



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Die Kunst des deutschen Uebersetzers.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Die Kunst des deutschen Uebersetzers.

Mit Recht hat man bemerkt, daß von der mittelalterlichen die neuere Entfaltung und Blüte der Dichtkunst sich dadurch unterscheidet, daß sie wesentlich von fremdem Anstoß ausgegangen sei. Es ist charakteristisch, daß an der Spitze derselben eine Uebersetzung steht, die einflussreichste, die je gemacht ist, die luthersche Bibel. Der Kunststil hat in Deutschland, je nach dem Eintreten dieses oder jenes auswärtigen Einflusses gewechselt; seine Phasen sind die eigentlichen Knoten- und Ausgangspunkte der Literatur; seine Resultate, seine mit unsern größten Geistern erzeugten Producte unsre größten Schätze und es sind keineswegs unsre größten Erzeugnisse, mit Ausnahme weniger Lieder, welche im unmittelbaren Anschluß an die äußern Interessen unsers Volkes entstanden sind. Obgleich aber sich durch diese immer neuen Elemente der Gesichtskreis der Nation aufs schönste erweitert hat, so ist es doch nicht zu leugnen, daß, gegenüber dem volksthümlichen Emporwachsen im Mittelalter, dieses Angeregtwerden von außen sein ernstes politisches Spiegelbild hat. Aber Thorheit wäre es, unsre Empfänglichkeit für das Fremde darum zu schelten, Thorheit, zu wähnen, man könne den politischen Sinn durch Unterdrückung der frei anerkennenden Kunst und Wissenschaft, oder durch Hinlenkung auf einseitig nationale und unmittelbar praktische Interessen fördern; der Deutsche ist wol am wenigsten der Mann, auf diesem Wege zu etwas Anderem als zu einem kleinlichen, schmutzigen Eigennutz zu gelangen. Denn es kommt für unsre Bildung nicht darauf an, ob fremd oder nicht fremd im Anlaß, aber wol darauf, daß das Fremde selbst lebensfähig, daß es bedeutender sei, als das Eigene. Und zweitens darauf, daß es uns nicht völlig übermanne, sondern daß wir uns dasselbe unterwerfen, so weit es uns gleichartig ist.

Die Einwirkung des fremden Geschmacks aber geschieht, (wenn wir uns zunächst auf die Dichtkunst beschränken, theils dadurch, daß ein großer Theil der Gebildeten die fremde Sprache lernt, theils dadurch, daß allen Gebildeten die Erzeugnisse derselben in deutschen Nachbildungen zugeführt werden. Fast immer durchdringt sich dieses gegenseitig, so daß aus dem Sprachstudium die deutsche Nachbildung hervorgeht und diese wieder auf Belebung und Verallgemeinerung des Sprachstudiums einwirkt.

Vor Luther lehrte Reuchlin und nach ihm wurde das Hebräische erst regelrecht getrieben; vor Spenser und Fairfax waren schon viele Kenner und Liebhaber des Italienischen und nach ihm blieb es ein stehendes Accomplissement; vor und mit Voss lehrte Heyne und nach und mit ihm J. A. Wolf und G. Hermann; gleichzeitig mit den Gebr. Schlegel Wilh. v. Humboldt, mit und nach Rückert und Platen Bopp und Pott und Diez; mit Uhland und Simrock die Brüder Grimm und Lachmann; schon vor Lamartine und Victor Hugo lehrte Silvestre de Sacy und dann seine trefflichen Schüler. Singen so immer Sprachstudium und Dichtkunst Hand in Hand, eine Verbindung, die sich auch in vielen Einzelnen, z. B. in Lessing, Voss, W. v. Humboldt aufs klarste wieder spiegelt — so war doch das Eigne und Merkwürdige unsrer neuern Entwicklung, daß man nicht etwa mit dem Geschmack wechselte und alte Täden fallen ließ, wenn man neue aufnahm, sondern daß man alle zusammen festhielt, was auf Seiten der Dichtkunst die bunteste Varietät der Stile, in der Wissenschaft die vergleichende Sprachforschung, oder richtiger gesagt, die historische in ihren verschiedenen Zweigen erzeugte, die großartigste Schöpfung des deutschen Geistes im 19. Jahrhundert. Man mag über jene Buntheit der Stile noch so ungünstig urtheilen, jedenfalls ist auch sie ein starker Beweis von der Lebensfähigkeit unsres Vaterlandes und nur ihre Menge, nicht aber daß sie von Nachbildung ausgingen, zu tadeln, da doch auch sie, soweit sie überhaupt was Rechtes sind, original sind; und wenn sie nicht in dem Maße und Sinne original sind, wie Goethe und Schiller es waren, so kommt dies nicht von ihrem Ausgehen von der Fremde, sondern vielmehr daher, daß urkräftige Geister immer und überall selten sind.

Wir unterscheiden nun drei Arten der Nachbildung. Wenn der fremde Inhalt zwar ziemlich getreu, aber entweder ohne die Form der Dichtung oder doch nicht in einer gleichen oder analogen wiedergegeben ist, so haben wir eine stilllose Uebersetzung. Wenn ein deutscher Inhalt in fremder, noch nicht eingebürgertem Form dargestellt ist: die Originaldichtung in fremdem Stil. Wenn endlich Form und Inhalt möglichst getreu und doch schön und verständlich übertragen worden: die strenge oder stilhafte Uebersetzung. Diese Arten spielen zwar bisweilen ineinander über, lassen sich aber doch im Ganzen wol scheiden und jede hat ihre eignen Gesetze, ihre eigne Bedeutung für die Leser oder Dichter, namentlich aber ihre eigne Unvollkommenheit. Die erste, scheint es, am wenigsten. Sie gibt die Form verloren, aber den Inhalt wird sie desto klarer und vollständiger darstellen. Sie wählt Prosa. Ja, kann man denn überhaupt übersetzen? Wie kein Wort das Wort, wie noch viel weniger ein Satz den Satz, so deckt kein Bild das Bild, kein Gefühl das Gefühl, kein Witz den Witz, ja kaum ein einziger Gedanke den Gedanken vollkommen, sobald er dem mitgeborenen sprachlichen Ausdruck entrisen

wird. Jedes Wort ist, wenn nicht im Begriffsinhalte, so doch in seiner lebendigen phraselogischen Erscheinung in jeder Sprache ein besonderes Wesen und spricht man dafür das analogste Wort einer andern Sprache aus, so erweckt dies nicht alle dieselben und daneben einige neue Ideenassoziationen. Wenn ich z. B. das einfache Wort *father* durch *père* oder *Vater* überseze, so mögen sich diese Wörter ihrem Inhalte nach decken, aber wenn schon in der einfachsten Verbindung:

Der Vater schläft, die Mutter wacht.

The father sleeps, the mother wakes.

Le père dort, la mère veille.

die dadurch erweckten nächsten Vorstellungen zwar dieselben, die Empfindungen aber durch den härteren oder weicheren Laut, den zerlassenern oder geschlossenern Ausdruck ein klein wenig verschieden sind und die daneben erweckten Anflänge, z. B. wenn ich bei den deutschen Worten an einen mit *wacht* schliefenden ähnlichen Gesangsvers, bei den englischen an einen spaßhaften Kinderreim auf *cakes*, bei den französischen an eine bekannte Fabel von *abeille*, der Biene, erinnert werde, sich nicht bloß individuell, sondern auch national unterscheiden — wenn vom „Kaiser“ die Rede, denkt der Franzose nur an einen Napoleon, der Deutsche auch z. B. an Friedrich Barbarossa —: so gilt dies in noch viel größerem Umfange von allem; was eigentlich Redewendung und gar was Reimformel, Spruch, Wortspiel, Witz ist. Ja, wie so die Ausdehnung der Begriffe in dem Gebrauche nie ganz gleich ist, so haben nicht nur dieselben Wörter im Munde verschiedener Menschen oder Menschenklassen (z. B. der Diplomaten) oft grundverschiedene Bedeutung — weshalb sie sich so oft mißverstehen — sondern vielmehr haben alle feineren Begriffe, für die der große Volksmund ein Wort ausgeprägt hat, nicht gleichen Inhalt von Sprache zu Sprache. Die höchsten und theuersten Begriffe: Gott, König und Vaterland haben dem Engländer, dem Franzosen, dem Deutschen, jedem seinen nationalen Inhalt, leider uns noch einen in sich selbst vielfachen; jeder wendet sie nicht bloß anders an, er setzt sie auch anders zusammen. Auch der einfachste Satz deckt oft als solcher nicht den Satz; wenn ich z. B. sage: „Wenn du das thust, so gehe ich“ und im Englischen, *If you do that, I go*, so ist die Nachstellung des Objects *that* und Auslassung des *so* so viel härter und analytisch verständiger, die Schließung des Vordersatzes mit dem Zeitwort so viel runder und synthetischer und das vermittelnde *so* so viel weicher und gleichschwebender, daß doch auch dieser kleine Satz in so verwandten Sprachen nicht ganz denselben Eindruck macht. Wie wäre es auch sonst möglich, daß derselbe Gedanke in der einen Sprache schön, in der andern häßlich ist? Die zierlichste, schönste Periode eines Thucydides oder Macchiavelli wird (wie oft) im Deutschen ein schwerfälliges winkliges Gefüge, der eleganteste Satzbau der Fran-

zosen ein widriges, trocknes und abgerissenes Gemengsel werden. Und wie viel mehr gilt dies von der stets individuellen, stets nationalen Dichtersprache! Die besten Metaphern, die schärfsten Witze, die tiefsten Gefühle kommen ja aus dem Kern der Nation, also auch aus dem innersten Leben der Sprache; und manche Begriffe sind ja nur national. Wer kann des Schweden *midjas*, des Engländers *iron-bound coast*, des Franzosen *mon brave!*, des Griechen *καλοκαγαθός*, des Römers *virtus* oder *fides* oder *religio* eigentlich übersetzen? — Aber dennoch haben diese mangelhaften Uebersetzungen den größten Nutzen gestiftet. Die poetische Prosa des weiland eschenburgischen Shakespeare (1762 ff.) entzündete Goethes und Schillers jugendliche Begeisterung zum Götz und zu den Räubern; aus Luthers Psalmen sogen Millionen Trost und Erhebung. Vielleicht konnte man bei manchen Originalen überhaupt nicht weiter kommen, als z. B. Luther bei den Psalmen, und solches Verdienst war, je edler der Inhalt, extensiv viel bedeutender, als das der gelehrten Erklärer. Aber allerdings ist diese Art jetzt vielfach gegen die künstlerische zurückgetreten und zu einem Hilfsmittel für das Verständniß des Originals herabgesunken. Fast in Vergessenheit gekommen ist dagegen die alte Art stilloser Uebertragungen, wo eine andre, dem Zeitgeschmack des Uebersetzers gemäße poetische Form gewählt wurde, oder wo man nach nicht aus dem Original geschöpften Grundsätzen wegließ oder zusetzte. So übersetzten die Engländer im 16. Jahrhundert und im 17ten Opitz aus Sophokles und Seneca, so Dietrich von dem Werder, Mitstifter des Palmordens, Ariost und Tasso, so von Bock (1741) Shakespeares Julius Cäsar in gereimte Alexandriner, so nicht viel besser nach Wieland Horazens Episteln und Satiren. Manche Nationen blieben bei dieser Gattung stehen. Eins der berühmtesten Beispiele dieser Gattung ist Poppes Iliade; Bentley sagte von ihr, sie sei zwar ein ganz hübsches Gedicht, aber kein Homer. Darin liegt die Beurtheilung dieser ganzen Gattung: es kann eine prosaische Uebersetzung, so farblos sie ist, doch ein ungefähres Bild von einem Gedicht geben; aber die falschen Farben einer demselben nicht analogen Form können das Bild nur verwirren. Daher haben diese Mühwaltungen, selbst Wielands anmuthig verwässerter Horaz, nie etwas Sonderliches gewirkt und namentlich alle jene Alexandriner copien sind längst zu ihren Vätern versammelt.

Dagegen war die zweite Gattung, die Originaldichtung im Stil der Fremde, immer von der größten Bedeutung. Zwar war auch hier eine vollkommene Congruenz der Formen im seltensten Falle möglich, da die Bindung und Bewegung des Verses aus dem innersten Leben jeder Einzelsprache hervorgeht, aber einestheils modifizierte sich die Schwierigkeit der Nachbildung doch sehr nach der verschiedenen Entfernung der fremden Form von dem ursprünglich Deutschen, andernteils machte grade diese Nothwendigkeit, das Fremde

gemäß den eignen Sprachgesetzen organisch umzugestalten, diese fremden Formen zu eignen, zu originalen. Der deutsche Alexandriner war nicht ganz der französische, die Ottave Goethes nicht die des Tasso, der Hexameter Klopstocks gar nicht der des Homer, noch weniger der goethesche oder schillersche, aber auch nicht der von Voß oder Wolf; freilich hatte überall das Original seine unerreichen Vorzüge, aber sie waren eigne schöne Gebilde; die, je nach der Genialität der Hand, die den ersten glücklichen Wurf that oder der Emsigkeit, mit der man sich sie anzueignen suchte, entweder sogleich oder nach und nach beliebt und heimisch wurden. Noch jetzt stößt wol einer oder der andere in der Louise oder in Hermann und Dorothea, oder in einem schillerschen Epigramm an, aber die Masse der Gebildeten hat sich auch der Form bemächtigt, liebt und versteht sie und kümmert sich wenig darum, daß die Gelehrten sagen, daß das schlechte Hexameter oder Distichen seien. Groß ist die Zahl derer, die die rhythmische Schönheit eines „Wunderseliger Mann, welcher der Stadt entfloß“ oder des „Laß, o laß, Freund, stieben den Staub Neapels!“ empfinden gelernt haben, auch wenn sie nichts von Asklepiadeisch oder Sapphisch wissen; braucht ein unverbildetes Ohr sie ja nur richtig vorlesen zu hören! Herders Eid, Goethes Zueignung, Chamisso's Salas y Gomez, manche Platonsche Sonette und Parabasen wissen die Meisten, die eine etwas höhere Schulbildung durchgemacht haben, halb auswendig. All das aber sind, sagt man, undeutsche Formen; nur der Volksliederton oder die einfache gereimte und die Nibelungenstrophe sind uns natürlich. Als ob die Gelehrten zu bestimmen hätten, was uns natürlich sei. Was unser Ohr ergötzt und unser Herz bewegt, das ist natürlich. Und gelingt ersteres nicht ohne einige Lehre und Anleitung, so erinnere man sich, daß die Orange nicht darum ungenießbar ist, weil vielleicht einer bei der ersten Bekanntschaft in die bittere Schale hineinbeißt. In der That kommt es mir so vor, wie wenn der Deutsche sich verbieten wollte, Orangen und Feigen zu essen, weil sie bei ihm nicht wachsen und weil sie frisch vom Baume besser schmecken. Wie wenn der gesteigerte Völkerverkehr nun auch noch Datteln und Schirastrauben und indische Nüsse bringt? Ich fürchte, man hat sich bereits gewöhnt, von fremder Frucht zu naschen!

Liegt also wol die beste Vertheidigung jener Dichtungen im Erfolg, so kann solche allerdings für die dritte Gattung, die stilhafte Uebersetzung, geführt werden. Die Kunst ist noch neu und doch haben sich ihr, seit Ramler 1769 mit funfzehn horazischen stilhaft übersehten Oden auftrat und Voß 1781 so die deutsche Odyssee folgen ließ, Herder 1778 diese Strenge auch auf die neuern Sprachen in seinen so unendlich wirksamen Stimmen der Völker in Liedern anwandte und A. W. Schlegel sie mit dem Shakespeare endlich W. v. Humboldt (1816) mit seinem bewundernswürdigen Agamemnon zur höchsten Stufe erhoben hatte, eine Menge der edelsten Kräfte

gewidmet. Populär freilich wurde vieles nicht, aus verschiedenen Gründen. Es schien ja von vornherein, als ob man durch die Verbindung zweier, schon getrennt eigentlich unmöglicher Aufgaben, das Wiedergeben desselben Inhalts in derselben Form, weil man alles wollte, nichts erreichen könnte. Wahr ist es, daß auch im besten Falle nicht dieselbe geistige Physiognomie, sondern eine andere, ein andrer Horaz, ein andrer Homer, ein andrer Shakespeare, Calderon und Dante zum Vorschein kam; wahr auch, daß manche, indem sie die fremden Herrn zugleich deutsch zu reden und deutsch auszusehen zwingen wollten, sie nur zum Stammeln und Gesichterschneiden brachten und wirklich nichts erreichten. Aber dennoch war der Gedanke ganz richtig. Die metrische oder reimklingende Gestaltung eines poetischen Werkes ist so sehr der Kern seines Wesens, daß man viel eher, als mit Aufgebung desselben, mit Aufgebung und Veränderung eines Theils des Inhalts hoffen kann, ein ähnliches Kunstwerk vor den Augen seiner Landsleute zu erbauen und der unermessliche Erfolg einzelner Werke dieser Art, wie des vossischen Homer und des schlegel-tieckischen Shakespeare sind ein unwidersprechender Beweis für die Lebensfähigkeit dieses Strebens. Aber alles kam darauf an, daß der Uebersetzer nicht bloß aus einem vollen Verständniß und tiefen Gesamtgefühl für die Schönheit der Urbilder heraus, sondern auch mit deutsch-poetischem Geiste arbeitete, mit dem Willen, eine deutsche Dichtung zu erschaffen, die an sich schön und verständlich sei; und daß er, stets sich seine geniale Freiheit wahrend, alle ängstliche Worttreue vermeidend, alles das ausschied oder umschuf, was im Urbild ihm selbst, (dem so Begeisterten) unklar oder unschön erschien. Niemand war darin trefflicher begabt, als Schlegel, der ja bekanntlich vieles, was ihm im Shakespeare widerstand, ohne Umstände ausließ, oder mit einem glücklichen Leichtsinne änderte und doch den shakespeareischsten Shakespeare darstellte, der je in fremder Zunge erschien. Allein diese Treue wurde bald auf Kosten der Schönheit und Verständlichkeit übertrieben; Schlegel selbst änderte seinen ersten Band nicht immer zum Vortheil, so wenig wie Voss seine Odyssee; ja diesem ging in seiner spätern Uebersetzung jegliche Grazie, ja oft auch die Verständlichkeit ab. Andre gingen noch weiter in Formstrenge und Inhaltstreue, wie Wolf, Humboldt und Platen und mancher scheiterte darüber in den kühnsten Unternehmungen. Aber der Fehler lag nicht immer an der mangelhafteren Begabung oder zu pedantischen Methode des Uebersetzers (wie denn die oben genannten Männer keiner dieser Vorwürfe trifft), sondern vielmehr daran, daß das Publicum zur Ausnahme des fremden Stils oder des Inhaltes nicht vorbereitet, oder überhaupt minder geneigt war. Immer war es die günstigste Lage für das Beliebtwerden einer stilhaften Uebersetzung, wenn schon vorher originale Geister sich desselben Stiles zu eignen Schöpfungen bedient und dadurch in der Lesewelt Sinn und Liebe für denselben geweckt hatten. So bereiteten Klopstocks Oden den ramlerschen Horaz, seine

Messiade den vossischen Homer vor; so lockerten Goethes Ottaven den Boden für den Ariost und Tasso von Gries; Herders Trochäen für den deutschen Calderon; Chamisso's Terzinen für den deutschen Dante; Lessings, Schillers und Goethes fünffüßige Jamben für den deutschen Shakespeare. Und es dürfte ein Hauptgrund für die Kälte des Publicums gegen gewisse Nachbildungen, z. B. des Gilde Harold und des Pindar sein, daß deren Form nicht vorher in Originaldichtungen popularisirt wurde; es würden dann ja auch die Uebersetzer selbst glücklicher gewesen sein, wenn sie die Umbildung der Spenserstanze oder der Chorlyrischen Strophe in deutsches Entsprechendes bereits vorgefunden hätten. An der Möglichkeit eines deutschen Gegenbildes der letztern zweifle ich nicht. Was ein deutscher Mund lesen kann, was ein deutsches Ohr als schön empfinden, wofür ein deutsches Herz sich begeistern kann, davon kann es auch einen sinnlichen Abdruck in seiner Sprache gestalten. Die mistönenden Laute und Maße des semitischen Stammes dagegen werden ihm nie zusagen und es wird wol ein Naturgesetz sein, wenn es sich in Hinsicht der sprachlichen Physik auf seine indogermanischen Schwesterherzen beschränken muß. Rückert, der mit bezaubernder Schlaueit in der Gita-Jovinda den Windungen der indischen Lyrik nachgeschlichen ist, hat sich wol gehütet, das Tavit oder Vastit des Hariri mit seiner molossischen Schwerfüßigkeit nachzuahmen. Die Schwierigkeiten der Uebertragung liegen aber hauptsächlich in der Eigenthümlichkeit der Originale selbst. Was der Zeit nach entlegen ist, wie das heidnische Alterthum der classischen, nordischen oder indischen Völker, oder die scholastisch-theologische Welt des Dante, ja selbst die biblische des Milton, das erfordert eine Menge Voraussetzungen, um verstanden zu werden, während alles, was innerhalb des Gebietes der neuern Weltanschauung liegt, derselben minder bedarf. Auch je ferner uns eine Nation immer gestanden hat, um desto schwerer können wir ihre Dichtung verstehen; ein chinesisches Drama würde wol kaum Glück machen.

Ferner ist der große Unterschied der Zugänglichkeit nach den verschiedenen Dichtungsarten zu berücksichtigen. Der gemächliche Fluß der epischen Erzählung, die klarere Entfaltung der dramatischen Handlung, alles überhaupt, was ein stofflich fortschreitendes Interesse erweckt, ist leichter wiederzugeben, als die in der Tiefe des individuellen Geistes keimende Lyrik und in ihr wieder am leichtesten die halbepische Ballade; demnächst auch alles, was Volkslied heißt und ans Volkslied streift. Denn Epos, Drama und Ballade haben das Gemeinsame, daß sie in läßlicheren Formen sich bewegen und mit denselben weniger innig verwebt sind, so daß auch der schöne Inhalt als solcher wirken kann, wie z. B. die Beckerschen Erzählungen aus der alten Welt und manche gute Prosaromane und Sagenbücher beweisen; und bei dem Volkslied kommt sowol die ebenfalls bequeme Form, als auch ein gewisser Geheimbund hinzu, wodurch sich alle Volksgeister untereinander verstehen. Es sind eben

einfache, klarere oder dunklere Gefühle, Scenen und Geschichten, deren kindliche Darstellung, wenn auch noch so national, doch leicht und gern nachempfunden wird. Die Kunstlyrik dagegen, in der ganze, großartige Menschen ihr so oder so gewordenen Ich widerspiegeln, ist sehr schwer noch einmal zu wiederholen. Homer wurde beliebt in weiten Kreisen, aber noch kein Pindar; Shakespeare, aber noch kein Byron (und was wäre an diesem anders gut, als was lyrisch ist?); Ariost, aber kein Petrarca. Hier begegnen wir der allerfeinsten und doch allerfestesten Form, dem allertiefsten Gedanken und dem allerglänzendsten Ausdruck und nirgend ist das Verwachsensein dieser Elemente inniger. Denn die Seele der Lyrik ist die sinnliche Empfindung. Diese ist fast nur in und mit der einen Sprache möglich und wie bei einer Umsetzung eines Gemäldes in ein andres Bildungsmittel, z. B. von Del in Pastell, die Meister der Färbung mehr leiden würden, als die der Zeichnung und Composition, ein Titian mehr als ein Rafael, so muß auch beim Uebersetzen ein Lyriker unendlich mehr einbüßen, als ein Epiker oder Dramatiker. Endlich ist die komische Muse unendlich spröder, als die ernste. Der Scherz wurzelt im Augenblick; er gehört der Zeit, dem Ort, den Personen an; wenn diese fremd geworden sind, ist seine Bedeutung verloren. Soll man sich das nun gar noch von einem fremden Boden her verpflanzen, so ist es doppelt fremd und bedarf der glücklichsten Kühnheit, um zu gedeihen. Weder die Satire und Epistel der Römer noch irgend eines andern Volkes, noch die Sinnsprüche verschiedener Völker kamen (obwol durch zahllose Nachbildungen verunstaltet) anders als im Original zur Geltung, sie fielen und standen zu sehr mit dem eignen sprachlichen Ausdruck; der feine Duft der ariostischen und calderonschen Ironie, so anmuthig im Original, ging, weil sie fast allein auf dem Klange beruhte, in der Uebersetzung fast ganz verloren und diese wurde dadurch viel langweiliger; Goethe blieb gleich im Anfang des byronischen Don Juan stecken. Besser stellte sich die Aufgabe immer noch für das Drama, wo der Wortwitz nur eine Zuthat war und die eigentliche Komik sich an Handlungen und Gestalten knüpfte.

Vor allen Dingen aber ist es die Sprache des Originals, deren verschiedene Uebersetzungsschwierigkeit eine Verschiedenheit des Gelingens bedingt und zwar nach Gruppen verschieden; die germanischen, die romanischen, die classischen und orientalischen haben jede verschiedene Schwierigkeiten.

Es liegt auf der Hand, daß, je verwandter die Sprache ist, desto leichter aus ihr übersetzt wird. Das Dänische, Holländische und Schwedische, welche im ganzen dieselben Stämme, Biegungen und Satzformen und mit Ausnahme der altnordischen Maße auch denselben Versbau haben, leisten geringen Widerstand. Es ist z. B. keine Kunst, Dehlenschlägers Gedicht auf den Tod des Naturforschers Vahl zu übersetzen:

Dökker Graven, grønne Urter smaa,  
 Eders Ven som elskte jer saa, saare,  
 Han er død: o ryst fra Himlens Blaa,  
 Høie Gran, tin tunge Vedmodstaare.  
 Hvide Rose, med dit blege Smil,  
 Sødt indslæng dig med den friske røde;  
 Vinder Eders krands omkring den Døde;  
 Duk dit Hoved dybt och grød, o Pii!

etwa so:

Deckt das Grab, ihr Kräuter grün und klein,  
 Euer Freund, der euch geliebt so herzlich,  
 Er ist todt! O Fichte, hoch hinein  
 Falle deine Thräne schwer und schmerzlich.  
 Weiße Rose mit dem Lächeln bleich,  
 Süß verschling dich mit der frischen rothen,  
 Windet euern Kranz rings um den Todten,  
 Bück dich tief in Thränen, Weidenzweig!

Man hat hier im Grunde nichts weiter zu thun, als den schönen Vollklang saare: Vedmodstaare durch einen gleich bedeutsamen Reim festzuhalten. Die Hauptsache ist, daß man den lautlichen Charakter des Dänischen zu bewahren sucht. Diese sanfte Sprache mit ihren wasserblauen Augen und ihrem weichen gebrochenen Stimmchen (hinter denen übrigens einiger guter Humor und andre tückischere Kobolde lauern) eignet sich besonders für alle weichen Stoffe wie den vorliegenden, und auch der Uebersetzer wird nach besondrer Vermeidung aller Härten streben müssen. Das Schwedische hat viel reinere Vocale, aber auch schärfere Consonanten; unsre auch nach beiden Seiten hin schön entwickelte Sprache, obgleich rauher, eignet sich sehr wohl zur Aufnahme schwedischer Dichtung, und obwol die Nordländer alle vor uns eine eigen gestaltreiche Götter- und Heroenwelt voraus, poetischen Sinn aber und eine schöne reiche Dichtersprache mit uns gemein haben, so ist es kein Wunder, daß die Frithiofsage von Tegner bei uns heimisch wurde, und eine Menge neuer Anschauungen und Bilder uns zuführte. Ob wir von der breiten Gemächlichkeit und soliden Bäuerlichkeit des Holländischen, etwas profitiren könnten, kann ich nicht sagen.

Schon das Englische steht ferner. Sprache und Volk sind zwar in den Grundbestandtheilen germanisch, aber doch einestheils in schrofferer insularischer Selbstständigkeit entwickelt, andernteils mit mehr fremden Elementen bereichert. Allein diese lexikalische und phraseologische Fülle macht nicht die Hauptschwierigkeit aus, sondern eine lautliche Gedrängtheit, welche diese Sprache durch Abwerfung der Flexions- und Bildungssilben fast zum chinesischen Princip der Einsilbigkeit reducirt hat. Sie erhält dadurch eine eigenthümliche

sinnliche Energie, und kann in dasselbe Zeilenmaß viel mehr Begriffe ohne Zwang zusammenstellen, als wir oder die Dänen. Hören wir einen fünf-  
füßigen Jambus wie — (the dames)

Whose large blue eyes, fair locks and snowy hands

(Byron. Ch. H. I.)

Kann er nicht, da die knappste Uebersetzung:

Deren große blaue Augen, blonde Locken und schneeweiße Hände

18 Silben ergeben würde, den Uebersetzer gradezu zur Verzweiflung bringen? Da nun eine Ausdehnung einer Zeile zu zweien bei manchen, z. B. allen strophischen Formen, unmöglich ist, so gilt es hier aufgeben, und zwar, wenn wir uns nicht etwa einer stillen Uebersetzung in die Arme werfen wollen, aufgeben nicht von der Form, sondern vom Inhalte. Unser Hauptmittel also zur schönen Darstellung eines Gesamtcharakters wird das Weglassen der unwesentlicheren Züge z. B. der decorirenden Beiwörter und der zum Wohlklang oder zum poetischen Ausdruck im Deutschen schlechter stimmenden Wörter sein, nicht aber etwa das Abknappen der Endsilben der Binde- und Fügewörter, ohne welche der Sinn allenfalls auch faßlich ist; in welchen Fehler so manche Uebersetzer (namentlich auch Dichter) verfallen sind, die damit lautlich und syntaktisch hart und trocken wurden. Wenn der Anfang des unüber-  
trefflichen Monologs der Julia in der 2. Scene des 3. Actes:

Gallop apace you fiery-footed steeds

Woh durch

Rasch trotte fort, gluthustiges Gespann! —

Schlegel aber durch:

Hinah, du flammehustiges Gespann! —

wenn etwas weiterhin an derselben Stelle

Come, civil Night,

Thou sober-suited matron, all in black,

Woh so:

Komm, hehre Nacht,

In ehrbarem Matronenschmuck, ganz schwarz.

Schlegel aber so übersezte:

Komm, ernste Nacht, du züchtig-stille Frau,

Ganz angethan (in) mit Schwarz —

so zeigte jener ebensosehr seine obotritische Derbheit, als dieser sein feines  
Schönheitsgefühl.

Ueberhaupt, wenn Byron selbst dem Englischen alle mögliche abscheuliche  
Härten aufbürdete, so ist das wol dem Italienischen gegenüber mit seinem reinen,  
eintönigen Wohlklang wahr, aber einmal wegen der großen Buntheit der Laute  
nicht ein unbedingter Tadel, andertheils auch dem Deutschen entgegengesetzt

gar nicht wahr. Das Hochdeutsche hat zwar etwas mehr Vocalreinheit, aber mit seinem Vorherrschen der tenuis, seinen harten Bindungen wie z. B. Pfropfreis, seinen der englischen Zungenspirata the an Sanftheit bedeutend nachstehenden gutturalen (ch), welche die Engländer schon zu Elisabeths Zeiten bei der Aussprache in Vocale wie light, thought zu erweichen anfangen, ist bei weitem härter und auch steifer als das Englische. Die englische Weichheit ist aber nicht die eines schönen menschlichen Organs oder eines Instrumentes, wie die italienische, sondern vielmehr die eines dumpfen, leiser oder lauter flüsternden Gemurmels, wie anrauschender Meereswogen, die sich aber auch zu gewaltigem, aber immer dumpfem Donnergetöse erheben können. Bekanntlich ist der phonetische Gesamtcharakter der, wie wenn jemand den Mund nicht recht aufstun will und dadurch eine Menge gebrochener und gequetscher Laute, eben jenes Gemurmel, hervorbringt. Man kann diesen durch Sprechen mit zusammengehaltenen Zahnreihen am besten sich verdeutlichen, in welchem die weichen An- und Auslaute wie dale, mud, veal, of und love vorherrschen und die doch harte, scharfe und schnalzende neben rollenden und lispelnden genug hat, um nicht in dänische Schlassheit zu gerathen. Aber um so mehr Effect machen die einzeln hervortretenden vollen Laute wie das reine a, und Hamlets Worte:

What? art thou come thy tardy son to chide?

klingen stolz und prächtig, während andres unnachahmlich sanft.

Eine andre Schwierigkeit bildet im Englischen das Vorwalten des stumpfen Versausganges und Reimes, von dem monosyllabischen Charakter der Sprache untrennbar. Im Deutschen, wo sowol die niedersächsische als auch die durch viele leicht gebaute romanische Wörter erzeugte Weichheit nicht mildert, wird das oft sehr hart. Freilich können wir auch solche Verse bilden und ich denke an

Füllest wieder Busch und Thal  
 Still im Nebelglanz,  
 Lösest endlich auch einmal  
 Meine Seele ganz.

woran niemand etwas auszusetzen haben wird. Allein wie zart ist auch dieses goethische Lied im Innern gebaut, wie viele Zeilen enthalten gar keine oder nur sehr wenig Consonantenposition zwischen Wort und Wort: z. B. „Lösest endlich auch einmal“ — „Ohne Rast und Ruh“ — „So verrauschte Scherz und Ruß“ — so daß dies wundervolle Lied ohne die durch jenen männlichen Schluß erlangte germanische Consistenz in den überweichen Ton eines südlichen Gondelliedes zerfließen würde. Aber gleitet schon dieser sinnliche Reiz fast immer dem Uebersetzer aus den Händen, welcher einen Zwang würde es ihm auflegen, ein größeres Gedicht ganz mit stumpfen Reimen durchzuführen, und dadurch im Reimwort, auf welchem das charakteristische Schwergewicht des

Ganzen liegt, um die größere Hälfte des deutschen Wortvorraths beschränkt zu sein! Das mag bei einfacherem, kürzerem Liebe gelingen, ist aber bei oft wiederholter künstlicher Reimstrophe, wo ja die Schwierigkeit des drei- und vierfach gleichen Reimworts hinzukommt, unmöglich. Daher muß hier abermals aufgegeben werden. Die neunzeilige Spenserstange, wird im Deutschen nicht ohne freies Zulassen weiblicher Reime gebaut werden können; obwol die neunte Zeile, welche allein nach acht Fünffüßlern einen Alexandriner bildet und dadurch dem rhythmischen Ganzen den Abschluß zu geben bestimmt ist, empfindlich unter solcher Mischung leidet, da sie dann den vorigen nicht mehr so entschieden überlegen ist. Nimmt man zu diesen lautlichen Schwierigkeiten nun noch die eigentlich sprachlichen, z. B. die auch syntaktisch (durch die Erlaubniß das Relativ wegzulassen, die Participialconstruction, das völlig antife than whom) auftretende Gedrängtheit, so ist es gewiß diesen Umständen zuzuschreiben, daß Byrons Ehle Harold trotz der Mühwaltung geschickter Uebersetzer nicht populärer geworden ist. Jeder, der das Original kennt, ist von Entzücken erfüllt, keiner theilt es aufrichtig, der nur die Uebersetzung kennt. Denn diese gibt selten so schön wie in den eben gewählten beiden Versen den musikalischen, schillerähnlichen Strom der Worte und des Rhythmus wieder, der Byron in seinen guten Stunden zu Gebote stand; ein Theil des Inhalts geht immer verloren, aber hier verliert man meistens die Form dazu. Das von Jedlig oft als Rettungsmittel gebrauchte Enjambement der Zeilen ist nun gar unerfreulich, es widerstrebt der Natur jedes längeren gereimten Verses und ist daher nur sehr mit Maß zulässig, wo die Monotonie desselben gebrochen werden soll. Wie wenn uns z. B. in Schillers „Abschied vom Leser“ die Zeile:

Sie achtet es, doch fürchtet sie es nicht  
ein Uebersetzer in zwei Zeilen vertheilen wollte, wäre damit nicht jegliche sprachliche Energie dieses Gedankens zerstört? Ich bin überzeugt, daß viel freier übersezt werden müßte, daß es eines kühnen Griffes bedürfte, wie Herder ihn bei dem Eid that, wenn der Ritter Harold (der populärer werden könnte als Ariost, Tasso und Homer dazu, weil er auf die allerenergischste Weise einen edlen und großartigen, aber ganz modernen Geist abspiegelt) Gemeingut des deutschen Volkes werden sollte. Wie wichtig übrigens der stumpfe Reim ist, den Freiligrath mit vollem Recht nie aufgab, kann man auch sehen aus dem Anfang des Macbeth:

When shall me three meet again?

In thunder, lightning or in rain?

welches Lief scheinbar sehr treu, aber sehr schwach und dünn im Klange, so übersezte:

Wenn kommen wir drei uns wieder entgegen

Im Blitz, im Donner oder im Regen?

Schlegel dagegen (in dem köstlichen Bruchstück Nachgel. Werke IV.) sehr frei, aber sehr kräftig und für den Eindruck des Ganzen viel treuer:

Sagt wenn ich euch treffen muß,

In Donner, Blitz oder Regenguß?

Schlegels Takt nämlich gab mehr auf das rhythmische Ganze, dies gab er immer treu wieder, und darin liegt eigentlich das ganze Geheimniß.

Nächst den Reimstrophen der Engländer ist der Blankvers ihr eigentliches Besizthum, wir haben ihn erst von ihnen entnommen und, namentlich durch Schiller, selbstständig gestaltet und ihm durch mehr klingende Ausgänge eine größere Weichheit gegeben. Ohne Frage darf also auch darin der Uebersetzer Shakespeares etwas mehr thun als sein englisches Original, und hier hielt Schlegel wieder eine glückliche Mitte, während Tieck oft fast zu englisch wurde, Voss immer; die Uebrigen aber im Zulassen des weiblichen Endes viel zu weit gingen. Man soll nie vergessen, daß der kräftige stumpfe Schluß durchaus die Regel, der klingende nur die mildernde Ausnahme ist und daß das Vorwalten des letzteren namentlich einem so kräftigen Dichter wie Shakespeare unglaublich schadet. Aber wie viel günstiger steht doch hier die Aufgabe des Uebersetzers, als bei der Reimstrophe! Er kann klingend enden, wo sein Original stumpf und umgekehrt; er kann die mancherlei schönen rhythmischen Freiheiten, z. B. dactylische und anakäpstische Anfänge, Trochäen nach der Cäsur im dritten und vierten Fuße u. a. m., welche Shakespeare sehr wohl kannte, aufs mannigfaltigste nach den deutschen Wohl lautsgesetzen vertheilen; er kann auch einmal einen Vers mehr einschieben, was hier, wenn es mit Maß geschieht, sehr verständig ist. Schlegel thut es bisweilen, Voss und Tieck thaten es nie; andre Shakespeareübersetzer viel zu oft, alle die letztern (und zwar die Bewässerer am schreiendsten) im Widerspruch mit der Pflicht der höheren Treue. —

Die romanischen Sprachen bieten wieder andre Hindernisse, am wenigsten die französische. Die Mischung aus stumpfen und klingenden Endungen ist der deutschen ähnlich, die größere Zahl der Formwörter und die bei weitem größere Vielsilbigkeit der Stämme läßt dem Uebersetzer freieren Spielraum und eine Zeile wie

La perle au fond des mers,

L'or au sein de la pierre,

wird, obgleich im Original so gebrängt wie möglich, sich doch fast wörtlich übertragen lassen:

Die Perl im Meeresgrund,

Das Gold im Schoß des Steines.

Ja der Uebersetzer wird, während im Englischen ihm leicht der Rahmen zu voll wird, sich hier vielmehr hüten müssen, keine leeren Räume zu bekommen;

kann er dort nie so viel sagen wie sein Urbild, so muß er hier oft mehr sagen und ist also der Gefahr ausgesetzt, matt und weiterschweifig zu werden. Und was die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, die Kühnheit und Energie der poetischen Diction, insonderheit die schöpferische Kraft der Zusammensetzungen betrifft, wie sehr befindet sich da der Deutsche im Vortheil! Und wie leicht kann er, eben bei jenem breiteren Raume, durch die Treue gegen das Original zu dessen ärmerer, steiferer, schwungloserer Sprache herabsinken, wenn er nicht selbst von deutsch poetischem Geiste erfüllt ist! So ist in dem vorhingenannten Liede der Anfang

Le soufle inspireur, qui fait de l'ame humaine  
Un instrument mélodieux,  
Dédaigne des palais la pompe souveraine

so übersezt:

Der Odem, dessen Wehn ertönen läßt die Seele  
Und zu Gefängen sie entflammt,  
Verschmäh't die stolze Pracht der Schlösser und der Säle.

Freiligrath ist in der dritten Zeile schon bei Schlösser mit der Uebersetzung fertig, und er muß dann noch „die Säle“ hinzusetzen; so wurde die einfache Uebersetzung der ersten Zeilen: „Der begeisternde Hauch, der aus der Menschenseele ein melodisch Werkzeug macht“ für den deutschen Odensflug viel zu zahm und zu kühl und dieser muß schon deshalb höhere Noten greifen. Man muß nicht aufgeben, man muß hinzuthun, und wenn die Uebersetzung selbst in den viel schwungvolleren Dichtungen der romantischen Schule, wie in diesem lamartineschen Gedichte, fühlbar ist, wie viel mehr noch bei den Werken des älteren Kunststils, welche eine kühlere Gemessenheit haben? Daher haben diese in Nachbildungen und Uebersetzungen, mit welchen einst Gottsched und Frau Deutschland überschwemmt, der deutschen Sprache und Dichtkunst so wenig wahre Förderung gebracht, daher werden sie wol nie viel wirken, abgesehen davon, daß fast jedermann die Originale selbst versteht.

Dabei wird es uns viel schwerer als selbst im Englischen sein, der eigenthümlich feinen und anmuthigen körperlichen Structur des französischen Verses nachzukommen, und waren wir geistig überlegen, so müssen wir hier verzichten. Die Zartheit der vielen offenen Silben, die große Masse der wenn auch nicht sehr vollklingenden vocalischen, die Minderzahl und Weichheit der consonantischen Bestandtheile, verbunden mit dem häufigen r, den vielen Nasenlauten und den rapiden Doppelvocalen, wie *cieux*, *lieu*, *loi*, *entrailles* geben dem französischen Verse eine gewisse leichtfüßige Gile, namentlich dem heroischen Takte der langen alexandrinischen Zeile eine Art von Hast, etwas Anspringendes und Anstürmendes, eine leidenschaftliche und doch behende Wildheit (*furia francese*), wie sie der deutsche Alexandriner nur schwer erreicht. Wie

schwerfällig hier die vielen geschlossenen Silben, wie hart die Doppelconsonanten, wie plump und steif das Geklapper der in zwei Hälften zerfügten Langzeile! Aber grade hier können wir lernen und haben gelernt. Freilich nicht solange man aus dem Alexandriner eine regelmäßige jambische Zeile mit sechs Hebungen an unwandelbar fester Stelle machte, welche man mit Recht mit einer in der Mitte durchstochnen Schlange verglich, die nur schwer den halbtodten Hinterleib nachschleppt. Denn die Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit des französischen Verses beruht grade darauf, daß der Wort- oder Satzaccent mit dem rhythmischen Accent nicht immer, namentlich am Anfang und nach dem Einschnitt nicht, zusammenfällt. Wahren wir uns auch diese Freiheit und wir werden schon etwas von der Beweglichkeit und Lebendigkeit des französischen Alexandriners erobern. In dem Schlußvers der schönen *Adieux à Marseille*:

„Et toi Marseille assise aux portes de la France  
Comme pour accueillir ses hôtes dans tes eaux“

fängt der zweite Vers mit einer solchen retardirenden Disharmonie zwischen Wortaccent und Rhythmus *Comme an*, welche sich dann in Harmonie auflöst. Ein deutscher Uebersetzer könnte ähnlich im ersten Verse übersetzen:

„Und du Marseille, die du sitzt an Frankreichs Thron  
Wie seinen Gästen zum Empfange hold bereit.“

Niemand hat den Geist dieses Maßes richtiger begriffen als Freiligrath, sein

„Tragt mich ins Zelt hinaus sammt meiner Ottomane

beginnt eben mit solcher schönen Disharmonie; er allerdings wußte die anspringende Wildheit dieses Kenners zu regieren. Auch benutzte er häufig ein kühnes Ueberziehen des Satzes in den Anfang des nächsten Verses und ein leises Ueberweggehen des Satzes über die dadurch verschliffene Cäsur, um die Eintönigkeit zu brechen. So vervollkommnet dürfen wir dies vielverachtete Maß für leidenschaftliche Stoffe — denn nur sie und die tändelnden sind französisch — als einen schönen Erwerb aus der Fremde betrachten.

Aber entschieden bedeutender sind die Vortheile, welche die Südromanen unsrer Sprache und Kunst zugeführt haben, und zwar die Italiener früher und durchgreifend wirksamer, die Spanier einflußreicher erst seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Welch eine Fülle von Wohlklang verdankt unsre Sprache dem süßen Bastardlatein. In diesem Punkte also befindet sich der deutsche Nachbildner oder Uebersetzer immer, zum Vortheile für seine Sprache und Kunst, im Nachtheile, während ihn der sprachliche Ausdruck des Italienischen weder durch lautliche Gebrängtheit (wie im Englischen) zu Härten und Dunkelheiten, noch durch die Zerlassenheit, Flachheit, Gewöhnlichkeit und Steifheit desselben (wie im Französischen) zur bitteren Prosa verleiten wird. Denn das Italienische ist sowol geistig wie körperlich eine vollkommene Sprache als das Französische. Sie hat,

obwol ihr in einem wesentlichen Punkte, der Zusammensetzung, alle germanischen Sprachen überlegen sind, doch eine diesen ähnliche, ja sie in einigen Punkten übertreffende grammatische Bildsamkeit, namentlich in den lieblosenden Verkleinerungs- oder schmähenden Vergrößerungsformen, und die mit sprechender Gesticulation begleitete Antwort der Neapolitanerin auf die Frage, wie groß ihre Fische seien

Tantucci, tantille, tante e tantore!

(So ganz klein, so klein, so groß und so ganz groß!)

ist vollkommen unübersehbar. Ueberhaupt steht hier nicht nur ein größerer lexikalischer Reichthum, sondern auch eine größere Freiheit der Wortstellung und wie im Griechischen eine größere sinnliche Gebrängtheit durch die Lizenz im Weglassen der Artikel und Fürwörter, durch Zusammenziehung der Artikel mit den Präpositionen, durch Mannigfaltigkeit kürzerer Formen neben längeren, z. B. *piè* neben *piede*, *man* neben *mano*, *amar* neben *amare* zu Gebote, so daß sie einen eigenthümlich poetischen Stil entwickelt hat, welcher sie den alten Sprachen von allen romanischen am meisten nähert. Bei aller Vielsilbigkeit also kann sie einen Grad der Kürze erreichen, welcher, da sie auch in den Participialconstructions der deutschen überlegen ist, den Uebersetzer dazu zwingt, alle seine Mittel sinnlicher Energie zusammenzunehmen. Das stärkste Beispiel davon möchte (außer Dante) Manzoni's berühmte Ode auf Napoleons Todestag sein

Ei fu — siccome immobile,

Dato il mortale sospiro,

Stette la spoglia immemore

Orba di tanto spiro:

Così percossa attonita

La terra al nunzio stà;

Muta, pensando all' ultima

Ora dell' uom fatale;

Ne sa quando una simile

Orma di piè mortale

La sua cruanta polvere

A calpestar verrà.

welches Goethe zwar mit Aufgebung des Reimes, aber ebenso dunkel als meisterhaft so übersetzt hat:

Er war — und wie bewegungslos

Nach letztem Hauchessseufzer

Die Hülle lag, uneingedenk,

Verwaist von solchem Geiste;

So tief getroffen, starrerstaunt

Die Erde steht der Botschaft;

Stumm, sinnend nach der lezten  
 Stunde des Schreckensmannes;  
 Sie wüßte nicht, ob solcherlei  
 Fußstapfen Menschenfußes  
 Nochmals den blutgefärbten Staub  
 Zu stempeln sich erkühnten.

die italienische Sprache war einst auch für danteschen Tiefsinn empfänglich gewesen und er hatte ihr unvertilgbare Spuren oder doch solche eingedrückt, denen immer wieder nachgegangen werden konnte. Für uns aber war die andre Seite derselben, die gemächlich bequeme Fülle der Diction, der Farbenglanz mehr als die Königkeit des Ausdrucks, und vor allem der unnachahmliche musikalische Wohlklang des Wortes wie des Verses das eigentlich Wichtige und Einflußreiche, und während wir den körnigen Tiefsinn des Originals erreichen, ja überbieten können, so werden wir hier immer Schüler bleiben. Der schöne Gegensatz zwischen dem reichsten Wechsel reiner und voller Vocale und dem der weichsten flüssigen und der schärfsten schnalzenden und zwischen den Consonanten gibt der Sprache einen brausenden rhetorischen Vollklang; in ihr lebt und webt die reine kräftige Himmelsluft des Südens, die Harmonie seiner Farben, die Schönheit seiner Bewohner, die hinter Lässigkeit verborgene weiche Leidenschaftlichkeit ihrer Seelen. Sie hüpfst nicht auf dem zierlichen Fuße der muntern Franzosen dahin, bewegt auch nicht die kleine Hand so anmuthig kriegerisch, eine Ruhe und Würde ist in Wort und Vers über sie ergossen. Von ihr durchdrungen schrieb Goethe seine ersten Ottaven, seine Zueignung, wie aus ihr heraus Sphigie und Tasso und weckte dadurch in der Sprache des Teut, wie einst Spenser ebendaher in der Albions, eine bisher ungeahnte Fülle des Wohlklangs, eine harmonische Ruhe und tiefere Glut der Farben. Auf dieser Base gingen die Uebersetzer Schlegel und Gries weiter; ersterer würde nie so sanft und melodisch Romeo und Julie oder den Sommernachts- traum haben übersetzen können, ohne seine südromanische Durchbildung; so lockte C. Schulze, so Platen vor allen, so noch jüngst Geibel, „der Sprache Zierden ab, daß alle Welt erstaunte.“

Wie die Weichheit des Italienischen überhaupt wesentlich auf der Abwerfung der lateinischen Endconsonanten und dem Festhalten der dadurch entstandenen unbetonten Vocalendungen beruht, welche es nicht wie das Französische zu fast ganz stummen erniedrigt hat, so beruht die Weichheit des italienischen Verses insbesondere auf diesen klingenden Endungen mit zweiter offner Silbe. Stumpfe Ausgänge sind hier so selten wie im Englischen die klingenden. Aber die Ausschließlichkeit dieser ist für die deutsche Sprache ebensoviele zu weich, wie die jener zu hart und beide Beschränktheiten sind für den Uebersetzer wie den Nachbildner eine schwere Fessel. Daher hatte man sogleich angefangen

Ottaven, Terzinen und Sonetten die männlichen Ausgänge beizumischen, bis Platen, strenger und treuer, dieselben auszuschließen versuchte. Dem deutschen Ohr mißfiel die singende Eintönigkeit dieser treueren Stanze; war es doch schon zu sehr an die Mannigfaltigkeit eines gemischten Ausgangs gewöhnt, wie:

Der Morgen kam, es scheuchten seine Tritte  
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing.

Und in der That war der innere Wohlklang hier schon so groß, daß die kräftig abstoßenden Schlüsse willkommene Unterbrechungen waren. Ja, mit dieser Stanze selbst wurde es uns leicht zu viel, wir fühlten uns von Ariost und Tasso wie von G. Schilze wie eingelullt und in Schlaf gezaubert, je vollklingender die Reime uns ans Ohr schlugen. Der Grund hiervon liegt aber weniger in dem Klingen und Wiederholen der Reime, als darin, daß wir von dem romanischen Accentwechsel und dem südlichen Nichtverschleifen der zusammenstoßenden Vocale nichts nachahmen konnten, oder auch es nicht recht wagten, weil uns, obwol wir sie überwunden meinten, im Grunde immer noch die alte opizische Regel band. Der Italiener übt, um die lästige Monotonie des Fünffüßlers zu brechen, nicht nur wie der Franzose aufs kerkste den Widerstreit zwischen Wortaccent und rhythmischem Accent aus, sondern er verschleift auch nicht wie dieser die zusammenstehenden Vocale, sondern spricht sie in sogenanntem Hiatus ein ganz klein wenig aus, so daß dadurch eine Menge anapästischer Anklänge und hiermit eine größere Lebhaftigkeit der Versbewegung entsteht. Freilich ist dies nur mit einem längern Halten auf den mit dem Wortaccent zusammenfallenden Tonstellen vereinbar, da sonst der Rhythmus, der doch stets durchklingen muß, nicht mehr erkennbar wird. Aber ein langsamer, fast recitativartiger Vortrag ist überhaupt für alle künstlichen Maße notwendig; wer könnte z. B. ohne diesen die Schönheit horazischer oder pindarischer Maße zur Empfindung des Hörers bringen, abgesehen davon, daß den ähnlichen Widerstreit in den alten Sprachen zur Erscheinung zu bringen selbst beim einfachsten Hexameter die größte Kunst und recitativische Gemächlichkeit des Vortrags erfordert.

Die Leichtigkeit des Reimens bei so vielen gleichen wohlklingenden Endungen macht die Wiederholung und Verschlingung der Reime im Original sehr natürlich; geben wir diese auf, so zerstören wir alles und es sind die drei leichteren Formen Terzinen, Ottaven, Sonett durch glückliche Nachbildung bereits so populär geworden — erstere eigentlich erst durch Chamisso — daß ein Verändern oder Aufgeben der Reimstellung nun nicht mehr möglich ist. Aber freilich thürmt sich die Reimschwierigkeit bei den weniger läßlichen, gedrängteren, tief-sinnigen Dichtern, wie Petrarca und Dante, gewaltig dem Uebersetzer entgegen und doch ist z. B. bei Dante das langsame Ueberfluten des Rhythmus von

Welle zu Welle nothwendig für die Grundempfindung des episch fortrollenden Ganzen.

Im Spanischen konnten die Uebersetzer sich eher des Reims entschlagen, da die Assonanz eine so starke Rolle neben dem wirklichen Reim spielt. Wie herrlich gelang es Herder die würdevolle Grandezza, die fast sophistische Feinheit des spanischen Stils bei uns einzubürgern! Die Sprache verhält sich (so weit ich es beurtheilen kann), dem Uebersetzer gegenüber, ungefähr wie das Italienische, denn auch sie feuert ihn nicht minder zur Anstrengung lautlicher Schönheit, zu Feuer und Schwung im trochäischen Fluß der Rede an, ja sie hat noch mehr consonantische Zartheit und bei mehr stumpfen Ausgängen und reichlichem Zischlauten mehr Muskelkraft als das Italienische, das doch mehr dem Dionysos als dem Apollo gleicht. Ungemein schön und treu ist dieser Grundzug der Sprache sowol in Herders Eid, als in Geibels und Paul Heysses Liederchen bewahrt.

Herder hat eine große Menge neuer Züge in sein Lied eingewoben; er hat vieles ganz umgeschaffen, z. B. das schöne „Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo!“ (Vergl. Romancero del eid publ. par A. Keller p. 91 ff.) Dennoch hat Herder von dem Stil und Ton der spanischen Ritterromanze ein so tiefes Bewußtsein gehabt, daß seine Nachbildung auch sehr treu, sehr spanisch ist.

## Schleswig-holsteinische Briefe.

### Fünfter Brief.

Schleswig, den 16. Juni.

Die heut zu Ende gehende Woche wurde auf Streifzüge durch die südwestlichen Kirchspiele Angelns verwendet, von denen ich ziemlich jedes Dorf besucht und von wo ich eine solche Masse von wohlbegründeten Klagen heimgebracht habe, daß es mir schwer fallen wird, auch nur die hauptsächlichsten in einen Brief zusammenzubringen. Gern schickte ich meinem Berichte darüber als Einleitung eine Charakteristik Angelns und der Angeln voraus. Allein der Raum fehlt für heute, und es findet sich wol später Gelegenheit, über das höchst interessante Ländchen und Volk das Nöthige zu sagen.

Mein Plan führte mich zunächst direct nach Norden. Ich ging, immer