

## 4. Zwischen treuer und freier Übersetzung: Bodes Sterne und Wielands Shakespeare

### 4.1. Sterne I: Subjektive Erzählhaltung und Spiel mit dem Leser

Neben dem englischen Theater fand vor allem die englische Prosa das Interesse der Autoren und Leser in Deutschland. Fielding, Goldsmith, Smollett und Sterne wurden mehrfach übersetzt und gewissermaßen eingebürgert, auch der deutsche Roman orientierte sich weitgehend an diesen Mustern. Als Beispiel wählen wir Laurence Sternes *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) aus, die im selben Jahr von Bode übersetzt und unter dem Titel *Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien* (1768) herausgebracht wurde.

Die *Sentimental Journey* ist ein Reisebericht, in dem aber denkbar wenig geschieht. Das Buch wird vielmehr von Dialogen und Reflexionen des Erzählers beherrscht. Die extrem subjektive Erzählhaltung stellt hohe Anforderungen an Übersetzer und Leser. Meist bleibt unklar, was wirklich passiert, ob der etwas linkische und naive Ich-Erzähler Yorick wieder einmal einer Selbsttäuschung unterliegt oder ob er einen Sachverhalt halb bewusst, halb unbewusst beschönigt bzw. verschleiert. Sterne erweist sich als ein Meister der Untertöne und Anspielungen, der Doppeldeutigkeiten, der Ironie und des Absurden. Die Komik der Erzählung entsteht durch den Zusammenstoß der hochfliegenden Ideale und hehren Gefühle des Helden mit der nüchternen Realität. Die von ihm verfochtenen Ideale werden ständig widerlegt und unterminiert, sie erweisen sich als unpraktikabel, vielleicht sogar als verlogen. Die Entscheidung darüber, ob hier konventionelle Moral gepredigt und die Haltung des reinen Tors verherrlicht wird oder vielmehr beide relativiert und entlarvt werden, bleibt weitgehend dem Leser - in unserem Fall dem nicht zu beneidenden Übersetzer - überlassen. Schon in seinem *Tristram Shandy* hatte der Autor den Ball gerne an den Leser weitergespielt, um ihm die beim Lesen nötige Verständnisarbeit, und im Besonderen seine Unzulänglichkeiten und starren Lesegewohnheiten, bewusst zu machen. Auch in der *Sentimental Journey* treibt Sterne sein Spiel mit dem Leser und seinen Erwartungen. Das Beispiel der Begegnung Yoricks mit einer Kammerzofe soll dies illustrieren.

Yorick kennt die hübsche Zofe aus einer Buchhandlung, von wo er sie ein Stück Weges zum Hotel ihrer Herrin begleitet hat, um ihr moralische Lehren zu erteilen. Schon hier beginnt der Tanz um den heißen Brei, man bleibt stehen, sie macht einen Knicks und bedankt sich, man geht noch eine Gasse weiter etc. Yorick begegnet dem Kammermädchen wieder, als sie von ihrer Herrin zu ihm geschickt wird, um einen Brief zu holen. (Dieses Kapitel hat den Titel 'The Temptation'.) Sie tritt ein, errötet, man ist allein und sich dessen peinlich bewusst; Yorick beschreibt ausführlich seine Gefühle und den standhaften Kampf dagegen, u. a. mit der Feststellung "the devil was in me". Er möchte eine Karte für ihre Herrin schreiben, findet zuerst kein Papier, dann keine Feder, die Sache zieht sich in die Länge. Als diese Angelegenheit endlich erledigt ist, drückt man sich die Hände, und plötzlich sitzt man auf dem Bett - Yorick beteuert, nicht zu wissen, wie das zugegangen sei, und keinesfalls dazu beigetragen zu haben. An seinem Hemdkragen ist etwas zu reparieren, die Zofe hat natürlich Nadel und Faden zur Hand, man rückt einander näher; schließlich öffnet sich eine Schnalle an ihrem Schuh, der

Kavalier Yorick fühlt sich bemüht zu helfen, sie hält ihm den Fuß entgegen, verliert das Gleichgewicht und fällt - ohne dass er wiederum das Geringste dafür kann -, auf das Bett. Daraufhin ... folgt das Kapitel 'The Conquest'.

In diesem kurzen Kapitel rechtfertigt Yorick die natürlichen Gefühle gegen die kalten Moralisten, scheint seine zärtlichen Regungen aber zu bezwingen - oder doch nicht? Urteilen Sie selbst:

If nature has so wove her web of kindness, that some threads of love and desire are entangled with the piece, must the whole web be rent in drawing them out? - Whip me such stoics, great governor of nature! said I to myself - Wherever thy providence shall place me for the trials of my virtue - whatever is my danger - whatever is my situation - *let me feel the movements which rise out of it, and which belong to me as a man, and if I govern them as a good one, I will trust the issues to thy justice* - for thou hast made us, and not we ourselves.

As I finished my address, I raised the fair *fille de chambre* up by the hand, and led her out of the room [...].

Wer wird hier besiegt, Yoricks und wohl auch des Kammermädchens *desire*, oder doch das Kammermädchen selbst, wie das umständliche Vorgeplänkel nahe legt? Es hängt allein von der Einstellung des/der über mehrere Seiten mehr oder weniger erhitzten Lesers/Leserin ab, wie er/sie die Stelle versteht. Und er/sie kann dabei eigentlich nur verlieren, wird auf jeden Fall düpiert. Traut er/sie Yorick, bleibt das ungute Gefühl, dem gar nicht so verlässlichen Erzähler und seinen gewundenen (heuchlerischen?) Erörterungen aufgesessen zu sein; traut er/sie ihm nicht, so setzt er/sie sich dem Vorwurf aus, lüsterne Phantasien in eine denkbar harmlose Episode zu projizieren. Auf welche Position er/sie sich auch begibt, der Text bzw. der Autor und sein Erzähler können ihn/sie widerlegen. Zeitgenössische Kommentatoren haben besonders die oben kursivierte Stelle mit den *movements* als doppel- bzw. eindeutig erachtet. Aber auch *address* ist bewusst mehrdeutig formuliert. Die Phrase identifiziert das Vorangegangene als Ansprache an den Schöpfer, kann aber auch das Ende der (sexuellen?) ‚Zuwendung‘ zur Zofe bedeuten. Bei Bode, dessen Übersetzung wir uns gleich zuwenden werden, steht für *movements* übrigens *Regungen* und für *address* *Anrede*. Dies ist ein erstes Indiz dafür, dass er sich eher für die tugendhafte Lesart entscheidet.

#### 4.2. Sterne II: Sentimental oder empfindsam?

Das Buch wurde während und nach einer Reise Sternes nach Frankreich geschrieben. Der in der Übersetzung schon im Titel erscheinende Yorick ist das literarische *alter ego* Sternes - Kennern seiner Werke war die Figur schon aus dem *Tristram Shandy* geläufig, wo er als Pastor (auch darin mit Sterne übereinstimmend) und Freund der Familie Shandy auftritt. Der Verfasser war völlig in die Welt Shandys eingetaucht; unter dem Pseudonym Yorick schrieb er Briefe, veröffentlichte eine Sammlung Predigten usw. Sternes Stil war berüchtigt für allgegenwärtige erotische Anspielungen. Dennoch oder gerade deswegen waren seine Bücher äußerst beliebt. In Deutschland wurde im Kontext der Strömung der Empfindsamkeit geradezu ein Kult mit Sterne getrieben. Für Sterne bzw. Yorick zu schwärmen und ihm nachzueifern bedeutete, seine Gefühle und *whims*, das sind harmlose Marotten, zu kultivieren, sich mit der Welt und ihrem Lauf, aber auch den eigenen Fehlern resigniert abzufinden, Sanftmut zu üben und vor allem Großzügigkeit gegen die *whims* anderer zu zeigen. Einer Legende zufolge, die Bode selbst in

Umlauf setzte, ist erst durch seine Übersetzung das Wort ‚sentimental‘ im Deutschen eingeführt worden. In der Vorrede zu seiner Übersetzung schreibt er, dass er das englische *sentimental* anfangs mit *sittlich* wiedergeben wollte, dass er von dem mit ihm befreundeten Lessing aber den Tipp erhielt, es mit *empfindsam* zu übersetzen. Dabei zitiert er Lessing:

Es kömmt darauf an, Wort durch Wort zu übersetzen; nicht eines durch mehrere zu umschreiben. Bemerken Sie sodann, daß sentimental ein neues Wort ist. War es Sternen erlaubt, sich ein neues Wort zu bilden: so muß es eben darum auch seinem Übersetzer erlaubt seyn. Die Engländer hatten gar kein Adjectivum von Sentiment: wir haben von Empfindung mehr als eines. Empfindlich, empfindbar, empfindungsreich: aber diese sagen alle etwas anders. Wagen Sie, empfindsam!

Wir wissen mittlerweile, dass *sentimental* in London ein ausgesprochenes Modewort war, bevor Sterne es literaturfähig machte, und dass in Deutschland auch das Wort empfindsam bereits bekannt war, ehe Bode es verwendete. Außer Streit steht jedoch, dass Sterne und die Übersetzung seiner *Sentimental Journey* dem Wort in Deutschland zum Durchbruch verhelfen und es zur Etikette einer Modeströmung bzw. Lebenshaltung machten.

Bodes Übersetzungsnöte leiten ins Zentrum der Probleme des Romans und der Schreibweise Sternes im Allgemeinen. Sterne bewegt sich in der *Sentimental Journey* ständig an der Grenze zwischen Liebenswürdigkeit und Liebe, zwischen Sentimentalität und Sinnlichkeit. Die *Sentimental Journey* ist auch eine Reise voller angedeuteter oder verhinderter Liebesabenteuer, insofern wäre ‚sinnliche Reise‘ eine legitime Übersetzung, die sich für die eine Seite der Doppeldeutigkeiten entscheidet, man könnte auch sagen für eine eindeutige Lesart. Charakteristisch ist, dass sich Bode für *sentimental* entschieden hat. Denn durchgehend glaubt der Übersetzer, seinen Lesern (und besonders den Leserinnen?) Doppelsinnigkeiten ersparen zu müssen.

### **4.3. Sterne III: Der Übersetzer als Moralist; merkwürdige Formulierungen infolge treuer Übersetzung**

Dazu ein Beispiel: Der Roman bricht - mitten im Satz - damit ab, dass der Held unabsichtlich (?) das Hinterteil (?) eines Kammermädchens (schon wieder!) berührt: „So that when I stretched out my hand, I caught hold of the fille de chambre’s --- END”. Nun muss man sich die Vorgeschichte dieser Episode vergegenwärtigen: aus Platzmangel müssen eine reisende Dame und ihre Zofe das Zimmer in einem Gasthaus mit Yorick teilen. Man schließt einen Vertrag, in dem sich Yorick verpflichtet, erstens die ganze Nacht die Hose anzubehalten und zweitens nach erklärter Nachtruhe kein Wort mehr zu sprechen. Vor Aufregung wälzt sich Yorick schlaflos hin und her und stößt schließlich ein „O my God” aus, was die Dame als Vertragsbruch beanstandet. Ein Disput entwickelt sich, die Zofe schleicht im Dunkeln unbemerkt heran, um zu schlichten, und da passiert das oben geschilderte Missgeschick (?).

Bode übersetzt in der ersten Auflage ganz bewusst abwiegelnd: „Da ich die Hand ausstreckte, bekam ich die Kammerjungfer zu fassen.“ Nun mag eine gewisse Rolle gespielt haben, dass es dem Übersetzer undenkbar erschien, einen Roman nicht mit einem Punkt, sondern mit einem Gedankenstrich enden zu lassen. Immerhin korrigierte er aber in der vierten Auflage originalgetreu zu: „Da ich die Hand ausstreckte, fasste ich

der Kammerjungfer ihre - - -“ Zumindest die erste Version versucht die Schicklichkeit zu wahren und nimmt sich zu diesem Behufe die Freiheit einer kleinen Untreue gegen das Original.

Nicht nur in Fragen der Schicklichkeit bewies Bode Taktgefühl. Was tut ein rück-sichtsvoller Übersetzer, zumal ein deutscher, wenn er auf folgende Stelle stößt: “‘tis shutting the door of conversation absolutely in his face, and using him worse than a German”? Er schiebt den Schwarzen Peter der schlechten Manieren, der hier den Deutschen zufällt, unter Benützung der in seinem Land kursierenden Stereotypen, ande-ren zu: „Das hiesse ihm die Türe der Konversation vor der Nase zuschlagen und ärger mit ihm umgehen, als ein Holländer mit einem westphälischen Muff.“

Gewissen Abänderungen im Sinne der Adaptation des Textes für einen honetten deutschen Leser bzw. eine honette Leserin stehen Stellen gegenüber, die zeigen, dass Bode sich im allgemeinen bemühte, der Vorlage gerecht zu werden. Auch er blieb offenbar nicht unbeeinflusst von den Forderungen nach Treue beim Übersetzen. Für sich betrachtet ergeben manche Formulierungen beinahe Nonsense-Poesie, die Sprache wird auch bei Bode gelegentlich im Sinne Breitingers ‚angebaut‘. Einige Beispiele: “Grieve not, gentle traveller” - „Sieh nicht scheel, geneigter Reisender“; “I had forgot that resource” - „auf diesen Spartopf hatte ich nicht gedacht“; “I would have imposed upon my fancy” - „Ich möchte meiner Einbildung was auf den Ärmel geheftet haben“; “to save him conjectures” - „ihm das Kopfbrechen zu ersparen“; “The Notary’s wife was a little fume of a woman” - „Des Notarius Eheliebste war eine kleine Pulvermühle von einer Frau“; “I believe that man has a certain compass as well as an instrument” - „Ich glaube, dass der Mensch so gut als ein Klavier oder eine Oboe seine abgemessene Höhe und Tiefe hat“.

#### 4.4. Shakespeare I: Vorgeschichte; Einfluss der benützten Vorlage

Wechseln wir zu Wielands Shakespeare. Wieland lieferte die erste umfassende Überset-zung der Stücke dieses Autors ins Deutsche; zuvor waren lediglich zwei Einzelwerke im Druck erschienen, und zwar **Caspar Wilhelm von Borcks** *Trauerspiel von dem Tode Julius Cäsar*, 1741 in Alexandrinern (Borck war preußischer Gesandter in London und hatte dort Aufführungen von Stücken des Dichters gesehen), und *Romeo und Julia* von **Simon Grynaeus**, 1758 in Blankversen. Wieland übersetzte zwischen 1762 und 1766 22 Stücke. Die Anregung dazu erhielt er in Zürich, wo er sich bis 1760 aufgehalten hatte und wo eine besonders englandfreundliche Stimmung herrschte. In dieser Stadt erschien auch seine Übersetzung, die daher manchmal als „Züricher Übersetzung“ Shakespeares bezeichnet wird.

Als Vorlage diente ihm die Ausgabe von **Warburton** und **Pope** von 1747, die einen äußerst problematischen Text bot. Warburton hatte zahlreiche ‚Verbesserungen‘ ange-bracht und vor allem an Stellen, die ihm dunkel oder misslungen erschienen, kühne Vermutungen (sogenannte Emendationen) in den Text eingebracht. Wo immer ihm eine Stelle unverständlich oder der Vernunft widersprechend erschien, nahm er einen zu verbessernden Setzerirrtum an. Shakespeares Stücke wurden dadurch dem Klassizismus näher gerückt. In dieselbe Richtung zielten auch zahlreiche Kommentare Warburtons, in denen er seine Verbesserungen rechtfertigt oder nicht zu verbessernden Passagen Rügen erteilt. Diese Kommentare blieben nicht ohne Einfluss auf Wieland. Auch in seinen

Äußerungen über den Engländer mischen sich Huldigung und Tadel: er lobt die Erfindungsgabe und Menschenkenntnis, die feine Psychologie und Naturnähe der Stücke, und insbesondere das Talent Shakespeares, individuelle Charaktere zu zeichnen und mit der ihnen angemessenen Sprache auszustatten. Andererseits bemängelt auch Wieland, dass Shakespeare dem „schlimmen Geschmacke seines Publikums, von welchem er seinen Unterhalt ziehen mußte“, Opfer gebracht habe. Dieser Geschmack sei schlicht „barbarisch“ gewesen, womit Wieland ein Lieblingswort der Kritiker seiner Zeit übernimmt. Nur durch die Rücksichtnahme auf ein überwiegend geschmackloses Publikum seien die „allerseltsamsten, unerwartetsten, und folglich unnatürlichsten Begebenheiten und Vorfälle; die übertriebensten Gedanken, der wortreichste Ausdruck, die schallendsten Reime und die donnerndeste Versification“ zu erklären. Die „niedrigste Art von Possen, pöbelhafte Zoten, und ungesittete Scherze von Narren und albernen Bauern“ sind laut Wieland ebenfalls dem Publikumsgeschmack zu verdanken.

#### 4.5. Shakespeare II: Zensur von ‘Pöbelhaftem’

Solche Ausführungen bereiten auf Striche in der Übersetzung vor, die Wieland wiederholt in Anmerkungen rechtfertigt. Da heißt es z. B., dass pöbelhafte Schwänke, Zoten, Wortspiele und schmutzige Witze wegbleiben, da „wir vermuthlich keine Leser von derjenigen Classe haben werden, zu der die Zuhörer gehörten, die man damit belustigen wollte.“ Wer sollte dieser Argumentation widersprechen? In *King Lear* fragt der während eines Unwetters auftretende Kent: „Wer ist hier?“ Der Narr, der sich mit dem König auf der Bühne befindet, übernimmt die Antwort: „Marry, here’s grace and a cod-piece - that’s a wise man and a fool.“ Dazu muss man wissen, dass *cod-piece* das in der Elisabethanischen Bekleidung übliche Behältnis für die männlichen Genitalien bezeichnet, bei Shakespeare aber häufig metonymisch für den Inhalt steht. Narren trugen oft ein besonders auffälliges *cod-piece*, das hier für den Narren als ‚Anhang‘ oder ‚Anhängsel‘ des Königs (*his grace*) steht. Unschicklich ist nun nicht nur die Anspielung bzw. Zweideutigkeit an sich, sondern die in der folgenden Erläuterung herrschende Unsicherheit, wer von beiden *wise man* und wer *fool*, wer *grace* und wer *cod-piece* ist. Und selbst wenn man *wise man* auf den König bezieht, kann dies nur Ironie sein, da der Narr sich vorhin gerade über die sexuelle Unbeherrschtheit des Königs lustig gemacht hat, der er seine missratenen Töchter verdankt. Tatsächlich wird durch den Scherz des Narren nicht die *grace* - die Hoheit - des Königs, sondern seine Menschlichkeit und Triebhaftigkeit hervorgekehrt.

Sieht man von der Empfindlichkeit des Publikums einmal ab, so war ein solcher Scherz allemal ein Grund für die Zensur, auch jene in Zürich, gegen ein Stück einzuschreiten. Rücksicht auf die drohende Zensur mag Wieland bewogen haben, auf die Stelle zu verzichten, obwohl er ansonsten nicht zimperlich, sondern geradezu berühmt für Galanterien im Rokokogeschmack war. In der zugehörigen Anmerkung bringt er das schon geläufige ‚Pöbel-Argument‘ vor: „Der Narr sagt hier etwas so elendes, daß der Uebersetzer sich nicht überwinden kan, es herzusezen. Der Leser darf versichert seyn, daß man nichts verliert, wenn schon zuweilen Einfälle weggelassen werden, deren Absicht bloß war, die Grundsuppe des Londner-Pöbels zu König Jacobs Zeiten lachen zu machen.“

In der Praxis schloss sich Wieland allerdings, entgegen seinen theoretischen Vorgaben, zuweilen auch bei ‚pöbelhaften‘ Stellen eng an die Vorlage an, z. B. wenn Kent in *King Lear* Oswald unter anderem „einen Schlingel, einen Schurken, einen Tellerleker, einen niederträchtigen, hochmüthigen, hohlen, bettlermässigen, drey-rokichten, schmuzigen, lumpichten Schurken, einen weißleberichten, maußköpfigen Schurken, einen Huren-Sohn von einem glas-augichten, überdienstfertigen, abgefeimten Galgenschwegel“ schimpft (“a Knave, a Rascall, an eater of broken meates, a base, proud, shallow, beggerly, three-suited-hundred-pound, filthy woosted-stocking knave, a Lillylivered, action-taking, whoreson glasse-gazing super-serviceable finicall Rogue”).

Bemerkenswert sind auch Wielands Begründungen, warum Stellen, die eigentlich nichts in den Stücken zu suchen hätten, ausnahmsweise einmal erhalten bleiben. So im Falle der Charakterisierung von Edmunds Antwort auf die Herausforderung durch seinen Halbbruder Edgar in *King Lear*: „Dieses Nonsensicalische Gewäsche hat man beynahe so verworren, als es im Original ist, zu einer Probe stehen lassen wollen, von einer dem Shakespear sehr gewöhnlichen Untugend, seine Gedanken nur halb auszudrücken, übel-passende Metaphern durcheinander zu werffen, und sich von allen Regeln der Grammatik zu dispensiren.“ Die zugehörige Stelle lautet:

Die Klugheit erforderte nach deinem Namen zu fragen; jedoch, da dein Ansehen so schön ritterlich ist, und in deiner Sprache ein Ton von Erziehung athmet, so verachte ich die Bedenklichkeiten, wodurch ich nach den Gesezen der Ritterschaft deine Ausforderung ablehnen könnte. Ich schleudre also alle diese Verräthereyen auf dein Haupt zurück, und überwälze mit denen hölle-verhaßten Lügen dein Herz, durch welches ihnen dieses mein Schwerdt einen Weg machen soll, wo du auf ewig ruhen sollst.

Neugierig auf den ‘Nonsense’ schlägt man das Original auf und liest dort:

In wisdom I should ask thy name;  
 But since thy outside looks so fair and warlike  
 And that thy tongue some ‘say of breeding breathes,  
 What safe and nicely I might well delay  
 By rule of knighthood, I disdain and spurn.  
 Back do I toss these treasons to thy head,  
 With the hell-hated lie o’erwhelm thy heart,  
 Which, for they yet glance by and scarcely bruise,  
 This sword of mine shall give them instant way  
 Where they shall rest for ever.

Der erste Satz bietet keine besonderen Schwierigkeiten. *Say* könnte hier ‘assay’ (Beweis) bedeuten, aber auch einfach ‘say’ (Worte) ähnlich wie bei Wieland (Ton). Schwierig ist allerdings der nächste Satz, und besser wäre es vielleicht wirklich gewesen, ihn wegzulassen, als ihn noch weiter zu verdunkeln, wie dies die Übersetzung tut. *Treasons* greift den Vorwurf Edgars (traitor) wieder auf, *the hell-hated lie* ist eben dieser Vorwurf, der Edmund verhasst ist; *which* bezieht sich wohl, da ein Plural folgt, auf *treasons*, und nicht auf *heart*. Die Stelle ließe sich demnach paraphrasieren: da die an den Kopf zurückgeworfenen Anklagen (am Helm, der Rüstung) abprallen, muss das Schwert nachhelfen und ihnen einen Weg bahnen. Abgesehen von Details, führt also vor allem das ‚durch‘ bei Wieland im buchstäblichen Sinn auf einen falschen Weg, und *wo du auf ewig ruhen sollst* macht den Satz endgültig ‚nonsensicalisch‘. Man muss bei der Beurteilung der Übersetzung in Rechnung stellen, dass Wieland nur wenig von den

Hilfsmitteln zur Hand hatte, die für einen heutigen Übersetzer selbstverständlich sind (verlässliche, vor allem auch historische Wörterbücher und philologische Stellenkommentare), und dass er keinerlei Anhaltspunkt in Form einer bereits vorhandenen Übersetzung vorfand.

Nicht nur hier, wo die Übersetzungstreue polemischen Zwecken dient, sondern ganz allgemein nimmt sich Wieland vor, die Merkmale der Vorlage möglichst beizubehalten. In *Einige Nachrichten von den Lebensumständen des Herrn Willhelm Shakespear*, dem Nachwort zur Übersetzung, schreibt er über seine Übersetzungsprinzipien, wobei er sich zugleich gegenüber Kritikern rechtfertigt, die die mangelnde Eleganz getadelt hatten:

Es kann eine sehr gute Ursache haben, warum der Uebersetzer eines Originals, welches bey vielen grossen Schönheiten eben so grosse Mängel hat, und überhaupt in Absicht des Ausdrucks roh, und incorrect ist, für gut findet es zu übersezen wie es ist. Shakespear ist an tausend Orten in seiner eignen Sprache hart, steif, schwülstig, schielend; so ist er auch in der Uebersetzung, denn man wollte ihn den Deutschen so bekannt machen wie er ist.

#### **4.6. Shakespeare III: Übersetzerische Treue (Prosa; Anglizismen; Wortspiele)**

Der Wille zur Treue äußert sich zunächst in der Wahl der Prosaform, Wieland verzichtet demonstrativ auf eine formale Neuschöpfung. Im Fall Shakespeares hatte sich die Treue seiner Ansicht nach am Inhaltlichen zu orientieren, da dessen Stücke ohnehin allgemein als formal kunstlos bis verfehlt galten, als „geistvolle Impromptus“ wie Wieland einmal schrieb. Aus dieser Überlegung heraus kritisierte Wieland sogar die gelegentlich im Original anzutreffenden versifizierten Passagen (Liedeinlagen u. ä.), vielleicht nicht zuletzt deshalb, weil sie sich als unübersetzbar erwiesen. In *Romeo and Juliet* merkt er z. B. an:

Es ist ein Unglück für dieses Stük, welches sonst viele Schönheiten hat, daß ein grosser Theil davon in Reimen geschrieben ist. Niemals hat sich ein poetischer Genie in diesen Fesseln weniger zu helfen gewußt als Shakespear; [...] der Reim macht ihn immer etwas anders sagen als er will, oder nöthigt ihn doch, seine Ideen übel auszudrücken.

Wortlaut ging Wieland allemal vor Rhythmus, ein bestimmtes Metrum hätte Abstriche auf der inhaltlichen Ebene nötig gemacht. Auch in Bezug auf den Rhythmus wahrt Wieland insofern eine gewisse Treue, als er im Deutschen keine klassizistisch formvollendeten Perioden schafft, sondern durch eng am Original gehaltene raue Fügungen den Geschmack seiner Zeit provozierte.

Eine gewisse übersetzerische Treue äußert sich ferner in zahlreichen Anglizismen. Wielands Übersetzung ist auch für die Erforschung der Beziehungen zwischen den beteiligten Sprachen wichtig. Viele englische Wörter sind durch seine Übersetzung als Fremd- oder Lehnwörter ins Deutsche eingedrungen, z. B. Clown, Hobgoblin, Lullabei, Steckenpferd, Kriegserklärung, Milchmädchen, Werkeltagswelt, anatomieren, entweiben, blaßwangig u. a. Einige Beispiele für übertriebene wörtliche Treue: „How now“ heißt natürlich etwa ‚siehe da‘, und nicht „wie nun“; an *Asterix bei den Briten* erinnern Formen wie „es geht nicht vor sich, thut es?“ für „it goes not forward, doth it?“, „Ihr habt mich doch begriffen, habt ihr nicht?“ für „you have me, have you not?“ oder „was ist die Sache?“ für „what is the matter?“ Ab und zu misslingt die vermeintlich wörtliche Treue, so wenn Hamlet während des Spiels im Spiel seine Zwischenbemerkungen

macht. Bei Wieland ruft er, um Zweifel anzumelden, als die Herzogin ihre Treue über den Tod hinaus beteuert, anstatt "That's wormwood!" (Wermut) „Wurmsaamen, Wurmsaamen!“ (d. i. *worm-seed*, ein Mittel gegen Würmer; vielleicht das nächstliegende Wort im benützten Wörterbuch?) Ein nettes Resultat zeitigt auch die Verwechslung von *skainmate* (Spießgeselle) mit *mat* (Decke, Pfühl): "I am none of his skainmates" – „ich bin keine von seinen Unter-Pfülben“ (*Romeo and Juliet* II,4). Wieder aus *Hamlet* stammt: „der satyrische Bube da sagt, alte Männer hätten [...] vollen Mangel an Verstand mit sehr schwachen Schinken“ für "the satirical rogue says here that old men have [...] a plentiful lack of wit, together with most weak hams." Alle späteren Übersetzer verstehen *ham* als Anspielung auf die mangelnde Potenz, Schlegel setzt hier z. B. „sehr kraftlose Lenden“.

#### 4.7. Shakespeare IV: Übersetzerische Freiheiten (Metaphern, Wortspiele)

Der programmatischen und auch im Text zuweilen verwirklichten Treueforderung stehen allerdings gewichtige Freiheiten gegenüber. Von den quasi-zensorischen Auslassungen war ja bereits die Rede. Wieland überträgt Shakespeare in Aufklärungsprosa, d. h. er bemüht sich, Klarheit und *common sense* zu wahren, aber auch eine gewisse Leichtigkeit. So teilt er lange Sätze ab und vereindeutigt unklare Stellen, setzt also die von Warburton begonnene Bearbeitung Shakespeares fort. Metaphern reduziert er häufig auf ihren blanken Sinn, da sie ihm als bloßer Schmuck, der nicht überhand nehmen durfte, oder gar als Werkzeuge der Verdunkelung des Sinns galten. In *Romeo and Juliet* übersetzt er z. B. "an hour before the worshipped sun Peered forth the golden window of the East" einfach mit „eine Stunde eh die Sonne aufgieng“ und merkt dazu an: „Es ist nichts leichters, als durch eine allzuwörtliche Uebersetzung den Shakespear lächerlich zu machen, wie der Herr Voltaire neuerlich mit einer Scene aus dem Hamlet eine Probe gemacht [...]“. Charakteristisch für die Vereinfachung der Bildlichkeit ist auch die Stelle aus *Heinrich IV.*, an der der König über seinen Staatsstreich sagt: "necessity so bow'd the state That I and greatness were compell'd to kiss". Wieland macht daraus die nüchterne Aussage: „die Umstände des Staats nöthigten mich zur Übernehmung der Crone.“

Wortspiele sind Wieland verhasst, weil sie als pöbelhaft gelten. Selten bemüht er sich daher, sie im Deutschen nachzubilden. Benvolio in *Romeo and Juliet* sagt, als er sich mit Romeo anschickt, die Party bei den Capulets zu besuchen: "But let them measure us by what they will; We'll measure them a measure, and be gone." Das bedeutet etwa: wir werden ihnen (oder für sie) einen Tanz abmessen und wieder verschwinden. Wieland konkretisiert: „Sie mögen von uns halten, was sie wollen, wenn wir ihnen nicht gefallen, oder sie uns nicht, so gehen wir wieder.“ Und noch ein Beispiel aus *Hamlet*: "Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me" (*fret* bedeutet als Substantiv Bund an einem Saiteninstrument bzw. als Verb auf einem solchen Instrument Töne greifen, aber auch plagen). Wieland übersetzt: „Nennt mich welches Instrument ihr wollt, aber wenn ihr schon auf mir herumpfuschen könnt, so könnt ihr doch nicht auf mir spielen.“

Wohl eher auf ein Missverständnis als auf eine bewusste Abänderung ist wohl die folgende Übersetzungsstelle zurückzuführen. Bei Shakespeare lädt Timon von Athen die Senatoren, seine falschen Freunde, zu einem Gastmahl und setzt ihnen bedeckte

Schüsseln vor. Auf die Schüsseln zeigend beendet er seine Ansprache bzw. die Anrufung der Götter: “Uncover, dogs, and lap”. Nun folgt die Regieanweisung: “The dishes are uncovered and seen to be full of warm water.” Die ‚Freunde‘ fühlen sich mit Recht brüskiert. Allerdings fehlte in der Ausgabe Warburtons, die Wieland benützte, die Regieanweisung; zudem war die Aufforderung “uncover ...” kursiv gesetzt, was den Übersetzer zu folgender Umdeutung des Schlusses der Anrede als Regieanweisung veranlasste: „Man dekt auf und alle Schüsseln sind mit Hunden von verschiedner Gattung angefüllt“. Der Kommentator der Neuausgabe der Wieland-Übersetzung nimmt den Übersetzer in Schutz. Er meint, dass es sich bei dieser Stelle um eine bewusste Verbesserung im Sinne einer noch intensiveren Brüskierung der Gäste handele, und liest gar eine Anspielung auf die philosophische Schule der Kyniker (,die Hündischen‘) heraus. Allerdings nimmt sich Wieland an anderen Stellen kaum jemals die Freiheit zu derart einschneidenden Änderungen heraus.

Resümierend kann man festhalten, dass Wielands Übersetzung zwischen aus Bewunderung zum Original resultierender Treue und Eingriffen im Sinne der rationalistischen Poetik schwankt. Die Distanz zwischen der Dramaturgie der Renaissance und jener des aufgeklärten Jahrhunderts war nicht zu überbrücken (blickt man voraus auf Schlegels Übersetzung, kann man sagen: *noch nicht* zu überbrücken.) Bei alledem ist Wieland das Verdienst, Shakespeare erstmals ins Deutsche transponiert zu haben, nicht zu nehmen. In diesem Sinn ist die Übersetzung epochal. Sie ermöglichte die Entdeckung Shakespeares durch den Sturm und Drang, auch wenn sich gerade die Vertreter dieser Strömung über so manchen besserwisserischen Kommentar Wielands ereiferten.