

6. Die romantische Übersetzungstheorie und -praxis (Schlegels Shakespeare)

6.1. F. Schlegel und F. Schleiermacher

Die deutschen Romantiker nahmen die von Breitinger, Klopstock und Herder gegebenen Impulse auf und entwickelten sie weiter in Richtung einer Theorie der treuen Übersetzung. An die Stelle des Rationalismus der Aufklärung setzten sie endgültig den ästhetischen Historismus und damit einen relativistischen Standpunkt. Dichtung ist für sie nicht mehr Nachahmung von Mustern, sondern Produkt eines originellen Geistes. Jedes Werk besitzt daher Individualität, ist von vorneherein fremd und gerade deshalb interessant; diese Individualität kann in der Übersetzung nur durch Verfremdung der zielsprachlichen Strukturen eingefangen werden.

Friedrich Schlegel postuliert in seiner *Philosophie der Philologie* (1797) die Geschichtlichkeit aller poetischen Normen; hierbei ist die einschneidende Erfahrung der Französischen Revolution in Rechnung zu stellen. Die Philologie ist in seinem Konzept eigentlich eine besondere Form der Geschichtsforschung. Jedes Werk muss auf seine Schreibweise und den Erkenntnisstand der Zeit, aus der es stammt, sowie auf seine Bedeutung für den Geschichtsprozess hin analysiert werden; diese Perspektiven sind die Voraussetzung für das Verstehen des Werkes. Aber auch die Philologie muss sich als historisch relativ, als Moment des Geschichtsprozesses, begreifen. Unter diesen neuen Prämissen erscheint das Übersetzen streng genommen als unmöglich, weil es die Identität zweier historischer Momente bzw. ein identisches Verhältnis von Wörtern zum System der Sprache zu zwei verschiedenen Zeitpunkten voraussetzt. Die Übersetzung sollte daher das Bewusstsein ihrer eigenen Unmöglichkeit in sich aufnehmen, indem sie ihre Unabgeschlossenheit und Unvollkommenheit, den Umstand, dass nicht alles gesagt werden kann, was gesagt werden müsste, zur Erscheinung bringt. Übersetzen ist eine Form des Übergangs zwischen Fremdem und Eigenem, Altem und Neuem, eine unab-schließbare und unlösbare Aufgabe. Aus diesem Blickwinkel kann Übersetzen als Paradi-gma des Dichtens schlechthin gelten. Aus demselben Jahr (1797), und zwar aus einem Brief an A. W. Schlegel, stammt die berühmte Äußerung von Novalis: „Übersetzen ist so gut dichten als eigne Werke zustande bringen - und schwerer, seltener. Am Ende ist alle Poesie Übersetzung.“

Die ausführlichsten theoretischen Äußerungen zu den Problemen des Übersetzens in der Zeit der Romantik stammen von **Friedrich Schleiermacher**. In *Über die verschie-denen Methoden des Uebersetzens* (1813) unterscheidet er zunächst das Dolmetschen, die auf den alltäglichen konventionellen Sprachgebrauch bezogene bloße Nachbildung und Paraphrase, vom „eigentlichen Übersetzen“. Das Übersetzen im eigentlichen Sinn ist seiner Meinung nach bisher gar nicht praktiziert worden, obwohl es der „eigenthüm-liche Beruf“ Deutschlands sei. Wie vor ihm Herder und Schlegel geht Schleiermacher von der unauflösbaren Fremdheit des Originals aus, dem man sich nur annähern kann. Wichtig und bis in moderne Übersetzungstheorien zu verfolgen ist Schleiermachers Verbindung des Übersetzens mit den Vorgängen des Verstehens, also mit der Herme-neutik. Von Herder übernimmt Schleiermacher auch die Sprachkonzeption, die wir in der Einleitung als monadisch bezeichnet haben und nach der „wesentlich und innerlich

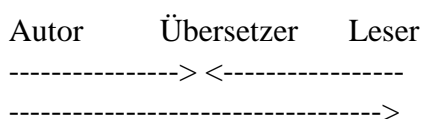
Gedanke und Ausdruck ganz dasselbe sind“. Der Gedanke ist für Schleiermacher „mit der Rede Eins“. Daher gibt es in der höheren und freieren Rede (Philosophie, Poesie), in der zum Unterschied von der Alltagssprache nicht der Gegenstand (in linguistischer Terminologie: der Referent) herrscht, keine vorsprachlichen Inhalte, sondern diese entstehen erst gleichzeitig mit der Äußerung und sind an deren Form gebunden. Die philosophische und poetische Sprache verlangt einen anderen übersetzerischen Zugang.

Je mehr hingegen des Verfassers eigenthümliche Art zu sehen und zu verbinden in der Darstellung vorgewaltet hat, je mehr er irgend einer frei gewählten oder durch den Eindruck bestimmten Ordnung gefolgt ist, desto mehr spielt schon seine Arbeit in das höhere Gebiet der Kunst hinüber, und auch der Uebersetzer muß dann schon andere Kräfte und Geschicklichkeiten zu seiner Arbeit bringen und in einem anderen Sinne mit seinem Schriftsteller und dessen Sprache bekannt sein als der Dolmetscher.

Der individuelle Sprachgebrauch, der eine Weiterbildung der Sprache mit sich bringt, sorgt für eine Distanz zwischen dem Werk und dem Leser, und zwar schon im Fall von in der eigenen Sprache verfassten Werken, noch mehr aber bei fremdsprachigen. Häufig gebrauchte Mittel zur Überwindung dieser Distanz sind nach Schleiermacher Paraphrase und Nachbildung: die erstere ist eine Wiedergabe, die einmal zu viel und einmal zu wenig gibt, sich oft dem Kommentar nähert, auf jeden Fall die lebendige Rede unwiederbringlich „tötet“ (zu denken ist hier etwa an eine Prosaübersetzung von Versen); die Nachbildung versucht durch Zusammensetzung von - für sich genommen - von der Vorlage abweichenden Elementen ein Ganzes herzustellen, das in seiner Wirkung der des Originals gleichkommt (sie entspricht somit ungefähr einer schönen untreuen Übersetzung). Beide Formen des Übersetzens versagten vor der Aufgabe, einen Kontakt zwischen dem Original und dem Leser herzustellen. Gerade darauf müsse eine Übersetzung aber abzielen. Für das Gebiet des ‚eigentlichen‘ Übersetzens führt Schleiermacher nun seine berühmt gewordene Unterscheidung ein:

Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. [...] Im ersten Falle nämlich ist der Uebersetzer bemüht, durch seine Arbeit dem Leser das Verstehen der Ursprache, das ihm fehlt, zu ersetzen. Das nämliche Bild, den nämlichen Eindruck, welchen er selbst durch die Kenntniß der Ursprache von dem Werke, wie es ist, gewonnen, sucht er den Lesern mitzutheilen, und sie also an seine ihnen eigentlich fremde Stelle hinzubewegen. Wenn aber die Uebersetzung ihren römischen Autor zum Beispiel reden lassen will wie er als Deutscher zu Deutschen würde geredet und geschrieben haben: so bewegt sie den Autor nicht etwa nur eben so bis an die Stelle des Uebersetzers, denn auch dem redet er nicht deutsch, sondern römisch, vielmehr rückt sie ihn unmittelbar in die Welt der deutschen Leser hinein, und verwandelt ihn in ihres gleichen; und dies ist eben der andere Fall.

Diese Überlegung soll das folgende Schema verdeutlichen, in dem die Pfeile die Richtung und das Ausmaß der ‚Verschiebung‘ und die Pfeilspitzen den Kontaktpunkt bezeichnen:



Die beiden genannten Extreme sind nun nicht gleichermaßen als reale Möglichkeiten des Übersetzens aufzufassen, sondern die zweitgenannte wird als Fiktion entlarvt. Die alte Frage, wie ein Schriftsteller seine Werke in einer anderen Sprache geschrieben hätte, beantwortet Schleiermacher kurz und bündig mit: gar nicht, er hätte andere geschrieben. Denn bestimmte Gedanken sind eben untrennbar an eine bestimmte Sprache gebunden. Die angesprochene ‚Verwandlung‘ des Autors bzw. seines Textes war ja oft zur Rechtfertigung der freien, einbürgernden Übersetzung verwendet worden. Darüber spottet Schleiermacher:

Ja, was will man einwenden, wenn ein Uebersetzer dem Leser sagt, Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es geschrieben haben würde, wenn er es deutsch geschrieben haben würde; und der Leser ihm antwortet, Ich bin dir eben so verbunden, als ob du mir des Mannes Bild gebracht hättest, wie er aussehen würde, wenn seine Mutter ihn mit einem anderen Vater erzeugt hätte? Denn wenn von Werken, die in einem höheren Sinne der Wissenschaft und Kunst angehören, der eigenthümliche Geist des Verfassers die Mutter ist: so ist seine vaterländische Sprache der Vater dazu.

Die wichtigste Leistung der Übersetzung ist es, auf die Vorlage zu *verweisen*. Sie soll die Unmöglichkeit, dem Original völlig zu entsprechen, aufzeigen. Dazu sind eine gewisse Künstlichkeit der Übersetzungssprache, auf jeden Fall die Entfernung von der Alltagssprache, und Formexperimente nötig: „[...] ein unerläßliches Erforderniß dieser Methode des Uebersetzens ist eine Haltung der Sprache, die nicht nur nicht alltäglich ist, sondern die auch ahnden läßt, daß sie nicht ganz frei gewachsen, vielmehr zu einer fremden Aehnlichkeit hinübergebogen sei“. Noch provokanter musste wirken, dass Schleiermacher forderte, die Muttersprache müsse sich an „ausländische und unnatürliche Verrenkungen gewöhnen“.

6.2. Goethe

Wenige Monate vor Schleiermacher hatte Goethe in einer Trauerrede auf Wieland das Problem des Übersetzens auf ganz ähnliche Weise beschrieben:

Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, daß der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde, dergestalt, daß wir ihn als den unsrigen ansehen können; die andere hingegen macht an uns die Forderung, daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprechweise, seine Eigenheiten finden sollen.

Es ist nicht geklärt, ob Schleiermacher diese Worte Goethes kannte, als er sein Modell entwickelte, oder umgekehrt Goethe von Schleiermachers Konzeption des Übersetzens wusste. Auf jeden Fall hatte Goethe die Nase wieder einmal vorne gehabt. In den *Noten zum West-östlichen Divan* (1819) plädiert er, wiederum ähnlich wie Schleiermacher, für eine Übersetzungsweise, durch die „man die Übersetzung dem Original identisch machen möchte“ und dabei die „Originalität seiner Nation“ aufgibt. Eine solche Übersetzung - als Beispiel dient Voß' Homer - schließt sich ganz dem Original an, vor allem seinen formalen Eigenheiten. Diese Forderung passt zum Anlass, einer Sammlung, die die Vereinigung des Fernen und des Nahen, der fremden orientalischen und der eigenen Dichtung, bezweckt. Als ältere und historisch überholte Formen des Übersetzens nennt Goethe - wiederum in enger Übereinstimmung mit Schleiermacher - die „prosaische“, nur auf den Inhalt abgestellte Übersetzung, für die er Luthers Bibel als Beispiel nennt,

und die parodistische Übersetzung: bei ihr kommt die Dimension des „Sinns“ hinzu, der aber in eigenen Sinn übersetzt wird (als Beispiele hierfür dienen Wielands Shakespeare und französische Übersetzungen).

Mit Schleiermachers Abhandlung und Goethes *Noten* sind wir der Entwicklung etwas vorausgeeilt. Denn schon im *Wilhelm Meister* (1796) hatte Goethe die Aneignung Shakespeares in einer Weise thematisiert, die zu einer Neuübersetzung drängte und nicht ohne Auswirkungen auf August Wilhelm Schlegel blieb. Am Beispiel einer *Hamlet*-Inszenierung wird Shakespeare in *Wilhelm Meister* im Sinne der Romantik umgedeutet: Hamlet erscheint nun als mythische Figur, in der sich die Romantiker bzw. ihre literarischen Helden wiedererkennen konnten; unzufrieden mit der eigenen Epoche, blickt er in die Vergangenheit „wie nach einem verschwundenen Traume“; die Bedürfnisse der Seele sind für ihn unvereinbar mit der Welt; die Spannung zwischen Traum und Realität, zwischen Einbildungskraft bzw. Wahnsinn und Wirklichkeit, wird nun als eigentliches Motiv der dramatischen Entwicklung dargestellt; die distanzierten Nebenfiguren werfen ein ironisches Licht auf die Szene, insbesondere kehrt der Narr die Bedeutung von Weisheit und Narretei um; das ganze Stück wird von einem souveränen Künstler beherrscht, der fiktive Welten aufbaut und sie auch jederzeit wieder einstürzen lassen kann. Wilhelm fertigt eine Übersetzung auf der Grundlage von Wielands Übertragung an. Obwohl er diese für treu hält, genügt sie kaum der hohen Bedeutung, die dem Stück nun zugemessen wird; ihr hauptsächlichster Mangel ist die Prosaform, und genau in diesem Punkt hakte bekanntlich Schlegel ein.

6.3. A. W. Schlegel als Übersetzungstheoretiker

Auch A. W. Schlegel hatte sich, schon bevor er seine Shakespeare-Übersetzung in Angriff nahm, theoretisch mit dem Übersetzen beschäftigt. Mit den übrigen Romantikern teilte er die Empfänglichkeit für das Fremde, treue Übersetzungen sollten die Nationalliteraturen bereichern.

Nur die vielfältige Empfänglichkeit für fremde Nationalpoesie, die wo möglich bis zur Universalität gedeihen soll, macht die Fortschritte im treuen Nachbilden von Gedichten möglich. [...] Meine Absicht ist, alles in seiner Form und Eigentümlichkeit poetisch übersetzen zu können, es mag Namen haben wie es will: antikes und modernes, klassische Kunstwerke und nationale Naturprodukte. [...] leider kann ich meines Nächsten Poesie nicht ansehen, ohne ihrer zu begehren in meinem Herzen, und ich bin also in einem beständigen poetischen Ehebruche begriffen.

Programmatisches in Bezug auf seine Shakespeare-Übersetzung findet sich in zwei Aufsätzen mit den Titeln *Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters* (1796) und *Über Shakespeares Romeo und Julia* (1797). Form und Gehalt sind für Schlegel im Werk Shakespeares grundsätzlich nicht zu trennen, die Form ist die quasi-natürliche Entsprechung des Gehalts. Auch Schlegel postuliert eine von der Alltagssprache unabhängige poetische Sprache, die notwendigerweise Dunkelheiten hervorbringt. Eines der wichtigsten poetischen Elemente und Hauptkriterium für die Abgrenzung von der Prosa ist das Metrum. Die Treue des Übersetzens muss sich daher vor allem auf die **Form** beziehen. Diese Forderung ist das Um und Auf von Schlegels Übersetzungstheorie. Daher verwendet er in der Shakespeare-Übersetzung - wie das Original - den Blankvers, der in der Folge im deutschen Drama eingeführt wird. Erst an zweiter Stelle kommt die

Forderung nach Treue betreffend den Sinn, wenn er verlangt, „Schritt vor Schritt dem Buchstaben des Sinnes zu folgen“. Das Problem, dass rigorose Formtreue unweigerlich Abweichungen vom Sinn mit sich bringt, negiert Schlegel. Immerhin räumt er ein, dass ohnehin nur eine asymptotische Annäherung an das Original möglich ist: „[...] die Aufgabe des poetischen Übersetzers ist eine ganz bestimmte, und zwar eine solche, die ins Unendliche hin nur durch Annäherung gelöst werden kann, weil er mit ganz verschiedenen Werkzeugen dasselbe ausrichten soll.“

Verboden sind aufgrund des Treueprinzips alle **Auslassungen und Zusätze** (,Verschönerungen'), also alle bewussten Veränderungen. Aber auch diese Regel kennt Ausnahmen: im Original allzu Zeitgebundenes und daher für das Übersetzungspublikum Unverständliches, vor allem aber Anstößiges, darf wegbleiben. In der Vorerinnerung zum *Hamlet*-Sonderdruck von 1800 bemerkt Schlegel: „Da die Denkart hierüber [über die „Anständigkeit gewisser Reden und Ausdrücke“] zum Theil auf Konvention beruht und daher mit den Zeitaltern wechselt, so ist es schicklich und billig, daß man sich nach dem seinigen richte und einen unnöthigen Anstoß vermeide.“ Weiters dürfen „dunkle“ Stellen wegbleiben, sofern sie nur „zufällig“ sind, „aber wo der Ausdruck seinem Wesen nach verworren ist, da könnte auch dem Deutschen Leser die Mühe des Nachsinnens nicht erspart werden.“ Damit ist eine Maxime der aufklärerischen bzw. klassizistischen Übersetzungstheorie, die Forderung nach Klarheit, aufgehoben. Gelegentlich dürfen laut Schlegel ferner auch unübersetzbare Wortspiele wegfallen.

Des Weiteren unterscheidet Schlegel zwischen **Verdeutschung der fremden Sprache** (Übersetzen *ins* Deutsche) und **Annäherung an die fremde Sprache** (Übersetzung *aus* dem Englischen; man beachte die Nuancierung zwischen den beiden häufig auf Titelblättern anzutreffenden Formulierungen sowie die Analogie zu Schleiermachers Modell). Etwas überraschend spricht sich Schlegel für die Verdeutschung aus, was damit zusammenhängt, dass Shakespeare seit Lessing, und noch mehr seit Herder, gerne als heimlicher Deutscher angesehen wurde, der nun gewissermaßen erst durch die Übersetzung zu wahren Leben erweckt wird. Dazu eine Briefstelle Schlegels von 1797 (an Tieck):

Ich hoffe, Sie werden in Ihrer Schrift [Briefe über Shakespeare] unter anderm beweisen, Shakespeare sey kein Engländer gewesen. Wie kam er nur unter die frostigen, stupiden Seelen auf dieser brutalen Insel? Freylich müssen sie damals noch mehr menschliches Gefühl und Dichtersinn gehabt haben, als jetzt.

Man sieht, Anglomanie und Shakespearebegeisterung bewahren nicht vor negativen Stereotypen. Schlegel glaubte, dass die deutsche Sprache dazu prädestiniert wäre, sich in andere Nationalitäten und Mentalitäten einzufühlen und eine Mittlerstellung einzunehmen, ja zum „kosmopolitischen Mittelpunkt für den menschlichen Geist“ zu werden. Das Modell einer treuen Übersetzung war nicht zuletzt dazu bestimmt, das bis dahin dominante französische Modell der ‚schönen untreuen‘ Übersetzung abzulösen. Es ist nicht unwichtig, sich diesen Hintergrund der Theorie einer treuen Übersetzung, die zugleich im beschriebenen Sinn ‚verdeutschten‘ möchte, vor Augen zu führen.

War Shakespeare erst einmal als Deutscher enttarnt, so war es nur ein kleiner Schritt zur Forderung, ihn als einen *alten* Deutschen zu präsentieren, als einen deutschen Dichter-Vorfahren von der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert. Daher Schlegels Empfehlung, **Archaismen** einzustreuen. Dem Elisabethanischen Englisch soll ein altertümlich

gefärbtes Deutsch gerecht werden. Die Forderung nach Übersetzungstreue führt hier zu folgender Formel: Die Übersetzung soll so auf den Leser wirken, wie die Vorlage auf den Übersetzer wirkt. Zu dieser Wirkung können z. B. Archaismen beitragen. Allgemein wird dadurch die Geschichtlichkeit des Originals betont, die auch in der Übersetzung erhalten bleiben muss, vor allem aber schützt die Formel gegen Aktualisierungen, wie sie die schönen untreuen Übersetzer liebten. Durch Schlegels Formel kommt ferner das übersetzende Subjekt als wichtige Durchgangsstation, als eine Art Transformator, ins Spiel. Wie jedes Kunstwerk muss auch eine gute Übersetzung individuellen Stil aufweisen.

6.4. Schlegels Shakespeare-Übersetzungen

Die ersten Fassungen von Schlegels Shakespeare-Übersetzungen erschienen von 1797 bis 1801 bzw. 1810. In Göttingen hatte er bei Gottfried August Bürger, einem erfahrenen Übersetzer (Homer, auch Shakespeares *Macbeth*), Philologie studiert. Schon dort hatte Schlegel wichtige Anregungen für eine metrisch treue und ungewöhnliche Wörter einsetzende Nachbildung erhalten. Auch für Bürger waren in der Poesie die Kleinigkeiten entscheidend, z. B. die Wortwahl und -anordnung, die Silbenlänge und der Klang. Gemeinsam mit seinem Lehrer fertigte Schlegel eine Übersetzung des *Midsummer-Night's Dream* an (1789, endgültige Fassung 1797). Der zweite für Schlegel wichtige Theoretiker war Herder, dessen Einstellung zum Übersetzen wir bereits kennen. Und drittens ist das (überwiegend negative) Vorbild von Wielands Übersetzung in Rechnung zu stellen, die von J. J. Eschenburg 1775-82 überarbeitet und vervollständigt worden war. Der Vergleich von Wielands und Schlegels Übersetzungen zeigt den Fortschritt von einer rein inhaltlich ausgerichteten Prosaübersetzung zu einer ‚treuen Neuschöpfung‘. Diese Formulierung scheint ein Widerspruch in sich; sie macht aber Sinn, wenn man das Original als Kunstwerk betrachtet, das - in Einklang mit Schlegels Forderung - nur durch ein äquivalentes Kunstwerk in einer anderen Sprache treu wiedergegeben werden kann.

Nach dem *Midsummer-Night's Dream* hatte Schlegel seit 1793 Übersetzungsversuche unternommen. Von 1797 bis 1801 erschienen 13 Stücke, darunter 1798 der *Hamlet*. 1810 folgte als Nachzügler *Richard III*. In der Folge wurde Schlegel immer mehr von eigenen Arbeiten in Beschlag genommen, übersetzerisch wandte er sich Calderón zu. Daher begannen 1825 Dorothea Tieck und Graf Wolf von Baudissin unter der Redaktion von Ludwig Tieck mit der Fortsetzung. 1833 war dann die erste Ausgabe der ‚Schlegel-Tieck-Übersetzung‘ Shakespeares fertiggestellt; 1839/40 folgte eine zweite Ausgabe und 1843/44 eine dritte. Die Texte dieser drei Ausgaben unterscheiden sich zumindest in Details voneinander. Da alle späteren Herausgeber ihrerseits wieder zumindest partiell in den Text eingriffen, ist es gar nicht so leicht, des authentischen Schlegel-Tieckschen Textes habhaft zu werden.

Ausnahmsweise werden wir bei der Betrachtung von Schlegels *Hamlet*-Übersetzung zum Vergleich eine ältere und eine neuere Übertragung an ihre Seite stellen. Die ältere Übersetzung ist jene von Wieland, die neuere die von Erich Fried, die das ehrgeizigste und meistgelobte neuere Projekt eines vollständigen deutschen Shakespeare darstellt; ohne Schlegel wäre es allerdings undenkbar gewesen, und über weite Strecken ist es eine Art Modernisierung seiner Übersetzung. Rückblende und Vorschau sollen die

verschiedenen Prioritäten beim Übersetzen Shakespeares in drei Jahrhunderten (sofern man Schlegels *Hamlet* mit etwas Großzügigkeit dem 19. zurechnet) herausarbeiten.

6.5. Schlegels *Hamlet*-Übersetzung

6.5.1. Versmaß

Was das Versmaß betrifft, versucht Schlegel seinem Programm gemäß eine Entsprechung von Zeile zu Zeile zu erreichen, wie im folgenden Beispiel: „I dó beséech you, gíve him léave to gó.“ - „Ich bítt Euch, gébt Erláubnis íhm zu géhn.“ Die Zahl der Verse des Stücks stimmt daher mit der des Originals beinahe überein, bei Schlegel zählt man nur 63 Verse mehr; angesichts der oft festgestellten Kürze der englischen Wörter und grammatikalischen Formen im Vergleich zum Deutschen ist dies sicher kein schlechtes ‚Ergebnis‘. Gelegentlich verlängert Schlegel aus der Not heraus einzelne Verse auf zwölf oder dreizehn Silben. Wann immer möglich, hilft sich der Übersetzer mit Elisionen, Synkopen, Apokopen usw. (‘s ist, Ird’schen, Mächt’gen usw.), lässt aus Synonymenpaaren ein Glied weg etc.

Andererseits gleicht Schlegel manchmal metrische Abweichungen des Originals aus. Er normiert bei Shakespeare inkomplette oder überlange Verse oder er harmonisiert rhythmische Unregelmäßigkeiten. Letzteres lässt sich in der ersten Zeile des berühmten Monologs beobachten: „To bé, or nót to bé, thát is the quéstion“ - „Séin oder Níchtsein, dás ist *hier* die Fráge“. Das eingefügte ‚hier‘ stellt den bei Shakespeare durchbrochenen regelmäßigen jambischen Rhythmus wieder her (vielleicht hat Schlegel auch in seiner Begeisterung für den vollendeten Formkünstler Shakespeare bereits im Original ‚that is‘ gelesen, was aber auf der Bühne unmöglich wäre). Während bei Shakespeare Spannungen zwischen dem idealen, skandierten Metrum und der Sprechbetonung auftauchen, lässt Schlegel beide möglichst zusammenfallen.

Wielands Prosaübersetzung zeigt klarerweise kein gesteigertes Interesse am Rhythmus. Er kann daher durch die Trennung von ‚nicht‘ und ‚sein‘ den verbalen Charakter des Hilfsverbs erhalten: „Séyn oder nícht seyn -- Dás ist die Fráge“. Man kann aus diesem Vergleich ersehen, dass Schlegels Betonung des Kunstcharakters manchmal zu Abweichungen führt bzw. zwingt, während Wieland dem Original hier sogar näher kommt.

Fried fügt ein anderes Füllwort ein und betont damit, eigentlich unnötigerweise, dass es sich um die Frage nach dem *künftigen* Jenseits handelt: „Séin oder Níchtsein dänn, dás ist die Fráge“. Im zweiten Halbvers stimmt er mit dem ‚prosaischen‘ Wieland überein, auch dies ein Zug, der charakteristisch für die stark inhaltlich orientierte Fassung Frieds ist.

Schlegels Hang zu metrischer Normierung und Harmonisierung zeigt sich deutlich an dem Lied der verwirrten (!) Ophelia im vierten Akt:

White his shróud as the móuntain snów [...]
Lárded áll with swéet flówers
Which bewépt to the gráve did not gó
With trúe-lóve shówers.
Sein Léichenhémd wéiß wie Schnée zu séhn [...]
Gezíert mit Blümenségen
Das únbetránt zum Gráb mußt’ géhn
Von Liébesrégen.

Wieland übersetzt hier ebenfalls metrisch in ziemlich regelmäßige Jamben, weil er zwischen Prosa und im Original als Verse ausgewiesenen Formen (hier: ein Lied) unterscheiden möchte. Zur unangemessenen Regelmäßigkeit des Liedes kommt noch die Umkehrung des Sinns (*mit* Liebe Thau benetzt):

Wéiß ist dein Hémd, wie fríscher Schnée. [...]
Mit Blúmen ríngs umstékt;
Sie géhn mit íhm ins Gráb, benézt
Mit tréuer Líbe Tháu.

Bei weitem besser als die beiden Vorgänger fängt hier Fried - auch in metrischer Hinsicht, zumindest in den letzten beiden Versen - den Geisteszustand Ophelias ein. Bei ihm wird, wie bei Shakespeare, schon aus der Form klar, dass Ophelias Lied kein gewöhnliches ist:

Wéiß sein Hémd wie am Bérg der Schnée nur [...]
Gánz mit süßen Blúmen behängt,
Der nicht bewéint séin durft, als er zu Gráb fuhr,
Nicht vom Régen der Líbe getränkt!

6.5.2. Syntax

Die Wahrung der Syntax ist ein wichtiges Merkmal der Wort-für-Wort-Übersetzung, der Interlinearversion. Davon kann bei Schlegel nicht die Rede sein, da er in der Übersetzung vollendete Form anstrebt; dennoch behält er, wann immer es möglich ist, die englische Wortstellung bei.

Hamlet, this deed, for thine especial safety,
Which we do tender, as we dearly grieve
For that which thou hast done, must send thee hence
With fiery quickness [...]
Hamlet, für deine eigne Sicherheit,
Die uns so wert ist, wie uns innig kränkt,
Was du begangen hast, muß diese Tat
In feur'ger Eile dich von hinnen senden.

Der entscheidende Kunstgriff besteht hier darin, das Subjekt 'this deed' mit dem Prädikat zu vereinigen, wodurch der Rest des Satzes so bleiben kann wie im Original. Wieland übersetzt an dieser Stelle vergleichsweise schwerfällig:

Hamlet, diese deine That macht zu deiner eignen Sicherheit (für welche wir eben so sehr besorgt sind, als höchlich wir das was du gethan hast, mißbilligen) nothwendig, daß du in feuriger Eile nach England abgehst.

Fried hält sich syntaktisch eng an Schlegel bzw. das Original und modernisiert nur einige Wendungen:

Hamlet, zu deiner eignen Sicherheit,
An der uns so sehr liegt, wie wir tief trauern
Um das, was du getan hast, muß die Tat dich
Mit brennender Eile fortschicken von hier.

6.5.3. Wortspiele

Was ist eigentlich ein Wortspiel (engl. pun)? Die Definitionen variieren und engen die Bedeutung unterschiedlich ein. P. Beyer in Merker/Stammlers *Reallexikon* definiert: „Wortspiel bezeichnet das Spiel mit dem Formalen *und* Inhaltlichen eines oder mehrerer Worte. Es ist also Klangspiel und Sinnspiel zugleich, derart, daß Klangverwandtschaft sich mit Bedeutungsfremdheit verbindet.“ Schon die ersten Worte Hamlets, der in dem Drama ca. neunzig Mal zu diesem Stilmittel greift, enthalten ein Wortspiel. Der König wendet sich an ihn mit der Anrede: „My cousin Hamlet, and my son“. Hamlet antwortet: „A little more than kin, and less than kind.“

Schlegel verzichtet auf die genaue Bedeutung (kin - verwandt, kind - freundlich gesinnt, aber auch Nachkomme; *kin* bezieht sich auf *cousin*, d. i. ein Verwandter außerhalb des engsten Familienkreises - vgl. *kinsman* -, *kind* auf *son*). Den Sinn der Äußerung Hamlets könnte man umschreiben: ich bin dir zwar näher verwandt als ein Cousin, da du meine Mutter geheiratet hast, aber nicht dein Sohn, da es sich um eine ehebrecherische Verbindung handelt (mit der Nebenbedeutung: und ich kann dich nicht leiden). Schlegel opfert alle diese Untertöne, um ein eher blasses Wortspiel mit Hilfe der ähnlichen Lautung von *befreundet* und *Freund* herzustellen: „Mehr als befreundet, weniger als Freund.“ Die Form, d. h. hier der Klang, und irgendein beliebiges Wortspiel sind ihm - nicht nur in diesem Fall - wichtiger als die Bedeutung. Wieland hatte mit der Stelle offensichtlich seine liebe Not, gab das Wortspiel verloren und setzte eine unspezifische distanzierende Wendung ein, wenn er schrieb: „Lieber nicht so nah befreundet, und weniger geliebt.“ Fried setzt ein perfektes, aber mehr oder weniger selbständiges Wortspiel ein, das den König zwar auch kritisiert und seine heuchlerische Anrede zurückweist, aber doch in anderer Richtung, nämlich direkt auf den Ehebruch anspielend: „Mehr gleiches Blut im Sinn als Sinn im Blut.“

Ähnlich gelagert ist das nächste Beispiel. Hamlet warnt die Schauspieler vor dem Outrieren. Dabei sagt er über ein solches triviales Spiel, indem er die in den Mysterienspielen häufig vertretene Figur des Herod(es) heranzieht: „It out-herods Herod.“ Schlegel verallgemeinert zu „es übertyrant den Tyrannen“, was akzeptabel scheint, zumindest im Vergleich zu Wieland, der sich gänzlich um das Wortspiel drückt: „Herodes selbst ist nur ein Kind dagegen.“ Fried zeigt sich an dieser Stelle wieder einmal kreativ: „das überrodet den Herodes.“

Viele Wortspiele bei Shakespeare beziehen sich auf den Bereich der Sexualität. Beginnen wir mit einem eher harmlosen. Hamlet befragt Rosencrantz und Guildenstern über ihr Verhältnis zur Göttin Fortuna. Sie behaupten, nur mittelmäßig in ihrer Gunst zu stehen. „HAMLET: Then you live about her waist, or in the middle of her favors? GUILDENSTERN: Faith, her privates, we. HAMLET: In the secret parts of Fortune? O, most true! She is a strumpet.“ *Privates* kann ‚Vertraute‘ bedeuten, aber auch *secret parts*, wie Hamlet die Bemerkung boshaft deutet. Schlegel zeigt sich an dieser Stelle aufgeschlossen für die Untertöne: „HAMLET: Ihr wohnt also in der Gegend ihres Gürtels, oder im Mittelpunkt ihrer Gunst? GÜLDENSTERN: Ja wirklich, wir sind mit ihr vertraut. HAMLET: Im Schoße des Glücks? O, sehr wahr! sie ist eine Metze.“ Wieland unterdrückt die Anspielung dagegen völlig: „Ihr hangt also an ihrem Gürtel -- Gut; was bringt ihr denn neues?“ usw. Fried trifft die Sache wieder am besten, allerdings nur mit Hilfe des Modernismus ‚intim sein‘: „HAMLET: Dann wohnt ihr so um

ihren Gürtel, also mitten in den mittleren Regionen ihrer Gunst? GULDENSTERN: Ja, meiner Treu, wir sind mit ihr intim. HAMLET: In Frau Fortunas intimen Regionen? Oh, sehr wahr; sie ist eine Dirne.“

6.5.4. Tabus

Mit dem letzten Wortspiel haben wir das Gebiet der Tabus betreten. Schlegel zeigt sich hier empfindlicher, als es das obige Beispiel erahnen läßt. *Porpentine* (= porcupine) gibt er z. B. nicht als ‚Stachelschwein‘, sondern poetisiert als ‚Stacheltier‘ wieder; *sty*, ‚Schweine Stall‘ und übertragen ‚Ort der Ausschweifungen‘, übersetzt er mit *Nest*. Wieland kennt hier keine Umschweife: „der Liebe in einem unflätigen Schwein-Stalle zu pflegen“. Anstelle von „Thou hadst not come to my bed“ liest man bei Schlegel „Wärst du nicht kommen herein“. Sicher kein Zufall ist auch Schlegels geschraubte und weitgehend unverständliche Ausdrucksweise in der folgenden Stelle, an der das Original keinerlei Probleme aufwirft. Der Geist berichtet über die Untreue der Königin und philosophiert dabei:

So lust [...]
Will sate itself in a celestial bed,
And prey on garbage.
So Lust [...]
Wird dennoch eines Götterbettes satt
und hascht nach Wegwurf.

Schlegel will nicht von ‚Abfall‘, ‚Abschaum‘ oder ähnlichem sprechen. Solche ‚niedrigen‘ Einsprengsel würden den Höhenflug der Poesie stören, dem er sich einzig verpflichtet fühlt. Poetisierung des Anstößigen, Euphemismus und Verallgemeinerung bis zur Unkenntlichkeit - das sind Schlegels Verfahren beim Übersetzen solcher Stellen. Sie bedeuten schließlich auch eine Form der Untreue gegen das Original, die hier paradoxerweise eine Klage über mangelnde eheliche Treue betrifft. Realismus, und schon gar nicht ‚Gemeines‘ und ‚Niedriges‘, das bei Shakespeare immer wieder zu seinem Recht kommt, und sei es um des Kontrastes willen, verträgt sich nicht mit dem romantischen Kunstideal.

Wieland übersetzt an der oben zitierten Stelle wieder bei weitem unbefangener, auch wenn seine Interpretation zweifelhaft ist: „So würde die Unzucht [...] sich nicht enthalten können, selbst in einem himmlischen Bette ihre heißhungrige Lust an Luder-Fleisch zu büssen.“ Fried versteht den Satz dagegen offensichtlich richtig und schafft eine beinahe wörtliche Wiedergabe:

Wird Wollust [...]
ihres Himmelsbettes satt
Und lechzt nach Unrat.

6.5.5. Wörtliche Entsprechungen

Der programmatischen Treue werden zahlreiche wörtliche Entsprechungen gerecht, die leicht als Anglizismen erkennbar sind; offenbar ist das wörtliche Übersetzen die von Schlegel angestrebte, aber eben nicht immer realisierbare Art der Übertragung. Ein paar

Beispiele mögen für sich sprechen: „Zu was Ende“ (To what end); „mach’ sie damit lachen“ (make her laugh at that); „fragwürdig“ (questionable, d. h. eigentlich zur Frage auffordernd: „Du kommst in so fragwürdiger Gestalt“; dieses Wort war bis dahin im Deutschen nicht gebräuchlich). Viele Wendungen, die für Schlegels Zeitgenossen fremd geklungen haben müssen, da sie wörtlich aus dem Englischen übernommen wurden, sind mittlerweile fixe Redewendungen geworden. So z. B. „Schwachheit, dein Nam’ ist Weib“ (Frailty, thy name is woman), „Der Rest ist Schweigen“ (The rest is silence) oder „Etwas ist faul im Staate Dänemarks“ (Something is rotten in the state of Denmark). Wielands Versionen dieser Stellen waren zweifellos ungeeignet, zu Sentenzen zu werden: „Gebrechlichkeit, dein Nam’ ist Weib“, „Es ist vorbei -“, „Es muß ein verborgenes Uebel im Staat von Dännemark liegen“. Fried wiederum hatte an Schlegels Versionen nichts auszusetzen und verspürte wohl auch den Druck der bereits ‚klassisch‘ gewordenen Formulierungen.

Wie glitschig das Terrain des scheinbar simplen wörtlichen Übersetzens eigentlich ist, soll ein weiteres Beispiel zeigen. Infolge der Mehrdeutigkeit und Dynamik von Wörtern ist in vielen Fällen die Entscheidung zugunsten *einer* der möglichen Varianten nötig. Wir haben einleitend festgehalten, dass Schlegel im Gefolge der romantischen Übersetzungstheorie der historisch bzw. kulturell relative Standpunkt sowohl der Vorlage wie des Übersetzers bewusst geworden war. Worttreue kann für Schlegel also nicht (oder jedenfalls nicht immer) Wort-für-Wort-Übersetzung bedeuten. Sie berücksichtigt eher die Spannung zwischen Anglisierung des Deutschen und Verdeutschung des Englischen, zwischen Archaisierung und Aktualisierung sowie zwischen wörtlichem und daher verfremdendem Übersetzen und Nachdichtung. Ein scheinbar harmloses Wort wie *conscience* kann dies verdeutlichen. Es kommt im berühmten Monolog (Thus conscience does make cowards of us all - So macht Gewissen Feige aus uns allen) und auch noch an einigen anderen Stellen des Stücks vor. Wie lat. ‚conscientia‘ bedeutet das Wort auch zu Shakespeares Zeiten sowohl Bewusstsein und Wissen als auch Gewissen - Bedeutungen, die heute auf die Wörter ‚consciousness‘ und ‚conscience‘ aufgeteilt sind. Beide Bedeutungen passen an der zitierten Stelle des Monologs gleich gut, es ist also eine Frage der Interpretation, wie man sie liest. Bis zu Schlegel war ‚Gewissen‘ die selbstverständliche Lesart, nach ihm meist ‚Bewusstsein‘. Die Entscheidung betrifft nur eine Nuance, gleichwohl hat sie wichtige Rückwirkungen auf die Figur des Hamlet: philosophiert er nüchtern über den Selbstmord oder verbindet er damit ein ethisches Problem? Die Forschung ist zur Ansicht gekommen, dass bei Shakespeare eher ‚Bewusstsein‘ gemeint ist, Schlegel läge demnach also falsch. Aber auch das deutsche Gewissen (Lehnübersetzung von ‚con-scientia‘) enthält in seiner älteren Wortgeschichte die Bedeutung ‚Wissen, Kenntnis einer Sache‘; vom Bedeutungsumfang ist ‚Gewissen‘ also geeignet, ‚conscience‘ zu ersetzen, nur aktualisiert und verändert Schlegel die Stelle, weil schon zu seiner Zeit die ethische Komponente von ‚Gewissen‘ eindeutig dominiert. Mit solchen, aus der Dynamik der Sprache resultierenden Verschiebungseffekten muss die wörtliche Übersetzung stets rechnen.

6.5.6. Poetisierung

Dass die einfache Wort-für-Wort-Entsprechung nicht immer die beste Übersetzung ist, geht auch aus Schlegels Forderung nach Poetisierung hervor. Poetisierung bedeutet

Einbürgerung, für Schlegel schließt Treue ja, wie wir gesehen haben, auch die Verdeutschung ein. In den Manuskripten der Übersetzungen kann man diesen Fortschritt von einer prosaisch-stofflichen zu einer poetischen und zugleich verdeutschten Version verfolgen. Zu den Versen des sterbenden Hamlet „what a wounded name, *Things standing thus unknown*, shall live behind me!“ finden sich folgende Versuche: „Bleibt alles unbenannt - (bleibt alles) so versteckt - (bleibt alles) so verhüllt - bleibt der (Vernunft?) geheim - bleibt dieß so unbekannt - erfährt man alles nicht - (bleibt alles) so geheim - erfährt man nichts hiervon“, ehe sich die endgültige, poetisierte Version herauskristallisiert:

Welch ein verletzter Name, Freund,
Bleibt alles so verhüllt, wird nach mir leben.

Die folgenden Versuche - zu „For he himself is subject to his birth“ - variieren vor allem syntaktisch: „Denn die Geburt macht selbst abhängig ihn - Ihn macht ja selbst abhängig die Geburt - Er selbst hängt von der Geburt ja ab - Er hängt ja selber ab von der Geburt“ und führen zu dem Endprodukt: „Er selbst ist der Geburt ja unterthan.“

Man kann aus diesem Experimentieren erkennen, dass Übersetzen für Schlegel die Bildung einer neuen Form bedeutet, die etwa aus den folgenden Überlegungen entsteht: Was bedeutet das Original, inhaltlich, künstlerisch? Was kann es uns bedeuten? Was wäre heute eine adäquate Form für seine Reproduktion? Die Annäherungsversuche signalisieren Selbstreflexion. Zum Unterschied von der älteren, ganz objektiv auf das Original ausgerichteten Übersetzungsweise tritt das subjektive Moment hervor (der Übersetzer in seiner Situation, in seinem Verhältnis zum Original). Poetisieren bedeutet eine Art Übersetzung der Übersetzung, eine Übersetzung zweiter Potenz, anfertigen. Ziel ist nicht mehr die Kopie, sondern eben eine volle Reproduktion, eine Nachbildung, die ein schöpferisches Moment beinhaltet und manchmal auch als Nachdichtung bezeichnet wird.

Die wichtigste Komponente der Poetisierung ist die Veredlung der Diktion, rhetorisch gesprochen die Anhebung des Stils auf ein in der Zielsprache und ihrem poetologischen Kontext akzeptables Niveau. To *show* his grief - sein Leid ihr *kundzutun*; but *go not* to my uncle's bed - Doch *meidet* meines Oheims Bett; that *have* virtue - mit Kraft *Gesegnet* - dies sind einige Beispiele für solche ‚Veredlungen‘. Hierher gehören auch die immer wieder auftauchenden entlegenen Wörter, Archaismen und Neubildungen. Beispiele dafür sind: Those *foresaid* lands - die vorbesagte Land; this *heavy-headed* revel - dies schwindelköpfige Zechen; *questionable* - fragwürdig; *ominous* - unglückswanger; *groundling* - Gründling (d. i. Zuschauer im Parterre, ‚Banause‘); *uncle* - Ohm; *in that* - sintemal; *news* - Zeitung; *witching* time - Spükezeit; *owner* - Eigner. Eine weitere Technik im Dienste der Veredlung der Diktion ist die mehr oder weniger eigenmächtige Metaphorisierung. Im folgenden Beispiel greift Schlegel die Bildlichkeit des ersten Halbverses auf und setzt sie im zweiten Halbvers fort.

My words fly up, my thoughts remain below
Die Worte fliegen auf, der Sinn hat keine Schwingen

Immer wieder nimmt er sich aber auch die Freiheit, Metaphern selbst zu erfinden bzw. dem Inventar seiner Zeit zu entnehmen und in die Übersetzung einzufügen.

Durch die Summe von Poetisierungsmaßnahmen und Verschiebungen in Richtung Vergeistigung wird das Drama insgesamt verändert. Zu erinnern ist hier an die romantische Interpretation des Stücks, und besonders der Hauptfigur, die noch lange als spezifisch ‚deutscher‘ Charakter galt. Hamlet wird zum Zweifler, das Stück zur Tragödie der Reflexion. Bei Shakespeare ist Hamlet unzweifelhaft Melancholiker, sein Problem ein psychologisches, bei Schlegel eher ein intellektuelles (man vgl. etwa *pale cast of thought* = Melancholie, Schwermut - des Gedankens Blässe = mangelnde Entschlussfähigkeit). Das Denken und die Reflexion werden bei Schlegel immer wieder betont. Idealismus, Verinnerlichung, Geist, Bewusstsein, das sind die neuen Schlüsselkategorien der deutschen Literatur und Philosophie, die alle auf die Figur des Hamlet übertragen werden, bis er sich vollkommen zur Identifikation eignet. Die Figur wird schließlich geradezu als Geist der Epoche empfunden, der für eine literarisch-philosophische Revolution statt einer politischen steht. Wenn Shakespeare ein spezifisch ‚deutscher‘ Dichter war, wie viele behaupteten, lag es nahe, auch Hamlet zur ‚deutschen‘ Figur umzumodellieren.