Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 48 (1968-1969)
Heft: 4

Artikel: Grenzen der Nachdichtung
Autor: Gsteiger, Manfred
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-162125

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

bin ich böse? Und bin ich denn der einzige, vor dem diese Frage steht wie eine Wand, die nach oben und nach unten und nach beiden Seiten hin kein Ende nimmt, die man nicht durchdringen kann, die man nicht umgehen kann und vor der stehen zu bleiben unmöglich ist? Ich habe gerettet, und ich habe vernichtet. Vielleicht sagt jemand: das eine hat mit dem anderen nichts zu schaffen. Aber das gibt es nicht. Denn ich bin in beidem und kann nicht herausgelöst werden.

Es pochte an die Tür.

«Herein», sagte Bannister, «und wer immer kommt, der wird zugleich recht und unrecht haben.»

Grenzen der Nachdichtung

Verlaines «Chanson d'automne» in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende

MANFRED GSTEIGER

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareille à la
Feuille morte.

Verlaines Herbstlied ist ein Jugendwerk, der ausserordentliche Wurf eines Zwanzigjährigen. Es wurde zum erstenmal in der 1866 bei Alphonse Lemerre in Paris erschienenen Sammlung *Poèmes saturniens* gedruck; Wolfgang Kayser setzt seine Entstehungszeit um 1864 an[1], Jacques Borel ist der Auffassung, Verlaine habe es auf jeden Fall nicht mehr auf dem Gymnasium geschrieben, also nicht vor 1862[2]. Das Gedicht gehört zu den berühmtesten Zeugnissen des französischen Symbolismus «avant la lettre», und es ist seit langem ein exemplarisches Anthologiestück. Benedetto Croce meint zwar in seinem kritischen Verlaine-Aufsatz von 1942, es sei eine von den «odicine notissime», die man ohne rechten Grund sehr bewundere, «molto, ma forse troppo ammirate, perchè sono ritmi gradevoli a cui debolmente rispondono le immagini»[3]. Wolfgang Kayser analysiert dem gegenüber die Ursachen solcher Bewunderung sehr genau und bemerkt im Zusammenhang mit der *Chanson d'automne*, «dieses Aufgelöstwerden von dem, was von draussen als Hauch, als Klang, als Erinnerung heranschwebt, ist kennzeichnend für Verlaine, immer wieder entgleitet er sich im Verschmelzen mit einem Draussen, das nur als Hauch, als Duft, als Klang schwebt»[4]. Tatsache ist, dass von den drei kurzen Strophen — nicht mehr als einem halben Hundert Wörter — eine suggestive Wirkung ausgeht. Nicht nur lässt sich an ihnen das, was Verlaine später im Gedicht *Art poétique* auch theoretisch umschrieben hat, auf beispielhafte Weise darlegen; die Forderung «De la musique avant toute chose», der Einklang von Wortmusik und Wortbedeutung sind so völlig verwirklicht, das Gedicht ist im doppelten Sinn so ganz zum «enchantement» geworden, dass sich der Leser über alle poetologischen Überlegungen hinaus von einem durchaus irrationalen Zauber umfangen fühlt.

Dieser Zauber bleibt, ein Jahrhundert nachdem die *Chanson d'automne* geschrieben wurde, ungebrochen, weil er ein künstlerischer und nicht wie bei so manchen anderen zeitgenössischen Erzeugnissen ein bloss sentimentaler ist. Die Bewunderung freilich, die man Verlaine im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert gerade in Deutschland entgegenbrachte, war in vielen Fällen vorwiegend sentimentaler Natur, nicht zuletzt, weil der deutsche Bürger der Gründerzeit bei diesem französischen Dichter den Nachklang dessen zu vernehmen glaubte, was ihm als romantische Poesie ans Herz gewachsen war. Seine in der recht materialistischen Atmosphäre des neuen Kaiserreichs unverbindlich gewordene Gefühlsseligkeit erhielt hier unerwartete Bestätigung; die Lyrik Verlaines — dessen «germanische» Ursprünge die damalige deutsche Kritik und Publizistik unablässig betonte — wurde zu einem Surrogat für das, was in der eigenen Gegenwartsliteratur im Grunde fehlte. Golo Mann sagt in seiner *Deutschen Geschichte:* «Es war ja kein hochfliegendes, geistig produktives Zeitalter, dies späte 19. Jahrhundert, auch anderswo nicht. Immerhin, aus Frankreich kamen nun die impressionistische Malerei, die Dichtung Verlaines, der soziale

Roman, aus Russland die gewaltigsten Romanwerke des Jahrhunderts. Aus Deutschland kamen industrieller Fortschritt, militärische Trompetenstösse und Politik[5].»

Das von Golo Mann angedeutete kulturelle Gefälle wurde den wenigsten der zahlreichen deutschen Übersetzer Verlaines bewusst. Für sie war die Aneignung des französischen Dichters ein Akt selbstverständlicher Besitzergreifung, Ausdruck einer Suprematie des Volks der Dichter und Denker, das sich diejenigen Werte und Werke der Weltliteratur einverleibt, die es dafür würdig hält. Otto Haendler zum Beispiel schreibt im Vorwort zu einer von ihm übersetzten und 1903 in Strassburg — der Hauptstadt des neuen «Reichslandes» — erschienenen Verlaine-Auswahl: «Wie für die Musik so sind eben auch für die Lyrik, die ja zur Hälfte selbst Musik ist, wir Deutsche das klassische Volk geworden, da kann wirklich kein anderes neben uns bestehen. Am wenigsten die unlyrischen und unmusikalischen Franzosen mit ihrer grossstädtischen Verstandesbildung... Aber grade weil wir der Sieghaftigkeit des deutschen Liedes so fest vertrauen dürfen, darum brauchen wir uns nicht zu scheuen, dem Besten was in fremder Zunge gesungen worden ist unser Bürgerrecht zu verleihen — zumal wenn es unserem eignen Empfinden so nahe steht wie viele — durchaus nicht alle! — Gedichte des genialen französischen Lyrikers, den ich auf den nachfolgenden Blättern dem feiner gebildeten deutschen Leser in neuem Gewande vorzustellen wage[6].»

Derart chauvinistische Töne schlugen glücklicherweise nicht alle deutschen Verlaine-Übersetzer in ihren Kommentaren an. Hans Kirchner, der 1898 in Halle eine Sammlung seiner Übertragungen herausgab, begnügt sich damit, Verlaine zu den «reichen Künstlernaturen» zu zählen, die «aber doch Künstlernaturen (sind), denen die höchsten Gipfel zu besteigen versagt ist. Denn sie sind unfähig, sich eine Weltanschauung zu bilden...»[7], und der fleissige Übersetzer und Anthologist Friedrich von Oppeln-Bronikowski schreibt 1908 in der Einleitung zu seinem Auswahlband moderner französischer Lyrik *Das junge Frankreich* immerhin etwas nuancierter als Haendler: «...diese Lyrik (kommt) dem deutschen Lied mit seiner grundlosen Wehmut... oft viel näher als dem französischen Kunstgesang; nur in dem girrenden Liebesgetändel der ‹Fêtes galantes›, in den schwülen Perversitäten der Sammlung ‹Parallèlement› und anderen Verirrungen verrät sich der Franzose und Decadent[8].»

Wie bekannt Verlaine bereits zu Lebzeiten in Deutschland war, beweist unter anderem ein mehrseitiger Beitrag, den die Münchner *Jugend* im Februar 1896 zum Tode des Dichters brachte[9]. Der Text, in den üblichen Phrasen gehalten, ist zwar unergiebig («Ein Dichter ist hingeschieden, wie Frankreich keinen zweiten hat, ein echter Lyriker in diesem Lande, wo das blaue Blümlein der Lyrik so spärlich spriesst...»). Dafür enthält er mehrere

dokumentarische Illustrationen von F. A. Cazals (Paris), namentlich ein ganzseitiges Bild «Spätherbst», den im Herbstwind wandernden Dichter darstellend, mit dem französischen Text der ersten und letzten Strophe der *Chanson d'automne* in Verlaines Handschrift.[10].

Bemerkenswert ist ein Aufsatz, den Stephan Waetzold 1892 in einer gelehrten Sammelschrift dem französischen Dichter widmete[11]. Verlaine, von Waetzold noch als «ein Dichter für Wenige» betrachtet, wird hier aus intimer Kenntnis des Werkes und der ausländischen Sekundärliteratur als originale schöpferische Persönlichkeit dargestellt, und Waetzold bemüht sich, ihn vom sprachlichen Detail her sachlich zu beurteilen. Zur *Chanson d'automne* schreibt er: «Man mag das lächerlich und unfranzösisch schelten, weil es keinen ‹Sinn› giebt — was haben die Geigen mit dem Herbste zu thun? —, sicher ist es echt lyrisch, denn es vermittelt durch Worte eine ganz besondere Stimmung: Herbstwehmut. Aus diesen langen geschlossenen *ō* in *sanglots, long, violons* hört man das schluchzende Singen der Saiten, und die dumpfen *o* von *automne* und *Monotone* mit dem offenen *ö* in *cœur* und *langueur* bilden die schwermütige Begleitung zu diesem Herbstgesang. Erklären lassen sich solche Verse nicht: Bild, Ton und Empfindung sind so vollkommen eins, das Bild ist so die Empfindung, die Empfindung so der Klang selbst, dass eine Lösung unmöglich ist.»

Weniger belastet von nationalen Vorurteilen und von Bedenken bürgerlicher Moral, als es in Deutschland im allgemeinen der Fall war, wandten sich die jungen Literatenkreise im Wien der Jahrhundertwende der modernen französischen Lyrik zu. Stefan Zweig berichtet in seinen «Erinnerungen eines Europäers», er habe als Siebzehnjähriger jedes Gedicht von Baudelaire gekannt und viele davon auswendig gewusst. In Wien kämpfte Hermann Bahr für das, was die «Moderne» hiess und eine neue Sensibilität, ein neues Verhältnis zur Persönlichkeit meinte. «In die Literatur brach mit Zola und Strindberg und Hauptmann der Realismus, mit Dostojewskij die slawische Dämonie, mit Verlaine, Rimbaud, Mallarmé eine bisher unbekannte Sublimierung und Raffinierung lyrischer Wortkunst[12].» Im Umkreis des «jungen Wien» waren die besten Voraussetzungen gegeben, Verlaine als Künstler und als Erneuerer der lyrischen Sprache zu würdigen. Von einem Österreicher, dem 1874 geborenen Richard Schaukal, stammt die wahrscheinlich älteste deutsche Nachdichtung der *Chanson d'automne*, 1896 in einem Bändchen eigener Verse[13] und im gleichen Jahr in der «Neuen Rundschau» veröffentlicht, und Stefan Zweig war es, der 1902 als Herausgeber und Mitübersetzer eine «Anthologie der besten Übertragungen» von Verlaines Lyrik besorgte[14], an der sich ein gutes Dutzend deutsche und österreichische Mitarbeiter mit gedruckten und ungedruckten Versionen beteiligte.

In seinem «z. Zeit Berlin, Sommer 1902» datierten Vorwort nimmt

Zweig das bekannte Motiv der deutschen Verlaine-Kritik auf: «Verlaine ist schon lange in Deutschland kein Fremder mehr. Man hat ihn hier vielleicht rascher und leichter begriffen als in Frankreich, weil seine Kunst mehr germanische Liedkunst war als französische und wir, in deren Literatur Platen trotz aller Anerkennung eine Episode geblieben ist, in Verlaine nicht den Antiparnassien, sondern den Dichter sahen. Dem entsprechend ist auch die Zahl seiner Übersetzer. Von Übertragungen in Buchform liegen neben einer ganz unwertigen von Hans Kirchner drei vor, die von Otto Hauser, Paul Wiegler und Emil Singer. Nachdichtungen einzelner Gedichte sind von unseren Besten versucht worden... [15]»

Die kleine Anthologie Zweigs war als Vorbereitung zu einer grösseren deutschen Verlaine-Ausgabe gedacht, die aber, durch den Ersten Weltkrieg verzögert, erst 1922 zustande kam [16]. Während die Auswahl von 1902 eine Zwischenbilanz der deutschen Verlaine-Übersetzungen darstellt, fasst die Ausgabe von 1922 die Bemühungen einer ganzen Generation zusammen und markiert in gewisser Hinsicht das Ende der «hohen Zeit» deutscher Verlaine-Aneignung.

*

Der Anspruch der deutschen Verlaine-Übersetzer ist in fast allen Fällen ein dichterischer. Die zahlreichen publizierten Versionen wollen in erster Linie nicht Lesehilfen zum Verständnis des französischen Originals sein, sondern sie gehen von der Voraussetzung aus, es sei möglich, das französische Gedicht im deutschen Medium entsprechend und ohne wesentlichen Verlust an künstlerischer Substanz nachzubilden. Hans Kirchner: «Ich habe mich bemüht, nicht, möglichst genau dem Wort, Satz und Gedanken zu folgen, sondern deutsche Verse zu geben und doch echten Verlaine [17].» Otto Haendler: «Als Poet, nicht als Philologe, wollte ich der Vermittler sein zwischen dem fremden Dichter und meinen Volksgenossen»; er zieht, wenn es darauf ankommt, «einer wörtlichen Übersetzung eine mutige Nachdichtung» [18] vor. Ein Postulat, das die deutschen Übersetzer immer wieder erfüllen wollen und zu erfüllen glauben, ist dasjenige der «Formtreue», zumeist in einem äusserlichen Sinn — Silbenzahl, Akzentuierung, Strophenform, Reimschema usw. — verstanden. Das Gequälte und Unnatürliche, das manchen deutschen Versionen eignet, hat seinen Grund nicht zuletzt darin, dass sich ihre Verfasser nicht dazu entschliessen können, die Bemühungen auf bestimmte Aspekte des Originals zu konzentrieren, sondern alle konstitutiven Elemente in die deutsche Fassung hinübernehmen wollen. Der zu weit gespannte Anspruch scheitert auf diese Weise schliesslich an sich selber [19]. Es geschieht aber auch dies, dass der Übersetzer, fasziniert von der «Form», die er in seiner «getreuen Nachbildung» in allen Einzelheiten wiedergeben will, das Gefühl für tiefere Realitäten des Gedichts verliert. Das Ergebnis

hat ein Kritiker bereits um 1808 treffend umschrieben: «Hier kann es nicht fehlen, dass oft das Unwesentliche mit dem Wesentlichen verwechselt, und das bloss Zufällige für ein notwendiges Bedürfnis angesehen wird — und solcher mehr künstlich als künstlerisch nachgebildete Übersetzungen besitzen wir schon mehrere[20].»

Es ist aufschlussreich, die Anstrengungen der deutschen Übersetzer und Nachdichter in Hinsicht auf ein so subtiles Gebilde wie die *Chanson d'automne* zu verfolgen. Ich beschränke mich im folgenden auf einige Beispiele aus der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg, also aus der Epoche intensivster deutscher Verlaine-Rezeption. In seiner Anthologie *Gedichte des französischen Symbolismus in deutschen Übersetzungen*[21] führt Wolfgang Kayser elf verschiedene Versionen der *Chanson d'automne* vor; fünf davon stammen aus der Zeit vor 1914[22]. Eine vollständigere Liste umfasst jedoch allein für die Jahre zwischen 1896 und 1912 fünfzehn verschiedene Übersetzungen, davon einzelne mit bedeutenden Varianten. Die Autoren sind, in chronologischer Reihenfolge (ich setze das Jahr der Erstpublikation in Klammer dazu): Richard Schaukal (1896 und 1906), Georg Bachmann (1897), Hans Bethge (1898), Hans Kirchner (1898), Fritz Stern (1898), Otto Hauser (1900), Paul Wiegler (1900), Franz Evers (1901, evtl. 1899), Ernst Hardt (1902), Emil Singer (1902), Otto Haendler (1903), Wolf Graf von Kalckreuth (1906), Joseph Jaffé (1908), Hans Reinhold Koegel (1912) und Stefan George. Was die zuletzt genannte Übersetzung, die renommierteste von allen, betrifft, so wurde sie zum erstenmal 1929, in Band XVI der Gesamtausgabe, gedruckt; die ursprüngliche Ausgabe des 2. Bandes *Zeitgenössische Dichter* von 1905 enthält sie noch nicht[23]. Mit grosser Wahrscheinlichkeit ist die Georgesche Übersetzung bald nach 1905 entstanden. Sie lautet:

Seufzer gleiten
Die saiten
Des herbsts entlang
Treffen mein herz
Mit einem schmerz
Dumpf und bang.

Beim glockenschlag
Denk ich zag
Und voll peinen
An die zeit
Die nun schon weit
Und muss weinen.

Im bösen winde
Geh ich und finde
Keine statt...
Treibe fort
Bald da bald dort —
Ein welkes blatt.

Richard Schaukal übersetzt[24]:

Mit deinen langen
schluchzenden bangen
Bogenstrichen entfärbst
du grausam das arme,
tränenwarme
Herz mir, geigender Herbst!

Wenn wieder in Hast
die Stunde schlägt,
erstick ich fast,
und mich bewegt
mit unendlicher Traurigkeit
die Vergangenheit.

Dann trott ich blind
im bösen Wind,
der mich ergreift,
wie er ein Blatt,
welk und matt,
raschelnd schleift.

Hans Kirchner[25]:

Wehmütiges Geigenklingen —
So schluchzt der Herbst seinen Schmerz
Und weht mit der Sehnsucht Schwingen
Mir ins erschauernde Herz.

Alles in bleichem Scheine
In Todestraurigkeit, —
Dumpf schlägt die Stunde, ich weine
Und ruf die entschwundene Zeit.

Ich schreite mit zweifelnden Schritten
Dem Sturmwind draussen zum Raub
Und treibe verloren inmitten
Von fallendem toten Laub.

Paul Wiegler[26]:

Des Herbstes Sang
Lässt schluchzend bang
Geigen tönen,
Die jedes Mal
Mit dumpfer Qual
Mich durchstöhnen.

Der Atem keucht,
Die Stirn ist feucht,
Müd im Scheine
Des Dämmerns loht
Was in mir tot,
Und ich weine.

So geh ich fort
Bald hier, bald dort,
Sturmgetragen,
Den Blättern gleich,
Die welk und bleich
Um mich klagen.

Otto Hauser[27]:

Wie ist so bang,
O Herbst, der Klang
Deiner Geigen!
Der Klang voll Schmerz
Versehrt mein Herz
Mehr wie Schweigen.

Die Stunde schlägt, —
Mein Herz bewegt
Nur das Eine:
Es denkt zurück
An totes Glück,
Und ich weine.

Ich zieh dahin,
Nicht ahnt mein Sinn,
Was ich finde,
So schwach, so matt, —
Ein totes Blatt,
Spiel der Winde.

Emil Singer[28]:

Wie schluchzt so bang
Der Fiedelklang
Der Herbsteswende!
Mein Herz er plagt,
Und Sehnsucht klagt
Ohne Ende.

Ein Ächzen und Sterben
Und fahles Entfärben,
Es pocht die Stunde.
Erinnerung lauscht,
Was längst verrauscht;
Es schmerzt die Wunde.

Und ich muss vergehn
Im tödtlichen Wehn!
Es reisst mich fort
Bald hin, bald her,
Als wenn es wär'
Ein Blatt... verdorrt!

Franz Evers[29]:

In Seufzerlauten
schluchzen die Lauten
des Herbstes her,
verwunden mein Herz
mit dumpfem Schmerz
eintönig, schwer.

So fahl drückt die Runde,
als ob meine Stunde
schlagen will;
ich denke zurück
an verlornes Glück
und weine still.

Und ich irre blind
im wilden Wind...
er treibt mich matt
hin und her
wie im Sturmesmeer
ein welkes Blatt.

Otto Haendler[30]:

Des Herbstes Sang
Klagt lang und bang
Durch die Lande
Und füllt mein Herz
Mit dumpfem Schmerz
Bis zum Rande.

Atemlos dann
Und todbleich, wann
Ich alleine,
Denk' ich der Zeit,
Die nun weit, weit...
Und ich weine.

Und ich muss gehn
Wohin mich wehn
Wind und Wetter,
Bald dort, bald hie —
Unstät wie die
Welken Blätter.

Was einem, wenn man diese Übertragungen in ihrer Gesamtheit überblickt, vielleicht zunächst auffällt, ist ihre Ähnlichkeit. Die Texte wirken austauschbar, ja eigentlich anonym, gesichtslos. Es ist überall dasselbe ein bisschen wohlfeile Spielen mit eingängigen Formeln und Reimwörtern: «unendliche Traurigkeit», «erschauerndes Herz», «Herbsteswende», «Seufzerlaute», «Herz/Schmerz», «lang/bang», «Sang/bang», «Wind/blind», «zurück/Glück», «Zeit/weit». Auch George macht hier keine Ausnahme, seine Fassung unterscheidet sich in dieser Hinsicht wenig von denjenigen seiner Zeitgenossen, selbst den fatalen Reim auf «Herz» hat er nicht vermieden. Fast alle Übersetzer halten sich an die Vers- und Strophenform Verlaines, die sie mehr oder weniger genau nachzubilden versuchen — Schaukal verfährt etwas freier als Wiegler oder Hauser —, aber keinem von ihnen gelingt es, das zu erreichen, was das Original auszeichnet: die Verbindung von kunstvoll rhythmischer, von betonten zu unbetonten Silben gleitender, im Wechsel vom viersilbigen zum dreisilbigen Vers alternierender und durch das Enjambement wieder verbundener Versgestalt mit einer ganz natürlichen, ungezwungenen und unrhetorischen Kadenz der drei Sätze, die den drei Strophen entsprechen. Auch die hier nicht zitierten Übersetzungen — von denen mit bis jetzt nur Bachmann[31] nicht zugänglich ist — enthalten nichts wesentlich Neues. Ein eigener Weg ist in der von Zweig als «ganz unwertig» bezeichneten Version Kirchners versucht, indem an die Stelle der originalen Strophenform eine traditionelle deutsche Liedstrophe tritt; aber die Formulierungskraft Kirchners ist im einzelnen zu wenig originell, um den Versuch gelingen zu lassen. Auch die gleichzeitige Übersetzung von Fritz Stern[32], in reimlosen freien Versen, die mit Verlaine nichts mehr zu tun haben, ist unbefriedigend:

Das lange tiefe Schluchzen
der Violinen,
Die im Herbstlaub geigen,
Flutet in meine Seele
Eine tiefe, eintönige
Müdigkeit...

Die Übersetzungen, die sich in der äusseren Form an das Original halten, zeigen beim genaueren Zusehen dennoch Ansätze zu individuellen Ausdrucksformen. Die anonyme Wirkung des Ganzen wird dadurch allerdings in keinem Fall ausgelöscht. Im übrigen führen diese Besonderheiten meistens nicht näher zum Original hin, sondern von diesem weg. Bei Schaukal werden die bei aller Melodik doch knappen und massvollen Perioden Verlaines «angereichert» mit gefühlvollen Zusätzen — vor allem Adjektiven —, die mehr als einmal pleonastisch zu nennen sind: «les sanglots longs» werden zu «langen schluchzenden bangen (Bogenstrichen)», «blesser» wird zu «grausam entfärben», «mon cœur» zum «armen, tränenwarmen Herz» — wobei das «tränenwarm» aus dem «Et je pleure» der folgenden Strophe abgeleitet ist —, «je me souviens des jours anciens» wird zu «mich bewegt mit unendlicher Traurigkeit die Vergangenheit», und «la feuille morte» zum «Blatt, welk und matt». Auch die Wiedergabe des irrationalen Bildes der «sanglots longs des violons de l'automne» mit «langen schluchzenden bangen Bogenstrichen» des «geigenden Herbstes» scheint missglückt, nicht zu reden von dem reimbedingten peinlichen «entfärben» für «blesser».

Die Gefahr, der Schaukal erlegen ist, das Gedicht rhetorisch-sentimental aufzuschwemmen, wusste George zu vermeiden. Seine Übersetzung fügt nichts zu Verlaine hinzu, sondern hält sich quantitativ an das, was im Original steht. Das ist, gegenüber dem «Fin de Siècle» — Geschmack eines Schaukal, ein gewaltiger Fortschritt und zeigt, dass George den Begriff der «Form» auf eine andere Art ernst nahm als die meisten seiner Zeitgenossen. Aber er bezahlt diesen Gewinn teuer: das melodische Element des Originals geht bei ihm weitgehend verloren. Die liedhafte Bewegung wird zur gepressten Kürze, die Versschlüsse klingen viel abrupter als im Französischen — erst recht, wenn ein so eigenwilliges Reimwort wie «(die) peinen» verwendet wird —, der Wechsel von dreisilbigen, viersilbigen und fünfsilbigen Versen und die unregelmässige Verwendung männlicher und weiblicher Reime verstärkt den Eindruck des Abgehackten — von der Wortmusik Verlaines bleibt wenig übrig.

Fast alle Übersetzer bemühen sich, die onomatopoetische Lautfolge in «sanglots», «longs» und «violons» deutsch irgendwie wiederzugeben, meistens mit den naheliegenden Reimen auf «-ang»; am weitesten wagt sich

in dieser Hinsicht Haendler, der nicht nur einen End-, sondern auch einen Binnenreim verwendet. Dafür geht bei ihm die bildhafte Vorstellung ganz verloren; aus den Geigen des Herbstes wird ein konventioneller «Herbstes Sang». Auch der hier nicht vollständig zitierte Joseph Jaffé[33] macht aus den Geigen nicht weniger konventionelle «Lieder» des Herbstes. In der Übersetzung von Evers — die von Stefan Zweig als die seiner Meinung nach offenbar beste erreichbare Version der *Chanson d'automne* in seine Anthologie aufgenommen (allerdings 1922 durch diejenige von Ernst Hardt ersetzt) wurde — wandeln sich die Geigen zu Lauten; das mag reimbedingt sein, aber es bringt auch eine zugleich gemütvolle und exotische Nuance hinein, die im Original fehlt. Hauser nimmt sich gegenüber der französischen Vorlage noch bedeutendere Freiheiten heraus: an den Anfang des Gedichts tritt ein Anruf an den Herbst, die «langueur monotone» wird durch den formelhaften «Klang voll Schmerz» auf geradezu banale Art wiedergegeben, und der letzte Vers der ersten Strophe phantasiert etwas dazu, was bei Verlaine überhaupt nicht steht.

Bei Hauser und ebenso bei Singer klingen die Verse immerhin recht natürlich und eingängig, viel ungezwungener auf jeden Fall als bei Schaukal; aber diese Eingängigkeit täuscht, sie geht auf Kosten der Substanz. Während sich Schaukal gewissenhaft darum bemüht, die vielfältigen Aspekte der Vorlage und ihre ungeschmälerte Aussage wiederzugeben, begnügen sich Hauser und Singer — und auf noch extremere Weise Kirchner — damit, vom Original soviel in die Nachbildung herüberzunehmen, wie sich in einem spätromantischen sentimentalen Liedchen schlecht und recht unterbringen lässt — und das ist wenig genug. Der Versuch Schaukals ist der Beweis dafür, dass eine integrale Nachdichtung der Quadratur des Zirkels gleichkommt. Die Mehrzahl der andern Übersetzer exemplifiziert, dass die Verwandlung des französischen Gedichts in ein «deutsches Lied», oder in das, was sie darunter verstehen, zu einer unerträglichen Verflachung und Veräusserlichung führt. Wenn Schaukal im vorliegenden Fall auch kein besserer Übersetzer ist als seine Zeitgenossen — für andere Gedichte ist er es durchaus —, so erweist er sich doch als ein besserer und genauerer Verlaine-Leser, und gerade die Art seines Misslingens lässt uns ahnen, wie ernst er seine Aufgabe genommen hat.

Von Hauser, Singer oder Kirchner unterscheidet sich auch Paul Wiegler nicht prinzipiell, sondern nur in der Nuance. Wird bei jenen das Sentimentale überbetont, so bringt dieser ein expressives und pathetisches Element in die Übersetzung hinein, das sich vom Original her ebensowenig rechtfertigen lässt. Die Geigen verwunden das Herz nicht mehr «d'une langueur monotone», sondern «durchstöhnen» mit «dumpfer Qual» den Dichter, «Tout suffocant et blême» wird dramatisiert zu «Der Atem keucht, die Stirn ist feucht», was bei Verlaine sachlich heisst «Je me souviens des jours

anciens» wandelt sich zu «Müd im Scheine des Dämmerns loht was in mir tot», und am Ende sind es die Blätter, die «welk und bleich» um den Dichter klagen. Ähnliche Übertreibungen finden sich auch anderswo. Kirchner spricht von «Todestraurigkeit», Singer von «Ächzen und Sterben», Koegel[34] schreibt gar «Mir dröhnt die Seele» und macht den «vent mauvais» zu «des Sturms Gebell», während Evers zu einem «Sturmesmeer» seine Zuflucht nimmt und Hardt[35] «Tout suffocant et blême» zu «Gewürgt vom entsetzten Gewissen» steigert. Sobald aber die Übersetzer auf solches Pathos verzichten und eine massvolle Art der Wiedergabe suchen, schlägt das Pendel auf die andere Seite aus, und das Gedicht wird bieder, spannungslos und sprachlich ausdrucksarm. Dieses Hin und Her zwischen Pathos und Plattheit ist oft innerhalb derselben Übersetzung zu beobachten, doch können auch ganze Versionen den einen oder andern Stempel tragen. Die Fassung von Haendler zum Beispiel ist eine der korrektesten, aber auch eine der spannungsärmsten und konventionellsten, und das gilt ebenfalls für Kalckreuth[36], der es nicht verschmäht, mit den abgegriffenen Reimen «Lied/zieht», «Herz/Schmerz», «Leid/Zeit» und «zurück/Glück» zu arbeiten. Wenn Kalckreuth überdies «sanglots longs» mit «Sehnsuchtslied» wiedergibt, so kommt bei ihm, ähnlich wie bei Kirchner und anderen, wieder jene sentimentale Note ins Spiel, die Verlaine im neuromantischen Geschmack der Jahrhundertwende interpretiert und bei Hans Bethge[37] besonders deutlich vernehmbar ist:

Höre ich die Harfenlaute
Des Herbstes nahn,
Füllt sich mein Herz,
Mein verwundetes Herz,
Mit tiefster Sehnsucht an...

Keinem der deutschen Übersetzer und Nachdichter, die sich zwischen 1896 und 1912 um das Werk Verlaines bemühten, ist es gelungen, die *Chanson d'automne* in ein deutsches Gedicht von auch nur annähernd vergleichbarem Rang zu verwandeln. Die Kluft zwischen Anspruch und Verwirklichung ist nirgends überbrückt. Und trotzdem wäre es falsch, die Arbeit dieser Übersetzer gering zu achten. Ihre literaturgeschichtliche Bedeutung ist beträchtlich, und ihre kultursoziologische Funktion sollte nicht unterschätzt werden. Über den Zustand der deutschen Poesie und Poetik um die Jahrhundertwende erfahren wir bei ihnen soviel wie in der «originalen» Lyrik und manches, was wir in dieser nicht erfahren können. Übersetzungen wie die hier betrachteten sind aber nicht nur wichtige Zeugnisse der Zeit, sie sind nicht nur mehr oder weniger wichtige Marksteine in der Geschichte der geistigen Beziehungen zwischen zwei grossen europäischen Literaturen, sie zeigen nicht nur die Möglichkeiten und Fragwürdigkeiten literarischer

Rezeption, sondern sie sind auch Dokumente des Umgangs mit der Sprache, in denen sich der alte Anspruch der Literatur, Ungesagtes und Unsagbares sagbar werden zu lassen, im Kampf und Spiel um ein fremdes Gedicht spiegelt.

Dass dieser Kampf mit einer Niederlage endet und dass die Betrachtung der deutschen Fassungen des Verlaine-Gedichts zu einer Demonstration der Grenzen der Nachdichtung wird, ist nur scheinbar ein negatives Resultat, denn im Ungenügen der Nachdichter von Schaukal bis Koegel kann uns eine generelle Gefahr des sprachlichen Umgangs bewusst werden. Keine der untersuchten Fassungen ist ganz und gar nur schlecht, jede von ihnen klingt irgendwie im Sinne des späteren 19. Jahrhunderts poetisch. Aber es ist eine Poesie der Fazilität, die sich fast selbstverständlich aus dem ergibt, was die deutsche Sprache an dichterischem Erbe der Klassik und Romantik in sich trägt. Schillers Wort von der Sprache, die dichtet und denkt, aber noch nicht den Dichter macht, trifft die Situation hier genau. Es ist ein Vorzug der vergleichenden Methode, bei der uns das Original als Fixpunkt dient, diese Situation im einzelnen beschreiben zu können. Vom Original aus werden wir der Möglichkeiten und Grenzen sprachlicher Gestaltung in der Nachdichtung inne. Von den Nachdichtungen aus aber erscheint uns das Original neu in seiner Einmaligkeit, wird es uns zum erneuerten Besitz. Auch das ist ein positives Ergebnis, nicht das einzige, aber vielleicht das bedeutendste, der kritischen Betrachtung.

[1] Gedichte des französischen Symbolismus in deutschen Übersetzungen, herausgegeben von Wolfgang Kayser, Tübingen 1955, S. 132. — [2] Paul Verlaine: Oeuvres poétiques complètes. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Edition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris 1965 (Bibl. de la Pléiade), p. 48. — [3] Benedetto Croce: Paul Verlaine. In: Letture di poeti et riflessioni sulla teoria e la critica della poesia, Bari 1966 (ed. economica), p. 166. — [4] Wolfgang Kayser: Der europäische Symbolismus. In: Die Vortragsreise, Studien zur Literatur, Bern 1958, S. 296. — [5] Golo Mann: Deutsche Geschichte des XIX. Jahrhunderts, Frankfurt/M 1966, S. 457. — [6] Paul Verlaine: Ausgewählte Gedichte, übersetzt von Otto Haendler, Strassburg o. J. (= 1903), S. 9 f. — [7] Gedichte von Paul Verlaine, übersetzt von Hans Kirchner, Halle o. J. (= 1898) (Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes), S. 9. — [8] Das junge Frankreich, Berlin 1908, S. 12. — [9] Jugend (München), I. Jahrgang Nr. 6 (8. Februar 1896), S. 86-90. — [10] Die Lithographie ist, nur mit der letzten Strophe, und ohne Hinweis auf ihre Wiedergabe in der Münchner Zeitschrift, reproduziert bei Jacques-Henry Bornecque: Verlaine par lui-même, Paris 1966 (Ecrivains de toujours), p. 38. — [11] Stephan Waetzold: Paul Verlaine, ein Dichter der Décadence. In: Festschrift zur Begrüssung des fünften allgemeinen deutschen Neuphilologentages zu Berlin, Berlin 1892, S. 168-202. — [12] Stefan Zweig: Die Welt von gestern, Erinnerungen eines Europäers, Zürich o. J. (Erstausgabe: 1944), S. 54. — [13] Richard Schaukal: Verse 1892-1896, Brünn 1896. Vgl. Georges A. Tournoux: Bibliographie verlainienne, contribution critique à l'étude des littératures étrangères et comparées, Leipzig 1912. — [14] Gedichte von Paul Verlaine. Eine Anthologie der besten Übertragungen herausgegeben von Stefan Zweig.

Berlin und Leipzig 1902. — [15]a. a. O. S. 19 f. — [16]Paul Verlaine: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Stefan Zweig. 2 Bde., Leipzig 1922. Daraus hat Zweig 1927 das oft neu aufgelegte Inselbändchen zusammengestellt. — [17]Kirchner a. a. O. S. 13. — [18]Haendler a. a. O. S. 12. — [19]Vgl. Kurt Wais: Übersetzung und Nachdichtung. In: An den Grenzen der Nationalliteraturen, Berlin 1958, S. 207: «Ein Übersetzer sollte die Rangliste der Kunstmittel erwägen. Man muss wissen, was man preiszugeben bereit ist.» — [20]In den Heidelberger Jahrbüchern (1808, S. 246 f.), zit. von Wais a. a. O. S. 203. — [21]Kayser unterläuft hier in der Anordnung der Übersetzungen, die «soweit sich Feststellungen treffen liessen», «der Chronologie» folgen soll (Vorwort S. VI), ein Irrtum, indem er die Reihenfolge George-Bethge-Kalckreuth-Hardt-Schaukal annimmt. George ist aber bei weitem nicht der erste deutsche Übersetzer der Chanson d'automne, vgl. unten. — [22]Die sechs seit dem Ersten Weltkrieg publizierten Fassungen stammen von M. Lehrs, G. v. d. Vring, G. Haug, J. Maass, H. Kehrli und H. Burte. Dazu möchte ich von den neusten diejenige von H. Hinderberger setzen. — [23]Vgl. Gesamtausgabe, Band XVI, Inhaltsverzeichnis S. 130 zum Herbstlied: «Erster Druck.» — [24]Hier zitiert nach: Richard Schaukal: Verlaine-Heredia, Nachdichtungen, Berlin 1906, S. 18. Diese Version ist von der 1896 publizierten völlig verschieden. — [25]a. a. O. S. 23. — [26]Paul Wiegler: Baudelaire und Verlaine, Berlin 1900. S. 57. — [27]Paul Verlaine: Gedichte, übertragen von Otto Hauser, Berlin 1900, S. 4 f. — [28]Paul Verlaine: Gedichte, übertragen von Emil Singer. Wien und Leipzig 1902, S. 15. — [29]Zit. nach: Paul Verlaine, eine Anthologie der besten Übertragungen, a. a. O. S. 32. Die Übertragung ist nach Tournoux bereits 1901 im Gedichtband Erntelieder, Leipzig, erschienen. Ferner verweist Tournoux auf eine Übersetzung von Evers in einem von K. Henckell 1899 herausgegebenen Band Sonnenblumen, der mir nicht zugänglich ist. — [30]a. a. O. S. 43. — [31]Nach Tournoux im Gedichtband Gestalten und Töne, Berlin 1897. — [32]Fritz Stern: Max Klinger — Menschheitsphantasien. Berlin 1898, S. 92. — [33]Joseph Jaffé: Französische Lyrik alter und neuer Zeit, Hamburg 1908, S. 111. — [34]Paul Verlaine, Nachdichtungen von Hans Reinhold Koegel, Oldenburg 1912, S. 6. — [35]Zuerst in: Die Insel, Bd. 2 (1902), S. 213 f. — [36]Paul Verlaine: Ausgewählte Gedichte, übersetzt von Graf Wolf von Kalckreuth, Leipzig 1906, hier zit. nach Kayser a. a. O. S. 48 f. — [37]Hans Bethge: Die stillen Inseln, Gedichte, Berlin 1898. Zit. nach: Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit, Leipzig 1907, S. 190.