

GABRIELLA CATALANO

Die Aktualität des Inaktuellen

›Werther‹ im Verlag Einaudi 1938

I.

Selbstverständlich war Goethes Erfolgsroman ›Die Leiden des jungen Werthers‹ Anfang des 20. Jahrhunderts in Italien kein Unbekannter. Schon längst war das Land, wo die Zitronen blühen, von dessen weltweitem Erfolg affiziert. Zehn Mal übersetzt, mehrmals aufgelegt und auch zum Vorbild für Nachdichtungen, Parodien und Adaptionen avanciert, standen Goethes Werk und dessen emotionaler Sprachstil im Mittelpunkt des kulturellen Transferprozesses zwischen Italien und Deutschland. Die ersten italienischen ›Werther‹-Übersetzungen waren bereits kurz nach der Veröffentlichung des Originals erschienen.¹ Die erste, auf der französischen Übertragung basierende Übersetzung des Mailänders Gaetano Grassi wurde 1782 in Poschiavo in der Schweiz von dem Verleger Giuseppe Ambrosioni in der Druckerei eines Anhängers der Illuminaten, Baron Tommaso de Bassis, veröffentlicht.² Während Grassi im Haupttext der französischen Übertragung von Jacques

1 Zu den frühen italienischen Übersetzungen vgl. Roberto Venuti, *I dolori del giovane Werther e la sua fortuna in Italia*, in: *Poesia e destino. La fortuna italiana del Werther / Wie Italien den Werther las*, hrsg. von Maria Gazzetti, Rom 2019, S. 13–35; Mario Zanucchi, ›Werther‹ interkulturell. Zu den frühen italienischen Übersetzungen und Wertheriaden, in: *Traduzione letteraria e transfer italo-teDESCO*, hrsg. von Francesco Rossi, Pisa 2019, S. 61–105 (auf den Seiten 63–65 gibt Zanucchi ein Verzeichnis der frühen italienischen Übersetzungen des ›Werther‹ und deren Auflagen); Elena Polledri, Von Verter bis Pulcinella. Goethes ›Werther‹ auf dem italienischen Theater, in: *Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte*, hrsg. von Olaf Müller und Elena Polledri, Heidelberg 2021, S. 103–117; dies., Da Werther a Werter, in: *Cultura tedesca* 68 (Juli – Dezember 2024): *Effetto Werther. Il romanzo e le forme della sua ricezione (1774–2024)*, hrsg. von Marco Castellari und Maurizio Pirro, S. 59–109.

2 *Werther. Opera di sentimento del dott. Goethe, celebre scrittore tedesco, tradotta da Gaetano Grassi*, Milanese, Poschiavo 1782.

Georges Deyverdun einschließlich dessen Auslassungen treu blieb, appellierte er im Paratext an das italienische Publikum: Nicht nur wird der Titel durch die allgemeine Formel eines Oberbegriffs – ›Werther opera di sentimento‹ – charakterisiert; in der Vorrede wird die Geschichte des unglücklichen Liebhabers als unkontrollierte Leidenschaft eines kranken Naturmenschen gebrandmarkt und das Werk als erbauliche Lektüre für die Jugend präsentiert. Dass die Vorrede des Übersetzers dem Roman wie ebenbürtig gegenübertritt, zeigt deren Positionierung an herausragender Stelle: nach dem fiktiven Herausgebervorwort.³ Dies alles vollzieht sich in Erwartung eines bereitwilligen Lesepublikums im katholischen Italien.

Das Interesse an Goethes ›Werther‹ wird bald durch eine weitere Übersetzung bekräftigt, die 1788 nicht zufällig erneut im Freimaurer-milieu erscheint. Der Freimaurer Michiel Salom hatte sie schon einige Jahre zuvor, 1781, nach dem deutschen Original verfasst und auch Goethe als Manuscript geschickt.⁴ Dieser zeigte sich zunächst nicht davon begeistert, schrieb am 13. Dezember 1781 aber an Charlotte von Stein: »Ich habe in der Italienischen Übersetzung gelesen, sie fängt mir an besser zu gefallen, die Sprache ist gar angenehm und ich habe noch keinen Missverständ gefunden, das ist viel.«⁵ Als Lektüre von Giacomo Leopardi und Ugo Foscolo wird ebendieser Übersetzung in der italienischen Rezeption des ›Werther‹ eine besondere Funktion für die italienische Literatur zugeschrieben.⁶ Bei Foscolo gelangten bekanntlich Lesen

3 Vgl. Gabriella Catalano, *Dalla Germania all'Italia passando per la Francia. Traduzioni e paratesti*, in: *Passaggi intermedi. La traduzione indiretta in Italia*, hrsg. von Bruno Berni, Catia De Marco und Anna Wegener, Rom 2022 (= Confronti. Istituto Italiano di Studi Germanici), S. 93–104, hier: S. 96–98.

4 Zu Michiel Salom vgl. Anm. 1 und folgende Salom gewidmete Studien: Michele Sisto, *Michiel Salom traduttore di Goethe. Wieland e il romanzo italiano prima di Manzoni*, in: *Weltliteratur e parole bugiarde. Sulle traduzioni della letteratura tedesca dell'Ottocento italiano*, hrsg. von Daria Biagi und Marco Rispoli, Padua 2021, S. 89–109; Flavia Di Battista, »Il traduttore di Verter deve essere dotato d'un'anima sensibile«. Il Verter di Michiel Salom, in: *Effetto Werther* (Anm. 1), S. 109–129.

5 WA IV 5, S. 240.

6 Zu Werthers Rezeption bei Foscolo und Leopardi vgl. Giorgio Manacorda, *Materialismo e masochismo. Il »Werther«, Foscolo e Leopardi*, Florenz 1973 (erneut veröffentlicht Rom 2001); Daria Biagi, *Il caso Werther – Ortis. Le manipolazioni della cornice nelle prime traduzioni italiane*, in: *Studi germanici* 7 (2015), S. 143–

und Schreiben zu einer eigenen Verflechtung in seinem 1802 erschienenen Roman *›Le ultime lettere di Jacopo Ortis‹* (›Die letzten Briefe des Jacopo Ortis‹), der sogar des Plagiats verdächtigt wurde. Die dritte Übersetzung des *›Werther‹*, die ebenfalls im Jahr 1788 in London erscheint, trägt den Titel *›Gli affanni del giovane Verter: dall'originale tedesco, tradotti in lingua toscana da Corrado Ludger‹*, und auch in seinem an den »lettore benevole« (den wohlwollenden Leser) adressierten Vorwort des Übersetzers betont dieser, er habe sich auf das deutsche Original gestützt. Mit diesen frühen Übersetzungen beginnt die lange und etablierte Tradition der italienischen Übertragungen, die Goethes *›Werther‹* von Anfang an als umstrittenes Werk darstellen: Zensierte Teile, Leerstellen und Umformulierungen im moralisierenden Sinne sind Zeugnisse davon. Dies erzeugt eine Vielfalt an Leseperspektiven, die auch in den weiteren Übersetzungen des 19. Jahrhunderts und der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts eine prominente Rolle spielen. Im Großen und Ganzen gilt: Auch in Italien hat jede Generation ihren eigenen *›Werther‹*.

Dass aber die italienische Übersetzungstätigkeit im 20. Jahrhundert in der Forschung weniger Aufmerksamkeit gefunden hat, hängt mit der allgemein geringeren Wertschätzung gegenüber Neuübersetzungen von Klassikern zusammen. Erste Übersetzungen – wenn auch aus zweiter Hand, wie bei Grassi der Fall – haben stets den Reiz einer Entdeckung, wobei die zeitliche Nähe als Pseudonähe zum Original verstanden wird. Anders verhält es sich in der Übersetzungspraxis und in der Textrezeption von Neuübersetzungen, die nicht mehr lediglich darauf zielen, das Werk in die eigene Kultur zu übertragen. Vielmehr reklamieren sie einen eigenen Raum im Erwartungshorizont der Leser, was für ein so renommiertes Werk wie *›Werther‹* immer eine Herausforderung ist. Dazu kommt, dass bei Neuübersetzungen das Original seine scheinbar ursprüngliche Reinheit einbüßt, die gleichwohl restituiert werden muss. Andererseits steht das Original nicht mehr als Solitär da, wodurch jede

162; Franziska Meier, *Werther in Italien. Zur Begündung des Selbstmordes in Ugo Foscolos Briefroman „Le Ultime lettere di Jacopo Ortis“ (1802)*, in: 250 Jahre *Werther*, hrsg. von Frieder von Ammon und Alexander Košenina, Hannover 2024, S. 59–76. Wie Foscolo in einem Brief an Goethe vom 16. Januar 1802 mitteilt, hatte 1802 die Freundin Antonietta Fagnani Arese eine italienische Übersetzung des *›Werther‹* für ihn verfasst; *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, Bd. 14: *Epistolario I*, hrsg. von Plinio Carli, Florenz 1949, S. 129–132.

neue Übersetzung am Rezeptionsprozess teilhat.⁷ Eine Dialektik von Nähe und Ferne, die jeweils eigene Konturen bekommt, wohnt jeder Neuübersetzung inne: Der Wunsch nach einer wiederzufindenden Nähe entspricht der Sehnsucht danach, die zeitliche Distanz aufzuheben. Die Wiederholungsgeste der Neuübersetzungen stabilisiert nicht nur das Wissen bzw. den Text, sie bewahrt dessen Beständigkeit und hebt sie durch die neue Lektüre gleichzeitig auf. Dass Neuübersetzungen aus einer Entscheidung resultieren, die im jeweiligen Verlagsprogramm begründet ist, bildet eine weitere Form ihrer Legitimation.

II.

Im 20. Jahrhundert markiert die Einaudi-Übersetzung von Goethes *Jugendroman* aus mehreren Gründen einen Wendepunkt.⁸ Geboten ist eine Vorfrage: Warum entscheidet das Turiner Verlagshaus Einaudi im Jahr 1937, ›Werther‹ neu ins Italienische übersetzen zu lassen? Oder genauer gefragt: Warum wird gerade Goethes *Jugendroman* gewählt, um eine neue Klassikerreihe fremdsprachiger Literatur ins Leben zu rufen? Offensichtlich ist die Entscheidung nicht zufällig, wie der Briefwechsel zwischen Verleger und Übersetzer zeigt. Der Verleger plädiert für ›Werther‹ – und zwar entgegen der Meinung des dafür angefragten Übersetzers. Zumindest in seinem ersten Brief an Einaudi gibt sich der Triester Schriftsteller, Journalist und Übersetzer Alberto Spaini (1892–1975) nicht als ›Werther‹-Begeisterter zu erkennen.⁹ Als der Verleger

7 Im Hinblick auf Neuübersetzungen bezieht sich der Autor von ›L’Épreuve de l’étranger‹, Antoine Berman, auf Goethes Bemerkungen in den ›Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divan‹ und hebt dabei Funktion und Wert der Wiederholung als Basis jeglicher Wissensaneignung und auch der Übersetzungstätigkeit hervor. Antoine Berman, *La traduction comme espace de la traduction*, in: *Palimpsestes* 4 (1999), S. 1–7, hier: S. 3.

8 Zur Geschichte des Verlagshauses Einaudi bleibt die Monographie von Luisa Mangoni grundlegend: *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Mailand 1999. Die Studie basiert auf zahlreichen Archivmaterialien. Heute wird das Einaudi-Archiv im Staatsarchiv der Stadt Turin aufbewahrt. Die sich dort befindenden Dokumente werden in den Anmerkungen mit der Sigle AE zitiert.

9 AE, *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani*, M 199 F 2854, Bl. 1. Der Triester Spaini studierte in Rom bei Giuseppe Antonio Borgese und promovierte

ihm vorschlägt, Goethes *›Werther‹* ins Italienische zu übertragen, ist er nicht davon überzeugt: Er hält Goethes Briefroman für inaktuell – zumal für ein Publikum, das nun von moderneren Autoren wie Proust fasziniert ist. Um diese seine Meinung zu untermauern, beruft sich Spaini auf die Autorität des Verfassers: Goethe selbst habe – schreibt er im selben Brief – sein Jugendwerk nicht besonders geschätzt, stattdessen habe er sein ganzes Leben lang Abstand davon genommen. Demgegenüber sei es empfehlenswert, die italienischen Leser mit dem unbekannten und zeitgemäßen Spätwerk *›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹* vertraut zu machen. Mit einem Plädoyer für den späten Goethe beendet Spaini seinen Brief, was in einer Kontinuität zur eigenen früheren Beschäftigung mit den *Wilhelm Meister*-Romanen steht: Zusammen mit seiner Frau Rosa Pisaneschi hatte er schon die *›Lehrjahre‹* übersetzt, die 1913 bei dem Verleger Laterza in Bari erschienen waren. Kurz darauf hatte er der Modernität des Romans in der Zeitschrift *›La Voce‹* – damals von Giuseppe Prezzolini geleitet – einen langen Aufsatz gewidmet.¹⁰ Zwei Jahre nach der Entdeckung der ersten Fassung der *›Theatralischen Sendung‹* zeichnet Spaini in seinem Goethe-Aufsatz die Klassizität des *Wilhelm Meister*-Projekts nach und vergegenwärtigt sie in der idealen Lebensbejahung der Hauptfigur, die ferner als Distanzierung von der Lebensverleugnung und der Passivität Werthers verstanden wird.

Trotzdem wird Spaini die Übersetzung von Goethes Jugendroman angeboten: Er gilt als verlässlicher und anerkannter Übersetzer, der schon Büchner und Wedekind, Hoffmann und Thomas Mann ins Italienische übertragen hat.¹¹ Seine Auseinandersetzung mit Goethe ist eine zusätzliche Gewähr für seinen sachgemäßen Umgang mit Klassikern der deutschen Literatur. Die Entscheidung des Verlegers, der trotz

bei diesem mit einer Arbeit über Hölderlin. Vgl. Carla Galinetto, Alberto Spaini germanista. Con prefazione di Giorgio Cusatelli, Gorizia und Triest 1995.

¹⁰ Über die Mitarbeit Spainis an Prezzolinis Zeitschrift *›La Voce‹* vgl. Galinetto, a.a.O., S. 27–42. 2020 hat Daria Biagi den Briefwechsel zwischen Spaini und Prezzolini publiziert: *Carteggio Alberto Spaini, Giuseppe Prezzolini 1911–1974. Edizioni dello stato del Canton Ticino, Bellinzona* (= Documenti di cultura contemporanea dell’archivio Prezzolini 2).

¹¹ Informationen über Spainis Übersetzungen sind auf der Webseite LTIt (Letteratura in lingua tedesca tradotta in Italia) zu finden: <https://www.ltit.it/letteratura-tedesca>.

Spainis Bedenken auf ›Werther‹ beharrt, ist wohlüberlegt: ›Die Leiden des jungen Werthers‹ sollen die der fremdsprachigen Literatur gewidmete Reihe ›Narratori stranieri tradotti‹ eröffnen. Das ist in jeder Hinsicht ein bedeutungsvolles Incipit, denn damit beginnt Einaudis eigener editorischer Literaturdiskurs. Nach den ersten Büchern über Geschichte, Politik und Wirtschaft tritt bei dem jungen Verlag nun eine literarische Wende ein, die sich über die ›Narratori stranieri tradotti‹ hinaus mit der Reihe ›Nuova raccolta di classici italiani annotati‹ auf die italienische Literatur fokussiert.¹² Bei näherem Hinsehen ist der im Titel der zweitgenannten Reihe angekündigte philologische Ansatz auch der erstgenannten Reihe nicht fremd – bei der Pflege der Übersetzungen etwa. Des weiteren zeigt die Planung dieser ersten Literaturreihen, wie sich bereits zu diesem Zeitpunkt das Verlagsprogramm an einer eigenen Reihenpolitik orientierte, die als eine »Verdopplung des Verlagssignets« agieren sollte.¹³ Wandten sich die Literaturreihen an ein differenziertes Lesepublikum, einmal besonders an jüngere Literaturleser, das andere Mal an Philologen und Universitätsstudierende, so folgten sie trotz aller Unterschiede dem gemeinsamen Ziel einer Erneuerung der Kultur auf der Grundlage der Klassikertradition: In der Vergangenheit suchte der engagierte Verlag die Hoffnung auf eine andere Gegenwart. In den »unheilvollen Zeiten für die Kultur« (so Ginzburg in einem Brief vom Januar 1932¹⁴) wurde der Rückgriff auf Klassiker der Literatur als implizite Kritik an den politischen Verhältnissen verstanden.

Für den kleinen Verlag war der Zeitraum von 1935 bis zum Kriegsanfang »il più difficile della nostra attività« (»der schwierigste unserer Tätigkeit«) – so die Formulierung von Giulio Einaudi im Vorwort des 1956 publizierten Katalogs.¹⁵ Wichtige Mitarbeiter wie der Schriftstel-

¹² Die Leitung der Reihe ›Nuova raccolta di classici italiani annotati‹ wurde dem Philologen Santorre Debenedetti anvertraut, der 1928 bei Laterza die kritische Edition von Ariostos ›Orlando furioso‹ herausgegeben hatte. In dieser frühen Zeit erschienen ausschließlich zwei Bände, darunter die bekannte Ausgabe von Dantes ›Rime‹, die Gianfranco Contini herausgab.

¹³ Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 2001, S. 28.

¹⁴ Zit. in Francesco Torchiani, Leone Ginzburg, Luigi Russo e i »tempi calamitosi per la cultura«, in: Nuova Antologia 144 (2009), S. 231–247, hier: S. 235.

¹⁵ Catalogo generale delle Edizioni Einaudi dalla fondazione della Casa editrice al 1º gennaio 1956, Torino 1956, S. 9.

ler Cesare Pavese und der Slawist und Philologe Leone Ginzburg – Jude russischer Herkunft – und der Germanist und Musikwissenschaftler Massimo Mila erfuhren die Härte des faschistischen Regimes am eigenen Leib. 1935 wurde Pavese in die Verbannung nach Kalabrien geschickt, Leone Ginzburg saß ab 1934 zwei Jahre im Gefängnis, Mila wurde festgenommen und Giulio Einaudi selbst verbrachte einige Monate im römischen Gefängnis Regina Coeli. Die erste Turiner Zelle, zum Teil ehemalige Schulfreunde und junge Intellektuelle in den Dreißigern, versammelte sich zuerst 1933 um Giulio Einaudi und seine beiden Zeitschriften *›La Cultura‹* und *›La Riforma sociale‹*, die als Vorstufe des Verlagsprojekts gelten können. Visuelles Zeichen der Kontinuität ist die berühmte, aus einer Imprese von Paolo Giovio stammende Strauß-Verlagsmarke mit der Zeichnung des einen Nagel im Schnabel haltenden Vogels. In Verbindung mit dem lateinischen Motto *›Spiritus durissima coquit‹* sollte die allegorische Zeichnung die editorische Tätigkeit als lebensnotwendiges kulturelles Engagement versinnbildlichen. Die Entscheidung, fremdsprachige Literatur aufzunehmen, wird somit von einem tiefen Vertrauen in das Reflexionsvermögen der literarischen Texte und deren humanistische Funktion begleitet. Ebenfalls weist der Leitspruch der Reihe auf ein verwandtes Fernziel hin: *›Libri per tutti a prezzi popolari magistralmente tradotti, presentati con vigile eleganza‹* (»Bücher für alle zu populären Preisen, meisterhaft übersetzt mit wachsamer Eleganz«).¹⁶

Als richtungsweisendes Schlüsselwort galt im Verlagshaus Einaudi jene *›intelligenza dei classici‹*, die bis zu Gertrude Stein reicht. So wird in Rückerinnerung an die erste Literaturreihe formuliert: *›Classici non accettati passivamente dalla tradizione, ma riconosciuti ›qui e ora‹ come nostri‹* (»Klassiker, die von der Tradition nicht einfach passiv übernommen, sondern *›hier und jetzt‹* als unsere anerkannt werden«).¹⁷

¹⁶ Luisa Mangoni (Anm. 8), S. 29. Zu Leone Ginzburg und dem Verlag Einaudi vgl. Domenico Scarpa, *Vigile eleganza. Leone Ginzburg e il progetto di un'editoria democratica*, in: Giulio Einaudi nell'editoria di cultura nel Novecento italiano, hrsg. von Paolo Soddu, Florenz 2015, S. 109–140; Domenico Scarpa, *Il nome invisibile e la casa editrice Einaudi, 1933–1944*, in: *Amici e compagni. Con Nberto Bobbio nella Torino del fascismo e dell'antifascismo*, hrsg. von Gastone Cottino und Gabriele Cavaglià, Mailand 2012, S. 186–218.

¹⁷ Catalogo generale delle edizioni Einaudi (Anm. 15), S. 43. In dem kleinen Flugblatt, das in den 1940er Jahren die Publikationen begleitete, wird die Klassizität

Aktualität der Vergangenheit, Zugehörigkeit und Aneignung klingen in diesen Worten nach. Bekräftigt wird die einheitliche Leseperspektive auch im zweiten und dritten Band, die zusammen mit ›Werther‹ erscheinen: Daniel Defoes ›Moll Flanders‹ und ›Oblomow‹ von Iwan Gontscharow. Ganz offensichtlich ging es auch in diesen beiden Fällen um wahrhafte Antihelden.¹⁸

Zweifellos ist der Rekurs auf Klassiker der Weltliteratur auf den Versuch zurückzuführen, der faschistischen Zensur zu entgehen. Aber nicht nur. Genau gesehen, wählte man aus Goethes Œuvre jenes Jugendwerk aus, das sich weder für die national-populäre, patriotische Ideologie des Heldenstums noch für die rhetorische Feier des Jugendmythos eignete. Inzwischen inszenierte die italienische Propaganda den deutschen Nationaldichter als Kultobjekt der germanischen Seele: ›Faust‹ wurde als Werk des Tatmenschen zelebriert, ›Hermann und Dorothea‹ als Muster einer idyllischen bäuerlichen Kleinwelt und die ›Italienische Reise‹ als Zeugnis der Liebe der Deutschen zu Italien gefeiert.¹⁹ Anlässlich des Goethe-Gedenkjahres 1932 hält Mussolini selbst eine kurze Goethe-Rede in deutscher Sprache zur Eröffnung des Istituto Italiano di Studi Germanici, die er mit folgenden Worten schließt: »Wer auf das wahre, unsterbliche Gesicht Roms blicken will und die Stimme der Jahrtausende zu hören sucht, der muss sich noch an Goethe wenden, auf die Harmonien[,] die aus Goethes Geist entsprungen sind, nachdenklich horchen.«²⁰ Die sakrale Sprache entpuppte sich als ein wesentliches Mittel der Monumentalisierung: 1937 wurde im Hof der Spiriti Magni der Biblioteca Ambrosiana in Mailand eine Bronzestatue Goethes als erstes Standbild eingeweiht.²¹

von Goethes Jugendroman betont und dabei dessen vollkommene Ausgewogenheit dem Roman Foscolos gegenübergestellt: »il perfetto equilibrio del breve romanzo mai raggiunto invece dallo Jacopo Ortis«.

¹⁸ ›Oblomow‹ wird in einer schon existierenden Übersetzung von Ettore Lo Gatto wieder aufgelegt, während der Roman von Daniel Defoe in der Übersetzung Cesare Paveses erscheint, der damit seine intensive Mitarbeit für das Verlagshaus Einaudi begründete.

¹⁹ Vgl. Kartrin Schmeißner, »Goethe è tedesco ma è anche nostro«. Die Goethe-Rezeption in Italien, 1905–1945, Hamburg 2009.

²⁰ Benito Mussolini, Discorso, in: Onoranze romane a Goethe, Roma 1932, S. 30f. Am Ende des Bandes wird der autographische deutsche Text veröffentlicht.

²¹ Il monumento a Goethe nell'Ambrosiana, Milano 1937, S. XV.

Sich von der verbreiteten kultischen Verehrung fernhaltend, stellt sich die Publikation ›Werthers‹ bei Einaudi alles andere als zufällig und belanglos heraus. Im »Jahrzehnt der Übersetzungen« (Pavese)²² war sowohl für die deutsche Literatur als auch für die ›Narratori stranieri tradotti‹ die Konkurrenz nicht zu unterschätzen. Daher war es von wesentlicher Bedeutung, sich in der italienischen Verlagslandschaft zu positionieren, die gleich mehrere der Weltliteratur gewidmete Reihen versammelte: 1913 hatte Laterza eine ›Collana scrittori stranieri‹ eröffnet, Frassinelli gibt 1931 die ›Biblioteca europea‹ heraus,²³ während in Mailand bei Mondadori ab 1933 die Reihe ›Medusa‹ erscheint, die das zukunftweisende kommerzielle Nebeneinander von Klassiker- und Unterhaltungsliteratur etabliert. Eine aussichtsreiche Geschäftsidee, die auch schon die Reihe ›Modernissima‹ bei Corbaccio für sich beansprucht hat: Da werden Werke und Schriftsteller aus der ganzen Welt (so der Untertitel) publiziert – zum ersten Mal erscheint hier Thomas Manns ›La montagna incantata‹ (›Der Zauberberg‹).²⁴ Den russischen Schriftstellern widmet sich der Verlag Slavia, der deutschen Literatur der Verleger Sansoni in Florenz. Hier erscheint ab 1933 die von dem Germanisten Guido Manacorda geleitete Reihe, während in Turin bei Unione Tipografico-Editrice Torinese von einem anderen Germanisten und Komparatisten, Arturo Farinelli, 1930 die Reihe ›Grandi scrittori stranieri‹ herausgegeben wird. Die Verlage begründeten den Rückgriff auf fremdsprachige Autoren jeweils strategisch. Als paradigmatisch gilt

22 Cesare Pavese, L'influsso degli eventi (1946), in: *Saggi letterari*, Torino 1968, S. 221–224, hier: S. 223.

23 An der unter der Direktion des Antifaschisten Franco Antonicelli herausgegebenen und von einer besonderen graphischen Gestaltung charakterisierten kurzlebigen ›Biblioteca europea‹ (1932–1935) des Turiner Druckers Frassinelli beteiligen sich auch Ginzburg und Pavese. Als zweiter Band wird 1932 Paveses berühmteste Übersetzung veröffentlicht: Melvilles ›Moby Dick‹. In derselben Reihe erscheint 1933 in der Übersetzung Spainis zum ersten Mal in Italien Kafkas ›Prozess‹. Siehe dazu: Michele Sisto, *Cose dell'altro mondo. Leggere e tradurre Kafka nel 1933*, in: Franz Kafka, *Il Processo*, Macerata 2019, S. 321–355.

24 Für eine ausführliche Einführung in die Verlagswelt der 1920er und 1930er Jahre vgl. Christopher Rundle, *Il vizio dell'estero filia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, aus dem Englischen von Maurizio Gonoacchi, Rom 2019. Auf die deutschsprachige Literatur bezogen vgl. L. Mario Rubino, *I mille demoni della modernità*, Palermo 2002; Natascia Barrale, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Rom 2012, insbesondere S. 33 und f.

ein Brief an Mussolini von Arnaldo Mondadori, der sich von der fremdsprachigen Literatur gute Geschäfte für seinen Verlag erhoffte.²⁵ In seiner Präsentation der Reihe *›Biblioteca romantica‹* preist Mondadori die Leistung der am Projekt teilnehmenden Schriftsteller als Ergebnis nationaler Anpassung: Damit würden sich die übersetzten Werke ein für alle Mal der Nationalkultur versichern. Mit der Integrationsarbeit wird jegliche Andersartigkeit bzw. jegliche Differenz zwischen Original und Übersetzung zumindest in offiziellen Erklärungen ausgelöscht. Als fachkundiger Vermittler akzentuiert Mondadori im national-patriotischen Sinn den Werbespruch der Reihe: »I grandi scrittori classici stranieri divengono scrittori classici italiani« (»Die großen ausländischen klassischen Schriftsteller werden zu italienischen klassischen Schriftstellern«).²⁶ Damit kam der Mailänder Verlag der faschistischen Kulturpolitik entgegen, die in bezug auf die ausländische Literatur und in Anlehnung an eklektische Kulturmodelle auf der einen Seite ein modernes und offenes Bild der faschistischen Kultur vermitteln wollte, auf der anderen Seite die hegemoniale Kulturpolitik als Assimilation und damit als Bestätigung des Vorrangs der nationalen Kultur verstand.²⁷

Für Einaudi war ein unmittelbarer und nicht zu unterschätzender Rivale oder zumindest ein Referenzobjekt die *›Biblioteca romantica‹*, in der *›Werther‹* 1930 als zweiter Band publiziert worden war. Geplant von dem Germanisten, Literaturkritiker, Schriftsteller und Journalisten Giuseppe Antonio Borgese (1882–1952), der hier auch als *›Werther‹-Übersetzer* auftritt,²⁸ profilierte sich die Reihe programmatisch mit 50

²⁵ Francesca Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903–1943*, Florenz 2007, S. 163.

²⁶ Über Borgese und die *›Biblioteca romantica‹* vgl. Ilaria de Seta, La *›Biblioteca romantica‹* 1930–1938. Il contributo di Giuseppe Antonio Borgese alla formazione di un canone della letteratura straniera in Italia, in: *La tradizione „in forma“*, hrsg. von Carmen Van den Bergh und Bart Van den Bossche, Florenz 2018, S. 87–96; Daria Biagi, Una lingua per il romanzo moderno. Borgese editore e traduttore, in: »La densità meravigliosa del sapere«. Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento, hrsg. von Maurizio Pirro, Mailand 2018, S. 167–185.

²⁷ Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere* (Anm. 25), S. 171; Ruth Benghiat, *La cultura fascista*, Bologna 2000, S. 57.

²⁸ Zu Borgeses *›Werther‹*-Übersetzung vgl. Chiara Piola Caselli, G. A. Borgese traduttore del *Werther*, in: *Kwartalnik Neofilologiczny* 62 (2015), Nr. 2, S. 171–180; Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell’Italia del primo Novecento*, Macerata 2022, S. 163–166

angekündigten Romantiteln. Die ›Biblioteca‹ hatte vor, dem italienischen Publikum »capolavori romantici e stranieri in veste italiana e classica« (›romantische und ausländische Meisterwerke in italienischem und klassischem Gewand‹) zu präsentieren. Bereits 28 Jahre zuvor hatte Borgese bei dem Verleger Carabba die Reihe ›Antichi e Moderni‹ in Umlauf gebracht, wo übrigens auch Novalis und E. T. A. Hoffmann in den Übersetzungen von Rosa Pisaneschi dem italienischen Lesepublikum zugänglich gemacht wurden. Nun ist das ›Romantica‹-Projekt deutlicher konturiert, indem es unter dem simplen Schlagwort ›romantisch‹ seinen Anlauf nimmt. Der italienischen editorischen Welt war das Wort vertraut, denn schon am Ende des 19. Jahrhunderts und erneut am Anfang des folgenden Jahrhunderts hatte der Verleger Sonzogno zwei preisgünstige Reihen in hoher Auflage und mit großem kommerziellen Erfolg vermarktet, die sich vor allem mit Populärliteratur an eine weibliche Zielgruppe richteten: zuerst die ›Biblioteca romantica illustrata‹, 1891–1930, und dann ab 1924 die ›Biblioteca romantica economica‹. Offensichtlich hatte die ›Biblioteca romantica‹ von Borgese programmatisch nichts mit den beiden populären Reihen gemeinsam – ausgenommen den Titel, der seine Anziehungskraft bewahrte. Borgese lehnte das Adjektiv ›romantisch‹ an die Gattung Roman an, dessen Übersetzbartekit der Publikumsorientierung der Reihe entgegenkam. Übrigens hatte er schon im ersten Band der ›Romantica‹-Reihe eine Art Dekalog zum Gebrauch durch den Übersetzer erstellt: Die in der Sammlung gelieferten ›traduzioni esemplari‹ hätten mit allen Übersetzungsgewohnheiten des vorigen Jahrhunderts zu brechen, keine Kürzungen, Auslassungen, Archaismen würden geduldet, kein interpretatorisches Forcieren werde begünstigt.²⁹

Die Auseinandersetzung der Gruppe Einaudi mit der inzwischen etablierten Reihe zeigt sich in einigen Rezensionen, die in der Zeitschrift ›La Cultura‹ publiziert wurden. Schon da kündigt sich der Perspektivwechsel der späteren Reihe ›Narratori stranieri tradotti‹ an. Als unpassend wird von dem Anglisten Mario Praz bereits der Titel der Reihe empfunden, der ›mira a stuzzicare l'appetito del pubblico con un vago >non so che<‹ (›den Appetit des Publikums mit diesem vagen ›Ich weiß

29 Im ersten Band der Reihe, in der ›Nota a Stendhal‹, wird das Reihenprojekt präsentiert: Stendhal, *La Certosa di Parma*, aus dem Französischen von Ferdinando Martini, Mailand 1930, hier: S. 678.

nicht was« anregen will»).³⁰ Vor allem wird aber die unbefriedigende philologische Kompetenz der Übersetzer hervorgehoben, die häufig Worte, wenn nicht ganze Sätze, auslassen oder die Werke – es handelt sich um Defoe, Mörike oder Dostojewski, d. h. um verschiedene Autoren und Ausgangssprachen – auf eilfertige Weise in die italienische Sprache überführen. Darüber sind sich die Rezessenten – Anglisten, Slawisten und Germanisten – einig. Alles in allem zeigt sich: In der Verbreitung der Weltliteratur werden bei Mondadori und Einaudi andere Akzente gesetzt, wie auch an der ›Werther‹-Übersetzung abzulesen ist. Zweifellos musste und wollte sich die Reihe Einaudis vom Verlag Mondadori unterscheiden. Lesbarkeit und philologische Strenge waren in Leone Ginzburgs Idealvorstellung zu kombinieren: Das von ihm gewählte Motto der Reihe, die »wachsame Eleganz«, war schon an sich Programm.³¹

III.

In vieler Hinsicht wird mit der Reihe ›Narratori stranieri tradotti‹ neues Land erkundet, aber mit der Tradition im Gepäck, die als notwendig und aktuell wahrgenommen wird. Fest davon überzeugt, rückte der Verleger bzw. Leone Ginzburg, der die Reihe ins Leben gerufen hatte, trotz Spainis kritischer Vorbehalte von der Entscheidung einer Neuübersetzung des ›Werther‹ nicht ab. Im Antwortschreiben an den Übersetzer wird das Vorhaben mit flüchtigen Anmerkungen begründet. Der ohne Unterschrift an Spaini geschickte Brief appelliert vor allem an den internationalen Ruf von Goethes Jugendroman und an die Langlebigkeit des Interesses: Die Rede ist von der »unveränderlichen Treue aller Länder« zu Goethes Werk.³² Statt eines in Italien unbekannten Werks wie den ›Wanderjahren‹ bevorzugt also Einaudi eine neue ›Werther‹-Übersetzung, woraus sich nicht zuletzt die prinzipielle kanonische Funktion von Klassikern ableiten lässt. Einige den Lesern schon bekannte Werke wie ›Werther‹ konnten dank Neuübersetzungen zu einer Neulektüre einladen und damit das Zielprogramm der Reihe und des

³⁰ Mario Praz, *La cultura* n. s. 9 (1930), S. 777–781.

³¹ AE, *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani*, M 199 F 2854, Bl. 2.

³² Vgl. Scarpa, *Vigile eleganza* (Anm. 16).

Verlags am besten vor Augen führen. Ebenso ist die Befürwortung des ›Werther‹ aus Ginzburgs Perspektive erklärlich. Zweifellos spielte seine Kenntnis der deutschen Sprache und Literatur eine Rolle (in Odessa geboren, hatte er in Berlin und dann in Turin die Schule besucht), vermutlich aber auch seine Nähe zu Benedetto Croce, der 1919 seine umfangreiche Goethestudie veröffentlicht hatte.³³

Von schlichter Raffinesse geprägt, ist die Reihe für die private Bibliothek eines bürgerlichen, kultivierten und jungen Lesepublikums mit eingeschränkten finanziellen Ressourcen gedacht. Auch damit wollte sich Einaudi von anderen Verlegern abgrenzen. Schon auf den ersten Blick wirkt der ›Werther‹-Band nüchtern und elegant: Das unübliche A5-Format und der aschblaue Bucheinband, auf dem in weißer Farbe der Titel und das Verlagssignet mit dem immerwährenden Strauß hervorstechen, und die aufgeklebte Reproduktion eines Goethe-Porträts von Melchior Kraus auf dem Vorsatz zeugen von typographischer Gediegenheit. Auf den Titel folgt der Name des Übersetzers: eine wahrhaft innovative Geste. Auch damit ist Spaini nicht ganz einverstanden, aber wieder rechtfertigt der Verleger seine Entscheidung in seiner Briefantwort mit Bezug auf das Reihenprogramm: »La mia collana non è composta da nuovi romanzi, diversi volumi sono nuove traduzioni: il nome del traduttore ha un valore particolare ed è interessante« (»Meine Reihe besteht nicht aus neuen Romanen, mehrere Bände sind Neuübersetzungen: der Name des Übersetzers hat einen besonderen Wert und ist von Interesse«).³⁴

Spaini, mit der unverrückbaren Überzeugung von der Richtigkeit einer Neuübersetzung des ›Werther‹ konfrontiert, akzeptiert die Aufgabe. In jedem Fall ist es für ihn eine wertvolle Gelegenheit, seine Tätigkeit als Übersetzer für den jungen und engagierten Verleger aufzunehmen. Nicht zuletzt verbindet er damit wahrscheinlich die Mög-

33 Croces Goethe-Monographie in der letzten Ausgabe von 1946 ist kürzlich wieder in einer kommentierten Edition erschienen: Benedetto Croce, *Goethe. Con una scelta di liriche tradotte*, hrsg. von Domenico Conte, Anmerkungen von Chiara Cappiello, 2 Bde., Neapel 2024. Ebenfalls im Jahr 1938 erschien bei Laterza, dem Verlagshaus, für das Croce auch als Berater tätig war, eine von Ginzburg herausgegebene Ausgabe von Leopardis ›Canti‹. Die Briefe Ginzburgs an Croce sind wieder abgedruckt in: Leone Ginzburg, *Lettore dal confino 1940–1943*, hrsg. von Luisa Mangoni, Turin 2004, S. 277–341.

34 AE, *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani*, M 199 F 2854, Bl. 23.

keit, sich für die Aufnahme anderer Werke deutscher Literatur in Einaudis Katalog einzusetzen: darunter Kafkas *›Amerika‹*, d.h. *›Der Verschollene‹*, das er für das lesbarste Werk des Prager Schriftstellers hält, und Hoffmanns *Erzählungen*, allen voran die *›Prinzessin Brambilla‹*. Aus den Briefen geht auch hervor, dass die *›Werther‹-Übersetzung* gut bezahlt wurde, was Spainis Zusage sicher befördert hat.³⁵ Bei der Werkpublikation müssen sich Verleger und Übersetzer noch auf manche Details einigen. Beispielsweise möchte Spaini seine Übersetzung nicht mit Fußnoten versehen: Er lehnt Einaudis Vorschlag ab, etwa bei Goethes Hinweis auf *›Emilia Galotti‹* kurze Informationen über Lessings Drama hinzuzufügen. Er schlägt vor, darauf im Vorwort hinzuweisen, so dass der Lesefluss nicht unterbrochen oder belastet werde. »Siamo stati d'accordo che il nostro *Werther*« – schreibt Spaini an Einaudi zurück – »doveva essere caratterizzato in modo popolare e poetico piuttosto che altamente letterario« (»Wir waren darüber einig, dass unser *Werther* populär und poetisch und nicht hochliterarisch charakterisiert werden sollte«). Bezeichnend ist insbesondere, wie Spaini das Beibehalten des Titels begründet. *›Die Leiden des jungen Werthers‹* oder lediglich *›Werther‹* – dies ist die Frage des Verlegers. »No, Einaudi, non vogliamo cambiare il titolo!« (»Nein, Einaudi, den Titel wollen wir nicht ändern!«), schreibt Spaini und bemerkt dabei, dass der Titel das Schönste des ganzen Werkes sei. Damit spielt er auf den rokokohaften Beigeschmack, den klassisch-sentimentalen und schließlich auch ironischen Ton an. Ob Verleger und Übersetzer zu einem Kompromiss gelangten oder ob sich der Verleger durchsetzen konnte, bleibt ungewiss. Sicher ist, dass in der vierten Auflage 1943 auf dem von Francesco Menzio gezeichneten Schutzumschlag der Titel auf den Protagonisten *Werther* reduziert wird, während der Buchumschlag den ausführlichen Titel nennt.³⁶ Trotzdem entspricht Spainis Verteidigung des vollständi-

35 Ebd., Bl. 21.

36 Auch wenn schon auf dem Schutzumschlag der dritten Auflage 1943 und dann erneut ab der fünften Auflage nur noch der Name *Werther* auftritt, lässt sich an Spainis Bemerkung dessen Interpretation von Goethes Jugendroman ablesen, wie sie in seinem Vorwort thematisiert wird. Die Einbeziehung eines Künstlers wie Menzio für die gezeichneten Schutzumschläge (1939 beginnt Menzios Mitarbeit für den Verlag) unterstreicht die gediegene editorische Präsentation, die noch in den späteren Jahren trotz aller Kriegswirren und Bombenangriffe erhalten bleibt: Dies ist auch ein Zeichen für die kompromisslose Überzeugung von der kulturellen Mission der Buchproduktion. Das Jahr 1942 endet mit Bombenangriffen in

gen Titels seiner Lesart des Romans, die sich im Laufe der Arbeit an der Übersetzung verändert hat.

Während Spaini innerhalb von wenigen Monaten – von August 1937 bis Dezember 1938 – seine Übersetzung anfertigt, revidiert er sein ursprüngliches Urteil: Auf den Seiten, so wird nun im Vorwort suggeriert – »così gonfie di punti esclamativi e di lineette di sospensione« (»mit Ausrufezeichen und Unterbrechungen überladen«) –, erkennt er nun einen kraftvollen Rhythmus. Die Unordnung der Gefühle wird in die Ordnung der durchdachten Komposition transformiert, wobei er sich auf die zweite Romanfassung bezieht, die bei den italienischen Übersetzungen den Vorrang genießt.

Aus der erneuten Lektüre während seiner Übersetzungsarbeit entspringt Spainis nun differenzierte Romanauffassung. Erst die wortgenaue Reflexion über das Werk ermöglicht einen Prozess der Annäherung, d. h. eine neue Verständnisebene. Die zunächst kritisch betrachtete unzeitgemäße Identität des Romans wird nicht geleugnet, sondern als signifikant verstanden. Auch die rebellische Geste des Suizids wird auf die hoffnungslose Gegenwart bezogen: Der explizite Hinweis auf das Jahr 1938 im Vorwort bringt eine solche Vergegenwärtigung zum Ausdruck. Aus der Distanz hat sich eine neue Nähe entwickelt. Anders gesagt: In der Ferne wohnen bedeutet, eine bewusste Entfremdung zu erwerben, die produktiv gemacht werden kann – eine Umkehrung, die u. a. mit Ginzburgs Programm, das Nichtaktuelle aktuell zu machen, in vollem Einklang steht.

Auf die Rolle des Unzeitgemäßen greift der berühmte Rilke-Übersetzer Giaime Pintor in seiner Rezension von Spainis Übersetzung zurück: »A un Werther lontano attuale, ormai estraneo, egli ha voluto dedicare la sua opera. A un Werther che da questa insuperabile distanza ha ripreso giovanilità« (»Einem fernen inaktuellen, mittlerweile fremden Werther, wollte er sein Werk widmen. Einem Werther, der aus dieser unüberwindlichen Entfernung seine Jugendlichkeit wiedererlangt hat.«)³⁷ Das geschieht, so Pintor, dank eines ausgewogenen Über-

Turin. Am 11. Dezember berichtet Giulio Einaudi in einem Brief an Leone Ginzburg, dass die Druckereien Pozzo und Raffero, die Buchbinderei Anfossi, 23 800 Bücher und Farbtafeln der Schutzumschläge vernichtet worden seien. AE Correspondenza con autori e collaboratori Leone Ginzburg, M 94, Bl. 155.

³⁷ Pintors Rezension, die am 17. Juni 1939 in der Wochenschrift *›Oggi‹* unter dem Titel *›Werther italiano‹* erschien, wurde wieder abgedruckt im Sammelband mit

setzungsstils: »Spaini ha cercato uno stile scorrevole e insieme piuttosto sostenuto, senza arcaismi fittizi e senza asprezze moderne« (»Spaini hat zu einem fließenden und zugleich recht getragenen Stil gefunden, ohne fiktive Archaismen und ohne moderne Härte«). Und wenn Pintor in Goethes Roman quella »bella luce uniforme«, jenes »schöne einheitliche Licht« wiederfindet, bestätigt er damit, dass Spainis Übersetzung das klassizistische Maß der zweiten Fassung erkennen lässt, das sich von den Auswüchsen des Sturm und Drang-Romans entfernt hat. Das alles offenbart Pintors Lektüre als Frucht von Spainis Übersetzung. Letzten Endes korreliert diese Lesart mit der Interpretation des Übersetzers, wie sie im Vorwort zu finden ist:

Il piccolo romanzo rococò è diventato qui una luminosa, eroica contemplazione della morte, in cui non si sa che terribile gioia arda. Vita, morte sono senza significato: una indistruttibile presenza dello spirito si palesa, che ignora i limiti della tomba.

Der kleine Rokoko-Roman ist hier zu einer leuchtenden, heroischen Betrachtung des Todes geworden, in der man nicht weiß, welche schreckliche Freude brennt. Das Leben, der Tod sind bedeutungslos: Eine unzerstörbare Gegenwart des Geistes offenbart sich, die die Grenzen des Grabs ignoriert.

Als Spaini, nachdem er sein Misstrauen gegenüber Goethes Roman und dessen, wie er es nannte, »stile sospirato« überwunden hatte, die Übersetzung im Dezember 1938 fertigstellte, sah er in dem Roman die Zeichen einer Welt, die sich im Auflösungsprozess befindet. Ihre innere Krise wird in der Kombination verschiedener und gegensätzlicher Qualitäten sichtbar: von der Anmut des Menuetts über die Apotheose des Genies bis hin zur bürgerlichen Schlichtheit des geschnittenen Brotes.

Viele Jahre später, Ende der 1990er Jahre, legt Einaudi Spainis Übersetzung, revidiert von dem Germanisten und Goetheforscher Giuliano Baioni (1926–2004), erneut auf. Trotz aller Unterschiede in der Auslegung des Romans wird der Faden der Argumentation wieder aufgenommen: Unruhe, Instabilität und Inkonsistenz des Protagonisten lassen ihn als »primo Dandy della letteratura europea« erkennen, als

ausgewählten Schriften Pintors: *Il sangue d'Europa* (1939–1943), hrsg. von Valentino Gerratana, Turin 1950, S. 74–76, hier: S. 75.

»ersten Dandy der europäischen Literatur«.³⁸ Mit ›Werther‹ sei der europäische Petrarkismus, behauptet Baioni, in der geschichtslosen Gegenwart der Moderne zu seinem tragischen Ende gekommen.

Spainis Übertragung war mittlerweile zu einem Klassiker der Übersetzung geworden. Bis dahin hatte Einaudi die Übersetzung unverändert immer wieder aufgelegt. Erst in der Ausgabe von 1962 wird das Vorwort durch einen berühmten Aufsatz von Ladislao Mittner, ›Werther romanzo antiwertheriano‹, ersetzt. In einem Brief erklärt Einaudi, dass zu der neuen Reihe der Universalbibliothek die analytische Studie Mittners besser passe. An der beleidigten Reaktion Spainis lässt sich ablesen, dass er nach fast 25 Jahren noch an seiner eigenen Arbeit festhält.³⁹

Spainis Einstellung zu seiner Übersetzung, die in einem Prozess der Entfremdung ihre Begründung fand, kontrastiert mit der von Borgeses ›Biblioteca romantica‹ unterstützten Praxis der Einfühlung. Die Wahlverwandtschaft zwischen literarischem Übersetzer und dem zu übersetzenen Werk wird dort vorausgesetzt, Autor und Übersetzer gehören zusammen, wie Italo Calvino in einem Aufsatz über die ›Biblioteca romantica‹ schreibt: Marinetti und Flaubert, Corrado Alvaro und Walter Scott, Lavinia Mazzucchetti und Adalbert Stifter.⁴⁰ Dass Borgese seine ›Werther‹-Übersetzung ins italienische Literatursystem und in seine eigene Schriftstellertätigkeit integriert, lässt sich am Beispiel der Interpunktionszeichen zeigen, die einer stilprägenden Veränderung unterzogen wird – vor allem in Hinblick auf die Dialog-Sequenzen. Die Absätze zwischen direkter Rede und der Erzählerstimme des Briefschreibers

38 Giuliano Baioni, Introduzione, in: Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, I dolori del giovane Werther, hrsg. von Giuliano Baioni, Anmerkungen zum Text von Stefania Sbarra, Turin 1998, S. X.

39 AE, *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani*, M 199 F 2854, Bl. 119. – Noch Jahre darauf, 1977, wird Spainis ›Werther‹-Übersetzung ohne Vorwort als Nummer 20 der neuen, von Giovanni Bollati konzipierten Verlagsreihe ›Einaudi Biblioteca Giovani‹ wieder aufgelegt. Im Rahmen des pädagogischen Programms der Reihe für Jugendliche und im engagierten politischen Kontext der 1970er Jahre wird auf dem Umschlag Goethes Roman als Privatdrama eines verpassten Revolutionärs vorgestellt: »Dal dramma privato al malessere di un' epoca: un rivoluzionario mancato alla fine del Settecento.«

40 Italo Calvino, »La Biblioteca romantica« di Mondadori, in: *Mondo scritto e mondo non scritto*, hrsg. von Marino Marengo, Mailand 2002, S. 175–187, hier: S. 178.

Werther markieren die Abgrenzung der Stimmen, was eine Isolierung der die Handlung beschreibenden semantisch-syntaktischen Einheiten bewirkt und zu einer Segmentierung im Prosarhythmus führt. Einerseits zielt Borgese darauf, Goethes Variationen im emphatischen Sprachregister wiederzugeben, andererseits assimiliert er Goethes Roman an den Interpunktionskanon der italienischen Literatur seiner Zeit: Bereits D'Annunzio (dem Borgese in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts nahestand) hatte mit der Fokalisierung durch asyndetische Sequenzen und mit der Verwendung des Punktes experimentiert und damit die italienische Prosa beeinflusst.

Im Gegensatz zu Borgese versucht Spaini noch, Interpunktions- und grammatischen Strukturen beizubehalten, gleichzeitig verleiht er dem Text einen einheitlichen Ton. Anders geschieht es in der Revision durch Baioni: Hier hat man es mit einer Reduzierung des lyrischen Duktus zu tun. Die philologische Präzision und die mit ihr zusammenhängende interpretatorische Übersetzungsarbeit entsprechen in den 1990er Jahren der Reduzierung des emphatischen Registers sowie der häufig vorkommenden Elisionen der Übersetzung Spainis, mit dem Ziel, eine moderne Nüchternheit zu suggerieren.

In der Pluralität der Übersetzungen entdeckt das Original seine eigene Vielfalt wieder, womit die Neuübersetzungen – als Nachdenken über Originaltext und tradierte Übersetzungen zugleich – immer wieder experimentieren. Und wenn man die Meinung von Peter Utz teilt, dass gerade verschiedene Übersetzungen die Leser dazu bringen, die Textwahrheit zu hinterfragen (»Die fremden Augen lassen uns neu sehen, was wir schon lange zu kennen glauben«⁴¹), wird klar, dass Einaudis Entscheidung, mit ›Werther‹ den Anfang einer Serie zu markieren, über die damalige Zeit hinausweist. Auch damit zeigte Goethes Jugendroman seine archetypische Funktion in der Weltliteratur: die eines eigentlichen »Capostipite«, eines »Stammvaters«, wie der sizilianische Schriftsteller Gesualdo Bufalino ihn genannt hat.⁴²

⁴¹ Peter Utz, *Anders gesagt – autrement dit – in other words*. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil, München 2007, S. 18.

⁴² Gesualdo Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano 1982, S. 77.