) unterzubringen. Der hochpoetische Charakter dieser Lösung, der durch

⁸⁷ Lutherbibel, <http://www.biblegateway.com/passage/?search=Hiob%201:8;&version=10>.

eine seltene grammatische Bildung ausgedrückt worden ist, verlangt vom Rezipienten für sein Verständnis mehr Zeit und Einsehen. Das *des*-Gerundiv „*pool-tundes*“ („*pool*“ im Sinne von „*pooleldi*“, „*osaliselt*“ + das *des*-Gerundiv „*tundes*“, verbunden durch einen Bindestrich), ist zwar bedeutungsmäßig nachvollziehbar, kommt aber als Kompositum selten oder überhaupt nicht vor und ist somit als eine okkasionelle Bildung von Oras nach den Wortbildungsmustern der estnischen Sprache (analog zum „*pooljoostes*“) anzusehen.

Die letzten Verse (306-307) in dieser Passage lauten wie folgt:

Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

„Alle Näh und Ferne“, die die tiefbewegte Brust nicht befriedigt (Verse 307-308), übersetzt Sang interpretierend mit den „Genüssen“, die Faust erreicht und unter denen keiner die /Maßlosigkeit/ der /Unruhe/ bzw. /Ungeduld/ verringern kann. Der letzte Vers ist bei Sang – wegen der Verbindung von Alliteration und Vokalassonanz einerseits und des hochabstrakten Reims „*mahutus*“ (Synonym für: „*tohutus*“, „*määratus*“) andererseits – ein sprachliches Meisterwerk:

ja ükski nauding, milleni ta jõuab,
ei kärbi kärsituse *mahutust*.

Oras bleibt in seiner Version wieder bemerkenswert nahe am AT und bildet sogar die Anapher des AT nach. Der ZT muss hier keine Einbußen erleiden und gibt uns die Intention des Autors innig und direkt wieder:

ei rahu ligidalt, ei kaugelt
saa raskelt mässav, tormiline põu.

Als Antwort auf Mephistopheles' Ironie räumt der Herr in den Versen 308-311 ein, dass Faust unreif und sich in seiner rastlosen, wirren Existenz über die Aufgabe und das Ziel seines Lebens noch nicht ganz im Klaren sei. Er, der Herr selbst, würde ihn bald in die Klarheit führen. Damit setzt Gott eine innerliche Entwicklung Fausts in der Form des Strebens voraus und deutet mit dem Begriff „Klarheit“ auf seine Erlösung von oben voraus, damit auf den zweiten Teil des „Faust“ hinweisend:

Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient:

So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.

Die im AT in der Ich-Form aufgeführte klare Verheissung des Herrn, den ihm bisher noch „tastend“ dienenden Faust selbst zur Klarheit zu führen, hat sich in Sangs Version

Ta kobamisi teenib mind küll praegu,
kuid peagi selguseni jõudma peab.

zu einer Aussage reduziert, dass Faust /bald zur Klarheit kommen soll/. Es lässt sich aus dieser Strophe direkt nicht erschließen, wer Faust zu dieser Klarheit verhelfen soll.

Oras hat die Ich-Form und das Vorhaben des Herrn in Vers 309 bewahrt: "*kuid varsti näitan talle selge suuna*" /ich werde ihm bald die klare Richtung weisen/.

Das assoziative Feld um den Begriff „Klarheit“, der sich auf den neutestamentlichen Zentralbegriff von der „Klarheit des Herrn“ (Lukas 2,9⁸⁸) und „Erkenntnis der Klarheit Gottes“ (2. Korintherbrief 4,6⁸⁹) stützt (vgl. auch Schöne 1999: 172 f.), haben die estnischen Übersetzer des „Faust“ in ihren Übersetzungen nicht ähnlich aufbauen und benutzen können. Das kann an den unterschiedlichen Traditionen der Auslegung des entsprechenden Begriffes „δοξα κυριου“⁹⁰ bzw. „δοξα του θεου“⁹¹ (dt. göttliche Klarheit / Herrlichkeit / Licht / Glanz / Gottes strahlende Umgebung / Ehre / Ruhm⁹²) und seiner Übersetzung aus dem Griechischen in den Bibelübersetzungen beider Sprachen sowie an der konkreten deutschen Entsprechung „Klarheit“ liegen, die sich für Goethe im Kontext der Rede des Herrn als höchst angebracht erwies. Wie wir zum Teil bereits vorher gesehen haben, findet man in den estnischen Bibelübersetzungen an diesen Schriftstellen unterschiedliche, semantisch stark den Glanz und die Aureole des Herrn betonende Entsprechungen: bei Lukas 2,9 „*Issanda au*“ (Suur Piibel 1940: 1062), „*Issanda auhiilgus*“ (Piibel 1989: 993) oder „*Issanda kirkus*“ (Piibel 1987: 72) und bei 2. Kor. 4,6: „*Jumala au*“ (Suur Piibel 1940: 1212; Piibel 1989: 1125) oder „*Jumala kirkus*“ (Piibel 1987: 218).

⁸⁸ Lutherbibel, <http://www.biblegateway.com/passage/?search=Lukas%202:9;&version=10>.

⁸⁹ Lutherbibel, <http://www.biblegateway.com/passage/?search=2%20Korinther%204:6;&version=10>.

⁹⁰ Lukas 2,9 (Westcott-Hort New Testament, <http://www.biblegateway.com/passage/?search=Lucas%202:9;&version=68>).

⁹¹ 2. Korintherbrief 4,6 (Westcott-Hort New Testament, http://www.biblegateway.com/passage/?book_id=54&chapter=4&version=68).

⁹² Siehe dazu Müller, <http://www.nikodemus.net/1637?print=1&PHPSESSID> und ABL, http://www.auftanken.de/bl_aidlinger/2005-06-03/.

In den Versen 312-314 bietet Mephistopheles unter der Bedingung, dass er in der Zukunft die volle Macht über Faust ausüben könne, floskelhaft eine Wette an, wobei seine Anrede an den Herrn ab Vers 312 zum unterwürfigen „Ihr“ wechselt:

Was wettet ihr? den sollt ihr noch verlieren,
Wenn ihr mir die Erlaubnis gebt
Ihn meine Straße sacht zu führen!

Der Herr billigt Fausts Beeinflussung nur unter dem Vorbehalt, dass diese zu Lebzeiten Fausts stattfinde. Außerdem schließt der Herr das Irren und den menschlichen Irrtum überhaupt nicht aus, sondern sie werden von ihm als Indizien des Strebens und Voraussetzungen der geistigen Entwicklung geschätzt (in Vers 317):

Es irrt der Mensch so lang' er strebt.

Sang folgt der Veränderung in der Anrede im Vers 312. Der Sinngehalt der Aussage wird insofern geändert, als dass Mephisto, statt in konditionaler Form („den sollt ihr noch verlieren / **wenn** [...]“) die genauen Bedingungen für den Pakt auszuhandeln, von vornherein fest davon überzeugt ist, dass Fausts Bemühungen und Bestrebungen im Leben vergeblich sein würden und er bald mit ihm unter einer Decke stecken werde:

Kas veame kihla? Kaotate ta veel.
Ta ilmaaegu jahib, jändab
ja istub peagi minu reel.

Die Antwort des Herrn auf Mephistos Quasi-Wettangebot ist von Sang ohne wesentliche Veränderungen im Aussagegehalt wiedergegeben. Interessant ist allerdings Sangs Lösung für den wichtigen Vers 317:

Kes otsib, ikka eksib teel.

Inhaltlich ist diese Übersetzung stark mit den estnischen Sprichwörtern „*kes teeb, sel juhtub*“ und „*tegijal juhtub mõndagi*“ („Wer nichts macht, macht nichts verkehrt“) assoziiert. An diesen Leitbildern kann sich der Übersetzer orientiert haben. Weiterhin erinnert diese Übersetzung erstens in der Satzstruktur und zweitens in dem Teil, der auf das Suchen hinweist, auch an den Denkspruch aus der Bergpredigt im Evangelium des

Matthäus „Wer da sucht, der findet“⁹³, denn im Estnischen lautet dieses sprichwörtlich gewordene Bibelwort: „*kes otsib, see leiab*“ (Suur Piibel 1940: 1003). Das Suchen als Leitmotiv dieses Verses ist bei Sang also als Äquivalent zum „Streben“ des AT angeboten. Aufgrund der semantischen Ähnlichkeit dieser Wörter ist dies nachvollziehbar. Die erste Hälfte der Parömie „*kes otsib, [...]*“ gibt Sang unverändert wieder. In der zweiten Hälfte ist das Demonstrativpronomen „*see*“ weggelassen worden – dieses ist aber auch in der Benutzung des eigentlichen Sprichworts üblich – und das Finden durch die Irrfahrt ersetzt. Hier könnte man feststellen, dass Sang durch diese (intendierte oder unabsichtliche) Anspielung auf die Bibel seine Übersetzung um einen Traditionsbezug bereichert hat, der im AT nicht vorzufinden ist.

Oras lässt Mephisto zuerst noch bei der Du-Form beharren, vermeidet die Anrede des Herrn auch noch in Vers 318 und wechselt erst bei nächster Gelegenheit, in Vers 332 zu der Höflichkeitsform „*teie*“. Seine Übersetzung ist schwunghaft und melodisch (mit einer Kaskade von Alliterationen und Assonanzen wie „*kätt*“–„*käies*“, „*kaim*“ – „*kannul*“ - „*kaotab*“, „*varsti*“ - „*viipeid*“ – „*vaim*“, „*pääl*“ - „*pääse*“ - „*püüab*“), altertümelnd und präntiöser im Wortgebrauch. In der Sinnwiedergabe ist Oras genau, nur in den Versen 312-313 umgeht der Übersetzer die direkte, freche Herausforderung Mephistos an den Herrn bezüglich Fausts („den sollt ihr noch verlieren“), indem er wieder an /das klare Ziel/ aus dem Vers 309 anknüpft, welches Faust verlieren soll, wenn er ihm auf der Ferse folgt. Im Schlussvers des Herrn benutzt Oras für die Wiedergabe des Strebens zwei synonymische Verben, zur Verstärkung des eigentlich volladäquaten „*püüdma*“ /streben/ das heute eher selten gebräuchliche weitere Synonym von „*taotlema*“ – „*taotama*“. An den Anfang des langen Verses setzt Oras offensichtlich zu dem Zweck der Alliteration und seines metrischen Schemas die Negation:

ei pääse eksimast, kes püüab ja kes taotab.

In den Versen 323-326 bestätigt der Herr Mephisto seine Erlaubnis, Faust zu versuchen:

Nun gut, es sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,
325 Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit herab.

⁹³ Matthäus 7,8 (Lutherbibel,
<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Matthaeus%207:8%20;&version=10>).

Von zentraler Bedeutung ist seine allwissende Ermahnung an Mephisto in den weiteren Versen 327-329. Goethes pelagianistischen Vorstellungen entsprechend (Schöne 1999: 175), verbirgt jeder (gute) Mensch gewisse innerliche Qualitäten, die seinen endgültigen moralischen Niedergang verhindern:

Und steh' beschämt, wenn du bekennen muß:
Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

In Sangs Übersetzung

Hea, jäägu ta su meeivalda.
Ta vaim tõelättelt ära vii
ja oma radadele kalda,
kuid häbenedes niikuinii
sul tuleb lõpuks tunnistada,
et kuigi pime tung veab inimlast,
ta siiski aimab, ihkab õiget rada.

fällt auf, dass er in Vers 323 das Pronomen „es“ gegen „ta“ /er/ ausgetauscht hat. Den gleichen Fehler hat man auch zum Beispiel bei der berühmten schwedischen Faustübersetzung von Viktor Rydberg aus dem Jahr 1876 festgestellt (Naumann 1970: 56). Dieses Versehen (oder absichtlicher Griff) führt im Grunde zur Konstruktion der Übergabe Fausts an den Teufel, wogegen aber der Wortlaut im AT eindeutig spricht (Naumann 1970: 56). „Nun gut, *es* sei dir überlassen“ bedeutet lediglich eine Wiederholung der Erlaubnis, Faust in allerlei Versuchungen zu führen. Auch das Motiv des Erfassens (in Vers 325) ist in Sangs Übersetzung verlorengegangen. Sang hat dieses Motiv des Erfassens auch nicht ersetzt, sondern die Verse 325-326 des AT in dem einen Vers 325 zusammengefasst und den Inhalt des Originalverses 327 auf die zwei Verse 326-327 der Übersetzung ausdehnt. Das Präfix „herab-“ im trennbaren Verb „herabführen“ (Verse 325-326), das eine Bewegung nach unten, in einen unteren Bereich andeutet, welcher im Fall des irdischen Fausts in der traditionellen christlichen Vorstellung direkt mit der Hölle assoziiert ist, finden wir bei Sang nur in einer verschleierte Form wieder. Mephistopheles bekommt hier die Erlaubnis, Faust auf eine schiefe Bahn zu führen. Sang leitet das poetische und euphonisch klingende Wort „*kaldama*“ wohl aus dem Verb „*kallutama*“ /neigen, beugen/ und dem Adverb „*kaldu*“

/geneigt, schief, schräg/ ab. Die negative Konnotation des Wortes „*kallutama*“/ „*kaldama*“ leuchtet in Sangs Kontext durchaus ein, bleibt in ihrer Aussage- und Symbolkraft als Entsprechung für „herabführen“ diesem jedoch unterlegen. Das Adjektiv „gut“ in Vers 328 ist ebenfalls weggelassen worden, obwohl dieses im AT eine Beschränkung signalisiert: bei weitem nicht alle, sondern nur gute Menschen besitzen das Bewusstsein des rechten Weges und können damit nach Erlösung streben. Dem offensichtlichen Zweck der Kompensierung dient bei Sang – und mit Erfolg – das Wort „*inimlaps*“ /Menschenkind/. Dieses Wort wird im Estnischen in der Bedeutung /Mensch/ oft dann verwendet, wenn man die Schwäche oder die Beschränktheit des Menschen betonen (EKSS 1991: 576) und das menschliche Dasein damit aus einer bemitleidenden Perspektive heraus mit positivem Unterton betrachten möchte. Der „dunkle Drang“ wird bei Sang in einer eher negativen Färbung wiedergegeben: durch die Konjunktion „*kuigi*“ und auch durch die konkrete Wortwahl „*pime tung*“ und das Verb „*vedama*“ /ziehen/. Es entsteht das Bild von einem bemitleidenswerten, quasi willenlosen Menschen, der von einem blinden Drang hin- und hergezogen wird. Die eher vorsichtige Formulierung des AT „ist sich [...] wohl bewusst“, in der das Wort „wohl“ natürlich auch als verstärkend aufgefasst werden kann (Schöne 1999: 175), die in dem Kontext des „dunklen Dranges“ und der Verworrenheit (in Vers 308) eine eher unbewusste, innere Richtungssicherheit (Schöne 1999: 175) signalisiert, wird bei Sang durch Aneinanderreihung von zwei Verben wiedergegeben: erstens sehen wir das vorsichtige, intuitive „*aimab*“ /ahnt/, dem aber gleich eine Steigerung in der Form von „*ihkab*“ /ersehnt/ folgt. Das Letztere signalisiert ein aktives, heißes Verlangen nach dem rechten Pfad. Diese kleinen Variationen, Auslassungen und Substitutionen werden bei Sang aber mittels natürlicher Sprache, mit einwandfreiem Metrum und Reim ausgeglichen, so dass man feststellen muss: dieser Text in seiner inneren Logik überzeugt den Leser.

Oras' Übersetzung derselbe Versen 323-329 weist mehr inhaltliche Treue gegenüber dem AT auf. Die Elemente des AT, die bei Sang fragwürdig oder fehlerhaft erscheinen (das Pronomen, das Motiv des Erfassens, die Prämisse des guten Menschen), sind in Oras' Übersetzung in einer adäquaten Form vertreten. Lediglich den „dunklen Drang“ im plausiblen Sinne von Suchen und Irren interpretiert Oras auf seine Weise, indem er diesen als eine /dunkle Ahnung/ („*tume aimus*“) begreift, /die einem einmal den rechten Weg weisen soll/. Das Nebelhafte, Intuitive an dieser Ahnung und das Fehlen des Begriffes von Bewusstsein bei Oras vermindern die Aussagekraft dieser Verse. Wenn

dieser Zusammenhang bei Sang etwas zu stark akzentuiert war („*ihkab*“), behandelt Oras ihn allzu nachlässig:

hääs inimhinges tume aimus eos,
mis juhatab kord kätte õige raja.

Hinzuzufügen ist lediglich die formelle Tatsache, dass die Passage des Herrn in Oras' Übersetzung um einen Vers kürzer ist, was aus dem Zusammenziehen des Inhalts der Originalverse 325-326 resultiert. Inhaltlich geht bei Oras durch diesen Kunstgriff nichts verloren:

kui saad, vea oma rada mööda alla.
/wenn du kannst, zieh ihn deinen Pfad entlang herab/

Mephisto erwidert auf die allwissende und selbstsichere Passage des Herrn seinerseits in frechem Ton, indem er den Gottesfluch über die Schlange aus der Bibel aufnimmt und den Sündenfall Fausts als eine Vergeltung für die alte Niederlage ansieht (Schöne 1999: 175):

335 Staub soll er fressen, und mit Lust,
 Wie meine Muhme, die berühmte Schlange!

In der Lutherbibel von 1545 heisst es unter 1. Mo 3,14: „Auf deinem Bauche sollst du gehen und Erde essen dein Leben lang“⁹⁴. In Vers 334 des „Faust“ treffen wir den Gottesfluch in demselben Wortlaut, den auch die erst 1871 (also erst lange nach Goethes Tod) erschienene Elberfelder Bibel⁹⁵ vermittelt: „Auf deinem Bauch sollst du kriechen, und Staub sollst du fressen alle Tage deines Lebens!“⁹⁶

Sang verfährt in seiner Version im Anklang an dieselbe Schriftstelle in der estnischen Bibelübersetzung von 1940 („*oma kõhu peal pead sa käima ja põrmu sööma kõige oma eluaja*“, Suur Piibel 1940: 28):

Ta põrmu söögu, rahul oma jaoga,
nii nagu läks mu tädi – tuntud maoga.

⁹⁴ Lutherbibel, <http://www.biblegateway.com/passage/?search=1.%20Mose%203:14&version=10>.

⁹⁵ Vgl. ELB, <http://www.bibelbrunnen.de/Dokumente/sonstElberfelderBibeluebersetzung.php>.

⁹⁶ 1. Mo 3,14 (Elberfelder Bibel, <http://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Mose%203:14%20;&version=54>).

Oras liefert hier eine wortwörtliche Übersetzung und weicht deswegen mit „*tolm*“ /Staub/ von jeglicher estnischer Bibelübersetzung ab. Das Ergebnis ist ambivalent: das Bild eines /genäschig Staub schlingenden Mannes/ (vgl. „*tolmu maialt ahmigu see mees*“) kann der Leser nur schwer nachvollziehen und auch nach dem Hinweis auf den Bibelkontext im nächsten Vers kaum mit der Bibel verbinden. Gleichzeitig könnte man aber sagen, dass durch diese auffallende Unkenntnis oder vielmehr Inakzeptanz des biblischen Textkanons die charakteristische Ironie, Ignoranz bzw. der Leichtsinn Mephistos im Estnischen noch deutlicher zur Geltung kommen. Die Substitution der „Muhme“ durch „*nõbu*“ /Cousine/ in Vers 335 ist offensichtlich unter dem Reimzwang zustande gekommen. Das Signal einer nahen Seitenverwandschaft (Schöne 1999: 175) wird damit zwar bewahrt, die im AT angegebenen Verwandschaftsbeziehungen aber entscheidend verändert. Goethe, über den man meint, dass er sich um Mephistos Herkunft und seinen Rang in der höllischen Hierarchie weit weniger bekümmert hat als die späteren „Faust“-Forscher und der im Text dem Leser über Mephisto teilweise sogar widersprüchliche Informationen gibt (Schöne 1999: 167 f.), hat hier mit der Bezeichnung „Muhme“ spielerisch und alliterierend den Hinweis auf die nahe Verwandschaft angedeutet. Dieselbe leichte Unbekümmertheit und das Einhalten der Ungenauigkeit gelten hier als Leitmotiv für Oras' Übersetzerhaltung.

In den Versen 336-337 ermutigt der Herr Mephisto wohlwollend und großzügig, dass jener sich auch im Falle eines Triumphs über Faust keinesfalls zurückzuhalten brauche (Schöne 1999: 175 f., Trunz 1989: 510); daran schließt sich ein aufrichtiges Bekenntnis an:

Du darfst auch da nur frei erscheinen;
Ich habe deines gleichen nie gehabt.

Der näheren Beurteilung des mephistologischen Wesens dienen nach der direkten Anrede in der Du-Form des letzten Verses die nun quasi *ad spectatores* gesprochenen Verse 338-339:

Von allen Geistern die verneinen
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.

In Sangs Übersetzung

Sea välja oma püünispael

ja segamatult külva oma küli.
Kesk eitusvaime kõige vähem tüli
teed mulle sina, süütu võrukael.

wird der der Hass nicht thematisiert: der Herr wiederholt in Vers 336 den bereits abgesprochenen Auftrag Mephistos, Faust eine Falle zu stellen und fügt hinzu, dass Mephisto ungestört seine Saat bestellen könne. Das erfundene Kompositum „*eitusvaimud*“ (pro: „Geister die verneinen“) ist wegen seiner Adäquatheit, Verständlichkeit sowie der Kürze sehr gelungen. Hervorzuheben ist auch hier die überaus reichliche Anwendung der euphonischen Instrumentationsmittel des Stabreims und der Vokalalliteration („*püünispael*“ – „*külva*“ – „*küli*“ – „*sina*“ – „*süütu*“ – „*tüli*“, „*sea*“ – „*segamatult*“, „*kesk*“ – „*kõige*“, „*välja*“ – „*vähem*“ – „*võrukael*“, zweimalige Wiederholung von „*oma*“). Durch die relative Homogenität unter den verwendeten Phonemen in der Akzentposition (z. B. wiederholen sich in jedem Vers regelmäßig die vorderen Vokale /e/ und /ü/) ist die Rede des Herrn fließend und harmonisch gestaltet, wird der Eindruck der äußerst sorgfältig überlegten Wortwahl des Herrn erweckt und durch den suggestiven Klang der Verse der Gesamteindruck der Szene beim Leser intensiviert. Inhaltlich problematisch, weil übertrieben scheint das Adjektiv „*süütu*“ /unschuldig/ in Bezug auf Mephisto. Auf das Mittel des Beiseitesprechens im Vers 339 verzichtet Sang, Mephisto wird von dem Herrn nochmals direkt in der Du-Form angesprochen. Dadurch geht die stilistisch und bühnentechnisch durch den ironischen Kommentar („der Schalk“) und grammatisch durch den unverbindlichen Gebrauch der dritten Person im AT gewonnene, würdige Distanz in der Form eines Kommunikationsbruches zwischen dem Herrn und Mephisto verloren.

Oras erreicht erneut größere AT-Nähe in jeder inhaltlichen Einzelheit. Von Sangs einwandfrei fließender Verssprache unterscheidet sich Oras' Strophe jedoch durch einen komplizierteren Satzbau (für Sangs zwei Sätze hat Oras drei, darunter einen ausdrucksvollen Ausrufesatz mit „*palun*“ /bitte/ in Vers 336 und einen Relativsatz in Vers 338). Er bedient sich dabei ebenfalls reichlich und meisterhaft des Instruments der Alliteration. Es entsteht kein derart harmonischer Gesamteindruck wie bei Sang:

Su lõbu ma ei *piira* – *palun*!
Ma *pole* vihand *eal* teid *edvikuid*.
Sest *vaimutõust*, kes *eitab*, *talun*
ma *võrukaela* *meelsamalt* kui *muid*.

Die zweite zentrale Aussage dieses Schlussmonologs des Herrn lautet bei Goethe:

340 Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
 Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
 Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
 Der reizt und wirkt, und muß als Teufel schaffen.

“Die unbedingte Ruh” im wortwörtlichen Sinne einer unbegründeten, nicht vom eigentlichen Bedürfnis des Menschen ausgehende Ruhe weist entweder auf die geistige Trägheit oder weltliche Tatenlosigkeit des Menschen hin (vgl. Schöne 1999: 176). Mephistos Position wird hier deutlich beschrieben als eines dem Herren unterstehenden Mitwirkenden am göttlichen Plan des Weltgeschehens.

Sang schreibt dem Herren durch die Wortwahl einen väterlichen Ton zu und wirkt in seiner Übersetzung sehr unkompliziert:

Ei kauaks jätku inimlapsel rammu,
ta rahupõlve ihkab liiga pea.
Las kurja nõuga saata igat sammu
siis kiusaja – ka kurjast kasvab hea.

Oras' Interpretation orientiert sich deutlich am Problem der geistigen Trägheit, worauf die Nominativa „*inimvaim*“ /Menschengeist/ und „*meel*“ /Sinn/ hinweisen. Seine Übersetzung steht dem AT erstens im Metrum, insbesondere in der zweiten Strophenhälfte aber auch im Inhalt näher:

Liig hõlpsalt inimvaim jääb lõdvaks, kaotab hoo,
meel mandub mugavaks, kui rahu püsib,
seepärast sobib seltsiks talle too,
kes kuradina õhutab ja rüsib.

Ab Vers 344 wendet sich der Herr wieder den Erzengeln zu, die er als „echt“ bezeichnet – im Gegensatz zu den von Gott abgefallenen Engeln in der christlichen Überlieferung (Trunz 1989: 510 f.) – und antikisierend mit der von Polytheismus zeugenden Bezeichnung „Göttersöhne“ anredet (pro „Söhne Gottes“⁹⁷, wie der Hofstaat der Herrn im Buch Hiob 1,6 in der Elberfelder Bibel oder „Kinder Gottes“⁹⁸ in der Luther-Bibel

⁹⁷ Elberfelder Bibel, <http://www.biblegateway.com/passage/?search=Hiob%201:6;&version=54>.

⁹⁸ Hiob 1,6 (Lutherbibel, <http://www.biblegateway.com/passage/?search=Hiob%201:6;&version=10>).

heisst). Bei Sang sehen wir weder die Antikisierung noch die Elemente des christlichen Glaubens in der neutralen Formulierung „*mu õiged lapsed*“ /meine richtigen Kinder/, bei Oras hingegen die, wie im Original, antikisierende Wortwahl „*ehtsad taevapojad*“ /echte himmelssöhne/. Im Anklang an den „*taevane isa*“ in der Bedeutung von „Vater im Himmel“ und andererseits an das pluralische „*taevased*“ (Sing. < „*taevaline*“ in der Bedeutung von himmlischen Mächten und Gottheiten, EKKS 2001: 16 f.) steht die Bezeichnung „*taevapojad*“ offen sowohl für den christlichen als auch für den antiken oder heidnischen Sinnzusammenhang und manifestiert zusammen mit dem Wort „*ehtne*“, einer Entlehnung aus dem Mittelniederdeutschen „echt(e)“ ins Estnische (Raun 1982: 7), abermals die fast größtmögliche Originaltreue bei Oras.

Die Verse 348-349 des „Prologs“

Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken.

signalisieren eine Nähe zu den Versen 1-3 der Zueignung (Schöne 1999: 178) („Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten! / Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt. / Versuch' ich wohl euch diesmal fest zu halten?“). Diese Kohärenzbeziehungen („schwankend“; „befestigen“ vs. „festhalten“) werden sowohl bei Sang als bei Oras kaum wiedergegeben. In der Übersetzung des „Prologs“ bei Sang

ja kõigele, mis kuju otsib veel,
te mõtte valgus nagu tungal loitku.

und seiner „Zueignung“ („*Taas, vabisevad kujud, liginete, / kes seisnud selgimata pilgu eel. / Kas manate maailmu veel mu ette,*“) decken sich lediglich der semantische Grundinhalt von „*kuju otsima*“ /nach Form suchen/ und „*vabisevad kujud*“ /zitternde Gestalten/.

In Oras' Version der Gottesworte des „Prologs“

Ning nägemus, mis hõljud hapralt eel,
te kindlalt kinnitage kestvas mõttes.

greift lediglich „*nägemus*“ bedingt auf die „Zueignung“ („*Siin näen teid jälle, viirastavad kujud, / kes olnud noore, nukra pilgu troost! / Kas, kangastus, jään võrku, mida kujud?*“) zurück. In seiner Übersetzung ist Oras wieder sehr originalgetreu, wobei

Sang zu Wörtern und Bildern („*mõtte valgus*“, „*nagu tungal loitku*“) greift, die im AT nicht vorgegeben sind, dafür aber eine klare Interpretation liefern und die eine der potentiellen Intentionen des AT zu vermitteln. Die Version von Oras („[...] *nägemus* [...] / [...] *kindlalt kinnitage kestvas mõttes*“) wirkt hier wesentlich hermetischer und verschlüsselter. Allerdings haben einige „Faust“-Forscher auch Goethes AT an dieser Stelle als „dunkel“ eingestuft und festgestellt, dass hier eine eindeutige und einheitliche Auslegung nicht möglich ist (vgl. Schöne 1999: 178).

Der feierlichen und abstrakt angelegten Schlussrede des Herrn folgt der ironische Epilog des allein zurückgebliebenen Mephistopheles, der vor sich hin und *ad spectatores* vorgetragen wird, voller „keß kontrastierenden Unverschämtheiten“ (Schöne 1999: 178) ist und dem Prolog ein leichtes, heiteres und humorvolles Ende setzt:

350 Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,
 Und hüte mich mit ihm zu brechen.
 Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,
 So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.

In Sangs Version verwandelt sich die kecke Ironie Mephistos in einen deutlich gefügigeren Ton. Ein Grund dafür ist auch der veränderte Inhalt der Verse 350 und 351: Weil es /interessant/ ist, ab und zu vor dem Herrn zu stehen, kommt Sangs Mephisto /manchmal/ hier (im Himmel) vorbei. Der Vers 351 signalisiert Mephistos Unterlegenheit, weil er vor dem Herr **stehen** muss. „*Huvitav*“ /interessant/ dagegen kann neutral oder auch durchaus ironisch oder spöttisch verstanden werden. „*Astun sisse*“ betont in diesem Kontext den zufälligen und willkürlichen Charakter der Besuche Mephistos. Die Bezeichnung „*taat*“ /alter Mann; Vater; Großvater/ für den Herrn signalisiert dagegen gewisse Zärtlichkeit, familiäre Nähe und Rücksichtnahme von Seiten Mephistos und mildert den Ton des Gesagten. Das im Deutschen mögliche Wortspiel aufgrund der Polysemie des Wortes „Herr“ (einmal höfliche Bezeichnung für eine männliche Person und zweitens das Synonym von „Gott“) ist im Estnischen nicht bzw. nicht gut übersetzbar. Die Übersetzung des „großen Herr(e)n“ bei Sang ist dafür ein Beweis mit seiner nur den einen Aspekt aufgreifenden Entsprechung „*nii tähtis mees*“ /so ein wichtiger Mann/:

Aeg-ajalt huvitav on seista taadi ees,

seepärast astun vahel siia sisse.
See on tast kena, et nii tähtis mees
nii inimlikult suhtub kuradisse.

Oras versucht, die im AT angegebenen Informationen möglichst zu bewahren. Die Vorsichtigkeit Mephistos bezüglich eines Bruchs zwischen ihm und dem Herrn ist in Oras' Übersetzung in adäquater Form wiedergegeben („*ma tülli minna temaga ei mesta*“). Oras ist es gelungen, auch die im AT angedeutete Gesprächsführung zwischen dem Teufel und dem Herrn wiederzugeben (Sang verallgemeinert das zu einem menschlichen Verhalten des Herrn gegenüber dem Teufel), wobei das erste Glied im Reimpaar („*mesta*“ : „*vesta*“) ein seltenes Verb „*mestama*“ /riskieren, wagen/ (EKSS 1994: 412) ist. Den mephistologischen Streich durch den Gebrauch des mehrdeutigen „Herren“ vermag auch „*härä*“, das im Estnischen längst heimisch gewordene germanische Lehnwort (genauer eine Entlehnung aus dem Altschwedischen, „*hærra*“, Raun 1982: 16), nicht zu vermitteln:

Ei vana seltsis aeg näi iial pikk –
ma tülli minna temaga ei mesta.
Sest suurest härrast tõesti inimlik
nii kuradiga lahket juttu vesta.

3.2. Bergschluchten

Die Schlusszene des zweiten Teils mit ihrer „Fülle einander zugeordneter und auf ein Höchstes hingeordneter mythologischer Gestalten“ (Schmidt 1992: 412) in einer mythischen Landschaft übergreift das vorige Erden spiel und ist anders als das von Goethe anfangs geplante Gericht über Faust im Himmel (Schöne 1999: 781) als Nachspiel anzusehen, das „das große Metamorphosenspiel der *Faust*-Dichtung einer unabsehbaren Fortsetzung entgegenführt“ (Schöne 1999: 793). In dieser Szene verwendet Goethe Motive und Figuren des Katholizismus, welche aber lediglich als poetische Surrogate (Schöne 1999: 783) oder eine „ästhetisch-künstlerische Folie für das Unbeschreibliche“ (Lipiński 1990: 131) anzusehen sind. Als philosophische Basis dieser Szene sind erstens die Wiederbringungslehre Origenes' (Schöne 1999: 783), zweitens auch Platons Schriften (Schmidt 1992: 394) und die neuplatonistischen Schriften von Pseudo-Dionysius Areopagita (Schmidt 1992: 389 ff.) und Plotin

(Schmidt 1992: 391) anzusehen. Faust, der „immer strebend sich bemüht“ hat, wird im wichtigsten Moment seines Lebens, wo er seines „gelobten Landes ansichtig wird“ (Schöne 1999: 754), vom Irdischen durch hilfreiche Liebe getrennt. Der Körper fällt weg und die Seele („Unsterbliches“) wird von Engeln in verschiedenen, hierarchischen Ordnungen (vgl. Schmidt 1992: 392 f.) nach oben, in die höheren Sphären getragen. Dieser „unendlich lange[r] und weite[r] postmortale[r] Reinigungs, Reifungs- und Vervollkommnungsprozeß“ (Schöne 1999: 790) wird dem einen, „edlen Glied“ der „geeinten Zwiennatur“ von Faust, d.h. seiner Seele gewährt, damit „sich der Geist vollkommen „rein“ zum Absoluten“ erheben könnte (Schmidt 1992: 397). Jochen Schmidt macht auch deutlich, wie Goethes Auffassung von „Liebe“ dieser Szene sich auf die Lehre Platons stützt, wo sie im platonischen Sinne sublimiert zu höheren geistigen Formen verhilft (Schmidt 1992: 394 f.). „Liebe“ ist das Hauptwort dieser Szene, dessen Relevanz auch am regen Gebrauch (14-mal) in verschiedenen Wendungen ersichtlich wird. (Schöne 1999: 786).

Schöne (1999: 778) hält fest, dass das Geschehen der Bergschluchten-Szene durch vielerlei wörtliche, figurale, metrische und szenische Korrespondenzen mit früheren Teilen der Faust-Dichtung verknüpft ist. Lipiński (1990: 131) macht darauf aufmerksam, dass die Bergschluchtenszene auch wichtige formale Kohärenzbeziehungen zu anderen Teilen wie „Prolog im Himmel“, „Zwinger“, „Kerker“ Anfangsmonolog des 4. Aktes u. a. enthält.

Es fällt auf, dass am Ende des Zweiten Teils (V. 11936-11937) der Engelchor das leitmotivische Wort des Herren fürs Menschengeschlecht aus dem „Prolog im Himmel“ (V. 317)

Es irrt der Mensch, solange er strebt.

wieder aufnimmt:

„Wer immer strebend sich bemüht
Den können wir erlösen.“

Der Autor hat das ehemalige Verb „streben“ hier mit dem nun als Adverb gebrauchten Partizip „strebend“ variiert und es mit dem Anstrengung andeutenden Verb „bemühen“ verstärkt. Diese Redeweise macht auf die Identität der handelnden Person mit Entscheidungsvollmacht in diesem Erlösungsprozess aufmerksam: es scheinen die

Engel zu sein. Man könnte zur Interpretation kommen, dass der Engelchor sich in der ersten Satzhälfte den Herrn (aus „Prolog“) frei aus dem Gedächtnis zitiert, sich dabei aber auch an ihre keineswegs unbedeutende Aufgabe als Träger-Vermittler des „Unsterblichen“ von Faust erinnert. Es wäre interessant zu vergleichen, ob und inwiefern die Übersetzer diese Kohärenzbeziehung („streben“ vs. „strebend“) und auch die Redeweise der Engel in der Übersetzung rekonstruiert haben. Wenn Sang in Vers 317 das Verb „streben“ mit dem Äquivalent „*otsima*“ /suchen/ wiedergegeben hat, finden wir bei Sang in Vers 11936 nun das mit dem „streben“ und „bemühen“ semantisch vollidentische Äquivalent „*püüdma*“:

„Neid, kes on püüdnu püsivalt,
me võime lunastada.”

Der Sprecher fungiert bei Sang in der 1. Person Plural wie im AT.

Wenn Oras im „Prolog“ für „streben“ im „Prolog“ das volladäquate Synonympaar „*püüdma*“-„*taotama*“ /sich bemühen, anstreben/ eingesetzt hat, benutzt er hier den Wortstamm des ersten Verbs nominativisch in Form von „*püüd*“, hat insofern die Kohärenzbeziehung wahrgenommen und hergestellt. Allerdings bleibt die Aussage der Engel in Vers 11937 bei Oras unpersönlich, damit allzu pauschal und verallgemeinernd:

„Kel põues põleb jäädav püüd,
on lunastuseks mäarat.“

Zu erwähnen wäre hier auch das interpretatorische Problem beim goetheschen Wort „erlösen“. Die „Faust“-Forscher sind sich neuerdings einig darin, dass „erlösen“ bei Goethe hier nichts anderes als „auflösen“ (Trunz 1989: 738), „ein Freimachen“ (Trunz 1989: 738; Schöne 1999: 801) oder „ablösen aus den irrenden Verstrickungen“ (Schöne 1999: 801; ähnlich auch Trunz 1989: 738) meint. Es ist offensichtlich, dass Sang und Oras die Erlösung hier vom christlichen Verständnis heraus als die Erlösung durch den Kreuzestod (vgl. dazu auch Schöne 1999: 801) erfasst haben: Das Wort „*lunastus*“ in beiden Übersetzungen ist dafür ein klarer Beweis. Schöne (1999: 801) weist noch auf einen weiteren, sich von den gängigen Kommentierungen unterscheidenden Interpretationsansatz hin: Das Wort „immer“ in Vers 11936 muss nicht unbedingt als Adverb in der Bedeutung von „unaufhörlich“ oder „ständig“ aufgefasst werden, sondern kann im Anschluss an das Indefinitpronomen „wer“ sehr wohl als eine

Verallgemeinerung „*wer [auch] immer* strebend sich bemüht“ (vgl. Schöne 1999: 801) gemeint sein. Das Adverb „*püsivalt*“ bei Sang und das Partizip „*jäädav*“ bei Oras zeugen von einer Textinterpretation, die eher in die erste Richtung weist. Andererseits stehen beide Versionen im Estnischen immer noch auch für die zweite Interpretation offen: bei Sang impliziert die Aussage grammatisch und semantisch durchaus „*neid [kõiki], kes on püüdnud püsivalt*“ und bei Oras „*kel [iganes] põues põleb jäädav püüd*“.

Es gibt einige Kohärenzbezüge auch zwischen Textstellen innerhalb der Bergschluchten-Szene. Erstens wiederholen sich die Verse 12009-12011 (12012)

12010 Jungfrau, rein im schönsten Sinn,
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.

summierend in Vers 12102 (-12103):

Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin bleibe gnädig.

Der Bezeichnungskomplex „*virgo, mater, regina*“ aus dem Marienkult der katholischen Religion und Liturgie (Schöne 199: 812) widerspiegeln sich bei Sang und Oras nur teils. In den Versen 12009-12012 bei Sang treffen wir die Gestalt der Mutter nicht wieder: es sind dort lediglich die /Jungfrau/ und die /Königin/ vertreten. Allerdings bezieht sich Sang bereits in Vers 11992, wo bei Goethe die „Dreieinigkeit“ der Maria noch gar nicht angedeutet ist (vgl. „Dort ziehen Fraun vorbei“), auf /drei Frauen/:

kolme näen naist.

Damit hat Sang die fehlende Information der Verse 12009-12012 wohl von vorneherein zu kompensieren versucht. Wir müssen dem Übersetzer auch Recht geben und sagen, dass die Figur der Jungfrau in der christlichen Mythologie die Figur Marias als der Mutter Gottes ja geradezu impliziert. Die Figur der Mutter wird in den Versen 12102-12103 direkt erwähnt:

Neitsi, Ema, loodu kroon,
heldelt meile vaata!

Hier wird die „Königin“ durch das metonymisch-metaphorische „*loodu kroon*“ /Krone der Schöpfung/ ersetzt. Sang benutzt diese meist ironische Bezeichnung für Menschen hier okkasionell in einem neuen Sinnzusammenhang. Es ist nicht sicher, ob alle Leser hier den Zusammenhang zur „Königin“ nachvollziehen können, aber es ist durchaus möglich. Die Schreibung der Wörter „*neitsi*“ /Jungfrau/ und „*ema*“ /Mutter/ mit dem im Estnischen dabei sonst unüblichen Großbuchstaben signalisiert eine Emphase und erscheint als begründet, weil damit der religiöse Charakter dieser Anreden deutlicher zum Vorschein gebracht werden kann.

Bei Oras fehlt in den Versen 12009-12012 die Gestalt der Königin. Die emphatische Schreibung der christlich beladenen Wörter „*ema*“ /Mutter/ und „*neitsi*“ tritt bei Oras bereits an dieser Stelle ein und wird in den Versen 12102-12103 fortgesetzt:

Neitsi, Ema, säratet
taeva kuninganna!

In diesen zwei Versen von Oras erscheinen die drei Gestalten nun auch vollständig.

Mit der Formel „Göttern ebenbürtig“ in Vers 12012 korreliert bei Goethe in Vers 12103 „Göttin bleibe gnädig“. Bei Sang wie bei Oras fällt auf, dass „Götter“ und „Göttin“ jeweils nicht erwähnt werden. Allenfalls verschleiert findet man sie bei Oras in Vers 12010 („*ülim taevahõimus*“ /die Allerhöchste unter himmlischem Volk/).

Eine zweite szeneninterne Kohärenzbeziehung können wir zwischen den Versen 12035-12036

Du Ohnegleiche,
Du Gnadenreiche!

und 12070-12071

Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,

feststellen.

Bei Sang finden wir die Wiederholung in den Versen 12036-12037 in der Form von

sa ainus, üllas,

sa armurohke!

und in den Versen 12069-12070

Oh ainus, üllas,
au-, säraküllas

Es ist offensichtlich, dass Sang die Kohärenzbeziehung erfasst hat. Die Wiedergabe der Kohärenzbeziehung ist allerdings etwas gestört durch Nichtwiederholung des Personalpronomens „sa“ in den Versen 12069-12070. Der Grund liegt aber offensichtlich an der Benutzung des Personalpronomens im nächsten Vers 12071 („*mu õnne poole pilk pööra sa!*“) – offensichtlich hat Sang die Verse etwas variieren wollen. Das Reimschema dieser Strophe ist bei Sang anders als bei Goethe, es besteht eine Reimrelation zwischen den Versen 12032-12036 und 12034-12037. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Sang in Vers 12032 eine dritte, sich syntaktisch und rhythmisch in die Kohärenzreihe einpassende Anrede liefert („*Sa säraküllas!*“).

Bei Oras treffen wir die entsprechenden Verse in der Korrelation von

sind, võrratumat,
sind, päästust toovat,

(Verse 12035-12036) mit

Sind anon üllast,
sind armuküllast,

(Verse 12069-12070). Wir sehen, dass sich das Personalpronomen als Akkusativobjekt, „sind“ /dich/, konsequent am Anfang der betreffenden Verse wiederholt: damit ist das Element der nachdrücklichen personalen Anrede der *mater gloriosa* (Wiederholung von „du“) in der Übersetzung nachgebildet. Allerdings wechselt Oras ständig die Adjektivergänzungen aus und setzt die Kommata an beiden Textstellen unterschiedlich ein. Diese Erscheinungen vermindern den Wiederholungseffekt aber nur gering.

In verstechnischer Hinsicht ist hinzuzufügen, dass Sang wie Oras die Übersetzung um den Vers 12037 verlängert haben.

Weiterhin möchten wir uns dem Schlusschor (Verse 12104-12111) widmen, der „als ein mystischer Meta-Text über diese ganze letzte Szene, ja über das ganze Spiel gesetzt“

(Schöne 1999: 813) worden ist. Vorauszuschicken ist die Feststellung, dass beide estnischen Übersetzer das zweihebige daktylische Versmaß dieser Strophe im ZT genau wiedergeben. Sang hat alle Semikola mit einem Punkt nach je zwei Verszeilen ersetzt. Insofern hat er das visuelle Bild um ein wenig konkretisiert und vereinfacht: das könnte eventuell wiederum das Leseverständnis um etwas erleichtern.

Die ersten zwei Kurzzeilen des AT beinhalten das für Goethe zentrale Thema der Gleichnishaftigkeit der Welt (vgl. Trunz 1989: 745)

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;

finden wir bei Sang in Form

Kõik muinasloomik on,
võrdpilt kõik ajalik.

und bei Oras als

Elu on viirgavad
võrdkujud Vaimus;

Sangs Lösung hält sich im Vergleich zu Oras dichter an den AT, weil die beiden Nominativa darin enthalten sind: „Vergänglichen“ entspricht darin „*ajalik*“ und dem „Gleichnis“ „*võrdpilt*“. Hinzu kommt bei Sang der Inhalt, dass alles „märchenhaft“ („*muinasloomik*“) sei, der den ganzen ersten Vers füllt. Bei Oras finden wir das Äquivalent zum ursprünglichen Inhalt ebenfalls im zweiten Vers: „*võrdkujud Vaimus*“. Hier ist die Alliteration auf dem Phonem /v/ („*viirgavad võrdkujud Vaimus*“) hervorzuheben. Dem „Vergänglichen“ entspricht bei ihm das /Leben/ („*elu*“). „Vaim“ /Geist/ ist ein Inhalt, den erst Oras’ Version produziert und der außerdem etwas problematisch ist, weil er in diesem philosophischen Kontext dem Leben allzu pauschal den Charakter einer Illusion oder bloßer Idee verleiht. Oras hat in seinem Brief an Ivar Ivask vom 21. November 1959 selbst erklärt, dass er unter „*võrdkujud vaimus*“ Sinnbilder in einem größeren Geiste, d. h. im Geiste Gottes gemeint hat, leider stütze der Kontext seine Idee nicht ausreichend; für „*vaim*“ /Geist/ den Großbuchstaben zu benutzen wagt er auch nicht, weil dies seltsam aussehen würde⁹⁹ (Akadeemia 1997:

⁹⁹ „Võrdkujud vaimus’ ei ole minul mõeldud võrdkujudena üksiku inimese enda vaimus’, vaid sümbolitena suuremas vaimus, s.o. Jumalas, kuid kontekst seda kahjuks ei näita: ‚Vaimus’ suure

127). Ivask hatte vorher in seinem Brief an Oras den Schlusschor bei diesem kritisiert und festgestellt, dass Goethes einfachere, religiös und gedanklich reife Formulierungen hier mitunter und in einem allzu hochbrillanten, ästhetizierenden Stil wiedergegeben werden¹⁰⁰ (vgl. Akadeemia 1997: 123).

Einige Aspekte der weiteren Verse des AT

Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche
Hier ist es getan;

sind in der Forschung umstritten: ob das „Unzulängliche“ in der Bedeutung von „inakzessibel“ oder „insuffizient“ zu verstehen ist, ob man das „Unzulängliche“ auf Faust beziehen soll und ob man „ereignen“ als „eräugnen“ („sich zeigen“, „sichtbar werden“, „vor Augen treten“) auffassen soll (vgl. Schöne 1999: 453, 814 f.). Schöne kommt hierbei zu der These, dass der ganze Schlusschor als ein dichterischer Meta-Text zum „Faust“-Werk und Bühnengeschehen aufgefasst werden könnte: „das Unzulängliche“ würde sich auf die „Bergschluchten“-Szene beziehen, das gleichnishaft Vergängliche wäre das aus Sprache gebildete Kunstwerk (Schöne 1999: 815). Schöne untermauert seinen interpretatorischen Ansatz relativ überzeugend, indem er auf eine ähnliche Technik im Ausgang von Dantes *Divina Commedia* hinweist und sich auch auf Goethes eigene Aussagen zur „Faust“-Dichtung bezieht (vgl. Schöne 1999: 815).

Sang interpretiert den Schlusschor in einer eher konventionellen Weise: es ist offensichtlich, dass hier angestrebt wird, Fausts Unvollkommenheit zu thematisieren. Sang benutzt in seiner Übersetzung sogar direkt das bei Goethe an dieser Stelle nicht ausdrücklich erwähnte Motiv des Irrrens und Suchens und greift damit auf seine Übersetzung des Verses 317 im „Prolog im Himmel“ („*kes otsib, ikka eksib teel*“) zurück:

Kobav ja poolik on
täiuseks vajalik.
Saab kord, ehk tee küll pikk,

algustähega näitaks seda vahest, kuid näeb imelik välja.” Nach diesen anfänglichen Zweifeln hat Oras den Großbuchstaben in der Endversion dann jedoch eingesetzt (vgl. Goethe 1962: 255).

¹⁰⁰ „Ainult vahest nagu kataks kinni Teie stiili briljantsus originaali lihtsamat sõnastust, selle usklikmõttelist küpsust [...]”

otsingust leid.

Dem abstrakten Begriff „das Unzulängliche“ entsprechen die Adjektive „*kobav*“ /tappend/ und „*poolik*“ /unvollständig, unvollendet/, die der „Vollständigkeit“ oder „Vollkommenheit“ („*täius*“) gegenübergestellt werden. „Das Unbeschreibliche“ wird bei Sang nicht wiedergegeben.

Bei Oras hatte es in der Arbeitsphase in Vers 12108 noch geheißen: „*otsingu maise pikk / iha ja ind*“, welches ähnlich wie in Sangs Schlussversion auf das Suchen hinwies. In der Endversion finden wir statt /irdisches Suchen/ den /Drang über das Irdische hinweg/. Im Allgemeinen zeugt Oras' Übersetzung

siit ent saab kiirgavat
õigustust aimus,
tung üle maise, pikk
iha ja ind –
võim iginaiselik
ülendab sind.

von einer schwunghaften, souveränen Interpretation des AT-Inhalts. Nach Ivask's Ansicht liefert Oras hier eine vereinfachende Interpretation, da er Goethes abstrakt-nebulöse Begriffe allzu sehr konkretisiert¹⁰¹ (Akadeemia 1997: 123). Wir wollen auf Oras' Intention näher eingehen. Die „Ahnung“ („*aimus*“), der transzendente „Drang“, das „Verlangen“ und die „Begeisterung“, die alle „von hier“ oder „dadurch“ („*siit*“) ihre Gerechtfertigung und Begründung finden, sind tatsächlich konkrete und souveräne Begriffe. Nicht ganz klar mag es auf den ersten Blick sein, worauf sich das Lokaladverb „*siit*“ eigentlich beziehen soll: greift er damit etwa auf das Gleichnis zurück? Uns scheint wichtig zu sein, dass die Verse 12106-12111 von den vorangehenden Versen 12104-12105 durch einen Strichpunkt getrennt sind (wie im AT). Bei syntaktischer Analyse leuchtet es ein, dass Oras sich bei „*siit*“ bereits auf das Ewig-Weibliche bezieht: die nächsten AT-Semikola ersetzt Oras nämlich durch einen weiterführenden Gedankenstrich. Damit wird signalisiert, dass sich alle vorausgegangenen Begriffe („*aimus*“, „*tung*“, „*iha*“, „*ind*“) mit der uns „erhöhenden“ Macht des Ewig-Weiblichen begründen lassen – ja dass sie davon ausgehen. Man kann hier eine Vereinfachung im Wortschatz feststellen und mit Ivask einverstanden sein, dass Oras dort konkretisiert,

¹⁰¹ „Das Unzulängliche, ‚das Unbeschreibliche‘ /kättesaamatu, kirjeldamatu/ on abstraktselt udused metafoorid, mida ei tohiks liigselt täpsustada [...]“

wo Goethe abstrakt ist und an anderer Stelle abstrahiert, wo Goethe konkret gewesen ist (vgl. Ivask 1964: 193). Der vermeintliche Grundintention des Autors im Sinne von „Zusammenführung komplementärer Grundverhaltensweisen zu einer Totalität des Menschen“ (Schöne 1999: 817) wird diese Übersetzung aber sehr wohl gerecht. Zumindest drei von den vier Begriffen bei Oras signalisieren das von altersher und im Binnenspiel der „Faust“-Tragödie thematisierte „Ewig-Männliche“ (Schöne 1999: 817), weil sie Tätigkeit, Streben und Verlangen implizieren. Diese starken Qualitäten erreichen ihren notwendigen anderen Pol durch die „ewig-weibliche Macht“ in Form der zarten, duldsamen, gnädigen, rettenden und hilfreichen Liebe.

Problematisch erscheint die Interpretation des Präfixes „hinan“ jeweils bei Sang und Oras im Schlussvers. Das letzte Verspaar „Fausts“

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

in Oras' Version „*võim iginaiselik / ülendab sind*“ hat Ivar Ivask bereits 1959 kritisch betrachtet¹⁰². Tatsächlich hat Oras für Goethes Verb „hinanziehen“ ein Äquivalent in Form von „*ülendama*“ /erhöhen/ gefunden, das zwar den Aspekt von „hinaufziehen“ (Duden 1979: 1239) enthält, Goethes klarer Dynamik aber nicht vollständig gerecht wird. Oras selbst hat 1967 wiederum freundliche Kritik an derselben Stelle bei Sang geübt, wie wir unter 2.2. gesehen haben. In Sangs Version

Kõik iginaiselik
ligi veab meid.

treffen wir das Verb „*ligi vedama*“ im Sinne von „*ligi tõmbama*“ /anziehen/. Hier fehlen jegliche Hinweise auf die nach oben führende Bewegung im Sinne von „hinaufziehen“.

Schließlich gibt es im AT eine bereits zur Entstehungszeit des „Faust“ ungewöhnliche Endbezeichnung „FINIS“, das Goethe nur dieses einzige Mal verwendet hat und damit

¹⁰² In seinem Brief vom 21. November 1959 an Oras meinte Ivask, dass bei Oras Goethes konkrete Dynamik und Bewegung nach oben durch das Präfix „hinan“ verlorengegangen ist: „Teie tõlke [...] liigselt abstraheerib: [...] sellel puudub Goethe konkreetne dünaamilisus, mis väljendub prefiksiga ‚hinan‘ ja selle lahusolekus verbist ja paigutuses terve teose lõpus. Goethe oleks võinud ju kasutada ka prefiksi ‚an‘, kui ta oleks soovind abstraktsemat väljendust, kuid ta valis otse magneetilise jõuga ülespoole kisuvat prefiksi ‚hinan‘!“ (Akadeemia 1997: 123) („Ihre Übersetzung [...] abstrahiert allzu sehr: [...] ihr fehlt die konkrete Dynamik, wie man diese bei Goethe findet und die sich durch das Präfix ‚hinan‘ und seine Trennung vom Verb und seine Stellung am Ende des ganzen Werkes ausdrückt. Goethe hätte ja auch das Präfix ‚an‘ verwenden können, wenn er einen abstrakteren Ausdruck gewünscht hätte, aber er hat sich gerade für das Präfix ‚hinan‘ entschieden, das einen mit geradezu magischer Kraft nach oben zieht.“)

sein Lebenswerk beschloss und versiegelte (Schöne 1999: 817). Diese Endbezeichnung ist bei Sang nicht wiedergegeben, bei Oras als symbolisches Merkmal aber erfasst und ans Ende der Übersetzung gestellt worden.

3.3. Zur Übersetzerhaltung estnischer „Faust“-Übersetzer

Aufgrund der vorangegangenen Analyse können nun einige zusammenfassende Schlussfolgerungen bezüglich der Übersetzerhaltung der estnischen „Faust“-Übersetzer gezogen werden.

Erstens lässt sich über die formelle Seite der Übersetzungen grundsätzlich sagen, dass die beiden estnischen „Faust“-Übersetzer das im Rahmen dieser Arbeit einbezogene AT-Material verstechnisch mit großer Sorgfalt und adäquat nachgestalten. Es kommt bei beiden Übersetzern nur selten zu kleinen Änderungen im Reimschema, in der Vers- und Strophenlänge. Beide Übersetzer machen Gebrauch vom Instrument der Alliteration und Vokalalliteration der estnischen Sprache und vom mundartlichen Wortschatz. Beide Übersetzungen weisen auch okkasionelle Wörter und Worterfindungen auf.

Weiterhin fällt auf, dass die Kohärenzbeziehungen selten erfasst und noch seltener im Zieltext vollständig rekonstruiert werden beziehungsweise resultieren die Komplikationen an der Wiedergabe aus sprachlichen oder verstechnischen Gründen.

Schließlich war es die Konzentration auf die von Huntemann/Rühling (1997: 6 f.) genannten Verfahren der Übernahme, Eliminierung, Substitution und Hinzufügung, die es uns erlaubt haben, den Wesensunterschied zwischen den beiden Übersetzungen etwas näher zu bestimmen. Grundsätzlich kann man sagen, dass Oras relativ mehr Inhalte aus dem AT übernimmt. Sang wiederum gestaltet das AT-Material in vielen Fällen freier um, d.h. er ersetzt Elemente und fügt neue Inhalte hinzu und kompensiert es auf der sprachlichen Ebene. Oras versucht, in das Originaltext vorzudringen und die Inhalte und Intentionen des AT mit allen Mitteln der estnischen Sprache wiederzugeben. Aus diesem Grund wirkt Sang öfters natürlich und ausgeglichen, Oras etwas umständlicher oder schwunghafter.

Am Beispiel von Lipińskis (1990: 15) Methodenraster könnte man die Übersetzerhaltung der beiden estnischen „Faust“-Übersetzer folgendermaßen zusammenfassen:

Oras

Originalbezogenheit

Verfremdung

formale Äquivalenz

Äquivalenzebene: Wort

Besonderes

Absolute Äquivalenz

Sang

Empfängergerichtetheit

Entfremdung

funktionelle Äquivalenz

Äquivalenzebene: Satz, Text

Allgemeines, Gesetzmäßiges

Funktionale, dynamische Äquivalenz

Wir möchten dazu aber unbedingt hinzufügen, dass eine solche Kategorisierung wie diese immerhin jeweils Extreme der Textinterpretation und Textverarbeitung behandelt und deshalb nur relativ zu verstehen ist. Das ästhetische Erlebnis, das beide Übersetzer in ihren expliziten Theorien betonen, vermitteln beide Übersetzungen auf hohem Niveau und sind in diesem Sinne als Kunstwerke anzusehen. Sicherlich können wir sagen, dass Grundbegriffe aus Oras' expliziter Übersetzungstheorie wie „Erlebnis“, „Ekstase“, „Einführung“ und „Temperament“ sich gerade auf der sprachlichen Ebene seiner Übersetzung ausschlagen. Wenn Oras sich explizit auch gegen ein Verfahren geäußert hat, in dem man den AT kopiert, weist er paradoxerweise eine relativ große inhaltliche Nähe, also formale Äquivalenz auf. Diese Einschätzung ist aber sicherlich nur als relativ zu verstehen, im Vergleich zu Sangs Übersetzung: wir wollen damit keinesfalls sagen, dass Oras in seiner Übersetzung bukvalistisch verfahren hat. Die Bestrebung nach inhaltlicher Nähe bei Oras könnte aber gerade daraus resultieren, dass er wie sein Idealfall „Übersetzungsgenie“ sich in den AT vertieft und daher mehr vom AT beeinflusst ist.

Wesentlich für uns ist die Erkenntnis, dass die jeweilige explizite und implizite Übersetzungspoetik im Fall von Sang und Oras nicht sehr weit auseinander gehen. Bei Sang unterscheidet sich ein wenig sein Ideal von Originalbezogenheit von der eigentlichen Empfängergerichtetheit, die wir im Rahmen der Textanalyse feststellten. Bei Oras ist interessant, dass er die Äquivalenz auf der Wortebene in einem größeren Umfang anstrebt, als dies ihm seine explizite Theorie erlaubte. Im Übrigen aber hören wir in diesen Übersetzungen immer noch einen Dichter und einen begeisterten

Wissenschaftler. Die Intuition und persönliches Dichtertalent führen Sang über die Inspiration zu relativ großer Natürlichkeit in der Muttersprache, Oras aber gelangt mittels Reflexion und poetologischer Kompetenz über Intuition und Inspiration zu relativ großem Einfallsreichtum und einer interessanten Ausdrucksvarianz.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Entstehungsgeschichte der beiden letzten estnischen „Faust“-Übersetzungen ist außergewöhnlich und interessant. Aus gewissen, hauptsächlich politischen Gründen hat die Mehrzahl der estnischen Leser die Möglichkeit gehabt, Goethes „Faust“ in der Übersetzungsversion von August Sang kennenzulernen. Diese Version ist in Estland beinahe kanonisiert, weil sie immer wieder, ohne jegliche Begleitworte und Kommentare, aufs Neue herausgegeben wird (letztens: 2005). Die Tatsache, dass dieses Werk der Weltliteratur auch in einer zweiten estnischen Version vorliegt, ist im Kontext der estnischen Übersetzungsliteratur bemerkenswert und willkommen, für viele Esten aber nicht bekannt gewesen, beziehungsweise man hat in den Bedingungen der Okkupation und Isolation Oras' Version nicht rezipieren können. Die Lektüre der beiden Übersetzungen hat uns überzeugt, dass diese Übersetzungen unterschiedlich, aber in diesen Unterschieden außergewöhnlich interessant sind, weil sie ein unterschiedliches sprachliches und ästhetisches Erlebnis herbeizuführen vermögen.

Bei der Untersuchung der übersetzungskritischen Beiträge zu Sangs und Oras' „Faust“-Übersetzungen haben sich unsere persönlichen Leseindrücke darin wiederspiegelt bestätigt. Die Rezensenten haben die Meisterhaftigkeit jeweils einer oder der anderen oder gar beider Übersetzungen hervorgehoben und die unterschiedlichen Übersetzungsmethoden zu beschreiben versucht. Sangs Übersetzung wird meistens als natürlich, klar, allgemein verständlich, volkssprachlich und neutral wahrgenommen, Oras' Beitrag als schwunghaft, hochsprachlich, kongenial und frei in der Interpretation und Wiedergabe beschrieben. Ebenfalls hat sich eine differenzierende Auffassung durchgesetzt (Ivask, Undusk), wonach Sangs Übersetzung eher im ersten Teil „gelingen“ ist, Oras' Übersetzung aber im zweiten Teil. Uns war daran gelegen, einen Vergleich dieser Übersetzungen mit dem Original und miteinander durchzuführen, um die Eigenschaften der beiden Übersetzungen näher zu bestimmen, die Methoden nachzuweisen und nach Möglichkeit zu kategorisieren. Wir haben in den Übersetzungen nach Verfahren der Übernahme, Eliminierung, Substitution und Hinzufügung (nach Huntemann/Rühling 1997: 6 f.) gesucht, um den Unterschieden zwischen den Übersetzungen näherzukommen. Außerdem haben wir versucht, die Interpretationsbezüge der „Faust“-Dichtung in der Analyse möglichst offenzuhalten und diese mit den jeweiligen Interpretationen der Übersetzer vergleicht. Wir haben gehofft, aus dieser Analyse eine Antwort auf die Frage zu bekommen, ob und gegebenenfalls

inwiefern auch Oras' Übersetzung als eine aktuelle und publikationswerte „Faust“-Interpretation gelten kann, deren weite öffentliche Rezeption in Estland ausgeblieben ist aus Gründen, die nicht primär an den qualitativen Eigenschaften der Übersetzung liegen.

Es hat uns erstens die Entstehungsgeschichte dieser zwei „Faust“-Übersetzungen interessiert. Sie ist außergewöhnlich schon wegen der Tatsache, dass diese Übersetzungen im gleichen Zeitraum, also parallel in Estland und den USA entstanden sind. Jaan Undusk hat eine interessante literaturgeschichtliche These aufgestellt, wonach die Esten bis heute eigentlich nur eine einzige oder gar keine vollständige „Faust“-Übersetzung besäßen, wenn es den Hitler-Stalin-Pakt und den Zweiten Weltkrieg nicht gegeben hätte. Diese Spekulation behandelten wir im zweiten Kapitel unserer Arbeit und sind zur Einsicht gekommen, dass sie durchaus begründet ist. Wir haben versucht, den Einfluss der konkreten historischen, politisch-gesellschaftlichen Situation auf die Entstehung der beiden Übersetzungen zu skizzieren, unter Einbeziehung der Tatsache des ideologischen Kampfes, welcher gelegentlich bezüglich der beiden Übersetzungen geführt worden ist. Es hat uns auch die persönliche Beziehung zwischen Oras und Sang interessiert. Wir haben gesehen, dass es zwischen beiden eine freundschaftliche Lehrer-Schüler-Beziehung gegeben hat. Der zeitweilige Abbruch des Kontakts in Folge des Zweiten Weltkriegs hat die Entstehungssituation der „Faust“-Übersetzungen mitbeeinflusst: die Übersetzer haben sich gegenseitig nicht konsultiert, waren über die Tätigkeit des anderen Übersetzers spärlich informiert und haben sich erst im Nachhinein bezüglich der Übersetzungen gegenseitig geäußert und ausgetauscht. Drittens hat uns die Rezeptionsgeschichte beider Übersetzungen interessiert, wobei wir uns kurz auch den editionsgeschichtlichen, länger aber den übersetzungskritischen Aspekten gewidmet haben.

Wir geben zu, dass diese Arbeit nur im Sinne von Vorarbeit verstanden werden kann, da erstens die Anzahl der einzubeziehenden Teildisziplinen enorm groß ist (Übersetzungswissenschaft, linguistische und literaturwissenschaftliche Ansätze, Rezeptionstheorie und -geschichte etc.). Zweitens hat der Textvergleich nur im begrenztem Umfang stattgefunden und wir können nachvollziehen, dass die Arbeit deswegen der Gefahr ausgesetzt war, zu Schlussfolgerungen zu führen, die nicht zwangsläufig auf den gesamten „Faust“-Text übertragen werden können. Drittens hängt eine Textinterpretation, wie sie im dritten Kapitel vorgenommen wurde, immer vom

Subjekt des Interpretieren ab und kann keinen Anspruch auf absolute Vollständigkeit und Allgemeingültigkeit erheben. Andererseits haben wir versucht, möglichst offen für alle Interpretationsmöglichkeiten zu sein. Zweitens stufen wir das begrenzte empirische Material, das wir zum Vergleich herangezogen haben, in formal-ästhetischer, d. h. verstechnischer und stilistischer Hinsicht als hochinteressant ein, weil Goethe hier bezüglich der sprachlichen Variationsbreite sehr subtil vorgegangen ist (vgl. z. B. den Lobgesang der Erzengel und Mephistopheles' Parodie des Lobgesangs). Auch im Zusammenhang der ganzen „Faust“-Dichtung dürfte dieses Material von großer Relevanz sein (Einleitung, Schlusszene, Kohärenzbeziehungen).

Wir haben versucht, die Übersetzungsmechanismen bei Sang und Oras zu erfassen, die subjektiven wie objektiven Gründe für jeweilige Übersetzungslösungen herauszufinden und teilweise auch alternative Übersetzungsmöglichkeiten anzubieten. Letzteres geschah freilich nur in einem sehr begrenzten Umfang und ist keinesfalls als präskriptiv, sondern lediglich als ein übersetzungstheoretischer Ansatz anzusehen. Weil Inhalt und Form in der Lyrikübersetzung eng miteinander verbunden sind, ist die Wahl der konkreten Übersetzungslösungen ein äußerst komplexes Vorhaben. Hauptsächlich sahen wir diese Arbeit als Möglichkeit, die poetische Leistung der beiden großartigen Übersetzer in diesen Werken kennenzulernen, von deren vertieften und genauen Lektüre Ivar Ivask einmal gesagt hat, dass diese in einem Vergleich mit dem Original einen einzigartigen Poetikunterricht ermögliche – eine Schulung in den poetischen Ausdrucksmöglichkeiten der estnischen Sprache ohnegleichen (vgl. Ivask 1967: 59).

Zusammenfassend kann man sagen, dass es uns gelungen ist, die Übersetzerhaltungen der beiden estnischen „Faust“-Übersetzer zu skizzieren. Aus der Analyse geht hervor, dass beide Übersetzungen auf einer ihr eigenartigen Poetik beruhen, die aus den unterschiedlichen Interessengebieten und Veranlagungen der beiden Übersetzerpersönlichkeiten resultieren. Sang als Dichter und Übersetzungspraktiker ist in seiner Übersetzung sprachlich klar und verständlich, erlaubt sich in der inhaltlichen Wiedergabe aber größere poetische Freiheiten. Oras als Theoretiker und Übersetzungspraktiker benutzt in seiner Übersetzung relativ gesehen weniger Alltagslexik, arbeitet mit großer Begeisterung und Kompetenz, entfernt sich aber mitunter mehr vom zielsprachlichen Auditorium. Sangs Übersetzerhaltung dürfte daher als eher einpassend, Oras' Methode eher als verfremdende Übersetzung bezeichnet werden. Für das neugierige Lesepublikum könnte Oras' Übersetzung als Beispiel einer

ästhetisch hochwertigen und ziemlich originalgetreuen Übersetzung durchaus von Interesse sein. Daher könnte in der Zukunft eine Neuauflage von Oras' Übersetzung oder vielmehr ein Paralleldruck dieser beiden Übersetzungen mit Kommentar angestrebt werden.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Archivdokumente

Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv (KM EKLA):

F. 237. Ants Oras.

August Sang an Ants Oras, 24.05.1967 [Brief]. M 25:5.

F. 300. August Sang. Kersti Merilaas.

Ants Oras an August Sang, 30.06.1967 [Brief]. M 2:21.

August Sang an Ivar Ivask, 15.03.1969 [Briefkonzept]. M 1:3.

Primärliteratur

Akadeemia kirjades. Ants Orase ja Ivar Ivaski kirjavahetus 1957-1981. Hg. v. Sirje Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum 1997.

Goethe kurbmängust „Faust“ I. O. A. In: Sakala. Nr. 5. 03.02.1895, S. 2.

Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Üksikud kujutused R. Schumanni muusikaga. Übers. nach W. Goethe u. Nachw. v. Villem Vaher. Jurjew 1897.

Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Tragöödia esimene osa. Übers. v. Ants Oras. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv 1955.

Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Tragöödia teine osa. Übers. v. Ants Oras. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv 1962.

Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Übers. v. August Sang. Tallinn: Eesti Raamat 1967.

Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust. Hg. u. komm. v. Erich Trunz. München: Verlag C. H. Beck 1989, S. 421-775.

Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Texte. Hg. v. Albrecht Schöne. Sonderausgabe, textidentisch mit der 4., überarb. Aufl. v. Bd. 7/1 der Goethe-Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlages. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999.

Liigand, Oskar Karl Johann (Übers.). Osake Goethe Faustist. In: Linda. Nr. 41. 25.09.1903, S. 724-727.

Liigand, Oskar Karl Johann (Übers.). Osake Goethe Faustist. In: Linda. Nr. 42. 02.10.1903, S. 745-748.

Piibel. Vana ja Uus Testament. O.O.: Soome Piibliselts 1989.

Piibel. Vana ja Uus Testament. Tallinn: Eesti Piibliselts 1997.

Suur Piibel. Jumala Püha Sõna. Tartu-Tallinn: Loodus 1940.

Sekundärliteratuur

Andresen, Nigol. Faustist ja „kriminullidest“. In: Edasi. 02.07.1967, S. 3.

Alksne, Ingrīda. Französische und englische Übersetzungen von Goethes „Faust“ im Vergleich zu Rainis' „Faust“. In: Rainis und Gēte: „FAUSTA“ tulkojuma simtgade – Rainis und Goethe: Zum hundertjährigen Jubiläum der „FAUST“-Übersetzung. O. O.: Nordik/Latvijas Gētes biedriba 1999, S. 141-163.

Alttoa, Villem. Goethe eesti kirjanduses. Magisterarbeit. Tartu 1931.

Alttoa, Villem. Goethe eesti keeles. In: Looming 1932, S. 350-357.

Apel, Friedmar. Literarische Übersetzung. Stuttgart 1983.

Aspel, Aleksander. Ants Orase looming. Tema kuuekümnenda sünnipäeva puhul (Forts.). In: Mana 1961, S. 115-123.

Abmann, Dietrich; **Hallikainen**, R; **Piiipponen**, H. Deutschsprachige Literatur in finnischer Übersetzung 1834-1990. Eine Auswahlbibliographie. Joensuu: Univ.-Bibl. 1991, S. 11-13. (= Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia 4)

Bachmann-Medick, Doris. Einleitung. Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. In: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Hg. v. Doris Bachmann-Medick. Berlin 1997, S. 1-18. (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 12)

Boyle, Nicholas. Goethe. Der Dichter seiner Zeit. Bd. II: 1790-1803. Aus dem Engl. Übers. v. Holger Fliessbach. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag 2004, S. 658-659.

Goethe- Handbuch (GHB). Hg. v. Bernd Witte u. A. Bd. 2: Dramen. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart-Weimar 1997, S. 352-388.

Huntemann, Willi; **Rühling**, Lutz. Einleitung. Fremdheit als Problem und Programm. In: Fremdheit als Problem und Programm. Die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne. Hg. v. Willy Huntemann u. Lutz Rühling. Berlin 1997, S. 1-25. (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 14)

Ivask, Ivar. Ants Oras Goethe tõlkijana ja tõlgitsejana. In: Mana 1964, S. 188-199.

Ivask, Ivar. Euroopaliku Eesti teostusi sõjajärgses kirjanduses kodumaal (A. Annisti, B. Alveri, U. Masingu ja A. Sanga loomingust). In: Mana 1967, S. 49-64.

Kaalep, Ain. Uusi tõlkeid Molière'i loomingust. In: Keel ja Kirjandus 1962, S.370-373.

Kaalep, Ain. Kolm Lydiat. Hg. v. Lea Tooming, Arne Merilai u. Ain Kaalep. Tartu: Ilmamaa 1998. (= Eesti mõttelugu 18)

Kaalep, Ain. Goethe draamade avaldamata tõlked eesti keelde aastast 1943. In: Goethe Tartus. Konverentsi „Goethe Tartus“ (1999) ettekanded. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus 2000, S. 216-221. (= Eesti Goethe-Seltsi aastaraamat II)

- Kõressaar**, Viktor. Ants Oras kui tõlkekirjanik. In: Tulimuld 1975, S. 187-196.
- Kõressaar**, Viktor. Ants Oras ja tema vaimne pärand. In: Tulimuld 1983, S. 8-11.
- Kärner**, Jaan. Marginaalid IV. In: Postimees. 02.12.1920, S. 5.
- Kärner**, Jaan. Faust eesti keeles. In: Postimees. 18.02.1921, S. 2.
- Keller**, Werner. Größe und Elend, Schuld und Gnade: Fausts Ende in wiederholter Spiegelung. In: Aufsätze zu Goethes „Faust II“. Hg. v. Werner Keller. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1992, S. 317-344 (= Wege der Forschung 445)
- Kimura**, Naoji. Probleme der japanischen „Faust“-Übersetzung. In: Goethe-Jahrbuch 1988. Bd. 105, S. 333-343.
- Kimura**, Naoji. Fausts Verwandlung in japanischer Sprache. In: *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen*. Hg. v. Armin Paul Frank u. a. Berlin 1993, S. 587-593. (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 8/2)
- Koller**, Werner. Die literarische Übersetzung unter linguistischem Aspekt. Bedingungsfaktoren der Übersetzung am Beispiel Henrik Ibsens. In: Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung. Mit Einleitung v. Armin Paul Frank. Hg. v. Harald Kittel. Berlin 1988, S. 64-91. (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 2)
- Koller**, Werner. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 5., aktualisierte Aufl. Wiesbaden: Quelle und Meyer 1997.
- Kross**, Jaan. Luule tõlkimisest ja rahvuskultuurist üldse. In: Sirp ja Vasar. Nr. 17. 28.04.1967, S. 2.
- Laaban**, Ilmar. August Sanga mälestades. In: Mana 1969, S. 69-70.
- Lange**, Anne. Ants Oras. Tartu: Ilmamaa 2005. (= Eesti kirjanikke)
- Lassen-End**, Eevi. Üks „õnneotsija noormees“ Tartus. In: Tulimuld 1988, S. 81-85.
- Lipiński**, Krzysztof. Goethes „Faust“ als Übersetzungsvorlage. Diss. Krakau: Uniwersytet Jagielloński 1990.
- Lönker**, Fred. Aspekte des Fremdverstehens in der literarischen Übersetzung. In: Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung. Hg. v. Fred Lönker. Berlin 1992, S. 41-62. (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 6)
- Mallene**, Endel. August Sanga mõttearendusi tõlkeilukirjandusest. In: Keel ja Kirjandus 1971, S. 488-490.
- Mägi**, Arvo. „Fausti“ tõlge valminud. In: Tulimuld 1962, S. 313-314.
- Mägiste**, Julius. Ants Orase „Aeneise“-tõlke keelelise kujunduse puhul. In: Tulimuld 1976, S. 25-41.
- Naumann**, Hans-Peter. Goethes „Faust“ in schwedischer Übersetzung. In: Göteborger germanistische Forschungen 10. Hg. v. Torsten Dahlberg. Göteborg 1970.

Oras, Ants. Tõlkija järelsõna. In: Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Tragöödia esimene osa. Übers. v. Ants Oras. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv 1955, S. 171-174.

Oras, Ants. Saateks. In: Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Tragöödia teine osa. Übers. v. Ants Oras. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv 1962, S. 265-274.

Oras, Ants. In memoriam August Sang. In: Tulimuld 1969, S. 206-208.

Oras, Ants. Luulekool I. Apoloogia. Hg. v. Hando Runnel und Jaak Rähesoo. Tartu: Ilmamaa 2003. (= Eesti mõttelugu 51)

Oras, Ants. Shakespeare ja eesti keelekultuur. In: Luulekool II. Meistriklass. Hg. v. Hando Runnel und Jaak Rähesoo. Tartu: Ilmamaa 2004, S. 97-104. (= Eesti mõttelugu 58)

Peep, Harald. Ants Orase surma puhul (8. XII 1900 – 21. XII 1982). In: Keel ja Kirjandus 1983, S. 221-222.

Poltermann, Andreas. Normen des literarischen Übersetzens im System der Literatur. In: Geschichte, System, Literarische Übersetzung / Histories, Systems, Literary Translations. Hg. v. Harald Kittel. Berlin 1992, S. 5-31. (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 5)

Rannit, Aleksis. Ants Oras – *doctor poeticus, poeta doctus*. In: Tulimuld 1961, S. 36-41.

Rebane, Hilve. Tõlkekirjandus. In: Eesti pagulaskirjandus 1944-1992: memuaristika. Tõlkekirjandus. Kordustrukid. Tallinn: Under ja Tuglase Kirjanduskeskus 1996, S. 67-146. (= Collegium litterarum 8)

Rähesoo, Jaak. Saateks. In: Oras, Ants. Luulekool I. Apoloogia. Hg. v. Hando Runnel und Jaak Rähesoo. Tartu: Ilmamaa 2003, S. 500-508. (= Eesti mõttelugu 51)

Sang, August. Mõtteid ja vaatlusi eesti värsitõlkest. In: Looming 1940, S. 318-328.

Schmidt, Jochen. Die „katholische Mythologie“ und ihre mystische Entmythologisierung in der Schluss-Szene des „Faust II“. In: Aufsätze zu Goethes „Faust II“. Hg. v. Werner Keller. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1992, S. 384-417. (= Wege der Forschung 445)

Schöne, Albrecht. Kommentare. In: Goethe, Johann Wolfgang. Faust. Kommentare. Sonderausgabe, textidentisch mit der 4., überarb. Aufl. v. Bd. 7/2 der Goethe-Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlages. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1999.

Teder, Eerik. Kordustrukid. In: Eesti pagulaskirjandus 1944-1992: memuaristika. Tõlkekirjandus. Kordustrukid. Tallinn: Under ja Tuglase Kirjanduskeskus 1996, S. 147-187. (= Collegium litterarum 8)

Torop, Peeter. A. Sanga tõlkijakreedost. In: Edasi. 08.09.1984, S. 4-5.

Torop, Peeter. Kultuurimärgid. Tartu: Ilmamaa 1999. (= Eesti mõttelugu 30)

Torop, Peeter; **Sepp**, Rein. Tõlkimise teooriast ja praktikast. In: Sirp ja Vasar. Nr. 3. 16.01.1981, S. 6-7.

Tulik, Arnold. Tempora mutantur. In: Kodumaa. 12.04.1967, S. 4.

Turk, Horst. Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Hg. v. Leonard W. Forster u. A. Jahrg. 22, H. 1. Bern 1990, S. 8-31.

Udam, Haljand. Totalitaarse võimu semiootilised praktikad. In: Vikerkaar 1998, S. 138-144.

Undusk, Jaan. Rahuldamatus: „Faunist” ja Eestist. In: Päevaleht. 08.12.2000, S. 13B-14B.

Veidemann, Rein. Kirjandus sotsiaalse siduduse tegurina. Eesti juhtum. In: Võim ja kultuur. Hg. v. Arvo Krikmann und Sirje Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum 2003, S. 155-169.

Wuthenow, Ralph-Rainer. Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung. In: Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte. Hg. v. Hans Neumann u. A. Bd. 252. Göttingen 1969, S. 1-187.

Nachschlagewerke

Duden: Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 6 Bänden. Bd. 3. Hg. u. bearb. v. Wiss. Rat u. d. Mitarb. der Dudenred. u. Leitung v. Günther Drosdowski. Mannheim-Wien: Dudenverlag 1979.

Eesti keele sõnaraamat (ÕS). Hg. v. Tiina Leemets u. A. 3. Aufl. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus 2002.

Eesti kirjakeele seletussõnaraamat (EKKS). Bd. I. Hft. 4 (hüdrolüütiline – jüüt). Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia, Keele ja Kirjanduse Instituut 1991, S. 576.

Eesti kirjakeele seletussõnaraamat (EKKS). Bd. III. Hft. 3 (mehesõna – müstika). Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia, Eesti Keele Instituut 1994, S. 412.

Eesti kirjakeele seletussõnaraamat (EKKS). Bd. IV. Hft. 4 (põhi – rappevili). Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia, Eesti Keele Instituut 1996, S. 685.

Eesti kirjakeele seletussõnaraamat (EKKS). Bd. VI. Hft. 1 (t – tinakas). Tallinn: Eesti Keele Instituut, Eesti Keele Sihtasutus 2001, S. 16-17.

Eesti kirjanike leksikon (EKL). Hg. v. Oskar Kruus und Heino Puhvel. Tallinn: Eesti Raamat 2000.

Erelt, Mati; **Erelt**, Tiiu; **Ross**, Kristiina. Eesti keele käsiraamat. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus 1997.

Pöldmäe, Jaak. Eesti värsiõpetus. 2. Aufl. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus 2002.

Raun, Alo. Eesti keele etümoloogiline teatmik. Rooma-Toronto 1982.

Internetquellen

Aidlinger Bibellese (ABL): Ihre seelische und geistliche Tankstelle im Internet... Ein Projekt des Evangeliumsnetzes in Deutschland. Online: 03.06.2005. URL: http://www.auftanken.de/bl_aidlinger/2005-06-03/, zuletzt überprüft am 12.08.2006.

Eesti inimkaotused Teises maailmasõjas (EII). Angaben vom Außenministerium der Republik Estland. URL: http://www.vm.ee/est/kat_533/5378.html, zuletzt überprüft am 09.08.2006.

Elberfelder Bibelübersetzung (ELB).

URL: <http://www.bibelbrunnen.de/Dokumente/sonstElberfelderBibeluebersetzung.php>, zuletzt überprüft am 12.08.2006.

Hiob 1,6 [Lutherbibel].

URL: <http://www.biblegateway.com/passage/?search=Hiob%201:6;&version=10>, zuletzt überprüft am 12.08.2006.

Hiob 1,6 [Elberfelder Bibel].

URL: <http://www.biblegateway.com/passage/?search=Hiob%201:6;&version=54>, zuletzt überprüft am 12.08.2006.

Hiob 1,8 [Lutherbibel].

URL: <http://www.biblegateway.com/passage/?search=Hiob%201:8;&version=10>, zuletzt überprüft am 12.08.2006.

Hirv, Indrek. „Mana” ülesanne on täidetud! In: Postimees. 12.12.1997.

URL: <http://vana.www.postimees.ee:8080/leht/97/12/12/kultuur.htm>, zuletzt überprüft am 12.08.2006.

2. Korintherbrief 4,6 [Lutherbibel]. URL:

<http://www.biblegateway.com/passage/?search=2%20Korinther%204%20:6;&version=10>, zuletzt überprüft am 12.08.2006.

2. Korintherbrief 4,6 [Westcott-Hort New Testament].

URL: http://www.biblegateway.com/passage/?book_id=54&chapter=4&version=68, zuletzt überprüft am 12.08.2006.

Lukas 2,9 [Lutherbibel].

URL: <http://www.biblegateway.com/passage/?search=Lukas%202:9;&version=10>, zuletzt überprüft am 12.08.2006.

Lukas 2,9 [Westcott-Hort New Testament].

URL: <http://www.biblegateway.com/passage/?search=Lucas%202:9;&version=68>, zuletzt überprüft am 12.08.2006.

Matthäus 7,8 [Lutherbibel]. URL:

<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Matthaeus%207:8%20;&version=10>, zuletzt überprüft am 12.08.2006.

1. Mo 3,14 [Lutherbibel]. URL:

<http://www.biblegateway.com/passage/?search=1.%20Mose%203:14&version=10>,
zuletzt überprüft am 12.08.2006.

1. Mo 3,14 [Elberfelder Bibel]. URL:

<http://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Mose%203:14%20;&version=54>,
zuletzt überprüft am 12.08.2006.

Müller, Ralf. Gottes Spiegelbild. URL:

<http://www.nikodemus.net/1637?print=1&PHPSESSID>, zuletzt überprüft am
12.08.2006.

RESÜMEE

Käesolevat tööd võib vaadelda tõkeloolise ning tõlkekriitilise uurimusena kahe ühes ajas, kuid erinevas ruumis sündinud kaasaegse eestikeelse tõlketeose kohta. Suuremal osal eestlastest Teise maailmasõja järgses Eestis on olnud võimalik kokku puutuda luuletaja ja tõlkija August Sanga tõlgendusega Goethe „Faustist”. Paralleelselt August Sangaga töötas pärast sõda USA-s oma „Fausti”- versiooni kallal ka pagulasest luuleteadlane, kirjanduskriitik ja tõlkija Ants Oras. Sanga tõlge „Fausti” esimesest osast ilmus 1946. aastal, teine osa koos redigeeritud esimese osa tõlkega 1967. Orase tõlge esimesest osast ilmus Rootsisis 1955. aastal ning teine osa 1962. Saamisloo keerulised eeldused ja tingimused võtab kokku Jaan Unduski spekulatsioon: kui ei oleks toimunud Teist maailmasõda, oleks eestlastel praeguseks ajaks lugemislaua kas üksainus „Fausti”- tõlge või ei oleks koguni veel mitte ühtki. Seda väidet toetavad Orase ja Sanga elukäigud, mis seadsid nad sõja järel oludesse, kus Sangal oli võimatu jätkata vaba eneseväljendamist omaenda luuleloomingu kaudu ning Orase jaoks sai tõlkimine vahendiks, mis aitas hoida värskena kontakti emakeelega. Kahe tõlkija, õpetaja (Oras) ja õpilase (Sang) omavaheline suhtlus katkes sõja ajal aastakümneteks ja taastus alles veidi enne Sanga surma, kui Sang saatis 1967. aastal Orasele oma värskest ilmunud „Fausti”- tõlke. Orase tõlke levikut Nõukogude aeg mõistagi ei soosinud ning see ei ole Eestis siiani laiemalt tuntud. Sanga tõlkeversioon aga on saavutanud Eestis peaaegu kanoniseeritud teksti staatuse. Kanoniseeritust peegeldab fakt, et 2005. aastal ilmus Sanga 1967. a. tõlkeväljaande kordustrukkk klantsväljaandes, milles puudusid taas vähimadki teksti- ja tõlkekriitilised kommentaarid.

Erinevad tõlketeadlased ja tõlkepraktikud on nõus, et ilukirjandusliku teksti tõlkimine on keerulisem ja komplekssem tegevus kui lihtsalt ühe teksti sisu edasiandmine teises keeles. Ilukirjandusliku ja eriti luuleteose puhul lisandub sisulisele küljele vormiline: sellised tekstid võivad realiseerida kõiki keeles leiduvaid võimalusi (Koller) ning neil on lubatud ignoreerida keelenorme, kui see on teose mõjuvuse seisukohalt vajalik (Poltermann). Sellise teksti tõlkimine tähendab ühtaegu nii teksti mõistmist kui selle ümberkujundamist ning tõlkimise kui probleemi teaduslik käsitlemine nõuab kirjandusteaduse kõigi vahendite kaasamist (Apel). Poola kirjandusteadlane ja „Fausti”-tõlgete uurija Lipiński mõistab kirjanduslikke tekste kommunikatsioonivahenditena, mille kasutamisel on peardõhk esteetilisel ja kunstilisel küljel. Lipiński käsitleb ilukirjandusliku teksti tõlkejuhtumi raskuse näitena Goethe

„Fausti” kui originaalteost, mis on mahukas, äärmist süvenemist ning erakordseid (eel)teadmisi nõudev värsivormis tekst. Tõlketeoreetilisest vaatepunktist on Lipiński järgi „Fausti” puhul huvitav jälgida ka seda, kas ja kuivõrd tõlkijad on suutnud jälgida tekstisiseseid seoseid, mis seda Goethe elutööna sündinud teost läbivad ja ühtlustavad.

Tõlketeooria ülesandeks on uurida tõlkimisprotsessi olemust ja seda mõjutavaid tingimusi ning otsida vastust põhiküsimustele, mida esitatakse tõlkimise kohta tegelikult ammusest ajast peale. Kaasaegse tõlkekriitika uurimissuuna jaoks on oluline tõlkija enda avalikult väljendatud tõlketeooria, mida Torop nimetab „tõlkija formuleeritud ehk eksplitsiitseks poetikaks“. Võrreldes seda poetikat tõlkija töös ehk tõlkes sisalduvate sisemiste otsuste ja valikute kogumi ehk implitsiitse tõlketeooria (Koller) ehk tõlkimise varjatud põhimõtetega (Torop), saame teada, kuivõrd tõlkija eesmärgid kattuvad praktikas teostatuga ning kui ei kattu, siis millised võiksid olla põhjused, et üldist teooriat ei õnnestu rakendada tõlketeksti loomisel. Sanga ja Orase tõlkekatkendite puhul jõudsimme töö käigus järgmistele tulemustele: Sanga teoreetiline hoiak rõhutab originaalteksti edasiandmise prioriteetsust, praktilises tõlkes osutub see enamasti lugejale suunatud hoiakuks (väljajätted, asendused lihtsuse, arusaadavuse huvides). Kui Oras eitab oma põhimõtetes kategooriliselt sõnasõnalist tõlget ega soovi(ta) originaali liiga täpselt edasi anda, siis tõlkes on ta enamasti autori sõnastuse suhtes väga tähelepanelik ning Sangaga võrreldes sõnatähenduste edasiandmisel ehk sisu tasandil tunduvalt originaalilähedasem, eemaldudes paiguti rohkem lugejast. Samas ei ole need suured vasturääkivused: ühelt poolt on loomulik Sanga kui luuletaja intuiitiivne suunatus emakeelsele publikule, teisalt on võimalik mõista Orast kui luulet armastavat ja tõlke kaudu kõnelevat teadlast, kes elab algtekstile suure intensiivsusega kaasa ning reflekteerib seda erilise tundlikkusega.

ANHANG I

	J. W. von Goethe Faust Prolog im Himmel (V. 243-353)	Übers. v. August Sang 1946 Proloog taevas	Übers. v. Ants Oras 1955 Proloog taevas
V.	Goethe DER HERR. DIE HIMMLISCHEN HEERSCHAREN. Nachher MEPHISTOPHELES. Die drei Erzengel treten vor.	Sang Issand. Taevased väehulgad. Hiljem Mefistofeles. Kolm peainglit astuvad esile.	Oras Issand. Taevased väed. Hiljem Mephistopheles.
	RAPHAEL Die Sonne tönt nach alter Weise	RAAFAEL Koos vennassfääridega päike	RAFAEL Kui vanast, laulab päike võidu
	In Bruderssphären Wettgesang,	veel võidu laulab taeva all	kesk vennassfääre taeva all,
245	Und ihre vorgeschrieb'ne Reise	ja käies etteseatud käike	taas oma ettemäärat sõidu
	Vollendet sie mit Donnergang,	ta rändab piksemürinal.	ta teostab piksemürinal.
	Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,	Toob jõudu ingleile see vaade.	Saab jõudu ingel hiilgust nägev
	Wenn keiner sie ergründen mag;	Nii imelises valguses	ning kõigil mõistatuseks jääv,
	Die unbegreiflich hohen Werke	see kaunilt loidab üle maade	suur, ülev töö on nüüdki vägev
250	Sind herrlich wie am ersten Tag.	just nagu kõige alguses.	kui siis, kui säras loomispäev.
	GABRIEL Und schnell und unbegreiflich schnelle	GAABRIEL Ja kaunis maa käib kiirelt ringi	GABRIEL Ning tabamatul kiirul tiirleb
	Dreht sich umher der Erde Pracht;	ja vaade vaadet asendab:	ja tiirleb maa, et maine vöö
	Es wechselt Paradieses-Helle	kord päeva õndsus paelub hingi,	kord paradiisihiilgel kiirleb,

V.	Goethe	Sang	Oras
	Mit tiefer, schauervoller Nacht;	kord ööde õud meid masendab.	kord lasub sügav, sünge öö.
255	Es schäumt das Meer in breiten Flüssen Am tiefen Grund der Felsen auf, Und Fels und Meer wird fortgerissen In ewig-schnellem Sphärenlauf. MICHAEL Und Stürme brausen um die Wette,	Voog vastu kallast mühab valju ja kaljusängis üles keeb ja igavesti voog ja kalju maailma lendu kaasa teeb. MIKAEL Ja maa ja meri muutub tormis	Lööb laialt üles mere müha, et kõmab mandri kaljuäär, ja kaljud, mered ühes üha viib igavesti tõttav sfäär. MIKAEL Ning mässab maa ja mere vahel,
260	Vom Meer auf's Land, vom Land auf's Meer, Und bilden wütend eine Kette Der tiefsten Wirkung ringsumher. Da flammt ein blitzendes Verheeren Dem Pfade vor des Donnerschlags;	ja randa ründab vete sõud. Nii näitab vahelduvas vormis end igavene ühisjõud. Siin kostab kõue hirmsat ulgu, seal pilvest sähvab tulekeel,	lööb maasse, merre rajusööst, ning sügavaima mõju ahel saab raevund tuultemõllu tööst. Ning löök täis lõkatavat õudu käib purustades kõue eel,
265	Doch deine Boten, Herr, verehren Das sanfte Wandeln deines Tags. ZU DREI. Der Anblick gibt den Engeln Stärke Da keiner dich ergründen mag, Und alle deine hohen Werke	kuid sinu päeva vaikset kulgu, oh Issand, austab teenri meel. KÕIK KOLM Toob jõudu ingeleile see vaade. Nii imelises valguses see kaunilt loidab üle maade	ent sinu päeva vaikset sõudu, oh Issand, austab teenri meel. KOLMEKESI Saab jõudu hing su hiilgust nägev, oh kõigil mõistatuseks jääv, suur Issand, kelle töö nii vägev

V.	Goethe	Sang	Oras
270	Sind herrlich wie am ersten Tag.	just nagu kõige alguses.	kui siis, kui säras loomispäev.
	MEPHISTOPHELES	MEFISTOFELES	MEPHISTOPHELES
	Da du, o Herr, dich einmal wieder nahst	Et seni sinule ei olnud vastumeelt,	Nüüd, Issand, kus põikad jälle teelt,
	Und fragst, wie alles sich bei uns befinde,	kui vahel näitasin end keset inglisugu	et korraks öelda meilegi siin tere,
	Und du mich sonst gewöhnlich gerne sahst:	ja aru andsin, kuidas maa peal lugu,	ja ma sul vanast polnud vastumeelt,
	So siehst du mich auch unter dem Gesinde.	siis leiadki mind jälle oma teelt.	näed taas mind siin, kus kogunend su pere.
275	Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen,	Ei mõista suuri sõnu, andeks anna,	Ei tõuse kõrgeks küll mu kõnelend,
	Und wenn mich auch der ganze Kreis verhöhnt;	ja kuigi mind ka laidaks kõik see mest.	ka kui mul see-eest pilget kaela sajaks,
	Mein Pathos brächte dich gewiß zum Lachen,	Mu paatos võiks sind ainult naerma panna,	ja küllap sind mu paatos naerma ajaks,
	Hätt'st du dir nicht das Lachen abgewöhnt.	kui võõrdunud sa poleks naermisest.	kui poleks naerumood sul ununend.
	Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen,	Ei midagi tea päikesest ja taevast,	Ei vestelda tea päikseist ega taevast-
280	Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen.	tean ainult inimeste tööst ja vaevast.	vaid inimest näen mannetut ja vaevast.
	Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag,	Maa pisijumal elab endistmoodi –	Maa pisijumal, see veel käitub endist moodi,
	Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag.	on sama kentsakas kui siis, kui loodi.	ta sama pentsik nüüd kui siis, kui maailm loodi.
	Ein wenig besser würd' er leben,	Tal pisut kergem oleks kiratseda,	Ta elaks pisut vähem armetult,
	Hätt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;	kui mõistus tema teed ei valgustaks.	kui poleks kiusajaks saand taevaalgust sult.

V.	Goethe	Sang	Oras
285	Er nennt's Vernunft und braucht's allein, Nur tierischer als jedes Tier zu sein. Er scheint mir, mit Verlaub von Ew. Gnaden, Wie eine der langbeinigen Zikaden, Die immer fliegt und fliegend springt	See loomadest peab eraldama teda, kuid teeb ta loomadestki hullemaks. Ta on, kui sa ei pane võrdlust pahaks, just nagu tirts, kes lendu tõusta tahaks, kuid varsti, väsind kõigist hüpetest, maas jälle laulab vana laulukest.	Ta keeles on see „taip“, ja taibu tunnus sõbras on, et ta tõpralikum veel kui tõbras. Ta on - kui kõrgus sellist võrdlust sallib- Kui pikakoivaline, kehk tsikaad, kes lendleb, lennul kepsleb mööda maad ning aina vana, tüütut laulu trallib.
290	Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt; Und läg' er nur noch immer in dem Grase! In jeden Quark begräbt er seine Nase. DER HERR Hast du mir weiter nichts zu sagen? Kommst du nur immer anzuklagen?	Ja lamaks ta veel sealgi vakka! Ta kõike nuhkima peab eest ja takka. ISSAND Kas pole sul mind muuga vaevata? Kas tulid sa, et ainult kaevata?	Ja peaks ta veel vaid rohus jahti! Ta pistab nina igasugu prahti. ISSAND Kas see on kõik, mis mulle teatad? Kas ikka ainult halval peatad?
295	Ist auf der Erde ewig dir nichts recht? MEPHISTOPHELES Nein Herr! ich find' es dort, wie immer, herzlich schlecht. Die Menschen dauern mich in ihren Jammertagen, Ich mag sogar die Armen selbst nicht plagen. DER HERR Kennst du den Faust? MEPHISTOPHELES Den Doktor?	Kas maa peal polegi siis muud kui vead? MEFISTOFELES Jah! Inimeste põlv on vaadata nii paha, et seda nähes kuratki ei taha neid enam kiusata. ISSAND Kas Fausti tead? MEFISTOFELES Sa mõtled doktorit?	Eal maa pääl midagi ei sobi sul? MEPHISTOPHELES Ei, Issand! Lugu säääl kui ikka üpris hull. Nii hale inimtõust, nii kehv ta päeve sisu, et kiusatagi vaest mul vaevalt isu. ISSAND Ons teada Faust sul? MEPHISTOPHELES Doktor?

V.	Goethe	Sang	Oras
	DER HERR Meinen Knecht!	ISSAND Mu sulast head.	ISSAND Kes siis muu? Mu teener!
300	MEPHISTOPHELES Fürwahr! er dient euch auf besondere Weise. Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise. Ihn treibt die Gärung in die Ferne, Er ist sich seiner Tollheit halb bewubt: Vom Himmel fordert er die höchsten Sterne, 305 Und von der Erde jede höchste Lust, Und alle Näh' und alle Ferne Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust. DER HERR Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient: So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen. 310 Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt, Daß Blüt und Frucht die künft'gen Jahre zieren. MEPHISTOPHELES Was wettet ihr? den sollt ihr noch verlieren, Wenn ihr mir die Erlaubnis gebt	MEFISTOFELES See narr teid tõesti teenib isemoodi, ei maitse maine toit, ei unevoodi. Ta ikka on täis veidrat rahutust. Ta meel ja mõte kaugustesse sõuab. Ta taevalt iga kaunist tähte nõuab ja maa pealt iga meelelahutust, ja ükski nauding, milleni ta jõuab, ei kärbi kärsituse mahutust. ISSAND Ta kobamisi teenib mind küll praegu, kuid peagi selguseni jõudma peab. Kui puhkeb õis, siis õige aednik teab, mis vili ehib tulevase aegu. MEFISTOFELES Kas veame kihla? Kaotate ta veel. Ta ilmaaegu jahib, jändab	MEPHISTOPHELES Jah, kuid isevärki truu. Ei riiva sööki maist, ei jooki narri suu. Meel käärib, otsib sihti kaugelt, pool-tundes hullust, hülgab aru nõu, ning nõudes viimset tähte taevalaugelt ja õnne ülimat, mis pakub maine õu, ei rahu ligidalt, et kaugelt saa raskelt mässav, tormiline põu. ISSAND Veel teenib mind vaid uduselt ta aim, kuid varsti näitan talle selge suuna. Eks aednik tea, kui haljalt võrsub taim, et kannab õit ja vilja sirgund puuna. MEPHISTOPHELES Kas lööme kätt, et varsti kaim Mu kannul käies selle suuna kaotab,

V.	Goethe	Sang	Oras
	Ihn meine Straße sacht zu führen!	ja istub peagi minu reel.	kui lubad, et mult viipeid saab ta vaim?
315	DER HERR So lang' er auf der Erde lebt, So lange sei dir's nicht verboten. Es irrt der Mensch, so lang' er strebt. MEPHISTOPHELES Da dank' ich Euch; denn mit den Toten Hab' ich mich niemals gern befangen.	ISSAND Nii kaua kui ta maa peal rändab, saad vabad käed, ma sind ei sega. Kes otsib, ikka eksib teel. MEFISTOFELES See sobibki mu plaanidega. Mul keset elavaid on hea,	ISSAND Ta maise elu kestel see Sul lubat - maa pääl ma seks takistust ei tee: ei pääse eksimast, kes püüab ja kes taotab. MEPHISTOPHELES Ma tänan! Kooljatega suhe mul halb - neist pageda mul ikka ülim kiir;
320	Am meisten lieb' ich mir die vollen frischen Wangen. Für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus; Mir geht es wie der Katze mir der Maus. DER HERR Nun gut, es sei dir überlassen! Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,	kuid vastumeelt on haud ja tõvevoodi. Ses suhtes olen kassi moodi, kes surnud hiirtest suurt ei pea. ISSAND Hea, jäägu ta su meelevalda. Ta vaim tõelättelt ära vii	mul meele pärast põsk, mis priske, paks ja muhe, kui aga laipa näen, on asjal piir: ma nagu kass, kel küünte vahel hiir. ISSAND Hää küll, sul olgu vabad käed! Alglättest kisu vaim tal valla,
325	Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen, Auf deinem Wege mit herab. Und steh' beschämt, wenn du bekennen muß: Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.	ja oma radadele kalda, kuid häbenedes niikuinii sul tuleb lõpuks tunnistada, et kuigi pime tung veab inimlast, ta siiski aimab, ihkab õiget rada.	kui saad, vea oma rada mööda alla, ning lõppeks punasta, kui kummatigi näed: hääs inimhinges tume aimus eos, mis juhatab kord kätte õige raja.

V.	Goethe	Sang	Oras
	MEPHISTOPHELES	MEFISTOFELES	MEPHISTOPHELES
330	Schon gut! nur dauert es nicht lange.	Kuid tüdib peagi sellel kõndimast.	No nii! Siis peatselt ta mul peos.
	Mir ist für meine Wette gar nicht bange.	Ses kihlveos pole võitjaks tulla raske.	Ei, kihlveo pärast pole karta vaja!
	Wenn ich zu meinem Zweck gelange,	Ja kui ma siis saan jagu tast,	Kui seisan võitjana te ees,
	Erlaubt ihr mir Triumph aus voller Brust.	mind tasuks täit triumfi maitsta laske.	siis lubage, et naudin tõelist lõbu.
	Staub soll er fressen, und mit Lust,	Ta põrmu söögu, rahul oma jaoga,	Jah, tolmu maialt ahmigu see mees
335	Wie meine Muhme, die berühmte Schlange!	nii nagu läks mu tädi- tuntud maoga.	nii kui too kuulus madu, minu nõbu.
	DER HERR Du darfst auch da nur frei erscheinen;	ISSAND Sea välja oma püünispael	ISSAND Su lõbu ma ei piira- palun!
	Ich habe deines gleichen nie gehaßt.	ja segamatult külva oma küli.	Ma pole vihand eal teid edvikuid.
	Von allen Geistern die verneinen	Kesk eitusvaime kõige vähem tüli	Sest vaimutõust, kes eitab, talun
	Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.	teed mulle sina, süütu võrukael.	ma võrukaela meelsamalt kui muid.
340	Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,	Ei kauaks jätku inimlapsel rammu,	Liig hõlpsalt inimvaim jääb lõdvaks, kaotab hoo,
	Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;	ta rahupõlve ihkab liiga pea.	meel mandub mugavaks, kui rahu püsib,
	Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,	Las kurja nõuga saata igat sammu	seepärast sobib seltsiks talle too,
	Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen.	siis kiusaja- ka kurjast kasvab hea.	kes kuradina õhutab ja rüsib.
	Doch ihr, die echten Göttersöhne,	Kuid teid, mu õiged lapsed, rõõmustagu	Kuid teile, ehtsad taevapojad,
345	Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!	loov, elav ilu, teie pärisjagu.	on avat elu, ilu üllad kojad!

V.	Goethe	Sang	Oras
	Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,	See jõud, mis luues alati on teel,	Võim igitärgav-toimiv saatku teel
	Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,	teid armastuse õrnas süles hoidku,	teid oma armu õrna ringi võttes,
	Und was in schwankender Erscheinung schwebt,	ja kõigele, mis kuju otsib veel,	ning nägemus, mis hõljub hapralt eel,
	Befestiget mit dauernden Gedanken.	te mõtte valgus nagu tungal loitku.	te kindlalt kinnitage kestvas mõttes.
	<i>Der Himmel schließt, die Erzengel verteilen sich.</i>	<i>(Taevas sulgub, peainglid lähevad laiali.)</i>	<i>(Taevas sulgub, pääinglid lähevad laiali.)</i>
350	MEPHISTOPHELES <i>allein</i> Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,	MEFISTOFELES <i>(üksinda)</i> Aeg-ajalt huvitav on seista taadi ees,	MEPHISTOPHELES Ei vana seltsis aeg näi iial pikk -
	Und hüte mich mit ihm zu brechen.	seepärast astun vahel siia sisse.	ma tülli minna temaga ei mesta.
	Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,	See on tast kena, et nii tähtis mees	Sest suurest härrast tõesti inimlik
	So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.	nii inimlikult suhtub kuradisse.	nii kuradiga lahket juttu vesta.

ANHANG II

	J. W. von Goethe, Faust II, 5. Akt Bergschluchten, Wald, Fels (V. 11844-12111)	Übers. v. August Sang 1967 Kuristikud,	Übers. v. Ants Oras 1962 Mäelõhangud
V.	Goethe	Sang	Oras
	EINÖDE	mets, kaljud, kõrb	Mets, kaljustik, kõnnumaa
	HEILIGE ANACHORETEN <i>Gebirg auf verteilt, gelagert zwischen Klüften</i>	P ü h a d a n a k o r e e d i d lahutavad kuristikud	mägedel, mida Pühad anakoreedid asetund mäekülgedele, lõhangute vahele
	CHOR und ECHO	KOOR JA KAJA	<i>Koor ja kaja.</i>
	Waldung, sie schwankt heran,	Ainus, mis ringi näed:	Metsi näe rippumas,
11845	Felsen, sie lasten dran,	metsased kaljumäed,	voogusid kippumas
	Wurzeln, sie klammern an,	juured kui krampund käed,	tüvede suurtele,
	Stamm dicht am Stamm hinan.	tüvede sõjaväed.	kõverdund juurtele,
	Woge nach Woge spritzt,	Ojaveed vahus on,	rahnusid kõikumas,
	Höhle die tiefste schützt.	koopad ürgrahus on.	koopaisse põikumas
11850	Löwen sie schleichen stumm-	Ringi tumm-vagurad	lõukoeri – tummana,
	Freundlich um uns herum,	lõukoerad hiilivad.	taltunud summana,
	Ehren geweihten Ort	Paigad, kust eemal oht,	hardana käitumas –
	Heiligen Liebeshort.	õndsate asukoht.	armust nad läitumas!

V.	Goethe PATER EXTATICUS <i>auf und abschweifend</i>	Sang PATER EXTATICUS <i>(üles ja alla hõljudes)</i>	Oras Pater ecstaticus <i>(üles-alla hõljudes).</i>
	Ewiger Wonnebrand,	Lõputu õnnis lõõm,	Õnn minus lõkatav,
11855	Glühendes Liebeband, Siedender Schmerz der Brust, Schäumende Gottes-Lust. Pfeile durchdringet mich, Lanzen bezwinget mich,	leegitsev armurõõm, piina ürgvahutus, õndsuse mahutus – piigina salva mind, taprina talva mind,	hüüd igirõkatav, valu mind vallutav, armule allutav! Nool, tule taba mind, oda, nüüd raba mind,
11860	Keulen zerschmettert mich, Blitze durchwettert mich; Daß ja das Nichtigte Alles Verflüchtige, Glänze der Dauerstern	noolena taba mind, välguna raba mind, et kaoks kõik ajalik, mis pole vajalik, loitma jääks täht ja tuum –	välk, tule turmana, tühjuse surmana, et minul kuumana sees igituumana arm ainult säiligu,
11865	Ewiger Liebe Kern. PATER PROFUNDUS <i>Tiefe Region</i> Wie Felsenabgrund mir zu Füßen Auf tieferm Abgrund lastend ruht,	armastus kuum. PATER PROFUNDUS <i>(sügavad regioonid)</i> Nii nagu võimsa, sünge tõkke must kuristik loob minu all;	tähena häiligu! Pater profundus <i>(sügavas ringis).</i> Kuis kuristiku põhjal puhkab must kuristike põrguneel,

V. Goethe

Wie tausend Bäche strahlend fließen
Zum grausen Sturz des Schaums der Flut,

11870 Wie strack, mit eignem kräftigen Triebe,
Der Stamm sich in die Lüfte trägt,
So ist es die allmächtige Liebe
Die alles bildet alles hegt.

Ist um mich her ein wildes Brausen,

11875 Als wogte Wald und Felsengrund,
Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
Die Wasserfülle sich zum Schlund,
Berufen gleich das Tal zu wässern;
Der Blitz der flammend niederschlug

11880 Die Atmosphäre zu verbessern
Die Gift und Dunst im Busen trug;
Sind Liebesboten, sie verkünden
Was ewig schaffend uns umwallt.

Sang

nii nagu ojad ühte jõkke
mäest kihutavad mühinal;
nii nagu puu, mil laotust-nägev
on üles taeva tõusev tipp,
nii armastus on ainuvägev,
on kõige siht ja kõige lipp.

On minu ümber metsik müha,
just nagu õõtsuks mets ja mäed,
ent alla, vahutades üha,
viib vesi toitvad eluväed.

Ja kuigi laasi tuhastada
võib kõu, mis tormab üle mann,
ta aitab õhku puhastada,
kui enam hingata ei saa.
Neid oma teenreiks seadnud sinna
on armastus, see kõige hoob.

Oras

kuis tuhat jõge tuiskel uhkab,
kuis suistub, langeb veel ja veel,
kuis üleneb end püsti päästev,
end õhku paiskav tüve tarm:
nii mõjub kõikjal kõike säästev
ja kõike suutev, vormiv arm.

Mu ümber möllab metsik müha,
kui vanguks laas, kui murduks mäed,
ent üksnes armu täis on üha
need kohisevad veteväed,
nad hajutavad umbse rõhu,
nad niisutavad kuivand maid;
välk rabab puhtaks läppund õhu,
mis lämbund orud tunda said.

Need kõik vaid armust toovad aimu,
Mis täidab loodut, võimsalt loov.

V. Goethe	Sang	Oras
Mein Innres mög' es auch entzünden	Oh, süütaks küll ka minu rinna	Nad läitku erksaks ka mu vaimu,
11885 Wo sich der Geist, verworren kalt,	see jõud, mis kõike uueks loob,	kus meelte uim nii tuimust toov,
Verquält in stumpfer Sinne Schranken	et kehv ja kidur põu saaks sooja,	täis raske kütke külma kalgust –
Scharfangeschloßnem Kettenschmerz.	sest piina kütkes kalgus ta.	kas saab kord kätte muistse hoo?
O Gott! beschwichtige die Gedanken	Oh ohjelda mu mõtet, Looja,	Oh Jumal, mõtteisse too valgust,
Erleuchte mein bedürftig Herz.	mu nõtra südant valgusta!	mu südamesse selgust too!
<i>PATER SERAPHICUS Mittlere Region</i>	<i>PATER SERAPHICUS (keskmised regioonid)</i>	<i>Pater seraphicus (keskmises ringis).</i>
11890 Welch ein Morgenwölkchen schwebet	Üle kuusejuuste sõuab	Näe, nii õrn kui pilv säääl peljub
Durch der Tannen schwankend Haar;	koidupilvekene noor.	kuusejuustes lehviv loor!
Ahn ich was im Innern lebet?	Mis see on, mis siia jõuab?	Kas ma aiman, mis säält heljub?
Es ist junge Geisterschar.	See on vastne vaimukoor.	Vaime parv see, pelglik-noor.
CHOR SELIGER KNABEN	Õndsate poiste koor	<i>Õndsate noorukite koor.</i>
Sag uns Vater wo wir wallen,	Kus me käime? Kelleks saime?	Ütle, isa, meie nimed,
11895 Sag uns Guter wer wir sind?	Uus, oh isa, peal on võlv.	kuhu käime – kus ja kust?
Glücklich sind wir, allen allen	Hõlmab vabanenud vaime	Hää on olla – ilm täis imet,
Ist das Dasein so gelind.	Lahke, leebe õnnepõlv.	kõik siin, kõik täis õnnistust.

V. Goethe	Sang	Oras
PATER SERAPHICUS Knaben! Mitternachts Geborne,	<i>PATER SERAPHICUS</i> Hinged, keskööl sündind ilma,	<i>Pater seraphicus.</i> Südaööl teid ellu anti,
Halb erschlossen Geist und Sinn,	jälle lahkund sedamaid.	meel veel uinus, aimles vaid,
11900 Für die Eltern gleich Verlorne,	Vanemad seal jäid teist ilma,	sa-ema rüpest kanti,
Für die Engel zum Gewinn.	inglid endale siin said.	ingliväed te hoidjaiks said.
Daß ein Liebender zugegen	Igal pool on armastajad,	Teil on arm ju tunda – tulge!
Fühlt ihr wohl, so naht euch nur;	õndsusesse lahti uks.	Kogu õnneliku ea
Doch von schroffen Erdewegen	Õnnelapsed! Maised rajad	Olite, kus olla julge,
11905 Glückliche! habt ihr keine Spur.	teile jäid ju tundmatuks.	elu tõrksaid teid ei tea.
Steigt herab in meiner Augen	Tulge, laenan teile silmad,	Tulge, laskuge muu silma,
Welt- und erdgemäß Organ,	ja te näha saate siis,	olgu see teil silma eest,
Könn't sie als die euern brauchen,	millised on need maailmad,	maad siit näete, maad ja ilma,
Schaut euch diese Gegend an.	kust teid teekond läbi viis.	ümbrust silmitsete seest.
<i>Er nimmt sie in sich</i>	<i>(Võtab nad endasse.)</i>	<i>(Võtab nad endasse.)</i>
11910 Das sind Bäume, das sind Felsen,	Need on puud ja need on kaljud.	Need on puud ja need on rünnad,
Wasserstrom, der abgestürzt	Lühendades pikka teed,	kose määratuma vee

V.	Goethe Und mit ungeheuern Wälzen Sich den steilen Weg verkürzt. SELIGE KNABEN <i>von innen</i> Das ist mächtig anzuschauen	Sang vahas, kurdistavalt valjud, aina alla sööstvad veed. ÕNDSAD POISID <i>(sees)</i> Võigas vaadata on sinna, sest seal all on õud ja oht. Edasi meid lase minna! Liiga sünge on see koht. <i>PATER SERAPHICUS</i> Sfäärist sfääri tõuske aina, vaikselt avardudes veel. Seal, kus enam muld ei paina, kõik on Looja poole teel. Keskel vaba eetrisine vaime toidab ainus toit: armastuse ilmumine, igavene õnnelõit.	Oras hoog, kus ees on kaljud, künkad, läbi lõhub järsu tee. <i>Õndsad noorukid (seest).</i> Siin on võimu, siin on väge, Meilt ent hirm, kui ootaks oht, kõik me ees nii suure ja äge – jätkem, jätkem sünge koht! <i>Pater seraphicus.</i> Säädes ülespoole sõudu, aina sirgugu te rüht! Looja lähedus toob jõudu, see teeb võimsaks igäüht. See on toit, mis vaime toidab – täidab telki terendavat arm, mis lõpmatuna loidab, milles viimne õndsus avat.
11915	Doch zu düster ist der Ort, Schüttelt uns mit Schreck und Grauen, Edler, Guter laß uns fort. PATER SERAPHICUS Steigt hinan zu höhrem Kreise Wachset immer unvermerkt,	sest seal all on õud ja oht. Edasi meid lase minna! Liiga sünge on see koht. <i>PATER SERAPHICUS</i> Sfäärist sfääri tõuske aina, vaikselt avardudes veel. Seal, kus enam muld ei paina, kõik on Looja poole teel. Keskel vaba eetrisine vaime toidab ainus toit: armastuse ilmumine, igavene õnnelõit.	Meilt ent hirm, kui ootaks oht, kõik me ees nii suure ja äge – jätkem, jätkem sünge koht! <i>Pater seraphicus.</i> Säädes ülespoole sõudu, aina sirgugu te rüht! Looja lähedus toob jõudu, see teeb võimsaks igäüht. See on toit, mis vaime toidab – täidab telki terendavat arm, mis lõpmatuna loidab, milles viimne õndsus avat.
11920	Wie, nach ewig reiner Weise, Gottes Gegenwart verstärkt. Denn das ist der Geister Nahrung Die im freisten Äther waltet, Ewigen Liebes Offenbarung	Seal, kus enam muld ei paina, kõik on Looja poole teel. Keskel vaba eetrisine vaime toidab ainus toit: armastuse ilmumine, igavene õnnelõit.	Looja lähedus toob jõudu, see teeb võimsaks igäüht. See on toit, mis vaime toidab – täidab telki terendavat arm, mis lõpmatuna loidab, milles viimne õndsus avat.
11925	Die zur Seligkeit entfaltet. CHOR SELIGER KNABEN	igavene õnnelõit. ÕNDSATE POISTE KOOR	milles viimne õndsus avat. <i>Õndsate noorukite koor</i>

V. Goethe	Sang	Oras
<i>um die höchsten Gipfel kreisend</i>	<i>(ümber kõige kõrgemate tippude ringeldes)</i>	<i>(keerleb umber kõrgeimate tippude).</i>
Hände verschlinget	Hõljume issanda	Käsikäes piirelgem,
Freudig zum Ringverein,	ülevust kiites	laulgem nüüd rõõmuviit,
Regt euch und singet	tantsu ja lauluga	tantsigem, tiirelgem –
Heilge Gefühle drein;	õndsusehiites.	kõlagu kiit.
11930 Göttlich belehret	Kõige maailma	Siia meid saadet –
Dürft ihr vertrauen,	tuuma ja lõime	Me saabundki juba.
Den ihr verehret	silmast silma	Issanda vaadet
Werdet ihr schauen.	näha siin võime.	meil vaadata luba.
<i>ENGEL schwebend in der höhern Atmosphäre, FAUSTENS Unsterbliches tragend</i>	<i>INGLID (kõrgemas atmosfääris hõljudes ja Fausti hinge kandes)</i>	<i>Inglid (hõljuvad, kandes Fausti surematut osa kõrgemasse õhkkonda).</i>
Gerettet ist das edle Glied	Nüüd vabaks kurja võimu alt	See vaimuilma liige nüüd
11935 Der Geisterwelt vom Bösen,	sai ülla vaimu rada.	on päästet, kurjus väarat.
,Wer immer strebend sich bemüht	“Neid, kes on püüdnud püsivalt,	„Kel põues põleb jäädav püüd,
Den können wir erlösen.’	me võime lunastada.”	on lunastuseks määrat.“
Und hat an ihm die Liebe gar	Ja kui ka armastus siin tast	Ja kui säääl ülal aitab tend
Von oben Teil genommen,	ei pööra ära ennast,	veel arm, siis, õnnis pere,

V. Goethe	Sang	Oras
11940 Begegnet ihm die selige Schar	rõõm õndsatel on saabujast	siin tundku end kesk vendi vend –
Mit herzlichem Willkommen.	kui oma armsast vennast.	kõik hüüdkem hõiskav: „Tere!“
DIE JÜNGEREN ENGEL	NOOREMAD INGLID	<i>Nooremad inglid.</i>
Jene Rosen, aus den Händen	Heldelt roose ülalt alla	Roosid püha, armastava
Liebend-heiliger Büßerinnen,	puistab kahetseja käsi.	kahetseja naistesalga
Halfen uns den Sieg gewinnen,	Armastus, mis eal ei väsi,	kättest murdsid õela kava,
11945 Uns das hohe Werk vollenden,	viimsed kütked päästab valla,	andsid ülla võidupalga,
Diesen Seelenschatz erbeuten.	kaissu võtab kalli hinge;	selle hinge, meie hooleks.
Böse wichen als wir streuten,	purustades kurja linge,	Põrguvägi vajus pooleks,
Teufel flohen als wir trafen.	hoope jagab kuradeile.	nurjatute nõiasabat,
Statt gewohnter Höllenstrafen,	Armupiin sai osaks neile,	tundmatumast piinast tabat –
11950 Fühlten Liebesqual die Geister;	kelle asupaik on põrgus.	armastuse vastsest valust;
Selbst der alte Satans-Meister	Saatangi kesk väikseid vaime	Saatanagi rabas jalust
War von spitzer Pein durchdrungen.	siples selle tunde võrgus.	terav, torkav valulõke.
Jauchzet auf! es ist gelungen.	Olge rõõmsad! Võidu saime!	Hõisakem! On langend tõke!
DIE VOLLENDETEREN ENGEL	TÄIUSLIKUMAD INGLID	<i>Täiuslikumad inglid.</i>

V. Goethe	Sang	Oras
Uns bleibt ein Erdenrest	Samuti kui asbest	Veel pole maine kest
11955 Zu tragen peinlich,	Terveks jääb tuhas,	lõplikult heidet.
Und wär' er von Asbest	kestma jääb maine kest –	Kui olekski asbest,
Er ist nicht reinlich.	veel pole puhas.	puhtam veel peidet.
Wenn starke Geisteskraft	Veel ka algained nii	Liidab kord võimas vaim
Die Elemente	küljes on hingel,	sugemed hingel,
11960 An sich herangerafft,	naljalt neid koost ei vii.	ei siis ka ülevaim,
Kein Engel trennte	Isegi ingel	valevaim ingel
Geeinte Zwienatur	ühinend kaksindust	eralda aineseid –
Der innigen Beiden,	lahku ei aja.	tugev see kaksikpõim:
Die ewige Liebe nur	Igavest armastust	vaid igiarmu neid
11965 Vermags zu scheiden.	selleks on vaja.	harutab võim.
DIE JÜNGEREN ENGEL	NOOREMAD INGLID	<i>Nooremad inglid.</i>
Nebelnd um Felsenhöh	Mähkund kus kaljumäed	Mäe koha liikuvat,
Spür ich so eben,	udude loori,	kerget kui loori,
Regend sich in der Näh,	heljumas ringi näed	aiman ma kiikuvat

V. Goethe	Sang	Oras
Ein Geister-Leben.	vaimude koori.	vaimude koori.
11970 Die Wölkchen werden klar,	Selgemaks muutub see:	Udu, näe, peletet,
Ich seh bewegte Schar	hääletul astel	äramas seletet
Seliger Knaben,	kulgeb seal rõõmus tee	noorukid õhus.
Los von der Erde Druck,	õndsail poisslastel.	Rõõmsana vabanend
Im Kreis gesellt,	Eemal kust maine rõhk,	maast, mis neid rõhus,
11975 Die sich erlaben	hõljuvad ringi.	ring üle ringi,
Am neuen Lenz und Schmuck	Jumala hingeõhk	tüürleb neil taevalend.
Der obern Welt.	kosutab hingi.	Hiilges, mis hingi
Sei er zum Anbeginn,	Lõputu alguse	ülendab, leidku see
Steigendem Vollgewinn,	enne on see –	hing sama tõusutee
11980 Diesen gesellt!	aina nüüd valguse	täiuse ringi.
	poole viib tee!	
DIE SELIGEN KNABEN	ÕNDSAD POISID	<i>Õndsad noorukid.</i>
Freudig empfangen wir	Surm sind maailmast viis	Tupes veel magab ta –
Diesen im Puppenstand;	varases eas.	võtkem need mähkmed talt.

V.	Goethe	Sang	Oras
	Also erlangen wir	Ingliks nüüd muutu siis	Inglivõim tagab ta
	Englisches Unterpfand.	inglite seas.	pääsu sealt katte alt.
11985	Löset die Flocken los	Sirgud ja nähtavaks	Tõtkem ta juure – ta
	Die ihn umgeben,	tuleb su laad,	vallandub, virgub,
	Schon ist er schön und groß	suureks ja ilusaks	kaunina, suurena
	Von heiligem Leben.	meie seas saad.	ja puhtana sirgub.
	DOCTOR MARIANUS <i>in der höchsten, reinlichsten</i> <i>Zelle</i>	DOCTOR MARIANUS (<i>kõrgeimas, puhtaimas</i> <i>eraklas</i>)	Doctor Marianus (<i>kõrgeimas, puhtaimas</i> <i>palvekongis</i>).
	Hier ist die Aussicht frei,	Vaade on ülevaim	Miski ei piira eel
11990	Der Geist erhoben.	ülevamaist:	ei vaimu, ei vaadet.
	Dort ziehen Fraun vorbei,	maa küljest irdund samm,	Tõuseb, näe, eetriteel
	Schwebend nach oben.	kolme näen naist.	kesk naistesaadet
	Die Herrliche, mitteninn,	Keskel on vaevaste	Too, kes on taevaväe
	Im Sternenkranze,	hämara ranna	vürstitar püha,
11995	Die Himmelskönigin,	ihaldus – taevaste	tähepärg ümber – näe,
	Ich seh's am Glanze.	valitsejanna.	kuis helendab üha!

V.	Goethe <i>entzückt</i>	Sang <i>(Joobunult.)</i>	Oras <i>(Hurmunult.)</i>
	Höchste Herrscherin der Welt	Käskijanna ülevaim	Sa, kel riigiks sinitelk,
	Lasse mich, im blauen,	Keset taevasina,	taevakuninganna,
	Ausgespannten Himmelszelt,	lase selguseks saab aim,	saladuste sisehelk
12000	Dein Geheimnis schauen.	tee, et võiksin mina	meile näha anna.
	Billige was des Mannes Brust	mõista sinu saladust,	Kiida hääks, kui mehe rind
	Ernst und zart bewege	täida leek mu põues,	Tunneb õrna tarmu,
	Und mit heiliger Liebeslust	mis on tulvil hardumust	pühitse me leekiv ind,
	Dir entgegen trägt.	armastuse jõu ees.	õnnista me armu.
12005	Unbezwinglich unser Mut	Miski vägi siis ei pea,	Võitmatu on julgus meil,
	Wenn Du hehr gebietest,	kui meid saadad teele.	kelle südant valdad;
	Plötzlich mildert sich der Glut,	Sinu pilk, sa hell ja hea,	kaob ka raskeim hõõgus neil,
	Wie du uns befriedest.	leebeks teeb mu meele.	keda leebelt haldad.
	Jungfrau, rein im schönsten Sinn,	Puhas neitsi, millist teist	Neitsi, puhtam puhtusest,
12010	Mutter, Ehren würdig,	iaal maa ei kann,	ülim taevahõimus,
	Uns erwählte Königin,	üllaim kõigist olendeist,	võimas Ema, võimudest

V.	Goethe Göttern ebenbürtig.	Sang taeva kuninganna.	Oras kiidetuim su võimus!
	Um sie verschlingen	Õrn pilveahel	Kui udukatte
	Sind leichte Wölkchen,	on taevalahel	all eetrivõlvil,
12015	Sind Büsserinnen,	ta ümber aina.	näe, naised põlvil,
	Ein zartes Völkchen;	Kel hingel süüd,	kõik kurtmas patte –
	Um Ihre Knie	kahetsevaina	õrn, habras pere,
	Den Äther schlüpfend,	ees tema jalge	kuis armu anub,
	Gnade bedürfend.	ta poole palge	talt kiirgust janub!
		on pöörnud nüüd.	
12020	Die, der Unberührbaren,	Kui on eksi satunud,	Puutumatu, muutmatu,
	Ist es nicht benommen	kõik, kel nõder meel on,	sa, kel häädu talub,
	Daß die leicht Verführbaren	paluvad sind, patutut,	et end hoida suutmatu
	Traulich zu dir kommen.	hardalt sinu eel on.	sinult päästust palub!
	In die Schwachheit hingerafft	Kergesti ju saavad meid	Nõrk ju kõik me tahe vaid –
12025	Sind sie schwer zu retten;	kired oma võrku.	keda patt ei rõhuks?
	Wer zerreißt aus eigener Kraft	Sina vaid, oh puhas neid,	Kiusatuste ahelaid

V. Goethe	Sang	Oras
Der Gelüste Ketten?	päästa võid meid nõrku,	kes see ise lõhuks?
Wie entgleitet schnell der Fuß	kes on elu kiilasjääl	Ohtlik siin nii ränd kui seis –
Schiefem glattem Boden?	ihalduste lingus,	kuis ei väärduks mõned?
12030 Wen betört nicht Blick und Gruß,	keda väärab pilk ja hää!,	Kuis ei võidaks voorust neis
Schmeichelhafter Odem?	palav, petlik hingus.	petlik pilk ja kõned?
MATER GLORIOSA <i>schwebt einher</i>	<i>(Mater gloriosa heljub juurde.)</i>	
CHOR DER BÜSSERINNEN	KAHETSEJANNADE KOOR	<i>Kahetsejate naiste koor.</i>
Du schwebst zu Höhen	Sa säraküllas!	Ju kõrgel taevas
Der ewigen Reiche,	Sa võtad kuulda	sa, kirkaim, kumad –
Vernimm das Flehen	mu hädaohke,	hing anub vaevas
12035 Du Ohnegleiche,	kui kerkib suul ta –	sind, võrratumat,
Du Gnadenreiche!	sa ainus, üllas,	sind, päästust toovat,
	sa armurohke!	kes heldust hoovad!
MAGNA PECCATRIX (ST. LUCAE VII. 36)	<i>MAGNA PECCATRIX (St. Lucae XVII, 36.)</i>	<i>Magna peccatrix (St. Lucas VII. 36).</i>
Bei der Liebe, die den Füßen	Et sul vallanduvi hiuste	Armumisel, mis su poja

V.	Goethe	Sang	Oras
	Deines gottverklärten Sohnes	jalgel jumaliku poja	jalgadele pisarpilgust
	Tränen ließ zum Balsam fließen,	kõigi pilkajate kiuste	valas palsamleebe oja
12040	Trotz des Pharisäer-Hohnes;	palav pisarate oja	keset variseeri-ilgust,
	Beim Gefäße das so reichlich	voolas lõppematu hooga	astja nimel, millest voolas
	Tropfte Wohlgeruch hernieder,	lõhnalise nektarina	nardihõngu küllust alla,
	Bei den Locken die so weichlich	ja et juuste pehme vooga	juuste nimel, mil ma, hoolas,
	Trockneten die heiligen Glieder –	pühi liikmeid katsid sina –	kuivatand ta püha talla –
	MULIER SAMARITANA (ST. JOH. IV.)	<i>MULIER SAMARITANA (St. Joh. IV.)</i>	<i>Mulier Samaritana (St. Joh. IV.).</i>
12045	Bei dem Bronn, zu dem schon weiland	Et kord Aabram leidis kaevu,	Kaevu nimel, kuhu astund
	Abram ließ die Herde führen,	kus võis karja jooma lasta;	Aabram, jootes janust voona,
	Bei dem Eimer der dem Heiland	et sai pärast januvaevu	ämbri nimel, milles kastund
	Kühl die Lippe durft berühren;	Lunastaja kurku kasta;	Lunastaja huuled toona;
	Bei der reinen reichen Quelle	et nüüd kõikidele avas	Nimel puhta, ohtra lätte,
12050	Die nun dorthier sich ergießet,	ennast läte, millel suuli	mis säält uhkab, mis toob rikka,
	Überflüssig, ewig helle,	nestes karges, karastavas	selge neste kõikjal kätte,
	Rings durch alle Welten fließet –	kogu ilm võib kasta huuli –	jootes kõiki nüüd ja ikka –

V. Goethe	Sang	Oras
MARIA EGYPTIACA (ACTA SANCTORUM)	<i>MARIA AEGYPTICA (ACTA SANCTORUM)</i>	<i>Maria Aegyptiaca (Acta Sanctorum).</i>
Bei dem hochgeweihten Orte	Et kesk paiku üksildasi	Nimel koha, kuhu kulges
Wo den Herrn man niederließ,	rahusäng on issandal;	leinatee, kui Issand maeti,
12055 Bei dem Arm der von der Pforte	et mind hoiatades käsi	nimel käe, mis ukse sulges,
Warnend mich zurücke stieß;	kinni pidas väraval;	kui mind templi juurest aeti;
Bei der vierzigjährigen Buße	et ma kaua kõrbeviival	nimel kõrbede, kus kaua
Der ich treu in Wüsten blieb,	raskel rajal käisin, kus	veetsin kahetseva ea,
Bei dem seligen Scheidegruße	kirjutatud kuumal liival	nimel õndsalt liivahaua
12060 Den im Sand ich niederschrieb –	on mu viimne tervitus –	pinda märgit palverea –
ZU DREI	KÕIK KOLM	<i>Kolmekesi.</i>
Die du großen Sünderinnen	Et sa neid, kel rasked patud,	Sa, kes eal ei pöörand palet
Deine Nähe nicht verweigerst	lased enda lähedale	raskelt pattu langend naistest,
Und ein büßendes Gewinnen	ja et see saab lunastatud,	vaid kui kahetsesid valet,
In die Ewigkeiten steigerst,	kel täis kahetsust on pale –	andsid osa igipaistest,
12065 Gönn' auch dieser guten Seele	luba nüüd ka seda hinge,	võta ka see hing, täis hädust,
Die sich einmal nur vergessen,	kes vaid korra kaotas raja	et ei igaveseks mattu,

V.	Goethe Die nicht ahnte daß sie fehle, Dein Verzeihen angemessen. UNA POENITENTUM <i>sich anschmiegend</i> sonst Gretchen genannt Neige neige	Sang ega näinud kurja linge, andeks saada, Lunastaja! <i>UNA POENITENTUM</i> <i>(varem Gretcheniks hüütu, ligi liibudes)</i> Oh ainus, üllas, au-, säraküllas	Oras kes vaid korra rikkus säädust ega teadnud oma pattu. <i>Una poenitentium</i> (maise nimega Margareta. Surub end juurde). Sind anun üllast,
12070	Du Ohnegleiche, Du Strahlenreiche, Dein Antlitz gnädig meinem Glück. Der früh Geliebte Nicht mehr Getrübte	mu õnne poole pilk pööra sa! Arm, kes kord pelgus, taas, hinges selgus, nüüd tuleb ta.	sind armuküllast, oh õnnista mu õndsust siin! Mu kaua hüütu, mu palvel püütu nüüd jälle süütu –
12075	Er kommt zurück. SELIGE KNABEN <i>in Kreisbewegung sich nähernd</i> Er überwächst uns schon An mächtigen Gliedern; Wird treuer Pflege Lohn Reichlich erwidern.	ÕNDSAD POISID (ringe tehes lähenedes) Ta sirgub võimsal hool, ei allpool meid nüüd asu. Nii ustav arm ja hool saab rikkaliku tasu.	ta hingelt langend patt ja piin. <i>Õndsad noorukid.</i> Ju kasvab vägevalt – näe hiiglapikkust! Aitajail loota talt andide rikkust.
12080	Wir wurden früh entfernt	Meil tuli elutee,	Vara meil lõppes

V.	Goethe	Sang	Oras
	Von Lebechören,	ah, ruttu lõpetada,	kõik maapäälne leid.
	Doch dieser hat gelernt	kuid õppinud on see	Vilunud õppes,
	Er wird uns lehren.	ja võib meid õpetada.	ta õpetab meid.
	DIE EINE BÜSSERIN sonst GRETCHEN genannt Vom edlen Geisterchor umgeben	KAHETSEJANNA <i>(varem Gretcheniks hüütu)</i> Nüüd õilsamasse sfääri astu!	<i>Üks kahetsejaist</i> <i>(maise nimega Margareta).</i> Ta juba sammub pühas salgas,
12085	Wird sich der Neue kaum gewahr,	Ei aima sa, me seas veel noor,	end veel ta vaevalt aimab end,
	Er ahnet kaum das frische Leben	et nagu võrdset võtab vastu	veel vaevalt teab, mis vastselt algas –
	So gleicht er schon der heiligen Schar.	sind enda hulka vaimukoor.	ei tunne võrdseid vendi vend.
	Sieh! wie er jedem Erdenbande	Su osaks puhtas eetrilättes	Näe, kest ent langeb, teadvust tuues –
	Der alten Hülle sich enttrafft,	saab ümbersünd ja ülestõus	vaob maine rüü, kaob maine õud,
12090	Und aus ätherischem Gewande	ja vana kesta maha jättes	ju kattes eeterlikult-uues
	Hervortritt erste Jugendkraft.	sa ilmud värskes noorusjõus.	tal särab värskes noorusjõud.
	Vergönne mir ihn zu belehren,	Las tema poole pöoran pale!	Las lähen juhiks talle vastu!
	Noch blendet ihn der neue Tag.	Veel teed ei leia vastne vaim.	Tal pimestav see hiilgav ring.
	MATER GLORIOSA Komm! hebe dich zu höhern Sphären,	MATER GLORIOSA Sa tõuse veelgi kõrgemale!	<i>Mater gloriosa.</i> Vaid kõrgemasse sfääri astu!

V.	Goethe	Sang	Oras
12095	Wenn er dich ahnet folgt er nach. <i>DOCTOR MARIANUS auf dem Angesicht anbetend</i> Blicket auf zum Retterblick Alle reuig zarten, Euch zu seligem Geschick Dankend umzuarten.	Su ligi teda tõukab aim. <i>DOCTOR MARIANUS (palvetab silmili langedes)</i> Hardas tänumeeles end Pöörgem Päästja poole, kelle läbi ümersünd osaks saab me soole.	Ta järgneb, kui sind aimab hing. <i>Doctor Marianus (silmili palvetades).</i> Tõstke pilgud päästja ees kahetsevas kooris, et kõik õndsalt selguks sees, mis veel südant looris.
12100	Werde jeder bessre Sinn Dir zum Dienst erbötig; Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin bleibe gnädig. <i>CHORUS MYSTICUS</i> Alles Vergängliche	Sinu pilgu sära joon. juhi meid ja naata, Neitsi, Ema, loodu kroon, heldelt meile vaata! <i>CHORUS MYSTICUS</i> Kõik muinasloomik on,	Jõudu erksaks äratet andujaile anna, Neitsi, Ema, säratet taeva kuninganna! <i>Chorus mysticus.</i> Elu on viirgavad
12105	Ist nur ein Gleichnis; Das Unzulängliche Hier wird's Ereignis; Das Unbeschreibliche Hier ist es getan;	võrdpilt kõik ajalik. Kobav ja poolik on täiuseks vajalik. Saab kord, ehk tee küll pikk, otsingust leid.	võrdkujud Vaimus; siit ent saab kiirgavat õigustust aimus, tung üle maise, pikk iha ja ind –

V. Goethe

12110 Das Ewig-Weibliche

Zieht uns hinan.

FINIS

Sang

Kõik iginaiselik

ligi veab meid.

Oras

võim iginaiselik

ülendab sind.

FINIS