

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Band: - (1981)
Heft: 4

Artikel: Probleme der Übersetzung
Autor: Staiger, Emil
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870822>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PROBLEME DER ÜBERSETZUNG

Übersetzungen dichterischer Werke haben, als solche, in literarischen Kreisen keinen guten Ruf. Auf sie angewiesen zu sein, zumal wenn es sich um europäische Sprachen handelt, gesteht man ungern. Wer sie nicht braucht, verachtet sie und gibt der Verachtung ungeniert Ausdruck. Bekannt ist das italienische Sprichwort: «Traduttori traditori». Dagegen ist nichts zu sagen; ein Wortspiel zieht man nicht zur Rechenschaft. Man kann auch hören, Übersetzungen glichen der Rückseite eines Teppichs. Darüber liesse sich allenfalls reden. Denn immerhin gibt der Vergleich ja eine einheitliche Relation von Original und Übersetzung zu. Grobes Geschütz auffahren heisst es aber, wenn man behauptet, gute Übersetzungen gebe es gar nicht; es gebe nur schlechte und weniger schlechte. Ich meine, dass dieses Urteil ebenso töricht wie unhöflich sei. Im Grunde besagt es ja nur, die Übersetzung sei nicht das Original, was jedermann ohnehin und gerade der Übersetzer am besten weiss. Wäre dagegen nicht zu bedenken, dass meist nur Übersetzungen aus bekannten Sprachen geringgeschätzt werden? Wer, der nicht Russisch kann, möchte Tolstois und Dostojewskis Romane missen? Wer, der von asiatischen Sprachen keine Ahnung hat, Rückerts Verdeutschungen persischer, indischer Texte? Wir brauchen aber auch den europäischen Raum nicht preiszugeben. Denn schliesslich wird man ja wohl nicht leugnen, dass es auch da Übersetzungen gibt, die in der Geschichte des deutschen Schrifttums mehr bedeuten als manche hochachtbare originale Dichtung. Ich nenne Luthers Bibel, die Vossische Odyssee, A. W. Schlegels Shakespeare. Das sollte genügen, um uns dem Schutzpatron der Übersetzer, dem heiligen Hieronymus, gegenüber dankbar zu stimmen.

Wer aber darf entscheiden, ob eine Übersetzung gut oder schlecht sei. Ein guter Kenner der fremden Sprache? Das ist durchaus nicht selbstverständlich. Gute Kenner der fremden Sprache lieben es, beim Lesen einer Übersetzung an Eigenheiten der fremden Sprache erinnert zu werden. «Das wissen nur wir zu schätzen», sagen sie sich. Sie fühlen sich geschmeichelt und sind bereit, ihr Lob zu spenden. Doch eben solche Erinnerungen sind

im Hinblick auf die eigene Sprache gar nicht wünschenswert. Denn eigentlich verraten sie nur, dass der Übersetzer ein schlechtes Deutsch schreibt. Ein Kenner der fremden Sprache also, der zugleich ein Kenner und Freund der eigenen Sprache ist — das wäre der richtige Mann. Ein solcher ist aber nicht leicht aufzutreiben. Und treibt man ihn auf, so will es vielleicht das Unglück, dass er selbst übersetzt. Das Unglück! Denn wenn man schon keinen Reimer findet, der sich nicht den besten hielte, so gibt es erst recht keinen Übersetzer, der seine Übersetzungen nicht für besser hielte als alle andern. Ich habe mich davon in einer Seminarübung überzeugt. Wir haben, um die Möglichkeiten des Distichons selber auszuprobieren — etwa zehn Studenten und ich — eine Elegie von Properz übersetzt. Jedermann hielt in guten Treuen seine Leistung für die beste. Auch ich habe mir nicht angemasst, eine Ausnahme darzustellen, und ertappe mich noch heute auf dieser bei einem Historiker nicht ganz verzeihlichen Naivität, die eine Arbeitserleichterung sein mag. Doch wie dem auch sei: Der Kreis zuständiger Richter ist ziemlich eng begrenzt. Und wenn sie nun amten — *wonach* soll eine Übersetzung beurteilt werden? Nach Anzahl und Gewicht der Fehler? Man sollte meinen, es gehe nur darum, wenn man hört, mit welcher Wonne noch heute Rud. Al. Schröder und Stefan George Übersetzungsfehler nachgewiesen werden. Fehler lassen sich aber verbessern. Und wenn man schon in der ersten Auflage jeden Irrtum vermeiden will, wird man — ich habe das immer getan — einen freundlich gesinnten Fachmann beiziehen. Zwei allgemein anerkannte Kriterien sind sodann «Treue» und «Schönheit». Man sagt zwar, sie schliessen sich gegenseitig aus; es sei wie bei den Frauen; die treuen seien nicht schön und die schönen nicht treu. Wie steht es damit?

Wir möchten zuerst einmal wissen, was «treu» und was «schön» heissen soll. «Schön» ist eine Übersetzung, wenn man sie nicht als solche erkennt, wenn sie wie ein originales Werk in der eigenen Sprache aussieht. Das könnte man zwar von Schlegels Shakespeare nicht ohne Vorbehalt behaupten. Die vielen Elisionen weisen auf eine Sprache hin, die mehr einsilbige Wörter kennt als die deutsche, bei der demnach die Kapazität des jambischen Blankverses grösser ist. Doch dank der sprachlichen Meisterschaft des Übersetzers hat sich hier ein unerhörter Fall ereignet. Die deutschen Dramatiker — Kleist noch kaum, aber Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig — gerieten so in den Bann von Schlegels Shakespeare, dass sie in ihren originalen deutschen Versen die bei Schlegel einzig durch das Englische bedingten Elisionen nachahm-

ten. Wir haben uns längst daran gewöhnt, scheinen es fast für ein Ingrediens des dramatischen Stils als solchen zu halten und hören eben deshalb bei Schlegel die Übersetzung kaum mehr heraus. Sie scheint uns so wohlgeraten, wie eine Übersetzung nur sein kann. So auch die Vossische Odyssee, durch die ja der Hexameter der deutschen Sprache mitbestimmt, ja erst möglich geworden ist.

Schwerer lässt sich die «Treue» bestimmen. Ich brauche in diesem Kreis nicht daran zu erinnern, dass keinem Wort einer Sprache ein Wort einer andern genau entspricht, «amour» nicht dasselbe bedeutet wie «Liebe», «virtus» nicht dasselbe wie «Tugend». Ich weise nur auf einige besonders eklatante Fälle hin, zum Beispiel das italienische «vago». In einem italienischen Lexicon heisst es — nachdem etwa ein Dutzend Bedeutungen aufgezählt worden sind — wie zur Entschuldigung der Umstände: «verbo italianissimo». Hans Helbling lässt es in der ersten Zeile seiner meisterhaften Übersetzung von Leopardis «Ricordanze» aus. «Vaghe stelle dell'orsa» übersetzt er «Gestirn des Bären». Was sollte er anderes tun? Es gibt im Umkreis von «vago» für den Grossen Bären kein passendes deutsches Beiwort, zumal ja auch nur «errante», «am Himmel kreisend» gemeint sein kann. Eine andere Lösung drängt sich bei Poliziano auf. Von Aphrodite, die eben aus dem Schaum des Meeres aufsteigt, heisst es:

«... in atti vaghi e lieti
Una donzella... .»

«Froh», «freudig» oder auch «heiter» für «lieti» wäre bedenklich, da offenbar keine Stimmung, sondern einstweilen nur das Aussehen gemeint ist. Ich habe «licht» dafür eingesetzt. «Atto» heisst ebenso «Handlung» wie «Haltung», «vago» — unter anderem! — ebenso «unbestimmt», «schwebend», «zart» wie «reizvoll». «Duftig» schien mir für die entstehende, erst aus losem Schaum sich bildende Aphrodite angemessen. Es durfte aber kein Ton darauf liegen. Es musste rasch vorübergehen, «flüchtig», was «vago» ja gleichfalls heisst. Da zeigte sich wieder einmal der grosse Vorzug der deutschen Sprache, zusammengesetzte Substantive zu bilden. Also:

«In lichter Duftgestalt».

Übersetzungen dieser Art betrachte ich nicht als «frei». Ich finde sie «wörtlich» im Rahmen dessen, was die eigene Sprache zulässt oder erfordert. Poliziano, selber «vago», scheint in das Wort verliebt zu sein. Ich führe weitere Beispiele an:

«Ma tutto preso dal vago splendore...»
 «Doch ganz von zauberhaftem Glanz benommen...»

«...vaghi odori...»
 «...Ätherdüfte...»

Darüber ist wohl nichts zu sagen. Dass «vago» immer wieder anders übersetzt werden muss, versteht sich. Mehr Überlegung verlangt der Vers:

«Nel vago tempo di sua verde etate...»

Sogenannt wörtlich würde das lauten:

«In der köstlichen Zeit seines grünen Alters.»

«Grün» für «verde» ist ganz unmöglich. Wir dächten sogleich an den 'grünen Jüngling', bestenfalls an den 'Grünen Heinrich'. Das zarte jugendliche Alter des Knaben Giuliano Medici ist gemeint. In «tempo» ist aber noch einmal von seiner Lebensstufe die Rede, und diese Stufe wird «vago», hier so viel wie «unbestimmt», «reizvoll» genannt. Der wiederholten Bestimmung des Lebensalters bin ich im Deutschen durch eine andere Gruppierung ausgewichen.

«In seiner Jugendfrische zartem Reiz.»

Auch eine solche Übersetzung würde ich noch als «treu» bezeichnen. Es gibt aber widerspenstigere Texte.

Seit E. R. Curtius es behauptet hat, wird immer wieder erklärt, Vergil sei unübersetzbar. Nun müsste man freilich erst genau erfahren, was das heissen soll. Übersetzbar ist zweifellos der Gang der Handlung in der «Aeneis». Übersetzbar ist der Inhalt der meisten Bilder und Gedanken. Sogar die Folge und die Zahl der Verse lässt sich beibehalten, obwohl die Prägnanz des Lateinischen manchmal Schwierigkeiten bereitet. Es fragt sich aber, ob für das Gewicht und die stille Würde vergilischer Verse ein Äquivalent zu finden sei. Ich beschränke mich auf ein einziges Beispiel.

Aeneas landet in Africa. In einem heiligen Hain sieht er die Kämpfe um Troia abgebildet, Griechen Troianer, Priamus, Hector, Achill, sich selbst. Das lebendige Gedenken bewegt ihn. Seine Ergriffenheit fasst er so zusammen:

«Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.»

Rud. Al. Schröder braucht für diesen Vers noch den Schluss des Verses, der vorangeht:

«Schau doch Priam: sein Recht ward hier dem Ruhme, man
 [zollt ihm
 Tränen auch hier; auch hier rührt sterblich Schicksal die
 [Herzen.»

Schon dadurch, dass die Grenzen des einen Hexameters überschritten werden, verliert die Sentenz an Prägekraft. Sie verliert auch deshalb, weil das Wort «hier» im Deutschen dreimal wiederholt wird. Bei Vergil steht es nur einmal, in der Zeile, die vorangeht:

«Sunt hic etiam sua praemia laudi.»

Wenn es bei Vergil im Folgenden fehlt, entsteht der Eindruck, dass die Betrachtung sich ins Allgemeine, zu einer für jedermann tröstlichen Wahrheit erhebe. Schröder mag sich darauf berufen, dass das «hic» der früheren Zeile in unserm Vers doch immer noch nachwirkt. Dennoch: man sähe es lieber, wenn die berühmte Zeile sich im Deutschen ebenso aus dem Zusammenhang lösen liesse wie im Original.

«Sunt lacrimae rerum» heisst es. «Res» kann bekanntlich sehr viel bedeuten, von «Ding», «Ereignis», «Geschehen», «Hab und Gut» bis hinauf zu «Staatsgewalt». Schröder nimmt von der Wendung ins Allgemeine wieder keine Notiz. Auch «lacrimae» bezieht er auf «laudi». Er gönnt die Tränen nur dem Ruhm.

Anders Johannes Götte, der im Allgemeinen dem lateinischen Text so nahe wie möglich bleibt. Bei ihm lesen wir für «Sunt lacrimae rerum» «Tränen fliessen dem Leid». Das ist zunächst ein wenig sentimentaler als das Original. Es dürfte immerhin mit Vergil noch einigermaßen vereinbar sein. Auch dass die «res» auf «Leiden» eingeschränkt werden, könnte man gelten lassen. Was hätte aber Theodor Haecker zu dieser Übersetzung gesagt? Für ihn sind die «lacrimae rerum» vor allem die Tränen der Dinge, die Tränen der Welt. Ihm gelten die Worte als Zeugnis des adventistischen Heidentums, einer Zeit, die bang der nahen Erlösung harret. Man mag das nehmen, wie man will, wird aber doch bedenken müssen, dass «rerum» Genetivus obiectivus und subiectivus sein kann. Lässt sich das auf deutsch noch sagen, vor allem dann, wenn man die Grenze des Verses nicht überschreiten will? Wir stossen offenbar auf eine Schranke der Kunst der Übersetzung. Ich bin mir dessen durchaus bewusst, wenn ich den Vers so wiedergebe:

«Tränen, was immer geschieht...»

«Res» ist nun zwar so allgemein wie irgend möglich übertragen. Die Frage 'Gen. sub. oder ob.' bleibt so offen wie im Latein. Aber um welchen Preis ist dieser wörtliche Gewinn erzielt! «Sunt lacrimae rerum» kann man auf einen Grabstein setzen, «Tränen, was immer geschieht» wohl kaum. Fast wäre man versucht, es bei «Tränen der Dinge *sind*» bewenden zu lassen. Das wäre aber nicht deutsch und nur für die Kenner des Originals genießbar. Ähnliche Schwierigkeiten begegnen uns bei Vergil auf Schritt und Tritt. Die ihm vor allen anderen Dichtern eigene monumentale Ruhe der Schwermut, auch die monumentale Ruhe seiner pietas und virtus ist für uns unerreichbar und wohl nur im Lateinischen möglich.

Ich habe mich auf Beispiele beschränkt, die wenig Raum in Anspruch nehmen und das Problem der Treue einer Übersetzung vor allem in lexikalischer, einmal auch in grammatischer Hinsicht berühren. Jetzt möchte ich von der Treue fremden Formen gegenüber sprechen, also etwa von der Frage, inwiefern es möglich oder sinnvoll ist, deutsche Hexameter, Chorstrophen, Ottave Rime zu bilden. Dass jede Nachahmung antiker Metren bei dem Übergang von langen zu betonten, von kurzen zu unbetonten Silben von vornherein eine Illusion ist, sei im Vorübergehen erwähnt; es beschäftigt uns jetzt aber nicht. Jedenfalls gibt es deutsche Hexameter, Distichen oder Odenstrophen, denen man wenigstens eine gewisse Analogie zubilligen kann und deren Nachahmung sinnvoll ist, weil sie zwar nicht den Gebilden Homers, Vergils, Tibulls, Anakreons gleichen, uns aber doch dank den Gepflogenheiten der Klassik an sie erinnern. Anders stellt sich die Frage, wenn es sich um die Nachbildung antiker Chorlyrik, italienischer Canzonestrophen und anderer ähnlich komplizierter Formen handelt. Es ist mir immer unverständlich gewesen, dass ein Mann wie Wilhelm von Humboldt in seiner Übersetzung des äschyleischen «Agamemnon» sich jahrelange Mühe gab, die metrische Ordnung der Chöre nachzubilden, unverständlich, nicht weil er ja ohnehin immer nur den äschyleischen Versen analoge, doch niemals gleiche Gebilde zu schaffen vermochte — das könnte man sich so gut gefallen lassen wie Horazische Lyrik in Hölderlinischen Odenstrophen — sondern weil solche deutsche Verse kein Mensch als Verse zu hören vermag und deshalb auch niemand imstande ist, die strophische Respon-sion zu erkennen. Die beiden Strophen über die Opferung Iphigeniens lauten so:

Doch als der Notwendigkeit Gebiss an
er legt', im Geist athmend Sinneswandlung,
unreine, gottvergessene,
da, umgewandt schnell, beschloss die Tat er.
Denn Frevelkühnheit dem Menschen gottlos
einhaucht der Urschuld Verblendungswahnsinn.
Er wagt selbst des eignen Kinds Opfrer zu seyn
zum Schutz des weibrächenden Kriegs, als Erstlings
Weihe des Zugs der Schiffe.

Da achtet nicht mehr zum Vater Wehruf,
das Leben nicht mehr der holden Jungfrau
der Richter kampfbegierge Schar.
Und gleich der Geiss hiess des Opfers Dienern
der Vater vorwärts, nach Götter-anruf,
mit Armeskraft zum Altare rüstig
die dicht Schleierhüll' umwallt, schwingen, des Munds
des lieblich reizstrahlenden, schwarzem Fluchlaut
wehrend, dem Hausverderber.

Welche Folgen sich aus dem metrischen Eiertanz für die Wortstellung und damit für eine poetisch-sinnvolle oder auch nur verständliche Sprache ergeben, brauche ich nicht zu sagen. Und wofür wird dieses Opfer gebracht? Was man hört, ist allenfalls die gleiche Zahl der Verse in den beiden Strophen und die gleiche Kadenz in den beiden letzten Zeilen. Auf das Hörbare sollte sich meines Erachtens der Übersetzer beschränken, zumal in einem an die verlautende Sprache verwiesenen Bühnenwerk. Alles andere ist ein Ringen um philologische Phantome, eine gelehrte Donquixoterie, als solche rührend, aber sinnlos. Also zwar Strophen, die aber als solche nur durch eine gleiche Zahl von ähnlich gebauten Versen und einen markanten identischen Ausgang, vielleicht auch Eingang ausgezeichnet sind.

Dasselbe gilt von den Canzonestrophen Petrarcas oder Tassos. Strophen als solche lassen sich auch in deutscher Sprache deutlich machen. Das Reimschema dagegen und die regelmässig entsprechende Silbenzahl der Verse nachahmen zu wollen, wäre verlorene Liebesmüh'. Anders die Reime in Terzinen und in Ottave Rime. Beide Formen haben sich im Deutschen eingebürgert und sind durch bekannte Gedichte vertreten. Dennoch erheben sich gegen ihre Wiedergabe ernste Bedenken. Die Treue in der Nachbildung italienischer Formen gerät in Kollision mit der wörtlichen Treue. Ich halte es für unwahrscheinlich, dass man auf

weite Strecken dem Reimschema der Ottave Rime oder der Terzinen und zugleich der Wortbedeutung genügen kann. Und wenn dem Übersetzer auch sämtliche Reime der deutschen Sprache immer so gegenwärtig wären, wie sie es offenbar Rückert waren, so wäre damit nicht viel gewonnen. Denn abgesehen davon, dass im Vergleich mit den meisten romanischen Sprachen der Vorrat an deutschen Reimen zu klein ist, um den Wettstreit aufzunehmen — deutsche Reime, wenn es sich nicht gerade um die geläufigsten handelt, wirken mehr oder minder errungen, als formale Triumphe über den Stoff einer widerspenstigen Sprache. Und damit kommt etwas völlig anderes zustande als in den Originalen, wo sich die Reime natürlich ergeben und die sonoren Verse mit Wonne vom einen Klang zum anderen gleiten. Ich habe deshalb bei Poliziano und in dem Epos Tassos auf die Reime verzichtet, sofern sie sich nicht sozusagen von selbst ergaben. Der Verlust ist mir klar, aber auch ein so bedeutender reimender Übersetzer wie Johannes Diederich Gries hat grosse Verluste zu verzeichnen, umso grössere sogar, je konsequenter er in seinem Ariost und Tasso das Reimschema der Stanze durchsetzt. Eine Ermessensfrage also, wie bei so manchem Entscheid, zu dem sich ein Übersetzer gedrängt sieht.

Ich beschliesse meine etwas zufällige Auswahl der Probleme mit der Untersuchung der Wiedergabe eines ganzen Gedichts, und zwar des Madrigals, das Hugo Friedrich in seinen «Epochen der italienischen Lyrik» Torquato Tassos wohl vollkommenstes, ja sogar einen «Höhepunkt der italienischen Lyrik» nennt:

Qual rugiada o qual pianto,
 quai lagrime eran quelle
 che sparger vidi dal notturno manto
 e dal candido volto de le stelle?
 E perché seminò la bianca luna
 di cristalline stille un puro nembo
 a l'erba fresca in grembo?
 Perché ne l'aria bruna
 s'udian, quasi dolendo, intorno intorno
 gir l'aure insino al giorno?
 Fur segni forse de la tua partita,
 vita de la mia vita?

Eminent lyrische Verse sind dies, Verse also, von denen man sagt, dass sich ihr Zauber, ihre Stimmung, also gerade das Wesentliche, am schwersten übertragen lasse.

Zunächst eine kleine textkritische Frage. Vers 6 lautet in Tassos Autograph und in den ältesten Drucken:

di cristalline stelle un puro nembo.

Mit Benedetto Croce glaubt Hugo Friedrich an ein Versehen. «Stelle» aus Vers 4 habe sich in den sechsten Vers eingeschlichen. Eine beabsichtigte Wiederholung desselben Wortes bereits im übernächsten Vers sei unwahrscheinlich. Und «stille» als Metapher für «Tau» begegne bei Tasso auch sonst. Ich schliesse mich Hugo Friedrich an und bedauere nur, dass in meiner Ausgabe von Tassos Werken und Briefen im italienischen Text versehentlich «stelle» stehen geblieben ist.

Sie haben ein Madrigal gehört. Unter «Madrigal» ist in der Lyrik des Cinquecento ein Gebilde von acht bis zehn, oder auch, wie hier, zwölf Versen zu verstehen, Versen, die unregelmässig gereimt und von ungleicher Silbenzahl sind. Wieder würde der Übersetzer sich ganz vergebliche Mühe geben, wenn er die Reimordnung und Länge der Verse beizubehalten versuchte. Tasso selber, einer der grössten Meister des italienischen Madrigals, nennt es «componimento illegittimo», «regelloses Gebilde». Für den Übersetzer, wenn er seinen Vorteil wahrzunehmen versteht, ergibt sich daraus die Möglichkeit, die Verse, innerhalb gewisser Grenzen, beliebig abzuteilen, also auch, ohne fühlbaren Zwang, ein geeignetes Reimwort zu finden. Für mich war die Sache entschieden, als mir einfiel, auf «Tränen» «jenen» zu reimen. Allerdings hat mich dies genötigt, die Verse 3 und 4 umzustellen. Ich hätte zwar sagen können:

Vom Mantel der Nacht,
Vom hellen Antlitz der Sterne versprühten Tränen.»

Aber so wäre für mein Gefühl der vierte Vers zu lang geworden. Das «ich sah», «vidi» habe ich mit Bewusstsein weggelassen. Hugo Friedrich weist darauf hin, dass «vidi» Hilfsverbcharakter habe und dass sich das «Ich» in der Verbalform eher verberge als deutlich zeige. Auf das fast subjektlose Sehen der ersten acht Verse legt er Gewicht. Auch das Hören im achten Vers mit «s'udian» ist subjektlos. Statt des Hörens wird der Hörbarkeit der Winde gedacht. Zuletzt erst, in «mia», erscheint das Ich. Doch dieses «Ich» — ich folge noch immer Hugo Friedrich — ist ganz auf das Du der Geliebten bezogen. Für «seminò», «säte», sage ich «goss», verführt durch den Reim auf «grembo», «Schoss». Das glaube ich verantworten und noch fast als wörtlich

bezeichnen zu können. Dagegen bin ich nicht mehr ganz sicher, ob ich recht daran tue, «gir l'aure» durch «Wehen der Winde» wiederzugehen. Wenn nämlich Eichendorffs «Nachtzauber» anfängt «Hörst du nicht die Quellen gehen» und gerade mit dem unbestimmten «Gehen» den unbestimmbaren Zauber der Nacht heraufbeschwört, so hätte ich es vielleicht doch wagen sollen, wörtlich «Gehen der Winde» zu sagen. Aber «Vom Gehen der Winde bis hin zum Tage» schien mir befremdlich. «In dunkeler Luft» klingt heute archaisch. Ich habe mich dazu entschlossen nicht nur, weil es mir der feierliche Schmerz des Gedichts zu gebieten schien, sondern auch deshalb, weil sonst ein rein alternierender Vers entstanden wäre, der sich in den schwebenden Hauch des Ganzen nicht gut aufgelöst hätte. Im achten Vers schien es mir unerlässlich, vom italienischen Text in einer freilich den Wortsinn kaum betreffenden Hinsicht abzuweichen. Tasso sagt:

«s'udian, quasi dolendo, intorno intorno...»

Die Wiederholung von «intorno» ist im Italienischen ganz geläufig. Der Dizionario Tommaseos bringt sie sogar als besonderes Wort und erklärt es so:

«Preposizione replicata, vale lo stesso che Intorno, ma ha più di forza.»

Nun kann ich die grössere Intensität in einem deutschen lyrischen Vers, der weich gestimmt ist, nicht mit einem wiederholten «rings» wiedergeben, und Synonyme, die «più di forza» hätten, kenne ich nicht. Denn «ringsumher», das sich anbieten könnte, weckt eine Vorstellung, die für dieses Gedicht zu ausgeprägt räumlich ist. Unentbehrlich ist aber die sehnsuchtsbange Intensivierung. So habe ich mich denn entschlossen, im Deutschen den gedehnten, hingezogenen Klang von «tönte» zu wiederholen, das andererseits ja genau dem unpersönlichen «s'udian» entspricht.

Lange haben mir die beiden letzten Verse Sorge bereitet. «Wegbegeben» schien mir denn doch ein wenig zu nüchtern für «partita» — als ob es sich nur um eine zufällig augenblickliche Trennung und nicht um einen Abschied, vielleicht sogar von dieser Erde, handeln könnte. Hugo Friedrich hat das Gedicht in ungereimter Übersetzung seinem Tasso-Kapitel beigefügt. Er fasst die Zeile so:

«Als sollten's Zeichen sein, dass du gegangen...»

«Gegangen» ist zweifellos unwiderruflicher und darum besser als «wegbegeben». Aber nachdem ich schon einmal Reime

bringe, habe ich mir gesagt, dass doch vor allem der Schluss gereimt, wie bei Tasso «vita», «Leben» am Ende des Ganzen stehen muss und sich auf «Leben» denn doch kein anderer Reim anbieten dürfte. So lautet denn meine deutsche Fassung:

Welch ein Tau
 Oder Weinen in jenen
 Vom hellen Antlitz der Sterne,
 Vom Mantel der Nacht versprühten Tränen?
 Und warum goss
 Der weisse Mond
 Ein reines Gewölk kristallener Tropfen
 Dem feuchten Gras in den Schoss?
 Warum in dunkeler Luft wie Klage
 Tönte, tönte es rings
 Vom Wehen der Winde bis hin zum Tage?
 Zeichen vielleicht, dass du
 Dich wegbegeben,
 O meines Lebens Leben?

Sie sehen, wie schon ein solches Gedicht, das immerhin einigen Spielraum gewährt, schon einen gewissen Reimzwang ausübt. Wie es um grosse, regelmässig gereimte Formen bestellt sein dürfte, brauche ich weiter nicht zu belegen.

Ich habe Ihnen — wie mir selber bei der Arbeit — Unsicherheiten gestanden und sie dann wegdisputiert. Um Gründe ist man ja nie verlegen. Nun gibt es aber in dem vielschichtigen Problem der Übersetzung ein Thema, das ich zwar hin und wieder berührt, aber eigentlich nicht besprochen habe, bei dem ich, obwohl oder eher gerade *weil* es vielleicht das bedeutsamste ist, kaum «Gründe» in dem üblichen Sinn des Wortes anzuführen wüsste, bei dem aber eben darum wohl der Grund der bekannten Intoleranz der Übersetzer zu suchen ist. Ich meine — im allgemeinsten Sinn des Worts — den «Stil» einer Übersetzung. Wir müssen da aber noch unterscheiden. Von Übersetzungen, die vor der Zeit des Historismus entstanden sind, verlangen wir keine bestimmte stilistische Analogie. Wir erwarten z. Bsp. bei Pope keine Erinnerung an die Sprache der Ilias oder der Odyssee, bei Opitz keine Erinnerung an die Sprache von Senecas «Troerinnen».

Wohl aber kann man — zu Recht oder Unrecht bleibe dahingestellt — von Bodmers Odyssee behaupten, sie sei zu rokokomässig, von Vossens Odyssee, sie sei zu philiströs, von Schlegels Shakes-

peare, er sei zu romantisch. Die Treue der Übersetzung braucht davon nicht berührt zu werden. «Gattin» für ἄνοιτις ist ebenso wörtlich wie «Gemahlin». «Gattin» wird dem Vers aber eine klassizistische Farbe, «Gemahlin» eine mehr rokokoartige geben. Bei dieser Frage nun scheint es mir schwierig, Lob und Tadel zu begründen. Ich kann z. Bsp. erklären, Rud. Al. Schröders deutscher Vergil sei für diesen stillen Dichter viel zu geräuschvoll und pathetisch. Bei Hans Schlegels Lope de Vega sei mit dem Ersatz der Trochäen durch jambische Blankverse Wesentliches gefährdet. Dasselbe würde ich heute von meinem Sophokles sagen, bei dem ich, gleichfalls der Sprechbarkeit auf der Bühne zuliebe, fünffüssige Jamben statt der gewichtigeren Trimeter glauben zu müssen. Beweise für kritische Urteile dieser Art sind, wie gesagt, schwer zu finden. Es ist damit wohl so bestellt wie bei den Tempi in der Musik. Ob ein Tempo zu langsam oder zu schnell ist, zeigt sich vielleicht erst allmählich während der Aufführung, bei Stellen nämlich, die, zu schnell oder zu langsam wiedergegeben, keinen Sinn mehr haben, während die ersten Takte dagegen noch indifferent gewesen sein könnten. Bei Sophokles z. Bsp. habe ich die Erfahrung gemacht, dass zwar die längeren Reden in unsern jambischen Blankversen leicht zu bewältigen sind, die Stichomythien dagegen schwer, weil da der einzelne Vers ein Gewicht oder einen Umriss erhalten sollte, den der Trimeter viel eher ermöglicht.

Aber mehr als jemals scheint es mir hier um Ermessensfragen zu gehen, und gerne lasse ich meine Betrachtung ins Unbestimmte, vielleicht sogar Unbestimmbare münden, gern, schon aus Widerspruch gegen die Übersetzungsmethoden, die man heute mit grösstem Eifer diskutiert, und gegen die Rolle, die man dem Computer glaubt zuweisen zu dürfen. Dass er bei dichterischen Werken und Übersetzungen mit dichterischem Anspruch jemals mitzuwirken vermöchte, wage ich klipp und klar zu verneinen. Das sollte auch aus meinen Ausführungen deutlich geworden sein.

Emil STAIGER.

ZITIERTER ÜBERSETZUNGEN

Aeschylus, *Agamemnon*, metrisch übersetzt von Wilhelm von Humboldt, Leipzig 1816.

Angelo Poliziano, *Der Triumph Cupidos* (Stanze), übertragen und eingeleitet von Emil Staiger, Zürich 1974.

Torquato Tasso, *Werke und Briefe*, übersetzt und eingeleitet von Emil Staiger, München 1978.

Vergil/Horaz, Deutsch von Rudolf Alexander Schröder, Frankfurt am Main 1952.

Vergil, Aeneis, Lateinisch und deutsch, in Zusammenarbeit mit Maria Götte herausgegeben und übersetzt von Johannes Götte, 3. Auflage, Tusculum Bücherei 1971.

Vergil, Aeneis, deutsch mit einem Nachwort von Emil Staiger, in Vorbereitung.
Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964.

E. S.

