

**Shakespeares Sonette in Deutschland**  
**Zur Geschichte der Übersetzungen zwischen dem 18. Jahrhundert und den**  
**Übertragungen von Stefan George und Karl Kraus**

von Magistra Artium

Gesa Horstmann

aus Berlin

von dem Fachbereich 1: Kommunikations- und Geschichtswissenschaften  
der Technischen Universität Berlin  
zur Erlangung des akademischen Grades: Doktor der Philosophie  
genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss

Vorsitzender: Prof. Dr. Conrad Wiedemann

Gutachter: Prof. Dr. Norbert Miller

Gutachter: Prof. Dr. Kuno Schuhmann

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 28. September 1995

Berlin 2002

D 83

## Abstract

Die vorliegende Dissertation versucht anhand der deutschen Übertragungen von William Shakespeares Sonetten einen Beitrag zu leisten, um die literarische Übersetzung, die von der Literaturwissenschaft stets als Stiefkind behandelt wurde und wird, ein Stück weit aus ihrem Schattendasein heraustreten zu lassen und den ihr immanenten Erkenntniswert aufzuzeigen. Kein anderes Werk der Weltliteratur wurde so oft und so kontinuierlich ins Deutsche übertragen, wie diese, 1609 erschienene Sammlung von 154 Gedichten. Ein überaus geeigneter Gegenstand um darzulegen, dass die literarische Übersetzung mehr ist als eine rein mechanische Dolmetschertätigkeit.

Diese Arbeit ist ihrer Themenstellung nach zwar als komparatistische Untersuchung angelegt, setzt ihren Schwerpunkt jedoch auf die deutsche Rezeption von Shakespeares Sonettensammlung, weswegen die ebenso umfangreiche, wie zum Teil höchst phantasievoll-spekulative anglistische Forschungsliteratur zu den Shakespeareschen Gedichten nur am Rande berücksichtigt werden konnte. Das Eingangskapitel über Shakespeares Sonette soll lediglich einen Überblick über die verschiedenen Deutungsansätze vermitteln und anhand von sechs exemplarischen Einzelanalysen, die die Textgrundlage der anschließenden Untersuchung bilden, die verschiedenen Themenkreise der Sammlung darlegen.

Der Hauptteil der Arbeit, der der Analyse der einzelnen Übersetzungen gewidmet ist, konzentriert sich auf das 19. Jahrhundert. Damit ist zwar schon eine gewisse Begrenzung des Materials vorgegeben, aber dennoch galt es, bei einer Zahl von etwa 30 Gesamtübersetzungen, eine Auswahl der zu behandelnden Übertragungen zu treffen. Die Entscheidung richtete sich nach der Darstellungsabsicht, ein möglichst breites Spektrum dessen aufzuzeigen, was Übersetzung in einer bestimmten Epoche zu leisten vermag. Ausgehend von dem Ansatz, dass die literarische Übersetzung als künstlerisch-poetischer Auseinandersetzungsprozess mit dem Fremden viel über die eigene Sprach- und Dichtungsauffassung ihrer Entstehungszeit offenbaren kann, wurden die Übertragungen vor ihrem dichtungs- und übersetzungstheoretischen Hintergrund und als Manifestationen einer bestimmten Deutung der Sonettensammlung betrachtet. Von daher versteht sich diese Untersuchung nicht nur als ein Übersetzungsvergleich, sondern ebenso als ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Übersetzung in Deutschland und zur deutschen Rezeption der Shakespeareschen Sonette.

Die übersetzerische Kontroverse zwischen Stefan George und Karl Kraus beschließt die Dissertation; so verschieden die in diesen beiden Übertragungen zutage tretenden Sprachauffassungen auch sein mögen, so sind sie doch als Versuche zu verstehen, die Sprache vor der Veräußerlichung, vor der Preisgabe an verblasste poetische Klischees, an die unverbindliche sinnentleerte Phrase und den Umgangston zu bewahren; sie sind Reflexe auf die Krise, in die die Dichtung und mit ihr die Übersetzung am Anfang des 20. Jahrhunderts geraten war. Die Auseinandersetzung, obwohl im 20. Jahrhundert stattfindend, hat ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert. Hier wird die romantische Übersetzungskonzeption, die in der Übersetzung das „sprachbewegende“, das dichtungserweiternde Moment suchte, erneut in ihr Recht gesetzt und gelangt damit zugleich an ihr vorläufiges Ende; denn die nach 1945 entstandenen deutschen Übersetzungen von Shakespeares Sonetten sind unverbunden nebeneinanderstehende, individuelle Leistungen und Übersetzungskonzeptionen, die sich nicht mehr nach übergeordneten Dichtungsauffassungen oder nach einem wie auch immer gearteten gemeinsamen Übersetzungsbewusstsein befragen lassen.

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	4
2	William Shakespeare: The sonnets. Never before Imprinted	10
2.1	<b>The Riddle of Shakespeare's Sonnets</b>	<b>10</b>
2.2	<b>Themen und Inhalte der Shakespeareschen Sonettssammlung</b>	<b>16</b>
3	Shakespeares Sonette in Deutschland	36
3.1	<b>Ein Beginn unter rationalistischen Vorzeichen – der Übersetzer Johann Joachim Eschenburg</b>	<b>36</b>
3.2	<b>Die romantische Übersetzung und Rezeption der Shakespeareschen Sonettssammlung</b>	<b>57</b>
3.2.1	<b>August Wilhelm Schlegel</b>	<b>57</b>
3.2.2	<b>Karl Friedrich Ludwig Kannegießer</b>	<b>67</b>
3.2.3	<b>Die Übersetzungstheorie von Novalis bis Schleiermacher</b>	<b>75</b>
3.2.4	<b>Die Rezeption der Shakespeare-Sonette bis 1820</b>	<b>93</b>
3.2.5	<b>Karl Lachmann</b>	<b>102</b>
3.2.6	<b>Ludwig Tieck</b>	<b>116</b>
3.2.7	<b>Gottlob Regis</b>	<b>127</b>
3.3	<b>Shakespeares Sonette und deren Übersetzungen im Zeitalter der Klassiker-Bibliotheken</b>	<b>147</b>
3.3.1	<b>Friedrich Bodenstedt</b>	<b>147</b>
3.3.2	<b>Otto Gildemeister</b>	<b>170</b>
3.4	<b>Neuansätze zur Übertragung von Shakespeares Sonetten im 20. Jahrhunderts</b>	<b>191</b>
3.4.1	<b>Stefan George</b>	<b>191</b>
3.4.2	<b>Karl Kraus</b>	<b>225</b>
4	Schluss	244
5	Anhang	249
5.1	<b>Textsammlung: Die ausgewählten Sonette im Original und in den deutschen Übersetzungen</b>	<b>249</b>
5.2	<b>Chronologisches Verzeichnis der Übersetzungen von Shakespeares Sonetten - Von den Anfängen bis zu Karl Kraus</b>	<b>268</b>
6	Literaturverzeichnis:	270

# 1 Einleitung

Wie einflussreich das dramatische Werk William Shakespeares für die deutsche Literatur und Dichtungstheorie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts war und bis heute geblieben ist, wurde in zahlreichen literaturwissenschaftlichen Abhandlungen dargelegt. Wenig Aufmerksamkeit hat man dagegen der deutschen Auseinandersetzung mit Shakespeares 1609 erschienener Sammlung von 154 Sonetten geschenkt und dies, obwohl kaum ein anderes Werk der Weltliteratur so oft ins Deutsche übertragen wurde wie diese Gedichtsammlung: allein in dem dieser Untersuchung zugrunde liegenden Zeitraum entstanden mehr als 25 Gesamtübersetzungen, die Zahl der Einzel- und Teilübersetzungen ist Legion. Den Entwicklungsgang der Aneignung von Shakespeares Sonetten in Deutschland nachzuzeichnen - angefangen bei der ersten, 1787 erschienenen Prosaübertragung von 56 Sonetten durch Johann Joachim Eschenburg bis zu der Übersetzerischen Kontroverse zwischen Stefan George und Karl Kraus -, ist der Gegenstand dieser Arbeit, die sich nicht nur als ein Übersetzungsvergleich, sondern auch als ein Beitrag zur Übersetzungsgeschichte und zu der bisher kaum beachteten deutschen Rezeption von Shakespeares Sonetten versteht.

Dass die Übersetzung ein Stiefkind der Literaturwissenschaft ist, zeigt sich im Fall der deutschen Übertragungen von Shakespeares Sonetten in besonders eklatanter Weise. Zwar mehren sich in den letzten fünfzehn Jahren die Publikationen, die sich mit literarischen Übersetzungen befassen, aber zum Thema der deutschen Auseinandersetzung mit der Shakespeareschen Sonettensammlung liegen lediglich drei Abhandlungen vor, von denen sich die vorliegende Dissertation sowohl in der Vorgehensweise, als auch in der Zielsetzung deutlich unterscheidet.<sup>1</sup> Das 1935 erschienene Werk *Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie* von Ludwig W. Kahn versteht die Übersetzung als „hervorragendes Mittel zur Stilvergleichung“ und macht es sich zur Aufgabe, „die großen Grundunterschiede der National- und Zeitstile“ herauszuarbeiten.<sup>2</sup> Schon in der Zielsetzung wird deutlich, dass es Kahn nicht um die Leistungen einzelner Übersetzer, sondern um bestimmte überindividuelle Tendenzen geht, was sich in der die Untersuchung strukturierenden Einteilung in die drei Epochen „romantische Übersetzung“, „bürgerliche Übersetzung“ und „aristokratisch-unbürgerlicher Antinaturalismus“ bestätigt. Auch die Bewertungskriterien „Tektonik“ und „Deklamatorik“, die Kahn in dem „Der Stil des Originals“ betitelten Abschnitt entwickelt<sup>3</sup>, sind nicht geeignet, einzelne Übersetzungen zu beurteilen, vielmehr dienen sie der Charakterisierung des Stils der jeweiligen Ära. Zwar ist die von Kahn beschriebene dreiteilige Abfolge auch von übersetzungstheoretischer Seite her berechtigt und begründbar, aber die Untersuchung täuscht eine Einheitlichkeit der Übersetzungsepochen vor, die faktisch nicht vorhanden ist.

Darüber hinaus führen die mehr im Allgemeinen verbleibende Begrifflichkeit, mit der Kahn operiert, und die Tendenz, Phänomene zu umschreiben, anstatt sie zu bezeichnen,

---

<sup>1</sup>Berücksichtigt werden natürlich auch die - allerdings ebenso spärlich gesäten - Publikationen, die dem Werk einzelner Übersetzer gewidmet sind. Bezeichnenderweise steht bis heute eine literaturwissenschaftliche Analyse des Werks eines so bedeutenden Übersetzer wie Gottlob Regis aus.

<sup>2</sup>Ludwig W. Kahn: *Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie*. Bern und Leipzig 1935, S. 1.

<sup>3</sup>Ebd., S. 26-48.

dazu, dass oft mehr der subjektive Eindruck des Verfassers als dessen objektive Grundlegung in der Gestalt der Übersetzung vermittelt wird. Insbesondere aber mangelt es der Arbeit an Exemplifikation; die Untersuchungsergebnisse werden nicht aus den Übersetzungen gewonnen, sondern stehen gleichsam von vornherein durch die Kennzeichnung der Epochen fest. Die Übersetzungsbeispiele, die Kahn anführt und die sich zumeist auf wenige Zeilen beschränken - selten wird ein Sonett in voller Länge zitiert, und bei manchen Übersetzern, wie beispielsweise bei Kannegießer, kommt er ganz ohne Angabe von Beispielen aus -, erscheinen als in das vorkonzipierte historische Stilschema eingepasst.

Otto Eugene Schoen-René kritisiert in seiner Dissertation *Shakespeare's Sonnets in Germany* aus dem Jahre 1941, dass Kahns Ausführungen aufgrund der begrenzten Anzahl der berücksichtigten Übersetzer<sup>4</sup> unvollständig seien.<sup>5</sup> Demgegenüber nennt er für den Zeitraum von 1781-1939 allein 60 Teil- und Gesamtübersetzungen<sup>6</sup> und unternimmt es, in seiner Abhandlung ein möglichst umfangreiches Spektrum an Übersetzungen zu präsentieren, wobei die geistige Verwandtschaft zu der drei Jahre später veröffentlichten, ebenso akribisch um Vollständigkeit bemühten *New Variorum Edition* der Shakespeareschen Sonettensammlung nicht zu übersehen ist.<sup>7</sup> Die dem Leser präsentierte Materialfülle ist allerdings viel zu breit gehalten, als dass sie einen wirklichen Einblick gewährleisten könnte; denn die ohne methodische Richtlinien bearbeitete Menge des Stoffes führt nicht nur zu schwer nachvollziehbaren, uneinheitlichen Bewertungen einzelner Übersetzer<sup>8</sup>, sondern zwingt ihn letztendlich, die abgelehnten „stylistic pigeon-holes“<sup>9</sup> Kahns unter der Hand in die eingeschalteten Zusammenfassungen und insbesondere in das abschließende Kapitel zu übernehmen.

Raimund Borgmeier schlägt in seinem 1970 erschienenen Werk *Shakespeares Sonett 'When forty winters ...' und die deutschen Übersetzer* einen ganz anderen Weg ein. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern, die sich innerhalb der Untersuchung mit einigen kurzen, illustrierenden Beispielen begnügen und die parallelen Übersetzungen eines Sonetts in den Anhang verdrängen, steht bei Borgmeier die detaillierte und ausführliche Übersetzungsanalyse im Mittelpunkt. Als Untersuchungsgegenstand wählt er das 2. Sonett der Shakespeareschen Sammlung, das zunächst im Original eingehend interpretiert wird, um dann die verschiedenen Übersetzungen<sup>10</sup> Strophe für Strophe in ihrem Verhältnis zur Aussage

---

<sup>4</sup>Es handelt sich um folgende Übersetzer: Karl Lachmann, Dorothea Tieck, Gottlob Regis, Friedrich Bodenstedt, Karl Simrock, Wilhelm Jordan, Ludwig Fulda, Stefan George, Otto Hauser und Richard Huch.

<sup>5</sup>Otto Eugene Schoen-René: *Shakespeare's Sonnets in Germany. 1787-1939*. Harvard University Thesis 1941, S. 10.

<sup>6</sup>Ebd. S. 364.

<sup>7</sup>Schoen-Renés Dissertation wurde von Hyder Edward Rollins betreut, dem Herausgeber der *New Variorum Edition* der Shakespeare-Sonette.

<sup>8</sup>Dies gilt - wie schon Raimund Borgmeier bemerkt - insbesondere für Karl Lachmann und Stefan George.

<sup>9</sup>Otto Eugene Schoen-René: *Shakespeare's Sonnets in Germany. 1787-1939*. S. 10.

<sup>10</sup>Die von Borgmeier berücksichtigten Übersetzer sind: Johann Joachim Eschenburg, Karl Friedrich Ludwig Kannegießer, Karl Lachmann, Gottlob Regis, Karl Richter, Friedrich Bodenstedt, Karl Simrock, Otto Gildemeister, Stefan George, Eduard Saenger, Ludwig

des Originals zu prüfen und miteinander zu vergleichen. Die unglaubliche Menge an Ergebnissen, die Borgmeier allein anhand eines Sonetts zutage fördert, scheint zunächst die Begründung, „daß schon auf diesem Raum alle bei der Übersetzung der Shakespeare-Sonette relevanten Probleme auftauchen“<sup>11</sup>, zu rechtfertigen, aber im Verlauf der Untersuchung offenbaren sich sehr deutlich die Grenzen seiner Vorgehensweise. Schon Rainer Lengeler kritisiert zurecht, dass eine „vordergründig verstandene Treue zum Original die Latte abgibt, mit der Borgmeier mißt und richtet“ und fordert „die Werkintention zur Kenntnis zu nehmen, bevor ein Urteil über die Übersetzungsleistung“ gefällt wird.<sup>12</sup> Und es lassen sich noch andere Gründe anführen, die gegen die Vorgehensweise von Borgmeier sprechen. Zum einen können die gefundenen Einzelergebnisse - so scharfsinnig und zutreffend sie auch sein mögen - eben nicht ohne weiteres auf die Übersetzung als Ganzes übertragen werden, und dementsprechend problematisch ist der von Borgmeier unternommene Versuch, in den Zusammenfassungen und in dem *Ergebnisse* betitelten Schlusskapitel<sup>13</sup> zu allgemein gültigen Aussagen zu gelangen. Zum anderen erweist sich der Ausschluss der literaturgeschichtlichen Komponente<sup>14</sup> als ein Nachteil; denn die gewonnenen Erkenntnisse bleiben ohne Einbettung in den historischen Kontext doch zu sehr auf den Einzelfall, auf den einzelnen Übersetzer beschränkt<sup>15</sup> und wirken, da die durchgehende Linie fehlt, in ihrer Fülle oft mehr verwirrend als erhellend.

Die vorliegende Arbeit will einen Mittelweg zwischen literaturhistorischer Betrachtung und detaillierter Übersetzungsanalyse beschreiten, um den Entwicklungsgang der Aneignung von Shakespeares Sonetten in Deutschland nachzuzeichnen; sie unterscheidet sich von ihren Vorgängern, denen sie für viele Anregungen zu Dank verpflichtet ist, vor allem dadurch, dass die einzelnen Übertragungen vor ihrem übersetzungs- und dichtungstheoretischen Hintergrund und als Manifestationen einer bestimmten Deutung der Sonettsammlung betrachtet werden. Diese Untersuchung versteht sich, wie bereits erwähnt, nicht nur als Übersetzungsvergleich, sondern ebenso als ein Beitrag zur Übersetzungsgeschichte und zur deutschen Rezeption von Shakespeares Sonetten. Aus diesem Grund kann es nicht genügen, die Übersetzungen mit dem Original zu vergleichen und die festgestellten Differenzen aufzulisten, vielmehr müssen neben den übersetzten Gedichten sowohl die wichtigen zeitgenössischen übersetzungstheoretischen Dokumente<sup>16</sup>, als auch die zum Teil sehr

---

Fulda, Richard Flatter, Gustav Wolff, Rolf-Dietrich Keil und Paul Celan.

<sup>11</sup>Raimund Borgmeier: Shakespeares Sonett *When forty winters...* und die deutschen Übersetzer. Untersuchung zu den Problemen der Shakespeare-Übertragung. München 1970, S. 10.

<sup>12</sup>Rainer Lengeler: Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan. In: Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. opladen 1989, S. 7-25. Hier S. 8f.

<sup>13</sup>Ebd., S. 109-159.

<sup>14</sup>Dieser Entschluß, den Borgmeier in seinem Vorwort selbst hervorhebt, gründet auf der Kritik an seinen Vorgängern. Vgl. Ebd., S.16.

<sup>15</sup>Zwar findet sich in dem abschließenden Kapitel ein Abschnitt „Zur Bedeutung der Epoche“, aber es handelt sich dabei lediglich um einige Anmerkungen zur Dichtungs- und Übersetzungstheorie. Vgl. Ebd., S. 127-134.

<sup>16</sup>Hierzu gehören beispielsweise die Ausführungen zur Übersetzung von Novalis und

umfangreichen Stellungnahmen und Erläuterungen der jeweiligen Übersetzer in die Betrachtung einbezogen werden. In dieser Hinsicht besteht meines Erachtens ein Desideratum, da gerade diese Kommentare bislang an keiner Stelle berücksichtigt wurden. Zahlreiche Übertragungen - wie beispielsweise die von Gottlob Regis - sind jedoch nur dann in ihrer Bedeutung vollständig zu erfassen, wenn man die Untersuchung auf die überaus detaillierten und ausführlichen Kommentare des Übersetzers ausweitet. Darüber hinaus sollen auch die für die Rezeption der Sonettensammlung wichtigen Autoren zu Wort kommen, die selbst keine Übersetzung verfasst, aber wesentlich zum Verständnis der Sammlung beigetragen haben, wie etwa Ludwig Tieck mit seiner Abhandlung über Shakespeares Sonette und seinen *Shakespeare-Novellen* oder Nicolaus Delius mit seinem richtungweisenden Aufsatz *Über Shakespeares Sonette. Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt*<sup>17</sup>.

Aufbau und Vorgehensweise der Dissertation sind im Hinblick auf das oben beschriebene Ziel einer Analyse der Übertragungen unter Berücksichtigung ihres Übersetzungs- und dichtungstheoretischen Hintergrunds konzipiert. Am Anfang wird daher eine Betrachtung des Originals stehen, der 1609 erschienenen Sonettensammlung von William Shakespeare, über die so viel gerätselt, geschrieben und gestritten wurde, dass keine umfassende Darstellung angestrebt, sondern lediglich ein Eindruck vermittelt werden soll von diesen Sonetten, „denen sich keine ähnliche Sammlung in irgend einer Sprache auch nur entfernt vergleichen läßt“<sup>18</sup>. Das einleitende Kapitel beinhaltet im ersten Teil eine allgemeine Einführung in die zentralen Fragen nach den dargestellten Personen, der Entstehungszeit und der Anordnung der Sonette, die bis ins 20. Jahrhundert hinein immer wieder diskutiert wurden. Es kann und soll hier nicht der Versuch unternommen werden, das Rätsel, das Shakespeare mit seiner Sonettensammlung der Nachwelt aufgegeben hat, zu lösen, sondern es geht darum, die unterschiedlichen Deutungsansätze, sowie die aus der Aura des Rätselhaften und Geheimnisvollen hervorgegangene Faszination in knapper Form zu umreißen.

Im zweiten Teil werden sechs Sonette, die die Textgrundlage für die spätere Übersetzungsanalyse bilden, ausführlich betrachtet, denn jede Übersetzungskritik muss sich zunächst um einen detaillierten Einblick in das Original bemühen. Dass hier eine Auswahl von sechs Sonetten getroffen wird, gründet zum einen auf der anhand der Arbeit von Raimund Borgmeier gewonnenen Erkenntnis, dass die Analyse eines einzelnen Gedichts keine schlüssigen Aussagen über die Übersetzung als Ganzes erlaubt, zum anderen soll ein willkürliches Heranziehen von Beispielen, wie es Kahn in seiner Abhandlung unternimmt, vermieden werden. Die Auswahl der Sonette orientiert sich an der Absicht, mit Hilfe der Gedichte die

---

Friedrich Schlegel im *Athenaeum*, August Wilhelm Schlegels Aufsatz *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*, in dem er die Maximen für seine Shakespeare-Übersetzung entwickelt, die Bemerkungen Johann Wolfgang Goethes zur Übersetzung, Friedrich Schleiermachers Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, Wilhelm von Humboldts Einleitung zu *Agamemnon*, Jacob Grimms Aufsatz *Über das pedantische in der deutschen sprache*, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs Abhandlung *Was ist übersetzen?*, Ludwig Fuldas Aufsatz *Die Kunst des Übersetzers* u.a.m.

<sup>17</sup>Nicolaus Delius: *Über Shakespeares Sonette. Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt*. Shakespeare-Jahrbuch. Band 1. (1865). S. 18-56. Diese Zeitschrift wird im folgenden mit der Abkürzung S.J. unter Angabe des Jahrgangs und der Bandnummer zitiert.

<sup>18</sup>Friedrich Bodenstedt: *William Shakespeares Sonette in deutscher Nachbildung*. Zweite, vielfach verbesserte Auflage. Berlin 1866, S. 7.

zentralen Themen und Inhalte der Shakespeareschen Sammlung und deren charakteristische sprachlich-stilistische Merkmale vorzustellen.<sup>19</sup>

Den Kern der Arbeit bildet das zweite Teil, in dem chronologisch die einzelnen Übersetzungen analysiert, sowie in die Chronologie wichtige Stationen innerhalb der Geschichte der literarischen Übersetzung und der deutschen Rezeption der Shakespeareschen Sonettensammlung zum Teil als eigenständige Kapitel einarbeitet werden. Zwar konzentriert sich die Untersuchung auf das 19. Jahrhundert, wodurch schon eine gewisse Begrenzung des Materials vorgegeben war, aber dennoch gilt es bei einer Zahl von etwa 30 Gesamtübersetzungen, eine Auswahl der zu behandelnden Übertragungen zu treffen. Die Entscheidung richtet sich nach der Darstellungsabsicht, ein möglichst breites Spektrum dessen aufzuzeigen, was Übersetzung in einer bestimmten Epoche zu leisten vermag.<sup>20</sup>

Den Auftakt der Untersuchung bildet die 1787 veröffentlichte Prosaübersetzung von 56 Sonetten durch Johann Joachim Eschenburg, anhand derer sich sowohl die grundlegenden Schwierigkeiten beim Übertragen englischer Verse ins Deutsche, als auch die für das 18. Jahrhundert charakteristische ablehnende Haltung gegenüber der Sonettform im Allgemeinen und den Shakespeareschen Sonetten im Besonderen aufzeigen lassen.

Erst mit den literatur- und übersetzungstheoretischen Erkenntnissen August Wilhelm Schlegels kann um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die Ära der poetischen Anverwandlung von Shakespeares Sonetten einsetzen. Seine Bedeutung für die literarische

---

<sup>19</sup>Es handelt sich dabei um die Sonette 1, 17, 55, 76, 116 und 130. Aus der Gruppe der dark-lady-Sonette wurde das 130. Sonett als Beispiel für Shakespeares Auseinandersetzung mit der petrarkistischen und antipetrarkistischen Tradition gewählt. Die anderen Sonette stammen aus der ersten Gruppe von 126 Sonetten, die sich von der petrarkistischen Konvention nicht nur aufgrund des männlichen Adressaten unterscheidet, sondern vor allem auch dadurch, daß die Vergänglichkeit und deren Überwindung einen inhaltlichen Schwerpunkt bilden. Shakespeare beschreibt in seiner Sonettensammlung drei Möglichkeiten, der Zerstörung durch die Zeit zu entgehen: Am Anfang der Sammlung, in den sogenannten Prokreationssonetten, steht die Möglichkeit der Verewigung der Schönheit durch Nachkommenschaft (1. Sonett); die verewigende Kraft der Dichtung als zweite Möglichkeit schließt sich zunächst unmittelbar an die erste an (17. Sonett), um dann als eigenständiger Gedanke breiteren Raum einzunehmen und Autonomie zu erlangen (55. Sonett); die unsterbliche, wahre Liebe stellt die dritte Möglichkeit der Überwindung von Zeit und Vergänglichkeit und zugleich die höchste Stufe innerhalb dieser Abfolge dar (116. Sonett). Die Charakterisierung der Liebe als „true love“, als die wahrhafte und beständige Liebe, deutet auf jene Poetik der Beständigkeit, die in den poetologischen Sonetten als das bestimmende inhaltliche und stilistische Gestaltungsprinzip der Dichtung beschrieben wird (76. Sonett). Die Shakespeareschen Sonette werden in dieser Arbeit nach der Quarto-Ausgabe von 1609 zitiert, genauer gesagt nach dem reprographischen Nachdruck des sogenannten *Aspley imprint* der *Huntington-Bridgewater copy*, den die 1977 erschienene Ausgabe der Shakespeare-Sonette von Stephen Booth enthält. Die Entscheidung für den Text der Erstausgabe und gegen eine modernisierte Fassung gründet auf der Tatsache, daß die unterschiedlichen Ausgaben, mit denen die verschiedenen Übersetzer gearbeitet haben, allein auf die Erstausgabe als die Grundlage aller späteren Versionen zurückzubeziehen sind.

<sup>20</sup>Es handelt sich um die Übersetzungen von Johann Joachim Eschenburg, Karl Friedrich Ludwig Kannegießer, Karl Lachmann, Gottlob Regis, Friedrich Bodenstedt, Otto Gildemeister, Stefan George und Karl Kraus.



Übersetzung, die Wiedereinsetzung des Sonetts als poetischer Form und die Shakespeare-Rezeption in Deutschland, ließen es notwendig erscheinen, ihm ein eigenes Kapitel zu widmen. Ihm folgt die Untersuchung des ersten und zudem überaus gelungenen Versuchs einer Versübersetzung von Shakespeares Sonetten, gemeint ist die 1803 in der Zeitschrift *Polychorda* erschienene Übertragung von 26 Sonetten durch Karl Friedrich Ludwig Kannegießer. Das hohe übersetzerische Niveau, das Kannegießer in seiner Übertragung erreicht, wird im weiteren Verlauf der Arbeit in Zusammenhang mit romantischen Übersetzungstheorien und der Entwicklung der deutschen Rezeption von Shakespeares Sonetten bis 1820 ausführlich betrachtet werden. An diesen Teil der Untersuchung schließt sich die genaue, vergleichende Analyse der 1820 erschienenen ersten Gesamtübersetzung der Shakespeareschen Sonettensammlung durch Karl Lachmann und der 1836 veröffentlichten Übertragung von Gottlob Regis an. Hier gilt es, eine erweiterte Beschreibung dieser, gemeinhin mit dem übergreifenden Schlagwort „romantisch“ als einheitliche Bewegung abgehandelten Übersetzungsepoche zu leisten, die sowohl „philologische Übersetzungen“, wie die von Lachmann, als auch im engeren Sinne „romantische Übersetzungen“, wie die von Regis, umfasst.

Eine Arbeit, die sich mit der Geschichte von Shakespeares Sonetten in Deutschland befasst, muss sich mit Ludwig Tieck und seinem Beitrag zum Verständnis der Shakespeareschen Sonettensammlung auseinandersetzen. Sowohl der 1826 in dem Taschenbuch *Penelope* veröffentlichte Aufsatz *Über Shakespeares Sonette einige Worte, nebst Proben einer Übersetzung derselben* - die erste deutsche Publikation, die ausschließlich der Sonettensammlung gewidmet ist - als auch die beiden 1826 bzw. 1829 erschienenen Shakespeare-Novellen sind hier zu berücksichtigen.

In den Kapiteln über Friedrich Bodenstedt und Otto Gildemeister wird anhand zweier repräsentativer Übersetzer der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Wandel in der übersetzungstheoretischen Grundlegung, sowie die veränderte Einschätzung der Shakespeare-Sonette dargestellt. Auch hier folgt die Auswahl dem Prinzip, mit zwei sehr voneinander verschiedenen Übertragungen die ganze Bandbreite der übersetzerischen Möglichkeiten einer Epoche aufzuzeigen.

Am Ende der Untersuchung stehen die 1909 erschienene *Umdichtung* von Stefan George und die 1933 veröffentlichte *Nachdichtung* von Karl Kraus. Diese beiden Übertragungen bilden in zweierlei Hinsicht eine Ausnahme von den anderen in dieser Arbeit berücksichtigten Übersetzungen. Zum einen nehmen sie unmittelbarer aufeinander Bezug; denn Karl Kraus konzipierte seine Übersetzung als ein Gegenbeispiel zu dem von ihm entschieden abgelehnten Georgeschen Übersetzungs- und Dichtungsideal. Zum anderen treten hier erstmals zwei deutsche Dichter von Format mit Shakespeares Sonetten in translatorischen Dialog. Der Vergleich der Übertragungen von Stefan George und Karl Kraus ist meines Erachtens der geeignete Gegenstand, um die Untersuchung zum Abschluss zu bringen; denn von hieraus lassen sich einerseits Rückbezüge zum 19. Jahrhundert herstellen - insbesondere George wendet sich mit seiner Übersetzung gegen die Werke der ihm vorausgehenden Übersetzergeneration -, andererseits ermöglichen die in den Übersetzungen zutage tretenden unterschiedlichen Auffassungen von dichterischer Sprache und Übersetzung einen Vorausblick auf das 20. Jahrhundert. In dem darauf folgenden Schlusskapitel sollen die bei der Untersuchung gefundenen Ergebnisse in knapper Form zusammengefasst werden, um auf diese Weise noch einmal rückblickend die wichtigen Stationen der Geschichte von Shakespeares Sonetten in Deutschland aufzuzeigen.

## 2 William Shakespeare: The sonnets. Never before Imprinted

### 2.1 The Riddle of Shakespeare's Sonnets

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, kann es hier nicht darum gehen, eine umfassende und vollständige Darstellung der Editions- und Rezeptionsgeschichte, sowie der Forschungslage zu Shakespeares Sonetten zu leisten. Um der geheimnisvoll-rätselhaften Aura nahezukommen, die diese einzigartige Sammlung umgibt und die ein entscheidendes Moment war und ist, diese Sonette immer wieder ins Deutsche zu übertragen, gilt es zunächst, die Aufmerksamkeit nicht auf die dieser Untersuchung zugrunde gelegten einzelnen Sonette, sondern auf die Sammlung als Ganzes zu richten, auf das, was an gesicherten Fakten immer wieder rekapituliert wird und auf jene Aspekte, von denen die nicht zu beendenden Spekulationen über Sinn und Absicht dieser Gedichte ihren Ausgang nehmen.

Die erste Ausgabe der Sonette von William Shakespeare wurde 1609 von dem Londoner Verleger Thomas Thorpe herausgegeben; sie enthält 154 Gedichte, wobei sich die beiden Schlusssonette deutlich von den anderen Gedichten unterscheiden. Die sogenannten Amorsonette sind Variationen eines in der englischen Renaissancedichtung beliebten antiken Motivs: Nymphen rauben dem schlafenden Liebesgott seine Fackel und tauchen sie in eine kalte Quelle, die dadurch zur Heilquelle wird, in der der Dichter vergeblich Linderung seines Liebesschmerzes sucht. Die eigentliche Sammlung von 152 Sonetten gliedert sich nach den unterschiedlichen Adressaten in zwei Gruppen; die ersten 126 Gedichte sind an einen jungen Mann, die Sonette 127-152 an eine Frau gerichtet. Die Überleitung vom ersten zum zweiten Teil der Sammlung bildet das 126. Sonett, das wegen seines eigenartigen formalen Aufbaus - es besteht aus zwölf fünfhebigen Jamben mit paarenden Reimen - aus dem Rahmen fällt<sup>21</sup>. Mit der Einführung eines jungen Mannes als Adressaten der Mehrzahl seiner Sonette entfernt sich Shakespeare von der traditionellen Grundsituation der petrarkistischen Lyrik; eine innerhalb dessen, was man als elisabethanische Sonettmode zu bezeichnen pflegt, nicht einzigartige, aber dennoch ungewöhnliche Rollenkonstellation. Auch außerhalb Englands – verwiesen sei dabei vor allen Dingen auf einige der berühmten Sonette Michelangelos – finden sich in der Renaissance-Sonettichtung Beispiele, wo eine Männerbeziehung als Handlungsschema zugrunde liegt. Ein Beleg dafür, dass die Freundesliebe zwar eine Ausnahme innerhalb dieser lyrischen Tradition darstellt, aber durchaus mit der neuplatonischen Liebeskonzeption in Einklang zu bringen war.

Die späteren Herausgeber der Sammlung und Shakespeare-Kritiker haben allerdings bis zum Ende des 18. Jahrhunderts mit völligem Unverständnis auf die Tatsache reagiert, dass die Sonette zum größten Teil einem Mann und nicht einer Frau dediziert sind. Schon für den ersten Nachdruck der Sonette<sup>22</sup>, der 1640 veranstaltet wurde, übernahm der Herausgeber John Benson nur einen Teil der Gedichte, ordnete sie neu an, versah sie willkürlich mit

---

<sup>21</sup>Es lassen sich in der Sammlung noch zwei weitere Gedichte mit einem von der üblichen Sonettform abweichenden formalen Aufbau finden: Das 99. Sonett besteht aus fünfzehn Zeilen und das 145. Sonett hat vierhebige Verse.

<sup>22</sup>Es handelt sich um eine Anthologie, die neben Gedichten von William Shakespeare auch Werke von Thomas Carew, Thomas Carey, Ben Jonson, John Milton und anderen Dichtern enthält.

Überschriften und veränderte teilweise den Wortlaut der Gedichte, um die Freundschafts-sonette in eindeutige, einem weiblichen Wesen zugeeignete Liebessonette zu verwandeln. Auch in der folgenden, etwa sechzig Jahre später erschienenen und sehr viel sorgfältiger edierten Ausgabe der Sammlung änderte sich diese Einschätzung nicht; der Herausgeber Lintot nahm zwar keine Eingriffe am Text vor, aber er erklärte in der Einleitung, die Gedichte seien allesamt einer Geliebten gewidmet und bestätigte also die Auffassung Bensons, dessen Anthologie die Grundlage für zahlreiche Editionen des 18. Jahrhunderts war. Erst in den späten siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als sich die englische Shakespeare-Forschung unter Federführung von Edmund Malone und George Steevens einem intensiven Studium der Shakespeareschen Sonette zuwandte, gelangte man zu der Einsicht, dass die ersten 126 Sonette der Sammlung ohne jeden Zweifel ein männliches Wesen zum Gegenstand haben.

Über den Adressaten erfährt der Leser aus den Gedichten, dass er jung, schön, vermutlich blond<sup>23</sup>, von hoher Geburt und literarischer Patron des Dichters ist. Die sogenannte dark lady stellt die Gegenfigur dar; sie hat dunkle Haare, einen dunklen Teint und ist niederer Herkunft. Der offensichtliche Kontrast dieser beiden Personen, der in einigen Sonetten zum Thema erhoben wird<sup>24</sup>, zeigt eine literarische Stilisierung und ist insofern als ein Hinweis zu werten, dass es sich nicht um reale Personen, sondern um Denkfiguren handelt. Nichtsdestotrotz fand die Suche nach der Identität der beiden Adressaten, vor allem der des jungen Mannes, lange Zeit in der Shakespeare-Forschung mehr Beachtung als die Gedichte selbst. Die Rezeption der Sonettensammlung - und das gilt insbesondere für den dieser Untersuchung zugrunde gelegten Zeitraum des 19. Jahrhunderts – beruhte lange Zeit auf der Annahme, dass die Sonette eine lyrisch verschlüsselte Biographie darstellen. Man verstand diese Gedichte als dichterische Selbstaussagen Shakespeares, als Erlebnislyrik, man glaubte mit ihrer Hilfe den Mangel an Zeugnissen von Shakespeares Lebensumständen ausgleichen und das Rätsel, das Shakespeare mit seinem Werk der Nachwelt aufgegeben hatte, lösen zu können.

In diesem Zusammenhang erhoffte man Aufschluss zu gewinnen, durch die Widmung des Verlegers Thomas Thorpe, die der Erstausgabe der Sammlung vorangestellt ist und folgendermaßen lautet:

TO. THE. ONLIE. BEGETTER. OF.  
THESE. INSVING. SONNETS.  
M<sup>r</sup>. W. H. ALL. HAPPINESSE.  
AND. THAT. ETERNITIE.  
PROMISED.  
BY.

---

<sup>23</sup>Shakespeare beschreibt mit dem Adjektiv „fair“, das er in seinen Sonetten so häufig zur Charakterisierung des Adressaten verwendet, sowohl die äußere Schönheit des jungen Mannes (im Sinne von hellhäutig und blond), als auch dessen edle Gesinnung (im Sinne von gerecht und ehrlich).

<sup>24</sup>So beispielsweise in dem berühmten 144. Sonett, dessen erstes Quartett lautet: „Two loves I have of comfort and dispaire, / Which like two spirits do sugiest me still, / The better angell is a man right faire: / The worser spirit a woman collour'd il.“ Sonnets, S. 122.

OVR. EVERLIVING. POET.

WISETH.

THE. WELL-WISHING.

ADVENTVRER. IN.

SETTING.

FORTH.

T.T.<sup>25</sup>

Obwohl das Geleitwort der Sonettssammlung, wie die abschließenden Initialen T.T. nahe legen, von dem Verleger - nicht von dem Autor selbst - stammt und wie zahlreiche Publikationen der damaligen Zeit ohne offizielle Erlaubnis oder Zustimmung des Autors erschien, wurde die Entschlüsselung der Initialen W.H. seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zur zentralen Frage erhoben<sup>26</sup>. Aber nicht nur die Entstehungsbedingung der Widmung, sondern auch der Text selbst widersetzt sich einer eindeutigen Auslegung und entzieht sich dem Verständnis, denn die Bezeichnung des Adressaten der Widmung als "Begetter" hat zahlreiche Bedeutungsmöglichkeiten, wie beispielsweise object, inspirer, obtainer, procurer oder collector. Trotz dieser Schwierigkeiten wurde in der Shakespeare-Forschung ein erbitterter Kampf ausgetragen, wem die Ehre gebührt, der Freund Shakespeares, die Quelle seiner Inspiration, gewesen zu sein. Die aussichtsreichsten Kandidaten sind Henry Wriothesley, dritter Earl of Southampton und William Herbert, dritter Earl of Pembroke. Dem Ersten widmete Shakespeare seine Versepen *Venus and Adonis* und *The Rape of Lucrece*, dem Zweiten dedizierten die Schauspielerkollegen und Herausgeber Heminges und Condell die erste Gesamtausgabe der Dramen, die *First Folio* von 1623. Die Liste der weiteren Kandidaten ist so lang, dass selbst die Nennung der nicht völlig abstrusen Deutungsversuche an dieser Stelle den Rahmen der Arbeit sprengen würde<sup>27</sup>. Ähnlich intensive Spekulationen wurden angestellt über die dark lady, die Adressatin der letzten 26 Gedichte, wobei die Ergebnisse dieser Identifizierungsversuche der dark lady aufgrund der Tatsache, dass die in den Sonetten dargestellten Zweierbeziehungen zwischen Dichter und jungem Freund sowie Dichter und Geliebte in einigen Gedichten durch ein Dreiecksverhältnis ersetzt werden, je nach angenommener Identität des jungen Mannes variiert<sup>28</sup>. Auch die dritte Figur, die in Shakespeares Sonettssammlung in Erscheinung tritt, der rival poet<sup>29</sup>, der den Dichter in seiner Position zum literarischen Patron bedrängt und mit ihm im Wett-

---

<sup>25</sup>Sonnets, S. 3.

<sup>26</sup>Es handelt sich um die wohl am intensivsten und ausführlichsten diskutierten Initialen der Literaturgeschichte.

<sup>27</sup>Zu den verschiedenen Entschlüsselungsversuchen gibt der weitere Verlauf der Arbeit Auskunft.

<sup>28</sup>Aus der Verlagerung der Personenkonstellation in den Sonetten 40-42, die die Untreue von Freund und Geliebter thematisieren und die beiden Hauptteile der Sammlung verknüpfen, wurde die Theorie entwickelt, daß die an die dark lady gerichteten Gedichte ursprünglich als geschlossene Gruppierung zu diesen sogenannten Liäsonsonetten gehörten.

<sup>29</sup>Von dem Dichterrivalen berichten die poetologischen Sonette 78-80 und 82-86.

streit um die Gunst und Liebe des Freundes steht, wurde von der Forschung und ihren Bemühungen um die Entschlüsselung der vermeintlich biographisch wahren Hintergründe nicht unbeachtet gelassen. Und ebenso wie im Falle von jungem Freund und dunkler Geliebter liegt dazu eine stattliche Anzahl von Untersuchungen vor, die zu den unterschiedlichsten Resultaten kommen.

Ausgehend von der Suche nach der realen Existenz der dargestellten Figuren eröffnete sich der Kritik ein weiterer Untersuchungsschwerpunkt: die Entstehungszeit der Gedichte. Aber auch hier sind die gesicherten Fakten äußerst dürftig und lassen nur eine ungefähre Bestimmung zu. Die erste Erwähnung von William Shakespeares Sonetten stammt aus dem Jahre 1598 und findet sich in dem Werk *Palladis Tamia, Wit's Treasury* von Francis Meres. Meres vergleicht in seiner Gegenüberstellung von klassischen und englischen Dichtern den Lyriker Shakespeare mit Ovid; er bezeichnet Shakespeare als "mellifluos and honytongued" (honig-süß und honig-zünftig) und spricht von "his sugared Sonnets among his private friends" (seinen zuckersüßen Sonetten, die in seinem privaten Freundeskreis kursieren).<sup>30</sup> Ein Jahr später veröffentlichte der Buchhändler Jaggard unter Shakespeares Namen eine Sammlung von zwanzig Gedichten, die den Titel trägt *The Passionate Pilgrim*. Nur fünf dieser Gedichte werden heute für authentisch gehalten, nämlich die beiden als besondere Attraktion vorangestellten Sonette, die mit leichten Veränderungen in der späteren Ausgabe enthalten sind<sup>31</sup> und drei weitere Sonette, die aus der frühen Komödie *Love's Labour's Lost* stammen. Man ist aufgrund der frühen Erwähnung davon ausgegangen, dass zumindest ein Teil der Sonette vor 1598 geschrieben sein muss. Geschichtlich belegt ist aber allein das Erscheinungsdatum der Sonettensammlung: der Eintrag im *Stationers' Registers* vom 20. Mai 1609 besagt, dass der Londoner Verleger Thomas Thorpe ein Buch mit dem Titel *Shakespeares Sonnets* veröffentlichen ließ. Zwischen der ersten Erwähnung der Sonette und deren Veröffentlichung liegen also mehr als zwanzig Jahre, was zu zahlreichen Spekulationen um die zeitliche Einordnung Anlass gab. Hyder Edward Rollins trägt in seiner zweibändigen Ausgabe der Sonettensammlung diese unterschiedlichen Hypothesen zusammen und bildet resignierend deren Mittelwert, um die Entstehung der Sonette zu datieren, nämlich 1593-1599.<sup>32</sup>

Ein weiterer vieldiskutierter Aspekt in der Forschung zu Shakespeares Sonetten ist die Anordnung der Gedichte innerhalb der Sammlung. Da es sich bei der 1609 erschienen Erstausgabe um einen nicht autorisierten Druck handelt, wurde das von Thomas Thorpe vorgelegte Arrangement der Sonette immer wieder in Frage gestellt und gleichzeitig der Versuch unternommen, die „ursprüngliche“ Reihenfolge wieder herzustellen. Aber in den Gedichten lassen sich keine durchgehenden, eindeutigen Zuordnungsmerkmale finden, die eine solche Umstrukturierung wirklich begründen könnten. Diese fruchtlos gebliebenen Bemühungen erweisen sich vor allem angesichts der Anordnung in der Erstausgabe als gegenstandslos, denn die Sonette sind nicht zufällig hintereinandergestellt, vielmehr ist ihre Abfolge künstlich und künstlerisch. Es lassen sich unterschiedliche thematische Gruppen und Gruppierungen ausmachen, wobei sich zumeist zwei Sonette aufeinander beziehen; insgesamt finden sich 40 Gruppen von 2-8 Sonetten und eine größere Gruppe von 17 Gedichten.

---

<sup>30</sup>Zit. n.: Shakespeare's Werke. Hrsg. v. Nicolaus Delius. Band 2. Elberfeld<sup>3</sup>1872, S. 752.

<sup>31</sup>Es handelt sich um die Sonette 138 und 144.

<sup>32</sup>Shakespeare. The Sonnets. Hrsg. v. Hyder Edward Rollins. 2 Bände. Philadelphia und London 1944, S. 73ff.

Die Identität der dargestellten Figuren, die Entstehungszeit der Sonette und die Anordnung der Gedichte innerhalb der Sammlung sind die immer wieder leidenschaftlich diskutierten Untersuchungsgegenstände innerhalb der Rezeption von Shakespeares Sonetten im 19. Jahrhundert. Darin dokumentiert sich die herrschende Ansicht, dass diese Sammlung eine Art lyrischer „Schlüsselroman“ sei, dessen Auflösung Einblicke in die Lebensumstände und den Menschen Shakespeare ermögliche. Wie fruchtlos diese Unternehmungen geblieben sind, zeigt sich in den äußerst unterschiedlichen Ergebnissen zu denen die Forscher gelangten. Es handelt sich um Versuche, eine Gleichung mit zu vielen Unbekannten zu lösen.

Die in dem Großteil der Sonette dargestellte Freundesliebe geriet im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend in den Verdacht, die Schilderung einer homoerotischen Beziehung zu sein. Ebenso nahmen die Kritiker - ausgehend von dem Sittenkodex und den strengen Moralvorstellungen ihrer Zeit - nun Anstoß an den Darstellungen der sinnlichen Anziehungskraft der dark lady und der Untreue von Freund und Geliebter in den Liäsonsonetten, die sowohl dem traditionellen petrarkistischen Tugendideal, als auch der platonischen Liebeskonzeption widersprechen. Der Bruch mit dem biographischen Verständnis der Sonette hat in dieser moralisierenden Betrachtungsweise seinen Ursprung, die den großen Dichter Shakespeare von derartigen sittlichen Verfehlungen freizusprechen suchte. Gegen die Deutung der Sonette als Erlebnislyrik, als dichterische Selbstaussagen Shakespeares, begann sich die Auffassung durchzusetzen, dass die Gedichte "weder Beziehungen auf bestimmte Personen noch Anspielungen auf wirkliche Erlebnisse des Dichters enthalten, sondern freie Erzeugnisse einer dichterischen Phantasie sind, welche die Verhältnisse erst fingiert, um sie dann in diesen Gedichten poetisch zu behandeln"<sup>33</sup>. Die Abkehr vom biographischen Verständnis der Sonette bewirkte eine Hinwendung zu den Gedichten selbst, die zunächst zu erklären suchte, was in den Sonetten den Anlass zur biographischen Deutung gegeben hatte. Nicolaus Delius war der erste, der in Deutschland seine Forschungen in diese Richtung ausdehnte und feststellte, dass nicht nur der Wunsch, mehr über den Mensch Shakespeare und seine Lebensumstände zu erfahren, Vater des Gedankens war, sondern dass als auslösendes Moment der dramatische Gestus der Gedichte anzusehen ist. Delius beschreibt dieses charakteristische Merkmal der Sammlung in seinem 1851 erschienen Buch *Der Mythos von William Shakspeare* folgendermaßen:

Dieselbe Fähigkeit, sich tief in alle Gefühle und Situationen wie in selbstempfundene hineinzusetzen, die wir in Shakespeares Dramen bewundern, dieselbe Fähigkeit beweist der Dichter in seinen Sonetten, und in

---

<sup>33</sup>Nicolaus Delius: Ueber Shakespeare's Sonette, ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt. In: SJ. Band 1 (1865), S. 19. Bis heute hat sich keine der beiden Auffassungen endgültig durchsetzen können. Zwar gab es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Bestrebungen, die sich diametral gegenüberstehenden Vorstellungen zu vereinen, wie beispielsweise Max Deutschbein, der die Sammlung in „persönliche“ und „literarische“ Sonette unterteilte, aber auch diese Auffassung hat sich nicht durchsetzen können. Vgl. Max Deutschbein: Shakespeares persönliche und literarische Sonette. In: SJ. Band 77 (1941), S. 150-188 und SJ. Band 78/79 (1943), S. 105-127.

dieser Beziehung kann man sie, obgleich lyrisch der Form nach, als wesentlich dramatisch bezeichnen.<sup>34</sup>

Die unmittelbare Wirkung, die die Shakespearesche Sammlung auf den Leser ausübt und die dazu führte, dass man lange Zeit glaubte, der Dichter spräche hier gleichsam aus seinem „Inneren“ heraus, begründet sich nicht nur in der von Delius beschriebenen Fähigkeit, sondern auch in der häufigen Verwendung der direkten Anrede "you" oder "thou", die den Redegestus verstärkt. Bedeutsam für die autobiographische Deutung der Sonette als eine Art „Schlüsselroman“, war neben der Art und Weise der Darstellung auch der Inhalt dieser Gedichte, die das ganze Spektrum menschlicher Gefühle schildern und aus denen man im Zusammenhang der Sammlung vermeinte, so etwas wie einen dramatischen Verlauf, einen Entwicklungsgang herauslesen zu können. Delius' Einschätzung der Sonette "als wesentlich dramatisch", der viele Forscher gefolgt sind, widerlegte die Annahme eines biographischen Zusammenhangs und ersetzte sie gleichzeitig durch einen werkimmanenten Erkenntniszusammenhang, der eine wechselseitige Erhellung des dramatischen und lyrischen Werks Shakespeares versprach. Auch wenn die systematische, philologisch begründete Erforschung von Shakespeares Sonetten, die in Deutschland mit Nicolaus Delius einsetzte und fern von phantastischen Hypothesen und Spekulationen immer tiefer in den Gegenstand einzudringen suchte, unendlich viele wissenschaftliche Erkenntnisse zutage förderte, so hat dieser Erkenntnisgewinn die Aura des Rätselhaften und Geheimnisvollen nicht aufgelöst, die Shakespeares Sonettensammlung bis heute umgibt und die die Phantasie der Dichter von Ludwig Tieck, über Oscar Wilde und Bernhard Shaw, bis hin zu Anthony Burgess angeregt hat.

---

<sup>34</sup>Zit. n.: Nicolaus Delius: Ueber Shakespeare's Sonette, ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt. In: SJ. Band 1 (1865). S. 56. Zu Nicolaus Delius vgl. Kapitel 3.3.1.

## 2.2 Themen und Inhalte der Shakespeareschen Sonettssammlung

Nach diesem kurzen Überblick über die Shakespearesche Sonettssammlung und ihren Werdegang, sollen in diesem Kapitel jene Gedichte vorgestellt und analysiert werden, die als Textgrundlage für den darauf folgenden Übersetzungsvergleich dienen. Es wurden sechs Sonette ausgewählt, die meines Erachtens exemplarisch die wichtigsten Themen und Inhalte der Sammlung veranschaulichen.

Seit der bereits im vorigen Kapitel erwähnten Rezeptionsphase, die das autobiographische Verständnis der Sonette ablöst, bemühte sich die Forschung um eine gattungsgeschichtliche Einordnung der Sammlung. Aber auch hier stellten sich einige Schwierigkeiten in den Weg. So lassen sich zwar antike Vorbilder und petrarkistische Einflüsse in den Inhalten, den Topoi und Metaphern nachweisen, aber auf welche Weise Shakespeare diese zur Kenntnis genommen hat, ob vollständig oder in Auszügen, ob im Original oder in Übersetzungen - und wenn in welchen -, kann nur selten eindeutig bestimmt werden. Unklarheit herrscht auch über die Frage, was von der zeitgenössischen englischen Sonettichtung Shakespeare bekannt war. Trotzdem erscheint mir dieser Annäherungsweg der aufschlussreichste, denn der Vergleich mit der Tradition zeigt zugleich die geistigen Ursprünge und die individuelle Realisation; er ermöglicht durch die Trennung von traditionellen und individuellen Elementen Einblick in die Einzigartigkeit, das Charakteristische der Shakespeareschen Sammlung.

Am Anfang der Untersuchung steht der Vergleich mit dem gattungsgeschichtlich wichtigsten Vorbild, dem Petrarkismus. Selbst dort, wo Shakespeare die Grundsituation der petrarkistischen Lyrik - der Dichter besingt seine Sonett-dame - übernimmt, ist der Bruch mit der Tradition zu spüren. Shakespeares dark lady - die Adressatin der letzten Gruppe der Sonette - entspricht in keiner Weise dem petrarkistischen Schönheitsideal, wie das berühmte 130. Sonett ausführt:

My Mistres eyes are nothing like the Sunne,  
Currall is farre more red, then her lips red,  
If snow be white, why then her brests are dun:  
If haire be wiers, black wiers grow on her head:  
I have seene Roses damaskt, red and white,  
But no such Roses see I in her cheekes,  
And in some perfumes is there more delight,  
Then in the breath that from my Mistres reeks.  
I love to hear her speake, yet well I know,  
That Musicke hath a farre more pleasing sound:  
I grant I never saw a goddesse goe,  
My Mistres when shee walkes treads on the ground.  
And yet by heaven I thinke my love as rare,  
As any she beli'd with false compare.<sup>35</sup>

In den drei Quartetten vergleicht der Dichter seine Geliebte mit dem traditionellen petrark-

---

<sup>35</sup>Sonnets, S. 113.



kistischen Schönheitsideal. Auffällig ist vor allem der streng organisierte, künstlerische Aufbau, der sich schon in der Tektonik der einzelnen Zeilen spiegelt: Das Übereinstimmen von Vers- und Satzgrenzen und von Wort- bzw. Sinnakzent und metrischem Schema, das nur durch die Syntax aufgelockert wird, der parallele Bau von dritter und vierter Zeile und vor allem das Balancieren der Verse um gleichlautende betonte Silben wie "red" (Vers 2) und "wiers" (Vers 4) oder "Roses" (Vers 5, 6) zeigen das künstlerische Gestaltungsvermögen des Dichters, das der Sprache dieser Verse ihre spielerische Ausgewogenheit, ihre Harmonie verleiht. Was für die einzelnen Zeilen gilt, gilt in noch stärkerem Maße für den Gesamtaufbau der drei Quartette. Die Gegenüberstellung wird umrahmt durch die Alliteration "My Mistres", die auf die konventionelle Grundsituation der Sonettichtung verweist: Der Dichter besingt seine Sonettidame, ohne sie direkt anzureden. Inhaltlich lässt sich anhand dessen, was beschrieben wird, eine Zweiteilung vornehmen: Die ersten sechs Zeilen beziehen sich auf das Aussehen der Geliebten. Ihre Augen sind nicht wie die Sonne, ihre Lippen nicht so rot wie Korallen, ihre Brüste nicht weiß wie Schnee, ihr Haar nicht wie Golddraht<sup>36</sup> und ihre Wangen nicht wie rosafarbige Damaszenerrosen<sup>37</sup>; in der zweiten Hälfte geht es nicht mehr um das Aussehen, sondern um andere Aspekte der Erscheinung: ihren Atem, der nicht wie Parfüm duftet<sup>38</sup>, ihre Stimme, die nicht so angenehm ist wie Musik, und ihren Gang, der im Gegensatz zum schwebenden Schritt einer Göttin als bodenständig beschrieben wird. Während in der ersten Zeile der Gegensatz zwischen der Geliebten und dem petrarkistischen Schönheitsideal programmatisch verdichtet wird, so verfährt der Dichter in den folgenden Versen anders: zuerst wird das petrarkistische Vergleichsmuster dargestellt, um dann anhand der Geliebten widerlegt zu werden, entweder durch schlichte Verneinung (Vers 2, 6 und 8) oder durch den Entwurf eines realistisch gefärbten Gegenbilds (Vers 3, 4, 9 und 12). Eine Ausnahme dazu bilden die Verse neun und zehn, bei denen die Reihenfolge genau umgekehrt ist<sup>39</sup>. Im ersten Quartett umfassen die Verglei-

---

<sup>36</sup>Der Vergleich der Haare mit "wiers" (Draht) mag für den heutigen Leser unverständlich sein, es handelt sich dabei aber um einen in der englischen Renaissance-Literatur beliebten Topos: der für Schmuckstücke verwendete, spiralförmig aufgedrehte Goldfaden steht für das traditionelle Schönheitsideal der blonden Locken. Eine derartige Beschreibung der Haare findet sich beispielsweise in Edmund Spensers *Epithalamion*, wo es heißt: "Her long loose yellow locks lyke golden wyre". Zit. n.: Shakespeare's Sonnets. Edited by W.G. Ingram and Theodor Redpath. London 1964, S.298. Weitere Beispiele vgl. Sonnets, S. 454.

<sup>37</sup>Der Vergleich der Wangen der Geliebten mit Damaszenerrosen, den Shakespeare hier anstellt, wurde, wie an späterer Stelle noch zu sehen sein wird, von den Übersetzern oft mißverstanden. Die Damaszenerrose ist weder zweifarbig gemustert, noch existieren rote- und weißblühende Sorten, sondern sie ist einfarbig rosa; sie besitzt also jene Mischfarbe, die Shakespeare mit "red and white" beschreibt. Dass Shakespeare die Farbigkeit so „umständlich“ schildert und nicht einfach "rosy" einsetzt, liegt einerseits in der klanglichen Wirkung der Formulierung "red and white" begründet, andererseits haben die Farben symbolische Bedeutung, wie das 99. Sonett zeigt: "The Roses fearefully on thornes did stand, / One blushing shame, another white dispaire: / A third nor red, nor white, had stolne of both", Vers 8-10. Sonnets, S. 86.

<sup>38</sup>Die Einschränkung "some" mildert die Schärfe des Vergleichs. Das Verb "reekes" entspricht in seinem heutigen pejorativen Gebrauch (stinken) nicht der elizabethanischen Bedeutung (ausströmen), wo es den natürlichen Vorgang des Ausatmens bezeichnet.

<sup>39</sup>Daraus ergibt sich eine Parallele zum ersten Vers, in dem das petrarkistische Muster an das Versende verdrängt wird.

che jeweils einen Vers, in den anderen beiden Quartetten erstrecken sie sich über zwei Verse. Mit dieser Trennung einher geht das Auftauchen eines reflektierenden Subjekts, was allerdings keine Zweiteilung verursacht, wie bei der inhaltlichen Trennung durch den Gegenstand des Vergleichs, sondern es findet eine Verschränkung, ein Ineinandergreifen statt: Im ersten Quartett und in der zweiten Hälfte des zweiten Quartetts stehen die Vergleiche als objektive Aussagen, in der ersten Hälfte des zweiten Quartetts und in den letzten vier Zeilen äußert der Sprecher subjektive Eindrücke, die durch die exponierte Stellung des Personalpronomens am Zeilenanfang formal und inhaltlich besonders betont werden. Darin deutet sich eine Umwertung an, denn während in dem Vergleich mit Damaszenerrosen das petrarkistische Muster noch durch die eigene Anschauung bestätigt wird, so beschwört der Sprecher im abschließenden Vergleich, dass er selbst nie eine Göttin gesehen hat. Den Übergang zu diesen beiden Positionen bildet der Vergleich der Stimme der Geliebten mit Musik. Hier gibt sich der Sprecher den Anschein, bei der Bewertung hin und her gerissen zu sein. Der Einschub "yet well I know" erweckt den Eindruck, dass er sich das Geständnis abringen muss. Diese Umwertung bereitet die Schlusswendung vor, die dann in den letzten beiden Zeilen formuliert wird: Nicht die Geliebte ist abzulehnen, weil sie dem traditionellen Schönheitsideal nicht entspricht, sondern die petrarkistischen Vergleichsbilder, die den Leser und die Geliebte täuschen und betrügen. Die parodistische Auseinandersetzung mit dem petrarkistischen Muster ist zwar selbst ein Bestandteil der petrarkistischen Tradition, allerdings rückt die antipetrarkistische Dichtung zumeist die Darstellung des Hässlichen in den Vordergrund. Bei Shakespeare dagegen soll das petrarkistische Schönheitsideal nicht einfach karikiert, sondern kritisiert werden. Ähnlich verhält es sich bei Shakespeares Auseinandersetzung mit dem petrarkistischen Tugendideal, die sich von der antipetrarkistischen Tradition unterscheidet. Zwar ist auch Shakespeares dark lady von zweifelhafter Moral und besitzt eine sehr sinnliche Ausstrahlung<sup>40</sup>, aber der Dichter thematisiert hier nicht das körperliche Begehren, um ein Fest der sinnlichen Liebe zu inszenieren. Wiederum werden die petrarkistischen Werte nicht einfach in ihr Gegenteil verkehrt, sondern Shakespeare stellt die traditionelle Liebeskonzeption grundsätzlich in Frage: Er entlarvt die Verherrlichung der Geliebten als Lüge<sup>41</sup> und zeigt, dass eine solche idealisierende, sklavische Anbetung letztlich nicht in den Himmel, sondern in die Hölle führt, weil sie vor der Wahrheit und Wirklichkeit die Augen verschließt<sup>42</sup>.

Dienten Shakespeare schon die Quartette dazu, durch die Konfrontation des petrarkistischen Ideals mit der Darstellung seiner Geliebten die Unzulänglichkeit, Falschheit und letztendlich auch Unmenschlichkeit jener standardisierten, stereotypen Beschreibungsrituale dem Leser anschaulich vor Augen zu führen, so beinhaltet das Schlusscouplet als abschließendes Resümee die logische Konsequenz der in den Quartetten geführten Argumentation: die traditionelle Verherrlichung der Sonettdame ist genau das Gegenteil von dem, was sie zu sein vorgibt. Die hyperbolischen, streng festgelegten Vergleichsmuster, mit denen die Sonettdichtung petrarkistischen Stils die Einzigartigkeit der besungenen Dame darzustellen sucht, schließen die Darstellung der Einzigartigkeit von vornherein aus, da sie die Geliebte nicht so schildern wie sie wirklich ist, sondern ein stereotypes Ideal entwerfen. Die Entlarvung der petrarkistischen Idealisierung als "beli'd with false compare", die Shakespeare in seinem Sonett dem Leser vor Augen führt, indem er die petrarkistischen Vergleichsmuster anhand seiner Geliebten auf ihren Wahrheitsgehalt hin überprüft, ähnelt

---

<sup>40</sup>Vgl. insbesondere die Sonette 131, 144, 151 und 152.

<sup>41</sup>Vgl. die Sonette 137, 142, 147, 148 und 152.

<sup>42</sup>Vgl. die Sonette 129, 137, 144, 147.

den bildkünstlerischen Ausgestaltungen des petrarkistischen Schönheitsideals im 17. Jahrhundert, die die Vergleiche und Metaphern sozusagen „wörtlich“ nehmen und ins Bild setzen: die Augen sind Sonnen, sogar die Strahlen werden mit dargestellt, die Zähne sind Perlen, die Augenbrauen sind Cupidos Bögen, die Haare sind Golddraht, die Brüste sind Weltkugeln und auf den Wangen sind Rosen abgebildet. Die bildliche Umsetzung des literarischen Schönheitsideals, die zugleich das Kompositionsprinzip des aus einzelnen Bestandteilen zusammengesetzten Ideals offen legt, ist kein Porträt im Sinne einer realistischen, individuellen Abbildung „nach der Natur“, sondern sie zeigt dem Betrachter ein monströses Zerrbild, aus dem die menschlichen Züge verbannt sind, das die Formelhaftigkeit der petrarkistischen Vergleiche und des daraus komponierten Idealwesens zutage treten lässt und in seiner Wirkung eher abstoßend als anziehend ist.<sup>43</sup>

Die Fragen der dichterischen Gestaltung werden in der ersten, an den männlichen Adressaten gerichteten Gruppe der Sonette eingehender und konkreter erörtert. Vor allem jene Gedichte, in denen sich der Dichter an seine Muse wendet, sowie die Sonette über den *rival poet* geben Auskunft über Shakespeares Einschätzung der zeitgenössischen Sonettdichtung und über sein eigenes dichterisches Schaffen<sup>44</sup>. Allerdings gilt es auch hier, traditionelle und innovative Elemente voneinander zu trennen, denn wenn Shakespeare in diesen Sonetten wiederholt zugibt, dass andere Dichter, vor allem aber der *rival poet*, ihm durch glänzenden Stil überlegen seien, so entspricht dies dem konventionellen Topos der Bescheidenheit<sup>45</sup>. Auch wenn er, wie beispielsweise im 125. Sonett, Schlichtheit ("simple savor") und Natürlichkeit ("knows no art") den "dwellers on forme and favor" und der Künstlichkeit ihrer Dichtungen entgegenhält, so ist der damit aufgestellte Gegensatz *nature - art* ebenfalls konventionell. Aber es bleibt nicht bei diesem allgemeinen Gegensatzpaar, sondern Shakespeare kritisiert eine von ihm exakt gekennzeichnete Stilmode, womit er sich über das rein Konventionelle hinwegsetzt. Ebenso wie bei der im 130. Sonett erteilten Absage an die betrügerischen, idealisierenden Vergleiche der petrarkistischen Lyrik, wendet sich Shakespeare auch hier gegen weithergeholte, überschwängliche Vergleiche, die von den Poetiken der Zeit den Dichtern empfohlen wurden, wie beispielsweise in dem 1589 anonym erschienenen Werk *The Arte of English Poesie*:

... if we fall a praising, specially of our Mistres's vertue, beauty, or other good parts, we be allowed now and then to over-reach a little by way of comparison as he that said thus in praise of his lady.

My Lady's beauty passes more,  
The best of your I dare well say:  
Than doeth the sun the candle light,  
Or brightest day the darkest night.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup>Vgl. Jörg Jochen Berns: Die demontierte Dame. Zum Verhältnis von malerischer und literarischer Portraittechnik im 17. Jahrhundert. In: Daß eine Nation die andere verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki. Amsterdam 1978, S. 67-96.

<sup>44</sup>Vgl. insbesondere die Sonette 76-80 und 82-86.

<sup>45</sup>Vgl. Ernst Robert Curtius: Affektierte Bescheidenheit. In: Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948, S. 91ff.

<sup>46</sup>Zit. n.: Wolfgang Schmidt-Hidding: Shakespeares Stilkritik in den Sonetten. In:

Im 21. Sonett zitiert Shakespeare in ironisierender Absicht die ganze Spannweite dieser proud compare, um sie für seine Dichtung abzulehnen:

Making a coolement of proud compare  
With Sunne and Moone, with earth and seas rich gems  
With Aprills first born flowers and all things rare,  
That heavens ayre in this huge rondure hems,  
O let me true in love but truly write,  
And then beleeve me, my love is as faire,  
As any mothers childe, though not so bright  
As those Gould candells fixt in heavens ayer.<sup>47</sup>

Nicht nur die Vergleiche, auch die Sprache soll „echt und einfach“ sein:

... yet when they have devisde,  
What strained touches Rhethorick can lend,  
Thou truly faire, wert truly simpathizde,  
In true plaine words, by thy true telling friend.  
And their grosse painting might be better us'd,  
Where cheekes need blood, in thee it is abus'd.<sup>48</sup>

Der von Shakespeare besungene junge Mann hat diese übertriebene Art der Darstellung nicht nötig:

I never saw that you did painting need,  
And therefore to your faire no painting set,  
I found (or thought I found) you did exceed,  
The barren tender of a Poets debt.<sup>49</sup>

Wenn der Dichter der Schönheit seines Modells gerecht werden will, so darf er sich nicht in präziösen Wendungen (precious phrase)<sup>50</sup> und in gesuchten, übersteigerten Vergleichen (proud compare)<sup>51</sup> ergehen. Er soll nicht versuchen zu übertreffen, sondern das von der

---

Shakespeare-Studien. Festschrift für Heinrich Mutschmann. Hrsg. v. Walther Fischer und Karl Wentersdorf. Marburg 1951, S. 122. Als Verfasser nimmt er George Puttenham an.

<sup>47</sup>Sonett 21, Vers 5-12. Sonnets, S. 21.

<sup>48</sup>Sonett 82, Vers 9-14. Sonnets, S. 73.

<sup>49</sup>Sonett 83, Vers 1-4. Sonnets, S. 73.

<sup>50</sup>Sonett 85, Vers 4. Sonnets, S. 74.

<sup>51</sup>Sonett 21, Vers 5. Sonnets, S. 21.

Natur schon vollendet Erschaffene abbilden:

Let him but copy what in you is writ,  
Not making worse what nature made so cleere,  
And such a counter-part shall fame his wit,  
Making his stile admired every where.<sup>52</sup>

Diese Maxime ist es, die in Shakespeares Gedichten immer wieder auftaucht und als Stilideal zugrunde gelegt wird. Shakespeare lehnt für seine Sonette die kunstvoll ausgesponnenen Vergleiche und Bilder ab, die für die elisabethanische Epoche so charakteristisch sind; die *inventio* zeichnet sich für ihn nicht durch die Findung immer neuer Themen und Motive aus, sondern seine Sonette sollen Variationen desselben Themas sein:

Since all alike my songs and praises be  
To one, of one, still such and ever so.  
Kind is my love to day, to morrow kinde,  
Still constant in a wondrous excellence,  
Therefore my verse to constancie confin'de  
One thing expressing, leaves out difference.  
Fair, kinde, and true, is all my argument,  
Fair, kinde, and true, varrying to other words,  
And in this change is my invention spent,  
Three theams in one, which wondrous scope affords.<sup>53</sup>

Die von Shakespeare in diesen poetologischen Sonetten formulierte Poetik der Beständigkeit und das damit verbundene Ideal einer schlichten, einfachen Sprache findet sich zusammengefasst im 76. Sonett:

Why is my verse so barren of new pride?  
So far from variation or quicke change?  
Why with the time do I not glance aside  
To new found methods, and to compounds strange?  
Why write I still all one, ever the same,  
And keepe invention in a noted weed,  
That every word doth almost tel my name,  
Shewing their birth, and where they did proceed?  
O know sweet love I alwaies write of you,  
And you and love are still my argument:  
So all my best is dressing old words new,  
Spending againe what is already spent:  
For as the Sun is daily new and old,  
So is my love still telling what is told.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup>Sonett 84, Vers 9-12. Sonnets, S. 74.

<sup>53</sup>Sonett 105, Vers 3-12. Sonnets, S. 90.

Im ersten Quartett bilden jeweils zwei Zeilen einen semantischen und syntaktischen Zusammenhang<sup>55</sup>. In den beiden Fragesätzen werden die bereits erörterten Stilmerkmale der elisabethanische Poetik aufgegriffen, auf engstem Raum - beinahe stichwortartig - zusammengefasst und so wird der Zeitstil besonders prägnant charakterisiert: "New pride", "variation", "quicke change", "new found methods" und "compounds strange". Der reiche Schmuck, die Variationen und der schnelle Wechsel, die neuen poetischen Regeln und die fremdartigen, gesuchten Wortgebilde finden sich nicht in den eigenen Gedichten. Das zweite Quartett ist aufgrund des einleitenden Frageworts "Why" mit der ersten und dritten Zeile anaphorisch verbunden und bildet mit dem ersten Quartett einen übergreifenden Sinnzusammenhang. Der Dichter stellt dem zuvor beschriebenen Modestil die charakteristischen Merkmale seines eigenen dichterischen Schaffens gegenüber: die Einfachheit und Beständigkeit. Sein Thema ist stets dasselbe; er kleidet die *inventio* in ein bekanntes Gewand, so dass seine Gedichte deutlich ihre Herkunft und damit auf ihren Verfasser zeigen. Die in den ersten beiden Quartetten dargestellte Differenz von zeitgenössischen poetischen Stilkriterien und eigener Dichtung könnte ein moderner Leser, dessen Dichtungsvorstellung entscheidend durch den Geniegedanken geprägt ist, missverstehen: der Dichter hält hier kein Plädoyer für ein ungebundenes, freies schöpferisches Schaffen, sondern das Abweichen von der poetischen Norm wird als berechtigter und ernstzunehmender Vorwurf aufgefasst, der durch die Frageform der ersten beiden Quartette als Selbstvorwurf erscheint. Mit dem dritten Quartett vollzieht sich der Wechsel von der Frage- zur Aussageform, wobei die einleitende Formulierung "O know" durch ihr lautliches Erscheinungsbild eine emphatische Verneinung "O no" evoziert. Der Dichter wendet sich an seinen Adressaten und benennt ihn als den Gegenstand seiner Dichtung: der junge Mann und die Liebe zu ihm sind das immer gleiche, beständige Thema seiner Gedichte, und das Beste, was sein dichterisches Können zu leisten vermag, ist, die alten Worte neu einzukleiden und so bereits Dargestelltes zu wiederholen. Im Schlusscouplet liefert der Dichter die Rechtfertigung seiner Dichtung gegenüber den poetischen Normen seiner Zeit: Ebenso wie die Sonne durch ihren täglichen Auf- und Untergang neu und alt zugleich erscheint und aufgrund ihrer täglichen Erneuerung ein Symbol für die Unsterblichkeit und Ewigkeit ist, besitzt auch die „wahre“ Liebe ewige Dauer durch die beständige Erneuerung und deswegen kann der Dichter, der seiner Liebe Ausdruck verleihen will, immer nur das sagen, was bereits gesagt worden ist. Shakespeares Poetik der Beständigkeit als grundlegendes Prinzip der Dichtung findet sich nicht nur in der inhaltlichen Aussage des Gedichts, sondern kennzeichnet vor allem auch die sprachlich formale Gestaltung dieses Sonetts, die mit den unterschiedlichsten Formen der Wiederholung operiert: die anaphorische Aneinanderreihung der Fragen im ersten und zweiten Quartett, die doppelte Verwendung der Kleidermetaphorik (Vers 6 und 11), die dreifache Wiederholung des zentralen Worts "love" (Vers 9, 10 und 14), das zudem immer an derselben Stelle innerhalb der Verse, auf der zweiten betonungstragenden Silbe, erscheint, die *Figurae etymologicae* in der zwölften ("Spending-spent") und vierzehnten Zeile ("telling-told", erweitert wird das Wortspiel durch das Verb "tell" im siebten Vers) und die Wiederholung des Gegensatzpaares "old" - "new" am Ende der elften und dreizehnten Zeile. Hinzu tritt auf der sprachlich formalen Ebene des Gedichts die klar gegliederte, argumentative Gestaltung, der unkomplizierte Satzbau und die

---

<sup>54</sup>Sonnets, S. 66.

<sup>55</sup>Deswegen wird in den modernen Sonett-Ausgaben das Fragezeichen am Ende der ersten Zeile durch ein Komma ersetzt.

Wahl von "true, plaine words"<sup>56</sup>. Dieses Sonett verkörpert durch seine inhaltliche Aussage, Themen, Motive, Vergleiche, Sprache und seinen Aufbau Shakespeares Poetik der Beständigkeit und sein Ideal einer einfachen, schlichten Sprache, die das charakteristische Merkmal der Shakespeareschen Sonettichtung ist und seine Gedichte von der zeitgenössischen Sonettichtung unterscheidet.

Die Mehrzahl von Shakespeares Sonetten ist an einen jungen Mann gerichtet und die Freundesliebe als Handlungsschema bildet bereits in der italienischen Renaissance eine Ausnahme.<sup>57</sup> Von der petrarkistischen Sonetttradition weicht Shakespeare überdies durch die Tatsache ab, dass in seinen Sonetten das geliebte und angebetete Wesen zwar eine idealisierte Projektion, aber im Gegensatz zu Petrarca Laura nicht in eine überirdische Sphäre versetzt ist. Diese Veränderung der petrarkistischen Liebeskonzeption ist eine die englische Sonettichtung von Anfang an auszeichnende Eigenschaft und insofern steht Shakespeare zwar einerseits im Einklang mit der englischen Tradition, aber andererseits weist er durch die Einführung eines männlichen Adressaten über sie hinaus: Der Verlauf der Beziehung durch Höhen und Tiefen ist bei Shakespeare nicht mehr einseitig von der Situation und Gemütslage des Sprechenden her ausgerichtet, sondern das Verhältnis erscheint trotz des Standesunterschiedes als potentiell zweiseitig, da der Angesprochene ebenso wie der Sprecher der Sonette im Hier-und-Jetzt existiert; beide sind den Anfechtungen der Welt ausgesetzt. Vor allem in zwei Aspekten lässt sich ein deutlicher Unterschied zu der petrarkistischen und der modifizierten englischen Liebeskonzeption erkennen: Zum einen in der offen geäußerten Kritik an der Untreue des jungen Freundes und dessen narzisstischer Selbstverliebtheit, zum anderen in der Darstellung von Vergänglichkeit; denn Shakespeares Sonette zeigen den jungen Mann und dessen Schönheit als der Zerstörung durch die Zeit preisgegeben. Die Frage nach den Möglichkeiten, die Zeit und die Vergänglichkeit zu überwinden, erhält in der Shakespeareschen Sonettsammlung zentrale Bedeutung, auf die drei verschiedene Antworten gegeben werden, die im Folgenden an vier ausgewählten Sonetten vorzuführen sind.

Die erste Möglichkeit der Überwindung von Vergänglichkeit findet sich programmatisch verdichtet im Eröffnungssonett der Sammlung.

From fairest creatures we desire increase,  
That thereby beauties *Rose* might never die,  
But as the ripper should by time decease,  
His tender heire might beare his memory:  
But thou contracted to thine owne bright eyes,  
Feed'st thy lights flame with selfe substantiall fewell,  
Making a famine where abundance lies,  
Thy selfe thy foe, to thy sweet selfe too cruell:  
Thou that art now the worlds fresh ornament,  
And only herauld to the gaudy spring,  
Within thine owne bud buriest thy content,  
And tender chorle makst wast in niggarding:  
Pitty the world, or else this glutton be,

---

<sup>56</sup>Sonett 82, Vers 12. Sonnets 73.

<sup>57</sup>Vgl. Kapitel 2.1.

Gleich in der ersten Zeile formuliert Shakespeare den Leitgedanken von dieser Möglichkeit, der Zerstörung durch die Zeit zu entgehen, wobei der programmatische, normative Charakter der Aussage durch den Gebrauch des Personalpronomens "we" verstärkt wird. Die darin enthaltene Forderung nach Vermehrung der "fairest creatures" findet ihre Begründung in der zweiten Zeile: die vollendete Schönheit, die durch das nicht nur in der englischen Renaissance konventionelle Bild der Rose symbolisiert wird, soll auf diese Weise Unsterblichkeit erlangen. Die dritte und vierte Zeile wiederholen und verbinden die ersten beiden Zeilen: Der Gedankengang der ersten Zeile findet sich darin ebenso wie das aus der Natur stammende Bild der Rose, dem die Beschreibung der Erneuerung als ein natürlicher Vorgang ("riper", Vers 3 und "bear", Vers 4) entspricht. Gleichzeitig wird durch das Wort "heir" ein Übergang vom natürlichen in den menschlichen Bereich angedeutet. Die Melodik der Sprache entsteht in diesem Quartett durch die Wiederholung von Lauten, wie die einleitenden Alliterationen im ersten ("from fairest") und zweiten Vers ("that thereby"), die Wiederholung der Worte "might" (Vers 2 und 4) und "his" (im 4. Vers) und der Binnenreim ("heir [...] bear") in der vierten Zeile.

Die fünfte Zeile verbindet eine Anapher mit der dritten Zeile, beide beginnen mit der Konjunktion "but", allerdings mit unterschiedlicher Bedeutung: Wurde in der ersten Strophe damit kein Gegensatz, sondern eine Wiederholung des bereits Gesagten eingeleitet, so wird hier der Adressat des Sonetts mit der direkten Anrede "thou" eingeführt und der im ersten Quartett dargestellten Norm gegenüber gestellt. In dem zweiten Quartett, das einen übergreifenden syntaktischen Zusammenhang bildet, prangert der Dichter den selbstsüchtigen Gebrauch der Schönheit durch den jungen Freund an, eingeleitet mit dem eingeschobenen Partizipialsatz in der fünften Zeile, der auf die mythologische Gestalt des in sein eigenes Spiegelbild verliebten Narziss' anspielt. Die im sechsten Vers dargestellte Metapher einer die eigene Substanz verzehrenden Flamme, die zugleich Leben und Vergänglichkeit symbolisiert, und die mit dem Verb "feed'st" angedeutete „Essmetaphorik“, die in der folgenden Zeile weiter ausgeführt wird, veranschaulichen die Handlungsweise des Freundes und zeigen die Konsequenzen seines selbstsüchtigen Verhaltens auf. Die achte Zeile belegt in eindrucksvoller Weise Shakespeares sprachlich-rhetorisches Können. Die hohe Sprachdichte, die neben der Einsilbigkeit der Worte auf der rhetorischen Gestaltung beruht: der dreifachen Wiederholung von "thy", was die Anrede und Ermahnung an den Freund ver-

---

<sup>58</sup>Sonnets, S. 5. Dieses Gedicht eröffnet die Sonettensammlung und bildet die programmatische Einleitung zu den nachfolgenden sechzehn Sonetten, die die an den jungen Freund gerichteten Aufforderungen, seine Schönheit nicht narzisstisch zu verschwenden, sondern der Welt durch Nachkommenschaft zu erhalten, variieren. Die nach ihrer einheitlichen Thematik benannten Prokreationssonette sind die umfangreichste Gruppierung innerhalb der Sammlung. Bezüglich der Prokreationssonette wurde von den Vertretern der autobiographischen Deutung der Shakespeareschen Sammlung die Behauptung aufgestellt, dass diese Gedichte eine Auftragsarbeit seien, mit deren Hilfe die Familien Southampton bzw. Pembroke versucht haben sollen, ihre widerspenstigen Söhne in den Hafen der Ehe zu manövrieren. Inwieweit diese Vermutung zutrifft, dass es sich um eine Art Gelegenheitsdichtung handelt, ist stark umstritten und für die Analyse der Sonette von nebensächlichem Interesse, denn wichtig erscheint mir allein ihre Bedeutung innerhalb der Sammlung als eine der möglichen Antworten auf die zentrale Frage nach der Überwindung von Zeit und Vergänglichkeit.



stärkt, die Wiederholung von "self" und "to [...] too" und die Alliteration "sweet self", - all dies wirkt nie gezwungen oder schwerfällig, sondern ist von einer großen spielerischen Leichtigkeit und Eleganz.

Im dritten Quartett, das ebenfalls eine übergreifende syntaktische Konstruktion darstellt, wird mit der einleitenden Anrede die Sprechsituation der zweiten Strophe wieder aufgenommen. Der Dichter beschreibt in den ersten beiden Zeilen, dem eingeschobenen Attributivsatz, zunächst die Schönheit des Freundes. Die Doppelbedeutung von "only" (nur / einziger) und das Wort "gaudy" (prunkhaft) im zehnten Vers verleihen der Darstellung einen negativen Unterton, der vorausweist auf das in der elften Zeile folgende Prädikat des Hauptsatzes, wo zunächst das positiv besetzte Blumenbild des ersten Quartetts aufgegriffen und durch das betonte Verb "buriest" ins Negative gewendet wird. Die Anrede "tender chorle" in der ersten Vershälfte der zwölften Zeile ist eine oxymorale Konstruktion, die sich auch in anderen Sonetten findet und die Mischung aus Verehrung und Kritik zum Ausdruck bringt. Die Zusammenstellung von Gegensätzlichem findet sich zwar schon in der siebten Zeile, wo sie das widersprüchliche Verhalten des Freundes illustriert, aber hier wird mit dem Gegensatzpaar der zweiten Vershälfte, den negativen Extremen "waste" (verschwenden) und "niggarding" (geizig sein), das grundsätzlich Verwerfliche der narzisstischen Haltung des Freundes betont. Die Worte "chorle", "waste" und „niggarding“ verweisen auf das bekannte Gleichnis von den Talenten im Matthäusevangelium<sup>59</sup>. Shakespeare überträgt dies biblische Gleichnis auf seinen jungen Freund: seine Schönheit ist ein von Gott gegebenes, ein entliehenes Gut, über dessen nutzbringende Verwendung eines Tages Rechenschaft abgelegt werden muss. Damit verstärkt Shakespeare die an den jungen Freund gerichtete Ermahnung und bringt die Quartette zu einem kraftvollen Abschluss.

Das Schlusscouplet steht mit seinen kurzen Satzteilen und vor allem mit der Unbestimmtheit der Präposition "by" im Gegensatz zu dem logisch klaren, leicht nachvollziehbaren Aufbau der übrigen Verse und beinhaltet eine Zusammenfassung des bisher Gesagten: die im ersten Quartett formulierte Möglichkeit, die Schönheit durch Vermehrung zu verewigen und die im zweiten und dritten Quartett an den Freund gerichteten Ermahnungen. In der ersten Hälfte der dreizehnten Zeile appelliert Shakespeare durch die imperative Aufforderung an seinen Freund, seine Verantwortlichkeit gegenüber der Welt zu erkennen und anzunehmen, was dem Anredecharakter der zweiten und dritten Strophe entspricht. Die zweite Vershälfte fasst mit dem Wort "glutton", das die „Essmetaphorik“ des zweiten Quartetts aufgreift, die Handlungsweise des Freundes zusammen. Die erste Hälfte der letzten Zeile führt dem Angesprochenen noch einmal die Konsequenzen seines Tuns vor: Mit seinem narzisstischen Verhalten betrügt er die Welt um den ihr zustehenden Anteil. Das Wort "due" hat in seiner juristischen Bedeutung als Pflichtteil doppelten Verweisungscharakter: Zum einen wird darin das Gleichnis von den Talenten aufgegriffen, zum anderen ist es dem Wort "heir" in der vierten Zeile zuzuordnen. Das christliche Gleichnis, als warnendes Exempel für den Freund, lässt sich dadurch auf zwei unterschiedliche Ebenen

---

<sup>59</sup>Matthäus 25, 14-30, oder auch das Gleichnis von den Minen im Lukasevangelium 19, 11-27. In beiden Bibelpassagen geht es darum, daß ein Herr vor seiner Abreise seinen Untergebenen einen bestimmten Betrag zur Verwaltung überlässt. Bei der Rückkehr ihres Herrn haben alle das geliehene Gut vermehrt, bis auf einen Knecht, der das Geld vergraben, bzw. in einem Schweiß Tuch verwahrt hatte. Während die Anderen das Geld behalten dürfen, wird es dem Einen von seinem Herrn genommen und an den mit dem meisten Gewinn vergeben

transponieren, die in der zweiten Vershälfte genauer benannt und nebeneinandergestellt werden, was die Aussagekraft der abschließenden Ermahnung verstärkt: Nicht nur vor dem Herrn wird sich der junge Freund eines Tages für sein selbstverliebtes Verhalten, seine selbstsüchtige Verschwendung der Schönheit rechtfertigen müssen, sondern auch gegenüber der Welt muss er sich für die Vernachlässigung seiner Pflichten verantworten.<sup>60</sup> Das Schlusscouplet verstärkt nicht nur den ermahnenden Gestus der zweiten und dritten Strophe, sondern rekurriert auch auf die im ersten Quartett aufgestellte Norm und damit schließt sich der Kreis.

Das nächste zu analysierende Sonett ist das letzte Gedicht aus der Gruppe der Prokreati-  
onssonette. Es wurde ausgewählt, weil darin zwei Möglichkeiten der Verewigung aufge-  
zeigt und zugleich auf das Engste miteinander verknüpft werden:

Who will beleve my verse in time to come  
If it were fild with your most high deserts?  
Though yet heaven knows it is but a tombe  
Which hides your life, and shewes not halfe your parts:  
If I could write the beauty of your eyes,  
And in fresh numbers number all your graces,  
The age to come would say this Poet lies,  
Such heavenly touches nere toucht earthly faces.  
So should my papers (yellowed with their age)  
Be scorned, like old men of lesse truth then tongue,  
And your true rights be termd a Poets rage,  
And stretched miter of an Antique song.  
But were some chile of yours alive that time,  
You should live twice in it, and in my rime.<sup>61</sup>

In dem vorliegenden 17. Sonett finden sich einige jener Gedanken über die Dichtung wieder, die schon im Zusammenhang mit dem 76. Sonett ausführlich betrachtet wurden. Aber hier geht es nicht nur um das, was die Dichtung auszeichnet oder beinhalten soll, sondern der Dichter wagt einen Blick in die Zukunft und spekuliert über die Wirkung seines Werks. Die erste Zeile stellt die Frage nach der Glaubwürdigkeit der Gedichte in zukünftigen Zeiten, woran die zweite Zeile mit einem Konditionalsatz anknüpft, der den Inhalt der Dichtung als konjunktivische, idealische Projektion beschreibt. Dieser Zukunftsvision stellt

---

<sup>60</sup>Charakteristisch für die englische Renaissance-Sonettichtung von ihren Anfängen bis hin zu Shakespeare ist, dass dem petrarkistischen Werbungsspiel eine weltliche Note verliehen wird. Ein Vergleich von Petrarca's 190. Sonett und dessen englischer Umdichtung durch Sir Thomas Wyatt *Who so list to hounte* zeigt, dass die von Petrarca in den christlichen Himmel versetzte Geliebte in England gleichsam auf den irdischen Boden zurückgeholt wird; das petrarkistische Ringen um christliches Heil, um die mystische Schau der göttlichen Schönheit wird zum höfischen Spiel säkularisiert. Shakespeares Sonette - und speziell dieses Gedicht - erscheinen in vieler Hinsicht als konsequente Fortführung dieser Tendenz. Es ist hier nicht mehr die Hofgesellschaft, die das Wertesystem vorgibt, sondern ein allgemeingültiger weltlicher Anspruch steht gleichberechtigt neben dem göttlichen Willen.

<sup>61</sup>Sonnets, S. 17f.

Shakespeare mit der Einleitung "though yet" die beiden folgenden Zeilen gegenüber, die den augenblicklichen Zustand darstellen, der dem in der zweiten Zeile geäußerten Anspruch, die "most high deserts" des Adressaten zu verewigen, nicht genügt. Seine Gedichte bezeichnet er als Grabmal, das dem Lebenden nicht gerecht werde und nicht die Hälfte seiner Vorzüge zum Ausdruck bringe.

Die beiden ersten Verse des zweiten Quartetts rekurren - sprachlich und formal verstärkt durch die Anapher "if" - auf das im ersten Quartett dargestellte Ideal der Dichtung; sie schildern das Streben des Dichters, die „ganze“ Schönheit seines jungen Freundes zu erfassen, vom einzelnen Merkmal ("the beauty of your eyes") bis zum Gesamtbild der Erscheinung ("graces", das sowohl äußerliche Reize, als auch menschliche Vorzüge bezeichnet). Die siebte und achte Zeile, in denen der Blick wieder auf eine zukünftige Ferne gerichtet wird, präsentieren den Gedankengang der ersten beiden Zeilen des Gedichts in umgekehrter logischer Abfolge. Wenn Shakespeare in der siebten Zeile voraussagt, dass die nachfolgenden Generationen ihn der Lüge bezichtigen werden, so gibt er damit gleichsam die hypothetische Antwort auf die eingangs gestellte Frage nach der Glaubwürdigkeit der Gedichte in zukünftiger Zeit (dabei verweist die einleitende Formulierung des siebten Verses "The age to come" auf die entsprechende Wendung in dem ersten Vers "in time to come"). Die achte Zeile präzisiert und begründet den in der vorigen Zeile dargestellten Vorwurf: Solche himmlischen Züge, wie sie der Dichter darstellt, haben nie ein irdisches Antlitz berührt.<sup>62</sup> Auffällig sind in diesem Quartett die *Figurae etymologicae* ("numbers number" und "touches [...] toucht"), die den künstlerischen Aufbau und den harmonischen Klang der sechsten und achten Zeile ausmachen. In beiden Fällen balanciert der Vers auf der in der Mitte liegenden Wortwiederholung, wobei dies im achten Vers noch durch das antithetische Gegensatzpaar "heavenly - earthly" zu einer chiasmatischen Konstruktion erweitert wird.

Im dritten Quartett beschreibt der Dichter, mit der Konjunktion "so" an die vorherigen Zeilen anknüpfend, erneut die ablehnende Haltung, die die späteren Generationen gegenüber seiner Dichtung einnehmen werden. Nachdem im neunten Vers die Zukunft durch die vom Alter vergilbten Blätter angedeutet wird, folgt in den nächsten drei Versen die Darstellung der zukünftigen Kritik. Der erste Vergleich seiner Gedichte mit dem Geschwätz alter Männer, das wenig Wahrheit enthält, sondern aus der Lust am Fabulieren entsteht, ist ein Beispiel für die durch ihre Einfachheit bestechenden Vergleiche, die Shakespeare sozusagen aus dem „täglichen Leben“ greift, gegen die für seine Zeit typischen „proud compare“ setzt und die im Verlauf von immerhin vier Jahrhunderten, die zwischen der Entstehung dieser Sonette und der heutigen Lektüre liegen, nichts von ihrer Frische und Anschaulichkeit, von ihrer unmittelbaren, eindringlichen Wirkung verloren haben. Die in der elften und zwölften Zeile geschilderten hypothetischen Vorwürfe bilden als polysyndetische Reihung einen übergreifenden syntaktischen Zusammenhang und greifen die im siebten und achten Vers formulierten Anklagen auf, nur mit dem Unterschied, dass Shakespeare hier die prognostizierte Einschätzung der Gedichte als poetische Übertreibung nicht auf den Dichter und dessen Wahrhaftigkeit Bezug nehmen lässt, sondern auf den Gegenstand seiner Darstellung, den jungen Freund, dessen "true rights" unglaublich und als Produkt der dichterischen Phantasie erscheinen werden.

Das, was Shakespeare in den drei Quartetten als zukünftige Reaktionen auf seine Gedichte

---

<sup>62</sup>Dieser Vorwurf der Übertreibung und Idealisierung erscheint bei Shakespeare nicht nur als zukünftige Projektion, sondern auch als zeitgenössische Kritik, gegen die sich Shakespeare zum Beispiel im bereits zitierten Sonett 105 wehrt, das mit den Zeilen beginnt: "Let not my love be cal'd Idolatrie, / Nor my beloved as an Idoll show". Sonnets, S. 91.

voraussagt und wogegen er sich sozusagen im voraus verwehrt, ist tatsächlich eingetreten: Die Kritiker des 18. und 19. Jahrhunderts verstanden diese Sammlung als Shakespeares Tribut an die Tradition, an die poetischen Konventionen seiner Zeit; sie tadelten den Inhalt der Sonette als eintönig und übertrieben panegyrisch und die sprachliche Gestaltung als Schwulst und Bombast.

Im Schlusscouplet zeigt Shakespeare die Möglichkeit auf, den in den Quartetten formulierten hypothetischen Vorwürfen zu begegnen und sie zu widerlegen: Wenn der junge Freund seiner Schönheit durch Nachkommenschaft den Fortbestand sichert, so verspricht ihm das ein zweifaches Überleben, einerseits in den Erben selbst, andererseits in den Gedichten, deren Wahrhaftigkeit die Nachkommen, gleichsam als lebender Beweis, bezeugen. Mit dieser anschließenden Sentenz wird dem Leitgedanken der Prokreationssonette eine neue Wendung gegeben und die an den Adressaten gerichtete Aufforderung verstärkt, der Schönheit durch Nachkommenschaft Unsterblichkeit zu verleihen.

Die Verewigung der Schönheit durch die Dichtung, die Shakespeare im Schlusscouplet des 17. Sonetts in kausalen Zusammenhang mit dem Leitgedanken der Prokreationssonette stellt, ist die zweite Antwort, die der Dichter in seiner Sammlung auf die Frage nach der Überwindung von Zeit und Vergänglichkeit gibt, und bildet das Thema des nun zu analysierenden 55. Sonetts.

Not marble, nor the gilded monument,  
Of Princes shall out-live this powrefull rime,  
But you shall shine more bright in these contents  
Then unswept stone, besmeered with sluttish time.  
When wastefull warre shall *Statues* over-turne,  
And broiles roote out the worke of masonry,  
Nor *Mars* his sword, nor warres quick fire shall burne:  
The living record of your memory.  
Gainst death, and all oblivious enmity  
Shall you pace forth, your praise shall stil finde roome,  
Even in the eyes of all posterity  
That weare this world out to the ending doome.  
So til the judgement that your selfe arise,  
You live in this, and dwell in lovers eies.<sup>63</sup>

Gleich die ersten beiden durch Enjambement verbundenen Zeilen formulieren das Thema des Gedichts, die verewigende Kraft und die Unsterblichkeit der Dichtung. Diese Vorstellung und das daraus resultierende dichterische Selbstbewusstsein gründen auf antike Vorbilder, auf Ovids Epilog der *Metamorphosen* und auf die *Oden* des Horaz (III. Buch, XXX. Ode). Diese beiden klassischen Vorbilder lagen zu Shakespeares Zeit nicht nur in Übersetzungen vor, sondern sie wurden in der englischen Renaissance so oft wiederholt und variiert, dass es schwierig zu bestimmen ist, woher Shakespeares Anregung stammt; ob er die lateinischen Dichter in der Originalsprache, in Übersetzungen oder in einem anderen zeitgenössischen englischen Werk kennengelernt hat. Fest steht nur, dass Shakespeare hier eindeutig auf die antiken Vorbilder rekurriert und vermutlich kannte er auch die englischen Übersetzungen, denn es lassen sich wörtliche Übernahmen feststellen zu Arthur Goldings

---

<sup>63</sup>Sonnets, S. 49f.

1567 erschienen Übertragung der *Metamorphosen*.<sup>64</sup>

Die Beispiele, die Shakespeare in der ersten Zeile nennt, sind "marble" und "monument", die für von Menschenhand geschaffene Werke der bildenden Kunst, bzw. der Architektur stehen. Schon bei Horaz findet sich das Wort "monumentum", aber während es dort eine Metapher für das dichterische Opus darstellt, wird es von Shakespeare nicht metaphorisch, sondern als symbolischen Ausdruck für den Gegenstand, den es bezeichnet, verwendet und in Opposition zu seiner Dichtung gestellt. Das erste Beispiel, das Shakespeare anführt, der Marmor, weist durch seine "weiche" Beschaffenheit auf die Vergänglichkeit des Kunstwerks, was im zweiten Beispiel durch den Zusatz "gilded" potenziert wird. In dem folgenden Vers erweitert das einleitende Präpositionalattribut "of Princes"<sup>65</sup> die Aufzählung um einen weiteren Aspekt: Nicht nur die von Menschen geschaffenen Denkmäler, sondern auch ihre Hierarchien und Königreiche sind der Zerstörung durch die Zeit ausgesetzt. Gegen die Vergänglichkeit stellt Shakespeare in der zweiten Vershälfte in prophetischem

---

<sup>64</sup>Die beiden berühmten Passagen seien deswegen an dieser Stelle im Original und in englischen Übersetzungen zitiert:

Ovid:

"Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis / Nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. / Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / Ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi: / Parte tamen meliore mei super alta perennis / Astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum, / Quaque patet domitis Romana potentia terris, / Ore legar populi perque omnia saecula fama, / Siquid habent veri vatum praesagia, vivam." Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Buch XV, Vers 871-879.

"Now have I brought a woork too end which neither *Joves* feerce wrath, / Nor sword, nor fyre, nor freating age with all the force it hath / Are able too abolish quyght. Let comme that fatall howre / Which (saving of this brittle flesh) hath over mee no powre, / And at his pleasure make an end of myne uncerteyne tyme. / Yit shall the better part of mee assured bee too clyme / Aloft above the starry skye. And all the world shall never / Be able for too quench my name. For looke how farre so ever / The Roman Empyre by the ryght of conquest shall extend, / So farre shall all folke reade this woork. And tyme without all end / (If Poets as by prophesie about the truth may ame) / My lyfe shall everlastingly bee lengthened still by fame." Übersetzung von Arthur Golding, zit. n.: *Sonnets*, S. 554.

Horaz:

"Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum. / non omnis moriar multaque pars mei / vitabit Libitinam: usque ego postera crescam laude recens" Quinti Horati Flacci: *Oden*. Buch III, Ode XXX, Vers 1-8.

"I have finished a monument more lasting than bronze and loftier than the Pyramids' royal pile, one that no wasting rain, no furious north wind can destroy, or the countless chain of years and the ages' flight. I shall not altogether die, but a mighty part of me shall escape the death-goddess. On and on shall I grow, ever fresh with the glory of after time" Übersetzung von Loeb, zit. n.: *Sonnets*, S. 227f. Es handelt sich um eine Übertragung aus dem 20. Jahrhundert.

<sup>65</sup>Der hier verwandte Plural und das Reimwort "contents" veranlassten die späteren Herausgeber der Sammlung, den Singular "monument" durch die Pluralform zu ersetzen.

Tonfall das Überleben dieses "powrefull rime". Die solcherart veranschaulichte Dichtung - und das wird in der dritten Zeile ersichtlich - verleiht nicht wie bei Ovid und Horaz dem Dichter, dem Verfasser ewigen Ruhm und damit Unsterblichkeit, sondern dem jungen Freund, dem Adressaten und Gegenstand der Dichtung.<sup>66</sup> Das erste Quartett besitzt einen um die Mittelachse zentrierten Aufbau: Die zweite und dritte Zeile prophezeien die Unsterblichkeit der Dichtung, die erste und vierte Zeile illustrieren die Vergänglichkeit, wobei die letzte Zeile durch das Wort "stone" auf den Eingangsvers verweist und mit dem Zusatz "unswept" einen von Menschen verlassenen Ort beschreibt. Die Formulierung "than unswept stone" könnte eine elliptische Parallelkonstruktion zu der zweiten Vershälfte der vorherigen Zeile "in these contents" sein, wodurch das Bild eines Epitaphs evoziert wird, die Gedichtzeilen mit den in Stein gehauenen Zeilen einer Inschrift verglichen werden. Erst am Ende des ersten Quartetts erscheint, durch die exponierte Stellung hervorgehoben, der Feind, den es zu überwinden gilt: "sluttish time".

Die einleitende Alliteration des zweiten Quartetts "when wastefull warre" gibt das Stichwort für die folgenden drei Zeilen, in denen Shakespeare die zerstörerische Kraft des Krieges darstellt. Die in den ersten beiden Versen aufgezeigten künstlerischen Bereiche der Bildhauerei ("statues") und der Architektur ("work of masonry"), die dem Krieg zum Opfer fallen, greifen die im ersten Quartett angeführten Beispiele auf. Die dritte Zeile entspricht mit ihrer Auflistung von zwei Negationen dem Eingangsvers des Gedichts; es handelt sich um eine Variation der einleitenden Verse von Ovids Epilog der *Metamorphosen*, die eine deutliche Nähe zu der englischen Übersetzung der entsprechenden Passage zeigt. Während bei Ovid und auch bei Horaz die Bedrohung von göttlicher Macht und Naturgewalten ausgeht, erscheint bei Shakespeare der von Menschen geführte Krieg, was sich im Austausch der mythologischen Figuren gegenüber der Ovidschen Vorlage bestätigt; an die Stelle des Göttervaters Jupiter tritt der Kriegsgott Mars. In der abschließenden Zeile hält Shakespeare der durch die Kriegsbilder eindrucksvoll illustrierten Zerstörung die Dichtung entgegen, die hier allerdings nicht mehr in der gegenständlich anschaulichen Form des Gedichts vorgeführt wird, sondern das bereits im ersten Quartett angedeutete Ziel benennt, nämlich das Gedenken, die Erinnerung an den Freund lebendig zu halten (und als Vermächtnis für die Nachwelt zu bewahren).

Das dritte Quartett ist, was die logische Abfolge und die räumliche Aufteilung der inhaltlichen Gegenüberstellung von Vergänglichkeit und Ewigkeit betrifft, eine Spiegelung des zweiten Quartetts. In der neunten Zeile beschwört Shakespeare mit den Begriffen "death" und "all oblivious enmity" noch einmal die drohende Vergänglichkeit, um in den folgenden drei Zeilen dem Adressaten, verstärkt durch die Wiederholung der Pronomen "you [...] your" im zehnten Vers, den Fortbestand seines Ruhmes zu prophezeien. Der prophetische Tonfall dieser Zeilen wird nicht nur durch die Formulierung "pace forth", die ein kämpferische Moment beinhaltet, erhöht, sondern, im Gegensatz zu den ersten beiden Quartetten, in denen die Dauer des Überlebens unbestimmt bleibt, nimmt die Prophezeiung hier Bezug auf ein konkretes Ziel "the ending doom", das alle irdischen Beschränkungen aufhebt. Mit der Nennung des Jüngsten Gerichts am Ende der zwölften Zeile bringt Shakespeare die Quartette zu einem kraftvollen Abschluss und zugleich überträgt er die antike Konzeption von der verewigenden Kraft der Dichtung in die christliche Gedankenwelt.

Die einleitende Formulierung der letzten beiden Zeilen "So til the judgement" knüpft an die abschließende Prophezeiung des dritten Quartetts an und stellt einen logischen Zu-

---

<sup>66</sup>Das dichterische Selbstbewusstsein, das die beiden klassischen Passagen auszeichnet, kommt in dem Beiwort "powrefull" zum Ausdruck.

sammenhang zwischen dem Schlusscouplet und der in den vorangehenden Strophen geführten Argumentation her. Die in den Quartetten formulierten prophetischen Voraussagen, werden in der letzten Zeile durch den Wechsel der Zeitform vom Futur ins Präsens zur Gewissheit. Die beiden Verben "live" und "dwell", die Shakespeare an dieser Stelle verwendet, betonen in der Verdopplung das „Lebendigsein“ und rekurren zugleich auf die Verben "out-live" in der zweiten Zeile und "living" in der achten Zeile. Die Präpositionalergänzung "in lovers eyes", mit der Shakespeare das Sonett beschließt, verweist auf eine parallele Konstruktion in der elften Zeile "in the eyes of all posterity". Dass Shakespeare in diesem Sonett zweimal die Augen, die für die optische Wahrnehmung zuständigen Sinnesorgane, als den Teil des Menschen benennt, der durch die lebendige Vergegenwärtigung die Erinnerung an den jungen Freund bewahrt, offenbart sowohl die zentrale Bedeutung, die der Schönheit zukommt, als auch das zugrunde liegende Verständnis der äußeren, sinnlich wahrnehmbaren Schönheit als Ausdruck innerer Werte. Shakespeare überträgt das antike Muster nicht nur in die christliche Gedankenwelt, sondern variiert es im Sinne des Grundthemas der Sammlung: Der Dichter will mit seinen Sonetten nicht sich selbst den Nachruhm sichern, vielmehr sollen sie die Schönheit des Freundes für alle Zeiten erhalten und ihm damit Unsterblichkeit verleihen. Die Möglichkeit der Überwindung von Zeit und Vergänglichkeit durch das Dichterwort wird in den Sonetten häufig formuliert, aber zumeist geschieht dies in der epigrammatischen Schlusswendung. Im 55. Sonett dagegen wird das Thema in seiner ganzen Eindringlichkeit über die gesamte Länge des Gedichts ausgespannt.

Die dritte Möglichkeit der Verewigung des Sterblichen wird eindrucksvoll in dem berühmten 116. Sonett vorgeführt:

Let me not to the marriage of true mindes  
 Admit impediments, love is not love  
 Which alters when it alteration findes,  
 Or bends with the remover to remove.  
 O no, it is an ever fixed marke  
 That lookes on tempests and is never shaken;  
 It is the star to every wandring barke,  
 Whose worths vnknowne, although his high be taken.  
 Lou's not Times foole, though rosie lips and cheeks  
 Within his bending sickles compasse come,  
 Love alters not with his breefe houres and weekes,  
 But beares it out Even to the edge of doome:  
 If this be error and vpon me proved,  
 I never writ, nor no man ever loved.<sup>67</sup>

Der erste Satz erstreckt sich bis zur Mitte der zweiten Zeile und erhält durch den vorangestellten Imperativ "let" einen psalmenähnlichen Tonfall.<sup>68</sup> Gleichzeitig handelt es sich um

---

<sup>67</sup>Sonnets, S. 101.

<sup>68</sup>Vgl. Psalm 31, Vers 17/18: "Let me not be confounded, o Lord: for I have called upon thee: let the wicked be put to confusion, & to silence in the grave / Let the lying lippes be made dumme". Zit. n.: Sonnets, S. 384.

eine Anspielung auf die christliche Heiratszeremonie und deren Wortlaut.<sup>69</sup> Diese Evokationen verleihen dem programmatischen Einleitungssatz den Charakter eines wahrhaften Bekenntnisses. Der in der ersten Zeile mit "marriage of true minds" umschriebene Gegenstand des Gedichts wird in der zweiten Zeile mit der eingängigen Formulierung "love is not love" aufgegriffen. Um was für eine Art von Liebe es sich dabei handelt, ist aus dem ersten Vers ersichtlich: es geht um die "true love", also um die wahre, beständig treue Liebe<sup>70</sup>. In den beiden folgenden Zeilen wird diese Liebe ex negativo beschrieben; die dabei verwendeten rhetorischen Wiederholungsfiguren, die *Figurae etymologicae*, verleihen durch ihre lyrisch klangliche Wirkung den Versen einen harmonischen Aufbau und verstärken die Aussagekraft der Charakterisierung.

Mit der emphatischen Verneinung "O no", die das zweite Quartett einleitet, rekurriert Shakespeare auf die in den vorangehenden Zeilen dargestellte Gegendefinition, um dann in zwei Sätzen das Wesen vollkommener Liebe zu beschreiben. Beide Sätze beginnen mit der parallelisierenden Feststellung "it is" und zeigen die gleiche Kennzeichnung der Liebe als festen Orientierungspunkt. Dem bildlosen ersten Quartett folgt hier eine von ihrer nautischen Metaphorik getragene Strophe. Das Bild des Liebenden als sturmgetriebenes Schiff findet sich schon bei Petrarca in dem 189. Sonett *Passa la nava mia colma d'oblio*, das Sir Thomas Wyatt Anfang des 16. Jahrhunderts übersetzt hatte (*My galley charged with forgetfulness*). Shakespeare verkehrt das petrarkistische Bild in sein Gegenteil, denn anstelle der Unsicherheit bringt er die Beständigkeit zum Ausdruck. Bei Petrarca sind die beiden Sterne, die für die Augen der Geliebten stehen, am Ende erloschen und der Liebende bleibt verzweifelt und verlassen zurück. Bei Shakespeare dagegen ist von einem unveränderbaren Leitstern die Rede, der den Liebenden nicht verlässt und ihm eine sichere Orientierung ermöglicht. Die nähere Beschreibung dieses Fixsterns in der vierten Zeile ist eine weitergehende Charakterisierung der Liebe: Der Wert, die wahre Beschaffenheit ist unergründlich, nur die Höhe, die Richtung und das Ausmaß erfassbar.

Im dritten Quartett kehrt Shakespeare zunächst zur *ex negativo* Definition zurück, deren Einleitung "Lov's not" auf die entsprechende Stelle im ersten Quartett verweist. Der Tonfall der einfachen Feststellung, den das Verb "is" den Zeilen verleiht, zieht sich durch alle drei Strophen hindurch. Das zentrale Wort "love" leitet nicht nur die neunte, sondern auch die elfte Zeile ein und gliedert mit dieser anaphorischen Aufreihung die Strophe in zwei Abschnitte. Der erste Abschnitt nennt als zu überwindenden Gegenpart der Liebe die Zeit, wobei die Großschreibung eine allegorische Darstellungsweise als "Father Time", als Sensenmann nahe legt, die in der folgenden Zeile durch den "sickles compass" weiter ausgeführt wird.<sup>71</sup> Als Gegenbeispiele zur Liebe, über die die Zeit keine Macht hat, erscheinen mit den "rosy lips and cheeks" traditionelle, petrarkistische Bilder der jugendlichen

---

<sup>69</sup>"I require and charge you (as you will answer at the dreadful day of judgement, when the secrets of all hearts shall be disclosed) that if either of you do know any impediment why ye may not be lawfully joined together in matrimony, that ye confess it." Zit. n.: Sonnets, S. 384.

<sup>70</sup>Wie im 76. Sonett ist die Beständigkeit das immer wieder angestrebte Ideal. Was dort für die Dichtung selbst galt, wird hier auf die Liebe übertragen.

<sup>71</sup>Die Verwendung des maskulinen Possessivpronomens "his", das dem Genus des Subjekts "time" nicht entspricht, könnte sich in der sinnbildhaften, allegorischen Darstellung der Zeit als Sensenmann begründen. Stephen Booth allerdings weist in seinem Kommentar auf die im 16. Jahrhundert übliche, synonyme Verwendung von "his" und "its" hin.



Schönheit, womit zugleich angedeutet wird, dass lediglich die äußere Schönheit der Zerstörung durch die Zeit ausgesetzt, die innere Schönheit seines Wesens dagegen unzerstörbar ist.<sup>72</sup> Der zweite Abschnitt entspricht in der ersten Zeile zwar noch dem negierenden Aussagemuster, aber die Aussageweise wird schon hier verändert, das den oben genannten Tonfall der einfachen Feststellung konstituierende Zustandsverb "is" durch das Vorgangsverb "alters" ersetzt<sup>73</sup>. Diese aktivierende Tendenz, die Liebe nicht mehr zu beschreiben, sondern als handelnde Macht erscheinen zu lassen, vollendet sich in der abschließenden Zeile durch das kraftvolle Tätigkeitsverb "beares". Gleichzeitig findet der die Quartette bestimmende Argumentationsverlauf, der Wechsel von negativem und positivem Definitionsmuster, seinen pointierten Abschluss, denn Shakespeare beschließt die Argumentation mit einem prophetischen, siegesgewissen Ausblick in die Zukunft: bis zum Jüngsten Gericht wird die Liebe allen Angriffen standhalten. Das dritte Quartett erinnert aufgrund der darin dargestellten Bedrohung durch die Zeit und vor allem mit der in der letzten Zeile prophezeiten Überwindung an das zuvor analysierte 55. Sonett, wobei die Rolle, die dort die Dichtung innehatte, hier von der Liebe eingenommen wird. Die „wahre“ Liebe, die "true love" ist nicht nur unveränderbar, sondern aufgrund ihrer Beständigkeit besitzt sie verewigende Kraft und kann sich der Vergänglichkeit widersetzen.

Die eröffnende Zeile der abschließende Sentenz zerfällt in zwei Halbsätze, wobei das Demonstrativpronomen im ersten Teil die in den Quartetten geführte Argumentation aufgreift und der zweite Teil durch die Formulierung "upon me" den Dichter selbst mit ins Spiel bringt. Dem Konditionalsatz, in dem der Dichter seine Definition der Liebe und sich selbst in Frage stellt, antwortet die erste Vershälfte der letzten Zeile. Shakespeare verbürgt die Gültigkeit seiner Definition der Liebe mit seinem dichterischen Schaffen, er führt sich gleichsam selbst als lebenden Beweis seiner Theorie an und räumt damit die zuvor fingierten Vorwürfe aus dem Weg. Die zweite Vershälfte geht über die persönliche Bestätigung hinaus. Die Liebe wird ihres persönlichen Charakters, der Verbindung von Dichter und jungem Freund, und der individuellen Erfahrung enthoben und ins Allgemeine erhöht. Die Liebe hat nicht nur Bedeutung für den einzelnen Menschen und erweist nicht nur im Einzelfall ihre Beständigkeit, sondern sie ist als Grundbedingung, als Voraussetzung des menschlichen Daseins unsterblich. Mit dieser Verallgemeinerung, die die in den Quartetten ausgeführte Definition der Liebe erweitert und verstärkt, beschließt Shakespeare sein Bekenntnis von der Macht und Verewigungskraft der Liebe.

Mit den hier exemplarisch analysierten Sonetten sollten die Themen und Inhalte der Sammlung vorgestellt und zugleich ein Einblick in die Shakespearesche Gestaltung der Sonettform gegeben werden. Die dark lady Sonette zeigen besonders deutlich Shakespeares individuelle Realisation der petrarkistischen und antipetrarkistischen Tradition. Das Sonett 130 wurde für die vorliegende Untersuchung ausgewählt, weil es mit der darin geübten, spielerischen Kritik an der Sonettdichtung petrarkistischen Stils, die Shakespeare

---

<sup>72</sup>Entsprechend dem bereits bei der Analyse des 55. Sonetts beschriebenen Verständnis von Schönheit existiert in Shakespeares Sonetten neben dem äußeren ein inneres Bild von den beschriebenen Personen, das die äußere Wahrnehmung des Betrachters beeinflusst, wie beispielsweise das 104. Sonett *To me faire friend you never can be old* ausführt. Gerade die optische Wahrnehmung wird in vielen Sonetten als manipulierbar und trügerisch dargestellt.

<sup>73</sup>Mit dem Verb "alters" rekurriert diese Zeile gleichzeitig auf den dritten Vers des ersten Quartetts; diese Art der wörtlichen Bezugnahme, die die einzelnen Strophen vielfältig miteinander verbindet, findet sich häufig in Shakespeares Sonetten.

sozusagen mit ihren eigenen Mitteln schlägt und *ad absurdum* führt, die Auseinandersetzung mit der Tradition zum Thema hat.

Die erste große Gruppe der Sonettssammlung unterscheidet sich von der petrarkistischen Konvention nicht nur aufgrund des männlichen Adressaten, sondern dadurch, dass die Vergänglichkeit und deren Überwindung einen inhaltlichen Schwerpunkt bilden. Shakespeare beschreibt in seiner Sammlung drei Möglichkeiten, der Zerstörung durch die Zeit zu entgehen, die im Einzelnen in der Analyse vorgeführt wurden (wobei sich die Abfolge der Analyse an der im Original vorgegebene Reihenfolge orientierte): Am Anfang der Sonettssammlung steht die Möglichkeit der Verewigung der Schönheit durch Nachkommenschaft (gezeigt am 1. Sonett), die das Thema der Einleitungssequenz, der sogenannten Prokreati- onssonette bildet und im weiteren Verlauf nicht wieder aufgegriffen wird; die verewigende Kraft der Dichtung schließt sich zunächst unmittelbar an diese erste Möglichkeit an (gezeigt am 17. Sonett), um dann als eigenständiger Gedanke breiteren Raum einzunehmen und Autonomie zu erlangen (gezeigt am 55. Sonett). Die Unsterblichkeit der Liebe (gezeigt am 116. Sonett) stellt die dritte Möglichkeit des Überlebens und zugleich die höchste Stufe innerhalb dieser Abfolge dar. Die Charakterisierung der Liebe als "true love", als die wahre, die beständig treue Liebe deutet auf jene Poetik der Beständigkeit, die Shakespeare selbst in den poetologischen Sonetten als das poetische Gestaltungsprinzip seiner Dichtung bezeichnet (gezeigt am 76. Sonett). Die darin formulierte Maxime betrifft nicht nur den Inhalt der Dichtung, sondern auch den Stil der Gedichte. Inwieweit diese Forderungen in den eigenen Gedichten erfüllt sind und vor allem die Frage nach der Übereinstimmung von Inhalt und Stil sollen an dieser Stelle, im Anschluss an die Einzeluntersuchungen, kurz erörtert werden.

Was den Inhalt der Gedichte betrifft, so entspricht schon das zugrunde liegende Thema der Verewigung des jungen Freundes und seiner Schönheit der geforderten Beständigkeit. Auch von der Sprache fordert Shakespeare neben Wahrhaftigkeit und Einfachheit ("true plaine words")<sup>74</sup> die Beständigkeit ("dressing old words new")<sup>75</sup>; die übersteigerten Vergleiche und Bilder werden von ihm abgelehnt. Tatsächlich bezeugen seine Gedichte die Wahl des einfachen Wortes und der eindeutigen, anschaulichen, oft aus dem Leben gegriffenen Bilder und Vergleiche. Shakespeares spielerischer Umgang mit der Sprache, die häufige Verwendung von rhetorischen Wiederholungsfiguren wirkt nie gekünstelt oder schwerfällig, sondern verleiht seinen Versen eine Leichtigkeit und Einfachheit der Diktion, rückt die zentralen sinntragenden Worte und Gedanken sprachlich in den Mittelpunkt und entspricht damit auch in der sprachlichen Gestaltung der Forderung nach Beständigkeit. Ebenso bestätigt der Aufbau der Shakespeareschen Gedichte seine poetische Maxime. Wenn Gascoignes um 1570 in seiner Poetik sagt: "Sonnets serve as well in matters of love as of discourse"<sup>76</sup>, so wird damit nicht nur der Inhalt benannt, sondern - und das ergibt sich aus dem Wort "discourse" - auch der Aufbau und die sprachliche Gestaltung des Gedichts. Diese Beschreibung des Sonetts als "discourse" trifft auch auf Shakespeares diskursiv aufgebaute Sonette zu. Der programmatischen Einleitung folgt in den Quartetten die Argumentation, deren logischer, durch die klare Abfolge und Untergliederung leicht nachvollziehbarer Verlauf in allen untersuchten Sonetten als den Aufbau kennzeichnendes Gestal-

---

<sup>74</sup>Sonett 82, Vers 12. Sonnets, S. 73.

<sup>75</sup>Sonett 76, Vers 11. Sonnets, S. 66.

<sup>76</sup>Zit. n.: Walter F. Schirmer: Das Sonett in der englischen Literatur. In: Anglia. Band 49 (1926), S. 8.

tungsprinzip beobachtet wurde. Oft fanden sich am Abschluss der Argumentation Rückbezüge zum Anfang oder zu der programmatischen Einleitung, die eine Kreisbewegung innerhalb des Gedichts und damit Beständigkeit erzeugen. Eine ähnliche Funktion besitzt die abschließende Sentenz, in der zumeist die vorangehende Argumentation zusammengefasst wird. Die Untersuchung der Gedichte bestätigt also die von Shakespeare formulierte Poetik der Beständigkeit als bestimmendes inhaltliches Merkmal und sprachliches Gestaltungsprinzip, als das eigentlich Charakteristische seiner Sonettdichtung.

### 3 Shakespeares Sonette in Deutschland

#### 3.1 Ein Beginn unter rationalistischen Vorzeichen – der Übersetzer Johann Joachim Eschenburg

Die Geschichte von Shakespeares Sonetten in Deutschland beginnt im Jahre 1787 mit Johann Joachim Eschenburg und dessen Werk *Ueber W. Shakspeare*. Zu diesem Zeitpunkt war der Name Shakespeare in aller Munde und eine literaturtheoretische Debatte ohne den Hinweis auf den englischen Dramatiker nicht mehr möglich. Da dies nicht der Ort sein kann, die Geschichte der deutschen Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert nachzuerzählen, sei nur soviel gesagt, dass weder das vom Sturm und Drang und der Romantik vermittelte Bild, Shakespeare sei „mit der Kraft seiner Individualität gleichsam über die deutsche Literatur hereingebrochen“<sup>77</sup>, noch die von der Literaturwissenschaft oft wiederholte Datierung des Beginns mit Lessings berühmtem *17. Literaturbrief* (1759) als erste eingehende Würdigung des englischen Dramatikers und erstes Zeichen eines aufkommenden Shakespeare-Verständnisses den tatsächlichen Verlauf der Aneignung Shakespeares in Deutschland wiedergeben. Die deutsche Annäherung an den englischen Dramatiker stellt sich vielmehr als ein das ganze 18. Jahrhundert durchziehender Prozess dar, der 1787 seinen ersten Höhepunkt, die Shakespeare-Apotheose des Sturm und Drang, bereits überschritten hat.

Johann Joachim Eschenburgs eingehende Auseinandersetzung mit Shakespeare beginnt jedoch viel früher. Seinen Platz in der Geschichte der deutschen Shakespeare-Rezeption behauptet er vor allem durch seine Übersetzung der Shakespeareschen Dramen, die in den Jahren 1775 bis 1777 erschien. Die Tatsache, dass Eschenburg erst durch die Übertragung der Shakespeareschen Dramen auf das lyrische Werk aufmerksam wurde, verbindet ihn mit dem Grossteil der nachfolgenden Sonett-Übersetzer. Zwar kann an dieser Stelle auch nicht in aller Ausführlichkeit die Eschenburgsche Shakespeare-Übersetzung diskutiert werden, aber zumindest die Position des Übersetzers, seine Einstellung zu Shakespeare und seine Übersetzungsprinzipien, sowie die Beurteilung seiner Übertragung seien hier - vor der Analyse seiner Sonettübersetzung - kurz umrissen.

Eschenburgs Vorgänger, Christoph Martin Wieland, war mit seiner von 1762 bis 1766 veröffentlichten Übersetzung in das Spannungsfeld von reaktionären Shakespeare-Gegnern und aufkommender Shakespeare-Begeisterung des Sturm und Drang geraten. Während die eine Seite eine Übersetzung des Shakespeareschen Werks rundheraus ablehnte und für verfehlt erklärte, kritisierte die andere Seite weniger die Übersetzung selbst als vielmehr die kritisch-gelehrten Anmerkungen Wielands, in denen die für die aufklärerische Shakespeare-Deutung charakteristische dualistische Einteilung des Werks in nachahmungswürdige Schönheiten und zu beanstandende Fehler zum Ausdruck kommt. Diese allseitige Ablehnung veranlasste Wieland auch - obwohl er in seiner die Shakespeare-Ausgabe beschließenden Selbstverteidigung bereits eine Verbesserung der Übersetzung angekündigt hatte -, die an ihn herangetragene Herausgeberschaft der neuen Züricher Shakespeare-Übersetzung abzulehnen und sich mit seinem 1773 erschienenen *Merkur*-Aufsatz *Der Geist Shakespears* gleich im Vorfeld öffentlich von diesem Unternehmen zu distanzieren.

---

<sup>77</sup>Friedmar Apel: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg 1982, S. 59.

Wielands Absage nötigte die Züricher Verleger, sich nach einem anderen Herausgeber und Übersetzer umzusehen, und ihre Wahl fiel auf Johann Joachim Eschenburg, der ihnen für diese Aufgabe aufgrund seiner ausgezeichneten Kenntnisse der englischen Sprache und Literatur geeignet erschien.

Er war bereits vier Jahre zuvor als Übersetzer englischer Schriften an die Öffentlichkeit getreten: mit Elizabeth Montagues *Versuch über Shakespeares Genie und Schriften, in Vergleichung mit den Dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen* und Daniel Webbs *Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik, nebst einem Auszuge aus eben dieses Verf. Anmerkungen über die Schönheiten der Poesie*. Während die meisten Leser und Rezensenten sich allein mit dem Inhalt dieser Werke auseinandersetzen, beschäftigten Goethe und Herder auch die darin angeführten, zumeist von Eschenburg selbst in Jamben übersetzten Shakespeare-Zitate. Im Gegensatz zu Goethe, der an Herder schrieb: „Eschenburg ist ein elender Kerl. Seine Uebersetzung verdient keine Nachsicht; sie ist abscheulich. Die Abhandlung selbst hab’ ich nicht gelesen, werde auch schwerlich“<sup>78</sup>, lobte Herder die Leistungen des Übersetzers in seiner Besprechung, die 1772 in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* erschien, mit folgenden Worten: „Die Stellen aus Shakespear, oft lange Stellen, sind meistens sehr gut übersetzt, und zeigen wenigstens, daß an Wahrheit, Reinigkeit und Stärke, gewiß eine Übersetzung Sh. möglich sey, die die Wielandsche sehr übertreffe“<sup>79</sup>. Am Ende seiner Rezension kommt Herder erneut auf die Übersetzerleistung Eschenburgs zu sprechen und schreibt, nachdem er einen ganzen Katalog wenig bekannter englischer Schriften zur Übersetzung vorgeschlagen hat:

Am angenehmsten aber wäre es uns freilich von einem Titel überrascht zu werden: etwa: Richard 3., Macbeth, Hamlet, Lear, von Eschenburg übersetzt, mit dem Original und mit einer Auswahl der besten Anmerkungen seiner Englischen Herausgeber und Commentatoren begleitet. Hr. Eschenburg füllt die Fußstapfen des seel. Meinhards so rümlich aus, und kommt ihm im Poetischen der Übersetzung so weit vor, daß vielleicht dies eine Probe wäre, daß Shakespear so gar unübersetzlich nicht sey, wie uns manche einreden wollen. Wie würde ich mich freuen, wenn mein Wink aufmunterte! und welch eine Arbeit des Lebens nur einige Stücke Shakespears seinem Vaterlande gegeben zu haben, wie sie sind!<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup>Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 143 Bde., Weimar 1887-1919; IV. Abt., Bd. 2, S. 4f.

<sup>79</sup>Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke. Hrsg. v. Bernhard Suphan. Band 5. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1891. Hildesheim 1967, S. 232-252. Im folgenden wird diese Ausgabe mit der Abkürzung H.W. zitiert.

<sup>80</sup>Ebd., S. 316. Hervorhebungen original. Interessant ist, dass Herder in diesem Zusammenhang den Übersetzer Johann Nikolaus Meinhard erwähnt, da er zu denjenigen gehörte, die schon vor der Fertigstellung von Wielands Ausgabe die Übertragung der Shakespeareschen Werke als ein unnützes und geschmacksverbildendes Unternehmen anprangerten. Zu Meinhard und dessen Wertschätzung als Übersetzer vgl. Lessings Rezension der *Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter*, wo Lessing dem schöpferischen Nachvollzug des Originals, den Johann Jakob Breitinger zwanzig Jahre zuvor in seiner *Critischen Dichtkunst* bereits ansatzweise vom Übersetzer gefordert hatte,

Der von Herder prognostizierte Titel stimmt überraschend genau mit der tatsächlichen Gestalt der Eschenburgschen Shakespeare-Übersetzung überein; das erste von Eschenburg bearbeitete Stück ist tatsächlich *Richard III*, das nach Eschenburgs eigener Aussage schon vor der Übernahme der Shakespeare-Ausgabe beinahe fertiggestellt war und das zugleich das einzige in Versform übertragene Drama darstellt. In diesem Punkt berührt sich Eschenburgs Ausgabe mit der von Wieland, in der ja auch nur das erste Stück, in diesem Fall der *St. Johannis Nachts-Traum*, in Versform übertragen und für die restlichen Stücke die Prosaform gewählt wurde. Im Gegensatz allerdings zu Wieland, der in den theoretischen Stellungnahmen zu seiner Shakespeare-Übertragung die Ziel- und Ausgangssprache nur in ihrer inhaltlichen Qualität bedachte und lediglich in einigen wenigen Anmerkungen zu dem Problem Vers- vs. Prosaübersetzung Stellung bezog<sup>81</sup>, versucht Eschenburg in dem seine Ausgabe eröffnenden *Vorbericht*, die Wahl der Prosaform zu rechtfertigen:

Ein beträchtlicher Verlust für denjenigen, der den Shakespear nur deutsch lesen kann, ist der Abgang des Sylbenmaßes; denn die meisten Szenen seiner Schauspiele sind in Versen [...]. Allein das Mühsame einer solchen (gebundenen) Uebersetzung ungerechnet, so wird auch schwerlich der größere Verlust des Eigenthümlichen und Wörtlichen durch die Beibehaltung der äußeren Form hinreichend ersetzt.<sup>82</sup>

---

Ausdruck verleiht, indem er über den Verfasser sagt: „wenn man [...] so einen Schriftsteller anders einen Uebersetzer nennen darf; wenn er nicht vielmehr selbst ein Original ist“. Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Hrsg. v. Karl Lachmann. Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage besorgt durch Franz Muncker. Band 8. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1892. Berlin 1968, S. 280.

<sup>81</sup>Anlass für solche, ein sehr viel differenzierteres Übersetzungsbewusstsein dokumentierende Kommentare sind zumeist unübersetzt gebliebene, gereimte Passagen, wie etwa der den *Sommernachtstraum* beschließende Feen-Aufzug, den Wieland nicht überträgt und statt dessen folgende Anmerkung anfügt: „Es ist mir unmöglich gewesen, diese Scene [...] in kleine gereimte Verse zu übersetzen; in Prosa aber, oder in einer anderen Versart als in kleinen Jamben und Trochäen, würde sie das tändelnde und Feen=mässige gänzlich verlohren haben, das alle ihre Anmuth ausmacht“. Christoph Martin Wieland. Gesammelte Schriften. 2. Abteilung: Übersetzungen. Band I (2): Shakespeares theatralische Werke. Hrsg. v. Ernst Stadler. Erster und zweiter Teil. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1909. Hildesheim 1987, S. 88.

<sup>82</sup>Zitiert nach der von Gabriel Eckert bearbeiteten, sogenannten *Mannheimer-Ausgabe*: Wilhelm Shakespears Schauspiele von Johann Joachim Eschenburg. Neue verbesserte Auflage. 20 Bände. Mannheim 1778-1780. Es handelt sich zwar um einen ohne Zustimmung von Eschenburg oder seinen Züricher Verlegern veranstalteten, an einzelnen Textstellen korrigierten Nachdruck, aber der Eschenburgsche *Vorbericht* erscheint ungekürzt - allerdings ohne Paginierung - am Anfang des ersten, 1780 erschienenen Bandes (Dasselbe gilt auch für den kritischen Anmerkungsapparat Eschenburgs, der von Gabriel Eckert übernommen wird). Diese Ausgabe wird im folgenden als Mannheimer-Ausgabe zitiert.

Eschenburgs Shakespeare-Ausgabe gehört noch nicht zu jener bereits heraufdämmernden Epoche der großen poetischen Übersetzungen<sup>83</sup>; die Überzeugung, dass nur die gebundene die getreue Übersetzung sein kann, wird erst August Wilhelm Schlegel mit seiner Shakespeare-Übertragung verwirklichen. Für Eschenburg bleibt die metrische Form *grosso modo* Beiwerk; nur die genaue Übertragung des Inhalts - und nicht der Form - ist seine *Maxime*. Bereits in seiner 1772 erschienenen Übersetzung von Richard Hurds Kommentar zu Horazens *Ars poetica* relativiert Eschenburg die Bedeutung, die Hurd dem „Sylbenmaaß“ als drittem Mittel zur Erreichung des „Zwecks der Poesie“ beimisst, insofern, als er es zwar für das Vergnügen des Gehörs dienlich erklärt und auch den Vers als „natürlich“ für die Poesie zugibt, aber zugleich bestreitet, dass es sich dabei um eine der Poesie wesentliche Bestimmung handele. Insbesondere für das Drama leugnet er die Notwendigkeit des Silbenmaßes zur Erreichung des Zwecks der Poesie. Noch 1783 in seinem *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* wird die formale Gestaltung des dichterischen Kunstwerks - und eben auch die Prosodie als „der Inbegriff derer mechanischen Regeln der Poesie“ - den inhaltlichen Kriterien untergeordnet:

Nur muß man diejenigen Regeln, die aus dem Wesen und Endzweck der Poesie überhaupt, und jeder Dichtungsart insbesondere, hergeleitet sind an Werth und Verbindlichkeit von denen unterscheiden, die bloß das Mechanische, die äussere Regelmäßigkeit, oder das Zufällige in der Materie und Form eines Gedichts betreffen. Diese letztern tragen nur in so fern zur größern Vollkommenheit desselben bei, als sie den Werth und die Wirkung der wesentlichen Eigenschaften erhöhen und verstärken; und sie leiden, nach Erforderniß der Umstände, manche Ausnahme und Abweichung.<sup>84</sup>

Eschenburgs Übersetzungsverständnis, dem die Trennung von Form und Inhalt zugrunde liegt und für das noch Gottscheds Worte gelten: „Die Verse machen das Wesen der Poesie nicht aus, ebenso wenig die Reime“<sup>85</sup>, ist das des rationalistischen 18. Jahrhunderts. Herder, der 1778 in seiner *Volkslieder*-Sammlung längere Passagen und einzelne Lieder aus Shakespeares Dramen in gebundener Übersetzung präsentieren wird, hatte nach den von

---

<sup>83</sup>In diesem Zusammenhang ist vor allem auf die 1781 - also nur vier Jahre nach Erscheinen des letzten Bandes der Eschenburgschen Shakespeare-Ausgabe - veröffentlichte Übertragung der *Odyssee* von Johann Heinrich Voß hinzuweisen, die schon von den Zeitgenossen als der Beginn einer neuen Epoche von gebundenen Übersetzungen im Versmaß des Originals gewürdigt wurde.

<sup>84</sup>Johann Joachim Eschenburg: Aus *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*: Allgemeine Grundsätze der schönen Literatur. Von der Poesie überhaupt. Braunschweig 1977, S. 41.

<sup>85</sup>Als Beleg für die Richtigkeit dieser Feststellung führt Gottsched die 1699 (*Ilias*) und 1708 (*Odyssee*) erschienen Homer-Übertragungen Madame Daciers an, von denen er behauptet: „denn wer wollte es leugnen, dass nicht die prosaische Übersetzung, welche die Frau Dacier von Homer gemacht, noch ein Heldengedicht geblieben wäre“. Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst ... Dritte Auflage*. Leipzig 1742, S. 619 f.

Eschenburg gelieferten Übersetzungsproben, denen er so aufmunternde Vorschusslorbeeren erteilte, eine Prosaübertragung wahrscheinlich nicht erwartet. Der Gegensatz zwischen diesen beiden, nur ein Geburtsjahr voneinander getrennten Autoren könnte nicht größer sein. In der Gegenüberstellung wird die ganze Spannbreite literarischen Denkens am Ausgang des 18. Jahrhunderts sichtbar: Eschenburg steht - wie sein *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* offenbart - noch ganz im Banne aufklärerischen Gedankenguts, sein Dichtungsverständnis fußt auf dem Vorhandensein allgemein gültiger, überzeitlicher Regeln; Herder dagegen eröffnet mit seiner entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise dem Sprach- und Dichtungsverständnis neue Dimensionen.

Konkret fassbar werden die unterschiedlichen Standpunkte in Bezug auf Shakespeare: Während Eschenburg noch ganz im Sinne Lessings bereit ist, die klassizistische Regelpoetik für das Naturgenie Shakespeare außer Kraft zu setzen, ansonsten aber die „Muster der Alten“ als verbindlich anerkennt, unternimmt es Herder, mit seinem 1773 veröffentlichten Shakespeare-Aufsatz zu zeigen, dass es keine allgemeingültigen, überzeitlichen Muster geben kann. Schon ein Blick in den *Vorbericht* zu Eschenburgs Shakespeare-Ausgabe widerlegt die Aussage von Karl Maurer, der in seinem Werk über die *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland* schreibt, dass „Eschenburgs Weg zu Shakespeare [...] in denselben Zusammenhang des Ausgangs aus dem Klassizismus und dem Gehäuse einer rationalistischen Ästhetik“<sup>86</sup> gehöre. So heißt es bei Eschenburg:

Critische Nachrichten von jedem Schauspiele, von den Quellen, woraus der Dichter schöpfte, von ähnlichen, oder nachgeahmten Stücken, habe ich jedem Bande, als einem Anhang, folgen lassen. Sie sind mehr historisch als ästhetisch; das letzte nur beiläufig, und wider meine erste Absicht; denn wer kann von einem Shakespearischen Stücke ohne alle Bemerkung und Bewunderung seiner inneren Schönheit reden? Aber, um sie von dieser Seite zu zergliedern, um den reichen Schatz lehrreicher Bemerkungen herauszuziehen und gemeinnütziger zu machen, der für den Dichter, den Redner, den Weltweisen, den Bürger, kurz für jedermann, in den Werken Shakespear's verborgen liegt, dazu ist wieder ein eigenes Studium, eine eigne ämsige Beobachtung nöthig; und, sie anderen auf eine würdige Art mitzutheilen, dazu gehört mehr Geistesfähigkeit, als ich mir zutrauen darf.<sup>87</sup>

Eschenburg vermeidet mit seinem „mehr historisch als ästhetisch[en]“ Kommentar, der die Beurteilung der Stücke und der Übersetzung dem gelehrten Publikum überlässt, sich auf Werke der englischen Shakespeare-Forschung beruft und als eigenständige Kritik lediglich Wahrscheinlichkeitsfragen und Charakterinterpretationen diskutiert, konsequent das zu tun, was Wieland die harsche Kritik von Seiten der Stürmer und Dränger eingetragen hatte, nämlich die einzelnen Stücke nach den Maßstäben einer rationalistischen Ästhetik zu bewerten und zu kommentieren. Und nur in dieser Zurückhaltung des Autors begründet sich der Eindruck, dass in Eschenburgs Übersetzung die dualistische Einteilung des Shakespea-

---

<sup>86</sup>Karl Maurer: *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*. Göttingen, Zürich 1987, S. 305.

<sup>87</sup>Mannheimer-Ausgabe. 1. Band.



reschen Werks überwunden sei; tatsächlich jedoch sind bei Eschenburg noch dieselben literarischen Wertvorstellungen wirksam wie bei Wieland<sup>88</sup>

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Eschenburgs Bemerkung über den „Schatz lehrreicher Bemerkungen“, denn auch wenn er sich mit der ihm eigenen Bescheidenheit dem „Zergliedern“, also der künstlerisch-ästhetischen Analyse, die diesen „Schatz“ zutage fördert, entzieht, so ist der Zweck seiner Übersetzung doch, dem „Leser von Geschmack und Einsicht“ ein weiteres Muster zur Geschmacksbildung vorzulegen. Entsprechend der Widmung seines Braunschweiger Lehrstuhls für *Schöne Literatur und Philosophie* sah Eschenburg seine Aufgabe in der Ausbildung des Geschmacks, was seines Erachtens eine Sache der klassischen Wertmassstäbe und des weltliterarischen Horizonts war.<sup>89</sup> Und in diesem aufklärerisch-didaktischen Kontext sind Eschenburgs Bemühungen um Shakespeare zu verstehen.

Die Reaktion auf Eschenburgs Übersetzung war zunächst überwiegend positiv, so schrieb beispielsweise Wieland nach dem Erscheinen des ersten Bandes im *Teutschen Merkur*:

Wer nicht Englisch lesen kann, müßte sich selbst Feind seyn, wenn er säumen wollte sich diesen teutschen Shakespear anzuschaffen - er müßte denn nur gar nicht lesen können. Herr *Eschenburg* hat [...] alles geleistet was er versprochen und was man nur immer erwarten konnte. Seine Bemühung verdient einen der Größe und den Schwierigkeiten seiner Arbeit angemessenen Dank.<sup>90</sup>

Zwar wurden gegen Eschenburg dieselben Stimmen laut, die schon anlässlich der Ausgabe von Wieland eine Übersetzung des Shakespeareschen Werks rundheraus abgelehnt und für verfehlt erklärt hatten, aber diese Vorwürfe besaßen - ein Jahrzehnt nach Erscheinen der Wielandschen Übertragung - längst nicht mehr dieselbe Tragweite, denn das veränderte Kunstverständnis des Sturm und Drang hatte, vor allem befördert durch Herders Erkenntnisse, zunehmend an Boden gewonnen. Der Kampf um Shakespeare war längst entschie-

---

<sup>88</sup>Dies gilt wohlgerne nur für die literaturtheoretischen Äußerungen Wielands. Betrachtet man seine Shakespeare-Übersetzung genauer – insbesondere natürlich den *Sommer-nachtstraum* – sowie seine eigenen von Shakespeare beeinflussten dichterischen Werke – wie etwa das Versepos *Oberon* – so zeigt sich, dass Wieland als Dichter nicht der rationalistischen Ästhetik verhaftet bleibt, sondern über den Sturm und Drang hinaus auf romantische Dichtungskonzeptionen vorausweist. Was von der Forschungsliteratur bis heute kaum zur Kenntnis genommen wurde.

<sup>89</sup>Diese Behauptung bestätigt sein neben der Shakespeare-Ausgabe wohl umfangreichstes Werk, der bereits mehrfach erwähnte *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, dem er in den Jahren 1788 bis 1796 eine achtbändige *Beispielsammlung* folgen lässt. Nichtsdestotrotz ist es gerade dieser, von Autoren wie Eschenburg etablierte weltliterarische Horizont, der den Boden bereitet für die Epoche der poetischen Übersetzungen.

<sup>90</sup>Christoph Martin Wieland. Gesammelte Schriften. 1. Abteilung: Werke. Band XII (21): Kleine Schriften. Hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1939. Hildesheim 1987, S. 179.

den. Lob spendete auch August Wilhelm Schlegel seinem Vorgänger, als er in seiner Abhandlung *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters* aus dem Jahre 1796 die Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzungen mit folgenden Worten beschrieb:

Schon neun Jahre nach Erscheinung der Wielandschen Übersetzung stellte sich das Bedürfnis, nicht eines neuen Abdrucks derselben, sondern einer verbesserten Verdeutschung der sämtlichen Werke Shakespeares ein. Da Wieland selbst diese Arbeit nicht übernehmen konnte, fiel sie glücklicher Weise einem unserer gelehrtesten und geschmackvollsten Litteratoren in die Hände, der mit gründlicher Sprachkunde, seltnem Scharfsinn im Auslegen, und beharrlicher Sorgfalt, der Uebersetzung ertheilte was ihr bisher noch gefehlt, nämlich Vollständigkeit im Ganzen und Genauigkeit im Einzelnen.<sup>91</sup>

Schlegels Einschätzung zeigt durch den Kontext, in dem sie steht - die Abhandlung ist ja weniger eine Auseinandersetzung mit Goethes *Wilhelm Meister*, als vielmehr ein Plädoyer für eine neue, gebundene Übersetzung Shakespeares -, den literaturgeschichtlichen Platz der Eschenburgsches Übertragung auf: Eschenburgs Übersetzung markiert einerseits einen Neubeginn, weil hiermit dem deutschen Lesepublikum erstmals das gesamte dramatische Werk Shakespeares vorgelegt und die Auseinandersetzung mit Shakespeare einen neuen Grad der Intensität und Tiefe erreichen wird; andererseits gehört diese ganz aus dem Geist des aufgeklärten 18. Jahrhunderts entstandene Übersetzung der Endphase der rationalistischen Shakespeare-Rezeption an.

Zwar machten sich die Eschenburgsches Ausgabe und die lange Zeit unvollständig gebliebene Shakespeare-Übersetzung von August Wilhelm Schlegel noch längere Zeit auf dem Buchmarkt Konkurrenz, aber mit Schlegels poetischer Übertragung war bereits ein neues Zeitalter angebrochen, sowohl was die Shakespeare-Rezeption, als auch was das Dichtungs- und Übersetzungsverständnis anbetrifft. War es im 19. Jahrhundert vor allem der Vergleich mit der Schlegel-Tieckschen Übersetzung, so ist es im 20. Jahrhundert die Gegenüberstellung mit Wielands Shakespeare-Ausgabe, die die literaturgeschichtliche Würdigung von Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung verhinderte.

Schon bei den Zeitgenossen führte das Erscheinen der Eschenburgsches Übersetzung

---

<sup>91</sup>August Wilhelm von Schlegel's sämtliche Werke. Hrsg. v. Eduard Böcking. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1846-47. Hildesheim und New York 1971. Band 7, S. 37. Diese Ausgabe wird im folgenden mit der Abkürzung S.W. zitiert. Noch devoter ist der Ton in einem Brief A.W. Schlegels an Eschenburg vom 25. Mai 1797: „Wie viel ich bei der Arbeit meinen Vorgängern verdanke, werde ich nie vergessen, so wenig als das Verdienst, das Sie mit dem verschonungswürdigen Wieland teilen, unsere Nation zuerst auf eine gründliche Art mit dem größten dramatischen Dichter der Neueren bekannt gemacht zu haben, je im Fortgang der Zeit verdunkelt werden kann“. Zit. n. Karl Maurer: *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*. Göttingen, Zürich 1987, S. 307f. Allerdings sollte die beinahe schon unterwürfige Freundlichkeit, mit der Schlegel seinem Vorgänger Eschenburg begegnet, nicht darüber hinweg täuschen, dass Schlegel sich der literaturgeschichtlichen Bedeutung seiner Übertragung deutlich bewusst war.

durch den Vergleich mit ihrer Vorgängerin zu einer Aufwertung der Wielandschen Leistung. So schrieb Johann Erich Biester in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek*: „Wieland hat einige Stücke ganz unstreitig mit unendlich mehr Genie und Styl, kurz mehr in dem Geiste des Dichters, übersetzt, aber auch unendlich weniger Englisch verstanden, wie seine vielen Fehler beweisen“.<sup>92</sup>

Die Gegenüberstellung von Eschenburg und Wieland bestimmt auch die Einschätzung, die Friedrich Gundolf in seinem Werk *Shakespeare und der deutsche Geist* vornimmt:

Die Übersetzung ist eine gradmässige Verbesserung über Wieland hinaus, aber keineswegs eine neue Entdeckung Shakespeares [...] Es ist keine schöpferische Leistung, wie Wielands Übertragung bei allen Mängeln war, sondern eine wissenschaftlich achtbare Arbeit [...] Als Gesamtleistung, als Arbeit dem Werk Wielands ebenbürtig oder überlegen, hat die Eschenburgische Übersetzung [...] nicht wie Wielands Shakespeare Epoche gemacht. Sie bezeichnet keine Wendung des deutschen Geistes, sie ist keine geschichtliche Tat. Denn Wielands Übersetzung war, als sie erschien, ein Griff vorwärts in die Zukunft, bezeichnete den höchsten Stand deutschen Verhältnisses zu Shakespeare, war ein erster Schritt, riss eine neue Bahn auf. Eschenburgs Arbeit, absolut vielleicht besser, entsprach, als sie erschien, bereits nicht mehr dem tieferen Wissen von Shakespeare, das damals schon erreicht war [...]. Eschenburgs Übersetzung war also bereits historisch, retrospektiv, als sie erschien, Ergebnis einer Vergangenheit, nicht Ausdruck einer Gegenwart wie Wielands, noch gar eine sprachschöpferische, die Zukunft vorwegnehmende Leistung.<sup>93</sup>

Das von Friedrich Gundolf formulierte Urteil, das die schöpferische, vor allem sprachschöpferische Übersetzung Wielands gegenüber der philologisch-akribischen Übertragung von Eschenburg aufwertet, ist bis heute wirksam und hat dazu geführt, dass Eschenburgs Leistung in der Forschungsliteratur zum Thema Shakespeare-Rezeption in Deutschland zumeist nur mit Randnotizen bedacht wird. Hatte Herder bereits in den *Fragmenten Über die neuere deutsche Literatur* die Frage gestellt „Wo ist der Übersetzer, der zugleich Philosoph, Dichter und Philolog ist: er soll der Morgenstern einer neuen Epoche in unsrer Litteratur seyn“ und damit sein Ideal des Übersetzers entworfen, so ist Eschenburg deutlich nicht dieser neue Messias der Übersetzung; er ist in erster Linie Philologe; schon Wieland bezeichnete ihn in seinem Merkur-Aufsatz als einen „geschickten Gelehrten“<sup>94</sup>; August

---

<sup>92</sup>Zit. n.: Hermann Uhde-Bernays: *Der Mannheimer Shakespeare*. Berlin 1902, S. 9. Anzumerken bleibt noch, dass einige Fehler der Wielandschen Übersetzung nicht nur aus mangelnder Sprachkenntnis entstanden, sondern auch auf die Fehlerhaftigkeit der englischen Vorlage zurückzuführen sind, der 1747 erschienenen, von William Warburton veranstalteten Ausgabe. Eschenburg dagegen konnte für seine Übersetzung auf die sehr viel sorgfältiger edierte Ausgabe von Samuel Johnson, für die letzten Bände sogar auf die von George Steevens überarbeitete zweite Auflage zurückgreifen.

<sup>93</sup>Friedrich Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist*. Berlin 1923, S. 281 f.

<sup>94</sup>Christoph Martin Wieland. *Gesammelte Schriften*. 1. Abteilung: Werke. Band XII (21): *Kleine Schriften I, 1773-1777*. Hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer. Reprographischer Nach-

Wilhelm Schlegel sprach von ihm als „einem unserer gelehrtesten und geschmackvollsten Litteratoren“ und lobte insbesondere „Vollständigkeit im Ganzen und Genauigkeit im Einzelnen“.<sup>95</sup>

Gerade in seiner Eigenschaft als Philologe, die Gundolf so wenig zu schätzen wusste, liegt Eschenburgs Bedeutung für die deutsche Shakespeare-Rezeption. Mit seinem 1787 veröffentlichten, umfangreichen Werk *Über W. Shakspeare*, das die Summe aller bis dahin geleisteten Bemühungen um Shakespeare und die Quintessenz von Eschenburgs Shakespeare-Studien darstellt, ist er der Begründer der deutschen Shakespeare-Philologie. In den einzelnen Kapiteln werden alle zentralen Punkte der Shakespeare-Forschung erörtert<sup>96</sup>; wobei schon in den Kapitelüberschriften die der Übersetzung nur dem Anschein nach fehlende, für die Aufklärung charakteristische, dualistische Einteilung des Shakespeareschen Werks deutlich zutage tritt. Ebenso wie in seiner Übersetzung formuliert Eschenburg auch in diesem Werk keine neuen, eigenständigen Gedanken, sondern er zieht die Bilanz aus den bereits gewonnenen Erkenntnissen. *Ueber W. Shakspeare* zeugt von der fundierten Kenntnis vor allem der englischen Shakespeare-Kritik und von der intensiven Auseinandersetzung mit der Materie. Zwar gibt es auch ein Kapitel, das sich mit Umarbeitungen, Nachahmungen und Übersetzungen und in diesem Zusammenhang eben auch mit der deutschen Rezeption von Shakespeares Werk befasst, aber im Grossen und Ganzen kommt hier - vermittelt durch Eschenburg - die englische Shakespeare-Kritik des 18. Jahrhunderts zu Wort. Es erweckt den Eindruck, als habe Eschenburg durch den so eindringlich und konzentriert nach England gerichteten Blick die zeitgenössische deutsche Entwicklung aus den Augen verloren; denn die von deutscher Seite gewonnenen Erkenntnisse, wie sie beispielsweise Gerstenberg in seinen *Briefen über die Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Goethe in seiner Rede *Zum Schakespears Tag*, Herder in seinem *Shakespeare*-Aufsatz, Lenz in seinen *Anmerkungen übers Theater* oder Justus Möser in seiner Abhandlung *Ueber die deutsche Sprache und Litteratur*- um nur die wichtigsten Zeugnisse zu nennen - entwickelt hatten, finden in Eschenburgs Werk keinen Niederschlag. Nichtsdestotrotz war ein derartiges mit wissenschaftlicher Akribie, literaturwissenschaftlicher und sprachlicher Kenner-schaft zusammengetragenes Kompendium nicht nur notwendig, um durch das Sammeln der bisherigen Erkenntnisse die Auseinandersetzung mit Shakespeare voranzutreiben, sondern es war absolut einzigartig und wurde auch in England mit Respekt aufgenommen. Und wieder war es Herder, der die Bedeutung dieses Werks erkannte und der philologischen Leistung Achtung zollte, indem er an Eschenburg im März 1788 schrieb: „Ihr Epilogus zu Shakespeare ist Goldes werth; es ist gewiß, daß auch die Engländer eine so zusammengedrängte, reife Sammlung kritischer Ideen über ihn in Einem Werke nicht

---

druck der Ausgabe Berlin 1939. Hildesheim 1987, S. 66.

<sup>95</sup>S.W. Band 7, S. 37.

<sup>96</sup>Die Kapitel lauten wie folgt: I. Shakspeare's Lebensumstände, II. Ueber dieses Dichters Gelehrsamkeit, III. Ueber Shakspeare's Genie, IV. Ueber seine Fehler, V. Ueber den Zustand der englischen Schaubühne zur Zeit Shakspeare's, VI. Ueber die Eintheilung und Zeitfolge seiner Schauspiele, VII. Ueber die englischen Ausgaben und Herausgeber dieser Schauspiele, VIII. Ueber einzelne kritische Schriften, diesen Dichter und seine Herausgeber betreffend, IX. Verzeichniß der Umarbeitungen, Nachahmungen und Übersetzungen der shakspearischen Schauspiele, X. Ueber Shakspeare's Gedichte. Nebst Proben derselben.

haben.<sup>97</sup>

Entscheidend für die Geschichte der Shakespeare-Sonette in Deutschland ist das abschließende zehnte Kapitel *Ueber Shakspeare's Gedichte. Nebst Proben derselben*, das im Gegensatz zu den ersten neun Kapiteln insofern innovativ zu nennen ist, als damit dem deutschen Lesepublikum erstmals die lyrischen und epischen Werke des bisher nur als Dramatiker bekannten Engländers vorgestellt wurden: die beiden Versepen *Venus and Adonis* und *The Rape of Lucrece*, das Gedicht *A Lover's Complaint*, die Gedichtsammlung *The Passionate Pilgrim* (die Eschenburg noch insgesamt für authentisch hält) und die Sonette Shakespeares. Alle Gedichte und Versepen Shakespeares werden dem Leser zweisprachig, im Original und in deutscher Prosa-Übertragung, dargeboten und von einem Kommentar Eschenburgs begleitet<sup>98</sup>.

Wenden wir uns zunächst der Übersetzung selbst zu, wobei als erstes das 130. Sonett zur Untersuchung herangezogen wird:

My Mistres eyes are nothing like the Sunne,  
Curall is farre more red, then her lips red,  
If snow be white, why then her brests are dun:  
If haire be wiers, black wiers grow on her head:  
I have seene Roses damaskt, red and white,  
But no such Roses see I in her cheeks,  
And in some perfumes is there more delight,  
Then in the breath that from my Mistres reekes.  
I love to heare her speake, yet well I know,  
That Musicke hath a farre more pleasing sound:  
I graunt I never saw a goddesse go,  
My Mistres when she walkes treads on the ground.  
And yet by heaven I thinke my love as rare,  
As any she beli'd with false compare.<sup>99</sup>

Die Augen meiner Geliebten haben nichts ähnliches mit der Sonne;  
Korallen sind weit röther, als das Roth ihrer Lippen.  
Ist Schnee nur weiß, so ist ihre Brust es nicht;  
sind Haare Drath, so wächst schwarzer Drath auf ihrem Haupte.  
Ich habe hochrothe, rothe und weisse Rosen gesehen;  
aber dergleichen Rosen seh ich nicht auf ihren Wangen;  
und manche Wohlgerüche haben mehr Anmuth,

---

<sup>97</sup>Johann Gottfried Herder. Briefe in 9 Bänden. 5. Band: September 1783 bis August 1788. Bearbeitet von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold. Hrsg. v. Karl Heinz Hahn. Weimar 1979, S. 277.

<sup>98</sup>Das als letztes behandelte Gedicht *A Lover's Complaint* unterscheidet sich von den anderen dadurch, dass der Kommentar nicht als einleitender oder abschließender Text erscheint, sondern in eine Fußnote verdrängt wird.

<sup>99</sup>Sonnets, S. 113.

als der Hauch meiner Schönen hat.  
Gern hör' ich sie reden; aber ich weiß gar wohl,  
daß Musik noch weit reizender klingt.  
Noch nie sah ich freylich den Gang einer Göttin;  
aber meine Schöne berührt den Boden, wenn sie geht.  
Und doch beym Himmel! halt ich meine Geliebte für eben so ungemein,  
als irgend eine, welche die Liebe mit falschen Vergleichungen belog.<sup>100</sup>

Zunächst einmal lassen sich anhand des vorliegenden Beispiels einige der grundlegenden Probleme des Übersetzens englischer Dichtung ins Deutsche aufzeigen. Zwar kann Eschenburg die Anzahl der Worte beibehalten, aber die Silbenzahl erhöht sich bei der Übertragung, da im Deutschen - gegenüber der an einsilbigen Worten reichen englischen Sprache - die Zahl der mehrsilbigen Worte überwiegt; das Englische ist aufgrund der fehlenden Flexionssilben im Gegensatz zur deutschen Sprache kürzer und zugleich in der Wortstellung festgelegter, weil die Wortstellung zur Fixierung der Wortbeziehungen dient, das heißt jene Funktion übernimmt, die im Deutschen den Flexionssilben zukommt. Diesem Problem der unterschiedlichen Sprachlänge entgeht Eschenburg mit seiner Prosaübersetzung ebenso, wie den noch größeren Schwierigkeiten, vor die der Verfasser poetischer Übersetzungen durch das Versmaß und den Reim gestellt wird. Und gerade dies bedeutet den entscheidenden Mangel der Übertragung, denn ein in Prosa übertragenes Sonett ist eben keines mehr. Der Verlust der durch Versmaß und Reimschema konstituierten Form schlägt bei Shakespeares Sonetten in noch sehr viel stärkerem Maße negativ zu Buche als dies bei den Dramen der Fall ist. Gerade diese Gedichte leben von dem engen und variationsreichen Zusammenspiel von äußerer Form und inhaltlicher Füllung; sie verlieren als Prosatext ihren künstlerischen Reiz, die Wirkung auf den Leser ist grundlegend verschieden von der des Originals. Kein Wunder also, dass die Übersetzung von Eschenburg kaum dazu angetan war, bei dem deutschen Publikum Begeisterung für die Sonette Shakespeares wachzurufen.

Was den Wortlaut der Übersetzung selbst betrifft, so lässt sich für die Quartette festhalten, dass sie nur feine Differenzen gegenüber dem Original aufweisen, diese – sieht man einmal von den weniger bedeutsamen syntaktischen Veränderungen ab<sup>101</sup> - jedoch in dieselbe Richtung zielen, nämlich das derbe, handgreiflich-anschauliche und sinnliche der Shakespeareschen Aussageweise zu neutralisieren, bzw. in eine dem Zeitgeschmack eher entsprechende Form zu überführen. So schwächt Eschenburg in der dritten Zeile die ihm vermutlich zu derb erscheinende Aussage des Originals, dass die Brust der Geliebten „dun“, also schmutzig-braun, sei, indem er an ihre Stelle eine schlichte Verneinung setzt. Ähnliches findet sich im zweiten Quartett, bei der Übertragung von „delight“ mit „Anmuth“ - ein Wort, das häufig in Eschenburgs Übersetzung anzutreffen ist und die sinnliche Wahrnehmung durch eine ästhetische Kategorie ersetzt, und bei der Wiedergabe der folgenden Zeile, die bei Shakespeare einen kreatürlichen Vorgang beschreibt („Then in the breath

---

<sup>100</sup>Ueber W. Shakspeare, S. 624 f. Die Zeilenumbrüche, die bei Eschenburg, wo es sich um einen fortlaufenden Text handelt, nicht vorhanden sind, wurden eingefügt, um die Verseinteilung des Originals in der Übertragung deutlich zu machen und so den direkten Vergleich zu erleichtern.

<sup>101</sup>So bleibt in der dritten und vierten Zeile die einleitende Konjunktion „if“ unübersetzt, was allerdings die konditionale Struktur der Sätze nicht beeinträchtigt, und der Relativsatz im achten Vers wird in der Übersetzung zu einem Modalsatz.

that from my Mistres reeks“), in Eschenburgs Version („als der Hauch meiner Schönen hat“) dagegen überhöhende, idealisierende Tendenz aufweist. Auch der Sprechgestus des Gedichts, das dramatische Element dieser Sonettensammlung, bleibt nicht ganz gewahrt, denn das am Anfang der elften Zeile stehende „I graunt“ erscheint bei Eschenburg deutlich geschwächt als Adverb „freylich“ innerhalb des Satzes, der damit den ihm im Original auszeichnenden Nachdruck und seine Bekenntnishaftigkeit verliert.

Ein echter Verständnisfehler findet sich in der fünften Zeile. Wie bereits in Kapitel 2.2. erwähnt, ist die Damaszenerrose einfarbig rosa und nicht zweifarbig, auch existieren keine weiß- und rotblühenden Sorten, aber Shakespeares parenthetische Beschreibung der Farbigkeit als „red and white“ hat viele Übersetzer - und eben auch Eschenburg - in Verwirrung gestürzt. Eschenburg steht mit seiner Übertragung „hochrothe, rothe und weisse Rosen“ am Anfang einer ganzen Reihe von übersetzerischen Fehlinterpretationen. Trotz dieser Veränderungen und trotz des Missverständnisses bleibt der bestimmende Grundzug der Quartette, die Gegenüberstellung von petrarkistischem Vergleichsbild und „realistisch“ gefärbtem Gegenbild der Geliebten, bewahrt.

Anders dagegen Eschenburgs Übersetzung des Schlusscouplets, oder besser gesagt der letzten Zeile. Während bei Shakespeare die übersteigerten petrarkistischen Vergleichsbilder, die „false compare“, angeprangert werden, die die geliebte Person und den Leser täuschen, so ist es bei Eschenburg die Liebe, die mit „falschen Vergleichen“ operiert und auf diese Weise zum Ziel der Kritik wird. Was Eschenburg auf die falsche Fährte geführt hat, war sicherlich die Art und Weise, wie die Liebe in den an die *dark lady* gerichteten Sonetten dargestellt wird. Als sinnlich-obsessive Leidenschaft bildet sie den Gegensatz zu der reinen, der platonischen Konzeption entsprechenden Liebe zu dem blonden Jüngling; in diesem Zusammenhang ist oft von Betrug und Treuebruch die Rede und davon, dass die Liebe Täuschung und Verstellung zum Opfer fällt. Aber die verhängnisvolle Leidenschaft zu dieser Dame von zweifelhafter Moral und überaus sinnlicher Ausstrahlung ist ja gar nicht das Thema des 130. Sonetts, das sich aufgrund seiner poetologischen Natur von den übrigen *dark-lady* Sonetten unterscheidet. Die Veränderung der Schlusspointe ist deswegen so gewichtig, weil alles vorher Gesagte erst durch die abschließenden Zeilen seinen Sinn erhält. In Eschenburgs Version geht das Gedicht als Ganzes ins Leere und es stellt sich die Frage nach dem Sinn, nach der Kernaussage: Soll hier gesagt werden, dass die „reale“ Geliebte - wie jede andere Frau - nur durch Betrug dem Ideal gerecht werden könne (das Gedicht würde damit in das alte Genre der „Weiberschelte“ zurückverwiesen), oder dass - gemäss der sprichwörtlichen Weisheit - die Liebe blind mache. Beide Deutungsmöglichkeiten finden sich zwar zumindest ansatzweise verwirklicht in einigen der *dark-lady*-Sonette, aber in diesem speziellen Gedicht haben sie keinen Platz. Bei Shakespeare 130. Sonett handelt es sich um eine spielerische Kritik an den poetischen Konventionen seiner Zeit, dessen Ziel es ist, nicht die Geliebte oder die Liebe zu deklassieren, sondern das petrarkistische Ideal als das darzustellen, was es ist, eine künstlich generierte Konstruktion, eine reine Projektion, die der Wirklichkeit nicht gerecht und deswegen verworfen wird.

Zu Eschenburgs Verteidigung muss allerdings bemerkt werden, dass solche gravierenden, nachgerade sinnentstellende Veränderungen innerhalb seiner Sonettübersetzungen die Ausnahme bilden. Typischer für Eschenburgs Übertragung ist dagegen seine Version des 76. Sonetts, die im folgenden betrachtet werden soll, um die charakteristischen Merkmale seiner Vorgehensweise aufzuzeigen.

Why is my verse so barren of new pride?  
So far from variation or quicke change?

Why with the time do I not glance aside  
 To new found Methods, and to compounds strange?  
 Why write I still all one, ever the same,  
 And keepe invention in a noted weed,  
 That every word doth almost tel my name,  
 Shewing their birth, and where they did proceed?  
 O know sweet love I alwaies write of you,  
 And you and love are still my argument:  
 So all my best is dressing old words new,  
 Spending againe what is already spent:  
 For as the Sun is daily new and old  
 So is my love still telling what is told.<sup>102</sup>

Warum sind meine Gedichte so unfruchtbar am Reize der Neuheit,  
 so ohne alle Abwechslung und rasche Übergänge?  
 Warum folge ich nicht dem Zeitgebrauch, und wähle  
 neue erfundene Laufbahnen und unerhörte Erfindungen?  
 Warum schreib´ ich immer noch auf einerley Art, immer der nämliche,  
 und behalte immer die einmal gewählte Einkleidung bey,  
 so, daß jedes Wort fast meinen Namen verräth,  
 jedes seine Abkunft und seinen Urheber andeutet?  
 O! wisse, theurer Geliebter, ich schreibe immerdar von dir,  
 und du und die Liebe, ihr seyd beständig mein Gegenstand;  
 so find´ ich es immer am dienlichsten, alte Wörter neu einzukleiden,  
 und das Gebrauchte noch einmal zu brauchen;  
 so sagt meine Liebe immer das wieder, was schon gesagt ist.<sup>103</sup>

Auf den ersten Blick scheint es sich um eine wörtlich genaue Übertragung des Originals zu handeln; schaut man jedoch genauer hin, so lassen sich einige Veränderungen ausmachen. Schon im ersten Quartett findet sich zwar die Gegenüberstellung von eigener, beständiger und „modischer“ Dichtung auch in der Übersetzung wieder, aber während Shakespeare durch den Gebrauch poetologischer Termini wie „pride“, „methods“ und „compounds“ ganz konkret die *elocutio*, also die sprachlich-rhetorische Ausschmückung beschreibt, wird bei Eschenburg durch die ungenaue Übersetzung dieser Worte als „Reiz der Neuheit“, „Laufbahn“ und „Erfindungen“ eine ganz allgemein gehaltene Dichtungskonzeption vorgestellt; lediglich die zweite Zeile, in der Eschenburg „variation“ mit „Abwechslung“ und „quicke change“ mit „rasche Übergänge“ wiedergibt, wird der Aussage des Originals gerecht. Damit verwischt sich auch der Gegensatz zum zweiten Quartett, der bei Shakespeare die *inventio*, den Akt der Stofffindung, betrifft, und bezeichnenderweise wird dieser Terminus von Eschenburg nicht übersetzt, sondern taucht im ersten Quartett als „unerhörte Erfindungen“ auf. Die von Shakespeare in diesem Zusammenhang gebrauchte Metapher „noted weed“ übersetzt Eschenburg nicht als solche, sondern wählt den abstrakteren Begriff „Einkleidung“, der darüber hinaus eben nicht mehr auf die *inventio*, sondern vielmehr auf die *elocutio* verweist, was der logischen Abfolge des Originals entgegensteht. Die Verwandlung von bildhafter Sprache in abstrakte Begrifflichkeit ist ein Charakteristikum

<sup>102</sup>Sonnets, S. 66.

<sup>103</sup>Ueber W. Shakspeare, S. 603f.



der Eschenburgschen Übertragung und findet sich bereits im ersten Quartett, wo er „glance aside“ schlicht und leicht verständlich mit „wähle“ übersetzt.

Eine weitere Veränderung lässt sich in der fünften Zeile ausmachen: im Original bezieht sich das parenthetische „ever the same“ aufgrund seiner Stellung innerhalb des Satzgefüges zunächst auf den Akt des Schreibens, Eschenburgs Version „immer der nämliche“ dagegen verweist eindeutig und ausschließlich auf den Sprecher, was auf der inhaltlichen Ebene weitreichende Konsequenzen hat, denn dadurch verlagert sich die Pointe, auf die das Sonett zuläuft. Während bei Shakespeare die logische Verknüpfung, dass das immer Gleichbleibende, das Beständige der eigenen Dichtung auf die Beständigkeit, die Unwandelbarkeit der Liebe zurückzuführen ist, erst im dritten Quartett angedeutet und mit der Engführung des Schlusscouplets epigrammatisch zusammengefasst wird, nimmt Eschenburg die Pointe in seiner Übertragung vorweg. Auch in den letzten beiden Zeilen des zweiten Quartetts zeigen Original und Übersetzung einen unterschiedlichen logischen Aufbau. Im Gegensatz zu Shakespeare, der den Gedanken, dass die Worte auf ihren Urheber verweisen, nach einem Steigerungsprinzip über zwei Zeilen verteilt zum Ausdruck bringt - in der ersten Zeile steht noch das einschränkende „almost“, in der zweiten Zeile dagegen sind alle Beschränkungen aufgehoben -, gibt es bei Eschenburg keine unterschiedliche Gewichtung in beiden Zeilen, zwischen „fast [...] verräth“ und „andeutet“ lässt sich kein Unterschied ausmachen, der Spannungsbogen wird eliminiert.

Darüber hinaus offenbaren diese beiden Zeilen einen für die Eschenburgsche Übersetzung charakteristischen Zug: das aufgrund der angehängten Partizipialsätze komplizierte Satzgefüge des Originals wird vom Übersetzer in eine leichter verständliche Satzfolge aufgelöst. Eng mit diesem Bemühen um Verständlichkeit hängt ein weiteres Merkmal der Eschenburgschen Vorgehensweise zusammen: er verwandelt in seiner Übertragung die poetische Dichte des Originals in prosaische Breite. So beispielsweise im ersten Quartett, in dem die Präpositionalergänzung „with the time“ zu dem Satz „folge ich nicht dem Zeitgebrauch“ ausgeweitet wird. Am auffälligsten ist diese Tendenz sicherlich im letzten Quartett: Mit der Übertragung von „so all my best is“ als „so find´ ich es immer am dienlichsten“ wird die dichterische Aussage deutlich abgeschwächt; das emphatische, gerade durch seine Kürze bestechende Bekenntnis in eine nüchtern-vernünftige, umschreibende Erklärung verwandelt.

Betrachtet man also die Eschenburgsche Übersetzung des 76. Sonetts genauer, so stellt sie sich als eine ungewöhnliche Mischung dar: dem Bestreben nach übersetzerischer Exaktheit, das sogar den Versuch einer Übertragung der rhetorischen Wiederholungsfiguren wie im 12. und 14. Vers einschließt, steht auf der anderen Seite das Bemühen entgegen, das poetische Original in eine verständliche und lesbare deutsche Prosa zu verwandeln. Diese in die Übersetzung eingeschriebene Tendenz bestätigt einmal mehr die Tatsache, dass Eschenburgs Bemühungen um Shakespeare noch ganz im Zeichen eines rationalistischen Übersetzungsbegriffs stehen, geht es doch vor allem um die Vermittlung von Inhalten und weniger um die exakte Rekonstruktion der Aussageweise des Originals. Deswegen treten die Veränderungen, die Eschenburg vornimmt, immer dort besonders auffällig in Erscheinung, wo die Sprache des Originals sich deutlich von der begrifflichen und vermittelnden Ebene entfernt, wo die Sprachgestaltung geprägt ist vom Bildhaft-Anschaulichen, z.T. Allegorischen, vom dramatisch oder poetisch überhöhten Ausdruck. Es sind also weniger grobe übersetzerische Fehlinterpretationen - wie das bei Eschenburgs Version des 130. Sonetts der Fall war - sondern vielmehr die poetischen Feinheiten des Originals, an denen die Eschenburgsche Übersetzung versagt.

Was den vorangestellten Kommentar von Eschenburg anbetrifft, so sind die dem Leser

hierin mitgeteilten Informationen zwar noch sehr spärlich, berühren allerdings die in der Folgezeit immer wieder diskutierten Kriterien: die Entstehungszeit der Sonette, die Eschenburg mit dem Hinweis auf deren Erwähnung in Francis Meres 1598 veröffentlichtem Werk *Palladis Tamia. Wit's Treasury* datiert, die Widmung des Buchhändlers und Herausgebers Thomas Thorpe, die im Original zitiert wird, sowie die Anordnung der Sonette, zu der Eschenburg allerdings nur bemerkt: „Es giebt dieser shakspearischen Sonnete nicht weniger als hundert vier und fünfzig, wovon die ersten hundert sechs und zwanzig an einen jungen Freund des Dichters, und die übrigen acht und zwanzig an ein Frauenzimmer gerichtet sind“<sup>104</sup>. Darüber hinaus liefert der Kommentar einen stark verkürzten Abriss der Geschichte des Sonetts in England, der neben den Namen Surrey und Wyatt nur einen Hinweis auf die elisabethanische Sonettmode und auf Samuel Daniel als unmittelbares Vorbild Shakespeares enthält. Lediglich in einer Anmerkung verzeichnet Eschenburg die formale Abweichung der auch von Shakespeare benutzten englischen Sonettform gegenüber dem italienischen Sonett, ohne diese näher zu erläutern: „Shakspeare hat sich indeß doch bey weitem nicht den ganzen äusseren Zwange des eigentlichen Sonnets, sondern nur der Verszahl, unterworfen“<sup>105</sup>.

Eschenburg bezieht sein Wissen über das lyrische Werk und damit auch über die Sonette Shakespeares auch hier weniger aus eigenen Beobachtungen, sondern er stützt sich auf die Shakespeare-Herausgeber George Steevens und Edmond Malone,<sup>106</sup> deren Kommentare er referierend gegenüberstellt:

Ueber ihren poetischen Werth sind die Urtheile der beyden neuesten und besten Herausgeber und Kommentatoren der shakspearischen Gedichte, der Herr Steevens und Malone getheilt. Jener tadelt an ihnen Gezwungenheit, Dunkelheit und Tautologie, und glaubt, daß diese Fehler von einer so unnatürlich geformten Dichtungsart fast unzertrennlich sind. [...] Der zweyte genannte Kunstrichter bemüht sich die Gattung sowohl als den Dichter zu vertheidigen, ob er gleich eingesteht, daß sich zum Lobe dieser Sonnete nicht gar viel sagen lasse. Nur für einen Sammelplatz von Ziererey, Pedanterey, Weitschweifigkeit und Nonsense will er sie nicht gelten lassen; und ohne Zweifel geht auch Herr Steevens zu weit, wenn er sie dafür erklärt.<sup>107</sup>

Sowohl Steevens, als auch Malone machen aus ihrer geringen Meinung von Shakespeares Sonettsammlung keinen Hehl, allerdings jeder auf seine Weise. Während Steevens die Sonette als poetische Verfehlung anprangerte und behauptete, nicht einmal eine Parlamentsverordnung könne normale Menschen dazu bringen, diese Sonette zu lesen, versuchte Ma-

---

<sup>104</sup>Ebd., S. 572.

<sup>105</sup>Ebd., S. 571.

<sup>106</sup>Die Ausgabe auf die Eschenburg selbst ausdrücklich hinweist und die er für seine Übertragung heranzog, ist der 1780 erschienene Supplementband der durch Malone bearbeiteten zweiten Auflage der Shakespeareschen Werke von Samuel Johnson und George Steevens.

<sup>107</sup>Ueber W. Shakspeare, S. 572 f.

lone die Sonette als Tribut des Dichters an seine Zeit zu rechtfertigen. Obwohl Eschenburg, wie aus dem Zitat ersichtlich, der modifizierten und gemäßigeren Einschätzung Malones zugeneigt ist, teilt er mit Steevens die grundsätzliche Ablehnung des Sonetts als poetische Form, denn er beginnt seine Abhandlung über die Sonette Shakespeares mit einem entsprechenden Zitat von Steevens:

Das Sonnet, sagt Herr Steevens mit Recht, war ohne Zweifel die Erfindung irgend eines literarischen Prokrustes. Der einzelne Gedanke, aus welchem es bestehen muß, mag noch so reichhaltig und fruchtbar seyn; so muß er in vierzehn Verse eingezwängt werden; oder noch so arm und dürftig, so muß man ihn in eben so viele Verse ausspinnen. Alles kommt darauf an, daß die Glieder der Kette vollzählig sind; Kopf und Herz zu befriedigen, ist dabey die kleinste Sorge des Dichters.<sup>108</sup>

Der Vergleich des Sonetts mit dem Bett des Prokruste stammt allerdings nicht von Steevens, sondern schon Shakespeares Zeitgenosse Ben Jonson nutzte ihn, um damit die Strenge der Sonettform zu veranschaulichen, die den Dichter zu höchster Konzentration der Gedankenführung zwingt. Wiederbelebt wird dieser Vergleich in der englischen Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts wegen der darin implizierten Ablehnung des Sonetts als poetische Form. Und nicht nur in England, auch in Deutschland steht man im 18. Jahrhundert dem Sonett skeptisch gegenüber. Neben dem Vergleich mit dem Prokruste-Bett ist es die Beschreibung des Sonetts durch den Gesetzgeber der französischen Klassik, Nicolas Boileau-Despréaux, auf die im 18. Jahrhundert zurückgegriffen wird, wenn es um die poetologische Definition des Sonetts geht. Symptomatisch für dieses, dem Reim feindlich gesonnene Zeitalter ist die Charakterisierung des Sonetts, die Johann Christoph Gottsched in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* vornimmt:

Meinestheils glaube ich, daß eher ein eigensinniger Reimschmidt, als Apollo, die Regeln des Sonnets ausgedacht: weil diesem gewiß an solchem gezwungenen Schellenklange nichts gelegen ist. Am wenigsten glaube ichs, was Boileau hinzugesetzt:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poeme.

Es ist bald so, als wenn ich sagte, ein künstlich gebautes Kartenhaus wäre eben so viel werth, als ein grosser Pallast [...]. Wenn Horaz einen Poeten mit einem Seiltänzer vergleicht, so kann man die Meister der Sonnette mit einem solchen vergleichen, der mit geschlossenen Beinen tanzet. Es ist wahr, daß dieses künstlicher ist; wenn er gleichwohl Sprünge genug machet und keine Fehlritte thut. Aber verlohnt sich wohl der Mühe, der gesunden Vernunft solche

---

<sup>108</sup>Ebd., S. 571f.

Fesseln anzulegen, und um eines einzigen guten Sonnets halber, welches einem Dichter von ungefähr geräth, viel hundert schlechte geduldig durchzulesen?<sup>109</sup>

Dies ist die Tradition, in der Eschenburg steht, wenn er 1783 in seinem *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* über die Form des Sonetts schreibt, sie sei „gekünstelt und gezwungen“. Und einmal mehr zeigt sich der literaturgeschichtliche Standort Eschenburgs: er ist zwar nicht der letzte Vertreter einer ansonsten längst ausgestorbenen Art, doch seine poetischen Überzeugungen bleiben von den innovativen Ansätzen zum Dichtungs- und Übersetzungsverständnis seiner Zeit unberührt; sie gehören in die Spätphase der rationalistischen Dichtungskonzeption in Deutschland, die sehr viel länger und hartnäckiger tonangebend bleibt, als die Literaturgeschichtsschreibung glauben machen will. Auch in bezug auf das Sonett beginnt sich ein neues Poesieverständnis die Bahn zu brechen, wie ein Blick in Gottfried August Bürgers *Vorwort zur zweiten Ausgabe der Gedichte* beweist, das nur zwei Jahre nach Eschenburgs *Ueber W. Shakspeare* erschien. Bürger bezieht sich wie Gottsched auf die Boileauschen Verse, kommt allerdings zu einem ganz anderen Ergebnis:

Wenn es [das Sonett, Anm. G.H.] gut ist, so schlägt es mit ungemein lieblichen Klängen an Ohr und Herz. Das Hin- und Herschweben seiner Rhythmen und Reime wirkt auf meine Empfindungen beinahe ebenso, als eine von einem schönen, anmutigen, bescheidenen jungen Paare schön und mit bescheidener Anmut getanzte kleine Menuett, und in dieser Stimmung halte ich es für sehr wahr, was *Boileau* sagt:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poeme.

Es ist aber, glaube ich, nicht allein alsdann gut, wann seine mechanischen Regeln, die nach Boileau Apoll aus Bizarrerie für dasselbe erfunden und festgesetzt haben soll, auf das genaueste beobachtet werden [...] Sondern vornehmlich alsdann ist das Sonett gut, wenn sein Inhalt ein kleines, volles, wohl abgerundetes Ganzes ist, das kein Glied merklich zuviel, oder zu wenig hat, dem der Ausdruck überall so glatt und faltenlos, als möglich, anliegt, ohne jedoch im mindesten die leichte Grazie seiner hin- und herschwebenden Fortbewegung zu hemmen. Es muß aus der Seele, es muß von Zunge und Lippen gleiten, glatt und blank, wie der Aal, welcher der Hand entschlüpfend auf dem betauten Grase sich hinschlängelt [...] Darf denn dieses etwas anderes sein, als gleichsam ein Hauch, leicht aus der Brust empor gehoben und von den Lippen weggeblasen, nicht aber herausgewürgt, gehustet, geräuspert, gekrächzt, geröchelt?<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup>Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst ... Dritte Auflage.* Leipzig 1742, S. 619 f.

<sup>110</sup>Gottfried August Bürgers sämtliche Werke. Neue Ausgabe in sieben Büchern. Hrsg. v. Erich Walter. 2. Buch: *Gedichte, erster Teil.* Berlin o.J., S. 16 f.

In Bürgers Beschreibung des gelungenen Sonetts, die sich nicht nur durch den poetischen Schwung von der Definition Gottscheds unterscheidet, deutet sich eine veränderte Dichtungskonzeption an, in der nicht mehr die Vernunft Ausgangs- und Zielpunkt des dichterischen Schaffens ist, sondern die Empfindung. In diesem Sinne vermittelt das Sonett eben nicht in erster Linie gedankliche Inhalte, sondern es wird durch „liebliche Klänge“ zum Träger einer Stimmung, „es muß aus der Seele, es muß von Zunge und Lippen gleiten“ und auf „Ohr und Herz“, auf die „Empfindung“ des Zuhörers wirken. Der sinnliche Genuss, die sinnliche Wahrnehmung von Dichtung, erscheint bei Bürger als die notwendige Voraussetzung für eine angemessene Würdigung des Sonetts als poetische Form. Einen ganz ähnlichen Anspruch erhebt Herder bereits 1779 im Vorwort zum zweiten Teil seiner *Volkslieder-Sammlung*, dort heißt es: „Lied muß gehört werden, nicht gesehen; gehört mit dem Ohr der Seele, das nicht einzelne Silben allein zählt und mißt und wäget, sondern auf Fortklang horchet und in ihm fortschwimmt.“ Ein Zeitalter dagegen, das in der Poesie eine Trennung von Inhalt und Form vornimmt und dabei dem Inhalt den Vorrang zuspricht, ein Zeitalter, das noch immer an Gottscheds Worte glaubt: „die Verse machen das Wesen der Poesie nicht aus, viel weniger die Reime“<sup>111</sup>, kann eine lyrische Gattung mit derart strenger formaler Festlegung, wie es beim Sonett der Fall ist, kann ein aus der spielerischen sprachlichen Gestaltung entstehendes Klanggebilde, das seinen Sinn eben auch in sich selbst, in der sinnlichen Qualität des Wohlklangs der Sprache trägt und weniger in der Vermittlung rational fassbarer Gedanken, nicht goutieren.

So mussten auch Shakespeares Sonette mit der ihnen eigenen Poetik der Beständigkeit auf völliges Unverständnis stoßen, ebenso wie seine an Wortspielen reiche Sprache, die nicht nur die Sonette auszeichnet, sondern auch in den Dramen zu finden ist und schon von Wieland heftig kritisiert wurde, der behauptete, sie sei „an tausend Orten [...] hart, steif, schwülstig, schielend“<sup>112</sup>. Darüber hinaus wurde die Aufnahme der Sonettensammlung erschwert durch die Tatsache, dass die meisten der Gedichte an einen Mann und nicht wie traditionell üblich an eine Frau adressiert sind<sup>113</sup>. Und so kommt denn auch Eschenburg im Gefolge von Steevens und Malone zu einer abwertenden Beurteilung:

Ihr größter Fehler scheint in dem Mangel an Abwechslung zu liegen, und in dem Umstande, daß die meisten davon an eine Mannsperson, und nicht an ein Frauenzimmer gerichtet sind, für welches sich so warme und zärtliche

---

<sup>111</sup>Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Vierte sehr vermehrte Auflage. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1751. Darmstadt 1962, S. 93. Ähnlich klingt Johann Joachim Eschenburgs Äußerung über den Reim: „Auch der Reim [...] gehört nicht zu den wesentlichen Erfodernissen, sondern nur zu den zufälligen Verschönerungen eines Gedichts“. Johann Joachim Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaft. Braunschweig 1977, S. 45.

<sup>112</sup>Christoph Martin Wieland. Gesammelte Schriften. 2. Abteilung: Übersetzungen. Band II (3): Shakespeares theatralische Werke, sechster bis achter Teil. Hrsg. v. Ernst Stadler. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1911. Hildesheim 1987, S. 566.

<sup>113</sup>Diesen Umstand entschuldigt Eschenburg - und folgt damit wiederum der Argumentation Malones - mit dem Hinweis, dass „der darin herrschende zärtliche Ton [...] zur Zeit unsers Dichters, von Männern an Männer, selbst in Prose, sehr gewöhnlich gewesen sey“. Ueber W. Shakspeare, S. 577.

Ausdrücke der Achtung und Ergebenheit, wie die meisten enthalten, unstreitig besser geschickt hätten. Auch findet man in ihnen viele allzu gesuchte, weithergeholte Gedanken. [...] Monotonie der Gedanken ist wohl unstreitig der gerechteste Vorwurf, den man diesen Sonneten machen kann. Sie ist hier noch größer als bey Petrarch, und auffallender, weil uns Sh. nicht, gleich diesem Dichter, durch Empfindungen, sondern durch blossen, und nicht immer sehr glücklichen, Witz schadlos hält.<sup>114</sup>

Hatte Eschenburg in seiner Übertragung der Shakespeareschen Dramen die Prosaform mit der Begründung gerechtfertigt, dass „schwerlich der Verlust des Eigenthümlichen und Wörtlichen durch die Beibehaltung der äusseren Form hinreichend ersetzt“<sup>115</sup> werde, so liegt im Fall der Sonette die Sache anders. Eschenburg geht zwar nicht so weit wie Gottfried August Bürger, der die Auflösung des Sonetts in Prosa für geradezu unmöglich hielt<sup>116</sup>, aber der seine Abhandlung über Shakespeares Sonette beschließende Absatz, in dem er das Programm seiner Übersetzung darlegt, zeigt - trotz der darin zum Ausdruck kommenden Geringschätzung des Gegenstandes - die gegenüber der Dramenübersetzung veränderte Auffassung, dass die größere wörtliche Genauigkeit den Verlust der Form nicht ersetzen kann:

All diese, mehr als anderthalb hundert Sonnete hier übersetzt mitzutheilen, kann ich mich unmöglich entschliessen, weil ich davon für den Leser eben so grosse Ermüdung, als für mich selbst, befürchten müßte. Lieber mache ich eine Auswahl des Besseren; und füge den Originaltext unten bey, da er in Deutschland noch nicht sehr bekannt ist, und Gedichte dieser Art, von welchen Wendung und Versbau oft gerade das größte Verdienst ist, in einer prosaischen Uebersetzung zu viel verlieren.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup>Ueber W. Shakspeare, S. 573f.

<sup>115</sup>Mannheimer-Ausgabe. Band 1: Vorbericht, o.S.

<sup>116</sup>„Wenn man versuchte, das vollkommene Sonett in Prose aufzulösen, so müßte es einem schwer werden, eine Silbe, ein Wort, einen Satz aufzugeben, oder anders zu stellen, als alles das in Versen stehet. Ja, sogar die überall äußerst richtig, voll und wohl tönenden Reimwörter müssen nicht nur irgendwo im ganzen, sondern auch gerade an ihren Stellen um des Inhalts willen unentbehrlich scheinen.“ Gottfried August Bürgers sämtliche Werke. Neue Ausgabe in sieben Büchern. Hrsg. v. Erich Walter. 2. Buch. Gedichte, erster Teil. Berlin o.J., S. 17.

<sup>117</sup>Ebd., S. 577. Eine leichte Untertreibung ist Eschenburgs Behauptung, eine „Auswahl des Besseren“ getroffen zu haben, denn immerhin übersetzt er 56 Sonette, also mehr als ein Drittel der Sammlung. Es handelt sich um die Sonette 2, 5, 8, 11, 12, 18, 19, 21, 23, 27, 29, 30, 32, 37, 39, 42, 47, 52, 54, 59, 60, 63, 66, 70, 71, 73, 75, 76, 79, 86, 89, 90, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 102, 104, 106, 112, 114, 119, 126, 127, 128, 130, 138, 140, 143, 145, 147, 148, 149 und 154.

Das Problem, dass das Sonett in einer Prosaübersetzung das Entscheidende, seine äußere Form, seinen Klangkörper, verliert, sucht Eschenburg durch eine zweisprachige Präsentation zu lösen, die bis ins 20. Jahrhundert einzigartig bleibt. Der darin implizierte Appell an den Leser, sich auch mit dem Original auseinanderzusetzen, lässt erkennen, mit welchem Anspruch Eschenburgs Übertragung auftritt: sie will kein deutsches Äquivalent sein, sondern eine Art Lesehilfe zum Verständnis des Originals. Und diesem Anspruch wird die Übersetzung auch gerecht. Ausgehend von der unzweifelhaften Prämisse, dass jede Übersetzung immer auch Veränderung bedeutet, kann sich die Eschenburgsche Version noch heute neben anderen als Lesehilfe gedachten Prosaübertragungen sehen lassen.

Eschenburgs Kommentar zu Shakespeares Sonettssammlung ist mit der darin zum Ausdruck kommenden Ablehnung der Sonettform im Allgemeinen und der Shakespeareschen Sonette im Besonderen symptomatisch für die rationalistische Shakespeare-Kritik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Auch die einschränkende Bemerkung, dass es „einzelne trefliche Verse“<sup>118</sup> in diesen Gedichten gäbe, ist in diesem Zusammenhang zu sehen, denn diese selektierende Einschätzung der Sonette, die das Kunstwerk eben noch nicht als Ganzes und als untrennbare Einheit von Inhalt und Form betrachtet, entspricht der dualistischen Beurteilung der Shakespeareschen Dramen, wie sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vorgenommen wurde und die in der über Jahrzehnte erfolgreichen Sammlung *Beauties of Shakespeare* von William Dodd gipfelt<sup>119</sup>.

Zwar gebührt Eschenburg das Verdienst, Shakespeares Sonette in Deutschland erstmals vorgestellt zu haben, aber weder waren seine Übersetzung oder der einführende Kommentar dazu angetan, Begeisterung für diese Gedichtssammlung zu wecken, noch gab die persönliche Wertschätzung den Anlass zu diesem Unternehmen, sondern es war Eschenburgs Hang zur Vollständigkeit, der ihn den ganzen Shakespeare und damit eben auch die Sonette präsentieren ließ. Die Geringschätzung des lyrischen Werks Shakespeares gegenüber seinen Dramen lässt sich bereits an den das Kapitel *Ueber Shakspeare's Gedichte* einleitenden Sätzen ablesen:

Als Schauspieldichter ist Shakspeare bisher seinen Landsleuten sowol, als aufgeklärten Ausländern am meisten und allgemeinsten bekannt; als Verfasser andrer Gedichte kennen ihn unter beyden nur wenige; aus dem sehr natürlichen Grunde, weil er als solcher weniger bekannt zu seyn verdiente. Ein einziges seiner besten Schauspiele, Ein Hamlet, Ein Othello, wäre hinreichend gewesen, ihn der Unsterblichkeit zu versichern, da er hingegen durch die ganze Sammlung seiner übrigen Gedichte schwerlich nur bis auf unser Zeitalter berühmt zu bleiben hätte hoffen dürfen.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup>Ebd., S. 573. Auch für die lyrische Gattung des Sonetts selbst gibt Eschenburg zu: „Daß es indeß doch manche trefliche Sonnete giebt; steht wohl nicht zu leugnen“. Allerdings meint Eschenburg hier weniger Shakespeares oder überhaupt englische Sonette, sondern Petrarca, auf dessen „Meisterstücke“ er ausdrücklich hinweist. Ebd., S. 572.

<sup>119</sup>Auch in Deutschland war diese Sammlung überaus populär. Viele der Stürmer und Dränger – allen voran Herder und Goethe – haben den englischen Shakespeare zunächst in dieser Form zur Kenntnis genommen.

<sup>120</sup>Ueber W. Shakspeare, S. 524.

Von hier aus scheint es ein langer Weg bis zu einer angemessenen Würdigung der Shakespeareschen Sonette zu sein. Aber schon ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen von Eschenburgs opulenten Werk *Ueber W. Shakspeare* werden in Deutschland die notwendigen Voraussetzungen geschaffen, um das Eschenburgsche Verdikt zu überwinden und eine neue, von poetischer Begeisterung getragene Phase der Rezeption von Shakespeares Sonett-sammlung einzuleiten.



## 3.2 Die romantische Übersetzung und Rezeption der Shakespeareschen Sonettensammlung

### 3.2.1 August Wilhelm Schlegel

Eschenburgs Einschätzung der Sonette zeigt, dass die Zeit sozusagen noch nicht „reif“ ist für Shakespeares Sonette. Erst eine veränderte Deutung des Sonetts als poetische Form, die das Wesen dieser lyrischen Gattung neu erfasst, und ein neues übersetzerisches Verständnis, das durch die Wahl der Versform dem poetischen Charakter des Originals gerecht wird, können den Boden bereiten für eine positive Einschätzung der Shakespeareschen Sammlung. Diese zwei Voraussetzungen sind eng miteinander verknüpft, da beide eine neue Einsicht in das Verhältnis von Form und Inhalt in der Dichtung erfordern. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass ein Autor, nämlich August Wilhelm Schlegel, es unternimmt, die untrennbare Zusammengehörigkeit von formaler Gestaltung und inhaltlicher Realisation sowohl für das Sonett, als auch für die Übersetzung und insbesondere für die Übertragung der Shakespeareschen Dramen, neu zu definieren. Schlegel beschreibt das Anliegen seiner bereits zitierten Abhandlung *Etwas über William Shakspeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters* in dem *Zusatz zum neuen Abdruck* von 1827 folgendermaßen:

Die obigen Bemerkungen sind aus einem Aufsätze in Schillers Horen [...] ausgehoben, worin ich, jedoch ohne Nennung meines noch unbekanntem Namens, mein Vorhaben, den Shakspeare zu übersetzen, auf einem Umwege ankündigte. Das Bedürfnis einer Uebersetzung, worin die dichterischen Formen des Originals beibehalten wären, schien damals noch nicht sonderlich gefühlt zu werden.<sup>121</sup>

Aus der rückblickenden Betrachtung wird deutlich, dass es Schlegel, der seit 1795 an einer Übertragung der Shakespeareschen Dramen arbeitete<sup>122</sup>, in seinem Aufsatz weniger um eine Interpretation von Goethes *Wilhelm Meister* oder dessen Hamlet-Bild<sup>123</sup>, sondern vor allem darum geht, Interesse zu wecken für eine neue, gebundene Übersetzung und deren Notwendigkeit aus der Gestaltung des Originals abzuleiten. Nach einem kurzen Abriss der Geschichte der ersten beiden Shakespeare-Übersetzungen beginnt er seine Argumentation mit einer Gegenüberstellung von poetischer und prosaischer Übertragung, aus der er sein übersetzerisches Ideal entwickelt:

---

<sup>121</sup>S.W. Band 7, S. 64.

<sup>122</sup>Zwar hatte August Wilhelm Schlegel bereits 1789 zusammen mit Gottfried August Bürger den *Sommernachtstraum* übertragen, aber der eigentliche Beginn der Schlegelschen Shakespeare-Übersetzung ist erst mit der Überarbeitung dieses Stücks im Sommer 1795 anzusetzen.

<sup>123</sup>Die Besprechung der Hamlet-Interpretation Wilhelm Meisters in diesem vierzigseitigen Aufsatz umfasst dementsprechend auch nur 10 Seiten.

Nach der Befriedigung des Bedürfnisses thut sich der Hang zum Wohlleben hervor; jetzt ist das Beste in diesem Fache nicht mehr zu gut für uns. Soll und kann Shakspeare nur in Prosa übersetzt werden, so müßte es allerdings bei den bisherigen Bemühungen so ziemlich sein Bewenden haben. Allein er ist ein Dichter, auch in der Bedeutung, da man diesen Namen an den Gebrauch des Silbenmaßes knüpft. Wenn es nun möglich wäre, ihn treu und zugleich poetisch nachzubilden, Schritt vor Schritt dem Buchstaben des Sinnes zu folgen, und doch einen Theil der unzähligen, unbeschreiblichen Schönheiten, die nicht im Buchstaben liegen, die wie ein geistiger Hauch über ihm schweben, zu erhaschen! Es gilt einen Versuch. Bildsamkeit ist der ausgezeichnetste Vorzug unsrer Sprache, und sie hat in dieser Art schon vieles geleistet, was andern Sprachen mißglückt oder weniger gelungen ist: man muß an nichts verzweifeln.<sup>124</sup>

August Wilhelm Schlegel begründet die Notwendigkeit einer neuen Übersetzung mit dem charakteristischen Gestaltungsmerkmal der Shakespeareschen Dramen, der Mischung aus Prosa, Versen und Reimen, die nur durch eine poetische Übertragung adäquat wiedergegeben werden kann. In der Vermischung unterschiedlicher Stile sieht er die Ursache für die schon von der Aufklärung an den Charakteren und vom Sturm und Drang an der von Shakespeare gestalteten Welt so gelobte Mannigfaltigkeit der Darstellung.<sup>125</sup>

August Wilhelm Schlegel steht hier im Einklang mit den Ansichten seines Bruders Friedrich, der in den *Athenaeums-Fragmenten* von 1798 die "romantische Poesie" als "progressive Universalpoesie" definiert, die "auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen [...] will und soll"<sup>126</sup> und von Shakespeare sagt, seine "Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst"<sup>127</sup>. Die Gebrüder Schlegel erkennen hinter der Vermischung eine planvolle Absicht und halten Shakespeare deswegen für einen „korrekten“ Dichter; nicht im Sinne der klassizistischen Regelpoetik, sondern "in dem edleren und ursprünglichen Sinne des Worts korrekt, da es absichtliche Durchbildung und Nebenausbildung des Innersten und

---

<sup>124</sup>Ebd., S. 39ff.

<sup>125</sup>"Shakspeares Theaterwelt ist eben so gränzenlos mannichfaltig, als die wirkliche nach seinen Ansichten; er schloß nichts davon aus, was irgend in der menschlichen Natur und in der bürgerlichen Gesellschaft stattfand. Wie hätte er sich nun dabei auf einen einzigen, gleichförmigen Stil der Darstellung beschränken können? Die Natur der Sache bewahrte ihn vor einer solchen Abgeschmacktheit, denn sobald er es versuchte, mußten seine Dramen aufhören zu sein, was sie sind; und aus höchst interessanten wären nicht schöne, sondern gleichgültige Gedichte geworden." Ebd., S. 44.

<sup>126</sup>Athenaeum. Eine Zeitschrift. Hrsg. v. August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. 3 Bände. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1798-1800. Darmstadt 1983. Band 1. 2. Stück, S. 204. Diese Zeitschrift wird im Folgenden unter ihrem Titel Athenaeum zitiert.

<sup>127</sup>Ebd., S. 244.

Kleinsten im Werke nach dem Geist des Ganzen, praktische Reflexion des Künstlers bedeutet, ist wohl kein moderner Dichter korrekter als Shakespeare"<sup>128</sup>. Eine ähnliche Position bezieht Ludwig Tieck in seinen 1800 im *Poetischen Journal* veröffentlichten *Briefen über Shakspeare*, worin er erklärt, Shakespeare habe "die romantische Poesie zu ihrer höchsten Vollendung" geführt.<sup>129</sup> Auch Tieck geht es um eine gegenüber dem Standpunkt der "knaupelnden Schönheitszergliederer"<sup>130</sup> veränderte Sicht auf die Shakespeareschen Dramen als künstlerisch gestaltetes, einheitliches Ganzes, wenn er "alles für die Absicht des Dichters und zwar für die allerbeste Absicht"<sup>131</sup> ansieht.<sup>132</sup> Die Einschätzung der Shakespeareschen Stücke als künstlerisch gestaltetes Ganzes findet sich zwar schon in Gertenbergs Literaturbriefen und wird von den Vertretern des Sturm und Drang, insbesondere von Goethe und Herder, weiter ausgebaut, aber hier deutet sich ein verändertes Shakespeare-Verständnis an, denn der These vom Naturgenie, vom unbewussten Schöpfertum Shakespeares setzen August Wilhelm und Friedrich Schlegel ihre Auffassung von der Absichtlichkeit, von der Bewusstheit des Schaffensvorgangs entgegen. Im Gegensatz zu der Shakespeare-Kritik der Aufklärung und des Sturm und Drang, die sich vornehmlich mit dem Inhalt der Dramen auseinander setzte und in Shakespeare den großen Menschenmaler, den überragenden Darsteller menschlicher Leidenschaften oder den genialischen Schöpfer von Welt und Geschichte sah, wird jetzt erstmals die formale Gestaltung gewürdigt und das Kunstwerk als harmonische Einheit von Form und Gehalt gedeutet. Die Stücke des englischen Dramatikers erscheinen nicht mehr als unbewusst geschaffene Naturformen, was vor allem in dem von Goethe im *Wilhelm Meister* benutzten Baumgleichnis zum Ausdruck kommt, sondern als bewusst gestaltete "organische Kunstformen", als "ein kunstvoll gebauter Organismus, in dem sich jede Einzelheit mit innerer Notwendigkeit auf das Ganze bezieht und von diesem ihren Sinn erhält".<sup>133</sup>

Aus der literaturtheoretischen Deutung der Shakespeareschen Dramen als organische Kunstform, als harmonische Einheit von Form und Inhalt und aus den durch die eigene Shakespeare-Übertragung gewonnenen praktischen Erfahrungen, entwickelt Schlegel zum

---

<sup>128</sup>Ebd., S. 246.

<sup>129</sup>Ludwig Tieck: Kritische Schriften. Band 1. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1848. Berlin und New York 1974, S. 153.

<sup>130</sup>Ebd., S. 140.

<sup>131</sup>Ebd., S. 148.

<sup>132</sup>Tiecks frühe Beurteilung der Shakespeareschen Dramen, wie er sie in seinen *Briefen über Shakspeare* und in der 1796 veröffentlichten Abhandlung über *Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren* formuliert, unterscheidet sich von der übrigen Shakespeare-Kritik vor allem dadurch, dass er eine Lanze für die Komödien bricht, die bis dahin neben den Tragödien und Historien wenig Beachtung gefunden hatten.

<sup>133</sup>Peter Gebhardt: A.W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Untersuchungen zu seinem Übersetzungsverfahren am Beispiel des Hamlet. Göttingen 1970, S. 107. August Wilhelm Schlegel zeigt in seinem 1797 veröffentlichten Aufsatz *Ueber Shakspeares Romeo und Julie* mit der exemplarischen Analyse dieses Stücks, dass in Shakespeares Dramen jede Dramenfigur, jedes Handlungselement notwendig und kein Detail überflüssig ist. Die organische Einheit des Kunstwerks beschreibt er abschließend folgendermaßen: "Ja man darf dieß Gedicht ein harmonisches Wunder nennen, dessen Bestandtheile nur jene himmlische Gewalt so verschmelzen konnte". S.W. Band 7, S. 97.

Abschluss seines Aufsatzes eine neuartige Übersetzungstheorie, die seiner eingangs aufgestellten Forderung nach einer poetischen Übertragung Nachdruck verleiht:

Ich wage zu behaupten, daß eine solche Uebersetzung in gewissem Sinne noch treuer als die treueste prosaische sein könnte. Denn nicht gerechnet, daß diese eine entschiedne Unähnlichkeit mit dem Original hat, welche sich über das Ganze verbreitet, so stellt sich dabei sehr oft die Verlegenheit ein, entweder den Ausdruck schwächen, oder sich in Prosa erlauben zu müßen was nur der Poesie, und auch ihr kaum ansteht. Ferner würde es erlaubt sein, sich dem Dichter in seiner Gedrungenheit, seinen Auslassungen, seinen kühnen und nachdrücklichen Wendungen und Stellungen weit näher anzuschmiegen. Hart möchte die Treue des Uebersetzers zuweilen sein, und er müßte sich den freiesten Gebrauch unsrer Sprache in ihrem ganzen Umfange [...] nicht vorwerfen laßen; aber nie dürfte sie schwerfällig werden. Er überhüpfe lieber eine widerspenstige Kleinigkeit, als daß er in Umschreibungen verfallen sollte. In der Kürze wetteifre er mit seinem Meister, obgleich die englische Sprache wegen ihrer Einsilbigkeit, welche sonst der Schönheit des Versbaues nicht sehr günstig ist, hierin Vieles voraus hat, und ruhe nicht eher, als bis er sich überzeugt, er habe darin alles im Deutschen Thunliche geleistet.<sup>134</sup>

Als obersten Übersetzungsgrundsatz bestimmt Schlegel hier die Treue gegenüber dem Original. Diese Forderung findet sich zwar schon lange vor Schlegel, aber hier meint Treue eben nicht mehr nur eine getreue Übertragung der „Gedanken“, sondern sie bezieht sich sowohl auf die formale Nachbildung, als auch auf die Wiedergabe des Inhalts. Darüber hinaus ist der Treuebegriff bei Schlegel eng verknüpft mit dem Streben nach poetischer Schönheit, was deutlich wird in dem eingangs formulierten Übersetzungsziel "einen Theil der unzähligen, unbeschreiblichen Schönheiten, die nicht im Buchstaben liegen, die wie ein geistiger Hauch über ihm schweben, zu erhaschen"<sup>135</sup> und in der an den Übersetzer gerichtete Weisung, die Schönheiten des Originals zu bewahren<sup>136</sup>. Die poetische Schönheit einer Übersetzung basiert bei Schlegel unter anderem auf jenem Sprachideal der "Leichtigkeit und Gefälligkeit"<sup>137</sup>, das schon in seiner 1793 verfassten Rezension des Voßschen Homers zum Ausdruck kommt, in der er die Übersetzung bei aller Annerkennung in einem Punkt tadelt: Er vermisst in ihrem Versbau den "natürlichen, ungezwungenen Gang, die künstliche Leichtigkeit der jonischen Muse"<sup>138</sup>, wirft ihr Schwerfälligkeit, Steifheit und Härte vor und rügt den Mangel an "zartem Gefühl", an "einschmeichelnder Gabe der Anmuth"; vom "linden Hauch der hellenischen Muse" habe Voß nichts eingefangen<sup>139</sup>.

---

<sup>134</sup>Ebd., S. 62.

<sup>135</sup>Ebd., S. 39.

<sup>136</sup>Ebd., S. 61.

<sup>137</sup>Vgl.: Peter Gebhardt: A.W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Untersuchungen zu seinem Übersetzungsverfahren am Beispiel des Hamlet. Göttingen 1970, S. 93f.

<sup>138</sup>S.W. Band 10, S. 175.

<sup>139</sup>Ebd., S. 187.

Aus diesem Sprachideal resultieren die Vorschriften für die Sprache der Übersetzung, die "nie schwerfällig" sein oder "in Umschreibungen verfallen" darf und die Forderung an den Übersetzer: "er hüte sich vor einer zu steifen Regelmäßigkeit in seinen reimlosen Jamben: aber zu schön können sie schwerlich sein".<sup>140</sup> Treue in formaler und inhaltlicher Hinsicht und das Streben nach poetischer Schönheit, das sind die Maximen, die Schlegels Theorie von einer poetischen Übersetzung auszeichnen. Auf der anderen Seite weist Schlegel auf unvermeidliche Veränderungen gegenüber dem Original hin, wenn er bemerkt, dass der Übersetzer aufgrund der Kürze, der Einsilbigkeit der englischen Sprache "nicht immer [...] Vers um Vers geben" könne<sup>141</sup>. Darüber hinaus werden dem Übersetzer bestimmte Veränderungen zugestanden:

Die Wortspiele, welche sich nicht übertragen, oder durch ähnliche ersetzen lassen, müßten zwar wegbleiben, aber so, daß keine Lücke sichtbar würde. Eben so hätte es der Uebersetzer mit durchaus fremden und ohne Kommentar unverständlichen Anspielungen zu halten. Von bloß zufälligen Dunkelheiten dürfte er den Text befreien; aber wo der Ausdruck seinem Wesen nach verworren ist, da könnte auch dem deutschen Leser die Mühe des Nachsinnens nicht erspart werden.<sup>142</sup>

Ein weiteres Problem, vor das der Übersetzer bei der Übertragung der Shakespeareschen Dramen gestellt wird, sind nach Schlegels Ansicht die gereimten Verse: "In den gereimten Versen wird man sich mit einer weniger wörtlichen Treue begnügen müßen: ihr eigenthümliches Kolorit ist die Hauptsache, und dieses kann nur durch Beibehaltung des Reimes übertragen werden."<sup>143</sup>

Es lassen sich zwei grundsätzliche Möglichkeiten der sprachlichen Verwirklichung beim Übersetzen unterscheiden: Entweder der Übersetzer „verdeutsch“ die fremde Sprache, oder er verfremdet die deutsche Sprache, das heißt er nähert die Zielsprache der Ausgangssprache an. Schlegels Shakespeare-Übertragung ist eine Verdeutschung des englischen Dramatikers, die für ihn möglich und erleichtert wird durch "die große Übereinstimmung der beiden Sprachen", die soweit geht, "daß manche Zeilen Shakspeares, wenn man sie wörtlich und mit beibehaltner Ordnung überträgt, sich wie von selbst in dasselbe Maß fügen".<sup>144</sup> Aber wichtiger als diese sprachliche Übereinstimmung ist die von Schlegel beschriebene geistige Verwandtschaft:

---

<sup>140</sup>S.W., Band 7, S. 62f.

<sup>141</sup>Ebd., S. 62.

<sup>142</sup>Ebd., S. 63.

<sup>143</sup>Ebd., S. 63.

<sup>144</sup>Ebd., S. 62.

Man darf kühnlich behaupten, daß er [Shakespeare, Anm. G.H.] nächst den Engländern keinem Volke so eigenthümlich angehört wie den Deutschen, weil er von keinem im Original und in der Kopie so viel gelesen, so tief studiert, so warm geliebt, und so einsichtsvoll bewundert wird. Und dieß ist nicht etwa eine vorübergehende Mode; es ist nicht, daß wir uns auch einmal zu dieser Form dramatischer Poesie bequemt hätten, wie wir immer vor andern Nationen geneigt und fertig sind, uns in fremde Denkart und Sitten zu fügen. Nein, er ist uns nicht fremd: wir brauchen keinen Schritt aus unserm Charakter herauszugehen, um ihn 'ganz unser' nennen zu dürfen.<sup>145</sup>

Diese Theorie von der Geistesverwandtschaft zwischen Shakespeare und "den Deutschen" hat eine lange Tradition, die sich bis zu Lessing zurückverfolgen lässt, der in seinem berühmten 17. Literaturbrief behauptet, "daß [...] unsre alten Stücke wirklich sehr viel Englisch ge habt haben"<sup>146</sup>. Ausgehend von dieser Theorie bemüht sich Schlegel mit seiner „verdeutschenden“ Übersetzung darum, Shakespeare gleichsam zu einem „alten Deutschen“ zu machen, ihn in die "Sprache unsrer biedern Vorältern" zu übertragen, weswegen er einen "ganz leichten Anstrich des Alten in Wörtern und Redensarten" empfiehlt, die "das Gepräge der damaligen noch einfältigeren Sitten" vergegenwärtigen sollen und "solche Wörter und Redensarten, welche unsre heutige Verfeinerung bloß zu ihrem Behufe ersonnen", verbietet.<sup>147</sup> Während Schlegel im obigen Zitat von den bisherigen Prosaübersetzungen als Kopien spricht, so strebt er mit seiner poetischen Übertragung an, keine Kopie, sondern ein zweites Original zu verfassen.<sup>148</sup> Ludwig Tieck, der im Erscheinungsjahr des Schlegelschen Aufsatzes eine in weiten Teilen gebundene Übertragung des *Sturms* veröffentlicht hatte, äußert sich in seinen *Briefen über Shakspeare* zu der Schlegelschen Übersetzung folgendermaßen:

Daß dir Schlegels neue Uebersetzung des Shakspeare nicht ganz zusagen will, ist mir unerwartet, denn ich hatte gedacht, sie sollte mich großentheils alles

---

<sup>145</sup>Ebd., S. 38. In einem Brief an Tieck vom 11. Dezember 1797 geht Schlegel noch weiter, wenn er schreibt: "Ich hoffe, Sie werden in Ihrer Schrift [den *Briefen über Shakespeare*, Anm. G.H.] unter anderm beweisen, Shakspeare 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." In: Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe. Auf der Grundlage der von Henry Lüdeke besorgten Edition neu herausgegeben und kommentiert von Edgar Lohner. München 1972, S. 23.

<sup>146</sup>Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Hrsg. v. Karl Lachmann. Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Band 8. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1892. Berlin 1968, S. 43.

<sup>147</sup>S.W. Band 7, S. 63.

<sup>148</sup>Dieser Anspruch wird explizit in dem Satz zum Ausdruck gebracht: "Uebrigens wäre alles sorgfältig zu entfernen, was daran erinnern könnte, daß man eine Kopie vor sich hat." Ebd., S. 63.

ferneren Gesprächs und alles Streits über diese großen Dichtungen überheben, denn für die Deutschen liegt in ihr der Commentar des Dichters. Ich behalte mir vor, dir noch an andern Stellen über diese vortrefflich gelungene Nachbildung etwas zu sagen, die für uns wol die erste wahre Uebersetzung aus einer andern Sprache ist [...] Es war für mich eine ganz neue Erscheinung, die mich eben so überraschte als erfreute, als der erste Band des Schlegel'schen Shakspeare erschien; denn es gehört viel Geist und Witz dazu, um nur alle Stellen in ihrem rechten Zusammenhange zu bemerken, wo Shakspeare geistreich und witzig ist, und ich weiß nicht, ob ich mehr die Geschicklichkeit oder das Glück des Übersetzers bewundern soll, da ihm die Nachahmung fast allenthalben so ungemein gelungen ist. Bald besteht die Eigenthümlichkeit in dem Gange und Klange eines Verses, welches beibehalten werden mußte, bald in einer Wiederholung, oder einem Wortspiel, oft war der Reim wichtiger als der Inhalt des Verses, oft zeigte sich in einem unbemerkten Nebenworte das Charakteristische einer Person; daß alle diese Rücksichten nie verletzt oder übergangen sind, zeigt eine feine Empfindung, wie eine große Kenntnis des Dichters, denn ein solcher Uebersetzer muß in jeder Stelle den ganzen Dichter ahnden, weil beim Shakspeare nicht blos die gewöhnlichen Uebersetzertugenden in Anschlag kommen, von denen man immer schon viel Rühmens macht, sondern wer dieses Werk unternimmt, muß den Dichter gleichsam neu erschaffen, er kann in keinem Augenblicke treu genug oder zu frei sein, ihn verläßt hier alles, wenn ihn nicht der ächtpoetische Sinn und das feinste Gefühl der Schicklichkeit überall begleitet.<sup>149</sup>

Dass Tiecks überschwängliches Lob, die Schlegelsche Shakespeare-Ausgabe sei "die erste wahre Uebersetzung aus einer andern Sprache", nicht zu hoch gegriffen und dass es Schlegel gelungen ist, mit seiner Übersetzung ein zweites Original zu verfassen und den Dichter gleichsam neu zu erschaffen, beweist die überragende Stellung, die seine Übertragung bis heute einnimmt.

Die zwischen 1796 und 1797 in den *Horen* veröffentlichten Übersetzungsproben Schlegels aus *Romeo und Julia*, dem *Sturm* und *Julius Caesar* liefern die der Theorie zugehörige Praxis; Ostern 1797 erscheint dann der erste Band der Schlegelschen Übersetzung, der den *Sommernachtstraum* und *Romeo und Julia* enthält, und bis 1801 entstehen sieben weitere Bände. Danach ruht das Unternehmen für neun Jahre und erst 1810 wird der neunte und letzte Band von Schlegel veröffentlicht.<sup>150</sup> Das lange Pausieren begründet sich unter anderem darin, dass Schlegel sich in der Zeit nach 1801 verstärkt den romanischen Sprachen zuwendet und aus dem Italienischen, Spanischen und Portugiesischen übersetzt.<sup>151</sup> Der

---

<sup>149</sup>Ludwig Tieck: Kritische Schriften. Band 1. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1848. Berlin und New York 1974, S. 145ff.

<sup>150</sup>Vgl. Michael Bernays: Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare. Leipzig 1872 und Peter Gebhardt: A.W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Untersuchungen zu seinem Übersetzungsverfahren am Beispiel des Hamlet. Göttingen 1970, S. 75-83.

<sup>151</sup>1803 erscheint der erste Band des *Spanischen Theaters*, der drei Dramen Calderons enthält, und ein Jahr später veröffentlicht Schlegel seine *Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie*.

Ertrag dieses Studiums findet seinen Niederschlag in Schlegels von 1801 bis 1803 gehaltenen Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, die im dritten und letzten Teil, der *Geschichte der romantischen Literatur*, Schlegels Äußerungen über das Sonett enthalten. Schlegels Auseinandersetzung mit dem Sonett beginnt schon 1786 in Göttingen, wo er in Kontakt mit Gottfried August Bürger tritt. Sechs Jahre nach Bürgers Tod, anlässlich der posthumen Ausgabe der sämtlichen Schriften<sup>152</sup>, verfasst Schlegel einen Aufsatz, in dem er das Lebenswerk seines Lehrers kritisch beleuchtet und zu dessen Bemühungen um die Rehabilitierung des Sonetts als poetische Form Stellung bezieht:

Bürger hat das Verdienst, das bei uns gänzlich vergeßene und nach lächerlichen Vorurtheilen verachtete Sonett zuerst wieder zu einigen Ehren gebracht zu haben. Indessen zeigt sowohl seine Behandlung desselben, als was er in der Vorrede darüber sagt, daß er die Gattung nicht aus der Betrachtung ihres wahren Wesens begriffen hatte. Alles läuft bei ihm auf die Merkmale der Kleinheit, Niedlichkeit und Glätte hinaus, durch welche Forderungen die antithetische Symmetrie und unveränderliche Architektonik des Sonetts durchaus nicht erklärbar wird. Er nennt es 'eine bequeme Form, allerlei poetischen Stoff von kleinerem Umfange, womit man sonst nichts anzufangen weiß, auf eine sehr gefällige Art an den Mann zu bringen; einen schicklichen Rahm um kleine Gemälde jeder Art; eine artige Einfassung zu allerlei Bescherung für Freunde und Freundinnen'; und ich befürchte, daß diese lose, diminutive und also dem Obigen zufolge sonettähnliche Vorstellung vom Sonett immer noch nicht ganz außer Umlauf gesetzt ist. Das Beispiel der großen italiänischen und spanischen Meister belehrt uns, daß für das Sonett nichts zu groß, stark und majestätisch sei, was sich nur irgend nach materiellen Bedingungen des Raumes darein fügen will. Ja, es erfordert seiner Natur nach die möglichste Fülle und Gedrängtheit, und Bürgers Sonette scheinen mir nicht genug gediegenen Gedankengehalt zu haben, um dem Nachdruck ihrer Form ganz zu entsprechen.<sup>153</sup>

Schlegels Kritik ist sicherlich berechtigt, denn Bürger weiß zwar viel über den aus der formalen Gestaltung entstehenden Klangkörper und dessen sinnlich wahrnehmbare Wirkung zu sagen, die Äußerungen über die inhaltliche Realisation dagegen sind äußerst dürftig. Bürger steht mit seiner vornehmlich auf die Form zielenden Charakterisierung des Sonetts in der Nähe der Poetiken des Barocks und der Aufklärung und kommt, was die inhaltliche Füllung betrifft, nicht über die Beschreibung Johann Jakob Breitingers hinaus:

---

<sup>152</sup>Die Ausgabe erschien in vier Bänden von 1796-1802.

<sup>153</sup>S.W. Band 8, S. 132f. Die in diesem Zusammenhang von Schlegel zitierte Passage lautet in voller Länge: "Das Sonett ist eine sehr bequeme Form, allerlei poetischen Stoff von kleinerem Umfange, womit man sonst nichts anzufangen weiß, auf eine sehr gefällige Art an den Mann zu bringen. Es nimmt nicht nur den kürzeren lyrischen und didaktischen sehr willig auf, sondern ist auch ein schicklicher Rahmen um kleine Gemälde jeder Art, eine artige Einfassung zu allerlei Bescherung für Freunde und Freundinnen." In: Gottfried August Bürgers sämtliche Werke. Neue Ausgabe in sieben Büchern. Hrsg. v. Erich Walter. 2. Buch. Berlin o. J., S. 18.



Was zwar die kleinern Gattungen der Lyrischen Gedichte betrifft, als die Oden, Cantaten, Madrigale, Elegien, Sonnete u.a., so kan man nicht immer fordern, daß sie allemahl grossen Nutzen schaffen, allermassen sie zu einer unschuldigen Kurtzweil dienen, und daher genug ist, wenn sie nur den vornehmsten Zweck der Poesie, nemlich das Ergetzen, gewähren.<sup>154</sup>

August Wilhelm Schlegel geht es in seiner Vorlesung über die *Geschichte der romantischen Literatur* darum, den von Bürger geweckten Eindruck zu widerlegen, es handle sich beim Sonett um eine "artige Spielerei", und zu zeigen, dass "die Form vielmehr Werkzeug, Organ des Dichters ist, und gleich bei der ersten Empfängnis eines Gedichts, Gehalt und Form wie Seele und Leib unzertrennlich ist".<sup>155</sup> Er erläutert in seiner Abhandlung über das Sonett sehr detailliert das Wechselspiel von äußerer und innerer Struktur, von formalem und inhaltlichem Aufbau und kommt zu einem von Bürgers Charakterisierung sehr verschiedenen Resultat:

Man sieht leicht ein, daß durch so feste Verhältnisse, eine so bestimmte Gliederung das Sonett gewaltig aus den Regionen der schwebenden Empfindungen in das Gebiet des entschiedenen Gedankens gezogen wird. Dadurch ist es unstreitig für manche Freunde des melodischen Hin- und Herwiegens in weichen Gefühlen, welche eine solche Herrschaft des Gemüts über seine eigenen es ganz erfüllenden Bewegungen nicht begreifen, noch dulden mögen, abschreckend geworden. Das Lyrische ist das Wasser der Poesie, man verstehe in dem Sinne, wie Pindar das Wasser das vortrefflichste aller Dinge nennt: das allgemeine Flüssige, woraus erst alle festere Gestaltung durch Kontraktion hervorgeht. Das Gemüt erscheint in der lyrischen Darstellung wie ein sich ergießender Strom, dessen Bewegung von dem gelindesten Wellenschlagen bis zum schäumenden Waldbach, ja bis zum tobenden Wassersturz anwachsen kann. Im Sonett hingegen ist aller unbestimmte Fortgang abgeschnitten: es ist eine in sich zurückgekehrte, vollständige und organisch artikulierte Form. [...] Durch die gebundene Beschränkung wird das Sonett nun ganz besonders bestimmt, ein Gipfel in der Konzentration zu sein. Das lyrische Gedicht ist zwar kurz gegen epische und dramatische Kompositionen gehalten, jedoch ist ihm keine Zahl der Strophen vorgeschrieben. Das Sonett hat nur eine, oder, wenn man will, zwei sich entgegengesetzte, womit alles erschöpft ist und nichts weiter folgen kann. Jeder Augenblick wird daher festlich und kostbar, und der Dichter muß ihn mit dem Bedeutsamsten, was nach Maßgabe des Gegenstandes in seiner Gewalt ist,

---

<sup>154</sup>Johann Jacob Breitinger. *Critische Dichtkunst*. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. 1. Band. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1740. Stuttgart 1966, S. 104.

<sup>155</sup>August Wilhelm Schlegel. *Kritische Schriften und Briefe*. Hrsg. v. Edgar Lohner. Band 4: *Geschichte der romantischen Literatur*. Stuttgart 1965, S. 186.

auszufüllen suchen. Daraus geht der Charakter gedrängter und nachdrücklicher Fülle hervor.<sup>156</sup>

Das Sonett, "die Strophe der Strophen, die Strophe par excellence, in welcher alle Hauptkonjunktionen und Disjunktionen vereinigt sind"<sup>157</sup>, erscheint in Schlegels Definition eben nicht mehr nur wie bei Bürger als sinnlich wahrnehmbares Klanggebilde, sondern als in sich abgeschlossenes organisches Kunstwerk, dessen Wesen in der harmonischen Korrespondenz von klar gegliederter Form und deren inhaltlicher Ausgestaltung begründet liegt; der knapp bemessene Raum fordert vom Dichter die höchste Konzentration der Gedankenführung. Nach Schlegels Ansicht ist das Sonett nicht Träger einer Stimmung, es gehört nicht in die "Regionen der schwebenden Empfindungen", sondern "in das Gebiet des entschiedenen Gedankens" und "deswegen steht es auf dem Übergange vom Lyrischen zum Didaktischen, daher erkläre man sich, daß es zuweilen ganz epigrammatisch wird, und werden darf: denn das Epigramm enthielt schon in seiner antiken Form beide Elemente in der einfachsten Mischung in sich".<sup>158</sup> Ebenso wie bei der Beurteilung der Shakespeareschen Dramen schafft Schlegel für das Sonett ein neues Verständnis der Dichtung als organisches Kunstwerk, als harmonische, untrennbare Einheit von Form und Gehalt.

Schlegels Abhandlung über das Sonett findet sich innerhalb der Ausführungen über Petrarca, seine Äußerungen beziehen sich also auf die italienische Sonettform mit ihrer inhaltlichen und formalen Gliederung in zwei Quartette und zwei Terzette, sowie dem Endecasillabo als das zugrunde liegende Versmaß. Die Wiederentdeckung des Sonetts in Deutschland um 1800 steht ganz im Zeichen des großen italienischen Vorbilds und das bleibt nicht ohne Folgen für die deutschen Übersetzungen von Shakespeares Sonetten.

---

<sup>156</sup>Ebd., S. 193f.

<sup>157</sup>Ebd., S. 192.

<sup>158</sup>Ebd., S. 193.

### 3.2.2 Karl Friedrich Ludwig Kannegießer

1803 erschienen die ersten deutschen Versübersetzungen von Shakespeares Sonetten in der Zeitschrift *Polychorda*, deren Zielsetzung der Herausgeber Theodor Heinrich August Bode folgendermaßen beschreibt: "Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat den Endzweck, sie zu einem Magazin poetischer Übersetzungen zu machen, und hat dabey seine Absicht vorzüglich auf diejenigen Dichtungen des Auslands gerichtet, die der Nachbildung in unserer Sprache noch entgegengesehen haben und derselben würdig sind."<sup>159</sup> Hinter der Verfasserinitiale *K.* verbirgt sich Karl Friedrich Ludwig Kannegießer, der in vier Folgen mit dem Titel *Sonette nach Shakspeare* insgesamt 26 Gedichte in deutscher Übertragung veröffentlichte.<sup>160</sup> Den Untersuchungsgegenstand der nun folgenden Analyse der Übersetzung bilden das 1. und das 76. Sonett, also jene beiden Gedichte, die mit der für die vorliegende Arbeit getroffenen Textauswahl übereinstimmen. In der ersten Folge der *Sonette nach Shakspeare*, in der das poetologische 76. Sonett erscheint, steht Kannegießer deutlich unter dem Einfluss des zeitgenössischen Dichtungsverständnisses, denn er wählt für seine Übertragung die italienische Sonettform, die drucktechnisch noch durch das Einschleiben von Leerzeilen zwischen den einzelnen Strophen unterstrichen wird:

Why is my verse so barren of new pride?  
So far from variation or quicke change?  
Why with the time do I not glance aside  
To new found methods, and to compounds strange?  
Why write I still all one, ever the same,  
And keepe invention in a noted weed,  
That every word doth almost tel my name,  
Shewing their birth, and where they did proceed?  
O know sweet love I alwaies write of you,  
And you and love are still my argument:  
So all my best is dressing old words new,  
Spending againe what is already spent:  
For as the Sun is daily new and old,  
So is my love still telling what is told.<sup>161</sup>

Wie ist mein Vers so arm an neuem Schimmer,  
Warum verwandl' ich, ändr' ich nicht gewandt?  
Werd' ich im Lauf der Zeiten nicht bekannt

---

<sup>159</sup>Polychorda. Eine Zeitschrift. Hrsg. v. August Bode. Band 1 (1803). S. III. Diese Zeitschrift wird im Folgenden nach ihrem Titel, Polychorda, zitiert. Diesem Forum für poetische Übersetzungen war keine lange Lebensdauer beschieden, schon zwei Jahre nach ihrem ersten Erscheinen wurde die Zeitschrift eingestellt.

<sup>160</sup>Es handelt sich um die Sonette: 100, 128, 154, 145, 102, 39, 60 und 76 (Heft 1) 1, 2, 7, 12, 16, 38, 79 und 81 (Heft 2) 143, 106, 104, 98, 97 und 96 (Heft 4) 9, 14, 18, 15 (Heft 6). In: Polychorda. Band 1 (1803). S. 52-58, 115-122, 338-343, 567-570.

<sup>161</sup>Sonnets, S. 66.

Mit neugeschaffnen Weisen, fremdem Flimmer?

Warum doch schreib' ich nur dasselbe immer,  
Laß der Erfindung stets ihr alt Gewand?  
Fast jedes Wort entdeckt des Dichters Hand,  
Verschweigt den Ort, wo es entsprungen, nimmer.

O wisse denn, von Dir nur mag ich schreiben,  
Du sollst mein Stoff, und Liebe soll es bleiben.  
Drum muß ich alte Worte neu gestalten,

Was schon entfaltet, wieder neu entfalten.  
Denn wie die Sonne stets ist alt neu und alt,  
So schallt mein Liebeston wie er geschallt.<sup>162</sup>

Auf den ersten Blick offenbart sich, dass Schlegels Postulat, eine poetische Übersetzung könne treuer als die treueste prosaische sein, auf den Vergleich der prosaischen Version von Eschenburg und der gebundenen Übertragung Kannegießers zutrifft. Allein die poetische Übersetzung ist in der Lage, eine ähnliche Wirkung, einen ähnlichen Eindruck wie das Original beim Leser hervorzurufen und damit mehr zu werden als lediglich ein Kommentar zum Verständnis des Originals. Auch Schlegels Äußerung bezüglich der großen Übereinstimmung von englischer und deutscher Sprache, die so weit gehe, "dass manche Zeilen Shakespeares, wenn man sie wörtlich und mit beibehaltner Ordnung überträgt, sich wie von selbst in dasselbe Maß fügen",<sup>163</sup> findet ihre Bestätigung im sechsten Vers, wo Kannegießer "And keepe invention in a noted weed" übersetzt als "Laß der Erfindung stets ihr alt Gewand" (lediglich die einleitende Konjunktion "and" fehlt in der deutschen Version). Aber es lassen sich in Kannegießers Übersetzung auch zahlreiche Abweichungen vom Original feststellen, anhand derer die grundsätzlichen Schwierigkeiten der Versübersetzung aufgezeigt werden können. Das erste Problem beim Übersetzen englischer Dichtung ins Deutsche liegt in der schon von Schlegel konstatierten Einsilbigkeit der englischen Sprache, oder wie Ludwig W. Kahn es in seiner Untersuchung *Shakespeares Sonette in Deutschland* beschreibt: "man kann sagen, dass das Problem der Uebersetzung Shakespearescher Sonette (und englischer gebundener Sprache überhaupt) das Problem ist, wie man dieses Mehr an Silben wieder einspart".<sup>164</sup> Das Eliminieren einiger der einleitenden, logisch verknüpfenden Konjunktionen ("and" Vers 6 und 10, "that" Vers 7) und die häufigen Elisionen, die - insbesondere im zweiten Vers - der Sprache der Übersetzung eine Härte verleihen, die sie im Original nicht besitzt, dokumentieren den Versuch, "dieses Mehr an Silben" einzusparen. Ein weiteres Mittel, um die unterschiedlichen Sprachlängen auszugleichen, wendet Kannegießer an, wenn er in Zeilen, in denen die inhaltliche Aussage amplifizierend vorgetragen wird, sich auf die Übersetzung lediglich einer Variante beschränkt und dafür den Verlust an Nachdrücklichkeit und Anschaulichkeit in Kauf nimmt;

---

<sup>162</sup>Polychorda, S. 58.

<sup>163</sup>S.W. Band 7, S. 62.

<sup>164</sup>Ludwig W. Kahn: *Shakespeares Sonette in Deutschland*. Versuch einer literarischen Typologie. Bern und Leipzig 1935, S. 20.

so werden beispielsweise in der fünften Zeile "all one" und in der achten Zeile "their birth" nicht übersetzt. Selten werden dagegen ganze Satzteile weggelassen, ein solcher Fall findet sich lediglich im neunten Vers, in dem die Anrede "sweet love" fehlt.

Das zweite Problem, vor das der Übersetzer bei einer Versübertragung gestellt wird, ist der Reim, und Kannegießer hat sich mit der Wahl einer an das italienische Sonett angelehnten Form das Übersetzen unnötig erschwert: Während Shakespeares Sonette aus sieben Reimen bestehen, beschränkt sich Kannegießer auf fünf Reime, das heißt, er muss für die ersten beiden Quartetten zweimal je vier reimende Wörter finden.<sup>165</sup> Der Reimzwang äußert sich denn auch besonders deutlich in den ersten acht Zeilen, in denen die dem Original zugrundeliegende Gliederung durch die anaphorische Verbindung von erstem, drittem und fünftem Vers mit dem Fragewort "why" verloren geht (die Anapher verschiebt und beschränkt sich in der Übersetzung auf die zweite und fünfte Zeile). Zwar sind im ersten Quartett die Übertragungen von "new pride" und "compounds strange" mit "neuem Schimmer" und "fremdem Flimmer", die bei Kannegießer den umarmenden Reim bilden, besonders gut gelungen, denn in ihnen kommt der von Shakespeare auch in den anderen poetologischen Sonetten als „prächtig geputzt“ beschriebene Modestil prägnant und pointiert zum Ausdruck. Im Gegensatz zu Eschenburg, dessen Übersetzung des ersten Quartetts weniger die *elocutio* als vielmehr eine allgemein gehaltene Dichtungskonzeption betraf, nimmt Kannegießer durch seine exponierten, das Quartett umschließenden Reimworte konkret Bezug auf den dichterischen Akt der Ausschmückung, weswegen die verallgemeinernde, nicht besonders treffende Übersetzung von "new found methods" als "neugeschaffne[n] Weisen" nicht so sehr ins Gewicht fällt. Weniger gelungen ist dagegen seine Übertragung der zweiten Zeile, weil hier nicht mehr der Vers selbst, sondern das Ich des Dichters das Subjekt bildet, die Schlagworte "variation" und "quicke change", die zur Charakterisierung des Modestils dienen, in Verbformen aufgelöst werden und somit erste und zweite Zeile keinen syntaktischen Zusammenhang mehr bilden. Auch die Übersetzung von "do I not glance aside" mit dem unbeholfen und steif wirkenden "werd' ich [...] nicht bekannt" dokumentiert den Reimzwang. Ein weiteres Beispiel liefert die achte Zeile, in der aus der einfachen Aussage des Originals "Shewing [...] where they did proceed" eine verschachtelte ex-negativo-Definition wird: "Verschweigt den Ort, wo es entsprungen, nimmer" (Weniger wichtig ist die Veränderung vom Plural zum Singular, die eine weitere Möglichkeit darstellt, Silben einzusparen). In den letzten sechs Zeilen, die in der Übersetzung in paarenden Reimen gehalten sind, sind die Auswirkungen des Reimzwangs weniger auffällig: die logische Umkehrung in der zwölften Zeile, wodurch der Chiasmus des Originals und der Parallelismus zur letzten Zeile verloren geht, sowie die Inversion im dreizehnten Vers.

Für die Reimworte des Originals lassen sich zwar Sinnentsprechungen finden, aber diese reimen sich dann in der Regel nicht mehr. Nur an zwei Stellen bleibt das Reimwort des Originals in der Übertragung bestehen (Vers 6 "weed" - "Gewand" und Vers 13 "old"- "alt"). Der Übersetzer ist also gezwungen, entweder die originalen Reimworte mit ähnlichen, bedeutungsnahen Worten zu übersetzen, durch die wieder ein Reim zustande kommt - in der vorliegenden Übersetzung trifft das auf die Übertragung von "pride" mit "Schimmer" im ersten Vers und auf die poetisierende Übertragung von "told" mit "geschallt" im letzten Vers zu. Oder er muss andere Worte aus dem Zeileninnern an die exponierte Reimstelle versetzen und diese Umstellung bedeutet immer eine Veränderung

---

<sup>165</sup>In den ersten fünf Sonetten (100, 128, 154, 145, 102) beschränkt Kannegießer die Zahl der Reime sogar auf vier und folgt damit der strengen italienischen Sonettform.

der inhaltlichen und sprachlich-formalen Struktur der einzelnen Zeilen.

Über Shakespeares künstlerische, meist rhetorisch angelegte Gestaltung der Verse wurde bereits bei der Analyse des Originals gesprochen<sup>166</sup> und diesen Aufbau versucht Kannegießer in seiner Übersetzung nachzubilden: So zentriert er den sechsten und dreizehnten Vers um die mittlere betonte Silbe "stets", gliedert die zweite und zwölfte Zeile durch Sinnabschnitte in zwei symmetrische Vershälften, oder verleiht dem Vers, wie in der zehnten Zeile, durch die doppelte Verwendung des Modalverbs "Sollst - soll" lyrischen Klang und harmonische Balance. Kannegießer bedient sich dabei derselben sprachlichen Gestaltungsmittel, die auch Shakespeare benutzt, und er rückt, ebenso wie Shakespeare, die sinntragenden Worte durch gezielte Wiederholungen in den Vordergrund: Das zweimal an zentraler Stelle eingefügte Adverb "stets", die gegenüber dem Original gesteigerte Verwendung des Gegensatzpaares "alt" und "neu"<sup>167</sup>, sowie die Wiedergabe und Neukonstruktion rhetorischer Wiederholungsfiguren verstärken die inhaltliche Aussage dieses Sonetts, die Gegenüberstellung von modisch wechselhafter und eigener Dichtung, die als immer gleich und beständig gekennzeichnet wird.

Kannegießers Übersetzung besticht vor allem durch die genaue Beobachtung und Nachbildung der Details, die inhaltliche Nuancierung mit Hilfe feiner, sprachlich formaler Strukturen. Der einzig gravierende Fehler liegt in der von Kannegießer gewählten Sonettform, die der von Shakespeare benutzten Form nicht entspricht. Wie August Wilhelm Schlegel in seiner Abhandlung über das Sonett ausführt, liegt das Wesen dieser lyrischen Gattung in der Einheit von Form und Gehalt begründet. Wenn Schlegel dies auch nur anhand der italienischen Sonettform zeigt, so gilt die Forderung, dass der formale Aufbau mit der inhaltlichen Gliederung übereinstimmen muss, ebenso für die englische Sonettform. Shakespeares Sonette gliedern sich in drei alternierend reimende Quartette und das Schlusscouplet mit paarendem Reim.<sup>168</sup> Die drei Quartette, in denen die Argumentation geführt wird, sind aufgrund des Reimwechsels voneinander getrennt und bilden daher auf der formalen Ebene mehr oder weniger in sich abgeschlossene Einheiten, die durch semantische Zusammenhänge oder rhetorische Figuren miteinander verbunden werden können. Das Schlusscouplet bildet den formalen und inhaltlichen Höhepunkt des Sonetts, das heißt Form und Inhalt steuern auf diese letzten beiden Zeilen zu, die mit ihrem nahen, paarenden Reim die inhaltliche Gestaltung als epigrammatische Sentenz bedingen. Kannegießer dagegen übernimmt für die ersten acht Zeilen die italienische Sonettform, die die beiden Quartette durch denselben umarmenden Reim verbindet und gestaltet die letzten sechs Verse als Reimpaare.<sup>169</sup> Der Reimwechsel zwischen den ersten acht und den letzten sechs Zeilen erfordert, wie im italienischen Sonett, eigentlich eine inhaltliche Gliederung in Oktett und Sextett, die Shakespeares Sonette nicht besitzen. Ebenso widerspricht die Gestaltung des Sextetts aus Reimpaarversen der Shakespeareschen Vorlage, weil damit einerseits das dritte Quartett aufgelöst wird und eine formale Unterscheidung zwischen den ersten beiden und dem letzten Quartett entsteht, andererseits fehlt der Form jetzt der abschließende Höhepunkt.

---

<sup>166</sup>Vgl. Kapitel 2.2.

<sup>167</sup>Bei Shakespeare finden sich die Worte "old" und "new" im elften und dreizehnten Vers; Kannegießer übersetzt diese Gegensatzpaare gemäß der Vorlage und fügt darüber hinaus das Wort "alt" in der sechsten Zeile und das Wort "neu" in der zwölften Zeile ein.

<sup>168</sup>Shakespeares Reimschema lautet: abab cdcd efef gg. Vgl. Anhang: 1.2. Zur englischen Sonettdichtung, S. 233ff.

<sup>169</sup>Kannegießers Reimschema lautet: abba abba cc dd ee.

Diesen entscheidenden Fehler hat Kannegießer wohl auch selbst eingesehen, denn schon in der nächsten Folge befreit er sich von dem herrschenden Geschmack, der die italienische Form bevorzugt, und übersetzt Shakespeares Sonette in ihre genuine Form<sup>170</sup>. Dass Kannegießer damit auch auf der inhaltlichen Ebene eine größere Nähe zum Original erreicht, wird die nun folgende Analyse des 1. Sonetts zeigen:

From fairest creatures we desire increase,  
That thereby beauties *Rose* might never die,  
But as the riper should by time decease,  
His tender heire might beare his memery:  
But thou contracted to thine owne bright eyes,  
Feed'st thy lights flame with self substantiall fewell,  
Making a famine where abundance lies,  
Thy selfe thy foe, to thy sweet selfe too cruell:  
Thou that art now the worlds fresh ornament,  
And only herauld to the gaudy spring,  
Within thine owne bud buriest thy content,  
And tender chorde makst wast in niggarding:  
Pitty the world, or else this glutton be,  
To eat the worlds due, by the grave and thee.<sup>171</sup>

Von schönen Wesen wünschen wir Vermehrung,  
Auf daß der Schönheit Rose nimmer sterbe;  
Und welkt die reife durch der Zeit Verheerung,  
Ihr Angedenken trag ein zarter Erbe.

Doch du, beschränkt auf deiner Augen Feuer,  
Nährst deines Lichtes Strahl mit eigenem Schwefel,  
Und wo ein Ueberfluß ist, machst du's teuer,  
Feind deinem süßen Selbst mit hartem Frevel.

Du, der du jetzt der Welt zum frischen Ruhme,  
Allein Herold des Frühlings holden Reizen,  
Birgst in der eignen Knospe deine Blume;  
Verödest, holder Karger, durch dein Geizen,  
Hab' Mitleid mit der Welt, sonst sei Begierde,  
Schling' in das Grab und dich der Schöpfung Zierde.<sup>172</sup>

Dieses Sonett eröffnet den Shakespeareschen Sonettzyklus und gehört zur Gruppe der Prokreationssonette, für die sich Kannegießer anscheinend besonders begeistert hat, denn

---

<sup>170</sup>Allerdings wird die optische Gliederung in zwei Quartette und zwei Terzette durch das Einfügen von Leerzeilen beibehalten, lediglich das Einrücken der Strophenanfänge entfällt.

<sup>171</sup>Sonnets, S. 5.

<sup>172</sup>Polychorda, S. 115.

von den 17 Gedichten übersetzt er acht, also ungefähr die Hälfte, oder andersherum gesagt, beinahe ein Drittel der von ihm übertragenen Gedichte stammt aus dieser Einleitungssequenz. Die Tatsache, dass sich Kannegießer auf die Prokreationssonette, auf die für ihn und sein Lesepublikum wohl fremdartigste Gruppierung innerhalb der Sammlung konzentriert, die alle Variationen desselben Themas und damit Objektivationen von Shakespeares Poetik der Beständigkeit sind, zeigt, dass es ihm mit seiner Übersetzung darum ging, seinen Zeitgenossen das als schön empfundene Fremdartige und Eigentümliche der Shakespeareschen Sammlung zu präsentieren und dokumentiert die gewandelte Einschätzung der Shakespeareschen Sonette gegenüber Eschenburgs ablehnendem Urteil, der in seinem Werk *Über W. Shakspeare* den Sonetten "Mangel an Abwechslung", "Monotonie" und das Vorhandensein von "allzu gesuchte[n], weithergeholt[e] Gedanken" vorgeworfen hatte<sup>173</sup>.

Die ersten beiden Zeilen sind eine wörtliche Wiedergabe des Originals, wobei Kannegießer sogar die Alliteration, die den programmatischen Charakter der Aussage unterstreicht, verstärkt wiederherstellen kann ("From fairest" - "Wesen wünschen wir", Vers 1). Während bei Shakespeare das erste Quartett - getrennt durch die einleitende Konjunktion "but" in der dritten Zeile - in zwei Hälften zerfällt, wovon sich die erste Hälfte auf die Rose, die letzten beiden Verse aber auf "the riper" beziehen und durch den Wechsel des Geschlechts die Verbindung zum männlichen Adressaten des Sonetts herstellen, bildet das Quartett in der Übersetzung eine Einheit, die trennende Konjunktion "but" wird durch die verbindende Konjunktion "und" ersetzt und alle Verse beziehen sich auf die Rose, bleiben also im floralen Bildbereich.

In der fünften Zeile geht mit der Übertragung von "contracted to" als "beschränkt auf" die im englischen enthaltene Bedeutung von "verlobt sein mit" verloren, die auf die hinter den Prokreationssonetten stehende, an den Adressaten gerichtete Aufforderung, sich zu verheiraten und Nachkommen zu zeugen, Bezug nimmt. Die beiden folgenden Zeilen der Übersetzung zeigen auf der metaphorischen Ebene Veränderungen gegenüber dem Original: Das von Shakespeare in der sechsten Zeile beschriebene Kerzenbild ersetzt Kannegießer durch das im Reimwort "Schwefel" angedeutete Bild eines abbrennenden Streichholzes und durch die Umschreibung von "making a famine" als "machst du's theuer" entfällt die mit Hilfe der „Essmetaphorik“ hergestellte Verbindung von sechster und siebter Zeile ("feed'st" und "famine"), was der Übersetzer mit dem Einfügen der Konjunktion "und" auszugleichen sucht (die weniger bedeutsame logische Umkehrung innerhalb der siebten Zeile sei hier nur am Rande erwähnt). Die außerordentlich verdichtete, rhetorisch ausgefeilte sprachliche Gestaltung der aus lauter einsilbigen Worten bestehenden achten Zeile, auf die bereits bei der Analyse des Originals hingewiesen wurde<sup>174</sup>, ist nicht übersetzbar. Kannegießer nun erweist sich als sehr erfinderisch bei dem Versuch, den komplexen kunstvollen Aufbau nachzubilden, indem er den Vers um die auf der Mittelachse befindliche Alliteration "süßen Selbst" zentriert und durch die aufeinander Bezug nehmenden, alliterierenden Worte "Feind" und "Frevel" umrahmt.

Im dritten Quartett übernimmt Kannegießer die übergreifende Syntax der ersten drei Zeilen, allerdings wirkt die Übersetzung schwerfällig und konstruiert, was nicht zuletzt daran liegt, dass seinen Nebensätzen das Verb fehlt. Der umrahmende, einen Spannungsbogen bildende Hauptsatz, dessen Subjekt am Anfang der neunten Zeile steht, vollendet sich erst im elften Vers, wo im Original zunächst das positiv besetzte Blumenbild des ersten Quar-

---

<sup>173</sup>Ueber W. Shakspeare, S. 573f.

<sup>174</sup>Vgl. Kapitel 2.2.



tetts aufgegriffen und dann durch das betonte Verb "buriest" die Aussage ins Negative gewendet wird. Ein negativer Unterton schwingt schon in den beiden vorausgehenden Zeilen mit, in denen mit den Worten "fresh ornament" und "gaudy spring" eben auch auf den oberflächlichen, vergänglichen Charakter der Schönheit hingewiesen wird. Kannegießer ersetzt diese Worte durch die auf den heutigen Leser allzu klischeehaft wirkenden Formulierungen "frischen Ruhm" und "des Frühlings holden Reizen", womit er die Doppeldeutigkeit des Originals eliminiert. Auch die Wendung innerhalb der elften Zeile geht in der Übersetzung verloren, denn Kannegießer behält durch eine poetisierende Erweiterung des Blumenbildes die positive Beschreibung bei und schwächt damit die an den Adressaten gerichtete Warnung deutlich ab. Während sich auf der inhaltlichen Ebene Veränderungen ausmachen lassen, zeigt sich dagegen auf der formal-sprachlichen Ebene das Bemühen des Übersetzers, dem Original möglichst genau zu folgen: Bei Shakespeare ist diese Zeile um die in der Versmitte befindliche Alliteration "bud buriest" zentriert, Kannegießer umrahmt den Vers durch die alliterierenden Worte "Birgst" und "Blume". In der zwölften Zeile beseitigt Kannegießer die im Original enthaltene Zusammenstellung von Gegensätzlichem, die auf das Gegensatzpaar des siebten Verses verweist. Shakespeare nimmt durch die Worte "chorle", "waste" und "niggarding" Bezug auf das biblische Gleichnis von den Talenten, der bei Kannegießer fehlt, da er nur den letzten dieser Begriffe wortgetreu überträgt (aus dem Partizip Präsens wird allerdings ein Substantiv).

Im Schlusscouplet ist zwar die erste Hälfte der dreizehnten Zeile sehr genau übertragen, aber schon in der zweiten Vershälfte schwächt Kannegießer die Aussagekraft des Originals, wenn er den bildhaft anschaulichen Ausdruck "this glutton", der die Verbindung zur Essmetaphorik des zweiten Quartetts herstellt, durch den abstrakten Begriff "Begierde" ersetzt. Der abschließende Satz, der sich über die zweite Vershälfte der dreizehnten und die vierzehnte Zeile erstreckt, und insbesondere die Schlusszeile wird in der Übersetzung nachgerade unverständlich. Shakespeare führt dem Adressaten hierin die Konsequenz seines Handelns vor: Die Selbstverliebtheit, die keine Vermehrung der Schönheit durch Nachkommenschaft zulässt, die die Schönheit nicht unsterblich macht, sondern sie der Vergänglichkeit preisgibt, bedeutet die Welt um den ihr zustehenden Anteil zu betrügen, ihren Anspruch auf den Erhalt der Schönheit nicht zu erfüllen. Mit dem Wort "due" rekurriert Shakespeare erneut auf das Gleichnis von den Talenten, das dem Adressaten ein warnendes Beispiel sein soll, auch er wird sich eines Tages vor der Welt und vor seinem Herrn für sein Verhalten rechtfertigen müssen. In der Übersetzung zerstört die Umstellung des letzten Satzes den Aufbau und die Aussage des Originals, denn durch die syntaktische Trennung der zuvor durch Enjambement verbundenen Zeilen wird auch die inhaltlich logische Verknüpfung unterbrochen. Bei Kannegießer stehen die abschließenden Verse, die beide mit Imperativen beginnen, unverbunden nebeneinander und so geht die zwingende Konsequenz, die Shakespeares Argumentation besitzt, verloren. Weil dem Schlusscouplet, wie schon mehrfach betont wurde, als Kulminationspunkt die größte inhaltliche Bedeutung zukommt, ist Kannegießers Übertragung der abschließenden Zeilen die mit Abstand schwächste Stelle in seiner Übersetzung des 1. Sonetts. Kannegießers unverständliche Version des Schlusscouplets kann nicht das zum Ausdruck bringen, was diese Zeilen bei Shakespeare enthalten, nämlich die inhaltliche Zusammenfassung der in den Quartetten geführte Argumentation auf engstem Raum, die die an den Adressaten gerichtete Warnung abschließend bekräftigt und zugleich die in der ersten Zeile programmatisch formulierte Norm bestätigt. Aber zu Kannegießers Verteidigung sei gesagt, dass gerade das Schlusscouplet, insbesondere wenn dessen komplexer Inhalt so ins Rätselhafte verdichtet ist wie im vorliegenden Fall, ein beinahe unbezwingbares Hindernis für jede Übersetzung darstellt.

Kannegießers Übersetzung der Shakespeareschen Sonette zeigt, insbesondere mit der an-

fänglichen Übernahme einer fremdartigen Sonettform, zwar die Schwierigkeiten des Pionierwerks, aber sie ist trotz aller Veränderungen eine in weiten Teilen überaus gelungene und erstaunliche Leistung, die allerdings lange Zeit keine Beachtung fand. Ludwig W. Kahn urteilt in seiner Untersuchung aus dem Jahre 1935: "Kannegießer hatte einige Sonette frei übersetzt in einer interessanten Mischung von rationalistisch-steifem und anakreontisch aufgelockertem Stil".<sup>175</sup> Aus dieser oberflächlichen, völlig unzutreffenden Bemerkung lässt sich eigentlich nur schließen, dass der Verfasser Kannegießers Übersetzung nicht zur Kenntnis genommen hat. Sieben Jahre später schreibt Otto Eugene Schoen-René: "Kannegießer [...] makes pleasant german poems of the originals".<sup>176</sup> Auch Schoen-René behandelt Kannegießers Übertragung mit einer gewissen Beiläufigkeit, aber immerhin erkennt er als erster Kannegießers "excellence"<sup>177</sup>. Ein umfassendes Lob der übersetzerischen Leistung Kannegießers formuliert erst Raimund Borgmeier in seiner 1970 veröffentlichten Abhandlung *Shakespeares Sonett When forty winters ... und die deutschen Übersetzer*: "Sie [die Übersetzung, Anm. G.H.] zeigt zum Teil eine bemerkenswerte Reife und Vollkommenheit. Der Übersetzer bemüht sich um eine möglichst genaue Nachfolge Shakespeares und erreicht sein Ziel in ungewöhnlichem Ausmaß".<sup>178</sup> Was Raimund Borgmeier im Zusammenhang seiner Untersuchung für Kannegießers Übertragung des 2. Sonetts formuliert, gilt auch für das 1. und 76. Sonett, wie die exemplarische Analyse der Übertragung dieser beiden Gedichte gezeigt hat. Borgmeiers abschließende Feststellung, "daß die Geschichte der deutschen Versübersetzungen von Shakespeares Sonetten mit Kannegießer gleich auf einem Höhepunkt einsetzt"<sup>179</sup> bringt zwar das positive Urteil pointiert zum Ausdruck und gibt einen Ausblick auf die weitere Entwicklung der Sonettübersetzungen, aber sie lässt die Frage nach den poetologischen und übersetzungstheoretischen Voraussetzungen, die eine derart gelungene Übertragung erst ermöglichen, völlig offen; ja, sie erweckt beinahe den Eindruck, als sei Kannegießers Übersetzung quasi aus dem Nichts entstanden. Doch genau das Gegenteil ist der Fall, denn die Nähe zum Original und das hohe übersetzerische Niveau, die Kannegießer mit seiner Übertragung erreicht, sind nicht nur auf seine individuellen übersetzerischen Fähigkeiten zurückzuführen, sondern gründen ebenfalls auf der zeitgenössischen Übersetzungstheorie und den darin formulierten Maximen.

---

<sup>175</sup>Ludwig W. Kahn: Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Bern und Leipzig 1935, S. 50.

<sup>176</sup>Otto Eugene Schoen-René: Shakespeare's Sonnets in Germany, 1787-1939. Harvard University Thesis 1941 (unveröffentlicht). Zit. n. Raimund Borgmeier: Shakespeares Sonett *When forty winters ... und die deutschen Übersetzer*. Untersuchungen zu den Problemen der Shakespeare-Übertragung. München 1970, S. 40.

<sup>177</sup>Ebd., S. 40.

<sup>178</sup>Raimund Borgmeier: Shakespeares Sonett *When forty winters ... und die deutschen Übersetzer*. Untersuchungen zu den Problemen der Shakespeare-Übertragung. München 1970, S. 39.

<sup>179</sup>Ebd., S. 40.

### 3.2.3 Die Übersetzungstheorie von Novalis bis Schleiermacher

Im ersten Band der von August Wilhelm und Friedrich Schlegel herausgegebenen Zeitschrift *Athenaeum* aus dem Jahr 1798 findet sich eine von Novalis stammende Sammlung von Fragmenten mit dem Titel *Blüthenstaub*. Das 68. Fragment enthält Hardenbergs in der Sekundärliteratur oft zitierte Übersetzungstheorie, die von einer Unterscheidung in drei Übersetzungsarten ausgeht: "Eine Übersetzung ist entweder grammatisch, oder verändernd, oder mythisch".<sup>180</sup> Die unterste Stufe des triadisch-hierarchischen Modells bildet die „grammatische Übersetzung“: "Grammatische Übersetzungen sind die Übersetzungen im gewöhnlichen Sinn. Sie erfordern sehr viel Gelehrsamkeit, aber nur diskursive Fähigkeiten".<sup>181</sup> Anders verhält es sich mit der „verändernden Übersetzung“:

Zu den verändernden Übersetzungen gehört, wenn sie ächt seyn sollen, der höchste poetische Geist [...] Der wahre Übersetzer dieser Art muß in der That der Künstler selbst seyn, und die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben können. Er muß der Dichter des Dichters seyn und ihn also nach seiner und des Dichters eigener Idee zugleich reden lassen können. In einem ähnlichen Verhältnisse steht der Genius der Menschheit mit jedem einzelnen Menschen.<sup>182</sup>

Zunächst scheint es so, als ob Novalis hier hinter die von Bodmer, Breitinger, Lessing, Herder und Schlegel gewonnenen Erkenntnisse zurückträte, wenn er behauptet, man könne "die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben". Aber Novalis kehrt nicht auf den Standpunkt der rationalistischen Aufklärung zurück, die die Übersetzung lediglich als technisches Problem betrachtete und als Zeichenaustausch zur Herstellung der Identität der Gedanken definierte. Schon Herder, der den Sinn der Sprache nicht mehr in einem hinter den verschiedenen Erscheinungsformen stehenden universal und zeitlos gültigen Zeichensystem zu orten suchte, sondern die Verschiedenheit an sich sinnvoll erscheinen ließ, indem er die Sprache mit seiner historisch-genetischen Betrachtungsweise als Entwicklung, als Prozess begriff, hatte der Übersetzung als Teilhaber an der Sprachentwicklung und an der Ausbildung von Verschiedenheit eine über die Sprachübungsfunktion hinausgehende, innovative schöpferische Funktion zugewiesen. Die bereits von Herder formulierte Erkenntnis, dass die Übersetzung niemals Herstellung von Identität, sondern immer auch Veränderung gegenüber dem Original bedeutet, weil sie nicht das Werk selbst darstellen kann, sondern im schöpferischen Nachvollzug etwas Neues und Anderes erschafft, findet sich auch bei Friedrich Schlegel in dem 393. *Athenaeums-Fragment*:

---

<sup>180</sup>Athenaeum. 1. Band, 1. Stück. S. 88.

<sup>181</sup>Ebd., S. 89.

<sup>182</sup>Ebd., S. 89.

Um aus den Alten ins Moderne vollkommen übersetzen zu können, müsste der Übersetzer desselben so mächtig seyn, daß er allenfalls alles Moderne machen könnte; zugleich aber das Antike so verstehn, daß ers nicht bloß nachmachen, sondern allenfalls wiederschaffen könnte.<sup>183</sup>

Ebenso wie Friedrich Schlegel definiert auch Novalis in den *Athenaeums-Fragmenten* die Veränderung als genuinen Bestandteil des Verstehens und des Übersetzens: "Nur dann zeige ich, daß ich einen Schriftsteller verstanden habe, wenn ich in seinem Geiste handeln kann; wenn ich ihn, ohne seine Individualität zu schmälern, übersetzen und mannichfach verändern kann".<sup>184</sup> An dieser Stelle wird ein entscheidender Unterschied zwischen den Übersetzungskonzeptionen von Herder und Novalis deutlich: während bei Herder die Übersetzung vor allem als Zusammentreffen zweier unterschiedlicher Entwicklungsstufen geschichtlicher und sprachlicher Art dargestellt wird, beschreibt Novalis die Begegnung zweier sprachlich und geschichtlich voneinander getrennter Individuen, das heißt in der Übersetzung kommt sowohl die Individualität des Dichters, als auch die des Übersetzers zum Ausdruck, und darauf basiert die Forderung, der "wahre" Übersetzer müsse "der Dichter des Dichters seyn und ihn also nach seiner und des Dichters eigener Idee zugleich reden lassen können".<sup>185</sup> Friedmar Apel schreibt zu Hardenbergs Theorie der „verändernden Übersetzung“:

Ist aber einmal erkannt, wie das Wort, das dichterische zumal, den je spezifischen Stand der Auseinandersetzung des Individuums mit der Welt ausdrückt, so wird die Übersetzung verändernd, progressiv [...] Was nun eine solchermaßen bestimmte Übersetzung vom Originalwerk unterscheidet und was sich gleichzeitig als progressives Verfahren par excellence erscheinen läßt, ist, daß in ihr Reflexion und Potenzierung bereits von vornherein enthalten sind. [...] Während die romantische Dichtart als Poesie der Poesie Reflexion der Dichtung in sich selbst sich erst vornehmen muß, stellt sich Übersetzung als eine Form dar, die Dichtung von vornherein zum Inhalt hat, und die doch im gleichen Wort auch selbst dichterisch spricht. Es ist diese unmittelbare Einheit von Ausdruck und Reflexion, die einer gelungenen Übersetzung in Aussicht stellt, besser zu sein als das Original. Den deutschen Shakespeare kann Novalis als besser als den englischen bezeichnen, weil darin - nach seiner Meinung - der Geist Shakespeares ebensowohl enthalten ist, als die Individualität des zeitgenössischen Dichters zum Ausdruck kommt: weil darin das Alte und Neue zu einem Kontinuum der Formen unauflöslich und ohne den Bruch, der als Reflexion wie Erinnerung des Verlorenen alle Werke der romantischen Poesie kennzeichnet, verschmolzen sind. So illustriert Übersetzung in hervorragender Weise die romantische Theorie der Idee der

---

<sup>183</sup> Athenaeum. 1. Band, 2. Stück. S. 297.

<sup>184</sup> Ebd., S. 254.

<sup>185</sup> Athenaeum. 1. Band, 1. Stück, S. 89.

Kunst als dem Ausdruck von Einheit und Unendlichkeit zugleich deren Hauptbestimmung die Progressivität ist.<sup>186</sup>

Hardenbergs Einschätzung des deutschen Shakespeares, auf die Apel hier anspielt, findet sich in einem Brief vom 30. November 1797 an August Wilhelm Schlegel, der darüber hinaus einen Satz enthält, der die Ausführungen Apels bezüglich des engen Zusammenhangs von romantischer Poesie und Übersetzung bestätigt: "Am Ende ist alle Poësie Übersetzung".<sup>187</sup>

Betrachtet man Friedrich Schlegels Bestimmung der romantischen Poesie als "progressive Universalpoesie", wie sie sich in dem berühmten 116. *Athenaeums-Fragment* darstellt,<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup>Friedmar Apel: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg 1982, S. 100.

<sup>187</sup>Die Passage des Briefes, in der sich Novalis zum Übersetzen im Allgemeinen und zu Schlegels Shakespeare-Übertragung im Besonderen äußert, lautet vollständig: "So lange wir Deutschen übersetzen, so national dieser Hang des Übersetzens ist, indem es fast keinen deutschen Schriftsteller von Bedeutung giebt - der nicht übersezt hätte, und warlich darauf soviel sich einbildet, als auf Originalwercke, so scheint man doch über nichts unbelehrter zu seyn, als über das Übersetzen. Bey uns kann es zur Wissenschaft und zur Kunst werden. Ihr Shakespeare ist ein trefflicher Canon für den wissenschaftlichen Beobachter. Außer den Römern sind wir die einzige Nation, die den Trieb des Übersetzens so unwiderstehlich gefühlt, und ihm so unendlich viel Bildung schuldig sind. Daher manche Aehnlichkeit unsrer und der spätrömischen litterarischen Kultur. Dieser Trieb ist eine Indication des sehr hohen, ursprünglichen Karacters des deutschen Volks. Deutschheit ist Kosmopolitismus mit der kräftigsten Individualitaet gemischt. Nur für uns sind Übersetzungen Erweiterungen gewesen. Es gehört poëtische Moralität, Aufopferung der Neigung, dazu, um sich einer wahren Übersetzung zu unterziehen - Man übersezt aus ächter Liebe zum Schönen und zur vaterländischen Litteratur. Übersetzen ist so gut dichten, als eigene Wercke zu stande bringen - und schwerer, seltener. Am Ende ist alle Poësie Übersetzung. Ich bin überzeugt, daß der deutsche Shakespeare jetzt besser, als der englische ist." In: Novalis Schriften, die Werke Friederich von Hardenbergs. Hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 4. Band: Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Stuttgart 1975, S. 237.

<sup>188</sup>"Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie, und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen [...] Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frey von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten seyn soll, alle Theile ähnlich organisirt, wodurch ihr die Aussicht auf eine gränzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. [...] Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden, ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig

oder August Wilhelm Schlegels in der *Kunstlehre*, dem ersten Teil der *Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, vorgenommene Beschreibung der Poesie aus ihrem Medium, der Sprache,<sup>189</sup> so zeigt sich, dass in beiden Äußerungen die romantische Poesie von zwei Seiten definiert und somit eine Art doppelte Charakterisierung vorgenommen wird, die einerseits das einzelne Kunstwerk und andererseits die Entwicklung der Poesie zum Gegenstand hat, oder wie August Wilhelm Schlegel dieses Phänomen beschreibt: "Das Streben nach dem Unendlichen ist in der romantischen Poesie nicht bloß im einzelnen Kunstwerke ausgedrückt, sondern im ganzen Gange der Kunst".<sup>190</sup> Während die „verändernde Übersetzung“, deren Ideal Novalis in Schlegels Shakespeare-Übersetzung verwirklicht sieht, auf das einzelne Kunstwerk bezogen ist, handelt es sich bei der dritten Übersetzungsart, der „mythischen Übersetzung“, um eine Konzeption, die "grenzenlose Progressivität"<sup>191</sup> eben im "ganzen Gange der Kunst" zu erfassen sucht. Nur vor dem Hintergrund des romantischen Poesieverständnisses, des engen Zusammenhangs von romantischer Dichtungs- und Übersetzungstheorie, wird diese letzte und höchste Stufe des triadischen Übersetzungsmodells verständlich, die eben nicht anhand von Beispielen aus der Übersetzungspraxis überprüft werden kann:

Mythische Übersetzungen sind Übersetzungen im höchsten Styl. Sie stellen den reinen, vollendeten Charakter des individuellen Kunstwerks dar. Sie geben uns nicht das wirkliche Kunstwerk, sondern das Ideal desselben. Noch existiert wie ich glaube, kein ganzes Muster derselben. Im Geist mancher Kritiken und Beschreibungen von Kunstwerken trifft man aber helle Spuren davon. Es gehört ein Kopf dazu, in dem sich poetischer Geist und philosophischer Geist in ihrer ganzen Fülle durchdrungen haben.<sup>192</sup>

Die „verändernde Übersetzung“, die den sprachlichen und zeitlichen Abstand zwischen Original und Übersetzung als Differenz beinhaltet, verweist als gleichzeitige Äußerung zweier Dichter auf einen Zustand, "in dem dereinst die ganze Schöpfung mit einer Stimme

---

nur werden, nie vollendet seyn kann." In: Athenaeum. 1. Band, 2. Stück, S. 205.

<sup>189</sup>"Die Sprache ist kein Produkt der Natur, sondern ein Abdruck des menschlichen Geistes, der darin die Entstehung und Verwandtschaft seiner Vorstellungen und den ganzen Mechanismus seiner Operationen niederlegt. Es wird also in der Poesie schon Gebildetes wieder gebildet; und die Bildsamkeit ihres Organs ist ebenso grenzenlos als die Fähigkeit des Geistes zur Rückkehr auf sich selbst durch immer höher potenzierte Reflexionen. [...] Ja man kann ohne Übertreibung sagen, daß eigentlich alle Poesie, Poesie der Poesie sei; denn sie setzt schon die Sprache voraus, deren Erfindung doch der poetischen Anlage angehört, die selbst ein immer werdendes, sich verwandelndes, nie vollendetes Gedicht des gesamten Menschengeschlechts ist." In: August Wilhelm Schlegel. Kritische Schriften und Briefe. Hrsg. v. Edgar Lohner. 2. Band: Die Kunstlehre. Stuttgart 1963, S. 226.

<sup>190</sup>Ebd., S. 305.

<sup>191</sup>Ebd., S. 305.

<sup>192</sup>Athenaeum. 1. Band, 1. Stück. S. 88f.

redet"<sup>193</sup> und den die „mythische Übersetzung“ in sich trägt. In diesem Sinne ist die „mythische Übersetzung“, die nicht mehr "das wirkliche Kunstwerk, sondern das Ideal desselben" gibt und in der sich "poetischer Geist und philosophischer Geist in ihrer ganzen Fülle durchdrungen haben",<sup>194</sup> zu verstehen als auf die Zukunft gerichtete Projektion einer dichterischen Form, in der jede Differenz aufgehoben und die "vollkommene Identität von Poesie und Reflexion, von Individualität und Allgemeinheit"<sup>195</sup> hergestellt ist.

Auch Goethe entwirft in seinen *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans* ein triadisches Übersetzungsmodell, dessen Klassifikation aus dem Verhältnis der Übersetzung zum Original begründet und mit Beispielen aus der Übersetzungspraxis illustriert wird: Goethe unterscheidet zwischen der prosaischen Übersetzung, für die Luthers Bibelübersetzung einsteht, der parodistischen Übersetzung, für die Wielands Übersetzungen als Beispiel herangezogen werden, und einer dritten Art, der Goethe keinen Namen gibt, die er jedoch in der Homer-Übersetzung von Voß verwirklicht sieht.<sup>196</sup> Die prosaische Übersetzung, die "uns in unserm eigenen Sinne mit dem Auslande bekannt [macht]", "alle Eigentümlichkeiten einer jeden Dichtkunst völlig aufhebt und selbst den poetischen Enthusiasmus auf eine allgemeine Wasserebene niederzieht" und "uns mit dem fremden Vortrefflichen mitten in unserer nationalen Häuslichkeit überrascht",<sup>197</sup> ist eine rein inhaltliche Übertragung. Die parodistische Übersetzung zielt auf eine Wiedergabe von Inhalt und Sinn, jedoch auf die Art und Weise, dass "man sich in die Zustände des Auslandes zwar zu versetzen, aber eigentlich nur fremden Sinn sich anzueignen und mit eigenem Sinne wieder darzustellen bemüht".<sup>198</sup> Die dritte Übersetzungsart schließlich, die "die Übersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an Stelle des andern gelten soll",<sup>199</sup> könnte man als eine Art poetischer Interlinearversion bezeichnen. An anderer Stelle, in dem Aufsatz *Zu brüderlichem Andenken Wielands*, unterscheidet Goethe "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

---

<sup>193</sup>Friedmar Apel: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg 1982, S. 101.

<sup>194</sup>Athenaeum. 1. Band, 1. Stück. S. 88f.

<sup>195</sup>Friedmar Apel: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg 1982, S. 101.

<sup>196</sup>Siehe das Kapitel *Übersetzungen* in Goethes *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*. In: W.A. Abt. I. Band 7, S. 235-239. In der Sekundärliteratur zum Thema Übersetzungstheorie und literarische Übersetzung wird oft übersehen, dass die theoretischen Äußerungen zur Übersetzung, wie beispielsweise in Goethes *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, zwar auf der einen Seite abstrahiert sind und damit Anspruch auf Allgemeingültigkeit haben, aber andererseits der Verfasser zumeist eine ganz bestimmte, konkrete Vorlage vor Augen hatte und die Darstellung des Übersetzungsproblems durch seine praktische Übersetzungserfahrung bestimmt wird. Die Übersetzung orientalischer Dichtung stellt den Übersetzer vor völlig andere Aufgaben als beispielsweise die Übertragung der Shakespeareschen Dramen.

<sup>197</sup>Ebd., S. 235.

<sup>198</sup>Ebd., S. 236.

<sup>199</sup>Ebd., S. 237.

uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen“.<sup>200</sup> Die prosaische Übersetzung und die parodistische Übersetzung gehören zu der erstgenannten Übersetzungsmaxime.<sup>201</sup> Die dritte Übersetzungsart, die hier als poetische Interlinearversion bezeichnet wurde, verfolgt die zweite Übersetzungsmaxime und darin besteht auch ihr Problem, "denn der Übersetzer, der sich fest an sein Original anschließt, gibt mehr oder weniger die Originalität seiner Nation auf, und so entsteht ein Drittes, wozu der Geschmack der Menge sich erst heranbilden muß"<sup>202</sup>. Zwar entwerfen sowohl Goethe als auch Novalis dreigliedrige Systeme, aber diese unterscheiden sich deutlich voneinander, nicht zuletzt dadurch, dass Goethes triadisches Modell in seinem festen Glauben an die Unzerstörbarkeit des Kunstwerks verankert ist. So stimmt denn auch Goethes Klassifikation nicht mit der von Novalis vorgenommenen Einteilung überein; beispielsweise entspricht das, was Goethe als die dritte Übersetzungsart beschreibt, der verändernden Übersetzung, also der zweiten Stufe in Hardenbergs Übersetzungsmodell. Und selbst dort, wo sich die Klassifikationen scheinbar decken, bei der prosaischen bzw. der grammatischen Übersetzung, sind deren Beurteilungen verschieden. Während Novalis die unterste Stufe seines Modells, die grammatische Übersetzung, beinahe verächtlich abtut,<sup>203</sup> kommt Goethe zu einer positiven Einschätzung der prosaischen Übersetzung, die seiner Ansicht nach die beste Möglichkeit darstellt, sich mit einem fremden Autor bekannt zu machen.<sup>204</sup> Und nicht nur in der Klassifikation auch, was das Kompositionsprinzip als Ganzes anbetrifft, unterscheiden sich die Übersetzungsmodelle von Goethe und Novalis. Auch wenn Goethe im Zusammenhang mit seinen drei Übersetzungsarten von Epoche und Zeitraum spricht, die eine aufsteigende Tendenz zeigen - er bezeichnet den "dritten Zeitraum" als den "höchste[n] und letzte[n]" -, so beschreibt er damit im Gegensatz zu Novalis keinen auf ein Ziel zustrebenden geschichtlichen Prozess, sondern behauptet, dass "bei jeder Literatur jene drei Epochen sich wiederholen, umkehren, ja die Behandlungsarten sich gleichzeitig ausüben lassen".<sup>205</sup> Während Novalis die Übersetzung - analog zur romantischen Poesie - als teleologische Entwicklung darstellt, basiert Goethes Überset-

---

<sup>200</sup>W.A. Abt. I. Band 36, S. 329f.

<sup>201</sup>Für die parodistische Übersetzung muss hier insofern eine Einschränkung gemacht werden, als Goethe in der Gedenkschrift über Wieland sagt: "Unserer Freund, der auch hier den Mittelweg suchte, war beide zu verbinden bemüht, doch zog er als Mann von Gefühl und Geschmack in zweifelhaften Fällen die erste Maxime vor." (W.A. Abt. I. Band 36, S. 330.) Goethe findet bei Wieland, dessen Übersetzungen er in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* als Beispiele für die parodistische Übersetzung heranzieht, zwar beide Maximen vertreten, setzt aber das Hauptgewicht auf die erste Übersetzungsmaxime.

<sup>202</sup>W.A. Abt. I. Band 7, S. 237.

<sup>203</sup>Sie erfordert zwar "sehr viel Gelehrsamkeit, aber nur diskursive Fähigkeiten". In: *Athenaeum*. 1. Band, 1. Stück, S. 89.

<sup>204</sup>In *Dichtung und Wahrheit* schreibt Goethe: "Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch die Poesie erst zur Poesie wird, aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde ist dasjenige was vom Dichter übrigbleibt, wenn er in Prose übersetzt wird. Dann bleibt der reine vollkommene Gehalt, den uns ein blendendes Äußere oft, wenn er fehlt, vorzuspiegeln weiß, und wenn er gegenwärtig ist, verdeckt." W.A. Abt. I. Band 28, S. 73.

<sup>205</sup>W.A. Abt. I. Band 7, S. 237f.



zungstheorie auf einem zyklischen Kompositionsprinzip, das heißt, dass "die Bewegung, die die Dichtarten wie die Übersetzungsarten vollziehen, ihrem Wesen nach nicht in der Sphäre der Geschichte, sondern in der der Natur angesiedelt, als Apriorisches und Wiederkehrendes naturhaft vorgegeben sind"<sup>206</sup>. Damit erscheint bei Goethe, der für alle drei Übersetzungsarten Beispiele anführen kann, die Aufgabe des Übersetzers als eine grundsätzlich lösbare, bei Novalis dagegen gilt für die übersetzerische Tätigkeit jene Definition von August Wilhelm Schlegel: "die Aufgabe des poetischen Uebersetzers ist eine ganz bestimmte, und zwar eine solche, die ins Unendliche hin nur durch Annäherung gelöst werden kann".<sup>207</sup> Schlegel schrieb ein Jahr nach dem Erscheinen der *Blüthenstaub-Fragmente* im *Athenaeum* anlässlich einer Übersetzungsprobe aus Ariosts Stanzenepos *Der rasende Roland* in seiner *Nachschrift des Uebersetzers an Ludwig Tieck*:

Nur die vielseitige Empfänglichkeit für fremde Nazionalpoesie, die womöglich bis zur Universalität gedeihen soll, macht die Fortschritte im treuen Nachbilden von Gedichten möglich. Ich glaube man ist auf dem Wege, die wahre poetische Uebersetzungskunst zu erfinden; dieser Ruhm war den Deutschen vorbehalten. Es ist seit kurzem hierin so viel und mancherley geschehen, daß vielleicht schon Beyspiele genug vorhanden sind, um an ihnen nach der Verschiedenheit der möglichen Aufgaben das richtige Verfahren auf Grundsätze zurückzuführen; und ich will ihnen nur gestehen, ich gehe mit einem solchen Versuche um. Freylich wäre mit der bloßen Theorie wenig geholfen, wenn man nicht die Kunst selber besitzt, ich arbeite daher, mir diese zu erwerben. [...] Meine Absicht ist, alles in seiner Form und Eigenthümlichkeit poetisch übersetzen zu können, es mag Namen haben wie es will: antikes und modernes, klassische Kunstwerke und nazionale Naturprodukte.<sup>208</sup>

Obwohl August Wilhelm Schlegel Werke aus den unterschiedlichsten Sprachen und Epochen übertragen hatte, die belegen, dass er die Kunst des Übersetzens in hohem Maß beherrschte, gelang ihm die theoretische Darstellung des Problems der Übersetzung nur zu einzelnen Autoren und Texten, wie beispielsweise für Shakespeares Dramen in seinem Aufsatz *Etwas über William Shakspeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*. Die hier in Aussicht gestellte universale Übersetzungstheorie ist aufgrund ihres hohen Anspruchs, alles - unabhängig von Inhalt und Form, von Ausgangssprache und Entstehungszeit - in einem einzigen übergeordneten System zu erfassen, nie zustande gekommen.<sup>209</sup> Ein weite-

---

<sup>206</sup>Friedmar Apel: *Literarische Übersetzung*. Stuttgart 1983, S. 55.

<sup>207</sup>Dieser Satz findet sich in der 1800 von August Wilhelm Schlegel verfassten *Abfertigung eines unwissenden Recensenten der schlegelschen Uebersetzung des Shakspeare*. In: S.W. Band 12. S. 140.

<sup>208</sup>*Athenaeum*. 2. Band, 2. Stück, S. 280f.

<sup>209</sup>Auch von seinem Bruder Friedrich Schlegel existieren lediglich verstreute Bemerkungen, die sich mit dem Problem des Übersetzens befassen und die zum Teil, wie beispielsweise seine Notizen zur *Philosophie der Philologie*, nicht zu Lebzeiten veröffentlicht wurden. Die Schwierigkeiten, die sich für den heutigen Betrachter aus diesen lediglich fragmentarischen Stellungnahmen ergeben, dokumentiert sich in der Überschrift *Eine Rekon-*

rer Grund für das Scheitern dieses Projekts offenbart sich in der Betrachtung des Hardenbergschen Übersetzungsmodells, dessen dritte Stufe, die mythische Übersetzung, als Projektion eines geschichtlich nicht mehr fixierbaren zeitlosen Zustands an die Grenze der Vorstellungskraft gelangt und damit nicht mehr vollständig mitteilbar ist. Aus dem Kreis der *Athenaeums*-Mitarbeiter um die Gebrüder Schlegel, der sich praktisch und theoretisch so intensiv mit der Übersetzung beschäftigte, stammt lediglich von Friedrich Schleiermacher eine über fragmentarische Skizzen oder verstreute Bemerkungen hinausgehende, zusammenhängende und umfassende Übersetzungstheorie.<sup>210</sup> Gemeint ist seine Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, die er am 24. Juni 1813 in der Königlich-Akademie der Wissenschaften zu Berlin verlas. Die Bestimmung des Gegenstands, mit dem sich Übersetzungen befassen, führt Schleiermacher zu einer Unterscheidung zwischen Dolmetschen und Übersetzen. Die Tätigkeit des Dolmetschers, die auf dem "Gebiete des Geschäftslebens" stattfindet, ist eine mechanische, weil er es "größtentheils mit vor Augen liegenden, wenigstens mit möglichst genau bestimmten Gegenständen zu thun" hat, für die sich Entsprechungen in der eigenen Sprache finden lassen.<sup>211</sup> Der Übersetzer dagegen, dessen Vorlagen dem "Gebiete der Wissenschaft und Kunst"<sup>212</sup> angehören, "wo mehr der Gedanke herrscht, der mit der Rede Eins ist, nicht die Sache, als deren willkürliches vielleicht aber fest bestimmtes Zeichen das Wort nur dasteht"<sup>213</sup>, ist aufgrund der Verschiedenheit von Ausgangs- und Zielsprache, die Schleiermacher als die "Irrationalität" der Sprachen bezeichnet<sup>214</sup>, vor eine ungleich schwierigere Aufgabe gestellt. Schleiermacher verwirft für die Übersetzung den mechanischen Übersetzungsbegriff der rationalistischen Aufklärung, indem er dessen Voraussetzung, die Existenz gleichgültiger Zeichen, negiert, wenn er behauptet, "daß keinem einzigen Wort in einer Sprache eins in einer anderen genau entspricht, keine Beugungsweise der einen genau dieselbe Mannigfaltigkeit von

---

*struktion der Übersetzungstheorie Friedrich Schlegels*, mit der Friedmar Apel in seiner Untersuchung *Sprachbewegung* das Friedrich Schlegel betreffende Kapitel versieht. Friedmar Apel. *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*. Heidelberg 1982, S. 89-98.

<sup>210</sup>Im Gegensatz zu Novalis, dessen Stellungnahme zur Übersetzung nur eine knappe Seite umfasst, und Goethe, dessen Übersetzungs-Kapitel in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* fünf Seiten lang ist, beansprucht Schleiermacher für die Darlegung seiner Übersetzungstheorie ungefähr vierzig Seiten.

<sup>211</sup>Friedrich Schleiermacher: *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. In: Friedrich Schleiermachers sämtliche Werke. 3. Abtheilung: Zur Philosophie. Band 2. Berlin 1838, S. 211. Diese Abhandlung wird im Folgenden mit dem Namen des Verfassers, Schleiermacher, zitiert.

<sup>212</sup>Ebd., S. 209.

<sup>213</sup>Ebd., S. 212f. Zwei Seiten zuvor liefert Schleiermacher eine ähnliche Definition literarischer und philosophischer Werke, die den Gegenstand der Übersetzung bilden, als Texte, "in denen das freie eigenthümliche combinatorische Vermögen des Verfassers an der einen der Geist der Sprache mit dem in ihr niedergelegten System der Anschauungen und Abschattungen der Gemüthsstimmungen auf der anderen Seite alles sind, der Gegenstand auf keine Weise mehr herrscht, sondern von dem Gedanken und Gemüth beherrscht wird, ja oft erst durch die Rede geworden und nur mit ihr zugleich da ist." Ebd., S. 210f.

<sup>214</sup>Ebd., S. 212.

Verhältnißfällen zusammenfasst, wie irgend eine in einer andern".<sup>215</sup> Ausgehend von der Voraussetzung, "daß wesentlich und innerlich Gedanke und Ausdruck ganz dasselbe sind, und auf dieser Ueberzeugung [...] die ganze Kunst alles Verstehens der Rede, und also auch alles Uebersetzens"<sup>216</sup> beruht, erstellt Schleiermacher eine Analyse des Verstehensprozesses, dessen Grundlage das "zweifache Verhältniß zur Sprache"<sup>217</sup> ist, in dem der Redende steht: "Jeder Mensch ist auf der einen Seite in der Gewalt der Sprache, die er redet; er und sein ganzes Denken ist ein Erzeugniß derselben. [...] Auf der andern Seite aber bildet jeder freidenkende geistig selbstthätige Mensch auch seinerseits die Sprache."<sup>218</sup> Schleiermacher bestimmt die Sprache als dynamische Entwicklung von zwei Standpunkten aus: einerseits synchron als aus der dauernden Wechselwirkung des sprachbestimmten und des sprachbildenden Moments hervorgehend, andererseits diachron durch die Kategorie des Neuen als bewegendes Prinzip: "Jede Rede verhallt nothwendig bald, welche durch tausend Organe immer wieder eben so kann hervorgebracht werden; nur die kann und darf länger bleiben, welche einen neuen Moment im Leben der Sprache selbst bildet".<sup>219</sup> Dieses dynamische Verhältniß gilt es nun für den Verstehenden zu erkennen:

Daher nun will jede freie und höhere Rede auf zweifache Weise gefaßt sein, theils aus dem Geist der Sprache, aus deren Elementen sie zusammengesetzt ist, als eine durch diesen Geist gebundene und bedingte, aus ihm in dem redenden lebendig erzeugte Darstellung; sie will auf der andern Seite gefaßt sein aus dem Gemüth des redenden als seine That, als nur aus seinem Wesen gerade so hervorgegangen und erklärbar. Ja, jegliche Rede dieser Art ist nur verstanden im höheren Sinne des Wortes, wenn diese beiden Beziehungen derselben zusammen und in ihrem wahren Verhältniß gegen einander aufgefaßt sind. [...] Wenn nun das Verstehen auf diesem Gebiet selbst in der gleichen Sprache schon schwierig ist, und ein genaues und tiefes Eindringen in den Geist der Sprache und in die Eigenthümlichkeit des Schriftstellers in sich schließt: wie vielmehr nicht wird es eine hohe Kunst sein, wenn von den Erzeugnissen einer fremden und fernen Sprache die Rede ist! Wer denn freilich diese Kunst des Verstehens sich angeeignet hat, durch die eifrigsten Bemühungen um die Sprache, und durch genaue Kenntniß von dem ganzen geschichtlichen Leben des Volks, und durch die lebendigste Vergegenwärtigung einzelner Werke und ihrer Urheber, den freilich, aber auch nur *den*, kann es gelüsten von den Meisterwerken der Kunst und Wissenschaft das gleiche Verständniß auch seinen Volks- und Zeitgenossen zu eröffnen.<sup>220</sup>

---

<sup>215</sup>Ebd., S. 212.

<sup>216</sup>Ebd., S. 232.

<sup>217</sup>Ebd., S. 213.

<sup>218</sup>Ebd., S. 213.

<sup>219</sup>Ebd., S. 214.

<sup>220</sup>Ebd., S. 214f. Hervorhebung im Original.

Ist das Verstehen eines literarischen oder philosophischen Textes, insbesondere, wenn er in einer fremden Sprache verfasst ist, an sich schon nach Schleiermachers Beschreibung ein komplizierter Prozess, der genaue Kenntnis der Sprache und der historisch-soziologischen Entstehungsbedingungen, sowie "das Talent der individuellen Anschauung"<sup>221</sup> erfordert, so potenzieren sich die Schwierigkeiten für den Übersetzer, der sein gewonnenes Verständnis in die eigene Sprache übertragen will:

Wenn seine Leser verstehen sollen, so müssen sie den Geist der Sprache auffassen, die dem Schriftsteller einheimisch war, sie müssen dessen eigenthümliche Denkweise und Sinnesart anschauen können; und um dies beides zu bewirken, kann er ihnen nichts darbieten als ihre eigene Sprache, die mit jener nirgends recht übereinstimmt, und als sich selbst, wie er seinen Schriftsteller bald mehr bald minder hell erkannt hat, und bald mehr und bald minder ihn bewundert und billigt.<sup>222</sup>

Angesichts der aufgezeigten grundsätzlichen Schwierigkeiten stellt Schleiermacher die Frage, ob das Übersetzen nicht "ein törichtes Unternehmen" sei und diskutiert im Anschluss daran, inwieweit Paraphrase und Nachbildung als einfachere zu handhabende Arten, "Bekanntheit mit den Werken fremder Sprachen zu stiften", eine Alternative sein könnten.<sup>223</sup> Weil aber die aus dem Verstehensprozess abgeleitete "Idee der Uebersetzung"<sup>224</sup> sowohl in der Paraphrase, als auch in der Nachbildung aufgegeben wird, kommt Schleiermacher zu dem Schluss:

Beide Verfahrensarten aber können demjenigen nicht genügen, welcher, von dem Werth eines fremden Meisterwerks durchdrungen, den Wirkungskreis desselben über seine Sprachgenossen verbreiten will, und welchem der strenge Begriff der Uebersetzung vorschwebt. Beide können daher auch wegen ihrer Abweichung von diesem Begriff hier nicht näher beurtheilt werden; nur als Grenzzeichen für das Gebiet, mit welchem wir es eigentlich zu thun haben.<sup>225</sup>

Erst nach der Grundlegung und genauen Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs entwirft Schleiermacher zwei Übersetzungsmethoden:

---

<sup>221</sup>Ebd., S. 229.

<sup>222</sup>Ebd., S. 215.

<sup>223</sup>Ebd., S. 216.

<sup>224</sup>Ebd., S. 217.

<sup>225</sup>Ebd., S. 217f.

Aber nun der eigentliche Uebersetzer, der diese beiden ganz getrennten Personen, seinen Schriftsteller und seinen Leser, wirklich einander zuführen, und den letzten, ohne ihn jedoch aus dem Kreise seiner Muttersprache heraus zu nöthigen, zu einem möglichst richtigen und vollständigen Verständniß und Genuß des ersten verhelfen will, was für Wege kann er hiezu einschlagen? Meines Erachtens giebt es deren nur zwei. 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.<sup>226</sup>

Der letzte Satz, der sicherlich der meistzitierte aus Schleiermachers Übersetzungstheorie ist, wurde in der Sekundärliteratur oft falsch gedeutet, da man ihn nicht in seinem Kontext betrachtete, sondern als Wiederholung oder Variation der von Goethe in dem Aufsatz *Zu brüderlichem Andenken Wielands* formulierten Übersetzungsmaximen<sup>227</sup> verstand. Tatsächlich unterscheiden sich Goethes und Schleiermachers Übersetzungstheorien deutlich voneinander, denn sie gehen von verschiedenen Voraussetzungen aus. Während Schleiermachers strenger Übersetzungsbegriff Paraphrase und Nachbildung von vornherein ausschließt, gehören diese nach Goethes Definition durchaus in den Bereich der Übersetzung. Darüber hinaus bezeichnen Goethes aphoristisch postulierte Übersetzungsmaximen die Begrenzungslinien des übersetzerischen Tätigkeitsbereichs, zwischen denen sich, wie am Beispiel von Wielands Übersetzungen ausgeführt wird, die Übersetzung bewegt. Im Gegensatz dazu müssen die von Schleiermacher aufgestellten Übersetzungsmethoden streng voneinander getrennt werden: "Beide sind so gänzlich von einander verschieden, daß durchaus einer von beiden so streng als möglich muß verfolgt werden, aus jeder Vermischung aber ein höchst unzuverlässiges Resultat nothwendig hervorgeht, und zu besorgen ist daß Schriftsteller und Leser sich gänzlich verfehlen".<sup>228</sup> Vor allem handelt es sich bei Schleiermachers Einteilung nicht um praktische Möglichkeiten, sondern lediglich um theoretisch denkbare Methoden, wie sich am Beispiel der zweiten Übersetzungsmethode zeigt, "welche, ihrem Leser gar keine Mühe und Anstrengung zumuthend, ihm den fremden Verfasser in seine unmittelbare Gegenwart hineinzaubern, und das Werk so zeigen will, wie es sein würde, wenn der Verfasser selbst es ursprünglich in des Lesers Sprache geschrieben hätte"<sup>229</sup>, die zwar als theoretische Möglichkeit vorgeführt, aber in der weiteren Argumentation als "Fiction"<sup>230</sup> verworfen wird. Schleiermacher führt dazu zwei Gründe an, die aus der Abhängigkeit von Gedanke und Sprache und aus der Natur der Sprachbewegung hervorgehen: Erstens kann weder ein "Mensch, oder auch nur eine

---

<sup>226</sup>Ebd., S. 218.

<sup>227</sup>"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 Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen." In: W.A. Abt. I. Band 36, S. 329f.

<sup>228</sup>Schleiermacher, S. 218.

<sup>229</sup>Ebd., S. 231.

<sup>230</sup>Ebd., S. 241.

Gedankenreihe eines Menschen, eine und dieselbe werden in zwei Sprachen"<sup>231</sup> und zweitens gibt es keine Identität zweier historischer Situationen. Man kann den Schriftsteller nicht "von seiner angeborenen Sprache trennen", da "jeder nur in seiner Muttersprache ursprünglich producirt".<sup>232</sup> Daher ist "das Ziel, so zu übersezen wie der Verfasser in der Sprache der Uebersezung selbst würde ursprünglich geschrieben haben, [...] nicht nur unerreichbar, sondern es ist auch in sich nichtig und leer".<sup>233</sup> Die Ablehnung dieser Übersetzungsmethode fasst Schleiermacher in dem oft zitierten Vergleich zusammen:

Ja was will man einwenden, wenn ein Uebersezer dem Leser sagt, Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es würde geschrieben haben, wenn er deutsch geschrieben hätte; 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.<sup>234</sup>

Lediglich die erste Übersetzungsmethode bleibt damit als die einzig sinnvolle, als die „eigentliche“ Methode des Übersetzens bestehen. Schleiermacher beschreibt die Vorgehensweise und ihr Ziel folgendermaßen:

Im ersten Falle nämlich ist der Uebersezer 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. [...] Die erste Uebersezung wird vollkommen sein in ihrer Art, wenn man sagen kann, hätte der Autor eben so gut deutsch gelernt, wie der Uebersezer römisch, so würde er sein ursprünglich römisch abgefaßtes Werk nicht anders übersezt haben, als der Uebersezer wirklich gethan.<sup>235</sup>

Im Gegensatz zu der zweiten Übersetzungsmethode geht es nicht mehr darum, wie der Autor geschrieben haben würde, wenn er deutsch geschrieben hätte, sondern wie er übersetzt haben würde, wenn er der deutschen Sprache mächtig gewesen wäre, das heißt der

---

<sup>231</sup>Ebd., S. 232.

<sup>232</sup>Ebd., S. 232f.

<sup>233</sup>Ebd., S. 233.

<sup>234</sup>Ebd., S. 238.

<sup>235</sup>Ebd., S. 218f.

Autor erscheint hier nicht mehr als Schriftsteller, sondern ebenfalls als Übersetzer. Während das Ziel der zweiten Übersetzungsmethode, die Herstellung von Identität, sich als eine „Fiction“ erweist, ist das Ideal der ersten Übersetzungsmethode realisierbar, denn es basiert auf der Erkenntnis, dass die sprachliche und zeitliche Distanz nicht aufgehoben werden und dass die Übersetzung nicht das Werk selbst, sondern nur das subjektive Verständnis eines Werks vermitteln kann. Da nach Schleiermachers Definition das Verstehen fremdsprachlicher Texte keine statische Größe, sondern ein dynamischer Prozess ist, der sich zwischen den beiden Extremen des schülerhaften Verstehens, "das sich noch mühsam und fast ekelhaft durch das einzelne hindurchstümpert", und der völligen Assimilation fremder Sprache und Kultur bewegt, gilt es für die erste Übersetzungsmethode zunächst einmal festzulegen, "was für ein Verstehen der Ursprache sie gleichsam nachahmen will".<sup>236</sup> Schleiermacher bestimmt die Entwicklungsstufe des Verstehens, die der Übersetzung zugrunde gelegt werden soll, in zweierlei Hinsicht. Einerseits schlägt er für den Übersetzer einen Mittelweg vor:

Das Uebersetzen bezieht sich nun auf einen Zustand, der zwischen diesen beiden mitten inne liegt, und der Uebersetzer muß also sich zum Ziel stellen, seinem Leser ein solches Bild und einen solchen Genuß zu verschaffen, wie das Lesen des Werkes in der Ursprache dem so gebildeten Manne gewährt, den wir im besseren Sinne des Worts den Liebhaber und Kenner zu nennen pflegen, dem die fremde Sprache geläufig ist, aber doch immer fremde bleibt, der nicht mehr wie ein Schüler sich erst das einzelne wieder in der Muttersprache denken muß, ehe er das Ganze fassen kann, der aber doch auch da wo er am ungestörtesten sich der Schönheiten eines Werkes erfreut, sich immer der Verschiedenheit der Sprache von seiner Muttersprache bewußt bleibt.<sup>237</sup>

Andererseits setzt er mit Bezug auf Goethe und das Lesepublikum einen bestimmten Stand der Kulturentwicklung voraus, das heißt die Übersetzung wird erst dann sinnvoll und machbar, wenn "der gebildete Theil eines Volkes im Ganzen" eine gewisse "Erfahrung [...] von einem innigeren Eindringen in fremde Sprachen" besitzt.<sup>238</sup> Ist aber diese "Fähigkeit zum Verkehr mit fremden Sprachen unter dem gebildeten Volkstheile" erst einmal vorhanden, so kann im weiteren Verlauf "das Ziel immer höher gestekkt werden [...], je mehr Liebhaberei und Kennerschaft fremder Geisteswerke unter denen im Volke sich verbreitet und erhöht".<sup>239</sup>

Selbst wenn die notwendigen Fähigkeiten und Kenntnisse zum richtigen Verstehen sowohl beim Übersetzer, als auch beim Publikum vorhanden sind, stellt die Methode, "welche danach strebt, dem Leser durch die Uebersetzung den Eindruck zu geben, den er als

---

<sup>236</sup>Ebd., S. 220.

<sup>237</sup>Ebd., S. 222.

<sup>238</sup>Ebd., S. 220f.

<sup>239</sup>Ebd., S. 223.

Deutscher aus der Lesung des Werkes in der Ursprache empfangen würde"<sup>240</sup>, den Übersetzer bei der praktischen Umsetzung des Ziels vor "große ja oft unüberwindliche Schwierigkeiten"<sup>241</sup>. So beispielsweise, wenn es darum geht, den sprachbildenden Einfluss eines Werks in der Übersetzung zu erhalten:

Es liegt also in der Aufgabe der Uebersetzung, eben dieses auch auf ihren Leser fortzupflanzen; sonst geht ihm ein oft sehr bedeutender Theil dessen, was ihm zudedacht ist, verloren. Aber wie ist dieses zu erreichen? Schon im einzelnen, wie oft wird einem neuen Worte der Urschrift gerade ein altes und verbrauchtes in unserer Sprache am besten entsprechen, so daß der Uebersetzer, wenn er auch da das sprachbildende des Werks zeigen wollte, einen fremden Inhalt an die Stelle setzen und also in das Gebiet der Nachbildung ausweichen müßte! [...] Er wird sich damit trösten müssen, daß er an anderen Stellen, wo der Verfasser alte und bekannte Wörter gebraucht hat, das versäumte nachholen kann, und also im Ganzen doch erreicht, was er nicht in jedem einzelnen Falle zu erreichen vermag.<sup>242</sup>

Die hier gezeigten Schwierigkeiten betreffen die Übertragung der sprachlichen Beziehung des einzelnen Werks zum Ganzen der Sprache. Weitere Schwierigkeiten zeigen sich, "wenn der Uebersetzer auf sein Verhältniß zu der Sprache sieht, in der er schreibt", denn "wie soll nun der Uebersetzer es machen, um eben dieses Gefühl, daß sie ausländisches vor sich haben, auch auf seine Leser fortzupflanzen, denen er die Uebersetzung in ihrer Muttersprache vorlegt?"<sup>243</sup> Auch hier gibt es keine wirkliche Lösung des Problems, sondern lediglich eine mögliche Form der Annäherung:

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; und man muß gestehen, dieses mit Kunst und Maaß zu thun, ohne eignen Nachtheil und ohne Nachtheil der Sprache, dies ist vielleicht die größte Schwierigkeit die unser Uebersetzer zu überwinden hat.<sup>244</sup>

---

<sup>240</sup>Ebd., S. 220.

<sup>241</sup>Ebd., S. 223.

<sup>242</sup>Ebd., S. 224.

<sup>243</sup>Ebd., S. 226.

<sup>244</sup>Ebd., S. 226f. Die Reaktionen der zeitgenössischen Kritik, "für unbeholfen gehalten" und "von den größten Kennern und Meistern am mitleidigsten belächelt" zu werden, die Schleiermacher hier dem Übersetzer prophezeit, der "sich befleißigt der fremden Sprache so nahe zu bleiben als die eigene es nur erlaubt", der sich in "minder leichten und anmuthigen Bewegungen [zeigt], als er wol könnte, und bisweilen wenigstens schroff und



Neben den Anforderungen, die diese Übersetzungsmethode an die einzelne Übersetzung stellt, beschreibt Schleiermacher weiterführende Forderungen, die das Übersetzen als Verfahren betreffen und sich aus dem jeweiligen Standpunkt ableiten lassen, von dem aus das Ziel der „eigentlichen“ Übersetzungsmethode definiert wird. Einerseits betrachtet Schleiermacher die Zielsetzung vom Standpunkt des Übersetzer aus, der mit seiner Arbeit dem Leser sein gewonnenes Verständnis, seinen subjektiven Eindruck des Originals vermitteln soll und bei der praktischen Umsetzung dieses Ziels vor bestimmte, nur annäherungsweise lösbare Schwierigkeiten gestellt ist. In diesem Fall kommt Schleiermacher zu der Schlussfolgerung, dass

von demselben Werk verschiedene Uebersetzungen neben einander bestehen können, aus verschiedenen Gesichtspunkten gefaßt, von denen man nicht eben sagen könnte, daß eine im ganzen vollkommner sei oder zurückstehe, sondern nur einzelne Theile werden in der einen besser gelungen sein, und andere in der anderen, und erst alle zusammengestellt und auf einander bezogen, wie die eine auf diese die andere auf jene Annäherung an die Ursprache oder Schonung der eigenen einen besonderen Werth legt, werden sie die Aufgabe ganz erschöpfen, jede für sich immer nur einen relativen und subjektiven Werth haben.<sup>245</sup>

Andererseits konzipiert Schleiermacher das Ziel der Übersetzung im Hinblick auf den Leser, dem die Übersetzung "das Verstehen der Ursprache"<sup>246</sup> ersetzen soll, so dass der Leser der Uebersetzung dem besseren Leser der Ursprache gleichkommt und sowohl "den Geist der Sprache", als auch "den eigenthümlichen Geist des Verfassers in dem Werk zu ahnden und allmählig bestimmt aufzufassen vermag"<sup>247</sup>. Dieser Anspruch hat Folgen für die Übersetzungspraxis, denn er kann nicht eingelöst werden, wenn "nur hie und da einzelne Werke der Meister in einzelnen Gattungen übertragen werden"; erst wenn der Leser "Vergleichungen in Masse anstellen kann", ist er in der Lage, "Kenntniß des fremden durch Uebersetzung" zu erlangen.<sup>248</sup> Die aus diesen Überlegungen resultierende Konsequenz lautet bei Schleiermacher:

---

steif [erscheint], um dem Leser so anstößig zu werden als nöthig ist damit er das Bewusstsein der Sache nicht verliere" (Ebd., S. 227.), hat Schleiermacher mit seiner Platon-Übersetzung am eigenen Leib erfahren. Hier zeigt sich die Voraussicht Schleiermachers, denn seine Übersetzung hat die Kritiker überlebt, zwar wird sie auch heute noch wegen der eigentümlichen sprachlichen Gestaltung getadelt, aber sie wird dennoch verlegt, rezipiert und als übersetzerische Leistung anerkannt.

<sup>245</sup>Ebd., S. 230.

<sup>246</sup>Ebd., S. 218.

<sup>247</sup>Ebd., S. 229.

<sup>248</sup>Ebd., S. 229.

Daher erfordert diese Art zu übersezen durchaus ein Verfahren im großen, ein Verpflanzen ganzer Litteraturen in eine Sprache, und hat also auch nur Sinn und Werth unter einem Volk welches entschiedene Neigung hat sich das fremde anzueignen. Einzelne Arbeiten dieser Art haben nur einen Werth als Vorläufer einer sich allgemeiner entwickelnden und ausbildenden Lust an diesem Verfahren.<sup>249</sup>

Schleiermachers Abhandlung ist - und das zeigt sich bereits in der Forderung nach einem "Verfahren im großen", nach dem "Verpflanzen ganzer Litteraturen" - nicht nur, wie ihr Titel evoziert, eine methodologische Klassifikation unterschiedlicher Übersetzungsarten, sondern hinter seiner Übersetzungstheorie steht ein "geschichtsphilosophischer Entwurf"<sup>250</sup>, in dem er der Übersetzung einen historischen Zweck zuordnet:

Eine innere Nothwendigkeit, in der sich ein eigenthümlicher Beruf unseres Volkes deutlich genug ausspricht, hat uns auf das Uebersezen in Masse getrieben; wir können nicht zurück und müssen durch. Wie vielleicht erst durch vielfältiges Hineinverpflanzen fremder Gewächse unser Boden selbst reicher und fruchtbarer geworden ist, und unser Klima anmuthiger und milder: so fühlen wir auch, daß unsere Sprache, weil wir sie der nordischen Trägheit wegen weniger selbst bewegen, nur durch die vielseitigste Berührung mit dem fremden recht frisch gedeihen und ihre eigne Kraft vollkommen entwickeln kann. Und damit scheint zusammenzutreffen, daß wegen seiner Achtung für das fremde und seiner vermittelnden Natur unser Volk bestimmt sein mag, alle Schätze fremder Wissenschaft und Kunst mit seinen eignen zugleich in seiner Sprache gleichsam zu einem großen geschichtlichen Ganzen zu vereinigen, das im Mittelpunkt und Herzen von Europa verwahrt werde, damit nun durch Hülfe unserer Sprache, was die verschiedensten Zeiten schönes gebracht haben, jeder so rein und vollkommen genießen könne, als es dem Fremdling nur möglich ist. Dies scheint in der That der wahre geschichtliche Zweck des Uebersezens im großen, wie es bei uns einheimisch ist.<sup>251</sup>

In Schleiermachers methodischer und geschichtlicher Grundlegung der Übersetzungstheorie sind die Überlegungen, die vor ihm Herder, Novalis und die Gebrüder Schlegel zur Übersetzung angestellt hatten, aufgenommen und zugleich konkretisiert und weitergeführt. Schon Herder hatte durch seine historisch-genetische Sprachbetrachtung erkannt, dass die Übersetzung nicht das Werk selbst, sondern nur ein bestimmtes Verständnis des Werks vermitteln kann und der Übersetzung eine innovative Funktion zugewiesen, da sie im schöpferischen Nachvollzug immer etwas Neues und Anderes erschafft und damit Teil hat

---

<sup>249</sup>Ebd., S. 229f.

<sup>250</sup>Friedmar Apel: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg 1982, S. 137.

<sup>251</sup>Schleiermacher, S. 243f.

an der Ausbildung von Verschiedenheit. Die Ursache und Art dieser Verschiedenheit begründete sich bei Herder vor allem in dem jeweiligen Sprachzustand, in den historisch-soziologischen Entstehungsbedingungen, und das Verständnis erschien als "eine nicht weiter analysierbare Instanz des gebildeten und sinnlich aufgeschlossenen Menschen, von der aus ein unmittelbarer Übergang zur Übersetzung möglich blieb"<sup>252</sup>. Erst die Einsicht, dass sowohl die Entwicklung der Sprache, als auch der Verstehensprozess dialektischer Natur sind und aus der dauernden Wechselwirkung von Individualität und Kollektivität, von Einzelem und Ganzem hervorgehen, und die Erkenntnis, dass der Sprach- und Zeitabstand niemals völlig aufgehoben werden kann, führt zu einer genaueren Bestimmung der Differenz zwischen Original und Übersetzung, die in den Übersetzungsbegriff einbezogen wird. Von diesen Voraussetzungen geht sowohl die verändernde Übersetzung bei Novalis, als auch die verfremdende Übersetzungsmethode bei Schleiermacher aus. Was Schleiermachers Übersetzungstheorie von seinen Vorgängern und Zeitgenossen unterscheidet und den eigentlichen Kern seiner Abhandlung bildet, ist die genaue Analyse des Verstehensprozesses, aus dem er seine Konzeption der verfremdenden Übersetzung ableitet. Im Gegensatz zu Novalis bleibt für Schleiermacher der Maßstab, an dem sich die Übersetzung auszurichten hat, jener gebildete "Kenner und Liebhaber"<sup>253</sup>, der die Bekanntschaft mit dem Fremden und Fernen sucht, aber ganz in seiner Zeit und seiner Sprache zuhause ist:

Denn so wahr das auch bleibt in mancher Hinsicht, daß erst durch das Verständniß mehrerer Sprachen der Mensch in gewissem Sinne gebildet wird, und ein Weltbürger: so müssen wir doch gestehen, so wie wir die Weltbürgerschaft nicht für die ächte halten, die in wichtigen Momenten die Vaterlandsliebe unterdrückt, so ist auch in Bezug auf die Sprachen eine solche Liebe nicht die wahrhaft bilden-de, welche für den lebendigen und höheren Gebrauch irgend eine Sprache, gleichviel ob alte oder neue, der vaterländischen gleich stellen will. Wie einem Lande, so auch Einer Sprache oder der andern, muß der Mensch sich entschließen anzugehören, oder er schwebt haltungslos in unerfreulicher Mitte.<sup>254</sup>

Sowohl bei Novalis als auch bei Schleiermacher erscheint die Übersetzung als eine unendliche, nie zu vollendende Aufgabe, aber wo das Hardenbergsche Übersetzungsmodell auf einen geschichtlich nicht fixierbaren und nicht mehr mitteilbaren Zustand zulief, in dem alle zeitlichen und sprachlichen Differenzen aufgehoben sind, schließt Schleiermacher diesen Zustand, in dem "alle Sprachen [...] völlig gleich gelten" von vornherein aus, weil hier "der Werth des Uebersetzens Null wird".<sup>255</sup>

Erst von dieser Grundlegung aus kann die Übersetzung ihren historischen Sinn erhalten. Schleiermacher ist deswegen der erste, dem es gelingt, die Übersetzungstheorie in ein ge-

---

<sup>252</sup>Friedmar Apel: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg 1982, S. 138f.

<sup>253</sup>Schleiermacher, S. 222.

<sup>254</sup>Ebd., S. 236.

<sup>255</sup>Ebd., S. 222.

schichtlich fundiertes Konzept einzubetten, der "Utopie einer deutschen Weltliteratur" sprachlich Ausdruck zu verleihen und mit seiner verfremdenden Übersetzungsmethode zugleich eine Strategie zu entwerfen "sich nach dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbildes wie der aufklärerischen Ordnungsvorstellung, noch einmal umfassend mit der Welt und eben ihrer Geschichte zu identifizieren".<sup>256</sup> So wie das Verstehen eines fremdsprachlichen Textes für das betrachtende Subjekt die Bekanntschaft stiftet mit dem "Geist der Sprache" und dem "eigenthümlichen Geist des Verfassers",<sup>257</sup> so eröffnet die verfremdende Übersetzungsmethode, wenn sie im großen Rahmen betrieben wird, einer ganzen Nation die Möglichkeit sich mit fremden und fernen Sprachen, Literaturen und Kulturen zu verbinden.

---

<sup>256</sup>Friedmar Apel: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg 1982, S. 152.

<sup>257</sup>Schleiermacher, S. 229.

### 3.2.4 Die Rezeption der Shakespeare-Sonette bis 1820

Nach Eschenburgs Äußerung zu Shakespeares Sonetten in seinem umfassenden Handbuch *Über W. Shakspeare* aus dem Jahr 1787 geht die Aufnahme der Shakespeareschen Sammlung zunächst nur langsam voran. Neun Jahre später werden sie von August Wilhelm Schlegel in seinem Aufsatz *Etwas über William Shakspeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters* erwähnt, und obwohl dies lediglich in Form einer Anmerkung geschieht, ist Schlegels Aussage zu den Sonetten überaus aufschlussreich und bedeutsam, da in ihr die wichtigen Aspekte, die die weitere Rezeption der Shakespeare-Sonette bestimmen, im Ansatz bereits enthalten sind. Zu dem Satz: "In allem, was aus seiner [Shakespeares, Anm. G.H.] Seele gefloßen, lebt und spricht altväterliche Treuherzigkeit, männliche Gediegenheit, bescheidene Größe, unverlierbare heilige Unschuld, göttliche Milde"<sup>258</sup>, notiert Schlegel:

Auch in seinen nicht dramatischen Gedichten, vorzüglich seinen Sonetten, die so vernachlässigt worden, daß unter allen Herausgebern seiner Werke zuerst Steevens und Malone es der Mühe werth gehalten, ihrer, und jener noch dazu sehr ungünstig, Erwähnung zu thun. Sie athmen kindliche Gefühle eines Mannes, selbst da, wo der tändelnde Witz eines Kindes ihren Ausdruck verfälscht. Sie haben schon deswegen einen Werth, weil sie von einer nicht erdichteten Freundschaft und Liebe eingegeben scheinen, da wir so gar wenig von den Lebensumständen des Dichters wissen.<sup>259</sup>

Ein Aspekt dieser Anfangsphase der Rezeption von Shakespeares Sonetten offenbart sich in Schlegels Bemerkung über den "tändelnden Witz", der den "Ausdruck verfälscht". Das Befremden über die sprachlich formale Gestaltung, über die *conceits* und den "Witz", das hier zum Ausdruck kommt, erscheint als ein schwacher Nachhall der heftigen Kritik, die Eschenburg im Anschluss an die englische Shakespeare-Forschung an diesen Sonetten geübt hatte.<sup>260</sup> Auch Ludwig Tieck unterscheidet in den frühesten Entwürfen zu seinem *Buch über Shakespeare* zwischen der frühen Komödie *Love's Labour's Lost* und den nicht dramatischen Gedichten einerseits, in denen ein spielerischer Umgang mit den oft übertriebenen Empfindungen herrscht und den späteren Dramen andererseits, die die Empfindungen "fein und richtig, ohne zu witzeln [...] und ohne damit zu spielen" darstellen.<sup>261</sup> An einer anderen Stelle schreibt er: "In Sh. Sonetten, Adonis und Lukretia herrscht selbst noch diese blendende, schimmernde Manier, wo alles aus unnützen und prunkenden Flittern

---

<sup>258</sup>S.W. Band 7, S. 38

<sup>259</sup>Ebd., S. 38.

<sup>260</sup>Vgl. Kapitel 3.1.

<sup>261</sup>Das Buch über Shakespeare. Handschriftliche Aufzeichnungen von Ludwig Tieck. Aus seinem Nachlass herausgegeben von Henry Lüdeke. Halle 1920, S. 24. Der Herausgeber datiert die frühen Entwürfe auf das Jahr 1794.

besteht".<sup>262</sup> Die Einschätzung, dass in den Sonetten der sprachliche Ausdruck gegenüber dem gedanklichen Inhalt dominierend ist, das heißt, dass die sprachlich-formale Gestaltung die dargestellten Gefühle überlagert, die deswegen nicht die erschütternde Wirkung der Dramen erreichen können, findet sich auch in Schlegels Sonett *Shakespeares Sonette und übrigen Jugendgedichte*:

Wer Freundschaft für den Schönen konnte fühlen,  
Die, gleich der Lieb', in Sehnsucht oft erblaßte;  
Wer je den Haß geliebt und Liebe haßte,  
Wähl' Untreu buhlend ihn zu ihren Zielen:

Der finde hier sein Bild, und sanft entlaste  
Der Worte Scherz den Ernst in den Gefühlen;  
Gern schau er dich in zarten Lieder Spielen,  
Des Schauspiel groß der Welt Schauspiel umfaßte.

Süß Klagen ist der Laut und Odem aller,  
Sie weinen Perlen um Adonis Jugend,  
Lucretia's Huld, die Tod und Raub verbittert.

Hier bist du nur ein Stab verliebter Waller,  
Noch nicht der Speer, des wunderbare Tugend  
Verwundend heilt, wenn er die Bühn' erschüttert.<sup>263</sup>

Betrachtet man den Kontext, in dem Schlegels Anmerkung über die Shakespearesche Sammlung steht, so lässt sich ein weiterer, die Rezeption der Sonette bestimmender Aspekt erkennen. Schlegel setzt in seiner Abhandlung *Etwas über William Shakspeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters* der These vom Naturgenie, vom unbewussten Schöpfertum Shakespeares seine Auffassung von der Absichtlichkeit, von der Bewusstheit des Schaffensvorgangs entgegen und beschreibt Shakespeares Dramen als durchdacht gestaltete organische Kunstformen.<sup>264</sup> In diesem Zusammenhang könnten die Sonette schon allein aufgrund ihrer strengen Form, die vom Dichter höchste Konzentration der Gedankenführung erfordert, als Beispiel für bewusste künstlerische Gestaltung gelten. Aber tatsächlich werden die Sonette nicht wie die Dramen als harmonische Einheit von Inhalt und Form, von Gedanke und sprachlichem Ausdruck gedeutet, sondern sie erlangen ihre Bedeutung dadurch, dass Schlegel sie im Gegensatz zu den Dramen als unmittelbare Äußerungen des Dichters, als eine Art Erlebnisdichtung versteht. Während die Dramen lediglich ein mittelbares Bild von ihrem Verfasser liefern können, wobei erst durch die genaue Betrachtung des einzelnen Kunstwerks die "Tugenden des Dichters als des Menschen" anschaulich wer-

---

<sup>262</sup>Ebd., S. 177.

<sup>263</sup>S.W. Band 1, S. 337. Die Sextette nehmen Bezug auf die Gedichtsammlung *The passionate Pilgrim*, sowie Shakespeares epische Dichtungen *Venus and Adonis* und *The Rape of Lucrece*.

<sup>264</sup>Vgl. Kapitel 3.2.

den und dies auch nur "in so fern sich dieser in jenem offenbaren kann", eröffnen die Sonette, von Schlegels Standpunkt aus betrachtet, die Möglichkeit, einen Blick sozusagen in das Innere des Menschen zu werfen und offenbaren unmittelbar die menschlichen "Tugenden" Shakespeares.<sup>265</sup> In diesem Sinne erscheinen die Sonette in Schlegels Argumentation als Beleg dafür, dass Shakespeare eben kein "blindes wild laufendes Genie", sondern ein "tiefsinniger Künstler" war.<sup>266</sup> Auch Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling betrachtet die Sonette in seiner *Philosophie der Kunst*, die 1802 als Vorlesung in Jena gehalten wurde, unter diesem Gesichtspunkt:

Daß Shakespeare bloß durch eine glückliche Begeisterung und in unbewußter Herrlichkeit gedichtet habe, ist ein sehr gemeiner Irrthum und die Sage einer gänzlich verbildeten Zeit gewesen, die in England mit Pope begann. Die Deutschen mißkannten ihn natürlich oft, nicht nur wenn sie ihn etwa nur aus einer formlosen Uebersetzung kannten, sondern weil der Glaube an die Kunst überhaupt untergangen war. Shakespeares Jugendgedichte, die Sonette, Adonis, Lucretia zeugen von einer höchst liebenswerthen Natur und einem sehr *innigen, subjektiven* Gefühl, keinem bewußtlosen Genie-Sturm oder Drang.<sup>267</sup>

Während dieser Aspekt in Schellings Argumentation lediglich die Funktion hat, das vom Sturm und Drang etablierte Shakespeare-Bild zu widerlegen, führt Schlegel den Gedanken, dass es sich bei Shakespeares Sonetten um unmittelbare Gefühlsäußerungen handelt, weiter und ist daher in der Lage den Sonetten einen eigenständigen "Werth"<sup>268</sup> zuzumessen. Ausgehend von der Deutung der Sonette als Erlebnisdichtung ermöglichen die Sonette nach Schlegels Beschreibung nicht mehr nur einen Einblick in den Menschen Shakespeare, sondern sie geben Auskunft über das Leben des Dichters und ersetzen auf diese Weise die fehlenden biographischen Kenntnisse. Die von Schlegel vorgeschlagene autobiographische Lesart der Sonette wird zur Leitidee der Rezeption der Shakespeare-Sonette des gesamten 19. Jahrhunderts.<sup>269</sup> Schlegel selbst formuliert diese Idee erneut in einer sehr viel präziseren programmatischen Form in seinen 1808 gehaltenen *Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*:

---

<sup>265</sup>S.W. Band 7, S. 38.

<sup>266</sup>S.W. Band 6, S. 182. Diese Bemerkungen finden sich in Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*.

<sup>267</sup>Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Philosophie der Kunst*. Reprographischer Nachdruck der aus dem handschriftlichen Nachlass herausgegebenen Ausgabe von 1859. Darmstadt 1960, S. 369. Hervorhebungen im Original. Die zitierte Passage findet sich in dem Kapitel *Von der modernen dramatischen Poesie*.

<sup>268</sup>S.W. Band 7, S. 38.

<sup>269</sup>Eigentlich auch des 20. Jahrhunderts, denn bis heute wird sie immer wieder diskutiert und zumindest als mögliche Deutung dargestellt.

Es verräth einen außerordentlichen Mangel an kritischem Scharfsinn, daß unter den Auslegern Shakspeares, die wir kennen, noch keiner darauf gefallen ist, seine Sonette für seine Lebensbeschreibung zu benutzen. Sie schildern ganz augenscheinlich wirkliche Lagen und Stimmungen des Dichters, sie machen uns mit den Leidenschaften des Menschen bekannt, ja sie enthalten auch sehr merkwürdige Geständnisse über seine jugendlichen Verirrungen.<sup>270</sup>

August Wilhelm Schlegel gebührt sicherlich das Verdienst, als erster das ablehnende Urteil Eschenburgs über die Shakespeareschen Sonette korrigiert zu haben, indem er die Möglichkeit erkannte, dass diese Gedichte, wenn man sie als unmittelbare Äußerungen des Dichters betrachtet, Aufschluss geben können über den Menschen Shakespeare und seine Lebensumstände. Der Dichter Shakespeare dagegen lässt sich nach Schlegels Auffassung allerdings nur aus dem dramatischen Werk erkennen. Insofern bleiben in August Wilhelm Schlegels Definition dramatisches und lyrisches Werk voneinander getrennt und erst seinem Bruder Friedrich Schlegel gelingt es, den Dramatiker und den Lyriker Shakespeare zusammen zu sehen und zu zeigen, dass die aus den Sonetten gewonnenen Erkenntnisse erst das richtige Verständnis des dichterischen Werks ermöglichen. Deswegen definiert er den Wert der Sonette auch nicht mehr ausschließlich vom Standpunkt seines zeitgenössischen Lesers aus, sondern die Einschätzung und der Wert, den der Dichter selbst seinen unterschiedlichen Tätigkeitsbereichen zumisst, wird sehr viel nachdrücklicher in die Überlegungen mit einbezogen. 1812, also vier Jahre nach den Vorlesungen seines Bruders, veröffentlicht Friedrich Schlegel in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Deutsches Museum* seinen *Nachtrag über Shakespeare*, in dem er auch auf die Sonette zu sprechen kommt:

Noch deutlicher zeigt sich der wahre Sinn, in welchem der Dichter dieses eigentlich herbe, und ganz mit dem Verstand erfaßte, und ohne Schonung und Milderung ausgeführte Gemälde der Welt entwarf, und der weite Abstand dessen, was er darstellte, von seinem inneren Zartgefühl, in seinen lyrischen und idyllischen Gedichten, von denen wir nun zunächst eine recht treue und sorgfältige Übertragung wünschen. Denn sie enthalten vor allen den unentbehrlichen Schlüssel für das innere Verständnis des Dichters, dessen eigenes inneres Gefühl wir in ihnen ganz rein und unvermischt von äußerer Darstellung erkennen lernen. Merkwürdig ist es für sein ganzes Streben, daß er diese von der Bühne und unmittelbaren Wirkung ganz entfernte, frei spielende Poesie, worin er vorzüglich dem Spenser folgt durchgehends für die höhere ja fast für die einzige zu halten scheint, die des Namens würdig sei, während er

---

<sup>270</sup>S.W. Band 6, S. 174. Die zitierte Passage stammt aus der 26. Vorlesung. Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* wurden im Gegensatz zu vielen anderen zeitgenössischen Vorlesungsreihen, in unmittelbarem Anschluss an den mündlichen Vortrag publiziert (drei Bände, 1809-1811) und konnten deswegen einen so großen Erfolg und Bekanntheitsgrad erreichen. So nimmt beispielsweise noch 1836 der englische Shakespeare-Kritiker und -Herausgeber in seinem *Memoir of Shakespeare* Bezug auf Schlegels Äußerung über die Sonette.



das dramatische Gebiet, worin er selbst Meister war, fast mit Geringschätzung und ungerecht beiseite setzt.<sup>271</sup>

Ganz ähnlich lauten Friedrich Schlegels Bemerkungen über die Sonette in der zwölften Vorlesung der 1815 erschienenen *Geschichte der alten und neuen Literatur*<sup>272</sup>:

Die Bewunderung Shakespeares, der sich in seinen lyrischen und idyllischen Gedichten ganz an dieses Vorbild [The Faery Queene, Anm. G.H.] anschloß, kann Spensern in unsern Augen noch einen höhern Werth leihen. Hier in dieser Gattung, welche Shakespeare'n für die eigentliche Poesie galt, während er die Bühne, deren er Meister war, nur als eine „mehr prosaische Anwendung Kunst der treuen Lebensnachbildung oder höchstens für eine“ herablassende Anwendung der höheren Poesie, wie für den großen Haufen zu betrachten scheint, lernt man den großen Dichter erst ganz nach der ihm eigenen Gefühlsweise kennen. So wenig ist er, der alle Tiefen der Leidenschaften erschütternd hervorzurufen versteht, und gemeine menschliche Natur, wie sie ist, in ihrer ganzen Gemeinheit mit tiefer Wahrheit und Charakteristik darstellt, selbst ein leidenschaftlich wilder Mensch gewesen, oder roh in seiner Art, daß vielmehr in jenen Gedichten das äußerste Zartgefühl herrschend ist. Eben weil dieses Gefühl so ganz innig und tief ist, und fast bis zum Eigensinn zart, spricht es nur wenige an. Für das richtigere Verständnis seiner dramatischen Werke, sind diese lyrischen aber höchst wichtig. Sie zeigen uns, daß er in jenen meistens gar nicht darstellte, was ihn selbst ansprach, oder wie er an und für sich war und fühlte, sondern die Welt, wie er sie klar und durch eine große Kluft von sich und seinem tiefen Zartgeföhle geschieden, vor sich stehen sah.<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup>Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jaques Anstett und Hans Eichner. 1. Abteilung: Kritische Neuausgabe. Band 3: Charakteristiken und Kritiken II. Hrsg. v. Hans Eichner. Paderborn, München und Wien 1975, S. 255. Die Ausgabe wird im Folgenden mit der Abkürzung F.S. zitiert. Schlegels Beschreibung der Sonette als "unentbehrlicher Schlüssel für das innere Verständnis des Dichters" klingt wie eine Vorwegnahme der von William Wordsworth in seinem 1827 veröffentlichten Gedicht *The Sonnet* formulierten Losung der Sonett-Rezeption der englischen Romantik: "with this key Shakespeare unlocked his heart". In: *The Poetical Works of William Wordsworth*. Hrsg. v. Thomas Hutchinson. Überarbeitet von Ernest de Selincourt. Oxford 31 1969, S. 206.

<sup>272</sup>Die zwölfte Vorlesung wurde zuerst 1812 veröffentlicht und zwar ebenfalls in der Zeitschrift *Deutsches Museum* unter dem Titel *Aus den Vorlesungen über die Geschichte der Literatur*. Eine überarbeitete Version der *Geschichte der alten und neuen Literatur* entstand 1822. Die Zusätze von 1822 sind in < > gesetzt.

<sup>273</sup>F.S. 1. Abteilung: Kritische Neuausgabe. Band 6: Geschichte der alten und neuen Literatur. Hrsg. v. Hans Eichner. Paderborn, München und Wien 1961, S. 291.

Im Gegensatz zu seinem Bruder August Wilhelm, für den der Wert der Sonette darin bestand, dass man aus ihnen Kenntnisse über den Menschen und dessen Biographie gewinnen kann, misst Friedrich Schlegel den Sonetten auch einen künstlerischen Wert zu, das heißt er nimmt die Sonette als Kunstwerke ernst. Ausgehend von dieser Voraussetzung, kann er durch das Aufzeigen der literarischen Vorbilder<sup>274</sup> und indem er den Sonetten eine Position innerhalb des Lebenswerks Shakespeares zuweist, auch jenes Befremden über die sprachlich formale Gestaltung relativieren, das noch in August Wilhelm Schlegels erster Äußerung über die Sonette zum Ausdruck kam. In der im Winter 1803/04 in Paris gehaltenen Vorlesung über die *Geschichte der europäischen Literatur* teilt er Shakespeares Leben und dichterisches Schaffen in drei Perioden ein. Zwar werden in der neueren Shakespeare-Forschung einige Stücke anders eingeordnet, oder nicht mehr Shakespeare zugeschrieben, aber die triadische Einteilung, die Friedrich Schlegel hier vornimmt, ebenso wie die Charakterisierung der einzelnen Perioden und die Zuordnung der Sonette unmittelbar nach der Wende von der ersten zur zweiten Periode, bleiben weit über ihre Zeit hinaus bis in die gegenwärtige Diskussion um Shakespeare hinein wirksam:

Man denkt sich die jugendlichen Stücke eines Dichters gewöhnlich voll von wildem enthusiastischen Feuer, von Liebe, Gefühl und Leidenschaft, die älteren hingegen klarer, verständiger, besonnener. Aber ganz anders ist der Gang des großen, tief sinnigen Künstlers. Dieser fängt sehr ernst, hart und streng an, gerade wie die Kunst selbst mit herber Gründlichkeit, mit altertümlicher, ans Kindliche grenzender Einfachheit beginnt und erst späterhin Witz, Anmut und Lieblichkeit erreicht. Als Shakespeare aus der Provinz nach London kam, lernte er sehr edle und gebildete Menschen aus der vornehmeren Klasse kennen, sah die Sitten und Gebräuche der besseren Gesellschaft, die er auch in seinen Stücken ebenso getreu und wahr wie jene der niedrigsten Volksklasse darzustellen mußte. Diese Veränderung der Lebensweise, aber mehr noch die Bekanntschaft mit den lieblichen Gedichten und dem romantischen Geiste Spencers brachten in seinem Geiste eine plötzliche und schöne Revolution hervor und gaben ihm jene romantische Bildung, die allen seinen späteren Produkten eine wunderbare Fülle von Witz, Anmut und Lieblichkeit einhaucht, die in Verbindung mit der tiefen Gründlichkeit sie so glänzend auszeichnet. Zu den Werken aus dieser romantischen Epoche gehören erstens zwei allegorische epische Gedichte, ADONIS und LUCREZIA, und 150 Sonette. Hier zeigt sich die Ähnlichkeit mit den Spencerschen Gedichten nicht nur in Hinsicht der Zartheit und Lieblichkeit des schönen romantischen Geistes, sondern auch in der Art des Witzes, der Bilder und einzelnen Lieblingsideen in einer Menge von Beziehungen.<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup>Was die literarischen Vorbilder der Shakespeareschen Sonettichtung betrifft, kommt Friedrich Schlegel zu anderen Ergebnissen als Eschenburg, der im Anschluss an die englische Shakespeare-Forschung Samuel Daniels Sonette als Vorbild angegeben hatte.

<sup>275</sup>F.S. 2. Abteilung: Schriften aus dem Nachlass. Band 11: Wissenschaft der europäischen Literatur; Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804. Hrsg. v. Ernst Behler. Paderborn, München und Wien 1958, S. 172f. Hervorhebungen im Original. Die zitierte Passage findet sich in dem Kapitel *Die altenglische Literatur*. Der Versuch einer chronologischen Ordnung der Shakespeareschen Werke und der Hinweis auf den

Ludwig Tieck unternimmt in einem späteren Entwurf zu seinem *Buch über Shakespeare* einen ganz ähnlichen Versuch. Die *Uebersicht des Inhalts in allgemeinsten Umrissen* geht ebenfalls von einer Gliederung nach "den drei verschiedenen Lebensperioden des Dichters" aus.<sup>276</sup> Auch Tieck zählt die Sonette zu der zweiten Periode, die folgendermaßen skizziert wird: "In der zweiten Periode erhebt und verändert sich der Genius des Dichters auf eine auffallende Weise, vorzüglich durch die Bekanntschaft mit dem jungen Southampton und durch die Leidenschaft für eine Frau. Die Sonette werden erklärt".<sup>277</sup> Im Gegensatz zu den früheren Entwürfen, die hauptsächlich aus stichwortartigen Kommentaren zu den einzelnen Dramen und Einleitungsfragmenten bestehen, zeigt sich in diesem Stadium erstmals die ganze Dimension dessen, worum es Tieck mit seinem *Buch über Shakespeare* geht:

Den Dichter nicht mehr als eine isolirte Erscheinung zu betrachten, sondern ihn aus seiner Zeit und Umgebung abzuleiten, hauptsächlich aber ihn aus dem eigenen Gemüth zu entwickeln und darzuthun, daß alle seine Werke ebenso sehr subjektiv sind, als sie objektiv erscheinen können, und daß gerade dies das Wunder ihrer Meisterhaftigkeit ist. Denn Shakspeare ist ein Dichter, der seine Poesie durchaus *erlebt* und nicht *gemacht* hat, und daher seine Gewalt und Wirkung.<sup>278</sup>

Dieser Plan einer umfassenden Darstellung des Shakespeareschen Werks, den Ludwig Tieck hier entwirft, wurde ebenso wie August Wilhelm Schlegels Projekt einer umfassenden Übersetzungstheorie nie verwirklicht, beide waren möglicherweise wegen ihres hohen Anspruchs von vornherein zum Scheitern verurteilt. Tieck erweitert die von August Wilhelm Schlegel eingeschlagene autobiographische Deutung, indem er den Earl of

---

Vorbild-Charakter der Spenserschen Dichtung finden sich schon drei Jahre zuvor im *Athenaeum* in Schlegels *Gesprächen über die Poesie*: "Wir setzen, daß diese Produkte [Schlegel nennt hier Dramen, die mit Ausnahme von *Pericles*, *Prince of Tyre* heute nicht mehr zu Shakespeares Werken gezählt werden, Anm. G.H.] früher sind als der Adonis und die Sonette, weil darin keine Spur ist von der süßen lieblichen Bildung, von dem schönen Geist, der mehr oder minder in allen späteren Dramen des Dichters athmet, am meisten in denen der höchsten Blüthe. Liebe, Freundschaft und edle Gesellschaft wirkten nach seiner Selbstdarstellung eine schöne Revolution in seinem Geiste; die Bekanntschaft mit den zärtlichen Gedichten des bey den Vornehmen beliebten Spenser gab seinem neuen romantischen Schwunge Nahrung." In: *Athenaeum*, Band 3, 1. Stück. S. 82f.

<sup>276</sup>Ludwig Tieck's nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. Hrsg. v. Rudolf Köpke. Band 2. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1855. Berlin und New York 1974, S. 145. Köpke datiert diesen Entwurf auf die Zeit um 1817. Lüdeke dagegen nimmt in seiner Ausgabe des *Buches über Shakespeare* ein früheres Entstehungsdatum, nämlich 1810 an.

<sup>277</sup>Ebd., S. 146.

<sup>278</sup>Ebd., S. 148. Hervorhebungen im Original.

Southampton in unmittelbare Verbindung zu den Sonetten setzt. Hier zeigt sich ein bisher kaum beachtetes, vorausweisendes Moment in Tiecks Einschätzung der Sonette; denn die Bekanntschaft Shakespeares mit dem Earl of Southampton war zwar schon spätestens seit der Verbreitung von Nicolas Rowses Shakespeare-Biographie<sup>279</sup> in Deutschland bekannt, aber die Theorie, dass die Sonette an eben diesen Earl of Southampton gerichtet seien, wird in der Sekundärliteratur immer auf das 1817 erschienene Werk von Nathan Drake *Shakespeare and his Times* zurückgeführt.<sup>280</sup>

Abschließend lässt sich diese entscheidende, etwa zwei Jahrzehnte dauernde Anfangsphase der deutschen Rezeption von Shakespeares Sonettensammlung und ihre Entwicklung etwa folgendermaßen zusammenfassen. Den Anfang machte August Wilhelm Schlegel, der in seinen Äußerungen über die Shakespeareschen Sonette die Möglichkeit beschreibt, mit ihrer Hilfe Erkenntnisse über den Menschen und das Leben des Dichters zu gewinnen und damit zum Begründer der autobiographischen Lesart der Sonette wird. Die ganze Konsequenz dieser Überlegungen zeigt sich jedoch erst bei Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck. Gerade zwischen den beiden Brüdern Schlegel wird in der Auseinandersetzung mit Shakespeare, in ihren Erklärungsversuchen des Shakespeareschen Werks, ein grundlegender Unterschied in der Betrachtungsweise deutlich, der Konsequenzen für das Verständnis der Sonette hat. Bei August Wilhelm Schlegel wird die Beschreibung des Wesens des Shakespeareschen Werks vor allem von der Deutung des einzelnen Kunstwerks als organische Form getragen, und als Kunstwerke gelten ihm dabei lediglich die Dramen; was den künstlerischen Wert betrifft, steht er den Sonetten eher skeptisch gegenüber, weswegen diese in seiner Darstellung, sozusagen als Mittel zum Zweck, eine eher untergeordnete Rolle einnehmen. Betrachtet man die sieben Shakespeare-Vorlesungen aus der Vorlesungsreihe *Über dramatische Kunst und Literatur*, so fällt auf, dass die 26. Vorlesung, die sich mit Shakespeares Zeitalter und Lebensumständen befasst und jene programmatische Äußerung zu den Sonetten enthält, unverbunden zwischen der einleitenden Charakterisierung "Vom Geiste des romantischen Schauspiels" (25. Vorlesung) und der folgenden Beschreibung einzelner Aspekte der Dramatik (27. Vorlesung), sowie der genauen Analyse einzelner Dramen (28. bis 31. Vorlesung) steht, in denen die wichtigen Erkenntnisse über das Wesen der Shakespeareschen Poesie formuliert werden. Was in August Wilhelm Schlegels Darstellung fehlt, ist der innere Zusammenhang zwischen dem Leben des Dichters und dessen dichterischem Schaffen, zwischen den Sonetten und dem dramatischen Werk. Um das Aufzeigen dieser Zusammenhänge geht es Friedrich Schlegel, der im Gegensatz zu

---

<sup>279</sup>Rowes Abhandlung *Some Account of the Life and Writings of Mr. William Shakespeare* erschien in England bereits 1709, die erste deutsche Übersetzung wurde 1753 anonym in den *Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens* veröffentlicht; 1766 nahm Wieland seine Bearbeitung dieser Schrift in den letzten Band seiner Shakespeare-Ausgabe auf.

<sup>280</sup>Es wäre sicherlich lohnenswert, die englische Shakespeare-Forschung der Zeit zwischen dem Erscheinen von Edmund Malones Shakespeare-Ausgabe (1780) und Nathan Drakes Werk *Shakespeare and his Times* (1817) genauer daraufhin zu befragen, woher die Anregungen für die Drakesche Theorie stammen. Auch wenn hier nicht behauptet werden soll, dass umgekehrt die Drakesche Theorie auf die in Deutschland angestellten Überlegungen zurückzuführen ist, so gilt es doch festzuhalten, dass Tiecks Theorie unabhängig von den Äußerungen Nathan Drakes entstanden ist und dieser Vergleich verspricht darüber hinaus, neue Erkenntnisse über die Entstehung der autobiographischen Deutung der Shakespeareschen Sonette zu liefern.

seinem Bruder August Wilhelm versucht, das Shakespearesche Werk weniger aus der Analyse des einzelnen Kunstwerks, sondern vielmehr als Ganzes zu erfassen. Dabei haben die Sonette entscheidenden Anteil am Verstehensprozess, der sich als jener dialektische Verstehensprozess erweist, den Schleiermacher in seiner Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* beschreibt als Erfassen des dynamischen Verhältnisses von dem "Geist der Sprache" und dem "eigenthümlichen Geist des Verfassers".<sup>281</sup> Innerhalb dieses Erkenntnisvorgangs erscheinen die Sonette nicht mehr als wenig künstlerische und den Dramen untergeordnete Ausdrucksformen, sondern sie erlangen als eigenständige Kunstwerke eine tiefgehende Bedeutung für das Verstehen des gesamten dichterischen Werks Shakespeares, weil in ihnen eben das erkennbar wird, was Schleiermacher als den "eigenthümlichen Geist des Verfassers"<sup>282</sup> bezeichnet. Erst durch das Stiften dieses Erkenntniszusammenhangs gelingt es Friedrich Schlegel - und nach ihm Ludwig Tieck -, die Deutung der Shakespeareschen Sonette aus dem potentialen in den aktuellen Bereich zu überführen, das heißt er liefert die Beschreibung der praktischen Anwendung dessen, was sein Bruder als theoretische Möglichkeit skizziert.

Vergleicht man die bei Ludwig Tieck, August Wilhelm und Friedrich Schlegel zum Ausdruck kommende Einschätzung der Shakespeareschen Sonette mit dem ablehnenden Urteil, das Eschenburg über diese Gedichte fällt, so lässt sich erwarten, dass dieser Erkenntnisgewinn und die gewandelte Haltung sich in dem übersetzerischen Bemühen um die Shakespeareschen Sonette niederschlägt.

---

<sup>281</sup>Schleiermacher, S. 229.

<sup>282</sup>Ebd., S. 229.

### 3.2.5 Karl Lachmann

Die Anregungen zur eingehenden Beschäftigung mit der englischen Sprache und Literatur und insbesondere mit Shakespeares Werken erhielt Karl Lachmann an der Universität in Göttingen, wo er von 1809 bis 1813 studierte. Sein dortiger Lehrer, Georg Friedrich Benecke, und Adam Müller in Dresden waren die ersten, die seit 1806 in Deutschland Universitätsvorlesungen hielten, die sich ausschließlich mit dem britischen Dramatiker befassten; darin dokumentiert sich, dass Shakespeare, um dessen Anerkennung die Aufklärung und der Sturm und Drang gekämpft hatten, nun, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, zum allgemeinen Bildungsgut gehörte. Darüber hinaus bot die Göttinger Universität die besten Voraussetzungen für ein intensives Shakespeare-Studium, denn gegründet von Georg II., König von Großbritannien und Kurfürst von Hannover, besaß die Universitätsbibliothek am Ausgang des 18. Jahrhunderts den umfangreichsten Bestand an Shakespeare-Ausgaben, Übersetzungen und englischen Beiträgen zur Shakespeare-Forschung außerhalb Englands.<sup>283</sup>

Das während seines Göttinger Studiums geweckte Interesse für Shakespeare hielt bis in die zwanziger Jahre an und fand seinen Niederschlag in drei Übersetzungen. Lachmann übertrug Auszüge aus dem *Sommernachtstraum*, die allerdings nie publiziert wurden, den *Macbeth*, der 1829 in Berlin im Druck erschien, und er verfasste die erste Gesamt-Übersetzung von Shakespeares Sonetten, die 1820 ebenfalls von dem Berliner Verleger Reimer veröffentlicht wurde. Drei Sonette sind in Lachmanns Übersetzung ausgelassen. Die Sonette 135 und 136, die sogenannten Will-Sonette, deren Benennung sich aus dem ihnen zugrunde liegenden Spiel mit dem Wort "Will" als Substantiv, Verb und Abkürzung des Namens William ableitet,<sup>284</sup> hielt Lachmann für nicht übersetzbar; das Sonett 151, das zu der Gruppe der dark-lady-Sonette gehört und den Widerstreit von Seele und Körper, von geistigem Ideal und körperlichem Begehren zum Thema hat, erschien Lachmann als zu anstößig.<sup>285</sup> Sein Göttinger Lehrer Benecke unterstützte diese Entscheidung, denn er schrieb in seiner Besprechung der Lachmannschen Sonett-Übersetzung, dass diese drei Sonette "mit Recht übergangen"<sup>286</sup> seien.<sup>287</sup>

---

<sup>283</sup>Vgl. Theodor Wolpers: Die Shakespeare-Sammlung der Göttinger Universitätsbibliothek. Erste Vermittlung Shakespeares aus dem Geist "fortschreitender Wissenschaft". In: SJ-West (1988). S. 58-84.

<sup>284</sup>In dem 135. Sonett findet sich das Wort "Will" vierzehn Mal in dem 136. Sonett sieben Mal.

<sup>285</sup>Vgl. Albert Leitzmann. Karl Lachmann als Shakespeare-Übersetzer. In: SJ. Band 56 (1920). S. 73-89.

<sup>286</sup>Ebd., S. 78.

<sup>287</sup>Problematisch erscheint vom heutigen Standpunkt aus die auf moralischen Bedenken beruhende Auslassung des 151. Sonetts, da hier Maßstäbe angelegt werden, die dem Original nicht gerecht werden können, sondern lediglich das sittliche Empfinden des Publikums berücksichtigt. Die Gründe für das Weglassen der beiden Will-Sonette dagegen dokumentieren das übersetzerische Bewusstsein Lachmanns. Wie wichtig es ist, dass der Übersetzer sich die Grenzen seiner Fähigkeiten und die Grenzen dessen, was übertragbar ist, gegenwärtigt, zeigt sich bis in die modernsten Sonett-Übersetzungen, die, wie beispielsweise

Das erste Beispiel, das für die nun folgende Analyse der Übersetzung herangezogen wird, ist das 130. Sonett:

My Mistres eyes are nothing like the Sunne,  
Curall is farre more red, then her lips red,  
If snow be white, why then her brests are dun:  
If haire be wiers, black wiers grow on her head:  
I have seene Roses damaskt, red and white,  
But no such Roses see I in her cheeks,  
And in some perfumes is there more delight,  
Then in the breath that from my Mistres reekes.  
I love to heare her speake, yet well I know,  
That Musicke hath a farre more pleasing sound:  
I graunt I never saw a goddesse goe,  
My Mistres when shee walkes treads on the ground.  
And yet by heaven I thinke my love as rare,  
As any she beli'd with false compare.<sup>288</sup>

Der Herrin Aug' ist nicht wie Sonnenschein,  
Weit röther als ihr Mund Korallen, glaubt!  
Ist weiss der Schnee, muss grau ihr Busen sein;  
Sind Haare Seid', hegt schwarze Seid' ihr Haupt.  
Wohl sah ich Rosen, sprenklicht, weiss und roth:  
Die hab' auf ihrer Wang' ich nie erspäht.  
Wie mancher Wohlgeruch mehr Lust mir bot,  
Als Düfte, so der Herrin Athem weht!  
Gern hör' ich wann sie redet: doch Gesang  
Hat anmutvollern Laut, ich muss gestehn.  
Zwar sah ich nie wohl einer Göttin Gang:  
Die Herrin aber rührt die Erd' im Gehn.  
Doch scheint die Liebste mir, bei Gott, so selten  
Wie Eine, die Vergleich' unwahr entstellten.<sup>289</sup>

Wie bereits im Kapitel 2.2 gesagt, vergleicht der Dichter in den drei Quartetten seine Geliebte mit dem traditionellen petrarkistischen Schönheitsideal, wobei die inhaltliche Gegenüberstellung bei Shakespeare mit einem streng organisierten, künstlerischen Aufbau korrespondiert, der die Gestaltung der einzelnen Zeilen in sich und in ihrer Beziehung zueinander bestimmt. Eine Versübersetzung, die wegen des Reimes<sup>290</sup> zu Umstellung innerhalb des Verses gezwungen ist, kann diesen Aufbau nie vollständig beibehalten und so ist auch Lachmann gezwungen, Veränderungen vorzunehmen, die die logische Konstruktion

---

die neueste, 1989 erschienene Übertragung der Sonette von Karl Bernhard belegt, eben dieses übersetzerische Bewusstsein nicht besitzen.

<sup>288</sup>Sonnets, S. 113.

<sup>289</sup>Shakespeare's Sonette. Übersetzt von Karl Lachmann. Berlin 1820, S. 132.

<sup>290</sup>Vgl. Kapitel 3.2.2.

aufheben und die Nachdrücklichkeit der Aussagen abschwächen. Gerade aber in Anbetracht der Reime zeigt sich Lachmanns Bemühen, dem Original möglichst treu zu folgen, denn er verwendet in den drei Quartetten ebenso wie Shakespeare durchgängig männliche Reime. Aber nicht nur die Reime stellen den Übersetzer vor Probleme, die faktisch nicht ohne Einbußen gegenüber dem Original lösbar sind. So lassen sich beispielsweise für die die Quartette umrahmende Alliteration "My Mistres" zwar sinngemäße Entsprechungen im Deutschen finden, was allerdings schon schwierig genug ist, aber diese Entsprechungen verlieren die von der Alliteration ausgehende klangliche Wirkung und beanspruchen mehr Silben als die englische Version, weswegen Lachmann das Possessivpronomen, das die Beziehung des Dichters zu der besungenen Dame einleitend kennzeichnet, durch einen Artikel ersetzen muss. Obwohl Lachmann die Positionen am Anfang von erster und vierzehnter Zeile beibehält, wird der umrahmende Effekt beeinträchtigt, denn wo bei Shakespeare beide Male "My mistres" steht, muss Lachmann einmal "Der Herrin" und einmal "Die Herrin" schreiben, weil im Deutschen Artikel und Pronomen abhängig vom Kasus, Numerus und Genus des zugehörigen Substantivs sind und dementsprechend verändert werden müssen. Diese Vorbemerkungen sollen nur noch einmal verdeutlichen, dass eine Übersetzung nie die Herstellung von Identität, sondern immer auch Veränderung gegenüber dem Original bedeutet. Wie diese Veränderungen im einzelnen aussehen, welche Bedeutung sie haben und welche Konsequenzen sich daraus für den Gesamteindruck ergeben, ist die Fragestellung, deren Erörterung den Gegenstand der nun folgenden Analyse der Lachmannschen Übersetzung bildet.

Im ersten Quartett sind vor allem zwei Unterschiede gegenüber dem Original zu vermerken, die einerseits den Aufbau der Zeilen, andererseits die Bildhaftigkeit betreffen. Die zweite Zeile des Originals zerfällt durch die polarisierende Zäsur in zwei Vershälften, die jeweils einen Teil des Vergleichs enthalten und beide mit dem betonten Wort "red" enden. In der Übersetzung dagegen gipfelt der unvollständige Satz in der nachgestellten Beteuerung "glaubt", die möglicherweise den Sprechgestus des Originals nachahmen soll, jedoch wenig überzeugend wirkt. Auch der parallele Aufbau von dritter und vierter Zeile bleibt in der Übersetzung nicht erhalten. Die Veränderungen auf der metaphorischen Ebene treten vor allem in der vierten Zeile deutlich zutage.<sup>291</sup> Das zu Shakespeares Zeit übliche Bild des Golddrahts für das Schönheitsideal der blonden Locken war für Lachmann anscheinend völlig unverständlich, denn er übersetzt "wires" mit Seide. Die Seide wird durch den Zusatz schwarz nicht abgewertet, wie dies im Original der Fall ist, sondern lediglich emotional umgewertet. Schwarze Seide ist nicht weniger wertvoll als andersfarbige Seide, sondern aufgrund ihrer Farbe ein Zeichen der Trauer. Darüber hinaus entspricht die hohe Stilebene, die Lachmann seiner Version durch das Verb "hegen" und die Übertragung von "head" als "Haupt" verleiht, in keiner Weise dem Bild der Geliebten, das Shakespeare dem Leser präsentiert, sondern lässt die Geliebte merkwürdig „geschönt“ erscheinen, vertritt also jene idealisierende Tendenz der petrarkistischen Lyrik, die Shakespeare für die Beschreibung seiner Herzensdame ablehnt.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich im zweiten Quartett anstellen. Gleich der in der fünften Zeile angestellte Vergleich mit den Damazenerrosen ist offensichtlich von Lachmann missverstanden worden, denn Damazenerrosen sind rosafarbig, eben jene Farbe, die aus der Mischung von rot und weiß entsteht, und nicht rot und weiß gesprenkelt, wie Lachmann die Beschreibung Shakespeares interpretiert, was in der bildlichen Übertragung ü-

---

<sup>291</sup>Die Wiedergabe des Plurals "eyes" mit dem Singular "Aug" in der ersten Zeile beeinträchtigt die Bildlichkeit nicht und sei deswegen nur am Rande vermerkt.



berhaupt keinen Sinn ergeben kann. Betrachtet man aber die syntaktische Konstruktion dieser Zeile, so offenbart sich, wie genau Lachmann seiner Vorlage zu folgen versucht, lediglich die Übertragung des eingeschobenen Wortes "damaskt" mit "sprenklicht" ist misslungen. Die Folgen, die dieses Missverständnis für die Bildlichkeit des gesamten Vergleichs nach sich zieht, beweisen, wie wichtig auch die „kleinste Kleinigkeit“ beim Übersetzen sein kann. Die fünfte und sechste Zeile verbindet Shakespeare durch die Konjunktion "but", die gleich zu Beginn den nachfolgenden Gegensatz andeutet, darüber hinaus wiederholt er das Verb "see", und das das petrarkistische Vergleichsmuster bestimmende Wort "Roses" steht in beiden Zeilen an genau derselben Stelle. Diese Feinheiten der formal-sprachlichen Gestaltung finden sich nicht in Lachmanns Version; hier sind die beiden Zeilen lediglich als Haupt- und Nebensatz syntaktisch miteinander verbunden. Auch in dem folgenden Vergleich des Atems der Geliebten mit Parfüm stehen bei Shakespeare die zentralen Worte des Vergleichs "perfumes" und "breath" an derselben Stelle innerhalb der Zeile. Diese formale Bezugnahme ist bei Lachmann aufgehoben, vor allem aber findet der Vergleich zwischen zwei synonymen Begriffen statt, nämlich "Wohlgeruch" und "Düfte". Der Gegensatz zwischen petrarkistischem Ideal und der dargestellten Geliebten ergibt sich nur dann, wenn man den zweiten Begriff ironisch versteht, was der Shakespeareschen Vergleichsstrategie zuwider läuft.

Im dritten Quartett verbindet Lachmann die neunte und zehnte Zeile durch Enjambement, wo das Original im Zeilenstil gehalten ist. Das bei Shakespeare den neunten Vers beschließende Geständnis "yet well I know", das den Übergang von der Darstellung der Geliebten zu dem petrarkistischen Vergleichsmuster vorbereitet und zugleich dynamisiert, erscheint bei Lachmann erst am Ende der zehnten Zeile und verliert durch diese Nachstellung seine eigentliche Bedeutung. Zudem wird aus der glatten, einfachen Sprache der Shakespeareschen Beteuerung in der Inversion der Übersetzung eine spröde, schwerfällige Formulierung "ich muss gestehn". Lachmann nimmt bei diesem Vergleich neben den formalen auch inhaltliche Veränderungen vor, denn, indem er die Musik auf die menschliche Stimme, den "Gesang", reduziert, stellt er einen unmittelbaren Bezug zur Sprech-Stimme der Geliebten her, der im Original nicht angelegt ist und die Geliebte sozusagen „schlechter wegkommen lässt“ als dies bei Shakespeare der Fall ist. Dem letzten Vergleich, der sich über die elfte und zwölfte Zeile erstreckt, fehlt zwar die einleitende Beteuerung "I graunt", weswegen Lachmann das Füllwort "wohl" einfügen muss, was die Sprache der Übersetzung im Gegensatz zu der geradlinigen einfachen Beschreibung bei Shakespeare „geschnörkelt“ wirken lässt, aber andererseits zeigt sich wiederum Lachmanns Bemühen um eine genaue Wiedergabe des Originals, wenn er die den elften Vers beschließende Alliteration nachbildet und die beiden Zeilen darüber hinaus durch das Polyptoton "Gang"- "Gehn" verbindet, eine auch von Shakespeare häufig benutzte rhetorische Figur zur formalen und klanglichen Unterstreichung inhaltlicher Korrespondenzen. Die Übersetzung der zwölften Zeile ist Lachmann besonders gut gelungen, denn nicht nur, dass die Sprache hier die Leichtigkeit der Vorlage erreicht, sondern vor allem auf der inhaltlichen Ebene kommt sie ihrer Vorlage sehr nahe. Die Umschreibung "rührt die Erd" für "treads on the ground" bringt genau den im Original bezeichneten Kontrast zwischen dem schwebenden Gang einer Göttin und dem menschlichen, bodenständigen Gang der Geliebten zum Ausdruck, ohne sie dabei als „Bauerntempel“ erscheinen zu lassen.

Während es Shakespeare in den Quartetten darum geht, durch die direkte, beinahe krasse Gegenüberstellung den scharfen Kontrast zwischen petrarkistischem Ideal und der Geliebten aufzuzeigen, ist dieser Kontrast in Lachmanns Übersetzung deutlich abgeschwächt. Bei fast allen Vergleichen lassen sich mehr oder weniger starke Veränderungen gegenüber dem Original ausmachen, die einerseits auf das Auflösen des formalen Aufbaus (Vers 2 und 6) oder logischer Verknüpfungen (Vers 6 und 9) und andererseits auf die inhaltlichen Verän-

derungen der petrarkistischen Vergleichsmuster (Vers 4, 5 und 9) oder der Darstellung der Geliebten (Vers 4 und 8) zurückzuführen sind. Die Deutlichkeit und der Nachdruck, mit denen Shakespeare seine Geliebte ungeschönt dem petrarkistischen Ideal entgegenstellt, ist bei Lachmann deutlich vermindert und das hat Auswirkungen für das Verständnis des Schlusscouplets, das die logische Konsequenz aus der in den Quartetten geführten Argumentation zieht.

Auf die Schwierigkeiten, vor die der Übersetzer beim Übertragen des Schlusscouplets gestellt wird, wurde schon bei der Analyse der Übersetzung von Kannegießer hingewiesen.<sup>292</sup> Während Lachmann in der vorletzten Zeile der Vorlage noch sehr genau folgt, unterscheidet sich die in der letzten Zeile formulierte, abschließende Sentenz deutlich von der des Originals. Bei Shakespeare wird nicht die Geliebte abgewertet, weil sie dem traditionellen Schönheitsideal nicht entspricht, sondern im Gegenteil, die petrarkistischen Vergleichsbilder und die damit inszenierte traditionelle Verherrlichung der besungenen Sonett-dame werden als Lüge entlarvt, die sowohl die dargestellte Geliebte, als auch den Leser betrügen, vor allem aber - und das wird im Zusammenhang mit anderen Sonetten aus dieser Gruppe der dark-lady-Sonette deutlich - betrügt sich der Dichter selbst, und seine idealisierende Anbetung führt nicht in den Himmel - wie dies bei Petrarca der Fall war, wo die Liebe als christliches Läuterungskonzept fungierte -, sondern in die Hölle, weil sie vor der Wahrheit und Wirklichkeit die Augen verschließt. Diese logische Schlussfolgerung, auf die die gesamte Argumentation in den drei Quartetten zuläuft und die somit den inhaltlichen Höhepunkt des Sonetts darstellt, fehlt in der Lachmannschen Version, denn hier erscheint die Geliebte am Ende als durch den Vergleich mit dem petrarkistischen Schönheitsideal entstellt und nicht als durch die Vergleiche belogen. Zwar wird diese Entstellung durch den Zusatz "unwahr" relativiert, das heißt als das Resultat der falschen Vergleiche dargestellt, aber das von der Geliebten entworfene Bild leidet bei Lachmann deutlich und die eigentliche Pointe, dass das von der Geliebten entworfene Gegenbild die petrarkistischen Vergleichsbilder als Lug- und Trugbilder entlarvt, geht verloren.

Das 130. Sonett, das vor allem durch seinen streng organisierten, künstlerischen Aufbau besticht, ist eines der weniger gelungenen Gedichte in Lachmanns Übersetzung. Dieser Umstand ist allerdings nicht allein auf Verständnisfehler oder etwa mangelnde Fähigkeiten des Übersetzers zurückzuführen, sondern der komplizierte, überaus komplexe und fein strukturierte Aufbau stellt den Übersetzer vor größere Schwierigkeiten, als dies bei anderen Gedichten aus der Shakespeareschen Sammlung der Fall ist. In diesem Sonett zeigt sich das, was August Wilhelm Schlegel in seiner Beschreibung des Sonetts als die organische Einheit von Form und Inhalt bezeichnet und zum künstlerischen Ideal dieser lyrischen Gattung erhebt, besonders deutlich; denn sowohl die strophische Gliederung in drei Quartette mit alternierenden Reimen und das Schlusscouplet mit paarendem Reim, die der inhaltlichen Einteilung in Argumentation und abschließende Sentenz entspricht, als auch der formale Aufbau innerhalb der Quartette, der auf das Engste mit der inhaltlichen Gegenüberstellung von petrarkistischem Schönheitsideal und der dargestellten Geliebten verknüpft ist, dokumentieren den inneren Zusammenhang von inhaltlicher Aussage, sprachlicher Gestaltung und formalem Aufbau. Bei der Analyse von Lachmanns Übertragung des 130. Sonetts wurde festgestellt, dass der Mangel der Übersetzung, ihre Differenz gegenüber dem Original, in einer deutlichen Abschwächung eben dieses Kontrastes besteht und dass einer der Gründe für diese abschwächende Tendenz in den inhaltlichen Veränderungen der petrarkistischen Vergleichsbilder und des Bildes der Geliebten lag. Andere Sonette aus der

---

<sup>292</sup>Vgl. Kapitel 3.2.2.

Lachmannsches Übertragung zeichnen sich dagegen gerade durch die genaue Wiedergabe der Bildhaftigkeit aus, wie beispielsweise das 55. Sonett, dessen Thema die verewigende Kraft der Dichtung ist. Die ersten beiden Quartette lauten bei Shakespeare:

Not marble, nor the gilded monument,  
Of Princes shall out-live this powrefull rime,  
But you shall shine more bright in these contents  
Then unswept stone, besmeered with sluttish time.  
When wasteful warre shall *Statues* over-turne,  
And broiles roote out the worke of masonry,  
Nor Mars his sword, nor warres quick fire shall burne:  
The living record of your memory.<sup>293</sup>

Lachmann übersetzt diese Zeilen folgendermaßen:

Nicht Marmor, nicht ein goldnes Fürstenmahl  
Wird überdauern dieser Reime Kraft.  
Ihr werdet glänzen drin mit hellerm Strahl,  
Als Stein, vom Schmutz unflätger Zeit verschafft.  
Wenn Kriegsverwüstung stürzt manch Monument,  
Entwurzelt Maurers Werk ein Meuterstreich,  
Kein Schwert des Mars, kein Feur des Kriegs verbrennt  
Dies lebende Gedächtnissmahl für euch.<sup>294</sup>

Die ersten beiden Quartette stellen der Vergänglichkeit der von Menschen geschaffenen Bauwerke und Denkmäler die Unsterblichkeit der Dichtung gegenüber. In den Zeilen vier, fünf und sechs, in denen Shakespeare die zerstörerische Wirkung von Zeit und Krieg beschreibt, wird mit den eindrucklichen Bildern ein Moment der Bedrohung evoziert, das den Zeilen ihren Nachdruck und der Darstellung ihre Intensität verleiht. Auch Lachmanns Version besitzt diese Anschaulichkeit des Dargestellten und insbesondere in der vierten Zeile zeigt sich sein Bemühen, die im Original vorgegebene Dramatik der Illustration beizubehalten, die den eigentlich abstrakten Begriff „Zeit“ zu etwas konkret Anschaulichem werden lässt.<sup>295</sup>

Neben den inhaltlichen Veränderungen, die von Lachmann bei der Übertragung des 130. Sonett vorgenommen wurden, bestand der andere Grund für die Verminderung des Kon-

---

<sup>293</sup>Sonnets, S. 49.

<sup>294</sup>Shakespeare's Sonnet. Übersetzt von Karl Lachmann. Berlin 1820, S. 57.

<sup>295</sup>Die späteren Übersetzung dieser Zeile sind - bis auf die Version von Stefan George und mit Einschränkungen die von Otto Gildemeister - sehr viel weniger drastisch in der Illustration der Zerstörung durch die Zeit und deswegen auch weniger anschaulich: Regis: "Als grauer Stein, den Zeit unkenntlich macht". Bodenstedt: "Als was geformt aus irdischem Element". Gildemeister: "Als Quadern, die vom Schmutz der Zeiten kleben". George: "Der schmutzige stein von ekler zeit bespien".

trastes zwischen dem petrarkistischen Ideal und der dargestellten Geliebten in der Auflösung des formalen Aufbaus. Auch in Bezug auf diesen Punkt lassen sich Beispiele in der Lachmannschen Übersetzung finden, die das genaue Gegenteil, nämlich eine sehr genaue Beobachtung und Nachbildung der formalen Strukturen, belegen. Auf die komplexe Struktur und die hohe Sprachdichte der aus lauter einsilbigen Worten bestehenden achten Zeile des Eingangssonetts der Sammlung, wurde bereits bei der Analyse des Originals und der Übersetzung von Kannegießer hingewiesen.<sup>296</sup> Den Vers "Thy selfe thy foe, to thy sweet selfe too cruel"<sup>297</sup> übersetzt Lachmann mit: "Dein Feind du selbst, dein süßes Selbst verzehrend"<sup>298</sup>. Während Kannegießer in seiner Übersetzung dieser Zeile<sup>299</sup> zwar bemüht war, den künstlerischen Aufbau des Originals nachzuahmen, aber lediglich die Alliteration "süßen Selbst" beibehalten konnte und vor allem an der Wiedergabe der verdichteten Sprache scheiterte, erreicht Lachmann, indem er versucht, dem Original wörtlich zu folgen, eine überaus getreue inhaltliche und formale Nachbildung, die nicht nur die Alliteration, sondern auch die Wortwiederholungen, die Zweigliedrigkeit des Verses und in der ersten Hälfte der Zeile sogar die Einsilbigkeit der Worte beibehält.<sup>300</sup> Als ein weiterer Beleg für die genaue Nachbildung der formalen Strukturen lässt sich das zweite Quartett des 17. Sonnets anführen, das die Gruppe der Prokreationssonette beschließt:

If I could write the beauty of your eyes,  
 And in fresh numbers number all your graces,  
 The age to come would say this Poet lies,  
 Such heavenly touches nere toucht earthly faces.<sup>301</sup>

Wenn eurer Augen Schönheit ich gezeigt,  
 Wenns meinen Weisen euch ganz weisen gilt,  
 So sagt die Nachwelt nur: Der Dichter leugt;  
 Die Himmelsbildung trägt kein Erdenbild.<sup>302</sup>

Die vier Verse bilden, sowohl im Original, als auch in der Übersetzung einen übergreifenden syntaktischen Zusammenhang. Während bei Shakespeare die ersten beiden Zeilen, die

---

<sup>296</sup>Vgl. Kapitel 2.2 und Kapitel 3.2.2.

<sup>297</sup>Sonnets, S. 5.

<sup>298</sup>Shakespeare's Sonnet. Übersetzt von Karl Lachmann. Berlin 1820, S. 3.

<sup>299</sup>Diese Zeile lautet bei Kannegießer: "Feind deinem süßen Selbst mit hartem Frevel." In: Polychorda, S. 115.

<sup>300</sup>Auch in diesem Fall zeigt der Vergleich der Lachmannschen Version mit den späteren Übersetzungen, dass keiner dem Original näher kommt als Lachmann. Kannegießer: "Feind deinem süßen Selbst mit hartem Frevel". Regis: "Dir selber Feind, des holden Ichs Bedräuer!". Bodenstedt: "Feindlichen Sinns Dir selber widerstrebend". Gildemeister: "Selbstmörderisch dein süßes Selbst verzehrend". George: "Dir feind und für dein süßes selbst zu roh".

<sup>301</sup>Sonnets, S. 18.

<sup>302</sup>Shakespeare's Sonnet. Übersetzt von Karl Lachmann. Berlin 1820, S. 19.

untereinander durch die Konjunktion "and" verbunden sind, zusammen einen Konditionalsatz bilden, dem ohne Überleitung in den letzten beiden Zeilen der Hauptsatz folgt, verstärkt Lachmann in seiner Übersetzung die logische Verknüpfung der einzelnen Satzteile, indem er die Konjunktion "wenn" am Anfang der zweiten Zeile wiederholt, also zwei nebeneinander stehende durch die Anapher verbundene Konditionalsätze bildet, und die dritte Zeile mit dem auf die vorherigen Zeilen Bezug nehmenden Wort "So" einleitet. Die syntaktische Zweiteilung wird bei Shakespeare überlagert von Korrespondenzen zwischen erster und dritter Zeile, deren Aufbau linear gestaltet ist, und vor allem aber zwischen zweitem und viertem Vers, die jeweils um die in der Versmitte befindliche *Figura etymologica* zentriert sind. Um diese rhetorisch angelegte Struktur nachbilden zu können, wird Lachmann geradezu erfinderisch. Zwar weichen die von ihm benutzten Wortspiele "Weisen - weisen" und "Himmelsbildung - Erdenbild" inhaltlich von denen des Originals ab, so nimmt beispielsweise die vierte Zeile nicht mehr unmittelbar Bezug auf das menschliche Gesicht, aber dennoch leistet Lachmann hier viel von dem, was sich beim Übertragen derartiger Wortspiele, die die Grenze der Übersetzbarkeit poetischer Texte markieren, erreichen lässt.

Das letzte Beispiel für die gelungene Wiedergabe des formalen Aufbaus, das hier vorgelegt werden soll, stammt aus dem 76. Sonett, das schon in den Übersetzungen von Eschenburg und Kannegießer betrachtet wurde:

O know sweet love I alwaies write of you,  
And you and love are still my argument:  
So all my best is dressing old words new,  
Spending againe what is already spent.<sup>303</sup>

Wiss', holdes Lieb, ich schreibe stäts von dir,  
Und du und Lieb' ist all mein Gegenstand:  
Mein Thun ist, altem geb' ich neue Zier,  
Verwendend wieder, was ich schon verwandt.<sup>304</sup>

Auch hier dokumentiert sich Lachmanns Bemühen um eine exakte Nachbildung des Originals; nur die dritte Zeile weicht geringfügig von der Vorlage ab. Lachmann behält nicht nur den formalen Aufbau, die syntaktische Gliederung der einzelnen Zeilen bei<sup>305</sup>, wodurch er sogar die Reimworte des Originals übernehmen kann<sup>306</sup>, sondern er bildet darüber

---

<sup>303</sup>Sonnets, S. 68.

<sup>304</sup>Shakespeare's Sonnet. Übersetzt von Karl Lachmann. Berlin 1820, S. 78.

<sup>305</sup>Da es mir nicht möglich war, den Lachmanns Übersetzung zugrunde gelegten englischen Text, die Ausgabe von Edmond Malone, einzusehen, kann ich lediglich vermuten, dass Lachmann hier sogar die Interpunktion nachbildet. Der Grund für diese Vermutung liegt in dem ungewöhnlichen Doppelpunkt am Ende der zweiten Zeile, der in modernen Ausgaben durch einen Punkt ersetzt wird, der sich jedoch in der ersten Ausgabe der Sammlung von 1609 und in Lachmanns Übertragung findet.

<sup>306</sup>Eine Ausnahme bildet allerdings der dritte Vers, wo das Reimwort des Originals "new" durch das eingefügte Wort "Zier" von seiner exponierten Stelle verdrängt wird.

hinaus das doppelte "and" in der zweiten Zeile und die chiasmische, den Vers umrahmende Struktur des Polypotons als Partizip Präsens - eine im Englischen häufige, im Deutschen jedoch wenig gebräuchliche Verbform - und Partizip Perfekt im vierten Vers nach.

Die angeführten Beispiele zeigen aber auch, dass Lachmanns Prinzip der Wort-für-Wort-Übersetzung eine gedrängte, überaus dichte Sprache generiert, in der die Worte oft als unverbundene Partikel nebeneinander stehen. Die im Englischen vorgegebene Wortstellung wirkt, wenn sie bei der Übersetzung ins Deutsche beibehalten wird, fremdartig und stört den Sprachfluss und den sprachlichen Zusammenhang ebenso wie die häufigen Elisionen und das Einsparen von Artikeln, Konjunktionen und Hilfsverben. Schon bei der Analyse des 130. Sonetts fielen einige spröde und schwerfällige Formulierungen auf, die dem von Shakespeare selbst in seinen poetologischen Sonetten formulierten Ideal der „echten und einfachen“ Sprache<sup>307</sup> nicht entsprechen. Andererseits ist es aber gerade diese Form der künstlichen und dabei zuweilen gekünstelt wirkenden Sprache, die Lachmann eine getreue Nachbildung des Originals ermöglicht.<sup>308</sup>

Gleich nach dem Erscheinen der Lachmannschen Übersetzung zur Ostermesse 1820 meldeten sich die Kritiker zu Wort, die übereinstimmend die eigentümlich verdichtete, gedrängt und spröde wirkende Sprache und die inhaltliche Schwerverständlichkeit der Übertragung tadelten. Lachmann äußerte sich zu diesen Vorwürfen in einem Brief an seinen ehemaligen Lehrer Georg Friedrich Benecke vom 19. Juni 1820, dem er ein Exemplar seiner Übersetzung beilegte:

Möchten Sie nur nicht an allzuviel Stellen den Sinn verfehlt finden! Manchmal hab' ich auch den Malonischen Text etwas verändert. Daß gegen den Ausdruck manches einzuwenden ist, weiß ich wohl: aber da Shakespeare seinen Lesern nicht wenig zugemutet hat, so wird es ja auch dem Übersetzer erlaubt sein. Anglomanen, die kein Deutsch verstehen, haben behauptet (andre zu meinem Troste bis jetzt nicht), man könnte die Übersetzung recht gut verstehen, wenn man erst das Englische gelesen hätte (und nicht verstanden, setzte ich hinzu).<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup>Vgl. Kapitel 2.2.

<sup>308</sup>Dies gilt insbesondere für die Übertragung jener Zeilen Shakespeares, die eine komplexe sprachlich-formale Gestaltung aufweisen oder eine bis ins Rätselhafte verdichtete inhaltliche Aussage besitzen, wie es beispielsweise in dem Schlusscouplet des 1. Sonetts der Fall ist. Während Kannegießers Version dieser Zeilen, wie die Analyse gezeigt hat, die schwächste Stelle in seiner ansonsten gut gelungenen Übersetzung ist, fehlen zwar auch in Lachmanns Übertragung des Schlusscouplets die die logische Verbindung herstellenden Konjunktionen "or else" und "by", was auf Kosten des sprachlichen und inhaltlichen Zusammenhangs geht, aber dennoch erreicht er durch das Übersetzungsprinzip der wörtlichen Nachfolge sein Ziel einer möglichst getreuen Wiedergabe: "Pitty the world, or else this glutton be, / To eate the worlds due, by the grave and thee." (Sonnets, S. 5.) "Schon' ach der Welt: nicht viel frassweise thu, / Ihr schlingend die Gebühr, das Grab und du." (Shakespeare's Sonnette. Übersetzt von Karl Lachmann. Berlin 1820, S. 3.)

<sup>309</sup>Zit. n.: Albert Leitzmann: Karl Lachmann als Shakespeare-Übersetzer. In: SJ. Band 56 (1920). S. 77.

Benecke reagierte auf den Lachmanns Brief und die darin vorgetragene Verteidigung mit seiner Besprechung der Lachmannschen Sonett-Übersetzung in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen*:

Shakespeare's Sonette enthalten nicht nur an sich viel Vortreffliches und Schönes, sondern sind auch das einzige, was uns der große Dichter, von dem wir so wenig Zuverlässiges wissen, über sich selbst sagt, und außerdem die beste Erläuterung für manche Stelle in seinen größeren Werken. Sie verdienen also, bekannter zu sein, als sie es wirklich sind. Sie sind aber auch hin und wieder schwer und dunkel, nicht selten gesucht und frostig in Gedanken und Bildern und hart und ungelent im Ausdrucke. Dies ist ohne Zweifel der Grund, weshalb sie in England sowohl als in Deutschland weniger gelesen werden, als sie übrigens es verdienen. Sie vollkommen zu verstehen, erfordert eine vertraute Bekanntschaft mit der alten Sprache und mit der Eigentümlichkeit des Dichters. Daß Herr Professor Lachmann diese Bekanntschaft besitzt, leidet keinen Zweifel. - Aber 154 solcher Sonette (davon nur drei und mit Recht übergangen sind) in ebensoviele Silben und Reime zu übersetzen, als das Original hat, das ist ein Wagstück, um so kühner, je weniger wissen, *wie* kühn es ist, wie *viel* Shakespeare seinen Lesern zumutet und wie *viel* also der Übersetzer wiederum seinen Lesern zumuten *muß*, wenn seine Nachbildung dem Urbilde gleichen soll. Indes, wer eine so schwere Arbeit unternimmt, tut, was möglich ist, und weiß im voraus: *it will not please the million, it will be caviare to the general.*<sup>310</sup>

In Beneckes Rezension der Lachmannschen Übersetzung tauchen die im vorigen Kapitel dargestellten, die Anfangsphase der Sonettrezeption in Deutschland bestimmenden Gedanken wieder auf: Die autobiographische Lesart der Sonette und ihre Bedeutung für das Verständnis des dramatischen Werks ebenso, wie der Hinweis auf den eigenartigen, oft befremdlich wirkenden sprachlichen Ausdruck dieser Gedichte. Im ersten Teil ist Beneckes Besprechung denn auch mehr ein Plädoyer für Shakespeares Sonette als für deren Übersetzung durch Lachmann. Aus diesem allgemeinen Einleitungsteil lässt sich entnehmen, dass die geistige Wende von der Eschenburgschen Auffassung, die Missachtung des Lyrikers Shakespeares sei "aus dem sehr natürlichen Grunde [entstanden], weil er als solcher weniger bekannt zu seyn verdiente"<sup>311</sup>, zu jener von Benecke formulierten Einschätzung, dass die Sonette es "verdienen [...], bekannter zu sein, als sie es wirklich sind", zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Lachmannschen Übersetzung noch nicht vollzogen ist und dass die von August Wilhelm und Friedrich Schlegel gewonnenen Erkenntnisse, die Benecke eingangs wiederholt, offensichtlich noch keine allgemeine Beachtung und Aner-

---

<sup>310</sup>Zit. n.: Albert Leitzmann: Karl Lachmann als Shakespeare-Übersetzer. In: SJ. Band 56 (1920). S. 78. Hervorhebungen im Original.

<sup>311</sup>Über W. Shakspeare, S. 524.

kennung gefunden haben.<sup>312</sup>

Nicht nur die von den Gebrüder Schlegel zu Shakespeares Sonetten angestellten Überlegungen sind in diese Besprechung aufgenommen, sondern auch Friedrich Schleiermachers methodische Überlegungen finden sich hier wieder. In Schleiermachers Übersetzungstheorie bildet das Verstehen als Erfassen von dem "Geist der Sprache" und dem "eigenthümlichen Geist des Verfassers"<sup>313</sup> die Voraussetzung und Grundlage der übersetzerischen Tätigkeit. Eine konzise Wiederholung dieser Grundlegung der Übersetzung aus dem dialektischen Verständnis eines Werks sind jene Sätze in Beneckes Rezension, die Lachmanns Kenntnisse der englischen Sprache und der „Eigentümlichkeit des Dichters“ betreffen und den Übergang bilden von der Shakespeareschen Sammlung zur Lachmannschen Übersetzung. Erst nach diesen grundsätzlichen Vorbemerkungen kommt Benecke auf den eigentlichen Gegenstand seiner Rezension, die Lachmannsche Übersetzung, zu sprechen. Aber auch hier sind die Aussagen allgemein gehalten, denn Benecke äußert sich nicht zu den Eigenarten dieser Übertragung, sondern ihm geht es darum, die Dimension der Aufgabe aufzuzeigen, vor die der Übersetzer beim Übertragen der Shakespeareschen Sammlung im Hinblick auf den Umfang und in Anbetracht der Eigenart der Vorlage gestellt ist. Im Gegensatz dazu versuchte die vorliegende Arbeit eine Bewertung aus der genauen Analyse einzelner Beispiele zu gewinnen. Zwar war bei der Übertragung von 154 oder, wie bei Lachmann, 151 Sonetten von vornherein nicht zu erwarten, dass alle Gedichte in der Übersetzung gleich „gut“ oder „schlecht“ gelungen sind, aber gerade in Bezug auf die Wiedergabe des formalen Aufbaus und der Bildlichkeit fanden sich innerhalb der Übersetzung die größten Unterschiede: Das, was an negativen Veränderungen der Übersetzung gegenüber dem Original bei der exemplarischen Analyse des 130. Sonetts festgestellt wurde, bestätigte sich nicht in den anderen angeführten Beispielen, sondern diese Beispiele belegten genau gegenteilige Bestrebungen des Übersetzers. Die unterschiedlichen Ergebnisse der Analyse erschweren zwar eine einheitliche Beurteilung, aber trotzdem lässt sich als das angestrebte Ziel des Übersetzers die möglichst genaue Wiedergabe des Originals erkennen. Das Lachmanns Übertragung zugrunde liegende Prinzip, der Vorlage Wort-für-Wort zu folgen, unterscheidet seine Übersetzung von den späteren Versionen: Kein Übersetzer des 19. Jahrhunderts benutzt so viele männliche Reime wie Lachmann, keiner außer ihm befolgt den im Original vorgegeben Wechsel zwischen "thou" und "you" und Lachmann ist der Einzige, der keine Zeilenumstellung vornimmt. Das Mittel, mit dem Lachmann sein Ziel zu erreichen sucht, ist die verdichtete, oft auf die sinntragenden Worte reduzierte Sprache, die einerseits eben jene Genauigkeit gegenüber dem Original ermöglicht, andererseits jedoch durch ihre ungewöhnliche Wortstellung und die Auslassungen von Artikeln, Konjunktionen und Hilfsverben an manchen Stellen den sprachlichen und inhaltlichen Zusammenhang unterbricht. Gerade diese Sprache macht die Eigenart dieser Übersetzung aus, die nicht nur, wie bereits gesagt, Lachmanns Zeitgenossen heftig kritisiert hatten, sondern noch Albert Leitzmann zieht in seinem 1920 veröffentlichten Aufsatz *Karl Lachmann als Shakespeare-Übersetzer* folgendes Resümee:

---

<sup>312</sup>Ludwig Tiecks Äußerungen über die Sonette in seinen Entwürfen zu dem *Buch über Shakespeare* waren, im Gegensatz zu denen der Brüder Schlegel, der Öffentlichkeit nicht zugänglich.

<sup>313</sup>Schleiermacher, S. 229.



Trotzdem verdient die Übersetzung als solche nicht großes Lob: durch den erstrebten allzu engen Anschluß an das Original ist eine Schwerfälligkeit und Steifheit der Diktion entstanden, die die Lektüre wenig genußreich macht; ja an manchen Stellen verhilft einem erst das Original zum vollen Verständnis des Sinnes.<sup>314</sup>

Leitzmann betrachtet Lachmanns Übertragung der Shakespeareschen Sonettssammlung allein vom Standpunkt des "rein genießenden Leser[s]" und das Übersetzungsideal, das er hier entwirft und nach dem er die Lachmannsche Übersetzung beurteilt, ist der "poetische Genuß".<sup>315</sup> In Leitzmanns Bewertung deutet sich schon die radikale Wandlung im Verständnis von Übersetzungen an, die die Übersetzungen und die Übersetzungstheorie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmt und auf die zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer einzugehen sein wird. Leitzmanns Beurteilung kann der Lachmannschen Übersetzung nicht gerecht werden, weil sie in ihren Überlegungen die Absicht des Autors nicht berücksichtigt. Lachmann wollte das Original eben nicht „verschönern“ und in eine sprachlich glatte und inhaltlich leicht verständliche Version umgestalten, sondern ihm ging es gerade um jenen "engen Anschluß an das Original"<sup>316</sup>, den Leitzmann als die Quelle allen Übels darstellt. Eine derartige „Verschönerung“ des Originals, die das Fremde in Bekanntes verwandelt, wie sie Leitzmann hier implizit für die Übersetzung fordert, widerspricht dem Verständnis von Übersetzung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie es sich in Lachmanns Übertragung und in den zeitgenössischen theoretischen Abhandlungen dokumentiert. So hatte Schleiermacher in seiner Übersetzungstheorie ausdrücklich jene Methode ausgeschlossen, die "das Werk so zeigen will, wie es sein würde, wenn der Verfasser selbst es ursprünglich in des Lesers Sprache geschrieben hätte"<sup>317</sup>. Der Vergleich des am poetischen Genus orientierten Übersetzungsideals von Leitzmann mit dem übersetzerischen Bewusstsein Lachmanns zeigt, dass unsere heutige Vorstellung von dem, was eine Übersetzung leisten soll, sehr viel mehr mit den Vorstellungen der Romantik gemein hat, als mit denen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Und das von Lachmann und auch von Benecke vorgetragene Argument, dass der Übersetzer, wenn "seine Nachbildung dem Urbilde gleichen soll"<sup>318</sup>, dem Leser ebensoviel zumuten muss, wie der Verfasser seinem Leser zumutet, was dem von Schleiermacher formulierten Grundsatz entspricht, dass die Übersetzung dem Leser jenes Verständnis des Werks vermittelt, das er selbst, wenn er der fremden Sprache mächtig wäre, aus der Lesung des Werks in der Ursprache gewonnen

---

<sup>314</sup>Albert Leitzmann: Karl Lachmann als Shakespeare-Übersetzer. In: SJ. Bd 56 (1920). S. 77. Ganz ähnlich klingt das Urteil, das er über die *Macbeth*-Übersetzung von Lachmann fällt: "Durch die übermäßige Treue und den ganz engen Anschluß an Verszahl und -gliederung des Originals ist die Übertragung ziemlich unlesbar und für den poetischen Genuß unbrauchbar geworden: man merkt zu deutlich, daß kein Dichter, sondern ein gelehrter Forscher und Erklärer hier am Werke gewesen ist." Ebd., S. 88.

<sup>315</sup>Ebd., S. 88.

<sup>316</sup>Ebd., 77.

<sup>317</sup>Schleiermacher, S. 231.

<sup>318</sup>Zit. n.: Albert Leitzmann: Karl Lachmann als Shakespeare-Übersetzer. In: SJ. Band 56 (1920). S. 78.

hätte,<sup>319</sup> hat vom heutigen Standpunkt aus betrachtet die gleiche Berechtigung wie zu Lachmanns Zeit.

Die Rezension von Benecke zeigt mit ihren Vorbemerkungen und den allgemein gehaltenen Aussagen über die Übersetzung, die sich darauf beschränken die generellen Schwierigkeiten des Übersetzens von Shakespeares umfangreicher und fremdartiger Sonettensammlung darzustellen, wie die Lachmannsche Übertragung verstanden sein will und worin ihre eigentliche Bedeutung liegt. Lachmanns Übersetzung ist in zweifacher Hinsicht ein "Wagestück"<sup>320</sup>, wie es Benecke bezeichnet. Einerseits orientiert sich Lachmann mit der Art, wie er "diese beiden ganz getrennten Personen, seinen Schriftsteller und seinen Leser"<sup>321</sup> zusammenführt, an dem progressiven übersetzerischen Bewusstsein seiner Zeit; seine Vorgehensweise ist die praktische Umsetzung der von Schleiermacher konzipierten Übersetzungsmethode, die das Fremde und Eigentümliche der Vorlage erhält, indem sie eine Übersetzungssprache generiert, "die nicht nur nicht alltäglich ist, sondern die auch ahnden läßt, daß sie nicht ganz frei gewachsen, vielmehr zu einer fremden Aehnlichkeit hinübergebogen sei"<sup>322</sup>. Gerade die von Schleiermacher geforderte Fremdartigkeit der Sprache, die seine eigene Platon-Übersetzung ebenso besitzt, wie die Lachmannsche Shakespeare-Übersetzung und die von den Zeitgenossen in beiden Fällen heftig kritisiert wurde, bestätigt die geistige Verwandtschaft von Schleiermachers theoretischen Überlegungen und Lachmanns Übersetzung. Darüber hinaus konfrontiert Lachmann die Leser seiner Übertragung mit dem Fremden nicht nur durch die Art, wie er übersetzt, also vornehmlich durch seine fremdartig wirkende Sprache, sondern auch durch das, was er übersetzt. Der Gegenstand der Shakespeareschen Sonette, die Tatsache, dass die Mehrzahl an einen Mann - und nicht wie traditionell üblich an eine Frau - gerichtet sind, die beständige Variation gleicher Gedanken, Motive und rhetorischer Strukturen, also das, was bei der Analyse von Shakespeares poetologischen Sonetten als Poetik der Beständigkeit bezeichnet wurde<sup>323</sup>, der spezifische Aufbau des englischen Sonetts, die formal-sprachliche Gestaltung mit ihrem *wit* und ihren *conceits*, alle diese inhaltlichen und formalen Merkmale, die die Eigenart der Shakespeareschen Sammlung ausmachen, mussten auf das damalige Lesepublikum überaus befremdlich wirken, das zum größten Teil weder der englischen Sprache mächtig, noch mit dieser spezifischen Art von elisabethanischer Poesie vertraut war. Lachmann verfasste die erste vollständige Übersetzung der Shakespeare-Sonette und das Ziel, das er mit seiner Arbeit verfolgte, war, das deutsche Lesepublikum durch eine möglichst genaue Wiedergabe des Originals mit dieser fremdartigen und kaum beachteten Sammlung von Gedichten bekannt zu machen. Allein vor diesem Hintergrund tritt der ganze Umfang der Lachmannschen Leistung zutage. Die Vorwürfe, die gegen den sprachlichen Ausdruck und die Schwerverständlichkeit der Übersetzung erhoben wurden, und die Behauptung, dass man der Übersetzung anmerke, dass ihr Verfasser kein Dichter, sondern ein um philologische Genauigkeit bemühter Gelehrter sei, haben sicherlich zum Teil ihre Berechtigung, aber sie haben dazu geführt, dass diese Pionierleistung, die vor allem durch das vom Übersetzer erreichte Ausmaß an Genauigkeit gegenüber dem Original besticht, ungerechterweise zu der großen Zahl von Übersetzungen der Shakespeare-Sonette

<sup>319</sup>Vgl. Schleiermacher, S. 218.

<sup>320</sup>Zit. n.: Albert Leitzmann: Karl Lachmann als Shakespeare-Übersetzer. In: SJ. Band 56 (1920). S. 78.

<sup>321</sup>Schleiermacher, S. 218.

<sup>322</sup>Ebd., S. 226f.

<sup>323</sup>Vgl. Kapitel 2.2.

ungerechterweise zu der großen Zahl von Übersetzungen der Shakespeare-Sonette gehört, die völlig in Vergessenheit geraten sind. Bezeichnenderweise ist der bereits zitierte Aufsatz von Albert Leitzmann die einzige Publikation, die sich der Shakespeare-Übersetzung von Karl Lachmann widmet. Lediglich in den wenigen Untersuchungen, die sich mit den deutschen Übersetzungen von Shakespeares Sonette befassen, findet Lachmanns Leistung Beachtung, wenn auch selten die Anerkennung, die sie verdient hätte. Insofern erweist sich die Prognose des Zeitgenossen und Lehrers Benecke als richtig: "Indes, wer eine so schwere Arbeit unternimmt, tut, was möglich ist, und weiß im voraus: *it will not please the million, it will be caviare to the general.*"<sup>324</sup>

---

<sup>324</sup>Zit. n.: Albert Leitzmann: Karl Lachmann als Shakespeare-Übersetzer. In: SJ. Bd 56 (1920). S. 78.

### 3.2.6 Ludwig Tieck

Sechs Jahre nach dem Erscheinen der ersten vollständigen Übersetzung der Shakespeare-Sonette von Karl Lachmann veröffentlicht Ludwig Tieck in dem von Theodor Hell<sup>325</sup> herausgegebenen Taschenbuch *Penelope* einen Aufsatz mit dem Titel *Ueber Shakspeares Sonette einige Worte, nebst Proben einer Uebersetzung derselben*. Während die Aussagen über Shakespeares Sonette bei August Wilhelm und Friedrich Schlegel eingebunden waren in allgemeine Betrachtungen über Shakespeare und darüber hinaus die Sonette zumeist in einem Atemzug mit den beiden Versepen *Venus and Adonis* und *The Rape of Lucrece* genannt wurden, handelt es sich hier um die erste eigenständige Publikation, die sich ausschließlich der Shakespeareschen Sammlung widmet.

Tiecks intensivere Beschäftigung mit Shakespeares Sonetten beginnt zwar schon vor 1810,<sup>326</sup> aber konkrete Pläne, die Sonettensammlung herauszugeben und zu übersetzen, entstanden erst später, wie Tieck in seinem Aufsatz aus der Retrospektive berichtet:

Schon seit lange glaube ich den Faden entdeckt zu haben, und schon im Jahre 1813 war ich gesonnen, diese Sonette nach meiner Anordnung und mit einem erklärenden Commentar abdrucken zu lassen. Im Jahr 1819 bezweckte ich, mit meinem Freunde Ernst v. Malsburg, mit dem ich sie [die Sonette, Anm. G.H.] wieder las und studierte, sie nach einer andern Ordnung mit ihm gemeinsam zu übersetzen. Doch der frühzeitige Tod dieses edlen und liebenswürdigen Mannes<sup>327</sup> hat das Project, wie so manches literarische, das er mit Enthusiasmus ergriffen hatte, vereitelt.<sup>328</sup>

---

<sup>325</sup>Es handelt sich bei diesem Namen um ein Pseudonym, hinter dem sich Karl Gottfried Theodor Winkler verbirgt.

<sup>326</sup>In einem Brief vom 10. Januar 1808 bittet Tieck Friedrich von der Hagen darum, von Friedrich Nicolai die Shakespeareschen Sonette, möglichst in der neuesten Ausgabe von Malone oder Reed zu entleihen. Unter den aus dem Jahre 1809 stammenden Handschriften der *Vorrede zum ersten Theil des Alt-Englischen Theaters* befindet sich eine Übersetzung des 18. Sonetts. Zu Ludwig Tiecks Beschäftigung mit der Shakespeareschen Sonettensammlung vgl. Kapitel 3.2.4., sowie die beiden aus dem Nachlass herausgegebenen Werke: Ludwig Tieck's nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. Hrsg. v. Rudolf Köpke. 2. Band. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1855. Berlin und New York 1974. Das Buch über Shakespeare. Handschriftliche Aufzeichnungen von Ludwig Tieck. Aus seinem Nachlass herausgegeben von Henry Lüdeke. Halle 1920.

<sup>327</sup>Ernst v. d. Malsburg starb im September 1824, Anm. G.H.

<sup>328</sup>Ludwig Tieck: Ueber Shakspeares Sonette einige Worte, nebst Proben einer Uebersetzung derselben. In: *Penelope*, Taschenbuch für das Jahr 1826. Hrsg. v. Theodor Hell. 15. Jahrgang. Leipzig 1826, S. 338. Dieser Aufsatz wird im Folgenden mit dem Namen des Taschenbuchs, *Penelope*, zitiert.

Den Kern der Abhandlung bildet eine von Kommentaren begleitete Auswahl von 26 Sonetten<sup>329</sup> in deutscher Übersetzung, die allerdings nicht von Ludwig Tieck stammt, sondern wie er behauptet, "von einem jüngeren Freunde herrühren, der mein Vorwort gewünscht hat, als Probe, ob man ihn aufmuntern dürfe, die mühsame und sehr schwierige Arbeit zu übernehmen, alle zu übertragen"<sup>330</sup>. Der jüngere Freund, von dem Tieck hier spricht, ist niemand anderes als seine Tochter Dorothea, die schon die in dem ersten Band der *Shakspeare's Vorschule* enthaltenen Dramen übertragen hatte und später, von 1829-1833, an der Übersetzung der dramatischen Werke Shakespeares maßgeblich beteiligt war. Tatsächlich existiert eine vollständige Übersetzung der Shakespeareschen Sonette von Dorothea Tieck, die allerdings nicht veröffentlicht wurde; die übrigen 128 Sonette befinden sich im Tieck-Nachlass der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin.<sup>331</sup> Interessant ist die Tiecksche Abhandlung im Rahmen der vorliegenden Untersuchung vor allem in Bezug auf die Einschätzung und die Deutung der Sonette, die in der Einleitung, dem die Übersetzung begleitenden Kommentar und dem Schluss des Aufsatzes zum Ausdruck kommt.

Die Einleitung enthält die bereits im Kapitel 3.2.4 dargestellten Argumente, die seit Beginn der Rezeption der Shakespeare-Sonette für die Anerkennung der Sonette angeführt wurden, um damit gleich eingangs alle Zweifel über den Wert oder Unwert dieser Gedichte aus dem Weg zu räumen:

Wer diesen Dichter irgend will näher kennen lernen, muß nicht bey seinen gerühmten dramatischen Arbeiten stehen bleiben, sondern sich auch mit allen denen vertraut machen, die lange Zeit vernachlässigt und wenig geschätzt wurden. Wie man auch zu verschiedenen Zeiten über seine Werke gedacht, viele angefochten, andere verschmäht, manche für unecht erklärt hat, so ist doch viele Jahre hindurch nichts so allgemein verworfen worden, als jene geflügelten Töne, die sich bald in Witz und Lieblichkeit, bald in Wehmuth und Tiefsinn tauchen, bald Seufzer des beklemmten Herzens ausathmen und im kunstreichen Spiel alle Schmerzen und Freuden des Gemüths dem Freunde des großen Dichters mittheilen, als diese Lieder, die als Sonette in den Ausgaben stehen. [...] Noch unbegreiflicher ist es, daß die Commentatoren sie nicht als Selbstgeständnisse eines Mannes merkwürdig fanden, von dem wir so Weniges wissen, und der die Neugier von so Vielen eben deßhalb seit zwey Jahrhunderten erregt und geschärft hat. Früh führte mich die Verehrung des

---

<sup>329</sup>Es handelt sich - in der Reihenfolge des Abdrucks - um die Sonette 8, 14, 17, 21, 127, 130, 128, 132, 60, 18, 19, 81, 98, 99, 102, 25, 33, 34, 35, 26, 54, 55, 73, 74, 71 und 66.

<sup>330</sup>Penelope, S. 317.

<sup>331</sup>Zur Übersetzung der Shakespeareschen Sonettsammlung durch Dorothea Tieck vgl. folgende Werke und Aufsätze: Shakespeares Sonette. Übersetzt von Dorothea Tieck. Hrsg. v. Christa Jansohn. Bern und München 1992. Dieses Buch enthält - neben einem kurzen Abriss der Rezeption der Shakespeare-Sonette in Deutschland - die vollständige Übersetzung von Dorothea Tieck und eine Analyse derselben. Christa Jansohn: Zum 150. Todestag von Dorothea Tieck - bisher unveröffentlichte Proben ihrer Sonettübersetzung. In: SJ.-West (1991). S. 181-196. Käthe Stricker: Dorothea Tieck und ihr Schaffen für Shakespeare. In: SJ. Band 72 (1936). S. 72-92.

Dichters zu diesen trefflichen Gesängen, die mir um so lieber wurden, je inniger ich mich mit ihnen vertraut machte. Wäre es auch nur, um des Dichters Sprache zu studieren, und seine dramatischen Werke besser verstehen zu können, und ganz seine Eigenheit, seine innerste, kennen zu lernen, so geben uns diese Sonette die reichste Ausbeute und richtigste Anweisung.<sup>332</sup>

Tiecks Einleitung ist eine interessante Mischung aus distanzierter Argumentation einerseits, die an die Darstellung der Sonettsammlung bei den Gebrüder Schlegel und an die Rezension von Benecke anknüpft, und unmittelbarer dichterischer Begeisterung andererseits, die Tieck von seinen Vorgängern unterscheidet. Die emphatische, überaus poetische Beschreibung der Sonette als "geflügelte[n] Töne", in der die gegenüber seiner früheren Position<sup>333</sup>, die vom Befremden über die sprachlich-formale Gestaltung bestimmt war, deutlich veränderte Auffassung zutage tritt, und die Schilderung des persönlichen Bekanntwerdens als subjektives Erlebnis erinnert in der zugrunde liegenden Haltung vielmehr an Goethes Rede *Zum Schakespears Tag*.

Tiecks Einschätzung und Deutung der Shakespeareschen Sonettsammlung, die er im Anschluss an diese allgemein gehaltene Einleitung darzulegen beginnt, entwickelt er vor allem in Abgrenzung zu den theoretischen Betrachtungen von Nathan Drake. Drake eröffnet den zweiten Band seines 1817 erschienenen Werks *Shakespeare and his Time* mit einer Lebensbeschreibung von Thomas Wriothesley, dem Earl of Southampton,<sup>334</sup> in der er auch auf das bereits von Nicolas Rowe in seiner Shakespeare-Biographie aus dem Jahre 1709 dargestellte freundschaftliche Verhältnis zwischen dem theaterliebenden Mäzen und dem aufstrebenden Dichter hinweist<sup>335</sup>. Im Gegensatz zu Rowe, der die Erstausgabe der Shakespeareschen Sonettsammlung nicht kannte, sondern nur zufällig die zweite, unvollständige und anders geordnete Ausgabe der Sonette von 1640 zur Kenntnis genommen hatte und kein Urteil über die Authentizität dieser Gedichte abgeben wollte, widmet Drake der Shakespeareschen Sonettsammlung ein eigenes Kapitel, das die für Drakes Werk charakteristische, systematisierende und literaturgeschichtliche Vorgehensweise zeigt. Drake beginnt mit einer von Beispielen begleiteten Beschreibung der Geschichte des englischen Sonetts von den Anfängen bis zum Jahre 1604.<sup>336</sup> Dem folgt eine chronologisch geordnete, rekapi-

---

<sup>332</sup>Penelope, S. 314f.

<sup>333</sup>"In Sh. Sonetten, Adonis und Lukretia herrscht selbst noch diese blendende, schimmernde Manier, wo alles aus unnützen und prunkenden Flittern besteht". In: Das Buch über Shakespeare. Handschriftliche Aufzeichnungen von Ludwig Tieck. Aus dem Nachlass herausgegeben von Henry Lüdeke. Halle 1920, S. 177. Vgl. auch Kapitel 3.2.4.

<sup>334</sup>Warum Drake dem Earl den Vornamen Thomas gibt, war auch für Gottlob Regis ein Rätsel, der eine Übersetzung dieses Einleitungskapitels in den Anhang seines *Shakespeare-Almanachs* (Berlin 1836) aufnahm.

<sup>335</sup>Selbst die dubiose, von Sir William Davenant stammende Anekdote, die von der Schenkung eines größeren Geldbetrags zum Ankauf eines Grundstückes berichtet, wird von Drake referiert und auf ihre Wahrscheinlichkeit hin geprüft.

<sup>336</sup>Drake zitiert Sonette von Henry Howard, dem Earl of Surrey, Thomas Watson, Sir Walter Raleigh, Sir Philipp Sidney, Samuel Daniel, Michael Drayton, Henry Constable, Barnabas Barnes, Edmund Spenser, Richard Barnefield, William Smith, Robert Griffin und Wil-

tulierende Darstellung der Entwicklung der englischen Rezeption der Shakespeare-Sonette und der daraus hervorgegangenen Theorien bezüglich des Adressaten dieser Gedichte.<sup>337</sup> Ganz in der rationalistisch argumentativen Manier der englischen Shakespeare-Kritik des 18. Jahrhunderts versucht Drake nun seine Theorie zu begründen, dass die Sonette an Henry Wriothesley, den Earl of Southampton, gerichtet und aus der Freundschaft Shakespeares mit dem jungen Grafen hervorgegangen seien.<sup>338</sup> Zwar findet die Drakesche Theorie in Bezug auf den Adressaten der ersten großen Gruppe von 126 Sonetten Tiecks Zustimmung, der ebenfalls die Meinung vertritt, dass der Adressat dieser Gedichte der Earl of Southampton sei, aber Drakes Einschätzung der letzten 28 Sonette, von denen er sich wünscht, dass sie nie erschienen wären, teilt Tieck nicht. Während Drake, von der Absicht getrieben, Shakespeare als moralisch einwandfreien, tugendhaften Menschen erscheinen zu lassen, die mit seinem idealisierten Shakespeare-Bild nicht zu vereinbarenden Sonette, in denen die Beziehung des Dichters zu der dark lady thematisiert wird, für nicht authentisch erklärt, sondern sie lediglich als realitätsferne, exemplarische Darstellung der Widersprüchlichkeit unerlaubter Liebe gelten lassen will und zur Bekräftigung seine Ansicht in einer später verfassten Erzählung wiederholt, vertritt Tieck eine gänzlich andere Auffassung und verurteilt diese aus moralischen Bedenken hervorgehende Deutung Drakes:

Ganz thöricht ist es, um Shakspears Moral zu retten, die Wirklichkeit dieses weiblichen Wesens abzuläugnen, wie Drake späterhin in einer Erzählung gethan hat, in welcher der berühmte Dichter selber auftritt, und seinen Freunden sagt, diese Sonette an seine Geliebte seien nichts, als Spiele einer

---

liam Alexander, dem Earl of Sterline.

<sup>337</sup> Auch hier lässt sich Drakes Streben nach wissenschaftlicher Genauigkeit und Vollständigkeit erkennen. Den Anfang des Zeitraums, den Drake referierend zusammenfasst, bildet der erste Nachdruck der Sonette im Jahre 1640, der allerdings keinen Kommentar enthält und somit in diesem Zusammenhang wenig aufschlussreich ist. Interessanter ist dagegen die Entwicklung seit dem 18. Jahrhundert: Während man, wie bereits in Kapitel 2.1 erwähnt, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts glaubte, dass diese Gedichte an eine Geliebte gerichtet seien, setzte sich erst in der zweiten Hälfte unter dem Einfluss von George Steevens und Edmund Malone die Auffassung durch, dass nur ein kleiner Teil der Sonette eine Frau, der weit größere Teil aber ein Mann zum Gegenstand hat. Die ersten Theorien bezüglich des Adressaten stammen von Farmer, der die Initialen der Widmung W.H. auf den Neffen Shakespeares, William Harte, bezog (der allerdings erst um 1600 geboren wurde), von Tyrwhitt, der im Anschluss an ein Spiel mit dem Wort "hew" aus dem 20. Sonett glaubte, hinter den Initialen verberge sich ein gewisser William Hughes und von Chalmers, der die Auffassung vertrat, der in den Sonetten gefeierte Gegenstand sei die Königin Elisabeth I.

<sup>338</sup> Ausgehend von der Existenz eines freundschaftlichen Verhältnisses zwischen dem Grafen und Shakespeare, belegt Drake die Annahme, dass die Sonette einen Mann zum Adressaten haben und dieser aus der oberen Gesellschaftsschicht entstammt, aus den Sonetten selbst. Darüber hinaus führt er die enge Verbindung der Widmung des Versepos' *The Rape of Lucrece* zu dem 26. Sonett als Beleg an. Auch die Prokreationssonette, die Drake als die frühesten der Sammlung bezeichnet, werden auf ihre Übereinstimmung mit tatsächlichen Gegebenheiten, der bekannten Verbindung Southamptons mit Elisabeth Varnon, hin überprüft.

müßigen Phantasie, und ohne allen Gegenstand gewesen. Wie diese Novelle ganz schwach und unpoetisch ist, so ist die Behauptung auch ganz unhaltbar. Mit denselben Gründen könnte man den Freund aus der Reihe der wirklichen Wesen austreichen. Wie sehr diese Leidenschaft eine wirkliche war, wie zerstörend sie auf den Dichter wirkte, sehn wir aus den Sonetten selbst, wenn wir sie mit Aufmerksamkeit lesen.<sup>339</sup>

Vor allem aber - und das wird schon in der Deutung der dark-lady-Sonette deutlich - unterscheiden sich die zugrunde liegenden Haltungen von Drake und Tieck. Im Gegensatz zu Drake, der die englische Rezeption der Shakespeare-Sonette detailliert beschreibt und ihre Ergebnisse diskutiert, hat Tieck für die früheren Theorien und die Anfänge der Rezeption der Shakespeare-Sonette in England nur harte Kritik und Verachtung übrig, von der auch Drake mit seinen akribischen Systematisierungsbedürfnis nicht verschont bleibt.<sup>340</sup> Während Drake mit seiner systematisierenden, argumentativen Vorgehensweise die Sonette allein vom streng wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, seine Theorie in einen argumentativen Zusammenhang einzubetten sucht und die Sonette nicht als Kunstwerke, sondern als Elemente einer mathematischen Beweisführung behandelt, mischen sich bei Tieck die Haltung des Philologen und die des Dichters, seine Einschätzung der Sonette entsteht aus Beweis und Bekenntnis, aus Argumentation und Spekulation, aus philologischer Erkenntnis und dichterischer Phantasie. Deswegen bleibt Tieck auch nicht bei der Behauptung stehen, dass es sich bei den Sonetten um autobiographische Zeugnisse, um die künstlerische Gestaltung tatsächlich stattgefundenen Erlebnisse des Dichters handelt, sondern er geht daran, die Sonette so neu zu ordnen, dass sich ein zusammenhängender Lebensbericht ergibt.<sup>341</sup> Den weitaus größten Raum in seinem Aufsatz widmet Tieck nun der

---

<sup>339</sup>Penelope, S. 321.

<sup>340</sup>"Drake, der in zwey Quartanten über Shakspear und seine Zeit Manches erörtert, vieles Bekannte wiederholt und wenig Neues gesagt hat, erklärt sich auch mit Einsicht und Billigkeit über diese Sonette, und spricht zuerst bestimmt aus, dass die meisten an den jungen Grafen von Southampton gerichtet sind. In England, wo man sonderbar genug so vieles ganz nahe Liegende, trotz aller Untersuchungen über den Dichter nicht fand, kann dies für eine Entdeckung gelten, da man sie bald auf eine Geliebte, bald auf einen unbekanntem Freund, selbst thöricht genug als Vergötterung der Königin deutete." Ebd., S. 315f. Hervorhebung im Original. Die hier zum Ausdruck kommende Geringschätzung der englischen Shakespeare-Forschung, die seit der Sturm und Drang-Bewegung den deutschen Shakespeare-Begeisterten ein Dorn im Auge war, weil sie ihrer Ansicht nach den großen Zusammenhang vernachlässigte und sich lieber in schulmeisterlich-tadelnden Äußerungen übte, findet sich schon in Tiecks 1800 im *Poetischen Journal* veröffentlichten *Briefen über Shakspeare*, in denen er jenen häufig zitierten, heftigen Angriff gegen die englische Shakespeare-Kritik führt: "Ich erspare mir [...] die Darstellung einer ganzen Galerie von englischen Commentatoren, von denen man vielleicht lieber schweigen sollte, denn wenn ich den Shakspeare lese und werfe von ungefähr zuweilen einen Blick in die Noten, so ist mir gerade so zu Muthe, als wenn man in einer schönen romantischen Gegend reist und einem Wirtshause vorüberfährt, in welchem sich betrunkene Bauern zanken und schlagen." In: Kritische Schriften von Ludwig Tieck. Band 1. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1848. Berlin und New York 1974, S. 147.

<sup>341</sup>Schon Drake hatte in seinem Werk die allgemein verbreitete und anerkannte These ver-



Darstellung jener Geschichte von der Freundschaft Shakespeares zu dem Graf Southampton und seiner Liebe zu der dunklen Dame, in die die Sonettübersetzungen sozusagen als Anschauungsmaterial eingebunden werden. Diese Darstellung bildet nicht nur aufgrund ihres Umfangs das Kernstück der Abhandlung, sondern sie ist in zweifacher Hinsicht aufschlussreich. Zum einen offenbart sich hierin, worum es Tieck bei seiner Auseinandersetzung mit der Sonettsammlung geht, nämlich um den Zusammenhang von Leben und dichterischem Werk. Zum anderen dokumentiert die Art und Weise, wie Tieck diesen Zusammenhang herstellt, seine Deutung der Shakespeareschen Sonette, in der sich wissenschaftliche Erkenntnis und dichterische Phantasie verbinden. Deswegen soll an dieser Stelle die Lebensbeschreibung, die Tieck in seinem Aufsatz liefert, kurz vorgestellt werden.

Am Anfang der Freundschaft, der Phase der Annäherung zwischen dem Dichter und dem Grafen, stehen die 1592 verfassten Prokreationssonette, die den "verehrten Freund" auffordern, "sich zu vermählen, und diese Reize für ein späteres Geschlecht fortzupflanzen"<sup>342</sup>. Die Intensivierung des freundschaftlichen Verhältnisses, die in den Sonetten zum Ausdruck kommt, die der Verherrlichung des Adressaten gewidmet sind und sowohl dem Dichter, als auch dem Gegenstand seiner Anbetung ewigen Ruhm versprechen sollen, bewirkt eine geistige „Verjüngung“ des Dichters: "Denn allerdings fand er jetzt, fast schon dreißig Jahre alt, oder schon so weit vorgerückt, eine frühe Jugend von neuem wieder, seine Phantasie verjüngte sich, das ganze Leben, so wie seine Kunst, verwandelte sich und trat in neue Blüthe. So entzückte ihn diese Freundschaft, daß durch die meisten seiner späteren Schauspiele diese zarten Herzenstöne klingen"<sup>343</sup>. Dann folgt die Bekanntschaft mit der dunklen Dame: "Um dieselbe Zeit mußte es sich fügen, daß der Dichter auch, um seine ganze Jugend zu erneuern und sein Herz durch Leidenschaft zu erschüttern, eine Frau kennen lernte, die ihn fast eben so, als sein junger Freund, zum Dichten begeisterte [...] Rosalinde, Rosaline, Beatrica, selbst Julie, mögen wohl der verschönerte Abglanz dieses originalen, verführerischen Bildes gewesen seyn. Die lobenden Sonette an sie sind aber bei weitem nicht so enthusiastisch, als die an den Freund".<sup>344</sup> 1593 bedingt der Ausbruch der Pest in London eine Trennung der Freunde und langsam mischen sich die ersten Misstöne in die Beziehung: "Wie in allen menschlichen Verhältnissen, traten auch in diese Liebe und Freundschaft Störungen, Verstimmungen ein, und des Dichters Gesang ruhte [...] Eine so leidenschaftliche Freundschaft muß ein Kampf seyn, ein Entfernen und Wieder-Nähern, ein Erkalten und Versöhnen".<sup>345</sup> Dann erreichen die Misshelligkeiten ihren Höhepunkt: "Aber die Schmerzen, Mißtrauen und Erkältung kehren wieder [...] Es scheint, der Dichter hat den Grafen bey seiner Geliebten selbst eingeführt, seiner Liebe und ihrer Treue gewiß, und muß schwer dieses Vertrauen, in das sich vielleicht eine menschliche, sehr natürliche Eitelkeit mischte, büßen. Es giebt eine herzerreißende Eifersucht, die vielleicht um so vernichtender ist, wenn der Gequälte den Gegenstand seiner Pein nicht verehrt, oder ihm

---

treten, dass die Sonette nicht in kurzer Zeit, sondern über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden sind. Mit der von Tieck vorgenommenen Neuordnung der Sonette beginnt eine das ganze 19. Jahrhundert andauernde Bestrebung die „ursprüngliche“ Ordnung der Gedichte wieder herzustellen.

<sup>342</sup>Penelope, S. 317.

<sup>343</sup>Ebd., S. 319.

<sup>344</sup>Bezeichnenderweise trägt die dunkle Dame in der Tieckschen Novelle *Der Dichter und sein Freund*, auf die an einer späteren Stelle noch eingegangen wird, den Namen Rosaline.

<sup>345</sup>Ebd., S. 328.

nicht mit wahrer, geläuterter Liebe gehuldt hat. Das Verachten und Lieben, Hassen und doch nicht loslassen können, - welche Schilderung dieser Marter treten uns späterhin im Posthumus und Othello entgegen. Daß der geliebteste Freund ihm diese Schmerzen erregte, war gewiß das Peinlichste in diesem Verhältniß".<sup>346</sup> Der Bruch der Freundschaft, die Untreue von Freund und Geliebter verursachen eine Gemütswandlung des Dichters: "Schmerzen, Kränkungen vielfacher Art haben endlich den Dichter niedergeworfen, und seinen Muth auf Stunden und Tage gänzlich gebrochen. Er fühlt sich schwach, krank und erschöpft. Eine Melancholie, die oft große Seelen besucht, und ihr Wesen wie in Ohnmacht auflöst, nimmt ihm die Lust an Leben und Welt, läßt ihm sein Talent und die Dichtkunst gering erscheinen"<sup>347</sup>.

Diese Lebensbeschreibung wird abschließend von Tieck bekräftigt, indem er die von ihm vorgenommene Umstellung der Sonette aus der Sammlung heraus begründet, durch die seiner Ansicht nach der tragische Höhepunkt, der Bruch der Freundschaft, ausgelöst durch die Untreue von Freund und Geliebter, deutlich erkennbar sei:

Der Leser sieht, daß ich der hergebrachten Ordnung nicht habe folgen wollen, oder vielmehr nicht können, denn sie ist in der That nichts Anderes, als eine chaotische Unordnung. Hätten die Herausgeber diese großartigen Gedichte einer näheren Aufmerksamkeit gewürdigt, so hätten sie bald entdecken müssen, daß diese Sonette aus zweien, von einander ganz unabhängigen Abschnitten bestehen. Ein Theil nämlich ist mit Absicht und Liebe gedichtet, um den Gegenständen der Verehrung mitgetheilt zu werden. [...] Als aber die Mißhelligkeit mit seinem Freunde bis zur Verzweiflung gestiegen war, als er mit zerißnem Herzen so manches Blatt der bittersten Anklage niederschrieb, so manchen Vers, in dem er sich selbst nicht verschonte, und seine Geliebte lästerte, um den Freund nicht nur klagte, sondern ihm in Unmuth zugleich als Undankbaren und Treulosen malte, da konnte er wohl nicht mehr daran denken, diese Selbstgeständnisse, wie ich sie oben nannte, Fremden oder Unbekannten mitzutheilen.<sup>348</sup>

Ausgehend von der schon zehn Jahre zuvor, in den Entwürfen zu dem *Buch über Shakespeare* formulierten Voraussetzung, dass Shakespeare ein Dichter sei, "der seine Poesie durchaus erlebt und nicht gemacht hat"<sup>349</sup>, rekonstruiert Tieck aus den Sonetten eine Le-

---

<sup>346</sup>Ebd., S. 329f.

<sup>347</sup>Ebd., S. 335f.

<sup>348</sup>Ebd., S. 336f. Wenn Tieck hier von "chaotischer Unordnung" spricht, so bezieht sich das sicherlich weniger auf die einzelnen Gruppierungen, deren Zusammengehörigkeit Tieck durchaus erkennt, sondern auf die Gliederung der Sammlung nach den unterschiedlichen Adressaten und auf die Anordnung der einzelnen Gruppierungen innerhalb dieser Gliederung.

<sup>349</sup>Ludwig Tiecks's nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. Hrsg. v. Rudolf Köpke. Band 2. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1855. Berlin, New York 1974, S. 148.

bensgeschichte, die vom heutigen Standpunkt aus betrachtet zwar als reine Spekulation, als das Produkt seiner dichterischen Phantasie erscheinen mag, aber für Tieck selbst war das, was er in den Sonetten erschaute, absolut wahrhaftig: Wie bei einem Palimpsest, das durch chemische Verfahren wie von Geisterhand den schon immer vorhandenen, ursprünglichen Text sichtbar werden lässt, vermeinte Tieck in dieser Lebensgeschichte die tieferliegende Bedeutungsschicht der Sonette erkannt zu haben. Im Gegensatz zu Drake, der diese Sonette mit den historischen Gegebenheiten vergleicht, um so ein Kompendium biographischer Fakten zu erstellen und seine Annahme zu belegen, dass diese Gedichte an den Grafen Southampton gerichtet seien, steht für Tieck von vornherein unumstößlich fest, dass es sich bei dem Adressaten eben um jenen Grafen handelt. Während also Drake sich darauf beschränkt, die Frage nach der Person des Adressaten zu erörtern, versucht Tieck, die Art und Weise dieser Freundschaft und deren Auswirkungen auf den Dichter zu ergründen; ihm geht es vor allem um die aus den Sonetten erkennbare „Gemütsverfassung“, um das Seelenleben des Dichters. Deswegen erhalten jene Sonette, von denen Drake sich wünschte, dass sie nie erschienen wären, bei Tieck eine bedeutsame Funktion, weil sie, entstanden aus der Verzweiflung und dem Schmerz des Dichters über die Untreue von Freund und Geliebter, als die intimsten dieser "Selbstgeständnisse", das Seelenleben des Dichters am unmittelbarsten offen legen und dem Betrachter einen unverstellten Blick in das Innerste des Menschen Shakespeare ermöglichen.

Wenn Tieck von sich behauptet, "schon seit lange glaube ich den Faden entdeckt zu haben"<sup>350</sup>, so ist die in seinem Aufsatz vorgenommene Neuordnung und Kommentierung der Sonette der Versuch, dem Leser diesen, die Gedichte durchziehenden "Faden" zu präsentieren, der ihm sowohl den inneren Zusammenhalt der Sonettensammlung, als auch den Zusammenhang des Ganzen erschließt. Die Erschließung des „Sinns“ durch die Lebensgeschichte Shakespeares findet bei Tieck also auf zwei unterschiedlichen Ebenen statt, zum einen erklärt sie auf der textinternen Ebene das Kunstwerk, die Sonettensammlung, selbst, indem sie die heterogenen Teile zu einem erfassbaren Ganzen vereinigt; zum anderen stellt Tieck damit auf der textexternen Ebene den entscheidenden Erkenntniszusammenhang von Leben und künstlerischem Schaffen her, von dem aus sich dem Betrachter ein tieferes Verständnis des Dichters und seines Werks eröffnet.

In den Sätzen, mit denen Tieck seinen Aufsatz beschließt, entwickelt er diese übergeordnete Bedeutung der Sonette aus dem dialektischen Verstehensprozess heraus: Während der „Geist der Sprache“ durch die genaue Kenntnis der fremden Sprache, der historischen Entstehungsbedingungen und des literarischen Umfelds eines Werks erschlossen werden kann, offenbaren die Sonette als "Selbstgeständnisse" des Dichters den „eigenthümlichen Geist des Verfassers“:

Man hat mich oft aufgefordert, ein Leben Shakspears zu schreiben. Das Meiste, was ich von ihm weiß, habe ich in diesen Sonetten erfahren. Nur muß man freilich die Zeitgeschichte genau ins Auge fassen, und die übrigen Schriftsteller kennen, die damals lebten. Möge diese eilige Skizze die Bewunderer aufregen, diesen wenig gelesenen Gedichten mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Was ich hier gegeben, sind nur Fragmente einer größeren Arbeit, die im Zusam-

---

<sup>350</sup>Ebd., S. 338.

menhange diese Andeutungen und Winke begründen und deutlich ausführen wird.<sup>351</sup>

Zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Aufsatzes hatte Tieck zwar schon vieles über Shakespeare und seine Zeit veröffentlicht, angefangen bei seiner 1796 erschienen Übersetzung des *Sturms*, die die Abhandlung *Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren* enthält, und seinen aus dem Jahr 1800 stammenden *Briefen über Shakspeare*, über die zweibändige Ausgabe *Alt-Englisches Theater* (1811) und den ersten Band der Sammlung *Shakspeare's Vorschule* (1823)<sup>352</sup>, bis hin zu den ersten drei Bänden der von Schlegel begonnenen Shakespeare-Übersetzung (1825/ 26)<sup>353</sup>, aber jenes große Projekt, das *Buch über Shakspeare*, das er seit den frühen neunziger Jahren verfolgte und das er auch hier erneut dem Publikum in Aussicht stellt, war immer noch nicht zustande gekommen. In Tiecks Auseinandersetzung mit Shakespeare standen sich von Anfang an die wissenschaftliche Vorgehensweise des Philologen und die Phantasie des Dichters gegenüber, woraus jene Vermischung von philologischer Erkenntnis und dichterischer Imagination hervorging, die die Deutung der Sonette in dem *Penelope*-Aufsatz bestimmt. Während Tieck die Vollendung der wissenschaftlich-philologischen Studie über Shakespeares Leben, sein Werk und seine Zeit versagt blieb, fand er mit der Wahl der Fiktion die Möglichkeit, jenen Stoff, der ihn seit Jahren fesselte und faszinierte, zu gestalten. Schon in seinen Entwürfen zu dem Buch über Shakespeare hatte Tieck Shakespeares dichterisches Schaffen analog zu "den drei verschiedenen Lebensperioden des Dichters"<sup>354</sup> in drei Phasen eingeteilt: "Die erste Periode ist also groß und episch, heroisch und wahrhaft erhaben. [...] In der zweiten Periode ist das Romantische sein hervorstechender Charakter, und der Hang zum Lustspiel selbst. [...] Die dritte Periode zeigt ihn als den großen Menschenkenner"<sup>355</sup>. Diese Gliederung sollte ihre Entsprechung in dem ursprünglich auf drei Teile konzipierten Novellen-Zyklus *Dichterleben* finden.<sup>356</sup> Während der erste Teil des *Dichterlebens*<sup>357</sup>, der im selben

---

<sup>351</sup>Penelope, S. 338f.

<sup>352</sup>Der zweite Band erschien 1829.

<sup>353</sup>In diesen Jahren wurden der erste, zweite und vierte Band veröffentlicht, die allerdings nur Dramen enthielten, die bereits in der Schlegelschen Übersetzung vorlagen; das einzig Neue, von Tieck stammende waren die Anmerkungen am Ende des vierten Bands.

<sup>354</sup>Ludwig Tieck's nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. Hrsg. v. Rudolf Köpke. Band 2. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1855. Berlin und New York 1974, S. 145.

<sup>355</sup>Ebd., S. 147.

<sup>356</sup>Der geplante dritte Teil des Dichterlebens, der Shakespeares "spätres Verhältnis zu B. Jonson und den übrigen Dichtern, hauptsächlich aber die Geschichte des *Essex* und dessen vertrauten Sekretär *Cuffe*" enthalten sollte, kam nicht zustande. In: Tiecks Brief an Josef Max vom 4. April 1842. zit. n.: Dichter über ihre Dichtungen. Hrsg. v. Rudolf Hirsch und Werner Vordtriede. Band 9/II: Ludwig Tieck. Hrsg. v. Uwe Schweikert. München 1971, S. 8. Die kürzere Erzählung *Das Fest zu Kenelworth*, die 1828 entstand und veröffentlicht wurde, bildet mit ihrer Beschreibung von Shakespeares Jugendjahren in Stratford, wie der Untertitel besagt, den *Prolog zum Dichterleben*.

<sup>357</sup>Die Novelle entstand zwischen 1823-1825 und erschien in der *Urania auf das Jahr*

Jahr wie der *Penelope*-Aufsatz veröffentlicht wurde, zwar die erste Schaffensperiode Shakespeares, seine Anfänge als dramatischer Dichter in London und den Beginn seiner Freundschaft mit dem Earl of Southampton, beschreibt, aber nicht nur Shakespeare, sondern auch die Dramatiker Robert Greene und Christopher Marlowe als Protagonisten aufweist und mit dem Tod Marlowes im Jahre 1593 endet, befasst sich der fünf Jahre später publizierte zweite Teil des *Dichterlebens*<sup>358</sup> ausschließlich mit Shakespeare und seiner Freundschaft zu dem Grafen Southampton, weswegen der ursprüngliche Titel (*Dichterleben. Zweiter Theil*) zehn Jahre später geändert wurde in *Der Dichter und sein Freund*.

Wenn Tieck ebenfalls in seinen Entwürfen zu dem *Buch über Shakespeare* schreibt, dass es seine Absicht sei, "den Dichter nicht mehr als eine isolierte Erscheinung zu betrachten, sondern ihn aus seiner Zeit und Umgebung abzuleiten, hauptsächlich aber ihn aus seinem eigenen Gemüth zu entwickeln, und darzuthun, daß alle seine Werke ebenso sehr subjektiv sind, als sie objektiv erscheinen können"<sup>359</sup>, so realisiert Tieck insbesondere das Vorhaben, Shakespeare "aus seinem eigenen Gemüth zu entwickeln", in seiner Novelle *Der Dichter und sein Freund*, die die erzählerische Umsetzung der aus den Sonetten rekonstruierten Lebensgeschichte Shakespeares ist.<sup>360</sup> Schon in seinem Aufsatz ging es Tieck bei der Darstellung der Freundschaft Shakespeares zu dem Grafen Southampton und seiner Liebe zu der dunklen Dame, die in der Novelle den Namen Rosaline erhält<sup>361</sup>, vor allem um die Auswirkungen dieser Beziehungen auf die „Gemütsverfassung“, das Seelenleben und den dadurch bedingten künstlerischen Entwicklungsgang des Dichters. Der damit aufgezeigte Zusammenhang von Leben und künstlerischem Schaffen findet in der Erzählung seine fiktionale Ausgestaltung: Die in der Novelle geschilderte Entwicklung Shakespeares beginnt mit der am Anfang der Freundschaft stehenden „geistigen Verjüngung“ des Dichters, die sich in der künstlerischen Wandlung vom Autor der frühen heroisch-erhabenen Historien zum Verfasser der heiteren, romantischen Lustspiele wie *Love's Labour's Lost* oder *A Mid-*

---

1826. Zu den Entstehungsdaten und Erstveröffentlichungen von Tiecks Shakespeare-Novellen vgl. *Dichter über ihre Dichtungen*. Hrsg. v. Rudolf Hirsch und Werner Vordtriede. Band 9/I-III: Ludwig Tieck. Hrsg. v. Uwe Schweikert. München 1971.

<sup>358</sup>Die Novelle entstand 1829 und erschien zuerst in: *Novellenkranz. Ein Almanach auf das Jahr 1831*.

<sup>359</sup>Ludwig Tieck's nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. Hrsg. v. Rudolf Köpke. Band 2. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1855. Berlin und New York 1974, S. 148.

<sup>360</sup>Die Erzählung beginnt mit dem Jahre 1593, mit dem Ausbruch der Pest in London und endet etwa mit dem Jahr 1601; der zugrunde liegende Zeitraum entspricht also ungefähr dem, den Tieck in seinem Aufsatz als die Entstehungszeit der Sonette angibt (1592-1601). Allerdings wird die Chronologie der Ereignisse in der Novelle durch einen langen Bericht Shakespeares über seine Herkunft, Jugend und ersten Jahre in London unterbrochen. Insofern unterscheiden sich die in der Novelle und die in dem Aufsatz beschriebenen Lebensgeschichten.

<sup>361</sup>Rosaline heißt das überaus schlagfertige Hoffräulein der Prinzessin von Frankreich in der Komödie *Love's Labour's Lost*, die zu Tiecks Lieblingsstücken zählte. Eine Zeile, in der die äußere Erscheinung von Rosaline beschrieben wird, entspricht dem Bild, das die Sonette von der dunklen Dame entwerfen: "Mit zwei Pechkugeln im Gesicht statt Augen", II. Aufzug, 2. Szene. In: *Shakespeare's dramatische Werke*. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Band 8. Berlin 1844, S. 302.

*summer-Night's Dream* niederschlägt, und endet mit der durch die Entdeckung der Untreue von Freund und Geliebter ausgelösten, tiefen seelischen Erschütterung des Dichters,<sup>362</sup> die ihm jenen melancholischen "ernsteren Sinn"<sup>363</sup> verleiht, aus dem die großen Tragödien *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth* und die Römerdramen hervorgehen.<sup>364</sup>

Leider bietet die vorliegende Untersuchung nicht den Rahmen, um ausführlich zu zeigen, inwiefern die von der dichterischen Imagination inspirierte Gestaltung einer Biographie als erzählerische Fiktion eine für den Leser unmittelbarere Gestalt annimmt, mehr Überzeugungskraft besitzt und somit wesentlich publikumswirksamer ist, als jede wissenschaftlich-philologische Darstellung. Auch wenn Tiecks Aufsatz *Ueber Shakspears Sonette einige Worte, nebst Proben einer Uebersetzung derselben* und seine Novelle *Der Dichter und sein Freund* von der neueren Forschungsliteratur zum Thema „Shakespeare-Rezeption in Deutschland“ zumeist übergangen werden, so erschien mir die Erörterung der Tieckschen Darstellungen wichtig, da es sich hierbei um einen ganz den Geist seiner Zeit repräsentierenden Versuch handelt, Shakespeare und sein Werk in dessen Gesamtheit und eben auch aus dem Zusammenhang von Leben und künstlerischem Schaffen heraus zu erfassen und damit das Rätsel, das Shakespeare nicht nur mit seiner Sonettsammlung, sondern mit seinem gesamten Werk der Nachwelt aufgegeben hatte, zu lösen. Gerade mit der einzigartigen Verbindung von philologischem Erkenntnisbestreben und dichterischer Phantasie, die seiner Beschäftigung mit den Sonetten zugrunde liegt, hat Tieck einen ganz wesentlichen Beitrag zum Bekanntwerden der Shakespeareschen Sonettsammlung in Deutschland geleistet und mit seiner Deutung der Sonette das Verständnis dieser Gedichte entscheidend geprägt.

---

<sup>362</sup>Den tragischen Höhepunkt der Novelle bildet der Bruch der Freundschaft, die Entdeckung der Untreue von Freund und Geliebter, und an dieser Stelle der Erzählung ist die Anlehnung Tiecks an die Shakespeareschen Sonette besonders deutlich erkennbar. Nicht nur, dass Tieck den Dichter verzweifelte Selbstgespräche führen lässt, in denen er seinem Protagonisten Zeilen aus den Sonetten in den Mund legt, sondern auch der Erzähler kommt direkt auf die Sonettsammlung zu sprechen: "In dieser Verwirrung des Gemütes rief er den Beistand der Musen an und dichtete die schmerzlichsten Sonette, die er aber verborgen hielt und verschloß, daß sie niemals ein andres Auge als das seinige sehen solle. Die früheren auf seinen schönen Freund hatte er wohl denen, die ihm näherstanden, mitgeteilt." In: Ludwig Tieck: Shakespeare-Novellen. Hrsg. v. Joachim Lindner. Berlin 1981, S. 326f.

<sup>363</sup>Ludwig Tieck's nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. Hrsg. v. Rudolf Köpke. Band 2. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1855. Berlin und New York 1974, S. 175.

<sup>364</sup>Die hier angegebenen Beispiele nennt Tieck in seiner Einteilung des Shakespeareschen Werks in den frühen Entwürfen zu dem *Buch über Shakespeare*. Vgl. Ludwig Tieck's nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. Hrsg. v. Rudolf Köpke. Band 2. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1855. Berlin und New York 1974, S. 145-147. Ein von Tieck erstelltes *chronologisches Verzeichniß der Stücke Shakspeare's* ist abgedruckt in: Das Buch über Shakespeare. Handschriftliche Aufzeichnungen von Ludwig Tieck. Aus seinem Nachlass herausgegeben v. Henry Lüdeke. Halle 1920, S. 437-441.

### 3.2.7 Gottlob Regis

1836 erschien der *Shakspeare-Almanach* von Johann Gottlob Regis<sup>365</sup>, der die Übersetzung der *Sonnette*, der Gedichtsammlung *Der verliebte Pilger*<sup>366</sup> und eines Zwischenspiels aus Thomas Middletons *Mayor of Quinborough* enthält, dessen Aufnahme Regis in seinem Vorwort folgendermaßen begründet:

Da man sich mit dem Titel *Shakspeare-Almanach* keineswegs anheischig gemacht hatte, in dem so überschriebenen Bande nur Werke von Shakspeare selbst zu geben; sondern vielmehr der Meinung war, daß alles seinem Geist Verwandte, aus seiner Epoche stammende, auf ihn mit Grund Bezügliche darin eine Stelle finden könne, so schienen auch die folgenden Szenen gar wohl geeignet, als heiterer Schluß in diesem Hefte Platz zu nehmen, selbst wenn es niemand gegeben hätte, der sie *Shakspeare*n zugeschrieben - was aber gleichwohl geschehen ist.<sup>367</sup>

Was sich in diesen Bemerkungen bereits andeutet, nämlich, dass Regis nicht nur die einzelnen Kunstwerke, sondern auch den großen Zusammenhang, in dem diese stehen, betrachtet, bestätigt sich in dem ausführlichen Kommentarteil zu *W. Shakspeare's sämtlichen lyrischen Gedichten*. Allein die Einleitung umfasst 80 Seiten, der Nachtrag und die Anmerkungen zu den einzelnen Gedichten, in denen es Regis vor allem darum geht, die Parallelstellen sowohl innerhalb der Sammlung, als auch innerhalb des Gesamtwerks aufzuzeigen und von früheren Herausgebern vorgenommene Veränderungen zu diskutieren, nehmen noch mal 26 Seiten in Anspruch, und damit übertrifft, was den Textkorpus anbetrifft, der Kommentar die eigentliche Übersetzung bei weitem an Umfang<sup>368</sup>. Regis' *Shakspeare-Almanach* enthält nicht nur die erste kommentierte deutsche Übersetzung der Shakespeareschen Sonettensammlung, sondern auch die bis heute einzige Ausgabe der Sonette in deutscher Sprache, die einen derart umfangreichen, ausführlichen und gehaltvollen Kommentar besitzt.<sup>369</sup> Deswegen soll an dieser Stelle ein Blick auf den Kommentar geworfen werden, der von einer weit über die übersetzerische Tätigkeit hinaus gehenden Beschäftigung mit den beiden Shakespeareschen Gedichtsammlungen zeugt und

---

<sup>365</sup>Als Shakespeare-Übersetzer war Regis bereits fünfzehn Jahre zuvor mit einer Übertragung von Shakespeares Drama *Timon of Athens* an die Öffentlichkeit getreten.

<sup>366</sup>Die in der Sammlung *The Passionate Pilgrim* enthaltenen Gedichte wurden damals noch alle Shakespeare zugeschrieben. Vgl. Kapitel 2.1.

<sup>367</sup>Gottlob Regis. *Shakspeare-Almanach*. Berlin 1836, S. 193. Diese Ausgabe wird im Folgenden mit dem Namen des Verfassers, Regis, zitiert.

<sup>368</sup>Insbesondere für die Sonette trifft dies zu: 154 vierzeiligen Gedichten stehen mehr als 90 Seiten Kommentar gegenüber.

<sup>369</sup>Dies gilt ebenso für die wohl bekannteste Übersetzung von Gottlob Regis, seine Rabelais-Übertragungen *Gargantua und Pantagruel* (1832-39), die in Hinsicht auf den Umfang und Inhalt des Kommentars bis heute nicht übertroffen wurde.

schäftigung mit den beiden Shakespeareschen Gedichtsammlungen zeugt und folgendermaßen beginnt:

Die Freunde und Kenner *Shakespeare's* haben, zumal in neuerer Zeit, besonderen Antheil an jenen Jugendstimmen des großen Dichters genommen - an dem, was ein seltsamer Sprachgebrauch in England noch bis diesen Tag ausschließlich *Shakspeare's Gedichte* betitelt - besonderen Antheil schon deshalb, weil sie der einzige Nachlaß sind, wo Shakespeare zum Theil *aus seinem eignen Innern* zu uns zu reden scheint; während er in allen seinen übrigen Werken sich hinter fremde Masken verbirgt. - Und so empfand denn auch der Herausgeber des gegenwärtigen Büchleins schon vor einer Reihe von Jahren das dringende Bedürfniß, sich diese Stimmen seines Lieblings anzueignen.<sup>370</sup>

Schon in dem einleitenden Satz macht der Gebrauch des Verbs "scheint" deutlich, dass Regis der autobiographischen Deutung der Sonette eher skeptisch gegenübersteht; und diese Einstellung tritt auch in den nachfolgenden Ausführungen immer wieder zutage:

Auf höherem Standpunkte wird es immer gleichgültig bleiben, ob man es weiß oder nicht weiß, wer eigentlich die Personen gewesen sind, an welche Shakspeare diese Gedichte schrieb; ja, ob sie wirklich existiert haben, oder reine Geschöpfe der Einbildungskraft sind. [...] Doch, das historische Ergebniß der Forschungen über diesen Gegenstand den deutschen Lesern in gedrängter Kürze nachträglich vorzulegen, schien gleichwohl aus andern Gründen nicht unzumuthbar - sollt' es am Ende auch nur als Commentar zu jenen Versen unseres *Göthe* dienen:

*Wir sind emsig nachzuspüren,  
Wir, die Anekdotenjäger,  
Wer dein Liebchen sey und ob du  
Nicht auch habest viele Schwäger.*<sup>371</sup>

Zum Abschluss seiner einleitenden Bemerkungen zieht Regis ein Resümee - in dem sich die Skepsis des Philologen manifestiert -, um den Leser vor der ausführlichen Darstellung der Drakeschen Theorie erneut darauf hinzuweisen, dass es sich bei der autobiographischen Deutung der Sonette lediglich um eine mögliche Annahme, nicht jedoch um eine bewiesene Tatsache handelt:

---

<sup>370</sup>Regis, S. 245.

<sup>371</sup>Ebd., S. 246. Hervorhebungen im Original.



Noch einmal also: erwiesen kann dieses Grafen Person weder durch jene Zueignung, noch sonst etwas werden; es bleibt sehr möglich, daß Er ganz außer dem Spiele steht. Bei keinem Dichter hat man sich wohl mehr vor Persönlichkeiten zu hüten, als bei dem universellen Shakspeare. Aber die hohe Wahrscheinlichkeit einer so interessanten Hypothese rechtfertigt es auch auf der anderen Seite, wenn wir hier für die Freunde derselben zunächst die *Lebensbeschreibung* Graf Southampton's, aus Nathan *Drake's* in Deutschland noch immer wenig bekanntem Werk *über Shakspeare und dessen Zeit*, mittheilen; worauf dann, zu literarhistorischer Uebersicht, desselben Verfassers beide Artikel *über Shakspeare's Sonnette* und *verliebten Pilger* im Auszuge nachfolgen mögen.<sup>372</sup>

Unterbrochen werden die Auszüge aus Drakes Werk über die Sonette und den verliebten Pilger durch eine Nachschrift des Herausgebers, in der Regis unter Bezugnahme auf einen 1835 im *Monthly Magazine* erschienen Aufsatz die Anweisung gibt, "daß man Shakspeare's Sonnette von Anfang bis zu Ende in ihrer Folge, und nicht willkürlich sprungweis lesen müsse, wenn man sie richtig auffassen wolle"<sup>373</sup>. Mit der im Anschluss daran erstellten Liste von den innerhalb der Sammlung erkennbaren Gruppierungen und dem Hinweis, dass Shakespeare, der erst sieben Jahre nach der Veröffentlichung der Sonette verstarb, niemals "dem widersprochen oder auch nur ein Zeichen von Unzufriedenheit mit diesem Texte von sich gegeben hätte"<sup>374</sup>, bekräftigt Regis seine Ansicht von der Verbindlichkeit der überlieferten Anordnung der Sonette. Tiecks Name wird in diesem Zusammenhang zwar nicht von Regis genannt, aber seine Forderung, die Sonette "in der Folge, wie wir sie haben aufzunehmen"<sup>375</sup>, richtet sich unmissverständlich gegen alle Versuche durch eine Neuordnung der Sonette die vermeintliche „ursprüngliche“ Reihenfolge wieder herzustellen. Regis' Bemerkungen in seinem Kommentarteil dokumentieren die kritische Haltung des Philologen, weswegen er auch extensiv die rationalistisch argumentierenden Ausführungen Drakes zitiert, Tiecks Namen zwar in seinen einleitenden Bemerkungen nennt, aber weder dessen Aufsatz, noch die Novelle *Der Dichter und sein Freund*, in denen der dichterischen Phantasie ein entscheidender Anteil am Verständnis der Sonette zukommt, mit einem Wort erwähnt. Überhaupt ist Regis äußerst vorsichtig in seinen Einschätzungen und seinen Beurteilungen; persönliche Stellungnahmen, ohne Anlehnung an die von der Shakespeare-Forschung bereits formulierten Meinungen, finden sich so gut wie gar nicht. In einer Zeit, wo sowohl in England, als auch in Deutschland ein wahrer „Glaubenskrieg“ zwischen den Verfechtern unterschiedlicher Theorien bezüglich des Adressaten der Sonette auszubrechen droht, ist der Philologe Regis völlig undogmatisch: "denn nicht um die Meinung, nur um die Sache ist es mir zu thun".<sup>376</sup>

Während der Philologe Regis sich in seinen theoretischen Äußerungen durch seine streng wissenschaftliche Vorgehensweise auszeichnet, die sich jeglicher Spekulation enthält, das

---

<sup>372</sup>Ebd., S. 250. Hervorhebungen im Original.

<sup>373</sup>Ebd., S. 311f.

<sup>374</sup>Ebd., S. 313.

<sup>375</sup>Ebd., S. 313.

<sup>376</sup>Ebd., S. 322.

vorliegende Material sichtet, auf seine Wahrscheinlichkeit hin überprüft und dem Leser so eine objektive Darstellung vermittelt, die es ihm erlaubt, sich selbst ein Bild zu machen, und sich von daher die bis auf das Äußerste getriebene Zurückhaltung erklärt, die den Kommentar von den einleitenden Bemerkungen bis zu dem oben zitierten, abschließenden Satz bestimmt, ist die Haltung des Übersetzers Regis eine ganz andere, was sich zum Teil schon in dem Anmerkungsapparat offenbart, in dem Regis eindeutig und ohne Umschweife Stellung bezieht, wenn er sich zu den vermeintlichen Verbesserungen späterer Herausgeber, vor allem Steevens und Malone, äußert. Im Gegensatz zu der Übertragung von Karl Lachmann, bei der das oberste Übersetzungsprinzip die Wahrung der philologischen Treue gegenüber dem Original war, was jene Art der Zurückhaltung, des Zurücknehmens der eigenen Position bedeutet, die gerade beschrieben wurde und die bei Lachmann auch ein Indiz für die Unsicherheit des Übersetzers ist, der, um keinen Fehler zu begehen, sich so dicht als möglich an das Original anschließt, ist Regis in seiner Übersetzung mehr Dichter als Philologe. Wie das zu verstehen ist, soll die anschließende Analyse der Übersetzung zeigen. Als erstes Beispiel wurde das 55. Sonett ausgewählt:

Not marble, nor the gilded monument,  
 Of Princes shall out-live this powrefull rime,  
 But you shall shine more bright in these contents  
 Then unswept stone, besmeered with sluttish time.  
 When wasteful warre shall *Statues* over-turne,  
 And broiles roote out the worke of masonry,  
 Nor *Mars* his sword, nor warres quick fire shall burne:  
 The luing record of your memory.  
 Gainst death and all oblivious emnity  
 Shall you pace forth, your praise shall stil finde roome,  
 Even in the eyes of all posterity  
 That weare this world out to the ending doome.  
 So til the judgement that your selfe arise,  
 You live in this, and dwell in lovers eies.<sup>377</sup>

Nicht Marmor, nicht das Gold an Königssäulen  
 Kann überdauern dieses Reimes Macht:  
 Denn heller strahlst Du einst in meinen Zeilen,  
 Als grauer Stein, den Zeit unkenntlich macht.  
 Wenn Mauerwerke wilder Rotten Wuth,  
 Standbilder Krieg verderblich wird zerstören,  
 Soll weder Ares Schwert, noch Krieges hurt'ge Gluth  
 Dein lebendes Gedächtnißmahl versehren.  
 Durch Tod, durch neidische Vergessenheit  
 Dringst Du hindurch; Dein Ruhm wankt ewig nicht,  
 Selbst in den Augen aller Folgezeit,  
 Die diese Welt abnutzt bis zum Gericht.  
 So, bis Du selbst erstehest, lebst Du denn  
 Hier, und in Augen Deiner Liebenden.<sup>378</sup>

---

<sup>377</sup>Sonnets, S. 49f.

<sup>378</sup>Regis, S. 59.

Im ersten Quartett finden Veränderungen weniger auf der formalen syntaktischen, sondern vielmehr auf der inhaltlichen Ebene statt. Auffällig ist dabei die Tendenz, Adjektive als Substantive zu übertragen: so wird "gilded monument of Princes" zu "das Gold an Königssäulen", wobei die Anspielung auf die Vergänglichkeit der zur Verewigung weltlicher Herrschaft geschaffenen Monumente erhalten bleibt, aber der Verfall jetzt weniger auf das Bauwerk selbst, sondern vielmehr auf dessen wesentlich unbeständigere Vergoldung zielt; und aus "powrefull rime" wird die Genitivkonstruktion "Reimes Macht", die das Augenmerk von der Dichtung selbst auf deren Ausdruckskraft lenkt. In der dritten Zeile ersetzt Regis die einleitende Konjunktion "But", die einen Gegensatz bezeichnet, durch die Konjunktion "Denn", die als Einleitung einer Begründung die logische Weiterführung des Gedankens beinhaltet. Die abstrakte Formulierung "in these contents" am Ende der selben Zeile gibt Regis als anschaulichen Ausdruck "in meinen Zeilen" wieder, womit er - nicht zuletzt auch durch das Einfügen des Possessivpronomens - den selbstbewussten Gestus dieser Verse verstärkt. Während das Original die verewigende Kraft der Dichtung vor allem in den Dienst stellt, dem Adressaten mit diesen Gedichten ein unvergängliches Denkmal zu errichten, tritt beinahe unmerklich in der Regisschen Version die in den antiken Vorbildern, in dem Epilog von Ovids *Metamorphosen* und der Horazischen Ode<sup>379</sup>, angelegte Vorstellung zutage, dass der Dichter selbst durch seine Dichtung ewigen Ruhm und damit Unsterblichkeit erlangt. In der letzten Zeile sind zwei Abweichungen zu vermerken; einerseits fehlt in der Übertragung von "unswept stone" als "grauer Stein" der Aspekt des Verlassenseins, des in Vergessenheit Geratens, andererseits vermindert Regis in der zweiten Vershälfte die Drastik der Bildlichkeit<sup>380</sup>, die die Zerstörung durch die Zeit illustriert, und das entscheidende Wort "Time" wird von seiner exponierten Stelle am Ende des Verses verdrängt.

In den ersten beiden Zeilen des zweiten Quartetts zeigt sich ein bei Regis häufig zu beobachtendes Verfahren, den Reimzwang abzumildern: die Umstellung findet nicht innerhalb des Verses statt, wo das Reimwort durch ein weniger wichtiges Wort aus dem Versinneren ersetzt wird, sondern ganze Zeilen werden in ihrer Reihenfolge umgekehrt.<sup>381</sup> In diesem Fall tauschen die fünfte und sechste Zeile ihre Positionen, darüber hinaus verändert sich aber auch die syntaktische Konstruktion, denn die beiden Zeilen sind jetzt verbunden durch das gemeinsame Prädikat "verderblich wird zerstören". Schon bei der Analyse der Lachmannschen Übersetzung wurde darauf hingewiesen, dass diese Zeilen ihre Intensität durch die eindruckliche Illustration der Zerstörung erhalten, die ein Moment der Bedrohung evoziert, was Regis nun in zweifacher Hinsicht überträgt. Auf der bildlichen Ebene behält die Darstellung ihre Ausdruckskraft, Verminderung und Erweiterung der Bildlichkeit halten sich die Waage. So ersetzt Regis zwar die beiden anschaulichen Verben "over-turne" und "roote out" lediglich durch das eher „abstraktes“ Verb "zerstören", dem aber zur Verstärkung der Aussage das Adverb "verderblich" beigeordnet wird, und das Entfallen des dem Subjekt "warre" zugeordneten Adjektivs "wastefull" wird mit der Übertragung von "broils"

---

<sup>379</sup>Vgl. Kapitel 2.2.

<sup>380</sup>Das Verb "besmeered" umschreibt Regis mit "unkenntlich macht" und das Adjektiv "sluttish" entfällt.

<sup>381</sup>Allerdings sind gewisse Einschränkungen zu bemerken: Die Zeilenumstellung betrifft immer nur zwei aufeinander folgende Zeilen innerhalb einer Strophe, das heißt eines Quartetts.

als "wilder Rotten Wuth" ausgeglichen. Vor allem aber korrespondieren in Regis' Version inhaltliche Aussage und deren sprachlicher Ausdruck, das heißt Regis gelingt es, das Moment der Bedrohung auf der sprachlichen Ebene zu transportieren, indem er der Sprache durch die Inversion und das Eliminieren von Artikeln und anderen Partikeln, das den Satz allein auf die sinntragenden Worte reduziert, eine eigenständige Dynamik und einen gedrängt-konzentrierten Aussagecharakter verleiht. Das sprachliche Gestaltungsvermögen, das sich darin dokumentiert und das ja eben auch die Shakespeareschen Sonette auszeichnet, ist das herausragendste Element der übersetzerischen Fähigkeiten von Gottlob Regis, was in dieser Form vor und nach ihm nicht zu finden ist.

In der siebten Zeile zeigt sich ein weiteres, für die Regissche Übersetzung typisches Mittel, die unterschiedliche Länge von englischer und deutscher Sprache<sup>382</sup> auszugleichen, nämlich das Einfügen von sechshebigen Versen. Hier ist das zugrunde liegende Versmaß ein Alexandriner, dessen Mittelzäsur der im Original angelegten Zweiteilung entspricht. Wenn beispielsweise Raimund Borgmeier in seiner Untersuchung der deutschen Übersetzungen von Shakespeares Sonetten diese Vorgehensweise des Übersetzers als einen gewichtigen Verstoß gegen die Vorlage tadelt,<sup>383</sup> muss man dem entgegenhalten, dass die sechshebigen Verse so organisch in das Gedicht eingefügt sind, dass das Abweichen von der vorgegebenen Form erst bei der genauen Betrachtung des metrischen Schemas erkennbar wird. Während der Austausch der mythologischen Namen des Kriegsgottes<sup>384</sup> und die Verwandlung der archaischen Genitivkonstruktion Shakespeares "Mars his sword" in die modernere Version "Ares Schwert" weniger ins Gewicht fällt, wird das die zweite Vershälfte bestimmende Bild in seiner Bedrohlichkeit deutlich abgemildert, denn das von Shakespeare an dieser Stelle genannte Feuer, das die Gefahr in sich birgt, alles niederzubrennen ("fire shall burne"), verkümmert bei Regis zur "Gluth", die nicht tötet und zerstört, sondern lediglich etwas „versehrt“. Zugleich verschiebt sich die Abfolge der einzelnen Satzbauteile: das Prädikat erscheint nicht mehr am Ende der siebten, sondern am Ende der achten Zeile. Im achten Vers lässt sich noch ein charakteristisches Merkmal der Regisschen Übersetzung erkennen, die Neologismen, die Neubildung von Worten, vornehmlich in Form von Komposita, ähnlich wie in der ersten Zeile aus den "monuments of Princes" die "Königssäulen" werden,<sup>385</sup> wird hier aus "record of your memory" das "Gedächtnißmahl". Diese Neologismen sind zwar auch ein Mittel, um Silben einzusparen, aber vor allem dokumentieren sie den Versuch, der von Schleiermacher in seiner Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* aufgestellten Forderung gerecht zu werden, dass die Übersetzung auch den Einfluss eines Werks auf die Sprachentwicklung, den "ersten Glanz der Neuheit" darzustellen habe.<sup>386</sup> Wenn Schleiermacher diese Aufgabe als eine der größten, beinahe unüberwindlichen Schwierigkeiten bezeichnet und zugesteht, dass deren Bewältigung nicht "in jedem einzelnen Falle", sondern lediglich "im Ganzen" zu erreichen sei, weil oft "einem neuen Worte der Urschrift gerade ein altes und verbrauchtes in unserer

---

<sup>382</sup>Vgl. Kapitel 3.1.

<sup>383</sup>Vgl. Raimund Borgmeier. Shakespeares Sonett *When forty winters ...* und die deutschen Übersetzer. München 1970, S. 42ff.

<sup>384</sup>Statt des römischen Namens *Mars* verwendet Regis den griechischen Namen *Ares*.

<sup>385</sup>Für die Übersetzung von "worke of masonry" als "Mauerwerke" in der sechsten, bzw. fünften Zeile trifft dies nur in eingeschränktem Maße zu, denn es handelt sich zwar um ein zusammengesetztes Hauptwort, nicht aber um eine Wortneubildung.

<sup>386</sup>Schleiermacher, S. 223.

Sprache am besten" entspricht, der Übersetzer dafür "an andern Stellen, wo der Verfasser alte und bekannte Wörter gebraucht hat, das versäumte nachholen kann",<sup>387</sup> so findet Regis mit den schöpferischen Wortneubildungen einen Weg, den Anspruch einzulösen und auch das sprachbildende Element der Vorlage zu übertragen.

Während Shakespeare in der ersten Zeile des dritten Quartetts noch einmal die Bedrohung aufzeigt, der der Adressat durch den Tod und die „alles-vergessende Feindschaft“ ausgesetzt ist, verstärkt Regis die Aussage insofern, als er bei der Übertragung von "all oblivious enmity" in "neidische Vergessenheit" die Positionen von Substantiv und Adjektiv vertauscht und durch das Beiwort "neidisch" die "Vergessenheit" personifiziert, die damit zu einem ähnlichen Gegner wird wie der zuvor genannte Tod<sup>388</sup>. Diese inhaltliche Parallelisierung von Tod und Vergessenheit übernimmt Regis auch auf der formalen Ebene, indem er anstelle der polysyndetischen eine anaphorische Reihung bringt, die die Akkusativergänzungen eben nicht mehr nur logisch, sondern auch klanglich miteinander verbindet. Mit dieser Art der Gestaltung, in der Form und Inhalt eine harmonische Einheit bilden ohne gekünstelt zu wirken und den dazu verwandten rhetorischen Gestaltungsmitteln, erreicht Regis eine beeindruckende Nähe zu seiner Vorlage. Auch die in der ersten Hälfte der zehnten Zeile folgende Fortsetzung des Satzes weist inhaltliche und formale Veränderungen auf. Regis beendet den Satz mit der erweiterten Alliteration "Dringst Du hindurch", die nicht nur in sich eine lyrisch-klangliche Wirkung besitzt, sondern mit dem Wort "hindurch" die auf inhaltlichen und klanglichen Korrespondenzen beruhende Verbindung zur Präposition "durch" der vorherigen Zeile herstellt und auf diese Weise dem Satz eine komplexe poetische Struktur verleiht. Im Gegensatz zu Shakespeare, bei dem der junge Freund als handelndes Subjekt erscheint, das sich sozusagen selbst gegen die Bedrohung wendet ("Gainst death and all oblivious enmity / Shall you pace forth"), entzieht Regis dem Adressaten mit der Formulierung "Dringst Du hindurch" gleichsam die körperliche Existenz und verweist damit auf die in diesem Gedicht immer wieder formulierte dichterische Absicht, dem Adressaten ein geistiges Denkmal zu setzen und so seinen Ruhm und sein Andenken für die Ewigkeit zu bewahren. Auch in diesem Fall bilden inhaltliche Aussage und formaler Ausdruck eine harmonische Einheit, denn der lyrische Tonfall unterstreicht die von Regis vorgenommene „Entmaterialisierung“, die Vergeistigung des Adressaten.

Shakespeares prophetische Aussage "your praise shall stil finde roome" in der zweiten Hälfte der zehnten Zeile gewinnt in der Übertragung an Aussagekraft; denn während bei Shakespeare keine Auskunft über das Ausmaß des zukünftigen Lobes gegeben wird und sich die zeitliche Fixierung erst in den folgenden Zeilen offenbart, bestimmt die Version von Regis den Gültigkeitsanspruch der Prophezeiung sowohl im Hinblick auf die zeitliche Dauer, als auch im Hinblick auf die Art und Weise des zukünftigen Ruhmes, und der *Status quo* wird durch die *ex-negativo*-Definition für die Ewigkeit festgeschrieben: "Dein Ruhm wankt ewig nicht". Ähnlich wie bei der prophetischen Aussage in der dritten Zeile des ersten Quartetts verstärkt Regis in seiner Übersetzung damit auch den selbstbewussten Gestus dieser Verse. Die letzten beiden Zeilen dieses Quartetts werden von Regis sehr genau wiedergegeben; es lassen sich lediglich kleinere Abweichungen feststellen: so ersetzt Regis beispielsweise das konkrete Wort "posterity" (Nachkommenschaft, Nachwelt) durch den abstrakteren Begriff "Folgezeit" und "ending doome" wird verkürzt zu "Gericht". Insbesondere in der zwölften Zeile ist die genaue Wiedergabe des Originals erstaunlich. Wenn

---

<sup>387</sup>Ebd., S. 223f.

<sup>388</sup>In der deutschen Dichtung lassen sich Beispiele finden, wo auch dem Tod das Adjektiv neidisch zugeordnet wird.

Lachmann, der ebenfalls "Folgezeit" als Reimwort benutzte, diese Zeile noch übersetzte "Die sammt der Welt hin zum Gerichte geht"<sup>389</sup> und damit das Ende der Menschheit und der Welt umschrieb, so liefert Regis mit seiner genauen Übersetzung des Originals die Darstellung dessen, was Shakespeares prophetische Voraussagen auszeichnet, nämlich die Vermischung von christlichem und antikem Gedankengut: die Zukunft wird nicht nur eschatologisch, im Hinblick auf das Jüngste Gericht, sondern zugleich als schicksalhafter, vorbestimmter Lauf der Welt erfasst. Dass eine derartige Betrachtungsweise der Zukunft kein Einzelfall in Shakespeares Sonettensammlung ist, belegt die zwölfte Zeile des 116. Sonetts, die als Abschluss der Quartette die Beständigkeit echter Liebe beschwört: "But bears it out Even to the edge of doome"<sup>390</sup>. Auch in diesem Fall folgt Regis der Shakespeare-schen Betrachtungsweise durch eine genaue Wiedergabe des Originals: "Beharrt sie bis an Weltgerichtes Rand"<sup>391</sup>. Regis präsentiert in seiner Übersetzung Gedanken und Vorstellungen, die auf seine zeitgenössischen Leser befremdlich wirken mussten. Darin zeigt sich sein Bemühen, auch das Eigentümliche und Fremdartige des Originals beizubehalten, und damit steht er im Einklang mit den theoretischen Überlegungen Schleiermachers, dem die Bewahrung des Fremden ein Hauptanliegen war, der an den Übersetzer die Forderung stellte, "das Gefühl des fremden [...] auch auf seine Leser fortzupflanzen"<sup>392</sup>.

Im Schlusscouplet finden sich auf der inhaltlichen Ebene nur geringe Abweichungen vom Original: In der dreizehnten Zeile macht Regis den jungen Freund, der bei Shakespeare als passives Objekt erscheint, zum aktiven Subjekt, wodurch das ursprüngliche Subjekt "judgement", das die Verbindung zum vorigen Vers herstellt, überflüssig wird und entfällt<sup>393</sup>; in der letzten Zeile besitzt die Übersetzung statt der zwei bedeutungsähnlichen Verben "live" und "dwell", die durch die Wiederholung die inhaltliche Aussage verstärken, nur noch ein Verb "lebst", und die allgemein gehaltene Formulierung "lovers eies" wird durch das Possessivpronomen eingeschränkt: "Augen Deiner Liebenden". Der syntaktische Aufbau der Verse zeigt eine sehr viel bedeutsamere Veränderung, die auch in anderen Gedichten der Regisschen Übersetzung zu finden ist: der statische Aufbau des Originals wird aufgelöst und in ein dynamisches Gefüge überführt. Im vorliegenden Fall kann man beim Original kaum von einem Enjambement sprechen, denn der Hauptsatz setzt sich zwar über die Versgrenze hinweg fort, aber das Versende stimmt mit dem Ende des eingeschobenen Relativsatzes überein. Regis dagegen trennt durch das Enjambement das Adverb "Hier" vom Hauptsatz ab und sprengt damit das Versmaß der letzten Zeile; es entsteht eine syntaktisch bedingte Zäsur zwischen den ersten beiden betonungstragenden Silben. Im Gegensatz zu der Vorlage, in der Vers- und Sinnakzent so gut wie immer übereinstimmen, Betonungsverschiebungen kaum stattfinden, der Rhythmus der einzelnen Zeilen aus der syntaktischen Gliederung hervorgeht, die dem Versmaß nicht entgegen läuft, und Enjambements überaus selten vorkommen, also der formale, syntaktische Aufbau der Gedichte immer in ein harmonisches Verhältnis zu der vorgegebenen Form gesetzt wird, entsteht bei Regis eine Dissonanz zwischen Versmaß und Rhythmus und ein Spannungsverhältnis zwischen Versgrenze und Satzgrenze, die im Original nicht vorhanden sind. Betrachtet man aller-

---

<sup>389</sup>Shakespeare's Sonnette. Übersetzt von Karl Lachmann. Berlin 1820, S. 57.

<sup>390</sup>Sonnets, S. 101.

<sup>391</sup>Regis, S. 120.

<sup>392</sup>Schleiermacher, S. 226.

<sup>393</sup>Regis stellt die Bezugnahme zum vorigen Vers her, indem er die Präposition "bis" wiederholt.

dings die am italienischen Vorbild orientierte deutsche Sonettdichtung seit Bürger, so lässt sich beobachten, dass auch hier das Versmaß rhythmisch akzentuiert wird und Enjambements innerhalb der einzelnen Strophen, die zumeist einen syntaktischen Zusammenhang bilden, häufig gesetzt werden, seltener allerdings über die Strophengrenzen hinweg.<sup>394</sup> Insofern handelt es sich bei dieser, in der Regisschen Übersetzung erkennbaren Tendenz, die Versgrenzen verschwimmen zu lassen und so den formalen Aufbau quasi zu „verflüssigen“, um ein zeittypisches, auch in der zeitgenössischen deutschen Sonettdichtung allgemein verbreitetes Phänomen. Das Auflösen des statischen, linearen Aufbaus der Gedichte in einen dynamischen Ablauf ist eines der charakteristischen Merkmale der Regisschen Übersetzung und soll deswegen an dieser Stelle anhand eines weiteren Beispiels veranschaulicht werden, dem dritten Quartett des 17. Sonetts:

So should my papers (yellowed with their age)  
Be scornd, like old men of lesse truth then tongue,  
And your true rights be termd a Poets rage,  
And stretched miter of an Antique song.<sup>395</sup>

So wär dann, Greisen gleich von minder Witz als Worten,  
Mein Blatt, vergilbt an ihrem Alter, schon  
Zu Spott, Dein gutes Recht ein Dichter-Wahnsinn worden,  
Aus einem alten Sang ein übertriebner Ton!<sup>396</sup>

Während bei Shakespeare zwar der Hauptsatz über die erste Zeile hinausgeht, das Versende jedoch - ähnlich wie im Schlusscouplet des 55. Sonetts - mit dem Ende der Parenthese übereinstimmt, ansonsten die syntaktische Gliederung innerhalb der Versgrenzen verläuft, die an den einleitenden Konjunktionen ("like" und das anaphorisch verwandte "and") deutlich erkennbar ist und der syntaktische Aufbau des Quartetts als linear fortschreitend bezeichnet werden kann, besteht die Version von Regis aus einer verschachtelten Satzkonstruktion, in der der Hauptsatz in einzelne Satzteile zersprengt über die ersten drei Zeilen verteilt ist ("So wär dann [...] / Mein Blatt [...] schon / Zu Spott") und der in der vierten Zeile ein elliptischer Nachsatz angehängt wird. Dabei verstärkt das Fehlen der die logische Verbindung herstellenden und reihenden Konjunktionen "and" die Komplexität der syntaktischen Konstruktion. Neben der Auflösung des linearen Aufbaus lassen sich in dem vorliegenden Beispiel auch andere charakteristische Merkmale der Regisschen Übersetzung wiederfinden, auf die bereits hingewiesen wurde, wie die Zeilenumstellung und das Einfügen von sechshebigen Versen. Beachtenswert erscheint mir die erste, sechshebige Zeile, weil die Übertragung des darin enthaltenen Vergleichs, der im Original erst in der zweiten

---

<sup>394</sup>Enjambements, die die Strophengrenzen überspielen, finden sich überwiegend zwischen den beiden Terzetten, seltener zwischen den beiden Quartetten und so gut wie überhaupt nicht am Übergang zwischen Oktett und Sextett. In der am französischen Vorbild orientierten deutschen Sonettdichtung des Barock dagegen werden derartige Auflösungen der Form durch rhythmische Akzentuierung oder das Einfügen von Enjambements weitgehend vermieden.

<sup>395</sup>Sonnets, S. 18.

<sup>396</sup>Regis, S. 21.

Zeile steht, die vielleicht gelungenste Stelle in diesem Quartett und ein weiterer Beleg dafür ist, dass Regis mit dem Einfügen von sechshebigen Versen jene sprachliche und inhaltliche Nähe zum Original erreichen kann, die seine Version vor den anderen Übersetzungen dieser Sammlung auszeichnet; er vermeidet damit auch die bei Lachmann zu beobachtende Häufung von Elisionen, die die Sprache hart und un gelenk erscheinen lassen. Regis' Version des Vergleichs "Greisen gleich von minder Witz als Worten" ist eben nicht nur eine überaus genaue Wiedergabe des Inhalts, sondern bestätigt vor allem das sprachliche Gestaltungsvermögen des Übersetzers, der der bereits im Original enthaltenen Alliteration eine weitere hinzufügt, so dass auf eine nicht alliterierende betonte Silbe jeweils zwei alliterierende betonte Silben folgen, was dem Vers seinen ausgewogenen, harmonischen Gang verleiht.<sup>397</sup>

Ein weiteres charakteristisches Merkmal der Regisschen Übersetzung, das bisher noch nicht beachtet wurde, lässt sich im ersten Quartett desselben Sonetts finden:

Who will beleeve my verse in time to come  
 If it were fild with your most high deserts?  
 Though yet heaven knowes it is but as a tombe  
 Wich hides your life, and shewes not halfe your parts.<sup>398</sup>

Wer glaubt wohl künftig an mein Lied, erfüllet  
 Von Deinem höchsten Werth? - Der Himmel zwar  
 Weiß, nur ein Grab ist's, das Dein Leben hüllet,  
 Nicht halb Dein Erbtheil schildernd wie es war. -<sup>399</sup>

Die syntaktischen, formalen Verschiebungen der Übersetzung gegenüber dem Original, die dessen statischen Aufbau zerstören, sind offensichtlich. Während bei Shakespeare die Argumentation von Zeile zu Zeile aufeinander aufbauend fortschreitet, ergibt sich bei Regis ein fortlaufender, die Versgrenzen überspielender Zusammenhang, in dem die einzelnen syntaktischen Abschnitte durch den Wegfall oder die Verschiebung der Konjunktionen als solche kaum noch zu erkennen sind. Neben dem syntaktischen, formalen Aufbau der Übersetzung, ist vor allem die Übertragung von "your parts" als "Dein Erbtheil" bemerkenswert, denn darin wird deutlich, dass die Regissche Ausdrucksweise sich nicht nur durch das sprachliche Gestaltungsvermögen und die Neologismen auszeichnet, sondern auch durch die Wahl von Worten, die das fremde Gedankengut so genau als möglich zu erfassen und zu bezeichnen suchen. Das 17. Sonett, das den Beschluss der Gruppe der Prokreations-sonette bildet, ist eine weitere Variation des gemeinsamen Themas, das schon bei der Analyse des 1. und des 17. Sonetts im Original und bei der Übertragung von Kannegießer und

---

<sup>397</sup>Eine Gegenüberstellung mit den früheren und späteren Versionen dieses Vergleichs verdeutlicht die Einzigartigkeit der Regisschen Übertragung: Lachmann: "Ein Greis, zur Wahrheit trüg, mit schnellem Mund". Bodenstedt: "wie Geschwätz von alten Leuten". Gildemeister: "Wie alter Leute freche Fabelei". George: "wie auf greise minder wahr als lang". Lediglich Otto Gildemeister erhält in seiner Version die im Original vorgegebene Alliteration.

<sup>398</sup>Sonnets, S. 17f.

<sup>399</sup>Regis, S. 21.



Lachmann dargestellt wurde<sup>400</sup>: Der Adressat wird vom Dichter aufgefordert, seine narzisstische Selbstverliebtheit aufzugeben und seine Schönheit durch Nachkommenschaft zu verewigen, um so seinen Verpflichtungen gegenüber der Welt nachzukommen. Die Schönheit ist dabei kein dem Individuum gehörendes Eigentum, über das es frei verfügen könnte, sondern der Bezug zu dem biblischen Gleichnis offenbart, dass die Schönheit als ein entliehenes Gut verstanden wird, das zu erhalten und zu vermehren die Aufgabe des Verwalters dieses Kapitals ist. Wenn Regis in diesem Gedicht also das Wort "Erbtheil" einsetzt, so verwendet er mutig einen eigentlich „unpoetischen“ Begriff, der der juristischen Terminologie entnommen ist und den eigentümlichen Leitgedanken der Prokreationssonette nicht nur präzise erfasst, sondern diesem Gedanken eben jene Selbstverständlichkeit und Verbindlichkeit verleiht, die er in Shakespeares Argumentation besitzt. Bezieht man noch die Übersetzung des Schlusscouplets des 1. Sonetts in die Betrachtungen ein, wo Regis das Wort "due" mit "Pflichttheil" übersetzt,<sup>401</sup> so lässt sich feststellen, dass diese Art von eigentlich der juristischen Fachsprache zugehörigen Begriffen, die den Leitgedanken so genau erfassen und die auch Shakespeare selbst in seinen Sonetten immer wieder einsetzt, von Regis mehrfach verwandt wird, um damit den Zusammenhang innerhalb der Prokreationssonette herzustellen:

Pitty the world, or else this glutton be,  
To eate the worlds due, by the grave and thee.<sup>402</sup>

Hab Mitleid mit der Welt! Verschling' aus Gier  
Ihr Pflichttheil nicht in Deinem Grab und Dir.<sup>403</sup>

Anzumerken bleibt noch, dass die Regissche Übertragung des Schlusscouplets sich nicht nur durch die Wortwahl und die genaue Wiedergabe des Inhalts von den früheren und späteren Versionen dieser Zeilen unterscheidet, sondern vor allem auch in ihrer sprachlichen Gewandtheit, in der Leichtigkeit, mit der die inhaltlich verdichtete Aussage vorgetragen wird, einzigartig ist.<sup>404</sup> Eine ähnlich treffende Wortwahl findet sich auch außerhalb der Gruppe der Prokreationssonette und das letzte Beispiel, das in diesem Zusammenhang betrachtet werden soll, ist das erste Quartett des 116. Sonetts:

---

<sup>400</sup>Vgl. Kapitel 2.2, Kapitel 3.2.2, und Kapitel 3.2.5.

<sup>401</sup>Regis, S. 5.

<sup>402</sup>Sonnets, S. 5.

<sup>403</sup>Regis, S. 5.

<sup>404</sup>Die Versionen der anderen Übersetzer lauten: Kannegießer: "Hab' Mitleid mit der Welt, sonst sei Begierde, / Schling' in das Grab und dich der Schöpfung Zierde". Lachmann: "Schon' ach der Welt; nicht viel frassweise thu, / Ihr schlingend die Gebühr, das Grab und du". Bodenstedt: "Erbarme Dich der Welt, daß nicht zerstört / Wird, durch das Grab und Dich, was ihr gehört!". Gildemeister: "Erbarm' der Welt dich, schlinge nicht hinab / Das Eigenthum der Welt, du und das Grab". George: "Gönn dich der welt! Nicht wie ein schlemmer tu: / Esst nicht der welt behör . das grab und du!".

Let me not to the marriage of true mindes  
Admit impediments, love is not love  
Which alters when it alteration findes,  
Or bends with the remover to remove.<sup>405</sup>

Laß mich von keinen Hindernissen hören,  
Die treuer Seelen Ehebund bedräun!  
Lieb' ist nicht Liebe, wenn sie Störer stören,  
Wenn sie Zerstreung irrend kann zerstreun.<sup>406</sup>

Wie bereits bei der Analyse des Originals gesagt, erhält der erste Satz durch den vorangestellten Imperativ einen psalmenähnlichen Tonfall und beinhaltet zugleich eine Anspielung auf die christliche Heiratszeremonie und deren Wortlaut. Diese Evokationen, die dem programmatischen Einleitungssatz den Charakter eines wahrhaften Bekenntnisses verleihen, übernimmt Regis in seine Übersetzung: Nicht nur der Imperativ wird wörtlich übersetzt und behält seine exponierte Stelle, sondern vor allem die Wiedergabe von "marriage of true mindes" als "treuer Seelen Ehebund" bewahrt die im Original enthaltene Anspielung auf die christliche Heiratszeremonie und ist ein weiterer Beleg für das Bemühen des Übersetzers, mit einer präzisen Begrifflichkeit das fremdartige und eigentümliche Gedankengut zu erfassen und wiederzugeben.<sup>407</sup> Während es sich bei Shakespeare um einen Satz handelt, in dem die Versgrenze das Verb "admit" und das Akkusativobjekt "impediments" abtrennt, tauschen die Satzergänzungen "to the marriage of true mindes" und "impediments" ihre Positionen in der Übersetzung, die in der ersten Zeile den Hauptsatz und in der zweiten Zeile einen die Beschaffenheit dieser "Hindernisse" erläuternden Relativsatz enthält, an dessen Ende Regis ein Ausrufungszeichen setzt, das den programmatischen Charakter verstärkt und so dem Einleitungssatz einen kraftvollen Abschluss verleiht.<sup>408</sup> Die bei Shakespeare in der zweiten Vershälfte der zweiten Zeile stehende eingängige Formulierung "Love is not Love" erscheint bei Regis erst in der dritten Zeile und wird in der Übersetzung durch die Elision, die auch andere Übersetzer an dieser Stelle vornehmen,<sup>409</sup> in ihrer klanglichen Wirkung zwar beschnitten, aber schon bei Shakespeare ist die lyrische Wirkung der Wortwiederholung dadurch eingeschränkt, dass es sich bei der ersten Nennung von "love" um eine unbetonte Silbe handelt. Die dritte und vierte Zeile, die im Original die „unechte“ Liebe als Attributsatz, eingeleitet mit dem Relativpronomen "which", erläutern, werden bei Regis zu Konditionalsätzen, die er durch die Wiederholung der Konjunktion "wenn" parallelisiert und damit auf der klanglichen Ebene etwas von dem nachholt, was bei der Übertragung von "Love is not love" verloren gegangen ist. Auch in

---

<sup>405</sup>Sonnets, S. 101.

<sup>406</sup>Regis, S. 120.

<sup>407</sup>Eine Einschränkung ist allerdings an dieser Stelle zu machen, denn die Übertragung von "admit" als "hören" verstärkt zwar einerseits die ablehnende Haltung, mit der sich der Dichter gegen die "impediments" ausspricht, aber andererseits wird damit der bekenntnis-hafte Charakter der Aussage abgeschwächt.

<sup>408</sup>Diese Tendenz unterstützt das kraftvolle, archaische Verb "bedräun".

<sup>409</sup>Wie beispielsweise Bodenstedt und Gildemeister; Lachmann und George dagegen übersetzen die Formulierung "love is not love" ohne Elision.

diesen Zeilen liegt eine Vertauschung vor, denn das im Original am Ende der vierten Zeile befindliche Wortspiel "the remover to remove" steht jetzt am Ende der dritten Zeile "Störer stören", und das Wortspiel der dritten Zeile "alters when it alteration findes" erscheint in der Übersetzung in der vierten Zeile "Zerstreuung irrend kann zerstreuen". Regis nimmt mit dieser Vertauschung keine gewichtige Veränderung vor, denn die Zeilen sind in der Vorlage durch die nebenordnende Konjunktion "or" miteinander verbunden, haben also in keinerlei logisch-hierarchische Abfolge. Insgesamt lässt sich von dem formalen, syntaktischen Aufbau der Übersetzung dieses Quartetts sagen, dass zwar auch hier einige Verschiebungen und Veränderungen gegenüber dem Original zu vermerken sind, aber - im Gegensatz zu den zuvor betrachteten Beispielen - in diesem Fall die linear fortschreitende Argumentationsweise des Originals nicht zerstört wird, sondern in der Übersetzung erhalten bleibt. An dieser Stelle sei noch einmal kurz auf die bereits mehrfach dargestellte Sprachmächtigkeit des Übersetzers hingewiesen, die sich in der Übertragung der die beiden letzten Zeilen bestimmenden *Figurae etymologicae* offenbart. Regis gelingt es nicht nur adäquate inhaltliche Entsprechungen für die Wortspiele zu finden, sondern vor allem die Art und Weise wie diese vorgetragen werden und die ungekünstelte, spielerische Leichtigkeit der Diktion dokumentieren einmal mehr das hohe sprachliche Gestaltungsvermögen, das die Regissche Übersetzung auszeichnet.<sup>410</sup>

Zum Abschluss der Analyse muss noch ein Wort über die Reime gesagt werden, die sich von denen des Originals deutlich unterscheiden und zum Teil ein störendes Element in dieser Übersetzung bilden. Damit ist nicht das Ersetzen männlicher durch weibliche Reime gemeint, das in der Sekundärliteratur unterschiedlich bewertet wird,<sup>411</sup> sondern es geht um die Qualität der Reime. Im Gegensatz zu Shakespeare, der in seinen Sonetten - wie die der vorliegenden Untersuchung zugrunde gelegten Beispiele zeigen - fast ausschließlich reine Reime verwendet, bildet Regis häufig vokalisch unreine Reime, in denen Umlaute mit Monophthongen oder Diphthongen gereimt werden, wie beispielsweise im 55. Sonett "Königssäulen" und "Zeilen" (Vers 1 und 3), "zerstören" und "versehren" (Vers 6 und 8) oder im 116. Sonett "bedräun" und "zerstreun" (Vers 2 und 4). Die vokalisch unreinen

---

<sup>410</sup>Wiederum zeigt der Vergleich mit den früheren und späteren Versionen die Einzigartigkeit des Regisschen Könnens, denn fast alle anderen Übertragungen dieser Zeilen wirken, wenn sie die Wortspiele beibehalten, mehr oder minder gekünstelt und gezwungen. Lachmann: "Das auch sich wandelt, wird ihm Wandel kund, / Geht, da nach drüben jenes geht, nach hüben.". Bodenstedt: "Die Trennung oder Wechsel könnte mindern, / Die nicht unwandelbar im Wandel bliebe.". Gildemeister: "Die Trennung sucht, weil sich der andre trenne, / Die dem Entlaufen seinen Laufpaß schriebe.". George: "Die eine änderung sah als änderungs-grund / Und mit dem schiebenden willfährig schiebe." Die einzige Ausnahme bildet die Übertragung von Gildemeister mit dem aus der Militärsprache entnommenen Wortspiel.

<sup>411</sup>In der Forschungsliteratur, die sich mit der Analyse von Übersetzungen befasst, herrschen zwei voneinander verschiedene Auffassungen. Einige Kritiker vertreten die Meinung, dass der männliche Reim, der den Versen einen kraftvollen Abschluss verleiht, unbedingt in der Übersetzung beibehalten werden müsste, um den klanglichen Charakter der Vorlage zu bewahren. Andere Kritiker dagegen behaupten, dass der Wechsel zwischen männlichem und weiblichem Reim keinen Verlust an klanglicher Qualität oder Übereinstimmung mit dem Original bedeutet, sondern im Gegenteil, dass der Wechsel des Reimgeschlechts in der deutschen Sprache eben jene Natürlichkeit besitzt, die den überwiegend männlichen Reimen im Englischen eignet.

Reime, die auf den heutigen Betrachter befremdlich wirken, sind allerdings eine für die Zeit, die diese Art des Reimens durchaus nicht als misstönend empfand, typische Erscheinung. Keine zeittypische Erscheinung sind dagegen jene Reime, in denen der Gleichklang nicht erst mit dem letzten betonten Vokal, sondern bereits mit dem davor stehenden Konsonanten einsetzt, was als rührender Reim im Deutschen seit jeher verpönt war, weil hier keine klangliche Korrespondenz, sondern klangliche Identität hergestellt wird, und es sich zumeist weniger um ein Klangspiel, als vielmehr um ein artistisches Wortspiel handelt.<sup>412</sup>

Dass erst im 20. Jahrhundert ein verstärktes Interesse an den deutschen Übertragungen von Shakespeares Sonetten im Allgemeinen und an der Regisschen Version im Besonderen einsetzt, dokumentieren die *Shakespeare-Vorträge* von Friedrich Theodor Vischer<sup>413</sup>, der innerhalb seiner Ausführungen über die Sonettsammlung kurz auf deren deutsche Übersetzungen zu sprechen kommt und in diesem Zusammenhang ohne weitere Erläuterungen von der Regisschen Übersetzung behauptet, dass sie "zum Theil recht gut" sei.<sup>414</sup> Gustav Landauer dagegen widmet in seinen *Shakespeare-Vorträgen*<sup>415</sup> der Besprechung der deutschen Übersetzungen von Shakespeares Sonetten bereits vier Seiten und beschreibt die Regissche Version mit folgenden Worten:

Gottlob Regis hat seine Übersetzung des Sonettenwerks 1836 in seinem Shakespeare-Almanach veröffentlicht. Er hat Sinn für den echten Ton Shakespeares und für seine feste, tragisch-heldenhafte Haltung und steht in dieser wie jeder Hinsicht weit über den Nachfolgern, die ich bisher behandelt habe [Es handelt sich um die Übersetzungen von Wilhelm Jordan, Friedrich Bodenstedt, Otto Gildemeister und Ludwig Fulda, Anm. G.H.]. Es gelingt ihm, einem der größten Übersetzungsmeister, die wir Deutsche haben, im Inhalt sehr getreu zu sein, und oft ist er wundervoll sprachschöpferisch. Nur kann leider die genialste Kraft, in bewußter Suche schöpferisch die Sprache zu meistern, noch keinen Dichter machen; und so vollendet er Rabelais' und Swifts Prosa nachbildet, so fehlt ihm doch für diese Sonette das Lyrische, der Rhythmus, die Musik. Die Härte des Mannes, der sie weicher Zerflossenheit abgerungen hat, ist etwas ganz anderes, als die Sprödigkeit des Gelehrten, der sich angelegentlich bemüht, seine Sprache weicher und geschmeidiger zu machen. Aber es

---

<sup>412</sup>Dies trifft auf die äquivoken Reime im 55. Sonett ("Macht" und "macht", Vers 2 und 4) und im 17. Sonett zu ("Worten" und "worden", Vers 9 und 11; hierbei handelt es sich zudem um einen konsonantisch unreinen Reim).

<sup>413</sup>Die *Shakespeare-Vorträge* hielt Friedrich Theodor Vischer von 1869 bis 1887. Sie wurden von dessen Sohn, Robert Vischer, posthum in sechs Bänden von 1898 bis 1905 veröffentlicht.

<sup>414</sup>Friedrich Theodor Vischer: *Shakespeare-Vorträge*. Hrsg. v. Robert Vischer. Band 1. Stuttgart und Berlin<sup>3</sup>1912, S. 138.

<sup>415</sup>Gustav Landauer bereitete seine in Berlin gehaltenen *Shakespeare-Vorträge* zwischen 1917 und 1918 für den Druck vor. Nach seinem Tod, er starb am 2. Mai 1919, wurden die bis dahin bearbeiteten 17 der 20 Vorträge in zwei Bänden veröffentlicht (1920).

sollte ein Dichter über diese sehr respektable Übersetzung kommen und sie neu bearbeitet herausgeben.<sup>416</sup>

Auch wenn Gustav Landauer in seiner Beurteilung die Regissche Übersetzung in Hinsicht auf das „Dichterische“ für verbesserungsbedürftig hält, so handelt es sich doch mit dem darin enthaltenen Lob des "Sinn[s] für den echten Ton Shakespeares und für seine feste, tragisch-heldenhafte Haltung", um einen Vorläufer der bis heute vertretenen Einschätzung, dass die Übersetzung der Shakespeare-Sonette von Gottlob Regis eine der Meisterleistungen der romantischen Übersetzungskunst und eine der besten, wenn nicht sogar die beste deutsche Version überhaupt sei. Der erste, der diese Auffassung formuliert, ist Ludwig W. Kahn in seiner Abhandlung *Shakespeares Sonette in Deutschland* aus dem Jahre 1935, der ersten literaturwissenschaftlichen Untersuchung, die sich ausschließlich mit den deutschen Übersetzungen der Shakespeareschen Sammlung beschäftigt. Kahns Besprechung der Regisschen Übertragung beginnt mit dem Satz: "Die Sonettenübersetzung Gottlob Regis' scheint uns eine bewundernswerte Leistung, die würdig ihren Platz behauptet neben den ganz grossen Uebersetzungen der Romantik, neben den Dramenübersetzungen Schlegels, neben Regis eigener Rabelais- und Swift-Uebersetzung".<sup>417</sup> Zwar tadelt Kahn im Folgenden die Veränderungen, die Regis am statischen Aufbau des Originals vornimmt, aber entscheidend für seine Beurteilung ist das, was in der Regisschen Übersetzung erhalten bleibt:

Was aber Regis von Shakespeare bewahrt, das ist der grosse Schwung, die Pracht und die Frische der Sprache, der Glanz des Verses. Regis übersetzt keineswegs wörtlich oder philologisch treu; er weicht oft vom Wortlaut ab; er stellt oft Zeilen um; er scheut sich nicht, sechshebige Verse einzuführen. Aber damit vermeidet er eben jede Unbeholfenheit, Gezwungenheit, Unnatürlichkeit. Shakespeares Freude an der Form, die fast sinnliche Freude an der Sprache, die Entdeckerfreude an neuen, klingenden, frischen Wortgebilden finden sich, so weit es geht, wieder bei Regis. Betrachtet man Regis' Wortprägungen ausserhalb des Zusammenhangs, dann können sie leicht gesucht oder fremd oder auffällig wirken, aber im Zusammenhang des Verses haben sie jene <Selbstverständlichkeit“, die wir auch bei Shakespeare feststellten, jenes Ueberzeugende, Einleuchtende, Unaufdringliche, das sich in Klang, Ton, Rhythmus dem ganzen Gedicht einfügt. [...] Diese Neuprägungen und Wortschöpfungen machen die Uebersetzung nicht besonders eigenwillig und anspruchsvoll, sie rauben ihr nicht den Glanz um ihn durch Gesuchtheit und Auffälligkeit zu ersetzen, sie beeinträchtigen nicht den Schwung und Fluss, sie hemmen nicht das Verständnis und machen das Sonett nicht rau und spröde.

---

<sup>416</sup>Gustav Landauer: Shakespeare. Dargestellt in Vorträgen. Hrsg. v. Martin Buber. Band 2. Frankfurt a. M. 21923, S. 333f.

<sup>417</sup>Ludwig W. Kahn: Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Bern und Leipzig 1935, S. 60.

Regis' Uebertragung ist genau so leicht lesbar und verständlich, genau so glanz- und schwung-voll wie das Original.<sup>418</sup>

Auch Otto Eugene Schoen-René spricht sechs Jahre später von Regis als einem "genius at translation" und lobt dessen Übersetzung als "brilliant adaptations".<sup>419</sup> Eine kritischere Einstellung vertritt Raimund Borgmeier in seiner 1970 veröffentlichten Abhandlung *Shakespeares Sonett When forty winters ... und die deutschen Übersetzer*. Das darin über die Regissche Übertragung gefällte Urteil fasst Borgmeier vier Jahre später in dem Nachwort zu seiner Ausgabe der Shakespeareschen Sonettsammlung wie folgt zusammen:

In der Tat beeindruckt die glanzvolle Sprache und der selbstsichere Stil der Regisschen Übersetzung. Ein genauerer Vergleich mit dem Original fördert allerdings nicht selten zutage, wie Regis sich souverän über die Vorlage hinwegsetzt und Feinheiten des Originals durch flache Klischees ersetzt, so daß die für ihn erhobenen Ansprüche zweifellos übertrieben sind.<sup>420</sup>

Anselm Schlösser benutzt für seine 1990 erschienene, zweisprachige Ausgabe der Shakespeare-Sonette als deutsche Übersetzung die Version von Gottlob Regis und begründet diese Wahl in dem Nachwort folgendermaßen:

Wenn für die vorliegende Ausgabe auf die Übersetzung von Gottlob Regis aus dem Jahre 1836 zurückgegriffen wurde, so geschah es vor allem deswegen, weil sie philologische Treue dem Original gegenüber mit einem hochentwickelten Sinn für die deutsche Sprache vereint. Regis wird dem Sinngehalt gerecht, er läßt nichts weg; er glättet weder, noch erfindet er etwas hinzu. [...] Wo es not tut sprengt er die Form, um den Inhalt zu wahren, doch bleiben sechshebige Verse seltene Ausnahmen.<sup>421</sup>

Es ist offensichtlich, dass die Meinungen der Kritiker weit auseinandergehen, sich zum Teil diametral gegenüberstehen; deswegen sollen an dieser Stelle die einzelnen Aussagen

---

<sup>418</sup>Ebd., S. 62f.

<sup>419</sup>Otto Eugene Schoen-René: Shakespeare's Sonnets in Germany, 1787-1939. In: Harvard University Thesis 1941 (unveröffentlicht), S. 96. Zit. n.: Raimund Borgmeier: Shakespeares Sonett *When forty winters ...* und die deutschen Übersetzer. München 1970, S. 42.

<sup>420</sup>William Shakespeare: The Sonnets, die Sonette. Englisch und in ausgewählten deutschen Versübersetzungen. Hrsg. v. Raimund Borgmeier. Stuttgart 1974, S. 220f.

<sup>421</sup>William Shakespeare: Sonette, englisch und deutsch. Hrsg. v. Anselm Schlösser. Leipzig 1990, S. 346f.

kurz kommentiert und mit den bei der Analyse der Regisschen Übersetzung gefundenen Ergebnissen verglichen werden.<sup>422</sup> Während Gustav Landauers Einschätzung in Bezug auf die Wiedergabe des Inhalts eindeutig ist, ist sein Urteil über den sprachlichen Ausdruck der Übersetzung zwiespältig; denn einerseits lobt er Regis' Sinn für den echten Ton Shakespeares und die den Sonetten zugrundeliegende Haltung und spricht davon, dass Regis "oft wundervoll sprachschöpferisch" sei, aber andererseits wirft er dem Übersetzer vor, dass ihm "für diese Sonette das Lyrische, der Rhythmus, die Musik" fehle und vermeint in der Übersetzung "die Sprödigkeit des Gelehrten" zu erkennen, "der sich angelegentlich bemüht, seine Sprache weicher und geschmeidiger zu machen".<sup>423</sup> Die Analyse hat allerdings gezeigt, dass sich die Regissche Übersetzung gerade durch das hoch entwickelte Gefühl für die Sprache und ihre lyrisch klangliche Wirkung auszeichnet und das nicht nur in Hinsicht auf die schöpferischen Wortneubildungen, sondern eben auch durch die genaue Beobachtung und Wiedergabe der für Shakespeare charakteristischen, rhetorisch geprägten Sprache, die den Versen ihren Klang verleiht und in deren Nachbildung sich die Fähigkeiten des Übersetzers offenbaren, dessen sprachliches Gestaltungsvermögen ihn in die Lage versetzt, diese Elemente in seine deutsche Version zu übernehmen und dabei die ungekünstelte, spielerische Leichtigkeit der Diktion beizubehalten. Landauers Behauptung, dass in der Übersetzung die "Sprödigkeit des Gelehrten" zu erkennen sei, dass dem Übersetzer die dichterisch-lyrische Veranlagung fehle, mag vielleicht für die Übertragung der Sonette durch Karl Lachmann zutreffen, für die Regissche Übersetzung jedoch in keinem Fall. Ludwig W. Kahns Beurteilung dagegen, die den sprachlichen Ausdruck als das herausragende Merkmal der Übersetzung von Gottlob Regis deutet, bestätigt sich in den Beobachtungen der vorliegenden Untersuchung. Allerdings vermitteln die Begriffe, mit denen Kahn die Sprache der Regisschen Übersetzung zu erfassen sucht - wie beispielsweise "Glanz" oder "Schwung", die in dem zitierten Ausschnitt allein dreimal auftauchen - und die Tendenz, die Phänomene zu umschreiben, anstatt sie genau zu bezeichnen, vor allem den subjektiven Eindruck des Verfassers und weniger deren objektive Grundlegung in der Gestalt der Übersetzung. Überhaupt mangelt es der Besprechung von Kahn daran, die Beobachtungen zu exemplifizieren und damit zu objektivieren. Deswegen ist der Vorwurf, den Raimund Borgmeier gegen Kahn erhebt, dass dessen Analyse "unfundierte" sei,<sup>424</sup> zum Teil gerechtfertigt. Zu Kahns Verteidigung muss allerdings angemerkt werden, dass das Erfassen und die Beurteilung der sprachlichen Qualität, des sprachlichen Ausdrucks einer Übertragung, zu den schwierigsten Aufgaben bei der Analyse von Übersetzungen gehört, da es sich hierbei um ein sehr komplexes Phänomen handelt und die für die Beschreibung zur Verfügung stehenden Begrifflichkeiten immer unzureichend im Hinblick auf ihre Genauigkeit erscheinen; bezeichnenderweise benutzt Borgmeier dasselbe Adjektiv zur Charakterisierung der Regisschen Sprache, das auch Kahn schon verwandte, nämlich "glanzvoll"<sup>425</sup>.

---

<sup>422</sup>Von den folgenden Betrachtungen bleiben die Äußerungen Friedrich Theodor Vischers und Otto Eugene Schoen-Renés ausgeschlossen; die Erste wegen des Fehlens jeglicher Begründung und die Letztere, weil sie als amerikanische Universitätspublikation (Harvard University Thesis 1941) lediglich durch die von Borgmeier zitierten spärlichen Ausschnitte zur Kenntnis genommen werden konnte.

<sup>423</sup>Gustav Landauer: Shakespeare. Dargestellt in Vorträgen. Hrsg. v. Martin Buber. Band 2. Frankfurt a. M. 21923, S. 333f.

<sup>424</sup>Raimund Borgmeier: Shakespeares Sonett *When forty winters ...* und die deutschen Übersetzer. München 1970, S. 43.

<sup>425</sup>William Shakespeare: The Sonnets, die Sonette. Englisch und in ausgewählten deut-

Borgmeiers Behauptung, dass Regis Feinheiten des Originals durch flache Klischees ersetze, kann in der verallgemeinerten Form, in der er die Aussage in seiner Ausgabe der Shakespeareschen Sonette präsentiert, zurückgewiesen werden, denn in den analysierten Gedichten wurden weder flache Klischees gefunden, noch eine Schwäche bei der Wiedergabe von Feinheiten des Originals, sei es in inhaltlicher oder in formaler Hinsicht, festgestellt. Im Gegenteil, die Analyse hat gezeigt, dass Regis bestrebt ist, das Fremdartige und Eigentümliche der Shakespeareschen Sonette in seiner Übersetzung zu bewahren. Während Kahn in seiner Untersuchung sagt, dass Regis "keineswegs wörtlich oder philologisch treu"<sup>426</sup> übersetze, so vertritt dagegen Anselm Schlösser, der in seiner positiven Beurteilung ansonsten mit Kahn übereinstimmt, die Auffassung, dass die Übertragung von Regis "philologische Treue dem Original gegenüber mit einem hochentwickelten Sinn für die poetischen Potenzen der deutschen Sprache vereint"<sup>427</sup>. Schlössers Postulat von der „philologischen Treue“ erscheint fragwürdig, denn zwar beruht bei Regis die Beobachtung der inhaltlichen Aussagen und des sprachlichen Ausdrucks der Vorlage auf philologischer Genauigkeit, was allein schon der ausführliche Anmerkungsapparat dokumentiert, aber dessen Wiedergabe kann in Anbetracht der Zeilenumstellung, des Einfügens von sechshebigen Versen - die keineswegs, wie Schlösser behauptet, "seltene Ausnahme"<sup>428</sup> bleiben - und der Modifikation des syntaktischen, formalen Aufbaus wohl kaum als „philologisch treu“ bezeichnet werden. Schlössers Beurteilung ist nicht nur, was die „philologische Treue“ anbetrifft, unrichtig, sondern insgesamt inkohärent, weil zwei grundsätzlich voneinander verschiedene Kriterien verbunden werden: während jener "Sinn für die poetischen Potenzen der deutschen Sprache" eher eine dem Übersetzer zuzuordnende Eigenschaft ist, stellt die "philologische Treue" einen eindeutig auf die Übersetzung bezogenen Maßstab dar. Vor allem aber muss man Schlössers Charakterisierung der Regisschen Übersetzung entgegenhalten, dass es gerade, wie Kahn schon richtig erkannte, die der „philologischen Treue“ entgegenstehenden Abweichungen vom Original sind, die in vielen Fällen die sprachliche Entfaltung des "hochentwickelten Sinns für die Potenzen der deutschen Sprache"<sup>429</sup> erst ermöglichen.

Was in den Einschätzungen von Gustav Landauer, Ludwig W. Kahn, Raimund Borgmeier und Anselm Schlösser kaum berücksichtigt wird, ist die Tatsache, dass eine Übersetzung nicht im „luftleeren“ Raum entsteht, sondern sich immer auf das Übersetzungsbewusstsein ihrer Zeit gründet und dies zugleich repräsentiert.<sup>430</sup> Insofern kann eine Übersetzung nur bedingt als einzelne Erscheinung, außerhalb ihres zeitlichen Kontextes beurteilt werden,

---

schen Versübersetzungen. Hrsg. v. Raimund Borgmeier. Stuttgart 1974, S. 220.

<sup>426</sup>Ludwig W. Kahn: Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Bern und Leipzig 1935, S. 62.

<sup>427</sup>William Shakespeare: Sonette, englisch und deutsch. Hrsg. v. Anselm Schlösser. Leipzig 1990, S. 346.

<sup>428</sup>Ebd., S. 346f.

<sup>429</sup>Ebd., S. 346.

<sup>430</sup>Lediglich in der Bemerkung Kahns, dass die Übertragung von Regis "würdig ihren Platz behauptet neben den ganz grossen Uebersetzungen der Romantik" deutet sich dieser Zusammenhang an, ohne jedoch näher erläutert zu werden. Ludwig W. Kahn: Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie, Bern und Leipzig 1935, S. 60.



und deswegen soll zum Abschluss der Analyse der Regisschen Übertragung ein kurzer Blick auf den zeitgenössischen Entwicklungsstand von Übersetzungstheorie und Rezeption der Shakespeare-Sonette geworfen werden. Während sich das Interesse der Forschung an Shakespeares Sonetten und die daraus gewonnenen Erkenntnisse in den sechzehn Jahren, die zwischen den Übersetzungen von Karl Lachmann und Gottlob Regis liegen, deutlich vermehrt haben, was sich auch auf die Übertragungen auswirkt - echte Verständnisfehler beispielsweise, wie sie bei Lachmann in dem Vergleich der Wangen der Geliebten mit Damazenerrosen im 130. Sonett noch zu beobachten waren, sind bei Regis nicht mehr zu finden -, so sind, was das Übersetzungsbewusstsein anbetrifft, wenig einschneidende Veränderungen zu verzeichnen. Zwar wird die Diskussion über Art und Weise, Sinn und Zweck des Übersetzens zwischen 1820 und 1836 fortgeführt, so etwa in der Auseinandersetzung um August Wilhelm von Schlegels Ausgabe der *Bhagavad-Gita*<sup>431</sup>, aber die wohl grundlegendste Äußerung zur Übersetzungstheorie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert bleibt Friedrich Schleiermachers Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. In den Analysen von Lachmanns und Regis' Übertragungen wurden auf die Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen der jeweiligen Übersetzung zu den theoretischen Überlegungen Friedrich Schleiermachers hingewiesen; vergleicht man allerdings die Übersetzungen von Lachmann und Regis untereinander, dann zeigen sich deutliche Differenzen. Beide bemühen sich zwar, das Fremdartige der Shakespeareschen Sonette in ihren Übersetzungen zu erhalten, aber allein Regis ist in der Lage, dies mit seinen ungewöhnlich treffenden Begriffen zu leisten, die die eigentümlichen Gedanken und Vorstellungen genau erfassen. Auch in Anbetracht der Übertragung des sprachbildenden Elements der Vorlage erreicht Regis mit seinen schöpferischen Neologismen, was Lachmann in seiner Übersetzung versagt bleibt. Die von Schleiermacher aufgestellte Übersetzungsmethode, die das Ziel hat, dem der fremden Sprache unkundigen Leser, das aus dem dialektischen Verstehensprozess hervorgehende Verständnis zu vermitteln, ist - obwohl Schleiermacher selbst ganz allgemein von dem Gebiet der Kunst und Wissenschaft spricht - vor allem in Hinsicht auf die Übertragung philosophischer Texte konzipiert, das heißt Schleiermachers Übersetzungskonzept berücksichtigt weder die Unterschiede zwischen philosophischen und dichterischen Texten, noch die zwischen epischer, dramatischer und lyrischer Dichtung. Deswegen können zwei Übersetzungen, die denselben übersetzungstheoretischen Hintergrund besitzen, auch so grundlegend voneinander verschieden sein, wie es bei den Übertragungen von Lachmann und Regis der Fall ist. Während Lachmann die Nähe zum Original durch eine wörtliche Nachfolge herzustellen sucht und damit ein philologisch treues Abbild der Vorlage entwirft, so strebt Regis mit seinem sprachlichen Gestaltungsvermögen, das die inhaltliche Aussage in der Sprache selbst Gestalt annehmen lässt und jene Korrespondenz zwischen Inhalt und Form, zwischen inhaltlichem Gedanken und dem vornehmlich rhetorisch gestalteten sprachlichen Ausdruck herzustellen vermag, die auch das Original auszeichnet, danach, das Wesen der Shakespeareschen Sonettichtung mit seiner Übersetzung zu erfassen. Was Regis in seiner Übersetzung im Gegensatz zu Lachmann leistet, ist der schöpferische Nachvollzug des Originals, und erst mit dieser über das „Verständnis“ im Schleiermacherischen Sinne hinausgehenden, das Wesen des Werks betreffenden, tiefergehenden Form der Übereinstimmung zwischen dem Übersetzer und dem ursprünglichen Verfasser erweist sich Regis, wie es Novalis in seinem *Blüthenstaub*-Fragment fordert, als

---

<sup>431</sup>Die *Bhagavad-Gita* erschien zuerst 1823. 1826 veröffentlichte Schlegel in seiner *Indischen Bibliothek* Auszüge aus Langlois' Kritik und den darauf Bezug nehmenden Brief Alexander von Humboldts und versah diese Kontroverse mit eigenen Anmerkungen, in denen er seine Übersetzungsprinzipien darstellt und sich allgemein zum Problem des Übersetzens äußert.

"der Dichter des Dichters"<sup>432</sup>.

---

<sup>432</sup>Athenaeum. Band 1, 1. Stück. S. 89.

### 3.3 Shakespeares Sonette und deren Übersetzungen im Zeitalter der Klassiker-Bibliotheken

#### 3.3.1 Friedrich Bodenstedt

Mit der Übertragung der Shakespeareschen Sonette durch Friedrich Bodenstedt, die 1862 erschien, befinden wir uns in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; was sich bis zu diesem Zeitpunkt in Bezug auf die Deutung der Sonettsammlung verändert hat, soll hier kurz rekapituliert werden. Während die Drakesche Theorie, dass es sich bei dem männlichen Adressaten um Henry Wriothesly, den Earl of Southampton handelt, weiterhin Fürsprecher fand, versuchten die englischen Shakespeare-Forscher James Boaden in seiner Abhandlung *On the Sonnets of Shakespeare, identifying the Person to whom they were addressed* aus dem Jahr 1837 und Charles Armitage Browns in seinem 1838 veröffentlichten Werk, *Shakespeare's autobiographical Poems*, zu beweisen, dass die Sonette und die der Sammlung vorangestellte Widmung an William Herbert, den Earl of Pembroke gerichtet seien. Der Engländer Alexander Dyce dagegen, den Bodenstedt in seinem Nachwort als "die größte jetzt lebende Autorität"<sup>433</sup> bezeichnet, schreibt schon in seinem 1832 erschienenen *Memoir of Shakespeare*: "perhaps, Shakespeare's „lovely youth“ was merely the creature of imagination"<sup>434</sup> und distanziert sich damit deutlich von der autobiographischen Deutung der Sonette. Diese Einschätzung vertritt Dyce erneut in dem Essay *Some account of the life of Shakespeare*, das die von ihm veranstaltete, wegen der Sorgfalt der Textredaktion vielbeachtete und hochgeschätzte sechsbändige Shakespeare-Ausgabe von 1857 eröffnet. Wenn Dyce die reale Existenz des Adressaten lediglich anzweifelt, so spricht er den an die dunkle Dame gerichteten Sonetten aus denselben moralischen Beweggründen wie vor ihm Drake<sup>435</sup> jeglichen autobiographischen Gehalt ab.

Es lassen sich also zwei unterschiedliche Auffassungen feststellen, die sich seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts in der Diskussion um die Shakespearesche Sonettsammlung begegnen. Die eine Partei glaubte daran, dass es sich bei den Gedichten um lyrische Selbstzeugnisse des Dichters handelt; wobei das Bestreben, die Widmungsinitialen zu entschlüsseln, mehr und mehr zur Anekdotenjägerei verkam und infolgedessen die Liste der Kandidaten, sowohl was den Adressaten, als auch was die dunkle Dame anbetrifft, immer länger wurde. Die andere Partei betrachtete die Sonette als freies Spiel der dichterischen Phantasie; aber auch die Forschung, die sich in dieser Richtung bewegte, brachte äußerst skurrile Ergebnisse hervor. Die wohl absurdeste Hypothese stammt von D. Barnstorff, der in seinem 1861 veröffentlichten Buch - das den vielversprechenden Titel *Schlüssel zu Shakespeares Sonetten* trägt - die Widmungsinitialen W.H. auf den Dichter selbst bezieht, als Abbrüviatur von „William Himself“, und erklärt, die ersten 126 Gedichte seien "Zurufe

---

<sup>433</sup>Friedrich Bodenstedt's gesammelte Schriften. Gesamt-Ausgabe in zwölf Bänden. Band 8: William Shakespeare's Sonette in deutscher Nachbildung. Berlin 1866, S. 224. Dieser Band der Werkausgabe, der die Sonettübersetzung von Friedrich Bodenstedt enthält, wird im Folgenden mit dem Namen des Verfassers, Bodenstedt, zitiert.

<sup>434</sup>Alexander Dyce: *Memoir of Shakespeare*. In: *The Poems of Shakespeare*, London 1891, S. LXXVI.

<sup>435</sup>Vgl. Kapitel 3.2.6.

des Dichters [...] an seinen Genius, an seine Kunst" und die letzten 26 Sonette "Betrachtungen über das Drama, welches eben das irdische Weib ist, in deren Schoß sich der Same seines Geistes, seines Genius befruchtend ergoß".<sup>436</sup> Übergreifend betrachtet ist der Blick auf die Jahre der deutsche Rezeption der Shakespeare-Sonette zwischen dem Erscheinen von Regis' Shakespeare-Almanach und Bodenstedts Übertragung ernüchternd. Während in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Diskussion um die Shakespearesche Sammlung in Deutschland auf höchstem Niveau stattfindet und insbesondere von Ludwig Tieck, August Wilhelm und Friedrich Schlegel bahnbrechende, innovative Einsichten formuliert werden, bleibt die zu zweifelhafter Berühmtheit gelangte Deutung von Barnstorff einer der wenigen innovativen Beiträge von deutscher Seite. Zwar gehören die Shakespeare-Sonette mittlerweile zum festen Kanon des Shakespeareschen Werkes, aber es erweckt den Anschein, als würde die Beschäftigung mit diesen Gedichten oft nur aus einem philologisch-akribischen Hang zur Vollständigkeit herrühren; die anfängliche allgemeine Begeisterung, die Shakespeares Sonette als künstlerische Offenbarung begriff, ist deutlich abgeflaut. Paradigmatisch für eine Reihe ähnlicher Einschätzungen mag hier das Urteil stehen, das Georg Gottfried Gervinus in seinem *Shakespeare*-Buch von 1849 über die Sonette spricht; er lässt diese Gedichte nicht mehr als literarische Kunstwerke, sondern lediglich als biographisches Material gelten:

Wir sind mit Cunningham und Anderen der Ansicht, daß die Sonnette unseres Dichters, ästhetisch betrachtet, überschätzt worden sind. Von Seiten ihres psychologischen Inhaltes scheinen sie uns, bei dem gänzlichen Mangel aller anderen Quellen für Shakespeare's innere Geschichte, unschätzbar zu sein.<sup>437</sup>

---

<sup>436</sup>Zit. n.: Bodenstedt, S. 227f.

<sup>437</sup>Georg Gottfried Gervinus: *Shakespeare*. Band 2. Leipzig 21850, S. 379. Was die vorausgehenden Bemerkungen über die Sonettform im Allgemeinen und die Shakespeareschen Sonette im Besonderen anbetrifft, so erinnert Gervinus' Kritik in vielerlei Hinsicht an die Einschätzung von Johann Joachim Eschenburg: "Welch ein lebensvolles Gemälde würde uns dieser Dichter hinterlassen haben, wenn er den Seelenbund mit seinem süßen Jungen je nach dem Anlasse in freien Formen besungen hätte zugleich mit dem Inhalte, mit dem sie sich innig und unlösbar in ein selbstgewachsenes Ganze verschmolzen hätten! So aber goß er Alles in diese Eine quadratisch ausgeeckte Gestalt, die alles Scharfe und Besondere verwischt, die einen dämmerigen Nebel über jeden greifbaren Inhalt breitet, die es allein begreiflich macht, daß man so lange die nacktesten thatsächlichen Verhältnisse in diesen Sonnetten mißverstehen oder übersehen konnte. Aus diesem Einen Mißstande folgt dann der Andere, der dieser Gattung natürlich anklebt. Der Mangel des Realistischen in diesen verschwommenen Gedichten soll dann durch Geist und poetischen Glanz ersetzt werden; das Verhältniß zwischen Mittel und Zweck, zwischen Sache und Ausdruck schwindet; weit ausholende Gedanken und Ausdrücke legen sich um gewöhnliche Gegenstände an, seltsame übertriebene Bilder und hyperbolische Wendungen führen das Verständniß irre, tiefsinnige Concepts und epigrammatische Einfälle, die um ihrer selbstwillen glänzen, werfen eben dadurch den Gegenstand, um den es sich handelt, in Schatten. Diese angestrenzte poetische Sprache hindert nicht einmal, daß sich mit der eintönigen Form zugleich der Stoff und der Ausdruck vielfach wiederholt, daß die Tautologie darin stehend wird." Ebd., S. 378f.

Eine Ausnahme von dieser rückläufigen und epigonal-kompilatorischen Tendenz gibt es allerdings im deutschen Sprachraum, nämlich Nicolaus Delius, der bereits in seinem 1851 erschienen Buch, *Der Mythos von William Shakspere. Eine Kritik der Shakspere'schen Biographie*, gegen die autobiographische Deutung der Sonette zu Felde zog:

Gewiss sah Shakespeare und seine Zeit in den lyrischen Gedichten keine Beiträge zu seiner Biographie, keine zusammenhängende Bekenntnisse eigener Leiden in Liebe und Freundschaft, sondern zerstreute Blätter, Darstellungen poetischer Seelenzustände. Dieselbe Fähigkeit, sich tief in alle Gefühle und Situationen wie in selbstempfundene hineinzusetzen, die wir in Shakespeare's Dramen bewundern, dieselbe Fähigkeit beweist der Dichter in seinen Sonetten, und in dieser Beziehung kann man sie, obgleich lyrisch der Form nach, als wesentlich dramatisch bezeichnen. Sie schildern uns die Liebe, die Eifersucht, die Freundschaft, die Reue, alle Regungen des menschlichen Herzens in ihrer unmittelbaren Wahrheit, aber nicht speziell William Shakespeare's Liebe, Eifersucht, Freundschaft und Reue, nicht die Regungen in William Shakespeare's eigenem Herzen.<sup>438</sup>

Delius, dem Bodenstedt seine Übersetzung der Shakespeare-Sonette dediziert, legt auf Betreiben Bodenstedts seine "Ansicht [...] von dem Verhältniss der Sonette Shakespeare's zu Shakespeare's Persönlichkeit und Lebensstellung"<sup>439</sup> erneut in einer längeren Abhandlung *Ueber Shakespeare's Sonette* dar, die den Untertitel *Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt* trägt und 1865 im ersten Band des *Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*<sup>440</sup> veröffentlicht wurde. Dabei verfolgt Delius eine doppelte Zielsetzung; zum einen geht es darum, die "inneren und äusseren Widersprüche"<sup>441</sup> darzustellen, die die autobiographischen Deutungsversuche und die Theorien seiner Vorgänger bezüglich der Widmung, des Adressaten, der Entstehungszeit und der Anordnung der Sonette ad absurdum führen; zum anderen versucht er, aus der literarischen Tradition, in der Shakespeare steht, aus den Sonetten selbst und aus der Widmung heraus zu beweisen, dass Shakespeares Gedichte "freie Erzeugnisse einer dichterischen Phantasie sind, welche die

---

<sup>438</sup>Zit. n.: Nicolaus Delius: Ueber Shakespeare's Sonette. Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt. In: SJ. Band 1 (1865). S. 55f. Mit diesem „Selbstzitat“ beschließt Delius seine Abhandlung.

<sup>439</sup>Nicolaus Delius: Ueber Shakespeare's Sonette. Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt. In: SJ. Band 1 (1865). S. 18.

<sup>440</sup>Delius und Bodenstedt, der der erste Herausgeber der Shakespeare-Jahrbuchs war, gehörten beide zum ersten Vorstand der *Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, deren Gründung in Weimar am 23. April 1864, dem 300. Geburtstag William Shakespeares, ein bedeutsames Ereignis der deutschen Shakespeare-Rezeption darstellt.

<sup>441</sup>Nicolaus Delius: Ueber Shakespeare's Sonette. Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt. In: SJ. Band 1 (1865). S. 19.

Verhältnisse erst fingirt, um sie dann in diesen Gedichten poetisch zu behandeln"<sup>442</sup>. Während die Vorgehensweise der meisten Kritiker deduktiv war, das heißt die Deutung der Sonettensammlung von der zuvor aufgestellten Hypothese ausging, verfährt Delius induktiv; er widmet seine Aufmerksamkeit zuallererst und allein dem Text. Besonderes Augenmerk richtet er dabei auf die Sprechsituation und den Gestus der Gedichte, sowie die damit verbundene Unmittelbarkeit der Wirkung, wodurch es ihm als Erstem gelingt aufzuzeigen, dass die autobiographische Auslegung ihren Ursprung nicht nur darin hat, dass ein „modernes“ Lyrikverständnis, dass ein von der Erlebnisdichtung geprägter Lyrikbegriff auf die Sonette rückprojiziert wurde, sondern dass in der dramatischen Anlage der Gedichte die Ursache zu suchen ist, die zu diesen Fehldeutungen geführt hat. Delius' Einschätzung der Sonette, die die Gedichte als Kunstwerke und nicht als biographische Informationsquelle betrachtet, wird wegen ihres Hervorgehens aus genauer Analyse des Sonettensammlung selbst und der literarischen Tradition, der diese verhaftet ist, als "Vorwegnahme moderner Auffassungen" gesehen.<sup>443</sup>

Im Gegensatz zu Nicolaus Delius, der eindeutig und unmissverständlich gegen die autobiographische Deutung der Shakespeareschen Sonettensammlung Stellung bezieht, schließt sich Friedrich Bodenstedt keiner der beiden herrschenden Auffassungen an, sondern er sucht - ebenso wie vor ihm Gottlob Regis<sup>444</sup> - einen Mittelweg, der sich in der Einleitung seiner Übersetzung folgendermaßen darstellt:

An wen immer diese Sonette gerichtet sein mögen, ob an Geschöpfe der Einbildungskraft oder der Wirklichkeit: der Dichter selbst spricht aus ihnen in seinem Namen und läßt uns nicht bloß in die verborgensten Falten seines Herzens sehen, sondern enthüllt uns auch das letzte Geheimniß seiner Kunst.<sup>445</sup>

Die Frage nach der Identität des Adressaten beschäftigt Bodenstedt in keiner Weise, seiner Ansicht nach liegt der übergeordnete Wert der Sonette, die "an und für sich schon ächte Perlen sind"<sup>446</sup>, in der Tatsache begründet, dass hier der Dichter aus sich selbst heraus spricht und nicht in der Rolle einer dramatischen Figur:

In seinen Sonetten aber sehen wir nun den Menschen im Dichter vor uns, und welche bunte Welt er auch unsern Blicken enthüllt: er selbst bleibt immer der

---

<sup>442</sup>Ebd., S. 19.

<sup>443</sup>Michael Hiltcher: Nicolaus Delius (1813-1888). In: SJ-West (1989). S. 391. Hiltcher verweist in diesem Zusammenhang auf die aus dem Jahre 1934 stammende, programmatische Rede des englischen Lyrikers Charles Hubert Sisson, *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, in der Delius auf diese Weise gewürdigt wird.

<sup>444</sup>Vgl. Kapitel 3.2.7.

<sup>445</sup>Bodenstedt, S. 16.

<sup>446</sup>Ebd., S. 18.

Mittelpunkt dieser poetischen Welt und die delphischen Worte welche wir vernehmen, sagt kein Hamlet, kein Lear, kein Prospero: sie tönen aus seinem eigenen Munde.<sup>447</sup>

Ausgehend von Überzeugung, dass die Sonette unmittelbare Seelenäußerungen des Dichters Shakespeare sind, eröffnet die Gedichtsammlung in Bodenstedts Verständnis die Möglichkeit, Erkenntnisse über den Menschen Shakespeare zu gewinnen, die wiederum Aufschluss geben über sein dramatisches Werk:

Auch in seinen Dramen steht uns nun der Dichter nicht mehr so fern; wir sehen, daß sie mit seinem Herzblute getränkt sind und daß er, der die menschlichen Leidenschaften mit so erschütternder und erhebender Gewalt zu schildern vermochte, sie selbst erfahren, aber siegreich überwinden mußte, um sie durch die Kunst zu verklären.<sup>448</sup>

Der von Bodenstedt beschriebene Erkenntniszusammenhang ähnelt dem von Friedrich Schlegel aufgezeigten Modell. Allerdings besteht ein entscheidender Unterschied: während Schlegel die Erkenntnis des Werks als dialektischen Prozess begreift, der aus dem Erfassen von Einzelnem und Ganzem, von Individualität und Kollektivität hervorgeht, vereinfacht sich der Erkenntniszusammenhang bei Bodenstedt insofern, als sich seine Betrachtungen allein auf das Individuelle, auf den Menschen Shakespeare konzentrieren, von dem aus sich dessen dichterisches Schaffen erschließt.

Die von Bodenstedt in seiner Einleitung dargelegte Einschätzung der Sonette, die sozusagen zwischen der autobiographischen Deutung und der von Delius vertretenen Auffassung anzusiedeln ist, bestimmt auch das mehr als dreißig Seiten umfassende Schlusswort, in dem er lediglich in den Kommentaren zu einzelnen Forschungsbeiträgen Stellung bezieht. Bodenstedts Schlusswort ist eine ausführliche Sammlung der bisherigen Forschungsergebnisse, von der Geschichte des englischen Sonetts und den möglichen literarischen Vorbildern Shakespeares, über die Datierung der Sonette und die Frage nach den dargestellten Personen, bis hin zu den neuesten Theorien über die Widmung und die darin enthaltenen Initialen, alles wird von Bodenstedt zusammengetragen und diskutiert.<sup>449</sup> Besonders ausführlich erörtert er die Anordnung der Sonette innerhalb der Gedichtsammlung. Während Regis in seinem Shakespeare-Almanach die Weisung aussprach, die Sonette "in der Folge, wie wir sie haben, aufzunehmen"<sup>450</sup>, will Bodenstedt "in Deutschland den ersten Versuch mache[n], den poetischen Zusammenhang der Sonette herzustellen, um den Genuß des

---

<sup>447</sup>Ebd., S. 17.

<sup>448</sup>Ebd., S. 18.

<sup>449</sup> Da hier keine Ergebnisse präsentiert werden, die über das bereits Dargestellte hinausgehen, sei auf eine ausführlichere Rekapitulation verzichtet.

<sup>450</sup>Regis, S. 313.

Lesers dadurch zu erhöhen"<sup>451</sup>. Auch in Bezug auf die Reihenfolge der Sonette hatten sich zu diesem Zeitpunkt in der Shakespeare-Forschung zwei konträre Auffassungen herausgebildet. Die eine Fraktion hielt die in der Thorpeschen Ausgabe überlieferte Abfolge der Sonette für nicht wahllos zusammengewürfelt, sondern erkannte darin bestimmte Gliederungsprinzipien, die dem Ganzen einen Sinn geben - dieser Einschätzung leistete neben dem von Regis zitierten Aufsatz aus dem *Monthly Magazine*<sup>452</sup> vor allem das 1838 veröffentlichte Werk von Armitage Brown Vorschub, der die Sonette als Stenzen eines zusammenhängenden, in sechs aufeinander folgende Themenbereiche gegliederten Gedichts betrachtete. Die andere Fraktion war der Meinung, dass der ohne die Zustimmung des Autors handelnde Herausgeber Thomas Thorpe die ursprüngliche Reihenfolge der Gedichte in seinem Raubdruck verändert habe. Aber während die meisten Vertreter dieser Auffassung keine Möglichkeit sahen, die ursprüngliche Ordnung der Sonette je wieder rekonstruieren zu können, unternimmt Bodenstedt in seiner Übersetzung diesen Versuch. So wie Charles Knight in seiner 1859 erschienen Ausgabe der Sonette, teilt auch Bodenstedt die Sonette nach ihrer Entstehungszeit, von der er annimmt, dass sie sich von "den Jünglingsjahren des Dichters" bis "in sein reifes Mannesalter" erstreckt,<sup>453</sup> in vier „Abtheilungen“. Die von Bodenstedt vorgenommene Neuordnung der Sonette ist zwar auch chronologisch begründet und verfolgt die Absicht, den "poetischen Zusammenhang"<sup>454</sup> herzustellen, aber im Gegensatz zu Ludwig Tieck ist dieser Zusammenhang nicht primär biographischer Natur<sup>455</sup>, sondern Bodenstedt will mit seiner Einteilung unterschiedliche Schaffensperioden Shakespeares kenntlich machen und deswegen richtet sich seine Gliederung weniger nach dem Inhalt der einzelnen Gedichte, vielmehr sind seine Ordnungskriterien der "Ton", die "Sprache", die "mythologischen Bilder und Anspielungen".<sup>456</sup> Wirklich überzeugen konnte und kann diese Neuordnung jedoch nicht, sie bleibt ein rein spekulatives Konstrukt.<sup>457</sup>

Doch kommen wir nun zu der Übersetzung selbst. Das erste Beispiel, das für die Analyse ausgewählt wurde, ist das 130. Sonett, das bereits in der Übersetzung von Karl Lachmann betrachtet wurde:

---

<sup>451</sup>Bodenstedt, S. 221.

<sup>452</sup>Vgl. Kapitel 3.2.7.

<sup>453</sup>Bodenstedt, S. 18.

<sup>454</sup>Bodenstedt, S. 221.

<sup>455</sup>Vgl. Kapitel 3.2.6. Bodenstedt geht es eben nicht wie Tieck darum, die Sonettensammlung in eine Art lyrische Biographie zu verwandeln.

<sup>456</sup>Bodenstedt, S. 220f. Vgl. auch Kapitel 2.1.

<sup>457</sup>Nur am Rande vermerkt sei hier, dass Bodenstedts Einteilung der Sonette eine späte Würdigung erfahren hat, und zwar durch die zum 425. Geburtstag Shakespeares im Insel-Verlag erschienene Übersetzung von Karl Bernhard. Dass dies weniger für Bodenstedts Theorie als vielmehr gegen die moderne Übertragung spricht, belegt schon ein Blick in das Vorwort, das vergebens in geschmeidigen, präziösen Wendungen seine inhaltliche Leere und Platitude zu überspielen sucht. Von der Lektüre der Übersetzung selbst, die das bereits im Vorwort erahnbare Unheil noch zu überbieten in der Lage ist, kann nur dringend abgeraten werden. Die Sonette des William Shakespeare, englisch und deutsch. Nachgedichtet von Karl Bernhard. Frankfurt a.M. 1989.



My Mistres eyes are nothing like the Sunne,  
 Curall is farre more red, then her lips red,  
 If snow be white, why then her brests are dun:  
 If haire be wiers, black wiers grow on her head:  
 I have seene Roses damaskt, red and white,  
 But no such Roses see I in her cheeks,  
 And in some perfumes is there more delight,  
 Then in the breath that from my Mistres reekes.  
 I love to heare her speake, yet well I know,  
 That Musicke hath a farre more pleasing sound:  
 I graunt I never saw a goddesse goe,  
 My Mistres when she walkes treads on the ground.  
 And yet by heaven I thinke my love as rare,  
 As any she beli'd with false compare.<sup>458</sup>

Dein Auge gleicht in Nichts dem Sonnenlicht,  
 Dein Mund ist nicht so rosig wie Korallen,  
 Wenn Schnee als weiß gilt, ist's Dein Busen nicht,  
 Dein dunkles Haar will Manchem nicht gefallen.  
 Weit schönre sah ich roth' und weiße Rosen  
 Als jene, welche Deine Wangen zeigen,  
 Auch mancher Duft schien in der Winde Kosen  
 Mir süßer als der Deinem Odem eigen.  
 Gern hör' ich Deine Stimme, doch gestehn  
 Muß ich, Musik beut mir noch mehr Genuß.  
 Ich sah noch niemals eine Göttin gehn,  
 Doch weiß ich, auf die Erde tritt Dein Fuß.  
 Und doch, beim Himmel! so schön find' ich Dich  
 Als je die Beste, die man schlecht verglich.<sup>459</sup>

Gleich in der ersten Zeile macht sich der grundlegende Unterschied zwischen dem Original und der Übersetzung bemerkbar. Zum einen wird der tektonische Aufbau des Gedichts als Ganzes beeinträchtigt; denn durch den Wegfall der alliterierenden Eingangsformulierung „My Mistres“, im ersten, aber auch im 12. Vers, geht in Bodenstedts Version der die Quartette umschließende Rahmen verloren. Bedeutsamer ist allerdings ein anderer Aspekt. Während bei Shakespeare der Dichter nicht mit seiner, sondern über seine Geliebte spricht, das heißt die Aussagen nicht an die dunkle Dame, sondern an den Leser gerichtet sind, verändert Bodenstedt die Sprechsituation, was verhängnisvolle Auswirkungen auf das gesamte Gedicht hat. Shakespeares 130. Sonett ist ein poetologisches Gedicht, das die Sonettform nutzt, um auf artifiziell-künstlerische Art und Weise an einem bestimmten Dichtungsideal Kritik zu üben. Adressat dieses entlarvende Wechselspiels von Inszenierung und Demaskierung kann in diesem Fall nur der Leser sein, der mit dieser Dichtungsform vertraut ist und die eigentliche Absicht hinter dem Spiel durchschaut. Bei Bodenstedt gerät das Gedicht zu einer merkwürdigen Art von intimen Zwiegespräch, dem die poetologische, sinnstiftende Dimension fehlt.

---

<sup>458</sup>Sonnets, S. 113.

<sup>459</sup>Bodenstedt, S. 44.

Damit im Zusammenhang zu sehen sind auch die Veränderungen in den nachfolgenden Zeilen des ersten Quartetts. Bei Shakespeare gliedern sich diese Verse jeweils in zwei Hälften, wobei in der erste Hälfte das petrarkistische Ideal und in der zweiten Hälfte das Gegenbild, die Geliebte, dargestellt wird. Diese Gegenüberstellung lässt sich in Bodenstedts Version nicht mehr ausmachen; in der zweiten und dritten Zeile wird kein Gegenbild entworfen, sondern das petrarkistische Ideal einfach negiert, in der vierten Zeile entfällt das petrarkistische Vergleichsbild und stattdessen wird die Geliebte mit dem Urteil Außenstehender konfrontiert. Die inhaltliche Zweigliedrigkeit der Verse unterstützt Shakespeare durch eine kunstvolle sprachliche Gestaltung: in der zweiten Zeile enden die beiden Vershälften jeweils mit dem betonten Adjektiv "red" (3. und 5. Hebung), in der dritten Zeile ist die Brechung des Verses spiegelverkehrt zum vorangehenden, und es stehen sich als Endsilben die den Kontrast bezeichnenden Adjektive "white" und "dun" gegenüber (2. und 5. Hebung); die dritte und vierte Zeile sind in ihrer ersten Vershälfte parallel gebaut und die vierte Zeile ist durch die Wiederholung von "wiers" auf der zweiten und dritten betonungstragenden Silbe um die Mittelachse zentriert. Von diesem kunstvollen Aufbau ist eine lediglich syntaktisch bedingte Zweigliedrigkeit in der dritten Zeile das Einzige, was Bodenstedt in seiner Übersetzung beibehält,.

Im zweiten Quartett bilden bei Shakespeare jeweils zwei Zeilen ein Vergleichspaar, wobei der erste Vers das petrarkistische Muster, der zweite Vers die Darstellung der Geliebten beinhaltet; auch hier wird die inhaltliche Gliederung durch den sprachlichen Aufbau der Verse unterstrichen: Einerseits durch die die Gegenüberstellung markierenden Konjunktionen am Anfang der sechsten ("but") und achten Zeile ("then"), andererseits dadurch, dass die zentralen, den Vergleich bestimmenden Worte ("Roses - Roses", "perfumes - breath") an derselben Stelle innerhalb der Zeilen erscheinen.<sup>460</sup> Bei Bodenstedt bleibt zwar in der sechsten und siebten Zeile die syntaktische Gliederung erhalten,<sup>461</sup> aber die enge Verbindung der beiden Zeilen, die im Original durch die Wiederholung von "seene Roses" und "Roses see" hergestellt wird, entfällt. Zudem verändert Bodenstedt die inhaltliche Aussage, denn die in diesen Zeilen bei Shakespeare zum Ausdruck kommende Ablehnung der petrarkistischen Vergleichsbilder findet sich nicht in der Übersetzung. Wenn Shakespeare den Dichter konstatieren lässt, dass er zwar kostbare, schöne Rosen gesehen hat, aber solche nicht in den Wangen seiner Geliebten erkennen kann, so wird darin die Unzulänglichkeit des Vergleichs deutlich und nicht das äußere Erscheinungsbild der Geliebten abgewertet, wie bei Bodenstedt, wo die Aussage jetzt lautet, dass die Rosen, die die Wangen der Geliebten zeigen, an Schönheit den tatsächlich existierenden Rosen nicht gleichkommen.<sup>462</sup> In den beiden folgenden Zeilen stellt Shakespeare den Zusammenhang des Vergleichs nicht durch Wortwiederholungen, wie bei dem vorangehenden, sondern durch die Syntax her: die beiden zu vergleichenden Gegenstände stehen in Gestalt von adverbialen Ergänzungen ("in some perfumes" und "in the breath") an derselben Stelle innerhalb der jeweiligen Zeile und beziehen sich auf die Akkusativergänzung am Ende der siebten Zeile "delight". Bodenstedt zerstört in seiner Übersetzung den statischen, ausgewogenen Aufbau

---

<sup>460</sup>Auf der zweiten Hebung und - mit Ausnahme des letzten einsilbigen Worts "breath" - der dritten Senkung.

<sup>461</sup>Der Austausch der Konjunktionen - "But" ersetzt Bodenstedt durch "Als" - fällt dabei weniger ins Gewicht.

<sup>462</sup>Dass Bodenstedt in diesem Zusammenhang von roten und weißen und nicht von rosa-farbigen Rosen spricht, daß also auch er das Damaszenerrosen-Bild falsch deutet, sei hier nur am Rande vermerkt.

des Originals, indem er die beiden Zeilen durch ein Enjambement miteinander verbindet, und er verändert die syntaktische Konstruktion der Vorlage, "perfume" und "delight" werden zu "Duft" zusammengezogen. Stattdessen bringt Bodenstedt eine adverbiale Ergänzung, "in der Winde kosen", dieser Zusatz hat nicht nur keine Entsprechung im Original, sondern vor allem bleibt er leere poetische Phrase, der in keinerlei Sinnzusammenhang mit der Gesamtaussage steht. Der hiermit angeschlagene, übersteigerte poetische Tonfall, der häufig in Bodenstedts Übertragung anzutreffen ist und über den an späterer Stelle noch ausführlich zu reden sein wird, lässt sich nicht vereinbaren mit dem von Shakespeare in seinen Sonetten formulierten und realisierten Ideal der "true, plaine words"<sup>463</sup>.

Dienten Shakespeare schon die Quartette dazu, durch die Konfrontation des petrarkistischen Ideals mit der Darstellung seiner Geliebten die Unzulänglichkeit, Falschheit und letztendlich auch Unmenschlichkeit jener standardisierten, stereotypen Beschreibungsrituale dem Leser anschaulich vor Augen zu führen, so beinhaltet das Schlusscouplet als Resümee die logische Konsequenz der in den Quartetten geführten Argumentation. Bei Bodenstedt dagegen, der, wie bereits gezeigt, die Quartette durch den Adressatenwechsel und den Verlust einer präzisen Gegenüberstellung von Ideal und Wirklichkeit ihrer ursprünglichen Sinndimension als poetologisches Gedicht beraubt, erhalten die beiden abschließenden Zeilen eine innerhalb seiner Übertragung zwar folgerichtigen, aber vom Original völlig verschiedenen Zielrichtung: dem in den Quartetten geführten intimen Zwiegespräch, in dem die Geliebte durch reine Negation der Vergleichsmuster herabgewürdigt wurde, steht als gegenläufiger Abschluss ein an die Geliebte gerichteter tröstender Zuspruch entgegen; das Gedicht gipfelt in der beschwichtigenden Feststellung "so schön find' ich Dich / Als je die Beste, die man schlecht verglich".

Dass Bodenstedt an einer genauen Wiedergabe des Originals nicht gelegen ist, dass seine übersetzerische Maxime sich nicht an den Gegebenheiten der Vorlage, sondern an den zeitgenössischen literarischen Konventionen und den Erwartungen seines Lesepublikums orientiert, belegen die im Großen wie im Kleinen erkennbaren Veränderungen gegenüber dem Original, die stellenweise soweit gehen, dass es den Anschein erweckt, als habe die deutsche Version mit ihrem englischen Vorbild nicht mehr das geringste gemein. Ebenso wie die Sinngabung des Sonetts als Ganzes eine völlig andere wird, so geht Bodenstedt auch mit leichter Hand über den künstlerischen Aufbau, die sprachliche Gestaltung und inhaltlichen Feinheiten der einzelnen Zeilen hinweg.

Ein charakteristisches und aus heutiger Sicht besonders störendes Element der Bodenstedtschen Übersetzung ist die ihr eigentümliche Sprachverwendung, die sich deutlich vom Original unterscheidet. Wenn Shakespeare in seiner Sammlung als dichterische Grundlage der Sonette eine Poetik der Beständigkeit und in diesem Zusammenhang das Ideal einer schlichten und einfachen Sprache entwirft, so heißt das nicht, dass die Gedichte ein stetiger neutraler Ton durchziehen müsste; im Gegenteil, die Sonette sind reich an verschiedenen Sprachgebärden, vom Sachlich-Umgangssprachlichen, vom Lyrisch-Melodischen bis zum Feierlich-Pathetischen – all dies hat Eingang gefunden in Shakespeares Sonette. Was diesen überaus verschiedenartigen Tönen ist, ist die Tatsache, dass die inhaltliche Aussage und dessen sprachlicher Ausdruck, dass das, was gesagt wird, und das, wie es gesagt wird, sich wechselseitig bedingen, zu einem harmonischen Einklang gelangen, so dass die poetische Diktion immer aus dem künstlerischen Zusammenspiel von Inhalt und sprachlich rhetorischer Gestaltung hervorgeht. Auf diese Weise erhält jedes Sonett seinen spezifischen, genuinen Tonfall, der das Gedicht durchzieht und bestimmt. Bei Bodenstedt dagegen sind

---

<sup>463</sup>Sonett 82, Vers 12. Sonnets, S. 72. Ähnliches gilt für das Verb „beut“ in der 10. Zeile.

zwei verschiedene extreme Sprachhaltungen zu beobachten, die schon allein jede für sich genommen dem Original gänzlich widersprechen. Auf der einen Seite findet sich in Bodenstedts Übertragung eine Art „prosaische Alltagssprache“, wie sie in dem analysierten 130. Gedicht die vierte Zeile ("Dein dunkles Haar will manchem nicht gefallen") oder auch das Schlusscouplet ("so schön find' ich Dich / Als je die Beste, die man schlecht verglich") auszeichnet. Mit einer solchen prosaischen Breite, hinter der sich als Motivation einmal mehr die übersetzerische Absicht ausmachen lässt, dem Leser eine leicht verständliche Version der Sammlung zu präsentieren<sup>464</sup>, ist eine genaue Rekonstruktion der sprachlichen und inhaltlichen Feinheiten des Originals völlig ausgeschlossen und lediglich eine grobe Annäherung möglich. Anschaulich beschrieben hat dieses sprachliche Phänomen bereits Ludwig W. Kahn in seiner frühen Untersuchung zu den deutschen Übertragungen von Shakespeares Sonetten. Das von ihm ausgewählte Beispiel entstammt dem 2. Sonett, das zwar nicht zu den für die vorliegende Untersuchung ausgewählten Gedichten gehört, aber zur Verdeutlichung an dieser Stelle mit dem Kommentar von Kahn zitiert werden soll.

Then being askt, where all thy beautie lies,  
 Where all the treasure of thy lusty daies;  
 To say within thine owne deepe sunken eyes,  
 Were an all-eating shame, and thriftlesse praise.<sup>465</sup>

Und müßtest Du einst, wenn Du von den Leuten  
 Gefragt wirst, wo der Jugend Schönheit blieb,  
 Auf Deine tiefgesunkenen Augen deuten, -  
 Es wär' ein schlechter Ruhm, Dir selbst nicht lieb.<sup>466</sup>

Bodenstedt ist das typische Beispiel eines „interpretierenden“ Uebersetzers; er vereinfacht und glättet; es kommt ihm gar nicht darauf an, Worte und ganze Verse wegzulassen, um Platz zu gewinnen für eine glatte, in verständlichster Alltagssprache gegebene Uebersetzung. [...] Man versuche einmal Bodenstedts Verse mit gehobenem Ton oder skandierend, rhythmisch, taktierend zu lesen. Sie verlangen eine sehr niedrige Sprechart und einen möglichst prosaischen Zeitfall. - Shakespeare hat nicht unabsichtlich das „where all“ des ersten Verses im zweiten wieder aufgenommen; er erreicht damit die Betonung der gebundenen Form, den rhythmischen Schwung, die metrische Gliederung, die wir als charakteristisch für seinen Stil festgestellt haben. Bodenstedts „Wenn Du von den Leuten gefragt wirst“ ist wohl kaum an Prosaität zu überbieten;

---

<sup>464</sup>Bodenstedt schreibt dazu in seinem Nachwort: "In der Sprache suchte ich mich nach Kräften an mein unerreichbares Vorbild zu halten und alle poetische Phrase, alles Geschraubte, Gespreizte und Pomphafte zu vermeiden" (Bodenstedt, S. 205.). Dagegen zeigen allerdings schon die genannten Beispiele aus dem 130. Sonett, dass die von Bodenstedt aufgestellte Behauptung einer sprachlichen Übereinstimmung zwischen Übertragung und Original unzutreffend ist.

<sup>465</sup>Sonnets, S. 5.

<sup>466</sup>Bodenstedt, S. 124.

platter und flacher kann man Shakespeare kaum noch übersetzen. Bodenstedt gewinnt den Platz, alles ohne Gedrängtheit, Kürze, Knappheit des Ausdrucks zu sagen, indem er einfach nur den groben Sinn des Originals wiedergibt; den Vers „Where all the treasures of thy lusty days“ lässt Bodenstedt einfach weg; der letzte Vers ist bei Shakespeare von bewusst parallelem Aufbau: Adjektiv-Substantiv Konjunktion Adjektiv-Substantiv. Bodenstedt gibt diesen Vers, der auch in der Wortwahl alles andere eher als alltäglich ist, in kaum zu überbietender Banalität wieder: *Es wär' ein schlechter Ruhm, Dir selbst nicht lieb.*<sup>467</sup>

Was Ludwig W. Kahn in seiner Sprachanalyse der Bodenstedtschen Übertragung allerdings nicht berücksichtigt, ist der Umstand, dass in scharfem Kontrast zu dieser Alltagsprosa, die an vielen Stellen nachzuweisen ist, jene poetisierenden Begriffe und Wendungen stehen, wie beispielsweise in dem vorliegenden Sonett der Zusatz "in der Winde kosen", die den übersetzten Gedichten einen unechten, forciert poetisierenden Tonfall verleihen und im Gegensatz zu dem, was die Vorlage an lyrischer Dichte erreicht, lediglich als leere poetische Phrasen erscheinen, da sie weder von der künstlerisch-sprachlichen Gestaltung getragen werden, noch in irgendeiner Verbindung zur inhaltlichen Aussage stehen. Insgesamt unter diesem Aspekt betrachtet, würde sich aus Bodenstedts Übertragung ein ganzes Arsenal solcher Versatzstücke einer abgegriffenen Dichtungssprache zu Tage fördern lassen, was überdeutlich die Herkunft dieser Übersetzung aus dem Zeitalter der Goldschnittlyrik verrät. Poetisierende Dichtungssprache und „prosaische Alltagssprache“, in die Bodenstedt die Shakespeareschen Sonette transponiert, beides lässt sich, wie bereits eingangs erwähnt, nicht mit der sprachlichen Gestaltung der Vorlage in Einklang bringen; darüber hinaus ist es vor allem auch die Vermischung konträrer Stilebenen, die dem Original und dessen sprachlicher Kohärenz der Einzelgedichte widerspricht.

Ebenso wie Bodenstedt sich „ungeniert“ aus einem bestehenden dichterischen Vokabular, aus einem allgemein zugänglichen und verständlichen Vorrat poetischer Klischees bedient, so greift er auch vielfach auf frühere Übersetzungen der Shakespeareschen Sonette, insbesondere auf die Übertragung von Gottlob Regis, zurück; er erweist sich damit als der erste Plagiator großen Stils, in den für die vorliegende Arbeit ausgewählten sechs Sonetten finden sich zahlreiche wörtliche Übernahmen, wie beispielsweise im ersten Quartett des 17. Sonetts:

Who will beleeve my verse in time to come  
If it were fild with your most high deserts?  
Though yet heaven knowes it is but as a tombe  
Wich hides your life, and shewes not halfe your parts:<sup>468</sup>

---

<sup>467</sup>Ludwig W. Kahn: Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Bern und Leipzig 1935, S. 75. Das Kapitel *Bürgerlicher Stil und bürgerliche Uebersetzung*, aus dem dieser Auszug stammt, ist das wahrscheinlich gelungenste Kapitel der Kahnschen Untersuchung und wurde deswegen auch von Hans Joachim Störig in die von ihm herausgegebene Anthologie *Das Problem des Übersetzens* (Darmstadt 1963, S. 299-321) aufgenommen.

<sup>468</sup>Sonnets, S. 17f.

Regis:

Wer glaubt wohl künftig an mein Lied, erfüllet  
Von Deinem höchsten Werth? - Der Himmel zwar  
Weiß, nur ein Grab ists, das Dein Leben hüllet,  
Nicht halb Dein Erbtheil schildernd wie es war. -<sup>469</sup>

Bodenstedt:

Wer glaubt wohl künftig meinem Lied, erfüllet  
Von Deinem hohen Werth? - Der Himmel zwar  
Weiß, nur ein Grab ist's, drin Du eingehüllet,  
Nicht halb zeigt es Dein Bild, wie's lebend war!<sup>470</sup>

In den ersten beiden Zeilen sind lediglich kleinere Abweichungen gegenüber dem Wortlaut der Übertragung von Regis zu beobachten: so ersetzt Bodenstedt in der ersten Zeile die Akkusativergänzung "an mein Lied" durch das Dativobjekt "meinem Lied", womit er die Veränderung, die Regis gegenüber dem Original vorgenommen hatte, rückgängig macht,<sup>471</sup> und in der zweiten Zeile steht statt des dem Original entsprechenden Superlativs "höchsten" der Positiv "hohen". Erst in den beiden folgenden Zeilen, in der Übertragung der vierten Zeile des Originals, sind deutliche syntaktische und inhaltliche Unterschiede zwischen den Versionen von Regis und Bodenstedt erkennbar. Bei Shakespeare handelt es sich um einen zweigliedrigen, durch die Konjunktion "and" verbundenen Relativsatz, der mit der vorherigen Zeile als Satzgefüge einen übergreifenden syntaktischen Zusammenhang bildet. Zwar lassen sich in beiden Übersetzungen syntaktische Umstrukturierungen beobachten, aber während Regis ebenfalls ein Satzgefüge erstellt, das den Relativsatz des Originals durch eine Abfolge von Relativsatz, Partizipialsatz und Modalsatz ersetzt, bildet Bodenstedt eine Satzreihe, die die komplizierte Satzstruktur von Regis vereinfacht (der Relativsatz wird in einen Adverbialsatz und der Partizipialsatz in einen Hauptsatz verwandelt) und den syntaktischen Zusammenhang lockert. Bezeichnend für Bodenstedts übersetzerische Vorgehensweise sind die gegenüber der Regisschen Version vorgenommenen Veränderungen im Wortbestand der 3. und 4. Zeile. Im Gegensatz zu Regis, der in seiner Übersetzung durch die präzise Wiedergabe der Objekte "your life" und "your parts", insbesondere durch die Übertragung von "your parts" als "Dein Erbtheil" den fremdartigen Gedankengang dieses die Reihe der Prokreationssonette beschließenden Gedichts zu erhalten sucht, liefert Bodenstedt eine Art explizierende und zugleich vereinfachende Paraphrase

---

<sup>469</sup>Regis, S. 21.

<sup>470</sup>Bodenstedt, S. 139.

<sup>471</sup>Während sich bei Shakespeare und Bodenstedt das „Glauben“ in erster Linie auf die inhaltliche Aussage der Gedichte bezieht, verlagert Regis in seiner Version meines Erachtens sehr bewusst den Schwerpunkt: es geht nicht mehr nur darum, ob die inhaltliche Aussage der Gedichte in Zukunft für glaubwürdig gehalten wird, sondern das „Glauben“ richtet sich auf das Gedicht als Ganzes, als künstlerisches Gebilde. Diese Verlagerung trägt einem für die Regissche Übertragung im besonderen und die romantische Übersetzung im allgemeinen charakteristischen Moment Rechnung, nämlich dem innigen Verständnis des Kunstwerks als organische Einheit von Inhalt und Form, von inhaltlicher Aussage und dessen sprachlichem Ausdruck.

der Shakespeareschen Aussage, die das eigentümliche Gedankengut in dem deutschen Lesepublikum vertrautere Vorstellungen transponiert und auf diese Weise Fremdes in Bekanntes verwandelt.

Abschließend soll hier das dritte Quartett des 55. Sonetts zur Untersuchung herangezogen werden als ein letztes Beispiel für das übersetzerische Verfahren Bodenstedts:

Gainst death, and all oblivious enmity  
Shall you pace forth, your praise shall stil finde roome,  
Even in the eyes of all posterity  
That weare this world out to the ending doome.<sup>472</sup>

Regis:

Durch Tod, durch neidische Vergessenheit  
Dringst Du hindurch; Dein Ruhm wankt ewig nicht,  
Selbst in den Augen aller Folgezeit,  
Die diese Welt abnutzt bis zum Gericht.<sup>473</sup>

Bodenstedt:

Durch Tod und feindliche Vergessenheit  
Gehst Du hindurch, - bis in die späteste Zeit  
Gerühmt von den Geschlechtern, die in's Nichts  
Hinsinken, bis zum Tage des Gerichts, -<sup>474</sup>

Zunächst einmal überrascht in Bodenstedts Übersetzung die ungewöhnliche Reimstellung. Paarende Reime sind bei Shakespeare ausschließlich den beiden abschließenden Versen vorbehalten, auf diese Weise wird die finale Steigerungsmöglichkeit des Schlusscouplets formal verankert. Warum, stellt sich die Frage, also Reimpaarverse in den Quartetten, zumal die durchgehende Folge naher Reime in deutscher Sprache stets die Gefahr in sich birgt, leicht unbeholfen oder gar unfreiwillig komisch zu wirken. Die in dem Nachwort zu seiner Übertragung geäußerten Bemerkung, dass es seine ursprüngliche Absicht gewesen sei, die Sonette "in die [...] Form Petrarka's zu gießen"<sup>475</sup>, erklärt diese Umformung nur teilweise. Denn Bodenstedt legt seiner Übersetzung des 55. Sonetts eine von ihm zu diesem Behufe frei erfundene, höchst eigenwillige Sonettform zugrunde: die ersten acht Zeilen sind zweireimig und gliedern sich in zwei Quartette mit umarmenden Reimen, die letz-

---

<sup>472</sup>Sonnets, S. 50.

<sup>473</sup>Regis, S. 59.

<sup>474</sup>Bodenstedt, S. 181.

<sup>475</sup>Bodenstedt, S. 206. Insgesamt unterliegen 4 Gedichte, nämlich in Bodenstedts Anordnung die Sonette 149-152 (nach englischer Nummerierung handelt es sich um die Sonette 59, 60, 54 und 55.) dieser formalen Umgestaltung, wobei das 149. Sonett eine Abweichung zeigt: hier besteht das Oktett, gemäß der Vorlage, aus zwei alternierend reimenden Quartetten, das Sextett ist wie bei den anderen Sonetten aus Reimpaarversen aufgebaut.

ten sechs Zeilen bestehen aus Reimpaarversen,<sup>476</sup> die mit der Verwendung von paarenden Reimen deutlich dem italienischen Vorbild widerspricht. Was Bodenstedt von der italienischen Form, die seinem deutschen Lesepublikum sehr viel vertrauter war als die englische Sonettform, übernimmt, ist die durch den Reimwechsel getragene Gliederung in Oktett und Sextett, die in scharfem Kontrast steht zu dem durch die formale Gliederung in drei Quartette und das Schlusscouplet vorgezeichneten Argumentationsverlauf der Shakespeareschen Sonette.

Der erste Satz in Bodenstedts Übertragung des dritten Quartetts des 55. Sonetts stammt fast wörtlich aus der Übertragung seines Vorgängers, lediglich zwei Abweichungen sind zu vermerken: in der ersten Zeile steht statt der anaphorischen Reihung die logische Verknüpfung durch die Konjunktion "und"; in der zweiten Zeile ersetzt Bodenstedt das Verb "Dringst" durch das Verb "Gehst". Auch wenn es zunächst so scheint, als handele es sich hierbei nur um kleinere Veränderungen, die darüber hinaus dem Wortlaut des Originals näher kommen, als dies bei Regis der Fall ist, so offenbart der genauere Blick dagegen einmal mehr die für Bodenstedt charakteristische übersetzerische Verfahrensweise. Analog zu dem selbständigen Umgang mit dem Original, zeigt sich auch hier, in der Aneignung der Regisschen Übertragung, dass Bodenstedt zugunsten eines vermeintlich flüssigen und glatten Stils, der dem Verständnis keine Widerstände in den Weg legt, die sprachlichen Feinheiten eliminiert. Denn die Worte, die Bodenstedt aus der Version seines Vorgängers herausstreicht und ersetzt, sind elementare Bestandteile des für Regis bezeichnenden kreativen Umgangs mit dem Original: die anaphorische Reihung, die die inhaltliche Parallelisierung von "Tod" und "Vergessenheit" formal unterstreicht und lyrisch untermalt, die alliterierende Einleitung "Dringst Du hindurch", die eine klangliche Verbindung zur vorhergehenden Zeile herstellt und mit ihrer lyrischen Wirkung die inhaltliche Aussage verstärkt<sup>477</sup> - beides gehört zu dem von Regis eingeschlagenen Weg des schöpferischen, vor allem auch sprachschöpferischen Nachvollzugs der Vorlage.

Die sprachliche und inhaltliche Differenz zwischen dem Original und der Bodenstedtschen Übersetzung bestätigt sich in den folgenden Zeilen, in denen Shakespeare dem Adressaten die Unsterblichkeit seines Ruhmes prophezeit und damit den Quartetten einen kraftvollen Abschluss verleiht. Im Gegensatz zu der klaren, von Zeile zu Zeile fortschreitenden Gedankenführung bei Shakespeare, besitzt Bodenstedts Version eine die Zeilengrenzen überspielende syntaktische Konstruktion, die die logische Abfolge des Originals zerstört, ohne selbst einen logischen Zusammenhang zu ergeben.<sup>478</sup> In der Übertragung der letzten Zeile übernimmt Bodenstedt nicht Shakespeares Zukunftsdeutung, die in sich den antiken Schicksalsgedanken und die christliche Vorstellung vom Ende der Welt vereint,<sup>479</sup> sondern seine Version dieser Zeile, "die in's Nichts hinsinken, bis zum Tage des Gerichts", reduziert die eigentümliche Vermischung auf den seinem Lesepublikum vertrauteren christlichen Gedanken vom Weltende; der Relativsatz bringt lediglich eine Art Umschreibung des Jüngsten Gerichts. Noch offensichtlicher ist die Umwandlung dieses fremdartigen Gedan-

---

<sup>476</sup>Reimschema: abba abba cc dd ee.

<sup>477</sup>Vgl. Kapitel 3.2.7.

<sup>478</sup>So ist beispielsweise nicht eindeutig zu bestimmen, ob sich die abschließende adverbiale Bestimmung "bis zum Tage des Gerichts" auf den vorausgehenden Relativsatz, von dem sie allerdings durch ein Komma getrennt ist, oder auf den Hauptsatz bezieht, der mit einer ganz ähnlichen adverbialen Bestimmung beginnt "bis in die späteste Zeit".

<sup>479</sup>Vgl. Kapitel 3.2.7.



kengangs Shakespeares in der parallelen Stelle im 116. Sonett, die schon anlässlich der Analyse der Übertragung von Gottlob Regis zum Vergleich herangezogen wurde: Die Zeile "But beares it out Even to the edge of doome" übersetzt Bodenstedt als "Ihr Ziel ist endlos wie die Ewigkeit". Bodenstedt verändert nicht nur die inhaltliche Aussage, sondern auch im Tonfall zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen Original und Übersetzung. Ähnlich wie im 55. Sonett ist auch in diesem Fall der pathetische Tonfall, den Bodenstedt in dem Relativsatz anschlägt, lediglich künstlich generiert, das heißt allein in der Wortwahl verankert und nicht wie der prophetische Tonfall Shakespeares in der inhaltlichen Aussage und deren formal-sprachlicher Realisierung begründet. Diese Kohärenz zwischen inhaltlicher Aussage und sprachlichem Ausdruck geht in der Bodenstedtschen Übersetzung durch die syntaktischen und inhaltlichen Umstellungen, sowie die ungenaue Übertragung des Inhalts verloren.

In Anbetracht der zahlreichen Übernahmen aus der Übersetzung von Gottlob Regis mag das summarisch ablehnende Urteil, das Bodenstedt über seine Vorgänger fällt, zunächst erstaunen. In der Einleitung seiner Übertragung stellt er den geringen Bekannt- und Beliebtheitsgrad der Shakespeareschen Sonette in Deutschland den mangelhaften Übersetzungsversuchen in Rechnung:

Der Grund, weshalb diese wundervollen Gedichte, denen sich keine ähnliche Sammlung in irgend einer Sprache auch nur entfernt vergleichen läßt, in Deutschland noch nicht die verdiente Würdigung und Verbreitung gefunden haben, ist wohl hauptsächlich in dem Umstande zu suchen, daß das Verständniß des Urtextes allerlei Schwierigkeiten bietet, während die vorhandenen Uebersetzungen, im Ganzen genommen, mehr dazu angethan sind die Schönheiten des Originals zu verhüllen, als zu offenbaren.<sup>480</sup>

Im Nachwort äußert sich Bodenstedt erneut und ausführlicher zu den früheren Übertragungen von Shakespeares Sonetten:

Allerdings weiß manche Uebersetzung gerade durch ihre Unbeholfenheit sich einen Schein von Treue zu geben, der Uneingeweihte leicht besticht, weil diese geneigt sind, die Wortverrenkungen, Inversionen, Flickwörter und falschen Reime für eben so viele Beweise eines gewissenhaften Bestrebens zu nehmen, dem Originale möglichst nahe zu kommen. Solches Bestreben ist in den meisten Fällen gewiß auch vorhanden gewesen, aber es hat nicht zum gewünschten Ziele geführt, denn die Kunst besteht nicht darin, daß man die Schwierigkeiten zeigt oder darin stecken bleibt, sondern daß man sie überwindet und vergessen macht.<sup>481</sup>

---

<sup>480</sup>Bodenstedt, S. 18.

<sup>481</sup>Ebd., S. 203.

Immer wieder ist es der Stil, die sprachliche Gestaltung, die Bodenstedt an seinen Vorgängern tadelt. Darin dokumentiert sich zum einen der große Abstand zu den romantischen Übersetzungskonzeptionen, zum anderen erklärt sich daraus, weshalb Bodenstedt ein solch summarisches Urteil fällt. Denn unabhängig davon, ob man wie Lachmann eine verfremdende Übersetzungsmethode oder wie Regis das Prinzip einer sprachschöpferische Nachdichtung verfolgt – um die zwei auch zu Bodenstedts Zeit exponiertesten Vertreter zu nennen<sup>482</sup> – beiden Übersetzungsverfahren liegt doch letztendlich dasselbe Ziel zugrunde, nämlich das Fremde und Eigentümliche der Vorlage zu bewahren oder wieder herzustellen. Wenn Bodenstedt die früheren Übersetzungen in ihrer sprachlichen Qualität kritisiert, ihnen "Unbeholfenheit" vorwirft, so übt er genaue jene Kritik, die der weitsichtige Schleiermacher in seiner Abhandlung bereits vorhergesagt und zugleich als falsch und unbegründet zurückgewiesen hatte.<sup>483</sup> Bodenstedt misst seine Vorgänger an seiner eigenen Übersetzungskonzeption, die aus Shakespeares Sonetten wohlklingende, sprachlich gewandte deutsche Gedichte machen will. Nach Bodenstedts Ansicht besteht die "Kunst" nicht darin, das Original in seiner ganzen Eigentümlichkeit zu bewahren, sondern es gilt das, was fremdartig anmutet in Gedanken, Vorstellungen, Bildern und Motiven, durch Vertrautes zu ersetzen. Insofern erweist sich Bodenstedts Übersetzungskonzeption als eine Variation der von Schleiermacher verworfenen Übersetzungsmethode, die dem "Leser gar keine Mühe und Anstrengung zumuthend, ihm den fremden Verfasser in seine unmittelbare Gegenwart hinzubringen, und das Werk so zeigen will, wie es sein würde, wenn der Verfasser selbst es ursprünglich in des Lesers Sprache geschrieben hätte".<sup>484</sup>

Abgesehen davon, dass Bodenstedts Beurteilungsweise, die alle seine Vorgänger in Bausch und Bogen aburteilt, ungerechtfertigt und unangemessen ist, strafen die vielen Übernahmen aus der Regisschen Übertragung seine negative Bewertung Lügen. Zwar gibt Bodenstedt in seinem Nachwort einschränkend zu: "etwa ein Dutzend Sonette von Regis

---

<sup>482</sup>Namentlich erwähnt und kommentiert werden ansonsten nur die Übersetzer Emil Wagner und Andreas Schuhmacher, deren Bekanntheit weniger ihren Übersetzung selbst zuzuschreiben ist, sondern daraus resultiert, daß ihre Übertragungen in Zusammenhang mit Shakespeare-Gesamtausgaben veröffentlicht wurden und dadurch ein breiteres Publikum erreichten. Vgl. Bodenstedt, S. 12.

<sup>483</sup>Vgl. Kapitel 3.2.3. "Wer wird sich gern auflegen, in minder leichten und anmuthigen Bewegungen sich zu zeigen als er wol könnte, und bisweilen wenigstens schroff und steif zu erscheinen, um dem Leser so anstößig zu werden als nöthig ist damit er das Bewusstsein der Sache nicht verliere? Wer wird sich gern gefallen lassen, daß er für unbeholfen gehalten werde, indem er sich befließiget der fremden Sprache so nahe zu bleiben als die eigene es nur erlaubt." In: Schleiermacher, S. 227.

<sup>484</sup>Schleiermacher, S. 231. Bodenstedts Übersetzungskonzeption ließe sich auch die an späterer Stelle von Schleiermacher angeführte Argumentation entgegenhalten: "Ja was will man einwenden, wenn ein Uebersetzer dem Leser sagt, Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es würde geschrieben haben, wenn er es deutsch geschrieben hätte; 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." In: Schleiermacher, S. 238.

ausgenommen, die sich vorteilhaft von den übrigen unterscheiden"<sup>485</sup>, aber wörtliche Übernahmen finden sich in weit mehr als einem Dutzend Sonette. Bodenstedts Zeitgenossen blieb dieser Umstand anscheinend auch nicht lange verborgen, denn in dem Vorwort zur zweiten Auflage ringt sich Bodenstedt zu folgendem Zugeständnis gegenüber der Regis'schen Übersetzung durch

Mit dieser Arbeit [die Übersetzung von Karl Lachmann, Anm. G.H.] verglichen, war diejenige des trefflichen Regis als ein wesentlicher Fortschritt zu betrachten, denn obwohl ihm wenige Sonette ganz gelungen sind, so hat er doch in vielen für manchen bedeutungsvollen Vers einen glücklichen Ausdruck getroffen. Regis ist der einzige unter meinen Vorgängern, dem ich wirklich zu Dank verpflichtet bin.<sup>486</sup>

Auch diese modifizierte Einschätzung verschweigt schlussendlich, wie sehr Bodenstedt tatsächlich der Übersetzung von Gottlob Regis „zu Dank verpflichtet“ ist. Zugleich weist die hierin geäußerte Vorstellung, dass die Übertragung der einzelnen Sonette durch Gottlob Regis sich aus gut und weniger gut gelungene Passagen zusammen setzt – was ja Bodenstedts eigene Übersetzung bestätigt, die sich immer wieder solcher „gut gelungener“ Versatzstücke bedient – voraus auf eine Einschätzung, die Bodenstedts übersetzungstheoretische Überlegungen insgesamt prägt und in dem folgenden Zitat deutlicher Kontur gewinnt:

Meine Absicht war einfach, die Sonette in die poetische Sprache *unserer* Zeit zu übersetzen. Die Methode, welche ich dabei verfolgte und nach welcher ich wünsche beurtheilt zu werden, will ich hier offen darlegen.

Ich betrachte die Sonette Shakespeare's, wie alle ächte Poesie, als eine charakteristische Schönheitsoffenbarung, und war daher bemüht, sie als solche auch in der Uebertragung erscheinen zu lassen.

Ich betrachte Shakespeare als den größten Dichter aller Zeiten, aber doch auch zugleich als einen Sohn *seiner* Zeit, und nicht frei von den Schwächen und Wunderlichkeiten derselben, wovon auch seine Sonette Zeugniß tragen. Der Kern ist überall ein reiner, aber die Schale will uns, nach heutigem Geschmacke, nicht überall anmuthen. Es waren zu Shakespeare's Zeit Ausdrücke üblich, an welchen damals selbst in den erhabensten Dichtungen

---

<sup>485</sup>Bodenstedt, S. 203.

<sup>486</sup>William Shakespeare's Sonette. In deutscher Nachbildung von Friedrich Bodenstedt. Berlin <sup>2</sup>1866, S. 12. Neben den Übersetzungen von Karl Lachmann und Gottlob Regis erwähnt Bodenstedt in diesem Zusammenhang noch die Übertragungen von Emil Wagner und Andreas Schuhmacher.

Niemand Anstoß nahm, welche aber heutzutage in der Poesie geradezu unstatthaft erscheinen. Ich habe solche Ausdrücke, als etwas ganz Unwesentliches, gemildert, wo mir das nöthig schien, d. h. wo sich der Sinn eben so gut durch andere Worte, in einer uns mehr anmuthenden Weise, wiedergeben ließ. Es ist noch genug übrig geblieben, was Shakespeare's Zeit und den Boden, worauf die Sonette gewachsen sind, in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit zeigt.

Meine Absicht war nicht, ein photographisches Abbild der englischen Sonette zu liefern, sondern sie deutsch nachzubilden, so daß sie auch in dieser neuen Gestalt Kennern wie Laien reinen poetischen Genuß gewähren möchten.<sup>487</sup>

Dass Bodenstedts Übersetzung starke Abweichungen von der Vorlage zeigt, dass sie teilweise kaum noch etwas mit dem Original gemein hat, wurde schon bei der Analyse der Übertragung beobachtet; in dem Nachwort liefert Bodenstedt die theoretische Rechtfertigung und Begründung seiner Vorgehensweise. Für ihn sind die Veränderungen, die er in seiner Übertragung an Shakespeares Sonetten vornimmt, Verbesserungen; er befreit Shakespeare "von den Schwächen und Wunderlichkeiten"<sup>488</sup> und von den „unstatthaften“ Anspielungen, die gegen den literarischen Geschmack und das sittliche Empfinden verstoßen. Indem er alles Fremdartige, Eigentümliche und Anstößige in seiner Übersetzung eliminiert, bereitet er Shakespeares Sonette auf für den „poetischen Genuß“ seiner Leser; ja, man hat beinahe den Eindruck, als hätte es erst seiner bedurft, um Shakespeares Sonette „poetisch“ zu machen. Die Trennung in „Schale“ und „Kern“, aus der heraus die Veränderungen gegenüber dem Original legitimiert werden, zielt auf einen für Bodenstedts Poesie- und Übersetzungsverständnis zentralen Punkt, von dem aus sich einmal mehr die große Entfernung zu den romantischen Übersetzungsmaximen erkennen lässt: die Ganzheit, die Unauflösbarkeit des Kunstwerks, die theoretisch zu begründen eine der entscheidenden Anstrengungen und Errungenschaften der frühromantischen Dichtungskonzeption war, wird damit außer Kraft gesetzt. Die hier vollzogene Scheidung in Inneres und Äußeres gemahnt stark an aufklärerische Dichtungsvorstellungen und dokumentiert nicht zuletzt auch die unaufhebbare Distanz zu Shakespeares eigener Dichtungskonzeption, in der *conceits* und *wit* zum Wesen der Sonettdichtung gehören und untrennbar mit der inhaltlichen Aussage verbunden sind. Und so erweist sich auch Bodenstedts Behauptung, es sei "genug übrig geblieben, was Shakespeare's Zeit und den Boden, worauf die Sonette gewachsen sind, in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit zeigt"<sup>489</sup>, wenn man seine Übersetzung mit denen seiner Vorgänger vergleicht, als stark übertrieben, denn von dem sprachlichen, geschichtlichen, kulturellen und literarischen Entstehungshintergrund der Shakespeareschen Sammlung, also von dem, was Schleiermacher als die Verbindung von dem „Geist des Verfassers“ und dem "Geist der Sprache" bezeichnet hatte, ist in Bodenstedts Übersetzung kaum noch etwas zu erkennen.

Bodenstedt übersetzt Shakespeares Sonette in die poetische Sprache seiner Zeit; er ersetzt

---

<sup>487</sup>Bodenstedt, S. 204f. Hervorhebungen im Original.

<sup>488</sup>Ebd., S. 204.

<sup>489</sup>Ebd., S. 205.

das Shakespearesche Dichtungsideal konsequent durch ein Poesie-Verständnis, das Shakespeares Sonette als "charakteristische Schönheitsoffenbarung" begreift und als solche dem Leser präsentieren will. Die Differenz zwischen Übersetzung und Original ist in diese persönliche Grundlegung der Übersetzungsprinzipien eingeschrieben. An anderer Stelle äußert sich Bodenstedt sehr viel allgemeiner zum Problem der Versübersetzung:

Man fragt sich: was ist der Zweck einer Uebersetzung in Versen? Doch wohl kein anderer als dieser: uns ein, nicht blos dem Inhalt, sondern auch der Form nach möglichst treues Abbild des Originals zu geben, ein Abbild, welches dem der Sprache Unkundigen die eigenthümlichen Schönheiten des Originals wenigstens einigermaßen veranschaulichen muß, um sein Dasein zu rechtfertigen. Findet aber das Gegentheil statt, beherrscht der Uebersetzer seine Muttersprache so wenig, oder fehlt ihm so sehr das Ohr für rhythmischen Wohlklang, daß er, über Reime und Verse stolpernd, die Schönheit seines Dichters durch die Form mehr entstellt als hervorhebt, so begreift man überhaupt nicht, was ihn dazu veranlaßt, sich der metrischen Form zu bedienen. Denn kein Mensch, und sei er noch so gelehrt, hat die Verpflichtung, schlechte Verse zu machen.<sup>490</sup>

Auch wenn hier zunächst von der Übersetzung als einem treuen Abbild die Rede ist, so zeigt die sich daran anschließende Bestimmung, „dem der Sprache Unkundigen die eigenthümlichen Schönheiten des Originals wenigstens einigermaßen [zu] veranschaulichen“, die an Präzision einiges zu wünschen übrig lässt, dass sich diese allgemein gehaltene Einschätzung nicht von dem persönlichen Bekenntnis des Übersetzers unterscheidet. Eine zentrale Stellung nimmt auch hier der Begriff der "Schönheiten" ein, der Bodenstedts poetologische Betrachtungen der Einleitung und des Nachworts wie ein roter Faden durchzieht<sup>491</sup> und sich als ein Kriterium des eigenen literarischen Geschmacks erweist, anhand dessen das fremde Werk nicht aus sich selbst, aus seinem sprachlichen und poetologischen Kontext heraus erklärt, sondern von dem gegenwärtigen Standpunkt aus und nach den eigenen literarischen Maßstäben beurteilt wird. Die Bedingung für die Vermittlung dieser "Schönheiten" ist deswegen auch weniger das "Verstehen der Ursprache"<sup>492</sup> als vielmehr eine stilsichere Beherrschung der Muttersprache.

Selbst dort, wo Bodenstedt nur für sich und von sich spricht, sind seine Einschätzungen weniger individuelle Bekenntnisse, sondern er entpuppt sich in fast allen seinen Äußerungen als Repräsentant seiner Zeit. Ebenso interessant wie bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die weitschweifige Darstellung des Entstehens seiner Übersetzung, mit der das Nachwort anhebt:

---

<sup>490</sup> Bodenstedt, S. 202.

<sup>491</sup> Auch in Anbetracht der von Bodenstedt eingeführten Kategorie der "Schönheiten" drängen sich Parallelen auf zur aufklärerischen Beurteilung des Shakespeareschen Werks, zu der dualistischen Einteilung in Schönheiten, die es nachzuahmen, und Fehler, die es zu vermeiden gilt

<sup>492</sup> Schleiermacher, S. 218.

In einer Gesellschaft, welche einen guten Theil der öffentlichen Meinung in ästhetischen Dingen beherrschte, hörte ich einmal die wunderlichsten und wegwerfendsten Urtheile über Shakespeare's Sonette; man nannte sie zopfig, albern, roh, plump, abgeschmackt - kurz, man betrachtete sie als die Flecken der britischen Dichtersonne. Von Jugend auf heimisch in meinem Shakespeare, freilich nur zu kunstrichterlichen Zwecken, fühlte ich wohl, daß die ganze Gesellschaft Unrecht hatte, und suchte auch meinem Gefühl Ausdruck zu geben. Allein ich war damals noch jung und unbekannt und vermochte mit meiner schwachen Stimme gegen die gelehrten Herren und geschmackvollen Damen nicht aufzukommen. Mißmuthig kam ich nach Hause, an meinem Urtheil fast irre geworden. Doch ich schlug die Sonette auf, übersetzte frischweg eines davon, das sich, ohne wesentliche Einbuße, glatt und rund wiedergeben ließ, und schief dann ganz beruhigt ein. Ich glaubte ein sicheres Mittel gefunden zu haben, die Widersacher der Sonette eines Besseren zu belehren, indem ich mit Begeisterung und Ausdauer eine Anzahl der schönsten in's Deutsche übertrug, um sie der kritischen Gesellschaft vorzulesen. Das geschah bei der nächsten Gelegenheit und - ich hatte mich nicht geirrt - der Erfolg war ein durchschlagender: an die Stelle des Zweifels und des Mißfallens trat ungetheilte Bewunderung. Jeder begriff nun leicht, wie groß die Schönheiten des Urtextes sein müßten, da schon meine Nachbildungen solchen Beifall gefunden, und Alle gestanden mir, die Sonette nur nach dieser oder jener holperigen Uebersetzung gekannt und beurtheilt zu haben, obschon Einige des Englischen wohl kundig waren.<sup>493</sup>

Vergleicht man Bodenstedts episch breite Schilderung dessen, was den Anstoß gab zu seiner Übersetzung, mit dem entsprechenden Satz in der Regisschen Übersetzung: "Und so empfand denn auch der Herausgeber des gegenwärtigen Büchleins schon vor einer Reihe von Jahren das dringende Bedürfniß, sich diese Stimmen seines Lieblings nach bestem Vermögen anzueignen: wovon, in wie weit es gelang oder mißlang, vorstehende Blätter Zeugniß geben"<sup>494</sup>, so läßt sich ein grundlegender Unterschied in der Motivation der Übersetzer erkennen: das innere "Bedürfniß" wird durch den äußeren Anlass ersetzt. Die Legitimation seiner Übersetzung, die Bodenstedt dem Leser hier in Form der Entstehungsgeschichte präsentiert,<sup>495</sup> offenbart, dass von Anfang an das literarische Urteil der "gelehrten Herren" und das sittliche Empfinden der "geschmackvollen Damen" die Richtlinien abgaben, die seine übersetzerische Tätigkeit bestimmten. Bezeichnend für die Verfahrensweise des Übersetzers Bodenstedt sind insbesondere zwei Äußerungen in diesem einleitenden Bericht: die eine charakterisiert die Übersetzung selbst, die als eine glatte und runde Wiedergabe, ohne wesentliche Einbußen beschrieben wird, womit einerseits bestimmte Veränderungen gegenüber dem Original legitimiert werden, nämlich die, welche der Übersetzer für unwesentlich erklärt, andererseits kommt in dieser Beschreibung mit den Adjektiven "glatt" und "rund", jenes Übersetzungsideal zum

<sup>493</sup>Bodenstedt, S. 201f.

<sup>494</sup>Regis, S. 245.

<sup>495</sup>Eine ähnliche, verallgemeinerte und kürzere Version dieser Argumentation findet sich in der Einleitung von Bodenstedts Übersetzung. Vgl. Bodenstedt, S. 18.

den Adjektiven "glatt" und "rund", jenes Übersetzungsideal zum Ausdruck, das bei der Analyse der Übersetzung mehrfach als der Auslöser für die sprachliche und inhaltliche „Verflachung“ genannt wurde; die andere betrifft den Akt des Übersetzens, der sich mit dem Adjektiv "frischweg" von der philologischen Übersetzungspraxis, die jedes Wort genau wägt, abzusetzen sucht<sup>496</sup> und vorausweist auf eine Übersetzungspraxis, für die Bodenstedts aus der äußeren Veranlassung und „frischweg“ entstandene Übertragung zusammen mit anderen Übersetzern den Auftakt bildet. So klagt beispielsweise Wilhelm Jordan, dessen Übertragung der Shakespeare-Sonette ein Jahr vor der Bodenstedts veröffentlicht wurde, dass er "durchschnittlich nur vier Sonette auf den Tag zu bewältigen vermochte"<sup>497</sup>. Ebenso wie Bodenstedt seine einleitende Schilderung beendet, wird er auch an anderen Stellen, insbesondere im Vorwort zu der zweiten Auflage, nicht müde, dem Leser von dem durchschlagenden Erfolg seiner übersetzerischen Bemühungen zu berichten. Tatsächlich war die Bodenstedtsche Version die mit Abstand erfolgreichste Übertragung der Shakespeareschen Sonette im 19. Jahrhundert, denn sie erlebte nicht nur vier Jahre nach ihrem Erscheinen bereits eine zweite Auflage, sondern blieb für Jahrzehnte tonangebend. Anscheinend hatte Bodenstedt mit seiner Übersetzung den Nerv der Zeit getroffen und sein Ziel erreicht, eine Übertragung zu verfertigen, die dem Geschmack seines Lesepublikums entspricht. Bodenstedts Übertragung markiert einen Schritt auf dem Wege zu einer Übersetzungspraxis, die Übersetzungen wie „Fabrikware“ auf Bestellung produziert, um der Nachfrage des stetig wachsenden Lesepublikums gerecht zu werden.

Zu Bodenstedts Zeit wird zwar das "Übersetzen in Masse" betrieben, das Schleiermacher so nachdrücklich gefordert hatte, betrieben, aber die Zielsetzung ist eine völlig andere. Ludwig W. Kahn schreibt dazu:

Es ist die Zeit der „Universal-Bibliotheken“, der „Bibliotheken der gesamten Klassiker“ und wie sie sonst alle heißen: Verlagsunternehmungen, die das literarische Gut der neuen bürgerlichen Leser-„Masse“ zugänglich machen und zwar in möglichst museumshafter Vollständigkeit und Ordnung. Und die ausländischen „Klassiker“ werden nun schnell neu übersetzt; denn das ist das Merkwürdige und Aufschlussreiche: man bringt, wo es nur geht (und bei Uebersetzungen geht es eben), einen neuen Geschmacks-Massstab an die Dinge heran und in sie hinein.<sup>498</sup>

Bodenstedts Übertragung ebenso wie seine in Einleitung und Nachwort angestellten übersetzungstheoretischen Überlegungen dokumentieren die geistige Haltung ihres Entstehungszeitalters. Die Leichtigkeit, mit der sich Bodenstedt an vielen Stellen seiner Übertragung über das Original hinwegsetzt, das an manchen Stellen leicht abschätzig anmutende Urteil über Sh. Sonette oder auch die summarische Aburteilung früherer Übersetzungen – all dies hat seine Ursache nicht in einem an Hybris grenzenden übersteigerten Selbstver-

---

<sup>496</sup>Diese Vorgehensweise bestätigt sich in dem Anmerkungsapparat, der gegenüber der Regisschen Übersetzung auf die Hälfte des Umfangs zusammengeschrumpft ist.

<sup>497</sup>Zit. n.: Ludwig W. Kahn. Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Bern und Leipzig, S. 88.

<sup>498</sup>Ludwig W. Kahn. Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Bern und Leipzig 1935, S. 68.

trauen des Autors, sondern ist getragen von einem allgemeinen poetologischen Konsens, der die deutsche Sprache und die deutsche Literatur seit Goethe und Schiller als auf einem hohen Niveau befindlich wähnt, das es zu bewahren, nicht aber zu verbessern, zu verändern gilt. Aus dieser Überzeugung heraus werden Maßstäbe etabliert, die den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit in sich tragen. Sie sind für Übersetzungen ebenso verbindlich, wie für das eigene literarische Schaffen und sie bestimmen den künstlerischen Wert der vergangenen Produktion ebenso, wie den der gegenwärtigen. Im Gegensatz dazu begriff die frühromantische Übersetzungstheorie und –praxis den Sinn des Übersetzens in der Ausbildung und Bereicherung der deutschen Sprache, Literatur und Kultur; insbesondere in Friedrich Schleiermachers Ausführungen zur Übersetzung zeigt sich diese genuin deutsche Berufung deutlich: für ihn war das Übersetzen eine "innere Notwendigkeit, in der sich ein eigenthümlicher Beruf unseres Volkes deutlich genug ausspricht"<sup>499</sup>. Diesen, wie Schleiermacher ihn nennt, "wahre[n] geschichtliche[n] Zweck des Übersetzens im großen" besitzt die Übersetzung zu Bodenstedts Zeit nicht mehr, weil das Übersetzen seinen „sprachbewegenden“ und dichtungserneuenden Impetus verloren hat. Damit verliert die Übersetzung partiell aber auch etwas, das ihr die frühromantische Grundlegung zugewiesen hatte, nämlich ein eigenständiges, schöpferisches Kunstwerk zu sein; partiell deswegen, weil der Blick auf die überreiche Übersetzungsproduktion des 19. Jahrhunderts zeigt, dass es hier zwar von dilettantischen Versuchen wimmelt, aber zugleich viele der großen Dichter des 19. Jahrhunderts die Übersetzung betreiben und ihr einen künstlerischen Rang zugewiesen haben. Aber dennoch, gegenüber der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich das übersetzerische Selbstverständnis grundlegend gewandelt; das Ziel, das es nun zu erreichen gilt, ist allein der „poetische Genuß“ der Lesermassen. Ausschlaggebend für die Übersetzung ist nicht mehr das Verständnis des „gebildeten Liebhabers und Kenners“ und man übersetzt nicht mehr nur für einen kleinen exklusiven Kreis, sondern für eine breite Leserschicht von "Kennern wie Laien", deren literarischer Geschmack und sittliches Empfinden die Größen sind, an denen sich die Übersetzung zu orientieren hat, wenn sie "reinen, poetischen Genuß gewähren" will.

Der literarische Geschmack und das sittliche Empfinden als Voraussetzung und der „poetische Genuß“ als Ziel der Übersetzung sind die Richtgrößen der Bodenstedtschen Übertragung. Da es sich hierbei um veränderliche Größen handelt, die nur für einen bestimmten Zeitraum Bestand haben können, ist Bodenstedts Übersetzung vom heutigen

---

<sup>499</sup>Die entsprechende Passage in Schleiermachers Abhandlung lautet: "Eine innere Notwendigkeit, in der sich ein eigenthümlicher Beruf unseres Volkes deutlich genug ausspricht, hat uns auf das Uebersetzen in Masse getrieben; wir können nicht zurück und müssen durch. Wie vielleicht erst durch vielfältiges Hineinverpflanzen fremder Gewächse unser Boden selbst reicher und fruchtbarer geworden ist, und unser Klima anmuthiger und milder: so fühlen wir auch, daß unsere Sprache, weil wir sie der nordischen Trägheit wegen weniger selbst bewegen, nur durch die vielseitigste Berührung mit dem fremden recht frisch gedeihen und ihre eigne Kraft vollkommen entwickeln kann. Und damit scheint zusammenzutreffen, daß wegen seiner Achtung für das fremde und seiner vermittelnden Natur unser Volk bestimmt sein mag, alle Schätze fremder Wissenschaft und Kunst mit seinen eignen zugleich in seiner Sprache gleichsam zu einem großen geschichtlichen Ganzen zu vereinigen, das im Mittelpunkt und Herzen von Europa verwahrt werde, damit nun durch Hilfe unserer Sprache, was die verschiedensten Zeiten schönes gebracht haben, jeder so rein und vollkommen genießen könne, als es dem Fremdling nur möglich ist. Dies scheint in der That der wahre geschichtliche Zweck des Uebersetzens im großen, wie es bei uns nun einheimisch ist." In: Schleiermacher, S. 243f.



Standpunkt aus betrachtet zwar ein aufschlussreiches Dokument ihrer Zeit, aber als deutsche Übertragung der Shakespeareschen Sonette genügt sie modernen Ansprüchen nicht mehr. Rudolf Borchardt führt in seinem 1908 erschienenen Aufsatz *Dante und deutscher Dante* Bodenstedts Übertragung der Shakespeareschen Sonettensammlung mit Didos Ausruf "exoriare aliquis summis ex ossibus ultor!"<sup>500</sup> als eines der ärgsten Beispiele für die seiner Ansicht nach verfehlte Übersetzungsproduktion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an. Heute wird Bodenstedts Übersetzung noch nicht einmal mehr diese aus der Ablehnung hervorgehende Beachtung zuteil. Im Gegensatz zu der Übertragung von Gottlob Regis sind die für den „poetischen Genuß“ seiner Zeitgenossen bestimmten deutschen Gedichte, die Bodenstedt aus Shakespeares Sonetten macht, gänzlich in Vergessenheit geraten.

---

<sup>500</sup>Rudolf Borchardt. *Gesammelte Werke. Prosa II.* Stuttgart 1959, S. 355. Das Zitat stammt aus Vergils *Aeneis*, 5. Buch, V. 625.

### 3.3.2 Otto Gildemeister

Otto Gildemeisters 1871 veröffentlichte Übersetzung der Shakespeare-Sonette enthält neben dem sechzigseitigen Anmerkungsapparat eine dreißigseitige Einleitung, in der er sich mit den nun schon zur Genüge bekannten Deutungsmodellen der Shakespeareschen Sonette befasst, wobei er an die Einschätzung anknüpft, die Nicolaus Delius in seiner Shakespeare-Ausgabe, in seinem Buch *Der Mythos von William Shakspeare* und in seinem *Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt* vertreten hatte. Auch Gildemeister bezeichnet die Sonette als "Erzeugnisse einer frei waltenden künstlerischen Phantasie, welche in gewisse, sie fesselnde Situationen sich vertiefte und die aus ihnen sich ergebenden Stimmungen in lyrischen Ergüssen wiedergab"<sup>501</sup>. Und ebenso wie Delius sieht er die Ursache der autobiographischen Deutungsversuche der Sonette in der Unmittelbarkeit der Wirkung dieser Gedichte, die sich in dem, wie er es nennt, "dramatischen Naturell"<sup>502</sup> Shakespeares begründet. Einen Schritt weiter als Delius geht Gildemeister, wenn er das zeitgenössische Dichtungsverständnis in die Überlegungen einbezieht:

Daß die Sonette solche Offenbarungen enthielten und enthalten müßten, ward zunächst als selbstverständlich angenommen; lehrte doch die Theorie, daß Sonette und lyrische Gedichte überhaupt dazu daseien, um die eigenen Gefühle und Stimmungen des Dichters, seine 'Subjektivität', zu Tage treten zu lassen. Große Dichter der neueren Zeit hatten diese Theorie auf das glänzendste bestätigt, und es schien daher nicht zweifelhaft, daß Shakespeare ebenso wie Goethe und Byron ein Stück seines wirklichen Lebens, im biographischen Sinne des Worts, in Versen der Welt dargelegt habe.<sup>503</sup>

Gildemeisters Deutung der Shakespeareschen Sonette unterscheidet sich deutlich von den Ausführungen Bodenstedts, der sich zwar auch kritisch mit den autobiographischen Theorien auseinandergesetzt hatte, aber die Überzeugung vertrat: "der Dichter selbst spricht aus ihnen [den Sonetten, Anm. G. H.] in seinem eigenen Namen und läßt uns in die verborgensten Falten seines Herzens sehen"<sup>504</sup>. Auf diese programmatische Äußerung nimmt Gildemeister in dem die Einleitung beschließenden Abschnitt direkt Bezug, um seine Position gegenüber Bodenstedt abzugrenzen. Zugleich offenbaren sich jene, bereits von Nathan Drake geäußerten moralischen Bedenken als Auslöser für Gildemeisters Ablehnung der autobiographischen Deutung der Sonette:

---

<sup>501</sup>Shakespeare's Sonette. Übersetzt von Otto Gildemeister. Leipzig 1871, S. XXI. Diese Übersetzung wird im Folgenden mit dem Namen des Verfassers, Gildemeister, zitiert.

<sup>502</sup>Ebd., S. XXIII.

<sup>503</sup>Ebd., S. Xf.

<sup>504</sup>Bodenstedt, S. 16.

Freilich wird man auf den Genuß verzichten müssen, in diesen Gedichten die Seelengeheimnisse des Dichters zu belauschen; man kommt durch sie dem Menschen nicht näher als durch das Studium seiner Dramen. Denn die Sonette sind ebenso wie die Dramen 'objektive Poesie', um im Jargon der Schule zu reden. Sie offenbaren nichts von den Leidenschaften, den Schwächen, den Verirrungen und Kämpfen des Mannes, sondern sie beurkunden nur, wie die Dramen es in verzehnfachtem Maßstabe thun, die Kunst des Dichters, jede Regung des menschlichen Herzens mit ihrer eignen Stimme reden zu lassen, seinen Tiefsinn in der Anschauung der Welt, sein empfängliches Gefühl für die Wunder des Daseins. Pikanter wäre es vielleicht, wenn diejenigen Recht hätten, welche meinen, Shakespeare habe in den Sonetten sich selbst, die verborgensten Falten seines Herzens gezeigt; aber wer den Dichter liebt, kann sich nur freuen, daß diese Meinung völlig grundlos ist. Denn sie ist gleichbedeutend mit der Behauptung, daß der größte Dichter der schwächste, haltloseste Mensch gewesen sei.<sup>505</sup>

Gildemeisters Übertragung der Sonettsammlung erschien nur neun Jahre nach der Bodenstedtschen Übersetzung, und obwohl die beiden Übertragungen schon in dem zugrundeliegenden Verständnis der Sonette differieren und in ihren theoretischen Stellungnahmen konträre Auffassungen zeigen, wurden sie bis ins 20. Jahrhundert von den Kritikern sozusagen summarisch beurteilt. So schreibt beispielsweise Friedrich Theodor Vischer, Shakespeares Sonette seien "am besten von Bodenstedt und Gildemeister" übertragen worden.<sup>506</sup> Gustav Landauer äußert sich über die Übersetzungen von Bodenstedt und Gildemeister in seinen *Shakespeare-Vorträgen* folgendermaßen:

Bodenstedt und Gildemeister haben ebenfalls ansprechende deutsche Gedichte gemacht; aber an die Stelle des Wesentlichen, des Ernstes, des formalen Schauers Shakespeares, des heroischen und graziösen Tons des Renaissancedichters haben sie modern oberflächliche Gesprächigkeit oder Empfindsamkeit gesetzt.<sup>507</sup>

Dass diese Gleichstellung von Bodenstedt und Gildemeister jeder Grundlage entbehrt, dass die beiden Übersetzungen, obwohl sie weniger als ein Jahrzehnt auseinander liegen, doch völlig voneinander verschieden sind, soll die folgende Analyse belegen, die mit dem 116. Sonett beginnt.

---

<sup>505</sup>Gildemeister, S. XXXII.

<sup>506</sup>Friedrich Theodor Vischer: *Shakespeare-Vorträge*. Hrsg. v. Robert Vischer. Stuttgart und Berlin <sup>3</sup>1912, S. 138. Die Sonette, die Vischer in dem entsprechenden Kapitel seiner *Shakespeare-Vorträge* analysiert, zitiert er denn auch zumeist nach den Übersetzungen von Bodenstedt und Gildemeister.

<sup>507</sup>Gustav Landauer: *Shakespeare. Dargestellt in Vorträgen*. Hrsg. v. Martin Buber. 2. Band. Frankfurt a.M. <sup>2</sup>1923, S. 333.

Let me not to the marriage of true mindes  
 Admit impediments, love is not love  
 Which alters when it alteration findes,  
 Or bends with the remover to remove.  
 O no, it is an ever fixed marke  
 That lookes on tempests and is never shaken;  
 It is the star to every wandring barke,  
 Whose worths unknowne, although his hight be taken.  
 Lou's not Times foole, though rosie lips and cheeks,  
 Within his bending sickles compasse come,  
 Love alters not with his breefe houres and weekes,  
 But beares it out Even to the edge of doome:  
 If this be error and vpon me proved,  
 I never writ, nor no man ever loved.<sup>508</sup>

Fürs Ehebündniß treuer Seelen kenne  
 Ich keinen Scheidungsgrund. Lieb' ist nicht Liebe,  
 Die Trennung sucht, weil sich der andre trenne,  
 Die dem Entlaufnen seinen Laufpaß schriebe.  
 O nein, sie ist die unverrückte Marke,  
 Die auf den Sturm herabschaut hoch und fest;  
 Sie ist der Stern für die verirrte Barke,  
 Deß Höhe wol, deß Werth ihr nimmer meßt.  
 Sie ist kein Narr der Zeit; dem Rosenmunde,  
 Der blüh'nden Wange droht der Sense Schlag;  
 Doch Liebe wechselt nicht mit Woch' und Stunde;  
 Sie harret aus bis an den letzten Tag.  
 Wenn dies ein Wahn ist, wenn sich das ergibt,  
 Dann schrieb ich nie, dann hat kein Mensch geliebt.<sup>509</sup>

Wie schon anlässlich der Analyse des Originals und der Übertragung des ersten Quartetts durch Gottlob Regis dargestellt,<sup>510</sup> verleihen der aus dem vorangestellten Imperativ "Let me not" hervorgehende psalmenähnliche Tonfall und die Anspielung auf die christliche Heiratszeremonie dem programmatischen Einleitungssatz den Charakter eines wahrhaften Bekenntnisses. Zwar verwandelt Gildemeister Shakespeares Aufforderungssatz in einen Aussagesatz und muss so den psalmenähnlichen Tonfall aufgeben, aber die Anspielung auf die christliche Heiratszeremonie bleibt durch die Übertragungen von "marriage of true mindes" als "Ehebündniß treuer Seelen" und "impediments" als "Scheidungsgrund" erhalten. Schon Regis hatte "marriage of true mindes" mit "treuer Seelen Ehebund" übersetzt<sup>511</sup> und Gildemeisters Variation dieser Formulierung belegt, dass er im Gegensatz zu Bo-

---

<sup>508</sup>Sonnets, S. 101.

<sup>509</sup>Gildemeister, S. 116.

<sup>510</sup>Vgl. Kapitel 2.2 und 3.2.7.

<sup>511</sup>Regis, S. 120.

denstedt die präzise und treffsichere Wortwahl von Regis zu schätzen weiß, dass auch er bemüht ist, in seiner Übersetzung die im Original enthaltenen Gedanken und Anspielungen wiederzugeben. Bei Gildemeister ist, ebenso wie bei Regis, die Wendung "Lieb' ist nicht Liebe" aufgrund der Apokope in ihrer klanglichen Wirkung eingeschränkt.<sup>512</sup> Während allerdings bei Regis diese Wendung erst in der ersten Vershälfte der dritten Zeile erscheint, steht sie bei Gildemeister, gemäß der Vorlage, in der zweiten Vershälfte der zweiten Zeile. In den beiden folgenden Zeilen löst Gildemeister den Attributsatz seiner Vorlage, der aus zwei Teilen besteht, die jeweils eine Zeile beanspruchen und miteinander durch die nebenordnende Konjunktion "or" verbunden sind, in zwei durch die Wiederholung des einleitenden Relativpronomens parallelisierte Attributsätze auf. Die in diesen Zeilen enthaltenen *Figurae etymologicae* sind ein in der Shakespeareschen Sonettichtung häufig anzutreffendes Gestaltungsmittel, das die inhaltliche Aussage durch die lyrisch-klangliche Wirkung verstärkt und den Versen einen harmonischen, ausgewogenen Gang verleiht. Im Gegensatz zu Bodenstedts Version, in der eines der beiden Wortspiele durch eine inhaltliche Paraphrase ersetzt wird<sup>513</sup> und damit nicht nur die klangliche Wirkung verloren geht, sondern der harmonische Zusammenhalt von inhaltlicher Aussage und deren sprachlicher Präsentation eingebüßt wird, ist Gildemeister bestrebt, in seiner Übersetzung eine genaue Wiedergabe der Wortspiele zu liefern und so den Zusammenhang von Inhalt und Form zu wahren. Ebenso wie vor ihm Gottlob Regis findet er für die Wortspiele nicht nur adäquate inhaltliche Entsprechungen, wobei insbesondere das aus der Militärsprache entnommene Wortspiel "Entlaufenen-Laufpaß" den Einfallsreichtum seines Verfassers bezeugt, sondern auch die Art und Weise, wie diese vorgetragen werden, entsprechen in der ungekünstelten, spielerischen Leichtigkeit der Diktion, die nicht in eine prosaische Alltagssprache abzugleiten droht, der sprachlichen Gestaltung des Originals.

Das zweite Quartett zeigt sowohl in Bezug auf die formale syntaktische Gliederung, als auch in Bezug auf die inhaltliche Aussage, wie dicht Gildemeister mit seiner wörtlichen Nachfolge an das Original heranzukommen vermag; sogar ein Reimpaar wird von ihm übernommen, allerdings findet dabei ein Wechsel des Reimgeschlechts statt: aus dem englischen Reim "marke-barke" wird der deutsche Reim "Marke-Barke". Ebenso wie bei Shakespeare besteht auch bei Gildemeister das zweite Quartett aus zwei Satzgefügen, die beide mit der Feststellung "it is" bzw. "sie ist" und der vorangestellten Interjektion "O no" bzw. "O nein" beginnen; letztere markiert den Übergang von der *ex negativo* Definition der letzten beiden Zeilen des ersten Quartetts zu der Beschreibung der „wahren“ Liebe in dieser Strophe. Während die beiden Hauptsätze bei Gildemeister eine mit der Vorlage absolut identische syntaktische Abfolge haben, finden sich in den Nebensätzen Veränderungen, die der Argumentationsweise des Originals jedoch nicht zuwider laufen: Von dem zweigliedrigen Relativsatz Shakespeares übersetzt Gildemeister nur den ersten Teil als Relativsatz, der zweite Teil, "and is never shaken", wird durch die Formulierung "hoch und fest" ersetzt, deren Ausgewogenheit der Zeile einen beruhigend harmonischen Abschluss verleiht. Den Konzessivsatz am Ende der vierten Zeile verwandelt Gildemeister in einen Relativsatz, so dass in seiner Version diese Zeile aus zwei Relativsätzen besteht, deren formale Parallelität die inhaltliche Gegenüberstellung von unbestimmbarem Wert und messbarer

---

<sup>512</sup>Aber schon zu Regis' Verteidigung wurde angeführt, dass die klangliche Wirkung der Wortwiederholung im Original ebenfalls eingeschränkt ist, weil die erste Nennung von "love" auf eine unbetonte, die zweite dagegen auf eine betonte Silbe fällt.

<sup>513</sup>"Die Trennung oder Wechsel könnte mindern, / Die nicht unwandelbar im Wandel bliebe." Bodenstedt, S. 171.

Höhe noch deutlicher zutage treten lässt. Zu der inhaltlichen Aussage dieser Zeilen wurde schon bei der Analyse des Originals bemerkt, dass es sich bei diesem Quartett um eine von ihrer nautischen Metaphorik getragene Strophe handelt, in der Shakespeare das petrarkistische Bild des Liebenden als sturmgetriebenes Schiff in sein Gegenteil verkehrt. Shakespeare bringt mithilfe der nautischen Metaphorik nicht die Unsicherheit, die Gefahren der Liebe zum Ausdruck, sondern ihre Beständigkeit. Diese Kennzeichnung der Liebe als fester Orientierungspunkt, der dem Liebenden Halt und Sicherheit gewährt, findet sich ebenso einfach und zugleich eindringlich, wie dies bei Shakespeare der Fall ist, in der Übersetzung von Otto Gildemeister. Gildemeisters Version dieses Quartetts ist überaus gelungen, und sie kommt dem Original näher als die Übertragung von Gottlob Regis.<sup>514</sup>

Das dritte Quartett bildet sowohl bei Shakespeare, als auch bei Gildemeister einen seman-

---

<sup>514</sup>Das Quartett lautet in der Übertragung von Gottlob Regis folgendermaßen:

O nein! sie ist ein ewig sichres Ziel,  
Thront unerschüttert über Sturmeswogen;  
Ein Angelstern für jeden irren Kiel;  
Kein Höhenmaß hat seinen Wert erwogen. (Regis, S. 120)

In der Übersetzung von Regis leidet zum einen die Metaphorik und damit die inhaltliche Aussage (Das bildliche "marke" übersetzt Regis durch den abstrakten Begriff "Ziel"; der Stern, „star“, wird erweitert zum "Angelstern", ein Wort, das, so wie der Begriff Angelpunkt, nicht den konkreten Gegenstand, in diesem Fall den Stern, bezeichnet, sondern Träger einer abstrakten Bedeutung ist; das Schiff, "barke", dagegen wird auf seinen "Kiel" reduziert); zum anderen verlagert Regis den schlichten Tonfall einer einfachen Feststellung, den diese Zeilen bei Shakespeare und Gildemeister besitzen, mit dem Verb "Thront" und durch die Veränderungen der syntaktischen Struktur ins Pathetische. Bodenstedts Übersetzung dieses Quartetts ist eine mehr oder weniger wörtliche Übernahme der Regisschen Übersetzung.

Bodenstedt:

O nein! Sie ist ein ewig festes Ziel,  
Das unerschüttert bleibt in Sturm und Wogen,  
Ein Stern für jeder irren Barke Kiel, -  
Kein Höhenmaß hat seinen Werth erwogen. (Bodenstedt, S. 171)

Die bereits bei der Analyse von Bodenstedts Übersetzung festgestellte Tendenz, die Regisschen Wortkompositionen aufzulösen und Veränderungen vorzunehmen, die lediglich eine scheinbare Annäherung an das Original beinhalten, in Wirklichkeit jedoch die inhaltliche Aussage paraphrasierend abschwächen, bestätigt sich in diesem Quartett. Als Beispiel mag hier die zweite Zeile dienen, die die meisten Abweichungen enthält. Schon die Auflösung des Kompositums "Sturmeswogen" in ihre Bestandteile bedeutet eine weitergehende Entfernung vom Original, in dem von "Wogen" gar nicht die Rede ist. Während sich der Satz bei Regis auf die Liebe bezieht, die mithilfe des Verbs "Thront" und der Präposition "über" in eine „himmlische“ Sphäre versetzt und damit dem Bild des Himmelszeichens gerecht wird, gestaltet Bodenstedt zwar diese Zeile gemäß der Vorlage als Relativsatz, aber sein Relativsatz, der Bezug nimmt auf das am Ende der vorherigen Zeile stehende Wort "Ziel", eliminiert mit dem Verb "bleibt" und der Präposition "in" das Bild des Originals und bringt statt der anschaulichen, bildhaften Beschreibung eine abstrakte Paraphrase des Inhalts.

tischen und syntaktischen Zusammenhang.<sup>515</sup> Während sich bei Shakespeare eine Zweiteilung erkennen lässt, die das zentrale Wort "Love" am Anfang der neunten und der elften Zeile markiert, übernimmt Gildemeister diese Gliederung nicht, sondern wählt eine davon abweichende logische Einteilung. In dem ersten Hauptsatz greift Shakespeare die *ex negativo* Beschreibung der Liebe auf, die bereits im ersten Quartett geliefert wurde; die Einleitung "Lov's not" verweist auf die entsprechende Formulierung im ersten Quartett. Gildemeister dagegen übersetzt zwar diesen Hauptsatz sehr genau, aber er beginnt ihn mit der Einleitung "Sie ist", die einen unmittelbaren Bezug zum zweiten Quartett herstellt. Der anschließende Konzessivsatz Shakespeares erstreckt sich von der zweiten Vershälfte der neunten bis zum Ende der zehnten Zeile. Gildemeister verlagert nicht nur das Enjambement, sondern er macht aus dem zum vorangegangenen Hauptsatz gehörigen Konzessivsatz einen eigenständigen Hauptsatz. Zwar findet sich auch bei Gildemeister die inhaltliche Gegenüberstellung von Unvergänglichkeit der Liebe einerseits und der Vergänglichkeit äußerer Schönheit andererseits, die Shakespeare in den ersten beiden Zeilen vorführt, aber die logische Verbindung geht in der Version von Gildemeister verloren. Die Bilder, die Shakespeare in diesem Abschnitt benutzt, sind petrarkistische Metaphern, wie die "rosie lips and cheeks". Hinzu kommt die allegorische Darstellung der Zeit als „Father Time“, als Sensenmann, was sich in der Großschreibung des Worts "Time" bereits andeutet und in der folgenden Zeile mit der Formulierung "within his bending sickles compass come" weiter geführt wird. Gildemeister erweitert die petrarkistischen Bilder jugendlicher Schönheit um das Adjektiv "blüh'nden" und bildet aus dem Adjektiv "rosie" und dem Substantiv "lips" des Originals das zusammengesetzte Hauptwort "Rosenmunde". Der Hinweis auf die allegorische Verkörperung der Zeit als Sensenmann muss in der ersten Zeile entfallen, denn die Großschreibung kann im Deutschen solche Andeutungen nicht transportieren. In der zweiten Zeile verkürzt Gildemeister die Shakespearesche Formulierung,<sup>516</sup> aber die allegorische Darstellung bleibt gewahrt; die Bedrohung, die bei Shakespeare in dem Partizip Präsens "bending" zum Ausdruck kommt, verlagert Gildemeister in das Verb "droht" und sogar die am Ende der zehnten Zeile stehende Alliteration "compass come" wird von Gildemeister ansatzweise rekonstruiert "Sense Schlag"<sup>517</sup>. Im zweiten Abschnitt, den Zeilen elf und zwölf, behält Shakespeare zunächst noch das Aussagemuster der *ex negativo* Definition bei, die Aussageweise allerdings wird schon hier verändert, denn das Zustandsverb "is", das in allen drei Strophen erscheint, wird durch das Vorgangsverb "alters" ersetzt, das zugleich die Verbindung zur dritten Zeile des ersten Quartetts herstellt. Die Wende zur positiven Charakterisierung der „wahren“ Liebe vollzieht Shakespeare mit der zwölften Zeile, die sich von der vorherigen Zeile durch die einen Gegensatz bezeichnende Konjunktion "But" absetzt und die Quartette zu einem kraftvollen Abschluss bringt. Gildemeister löst diesen syntaktischen Zusammenhang; die elfte Zeile nimmt mit der Einleitung "Doch" Bezug auf die zehnte Zeile und die zwölfte Zeile wird zu einem eigenständigen Hauptsatz.

---

<sup>515</sup>Lediglich in der von Stephen Booth modernisierten Fassung dieses Sonetts steht am Ende der zehnten Zeile ein Punkt, die anderen neueren Herausgeber der Shakespeareschen Sonettsammlung ersetzen dagegen das Komma, das in der Ausgabe von 1609 an dieser Stelle steht, durch ein Semikolon.

<sup>516</sup>Aus "within his bending sickles compass come" wird "droht der Sense Schlag".

<sup>517</sup>Die klangliche Wirkung der Shakespeareschen Alliteration, in der sich der Gleichklang nicht nur auf die anlautenden Konsonanten, sondern auch auf die folgenden Vokale erstreckt, ist eindeutig stärker als die von Gildemeister rekonstruierte, die den Anlaut "S" mit dem Anlaut "Sch" verbindet.

Gildemeister verlagert Shakespeares symmetrische Zweiteilung, die das zentrale Wort "Love" am Anfang der neunten und elften Zeile formal betont, in eine Gliederung, in der die ersten drei Verse einen Zusammenhang bilden, von dem sich die letzte Zeile absetzt, dementsprechend steht bei ihm das Personalpronomen "Sie" am Anfang der neunten und der zwölften Zeile. Die syntaktische Umstrukturierung, die Gildemeister vornimmt, beeinträchtigt die Logik der Argumentation jedoch nicht, denn sie unterstützt den im Original angelegten Wechsel zwischen den ersten drei Zeilen, die beschreiben, wie die „wahre“ Liebe nicht ist oder was sie nicht tut, und der letzten Zeile, die die Beständigkeit der Liebe als positive Beschreibung zum Ausdruck bringt. In der elften Zeile lassen sich auf der inhaltlichen Ebene einige, allerdings nicht besonders gravierende Veränderungen gegenüber der Vorlage erkennen: Gildemeister übersetzt das Verb "alters" wortgetreu mit "wechselt", aber die Verbindung zum ersten Quartett entfällt, weil das Wortspiel der dritten Zeile "alters-alteration" wiedergegeben wurde mit "Trennung-trenne". Darüber hinaus werden das Possessivpronomen "his", das auf die Zeit und deren allegorische Darstellung in den beiden vorangehenden Versen verweist, und das Adjektiv "breefe" nicht übersetzt. Die Reihenfolge in der Aufzählung "Woch' und Stund" ist zwar gegenüber der des Originals genau umgekehrt, aber entscheidend ist, dass Gildemeister die im Deutschen ungewöhnliche Zusammenstellung beibehält. In der zwölften Zeile wird zwar der christliche Bezug in der Übertragung von "to the edge of doome" als "bis zum letzten Tag" vermindert, aber das Kraftvolle und Siegesgewisse, das diese Zeile im Original auszeichnet, kommt ebenso in der Version von Gildemeister zum Ausdruck, wobei ihm die Übertragung des Prädikats "beares it out" als "harret aus" besonders gelungen ist. Die Gegenüberstellung von Bodenstedts Version dieses Quartetts mit der Übertragung Gildemeisters soll noch einmal den grundlegenden Unterschied zwischen diesen beiden Übersetzern veranschaulichen.

Bodenstedt:

Lieb' ist kein Narr der Zeit, ob Rosenmunde  
 und Wangen auch verblühn im Lauf der Zeit -  
 Sie aber wechselt nicht mit Tag und Stunde,  
 Ihr Ziel ist endlos, wie die Ewigkeit.<sup>518</sup>

Wo Gildemeisters Übersetzung sich durch die philologische Treue gegenüber dem Original, durch die genaue Beobachtung und Wiedergabe der Shakespeareschen Metaphorik in der zweiten Zeile, sowie dessen eigentümlicher Zukunftsdeutung und siegesgewissen Tonfalls in der vierten Zeile auszeichnet, bringt Bodenstedt eine banalisierende Umschreibung, eine inhaltliche Paraphrase, die die fremdartige Metaphorik des Originals und dessen eigentümliche Gedanken in eine inhaltlich und sprachlich leicht verständliche Version verwandelt, die mit der Vorlage kaum noch etwas gemein hat. Bezeichnenderweise ersetzt Bodenstedt die im Deutschen ungewöhnliche Zusammenstellung von "houres and weekes" durch die geläufige Formulierung "Tag und Stunde".

Gildemeisters Übersetzung des Schlusscouplets geht, ebenso wie die von Bodenstedt, zurück auf die Übertragung von Regis, weswegen ein Vergleich der drei Versionen die Analyse beschließen soll:

---

<sup>518</sup>Ebd., S. 171.



Regis:

Wenn dies als Wahn, als Lüge sich ergibt,  
So schrieb ich nie, so hat kein Mensch geliebt.<sup>519</sup>

Bodenstedt:

Wenn dies bei mir als Irrthum sich ergibt,  
So schrieb ich nie, hat nie ein Mann geliebt.<sup>520</sup>

Gildemeister:

Wenn dies ein Wahn ist, wenn sich das ergibt,  
Dann schrieb ich nie, dann hat kein Mensch geliebt.<sup>521</sup>

Das Schlusscouplet beginnt bei Shakespeare in der dreizehnten Zeile mit einem zweigliedrigen Konditionalsatz. Die erste Vershälfte greift mit dem Demonstrativpronomen die in den Quartetten vorgeführte Definition der Liebe auf und stellt sie mit der Formulierung "be error" in Frage. Die zweite Vershälfte, die mit der ersten durch die Konjunktion "and" verbunden ist, führt den Dichter selbst in die Argumentation ein und erweitert die allgemein gehaltene Annahme um eine fiktive Beweisführung. Regis und Bodenstedt verbinden die beiden syntaktisch und semantisch voneinander getrennten Teile zu einem zusammenhängenden Ganzen. Bei Regis liegt das Hauptgewicht auf der allgemein gehaltenen Annahme, wobei die Verdopplung "als Wahn, als Lüge" die symmetrische Teilung der Vorlage nachahmt; die persönliche Bezugnahme, die Beweisführung, kommt nur noch in dem Verb "ergibt" zum Ausdruck. Bodenstedt dagegen eliminiert die Zweigliedrigkeit des Originals vollständig; er übernimmt die Regissche Verdopplung nicht, um die persönliche Bezugnahme und den Aspekt der Beweisführung genauer ausführen zu können, und die allgemeine Annahme wird somit in den Hintergrund gedrängt. Bei Gildemeister nun fehlt zwar die persönliche Bezugnahme, das heißt die Worte "upon me" werden von ihm, ebenso wie bei Regis, nicht übersetzt, aber er ist der Einzige, der die formal-syntaktische und semantische Gliederung in allgemeine Annahme und Beweisführung beibehält, ja sie wird in seiner Version sogar noch verstärkt, da er den zweigliedrigen Konditionalsatz in zwei Konditionalsätze auflöst und durch die Wiederholung der Konjunktion "wenn" den fiktiven Charakter der Argumentation deutlicher werden lässt. Die letzte Zeile bei Shakespeare beinhaltet die Antwort auf die vorausgehende Zeile, in der der Dichter seine eigene Wahrhaftigkeit und die Gültigkeit seiner Definition scheinbar in Zweifel zieht. Auch diese Zeile besteht aus zwei Abschnitten, die in diesem Fall nicht nur durch die Konjunktion "nor", sondern darüber hinaus durch das Wortspiel "never - ever" verbunden werden. Im ersten Teil verbürgt der Dichter die Gültigkeit seiner Charakterisierung der „wahren“ Liebe mit seinem eigenen dichterischen Schaffen, er führt sich gleichsam selbst als lebenden Beweis seiner Theorie an. Die zweite Vershälfte geht über die persönliche Bestätigung hinaus, die Liebe wird der individuellen Bedeutung und dem individuellen Erfahrungsbereich entzogen und ins Allgemeine erhöht: Die Liebe ist als Grundbedingung, als Voraussetzung des

---

<sup>519</sup>Regis, S. 120.

<sup>520</sup>Bodenstedt, S. 171.

<sup>521</sup>Gildemeister, S. 116.

menschlichen Daseins unsterblich und beständig. Mit dieser Verallgemeinerung, die die in den Quartetten geführte Argumentation erweiternd verstärkt, beschließt Shakespeare sein Bekenntnis von der Macht und Verewigungskraft der unsterblichen, der „wahren“ Liebe. Regis' Version dieser Zeile zeigt ebenfalls einen zweigliedrigen syntaktischen Aufbau, der mithilfe der Wiederholung des Wortes "so" unterstrichen wird. Das Wortspiel "never - ever" entfällt in Regis' Version. Bodenstedt dagegen verzichtet darauf, das einleitende Adverb "so" zu wiederholen, wodurch die syntaktische Zweigliedrigkeit weniger deutlich zum Ausdruck kommt. Die beiden Halbsätze erhalten bei Bodenstedt ein paralleles Aussagemuster durch die Wiederholung des Adverbs "nie", das der im Original vorhandenen Gegensätzlichkeit, die sich in dem Wortspiel "never - ever" verdichtet, widerspricht. Unglücklich gewählt ist die Übertragung von "man" als "Mann", denn die Verallgemeinerung, die Shakespeare in dem letzten Teil vornimmt, wird damit eingeschränkt; der Dichter tritt ja bei Shakespeare gleichsam aus sich selbst heraus und betrachtet die Bedeutung der Liebe für die Menschheit, bei Bodenstedt dagegen spricht er als Mann für die Männer, das heißt der persönliche Bezug bleibt erhalten. Gildemeister ersetzt das einleitende Adverb "so" durch das Adverb "dann", das eine stärkere logische Verknüpfung zu den Konjunktionen der vorherigen Zeile konstituiert, ansonsten übernimmt er den Wortlaut der Version von Regis. Im Gegensatz zu der Version von Bodenstedt, der in der letzten Zeile den beiden Halbsätzen ein paralleles Aussagemuster unterlegt, zeigt bei Gildemeister und Regis die formal-syntaktische Konstruktion eine parallele Bauweise. Bei Gildemeister trifft dies nicht nur für die letzte Zeile zu, sondern schon in der vorausgehenden verleiht er durch die Wiederholung der Konjunktion "Wenn" dem Vers einen harmonischen Aufbau. Das syntaktische Grundmuster ("Wenn - wenn / Dann - dann"), das Gildemeister im Schlusscouplet entwirft, hat aber nicht nur eine klangliche Wirkung, sondern darin kommt die zwingende Konsequenz der Shakespeareschen Argumentation besonders deutlich zum Ausdruck. In seinen Anmerkungen schreibt Gildemeister zu dem 116. Sonett: "Man sieht hier recht deutlich, wie man fehlgeht, wenn man aus der herzerwühlenden Gewalt einzelner Verse die Nothwendigkeit eines realen historischen Hintergrundes herleitet"<sup>522</sup>. Das Bekenntnis von der Macht und Verewigungskraft der „wahren“ Liebe, das Shakespeare in diesem Sonett ablegt, ist nicht zu verstehen als aus dem Gefühl, aus der "Gemüthsregung"<sup>523</sup> hervorgegangene Erlebnisdichtung, und Gildemeister gelingt es in seiner Übertragung, Shakespeares Sonett als das zu präsentieren, was es ist, nämlich ein Diskurs. Er zeichnet nicht nur die Gedankenführung der Vorlage nach, die in den Quartetten Definition und Gegendefinition anführt und mit dem Schlusscouplet die Beweisführung beschließt, sondern er trifft auch jenen unpathetischen Tonfall der einfachen Feststellung, der das Original auszeichnet und der Argumentation die ihr immanente Eindringlichkeit verleiht. Ein weiteres Beispiel soll die charakteristischen Merkmale von Gildemeisters Übersetzung veranschaulichen. Ausgewählt wurde das 17. Sonett, dessen erstes Quartett bereits zum Vergleich der Übersetzungen von Regis und Bodenstedt diente:

Who will beleeeve my verse in time to come  
 If it were fild with your most high deserts?  
 Though yet heaven knowes it is but as a tombe  
 Wich hides your life, and shewes not halfe your parts:

---

<sup>522</sup>Gildemeister, S. 174.

<sup>523</sup>Ebd., S. 174.

If I could write the beauty of your eyes,  
And in fresh numbers number all your graces,  
The age to come would say this poet lies,  
Such heavenly touches nere toucht earthly faces.  
So should my papers (Yellowed with their age)  
Be scorned, like old men of lesse truth then tongue,  
And your true rights be termd a Poets rage,  
And stretched miter of an Antique song.  
But were some childe of yours alive that time,  
You should live twice in it, and in my rime.<sup>524</sup>

Wer würd' ein gläubig Ohr den Versen leihn,  
Wollt' ich mit Deinem höchstn Werth sie füllen?  
Obwol, weiß Gott, sie wie ein Leichenstein  
Dein Leben ganz, halb dein Verdienst verhüllen.  
Könnst' ich die Schönheit deiner Augen schreiben,  
Mit deinen Zierden zieren mein Gedicht,  
Die Nachwelt spräche: "Dichter übertreiben;  
So himmlisch schön ist Erdschöne nicht."  
Man würde die vergilbten Blätter schelten  
Wie alter Leute freche Fabelei,  
Die Wahrheit würd' als Dichterwahnsinn gelten,  
Als schwülst'ger Stil altmodischer Reimerei.  
Doch lebt alsdann dein Sohn, so lebst du fort,  
Zweimal: durch ihn und durch mein Dichterwort.<sup>525</sup>

In der ersten Zeile wechselt Gildemeister den Modus (er verwendet anstelle des Indikativs den Konjunktiv II) und lässt die adverbiale Bestimmung "in time to come" unübersetzt, statt dessen weitert er "beleeve my verse" aus zu "ein gläubig Ohr den Versen leihen". Gildemeister benutzt hier eine Redewendung, die dem deutschen Sprachgebrauch zugehört, das heißt auch er übersetzt, wie vor ihm Bodenstedt, den englischen Text in eine deutsche Version, deren sprachliche Gestalt dem deutschen Leser vertraut ist. Allerdings besteht ein entscheidender Unterschied zwischen der Vorgehensweise von Bodenstedt und Gildemeister: Während Bodenstedt das Gewohnte und Vertraute an die Stelle des Fremdartigen setzt, also sowohl was den sprachlichen Ausdruck, als auch was die inhaltliche Aussage betrifft Fremdes in Bekanntes verwandelt, kann von einer solchen Tendenz bei Gildemeister hier nicht die Rede sein, denn weder der Inhalt des Shakespeareschen Fragesatzes, noch dessen sprachliche Präsentation können als fremdartig bezeichnet werden. Gildemeister gestaltet seine Übersetzung zwar auch in der Sprache seiner Zeit, aber er eliminiert das Eigentümliche des Originals dabei nicht. Die folgenden drei Zeilen des ersten Quartetts zeigen Gildemeisters Bemühen um eine genaue Wiedergabe der Vorlage. Zwar finden sich syntaktische Veränderungen gegenüber dem Original, aber diese beeinträchtigen weder den Inhalt noch den logischen Verlauf der Argumentation. In der zweiten Zeile entfällt in der Übersetzung die einleitende Konjunktion "if" und anstelle von "it were" bringt Gildemeister mit seiner Einleitung "Wollt' ich" eine auf den Dichter bezogene Aussageweise,

---

<sup>524</sup>Sonnets, S. 17f.

<sup>525</sup>Gildemeister, S. 17.

die das Wegfallen des Possessivpronomens "my" in der ersten Zeile ersetzt. In den beiden folgenden Zeilen wird das Satzgefüge des Originals von Gildemeister in einen zusammenhängenden Satz überführt. Der Hauptsatz "it is but as a tombe" wird zu dem Vergleich "wie ein Leichenstein" verkürzt,<sup>526</sup> den anschließenden zweigliederigen Relativsatz, dessen Verben "hides" und "shewes" einen Gegensatz bezeichnen, macht Gildemeister zum Hauptsatz, in dem nur noch ein Verb enthalten ist, nämlich "verhüllen" und der Gegensatz mithilfe der Adjektive "ganz, halb" rekonstruiert wird<sup>527</sup>. Trotz der Veränderung der syntaktischen Konstruktion bleiben die Positionen der semantischen Abschnitte innerhalb der Zeilen, deren inhaltlichen Aussage und damit der logischen Aufbau der Argumentation erhalten. Im Gegensatz zu den Versionen seiner Vorgänger, insbesondere der von Regis und der daraus übernommenen von Bodenstedt, deren verschachtelte syntaktische Konstruktion ein dynamisches, die Versgrenzen überfließendes Satzgefüge ist, das der linearen, von Zeile zu Zeile und von Halbsatz zu Halbsatz fortschreitenden Argumentation der Vorlage nicht entspricht, bewahrt Gildemeister in seiner Übersetzung den statischen Aufbau des Originals und dessen streng gegliederte Gedankenführung. Darüber hinaus fällt in Gildemeisters Version dieser Zeilen die Übertragung von "heaven knowes" als "weiß Gott" auf, die die formelhafte Wendung des Originals durch das deutsche Äquivalent ersetzt und sich deutlich von der umständlichen Beschreibung unterscheidet, die Regis und Bodenstedt geliefert hatten ("Der Himmel - weiß"). Ähnlich wie bei der im ersten Vers eingefügten Redewendung benutzt Gildemeister auch hier eine feststehende Wendung, die wiederum die Absicht des Übersetzers offenbart, idiomatische Wendungen als solche wiederzugeben und damit das Verhältnis von Leser und Text zu rekonstruieren.

Auch das zweite Quartett belegt die charakteristische Vorgehensweise des Übersetzers, durch eine philologisch genaue Nachfolge ein getreues Abbild des Originals zu schaffen. In der fünften Zeile entfällt zwar wiederum die einleitende Konjunktion "If" und damit die Verbindung zur zweiten Zeile, aber ansonsten zeigt sich eine grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Übersetzung und Original. Die Umstellung innerhalb des Satzes, die die im Original vorgegebene Abfolge der Worte der deutschen Grammatik anpasst, um die Übertragung für den deutschen Leser so natürlich klingen zu lassen wie die ursprüngliche Version für den englischen Leser, bestätigt die oben beschriebene übersetzerische Absicht. Die sechste Zeile beinhaltet eine jener bei Shakespeare so häufig anzutreffenden *Figurae etymologicae*, die den Übersetzer vor besondere Schwierigkeiten stellt, denn entweder er behält die Art und Weise der sprachlichen Gestaltung bei und macht Konzessionen bei der inhaltlichen Wiedergabe, oder er übersetzt lediglich die inhaltliche Aussage und verliert die klangliche Wirkung. Für Shakespeares Wortspiele adäquate inhaltliche Entsprechungen zu finden, die die Wortspiele als solche wiedergeben und darüber hinaus ebenso spielerisch und ungekünstelt wirken wie das Original, erfordert vom Übersetzer Erfindungsreichtum und sprachliches Gestaltungsvermögen. Dass Otto Gildemeister diese Fähigkeiten besitzt, zeigt sich in dem vorliegenden Fall, denn das von ihm konstruierte Wortspiel "Zierden

---

<sup>526</sup>Wobei die Übertragung von "tombe" als "Leichenstein" ungewöhnlich ist, denn derartige Neologismen, die ein charakteristisches Merkmal der Übersetzung von Gottlob Regis sind, finden sich in Gildemeisters Übertragung selten.

<sup>527</sup>Die Übertragung von "parts" als "Verdienst" mag zwar keine wörtliche Wiedergabe sein, und sicherlich ist der Begriff "Erbtheil", den Regis an dieser Stelle wählt, aus den bereits genannten Gründen besser, aber Gildemeister stellt hier bewusst und berechtigterweise eine Verbindung zu der zweiten Zeile her, zu dem Wort "deserts", das dort mit "Werth" wiedergegeben wurde.

zieren" wird nicht nur den oben genannten inhaltlichen und sprachlichen Anforderungen gerecht, sondern sogar dessen zentrale Position bleibt gegenüber der Vorlage unverändert. Ebenso wie bei der Übertragung des 116. Sonetts bemüht sich Gildemeister erfolgreich um eine genaue Wiedergabe der Shakespeareschen Wortspiele und dokumentiert damit zugleich, dass er sie, im Gegensatz beispielsweise zu Bodenstedt, der die Wortspiele teilweise durch inhaltliche Paraphrasen ersetzt, nicht für überflüssigen rhetorischen Zierrat hält, sondern als zum Wesen der Shakespeareschen Sonettichtung gehörend betrachtet. Die Einleitung der siebten Zeile, die die Formulierung "the age to come" durch den platzsparenden Begriff "Nachwelt" ersetzt und damit die Verbindung zu der entsprechenden Formulierung in der ersten Zeile auflöst, ist nicht Gildemeisters Erfindung, sondern sie geht zurück auf die Übersetzung von Regis, die sich durch das Verwenden von prägnanten Begriffen auszeichnet, die die unterschiedliche Länge von deutscher und englischer Sprache ausgleichen können, ohne den Inhalt stark zu beeinträchtigen. Diese Eigenart der Regisschen Übersetzung macht Gildemeister sich an mehreren Stellen zunutze. In der zweiten Hälfte dieser Zeile, in der Übertragung von "this poet lies" als "Dichter übertreiben", finden sich stärkere Abweichungen, denn der Vorwurf der Lüge, der bei Shakespeare den Dichter persönlich trifft, wird von Gildemeister einerseits abgemildert, andererseits verallgemeinert und damit gegenüber dem Original entkräftet. Die achte Zeile ist in ihrer sprachlichen Gestaltung nicht nur durch die *Figura etymologica*, "touches – toucht“, sondern auch durch die Opposition der Adjektive "heavenly - earthly" bestimmt. Auch hier stellt Gildemeister mit seiner Nachbildung des im Original Vorgegebenen seinen Erfindungsreichtum und sein sprachliches Gestaltungsvermögen unter Beweis.

Im dritten Quartett findet sich in der zehnten Zeile ein weiteres Beispiel für Gildemeisters erfinderische sprachliche Gestaltung, nämlich die Übertragung von "old men of lesse truth then tongue" als "alter Leute freche Fabelei", die nicht nur den Inhalt des Vergleichs wiedergibt, sondern darüber hinaus die Alliteration, die klangliche Wirkung nachbildet. Die Veränderungen, die Gildemeister in diesem Quartett gegenüber dem Original vornimmt, betreffen hauptsächlich die grammatische und vor allem die syntaktische Struktur. So beginnt Gildemeister die neunte Zeile mit dem Subjekt "Man", womit die im zweiten Quartett dargestellte fiktive Gesprächssituation fortgeführt wird, und verändert die Zeitform, das *Genus verbi* und den Modus des einleitenden Satzes. Der das Prädikat des Einleitungssatzes vervollständigende Teil "be scorned", der bei Shakespeare erst am Anfang der zehnten Zeile erscheint, beschließt bei Gildemeister den neunten Vers ("schelten"), so dass die zehnte Zeile nunmehr nur noch den Vergleich beinhaltet. Die letzten beiden Zeilen des dritten Quartetts, die bei Shakespeare auf das einleitende "So should" Bezug nehmen, bilden bei Gildemeister einen eigenständigen Satz. Vergleicht man die syntaktische Gliederung, die Gildemeister in diesem Quartett vornimmt, mit dem Satzgefüge, das Regis entwirft, so wird deutlich, warum Gildemeister den syntaktischen Zusammenhang des Originals auflöst. Er teilt das Quartett in zwei Abschnitte, um die Verständlichkeit zu gewährleisten, um die klare logische Gedankenführung, die die Argumentation bei Shakespeare besitzt, zu bewahren. Veränderungen auf der inhaltlichen Ebene finden sich in diesem Quartett weniger gravierende: in der neunten Zeile verwendet Gildemeister statt des Possessivpronomens "my" den Artikel "die" und reduziert die Parenthese auf das Adjektiv "vergilbten"; in der elften Zeile wird die auf den Adressaten bezogene Formulierung "your true rights" mit "Die Wahrheit" verallgemeinernd wiedergegeben. Lediglich die inhaltlichen Veränderungen in der zwölften Zeile sind bedeutsam, denn Gildemeisters Übertragung von "stretched miter" als "schwülst'ger Stil" und "Antique song" als "altmodischer Reimerei" setzt an die Stelle von Shakespeares prophetischer Voraussage genau die Vorwürfe, die gegen die Sonettform im Allgemeinen und gegen Shakespeares Sonette im Besonderen erhoben wurden. Dies bestätigt Gildemeister selbst in der Anmerkung zu diesem

Sonett, wo es heißt: "Die Leute werden künftig die Lobgedichte altmodig und schwülstig, auch wol verrückt finden. Bekanntlich fehlt es den Sonetten nicht an Kritikern, auf welche diese Prophezeiung zutrifft"<sup>528</sup>. Gildemeister passt Shakespeares prophetische Voraussage den tatsächlichen Gegebenheiten an, er ersetzt Shakespeares Zukunftsblick durch einen Rückblick, der die ablehnende Haltung, die die Kritiker von Steevens bis zu Georg Gottfried Gervinus geäußert hatten, in sich aufnimmt. Hier zeigt sich noch einmal, wie zuvor bei dem Einsatz vertrauter Redewendungen, dass Gildemeister für seine Zeit und in seine Zeit übersetzt, dass er das Original transponiert und für sein Lesepublikum einen unmittelbaren Bezug herstellt, der jedoch die inhaltliche Aussage des Sonetts nicht beeinträchtigt, sondern wie in diesem Fall den prophetischen Charakter verstärkt.

Mit dem Schlusscouplet führt Shakespeare die Möglichkeit vor, den in den Quartetten aufgestellten hypothetischen Vorwürfen zu begegnen und sie zu widerlegen. Den Prokreationssonetten und der darin formulierten Aufforderung, die Schönheit durch Nachkommenschaft zu verewigen, wird mit diesem letzten Sonett der Gruppe eine neue Wendung gegeben: Die Nachkommenschaft sichert nicht nur der Schönheit des Adressaten den Fortbestand, sondern sie verbürgt darüber hinaus für die zukünftige Zeit gleichsam als lebender Beweis die Wahrhaftigkeit der Aussagen des Dichters und macht ihn damit in zweifacher Hinsicht unsterblich. Der logische Aufbau der Argumentation erfolgt, wie fast immer bei Shakespeare, von Zeile zu Zeile. Die erste Zeile beinhaltet die Voraussetzung, den Leitgedanken der Prokreationssonette; in der zweiten Zeile werden die verewigende Kraft der Dichtung und die Überwindung der Vergänglichkeit durch Nachkommenschaft auf das Engste miteinander verknüpft und damit vollzieht sich die überraschende Wende, in der die Nachkommenschaft in ihrer erweiterten Funktion als Bestätigung der dichterischen Aussage die zweifache Verewigung des Adressaten verspricht. Zwar verändert Gildemeister die syntaktische Aufteilung gegenüber dem Original, aber die logische Abfolge wird dadurch nicht beeinträchtigt, denn obwohl Gildemeister den bei Shakespeare erst in der letzten Zeile stehenden Satz schon in der vorletzten Zeile beginnt, enthält die dreizehnte Zeile in seiner Version ebenso wie bei Shakespeare den Leitgedanken der Prokreationssonette und die überraschende Wende, die Verknüpfung von Nachkommenschaft und Dichtung zur Aussicht auf zweifache Verewigung, folgt erst im letzten Vers. Wieder zeigt sich, mit wie viel Bedacht und Geschick Gildemeister seine Veränderungen anbringt, um den logischen Aufbau des Originals nicht zu zerstören, sondern in seiner Version zu erhalten. Allerdings wird durch die syntaktische Umstellung das zentrale Wort "time" von seiner exponierten Stellung am Ende der dreizehnten Zeile verdrängt.<sup>529</sup> Um einen neuen Reim zu bilden, ersetzt Gildemeister das in der Vorlage am Ende dieses Sonetts stehende Wort "rime" durch das Kompositum "Dichterwort" und verliert damit die Koinzidenz von Signifikat und der Position des Signifikantes innerhalb der Zeile, die das Reimwort bei Shakespeare auszeichnet. Eine weitere Abweichung stellt die Übertragung von "some childe of yours" als "dein Sohn" in der dreizehnten Zeile dar, die Shakespeares allgemein gehaltene, auf eine entfernte Zukunft gerichtete Formulierung auf die direkte Nachkommenschaft einschränkt. In derselben Zeile findet sich in Gildemeisters Übersetzung ein Beispiel für die charakteristische Vorgehensweise des Übersetzers, die philologisch genau die inhaltlichen und formalen Feinheiten des Originals berücksichtigt und wiederzugeben sucht. Shakespeare unterstützt die logische Konsequenz der Argumentation des Schluss-

---

<sup>528</sup>Gildemeister, S. 158.

<sup>529</sup>Shakespeares nachgestellte zeitliche Angabe "that time" erscheint bei Gildemeister vor dem Subjekt in Form des Adverbs "alsdann".

couplets auf der sprachlichen Ebene durch das Aufgreifen des Wortes "alive" aus der dreizehnten Zeile in dem Verb der vierzehnten Zeile "live", und in dieser sprachlichen Wiederholung deutet sich bereits die inhaltliche Pointe dieses Sonetts an, das Fortleben in zweifacher Hinsicht, das dem Adressaten versprochen wird. Gildemeister verstärkt in seiner Nachbildung dieses Wortspiels den Verdoppelungseffekt, denn er benutzt im Gegensatz zu Shakespeare gleiche Wortarten und die von ihm gewählten Verben "lebt - lebst" fallen zudem beide auf betonte Silben. Gildemeister bewahrt in seiner Übersetzung die das Original auszeichnende Einheit von inhaltlicher Aussage und sprachlichem Ausdruck. Der Erhalt des inneren Zusammenhangs in der Übertragung von Otto Gildemeister, auf den bereits mehrfach hingewiesen wurde, kann an dieser Stelle, zum Abschluss der Analyse, als eines der charakteristischen Merkmale bestätigt werden, das Gildemeisters Übersetzung auszeichnet und von der beinahe zeitgleichen Version Bodenstedts deutlich unterscheidet.

Leider existiert von Otto Gildemeister weder eine derart umfassende Stellungnahme zu seiner Übersetzung der Shakespeareschen Sonette, wie etwa Bodenstedt sie in seinem Nachwort geliefert hatte,<sup>530</sup> noch eine eigenständige Abhandlung über das Übersetzen. Auch in seinen anderen großen Übersetzungen - in der Übertragung von Byrons Werken<sup>531</sup>, von Ariosts *Satiren*<sup>532</sup> und *Rasendem Roland*(1882), von Dantes *Göttlicher Komödie* (1888) und von den fünfzehn Shakespeare-Dramen für die vom Brockhaus-Verlag veranstaltete Shakespeare-Ausgabe<sup>533</sup> - sucht man vergeblich nach grundsätzlichen Äußerungen über das Übersetzen. Die übersetzungstheoretischen Erörterungen in den Einleitungen, Nachworten und Anmerkungen nehmen immer Bezug auf das jeweilige Werk betreffende Einzelaspekte, das heißt auf spezifische sprachliche, inhaltliche oder formale Probleme; sie sind aufgrund der konkreten Anbindung nur aus ihrem jeweiligen Zusammenhang heraus erklärbar und können von daher nicht in die vorliegende Untersuchung einbezogen werden. Lediglich in Gildemeisters Briefen und handschriftlichen Aufzeichnungen lassen sich verstreute Bemerkungen zu diesem Thema finden, die so allgemein gehalten sind, dass sie ohne umständliche Erläuterungen Aufschluss geben können über die übersetzerische Position Gildemeisters. Insbesondere ein aus dem Nachlass des Dichters stammendes handschriftliches Blatt, das Rudolf Thiel in seiner 1938 erschienenen Dissertation *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtung* zitiert und auf die Zeit um 1860 datiert, enthält einige bedeutsame Aussagen. Dort schreibt Gildemeister hinsichtlich Byrons *Prophecy of Dante*:

In allen Formfragen hat der Uebersetzer zu untersuchen: 1) Ist die Beibehaltung der Form des Originals möglich, ohne den Hauptzweck der Uebersetzung - Erzeugung eines bestimmten künstlerischen Eindrucks - zu beeinträchtigen? - 2) Läßt sich der Hauptzweck auf einem anderen als dem

---

<sup>530</sup>In den Anmerkungen werden nur die Übertragungen einzelner Zeilen oder Wörter erörtert.

<sup>531</sup>Der *Don Juan* erschien bereits 1845 in zwei Bänden; die sechsbändige Ausgabe der Werke wurde zwischen 1864 und 1903 veröffentlicht.

<sup>532</sup>1905 posthum herausgegeben von Paul Heyse.

<sup>533</sup>Gildemeister übersetzte von 1867 bis 1870, die zehn Historien, sowie *Verlorene Liebesmüh'*, *Was ihr wollt*, *Das Wintermärchen*, *Julius Cäsar*, *Cymbelin*.

vom Original vorgezeichneten Wege *besser* erreichen? Die zweite Frage ist hier *a priori* zu verneinen.<sup>534</sup>

Vergleicht man Gildemeisters Stellungnahme mit Bodenstedts Äußerung, dass er zunächst erwogen habe, Shakespeares Sonette in die dem deutschen Lesepublikum vertrautere italienische Sonettform zu übertragen und dieses Vorhaben nur aufgrund der übersetzungstechnischen Schwierigkeiten wieder aufgegeben habe, so lässt sich schon an dieser Stelle ein grundsätzlicher Unterschied in der formalen Gestaltungsabsicht erkennen: Für Gildemeister ist nicht der literarische Geschmack des Publikums der Maßstab, sondern die im Original vorgegebene „poetische Form“ gilt es seiner Ansicht nach unter allen Umständen zu erhalten.<sup>535</sup> Dieser Anspruch, die poetische Form des Originals in der Übersetzung zu bewahren, erstreckt sich bei Gildemeister, wie die Analyse gezeigt hat, nicht nur auf die zugrunde liegende Sonettform, sondern auch auf die formale und sprachliche Gestaltung innerhalb der Gedichte. Im Gegensatz zu Bodenstedt und Regis, die durch das Einfügen von Enjambements den statischen Aufbau des Originals an vielen Stellen sozusagen verflüssigen und dynamisieren, bleibt bei Gildemeister die Gedankenführung des Originals erhalten. Gildemeister ist bestrebt, den in einem harmonischen Verhältnis zur äußeren Form, zur Gliederung in Zeilen und Strophen, stehenden inhaltlichen Argumentationsverlauf so wiederzugeben, wie er im Original vorgezeichnet ist. Was für die Wiedergabe des inneren Zusammenhangs von Inhalt und Form, also für die Einheit von formaler Gliederung und inhaltlicher Gedankenführung, im Großen zutrifft, gilt auch im Kleinen für die Nachbildung der zumeist rhetorisch angelegten sprachlichen Gestaltung der einzelnen Zeilen. Während Gildemeister und auch Regis diese Einheit von inhaltlicher Aussage und sprachlichem Ausdruck als zum Wesen der Shakespeareschen Sonettichtung gehörend betrachten und deswegen in ihren Übertragungen wiederzugeben suchen,<sup>536</sup> fehlen die Zusammenhänge, sowohl was die großen, als auch was die feinen Strukturen anbetrifft, in der Bodenstedtschen Übertragung. Die Nachbildung der Einheit von Inhalt und Form macht

---

<sup>534</sup>Rudolf Thiel: *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen*. Breslau 1938, S. 44.

<sup>535</sup>Ein ähnliches Plädoyer für die Erhaltung der ursprünglichen poetischen Form hält Gildemeister in seinem Aufsatz *Childe Harold in antikem Versmaß*: "Bei poetischen Uebersetzungen kommt es vor allem darauf an, den Eindruck der Urschrift möglichst getreu wiederzugeben. Um den Gedankengang zu verdolmetschen, genügt die Prosa. Diese hat wenigstens den Vorzug, dass der Leser sich die poetische Form hinzudenken kann, während eine veränderte poetische Form seine Freiheit gefangen nimmt. Es ist besser ein Lied zu sprechen, als es nach einer unpassenden Melodie zu singen." In: *Otto Gildemeister: Childe Harold in antikem Versmaß*. In: *Bremer Sonntagsblatt* (1856). S. 364. Zit. n.: Rudolf Thiel: *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen*. Breslau 1938, S. 43.

<sup>536</sup>Wie wichtig Gildemeister die Wahrung des Zusammenhangs war, belegt das handschriftliche Vorwort zu der ersten, um 1840 entstandenen Fassung der Übersetzung des dramatischen Gedichts *Manfred* von Byron, in dem Gildemeister zu seiner Übertragung des Zaubergesangs (*Incantation*) schreibt: "Bei dem unzertrennlichen Zusammenhang seines Inhalts und seiner Form mußte die letztere genau wiedergegeben werden". Zit. n.: Rudolf Thiel: *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen*. Breslau 1938, S. 44.



nicht nur die ganze Konsequenz, die ganze Tragweite der übersetzerischen Haltung gegenüber dem, was Gildemeister als die „poetische Form“ bezeichnet, und damit einen der grundlegenden Unterschiede zwischen den Übertragungen Gildemeisters und Bodenstedts sinnfällig, sondern sie zeigt, dass Gildemeisters Übersetzung in diesem Punkt mehr Ähnlichkeit mit den Übertragungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besitzt als mit denen seiner unmittelbaren zeitlichen Umgebung; Gildemeister geht von einer ähnlichen Voraussetzung aus, die Schleiermachers in seiner Abhandlung Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens formulierter Überzeugung ähnelt, nämlich "daß wesentlich und innerlich Gedanke und Ausdruck ganz dasselbe sind"<sup>537</sup>. Aber trotz gewisser Übereinstimmungen weichen die von Schleiermacher aufgestellte Übersetzungsmethode und Gildemeisters Übersetzungskonzeption in ihrem Kern stark voneinander ab. An die Stelle des Verständnisses eines Werks, das es dem Leser mit der Übertragung zu vermitteln gilt, tritt bei Gildemeister die "Erzeugung eines künstlerischen Eindrucks", oder, wie es in Gildemeisters 1856 veröffentlichtem Aufsatz *Childe Harold in antikem Versmaß* heißt: "Bei poetischen Uebersetzungen kommt es vor allem darauf an, den Eindruck der Urschrift möglichst getreu wiederzugeben."<sup>538</sup> Das zu vermittelnde Verständnis, das die Grundlage von Schleiermachers Übersetzungstheorie bildet, ist zwar auch von dem Übersetzer abhängig, der "das nämliche Bild, den nämlichen Eindruck, welchen er selbst durch die Kenntniß der Ursprache von dem Werke, wie es ist, gewonnen"<sup>539</sup> dem Leser mitzuteilen sucht, und von daher also ein subjektives Verständnis, aber weil es aus dem dialektischen Verstehensprozess hervorgeht, aus jenem philologischen Erkenntnisvorgang, den Schleiermacher so ausführlich beschreibt, handelt es sich um ein gleichsam objektiviertes Verständnis. Von dem dialektischen Verstehensprozess ist bei Gildemeister nicht mehr die Rede. Der „künstlerische Eindruck“, setzt keinen objektivierenden philologischen Erkenntnisvorgang voraus, kein "Verstehen der Ursprache"<sup>540</sup> im Sinne einer Vergegenwärtigung der sprachlichen und geschichtlichen Entstehungsbedingungen eines Werks, sondern es bleibt eine rein subjektive Wahrnehmung des Übersetzers, der sozusagen von seinem Standpunkt, von seiner Zeit aus eine direkte Verbindung zu dem zeitlich und sprachlich entfernten Text herstellt, ohne diese Differenz zu reflektieren oder in die Übersetzung einzubeziehen. Hinter Schleiermachers Konzept des „gebildeten Kenners und Liebhabers“ verbirgt sich der Philologe, der zwar auch "von dem Werth eines fremden Meisterwerkes durchdrungen"<sup>541</sup> ist, aber vor allem mithilfe seiner Übersetzung die gewonnene philologische Erkenntnis eines Textes vermitteln will und also ein didaktisches Ziel anstrebt. Otto Gildemeister dagegen, der langjährige Bremer Senator und Bürgermeister, ist zwar auch philologisch gebildet,<sup>542</sup> und insbesondere seine Kenntnis fremder Sprachen wurde an vielen Stellen von

---

<sup>537</sup>Schleiermacher, S. 232.

<sup>538</sup>Otto Gildemeister: *Childe Harold in antikem Versmaß*. In: Bremer Sonntagsblatt (1856), S. 364. Zit. n: Rudolf Thiel: *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen*. Breslau 1938, S. 43.

<sup>539</sup>Schleiermacher, S. 218.

<sup>540</sup>Ebd., S. 220.

<sup>541</sup>Ebd., S. 217.

<sup>542</sup>Gildemeister studierte Geschichte und Philologie in Berlin und Bonn, ohne jedoch das Studium zu einem Abschluss zu bringen.

seinen Zeitgenossen lobend hervorgehoben,<sup>543</sup> aber er ist vor allem Übersetzer aus Leidenschaft; er verfolgt keine didaktische Absicht, sondern seine Motivation beruht auf der persönlichen, subjektiven Begeisterung für den Gegenstand. So schreibt schon der Achtzehnjährige in einem Brief an seinen früheren Schulfreund Reinhold Pauli:

Es geht mir seit einiger Zeit immer so, daß ich, wenn ich die bedeutenden Geisteswerke fremder Nationen recht im innersten Herzen empfinde und fühle, daß es mich dann drängt, wie Faust sagt, den Urtext aufzuschlagen und das Original in mein geliebtes Deutsch zu übertragen. Je lieber mir das Original, desto leichter fügt sich mir die Uebersetzung, selbst wo Reim und Rhythmus sie erschweren.<sup>544</sup>

In dem bereits oben zitierten handschriftlichen Blatt steht folgende Bemerkung:

Der Uebersetzer urteilt [...] gewöhnlich zu nachsichtig gegen sein Werk, weil er, in Gedanken noch ganz erfüllt von seinem Original, den Abglanz des letzteren mit dem Auge seiner Fantasie auf seiner Kopie auch dann noch erblickt, wenn ein solcher Abglanz objektiv gar nicht mehr vorhanden ist. Er glaubt, seine Kopie müsse schön sein, weil er bei dem Betrachten der Kopie unbewußt noch das Original vor Augen hat. Er meint, da es ihm gelungen sei, den Sinn seines Dichters treu wiederzugeben, so müsse er auch den nämlichen künstlerischen Eindruck wie der Dichter machen. [...] Der vorsichtige Uebersetzer empfindet dies an sich selbst, wenn er durch die Zeit sich von dem unmittelbaren Eindruck des Originals freigemacht hat und nun in unbefangener Stimmung erst seine Uebersetzung, dann das Original wieder zur Hand nimmt. Er entdeckt nun plötzlich Undeutlichkeiten, verworrene Perioden, Platitüden, Längen, Fehler aller Art, [...] Mir persönlich ist es unzählige Male so ergangen, und ich habe stets gefunden, daß die erste, mangelhafte Arbeit nicht so sehr durch die Schwierigkeiten derselben, oder die Bequemlichkeit verschuldet wird, als vielmehr durch jene optische Täuschung der Begeisterung für das Original, welche macht, daß man seine Schönheiten auch in der unvollkommenen Nachbildung wiederfindet.<sup>545</sup>

---

<sup>543</sup>So schreibt Arthur Fitger in seinem Aufsatz *In Erinnerung an Otto Gildemeister*: "Ihm stand der Geist der fremden Sprache ebenso nahe wie der der eigenen; er empfing alle die durch kein Lexikon und keine Grammatik zu kontrollierenden Imponderabilien des fremden Idioms, jenen Hauch einer einzigen Wendung, die über einen ganzen Vers einen Schatten oder einen Lichtstrahl ausgießen konnte." Arthur Fitger: *In Erinnerung an Otto Gildemeister*. In: *Nation*. Band 19 (1901/02). Zit. n.: Rudolf Thiel: *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen*. Breslau 1938, S. 9.

<sup>544</sup>Zit. n.: Rudolf Thiel: *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen*. Breslau 1938, S. 15.

<sup>545</sup>Zit. n.: Rudolf Thiel: *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen*. Breslau

Noch deutlicher werden die Unterschiede zwischen der von Schleiermacher aufgestellten Übersetzungsmethode und Gildemeisters Übersetzungskonzeption in folgender Äußerung Gildemeisters, die ebenfalls in jenem handschriftlichen Blatt enthalten ist:

Eine Bemerkung will ich mir noch erlauben, welche die sog. 'poetischen Freiheiten' betrifft. Die Uebersetzer pflegen damit freigiebiger umzugehen als die Originaldichter. Allein dies sollte nicht sein. Ein guter Dichter sagt das, was sich nicht ohne Verstoß gegen den Genius der Sprache, gegen die Gesetze der Melodie und Euphonie sagen läßt, lieber gar nicht. Der Uebersetzer sollte es ebenso machen und lieber gänzlich auf Dinge verzichten, welche ein deutscher Originaldichter nicht hätte sagen können.<sup>546</sup>

Während Schleiermacher die Bewahrung des Fremden ein Hauptanliegen war und er deswegen für seine Methode des Übersetzens jene Haltung der Sprache forderte, "die nicht nur nicht alltäglich ist, sondern die auch ahnden läßt, daß sie nicht ganz frei gewachsen, vielmehr zu einer fremden Aehnlichkeit hinübergebogen sei"<sup>547</sup>, zeigt Gildemeisters oben zitierte Bemerkung ebenso wie seine Übersetzung selbst ein davon völlig verschiedenes Sprachideal, das auf den Gesetzmäßigkeiten der deutschen Sprache basiert und zugleich den sprachlichen Entwicklungsstand seiner Zeit repräsentiert. Insofern erweist sich Gildemeisters Übersetzungskonzeption als eine Variante jener Methode, die dem Leser "den fremden Verfasser in seine unmittelbare Gegenwart hinzaubern, und das Werk so zeigen will, wie es sein würde, wenn der Verfasser selbst es ursprünglich in des Lesers Sprache geschrieben hätte"<sup>548</sup>, und die Schleiermacher in seiner Theorie verworfen hatte. Während die Übersetzungstheorie seit der Frühromantik von der Übersetzung forderte, dass sie das Fremde und Eigentümliche bewahre, dass sie das sprachbildende Element der Vorlage wiedergäbe, dass sie die sprachliche und zeitliche Differenz zwischen Original und Übersetzung in sich aufnehme, zeigen die Übersetzungskonzeptionen von Gildemeister und Bodenstedt eine ganz andere Haltung. Dieser Wandel begründet sich in den unterschiedlichen Zielsetzungen. Von Schleiermachers Utopie einer deutschen Weltliteratur, die "alle Schätze fremder Wissenschaft und Kunst mit seinen eigenen zugleich in seiner Sprache gleichsam zu einem großen geschichtlichen Ganzen" vereinigt, und von dem, was er als den "wahre[n], geschichtliche[n] Zweck des Uebersetzens im großen" beschreibt,<sup>549</sup> ist nichts mehr zu spüren. Das große Ziel, das Schleiermacher in seiner Übersetzungstheorie vor Augen hatte, weicht einem gewandelten kulturellen und sprachlichen Selbstverständnis. Wie bereits bei der Analyse der Bodenstedtschen Übersetzung bemerkt, wähnt man

---

1938, S. 45f.

<sup>546</sup>Zit. n.: Rudolf Thiel: Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen. Breslau 1938, S. 46f.

<sup>547</sup>Schleiermacher, S. 226.

<sup>548</sup>Ebd., S. 231.

<sup>549</sup>Ebd., S. 243.

sich in der Zeit, in der Gildemeister und Bodenstedt ihre Übersetzungen verfassen, auf einem dichterischen Niveau, das es zu bewahren, nicht aber zu verbessern gilt. Die Übersetzung hat nicht mehr Teil an der sprachlichen und dichterischen Entwicklung, sondern sie dient der Ansammlung von Bildungsgut, wie folgende Äußerung Gildemeisters belegt: "Besser, wenn das deutsche Volk die großen fremden Dichter in Uebersetzungen mit den dieser Literaturgattung nun einmal anhaftenden Unzulänglichkeiten hat, als wenn es sie gar nicht hätte. Mehr als die Hälfte unserer Bildung beruht ja auf Übersetzungsliteratur"<sup>550</sup>. Von diesen gewandelten Voraussetzungen ausgehend, transponieren sowohl Bodenstedt, als auch Gildemeister das fremde Werk in die Sprache ihrer Zeit. Aber im Gegensatz zu Bodenstedt, der sich allein am literarischen Geschmack und dem sittlichen Empfinden des Lesepublikums, an der zeitgenössischen Dichtungskonzeption orientierte und dabei alles Fremdartige und Eigentümliche seiner Vorlage eliminierte, bleibt bei Gildemeister, wie die Analyse gezeigt hat, das Original und die darin vorgegebene formale, sprachliche und inhaltliche Gestaltung der Maßstab der Übersetzung; wenn Gildemeister Shakespeares Sonette in die Sprache seiner Zeit überträgt, so versucht er nicht wie Bodenstedt durch „poetische Verschönerungen“ die Vorlage der eigenen Dichtungsvorstellung anzupassen, sondern er kleidet sozusagen das Fremdartige und Eigentümliche in ein neues Gewand. Die zeitlich so nahe beieinander liegenden Übertragungen von Bodenstedt und Gildemeister zeigen in ihrer Gegensätzlichkeit das ganze Spektrum dessen, was Übersetzen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeuten kann. Es ist bezeichnend, dass Ludwig W. Kahn in seinem überaus gelungenen Kapitel *Bürgerlicher Stil und bürgerliche Uebersetzungen*<sup>551</sup> die Übertragung von Otto Gildemeister mit keiner Silbe erwähnt, denn sie unterscheidet sich mit der Nähe zum Original, die Gildemeister anstrebt und erreicht, mit der genauen Beobachtung und Nachbildung der formalen, sprachlichen und inhaltlichen Besonderheiten der Shakespeareschen Sonette, mit dem Bemühen des Übersetzers, die Zusammenhänge von Inhalt und Form zu bewahren, deutlich von dem, was Bodenstedt und die anderen bekannten Übersetzer dieser Epoche wie Wilhelm Jordan, Karl Simrock, Fritz Krauss, Max J. Wolff und Ludwig Fulda aus Shakespeares Sonetten machen.

Gildemeisters Übertragung ist vom heutigen Standpunkt betrachtet die sicherlich gelungenste Übersetzung von Shakespeares Sonetten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber obwohl sie sich so deutlich von den anderen Versionen, die diese Epoche hervorgebracht hat, unterscheidet, obwohl die übersetzerischen Maßstäbe Gildemeisters nicht in sich jene Vergänglichkeit bergen, wie sie beispielsweise Bodenstedts Übertragung mit ihrer Anpassung an den literarischen Geschmack seiner Zeit in sich trägt, findet seine Übertragung heute nur noch wenig Beachtung. Zwar wurden Gildemeisters übersetzerische Leistungen von den Zeitgenossen anerkannt<sup>552</sup> und hoch gelobt<sup>553</sup>, aber Untersuchungen,

---

<sup>550</sup>Zit. n.: Rudolf Thiel: Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen. Breslau 1938, S. 14.

<sup>551</sup>Ludwig W. Kahn. Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Bern und Leipzig 1935.

<sup>552</sup>So erlebte seine Sonettübersetzung fünf Jahre nach ihrem Erscheinen eine zweite Auflage.

<sup>553</sup>Insbesondere anlässlich des 70. Geburtstags von Otto Gildemeister, am 13. März 1893, erschienen in Zeitungen und Zeitschriften verschiedenste Artikel, die Gildemeisters übersetzerische Leistungen würdigen. Ein Beispiel sei an dieser Stelle zitiert, nämlich das Sonett, das Paul Heyse dem Jubilar übersandte:

die sich mit Otto Gildemeisters Übersetzungen befassen, sind im 20. Jahrhundert nicht nur überaus spärlich gesät, sondern sie zeigen darüber hinaus eine beinahe erschreckende Gleichförmigkeit in der Beurteilung. So schreibt beispielsweise Rudolf Thiel in seiner 1938 veröffentlichten Dissertation *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen*<sup>554</sup>: "Seine [Gildemeisters, Anm. G.H.] Verdeutschungen - so äußern sich die Beurteiler - zeigt eine gewissenhafte Nachbildung der Form und verständnisvolles Eindringen in den sprachlichen Gehalt"<sup>555</sup>. Und nicht nur die Beurteiler, auf die Thiel hier rückblickend Bezug nimmt, äußern sich so, sondern dies Resümee bezeichnet sowohl Thiels eigene Untersuchung, die im Grunde genommen zu keinem anderen Ergebnis kommt, als auch die Auffassungen der späteren Kritiker. Noch 1960 begründet Helmut Viebrock die Wahl der Übertragung von Gildemeister als deutschen Text für seine zweisprachige Ausgabe der Shakespeare-Sonette in dem Nachwort folgendermaßen:

Obwohl die frühere Übersetzung von Gottlob Regis vom Jahre 1836 in ihrer stärkeren Stilisierung und einfühlenden Differenziertheit Vorzüge vor derjenigen Otto Gildemeisters vom Jahre 1871 hat, erschien diese letztere doch wegen ihrer Schlichtheit und Leichtverständlichkeit als das bessere Medium der Sinnerschließung des Originals; denn als solches soll diese Übertragung hier dienen.<sup>556</sup>

---

"O du, der Übersetzer Gilde Meister,  
Der schon so jung Don Juan nachgesungen,  
Gereift mit Shakespeares hoher Kraft gerungen  
Und kühn besiegt Ariostos wilde Geister;  
Zuletzt, durch dein Gelingen dreist und dreister,  
In Dantes Höllenschlund hinabgedrungen,  
Und dann geläutert dich emporgeschwungen  
Zum Paradies - Gruß dir, Freund Gildemeister!  
Zu selbstlos bargst du stets den eignen Wert,  
Da doch an goldner Weisheit, Witz und Wissen  
So reiche Lebensfrucht dir ward beschert.  
Nun, da der Herbst erschien, laß uns nicht missen  
Den Segen deines Werks, und hundertfarben  
Zum Erntefeste sammle deine Garben!"

Zit. n.: Rudolf Thiel: *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen*. Breslau 1938, S. 10.

<sup>554</sup>Meines Wissens handelt es sich hierbei um die erste und einzige Dissertation, die Otto Gildemeisters übersetzerisches Schaffen zum Gegenstand hat.

<sup>555</sup>Rudolf Thiel: *Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen*. Breslau 1938, S. 9. Eine ähnliche Charakterisierung von Gildemeisters übersetzerischer und theoretischer Auseinandersetzung mit Shakespeare liefert Käthe Stricker in dem Aufsatz *Otto Gildemeister und Shakespeare*. In: *SJ*. Band 68 (1932). S. 128-139.

<sup>556</sup>Shakespeare. *The Sonnets, Sonette*. Hrsg. v. Walther Killy. Mit einem Nachwort von Helmut Viebrock. Frankfurt a.M. und Hamburg 1960, S. 168.

Immer ist das Lob, das Gildemeister mit den Worten "Gewissenhaftigkeit", "verständnisvolles Eindringen", "Schlichtheit und Leichtverständlichkeit" gespendet wird, merkwürdig verhalten. Die Aussagen zu Gildemeisters übersetzerischem Schaffen zeigen alle die gleiche Charakterisierung der Übersetzungen als redliche, tüchtige Arbeit und bringen damit eine Einschätzung zum Ausdruck, die implizit der Übersetzung mangelnden poetischen und künstlerischen Sinn, sozusagen das Fehlen des „Dichterischen“ vorwirft. Zwar eignet Gildemeister nicht die gleiche sprachschöpferische Kraft wie Gottlob Regis, aber dass Gildemeisters Übersetzung mehr zu bieten hat als "Gewissenhaftigkeit", als "Schlichtheit und Leichtverständlichkeit", dass sie nicht so „unpoetisch“ und hölzern ist, wie es in der Wortwahl der Kritiker anklingt, hat die vorliegende Analyse gezeigt. Als Übersetzer zeichnet sich Gildemeister nicht nur durch die gewissenhafte Beobachtung und Nachbildung des Originals aus, sondern er besitzt ein feines Gespür für die poetischen Besonderheiten der Shakespeareschen Sonette, und er verfügt über die dichterische Begabung und das sprachliche Gestaltungsvermögen, diese in seiner Übertragung wiederzugeben. Er ist sicherlich nicht, um eine Goethesche Formel zu benutzen, „der wackre Gildemeister“, als den die Kritiker ihn darstellen.

### 3.4 Neuansätze zur Übertragung von Shakespeares Sonetten im 20. Jahrhunderts

#### 3.4.1 Stefan George

Stefan Georges Übersetzung der Shakespeareschen Sonette, die 1909 zum Trizentenarium der Gedichtsammlung erschien, ist die eigenwilligste deutsche Version von Shakespeares Sonetten und gehört – darin sind sich die zumindest die modernen Kritiker einig - zu den bedeutenden translatorischen Neuansätzen im 20. Jahrhundert. Georges Übertragungen - und dies gilt nicht nur für die *Umdichtung* der Shakespeareschen Sonette - sind eine Gegenkonzeption zu der zeitgenössischen Übersetzungspraxis, die nicht müde wurde, jene verschönernd-poetisierenden Übersetzungen im Stile Bodenstedts zu produzieren; in ihnen dokumentiert sich die radikale Abkehr von der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten übersetzungstheoretischen Grundlegung. Die Literaturgeschichtsschreibung, die ihren Blick lieber dem Neuen und Innovativen zuwendet als dem Abgelebten und Konservativen, lässt oft vergessen, dass jene Dichtungs- und Übersetzungskonzeptionen, deren Wurzeln im 19. Jahrhundert zu suchen sind, ihre Wirkungsmacht und Ausstrahlung auch nach der Jahrhundertwende in vielen Bereichen trotz fremder Einflüsse und andersgearteter Strömungen behaupten konnte. So erhielt beispielsweise Paul Heyse, der „Dichterkönig“ des bürgerlichen Zeitalters, der zusammen mit Emanuel Geibel, Friedrich Leuthold, Adolf Friedrich von Schaak, Friedrich Bodenstedt u.a. seit der Mitte des 19. Jahrhunderts dem besonders auch der Übersetzungskunst zugetanen Münchner Dichterkreis *Die Krokodile* angehörte, noch 1910 den Literatur-Nobelpreis; ein Indiz dafür, dass die öffentliche Anerkennung in dieser Zeit eben nicht Vertretern des Naturalismus oder Dichtern wie beispielsweise Stefan George, sondern den traditionellen und konservativen Größen zuteil wurde.<sup>557</sup>

Da sich das Neue und Andersartige, das Georges Übertragungen auszeichnet, besser aus der Abgrenzung heraus begreifen lässt, soll vor der eingehenden Analyse der Georgeschen *Umdichtung* von Shakespeares Sonetten zunächst eine knappe Darstellung jener, aus dem Geist des späten 19. Jahrhundert erwachsenen und bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinein tonangebenden übersetzungstheoretischen und poetologischen Auffassungen stehen. Um diese Position zu verdeutlichen, gegen die sich George mit seinen Übersetzungen wendet, werden zwei Beispiele herangezogen: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorffs Aufsatz *Was ist Übersetzen?*, der erstmals 1891 als Vorwort zu seiner Ausgabe des *Hippolytos* von Euripides erschien und in leicht modifizierter Form 1925 in den

---

<sup>557</sup>Zurecht wurde im Stefan-George-Kolloquium, das 1971 stattfand, im Anschluss an den Vortrag von Roger Bauer *Zur Übersetzungstechnik Stefan Georges* darauf hingewiesen, dass die aus der Retrospektive gewonnene Einschätzung, George könne „nur von der Reaktion auf den Naturalismus her verstanden werden“, eine „eigenartige Einseitigkeit der Betrachtung“ dokumentiere und dringend revisionsbedürftig sei; entscheidend sei weniger der Naturalismus als eine eher „außenseiterische Position“ gewesen, sondern „gesamtliterarisch und stilistisch beherrschend war der Münchner Kreis und die mit ihm zusammenhängende Literatur“. Roger Bauer: *Zur Übersetzungstechnik Stefan Georges*. In: *Stefan George Kolloquium*. Hrsg. v. Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klusmann, Hans Joachim Schrimpf. Köln 1971, S. 160-177. Hier S. 175.

*Reden und Vorträgen* abgedruckt wurde, und Ludwig Fuldas Abhandlung über *Die Kunst des Übersetzers* aus dem Jahre 1904, die er mit minimalen Veränderungen ein Vierteljahrhundert später in der Preußischen Akademie der Künste vortrug.<sup>558</sup> Zwar besaß Fulda weder die Autorität noch den Ruhm und seine übersetzungstheoretischen Ausführungen hatten daher auch nicht die Wirkungsmacht, die von Wilamowitz-Moellendorff ausging, aber als Beispiel erscheint er in diesem Zusammenhang aus zweierlei Gründen sinnvoll: zum einen, weil seine Überlegungen in gewissem Sinne eine Fortführung der Wilamowitzschen Postulate sind und zum anderen steht er dem hier zu behandelnden Gegenstand insofern näher, als er selbst eine Übersetzung der Shakespeareschen Sonette verfasste, die nur vier Jahre nach der Version von Stefan George erschien.

Hatte August Wilhelm Schlegel in der Fortführung von Herders übersetzungstheoretischen Überlegungen die „Aufgabe des poetischen Übersetzers“ beschrieben als „eine solche, die ins Unendliche hin nur durch Annäherung gelöst werden kann“<sup>559</sup>, so erscheint das Problem der Übersetzung jetzt als ein grundsätzlich lösbares. Dies bedeutet zwar nicht die Rückkehr zu aufklärerischen Übersetzungstheorien<sup>560</sup>, aber mit diesen hat die Übersetzungskonzeption, wie sie sich bei Wilamowitz-Moellendorff und Fulda darstellt, gemein, dass sie auf der Trennung von Inhalt und Form gründet, die - wie die Analyse der Bodenstedtschen Übertragung gezeigt hat - in der Praxis schon lange zuvor vollzogen wurde. So heißt es bei Wilamowitz-Moellendorff:

Es gilt [...], den Buchstaben verachten und dem Geiste folgen, nicht Wörter noch Sätze übersetzen, sondern Gedanken und Gefühle aufnehmen und wiedergeben. Das Kleid muß neu werden, sein Inhalt bleiben. Jede rechte Übersetzung ist Travestie. Noch schärfer gesprochen, es bleibt die Seele, aber sie wechselt den Leib: die wahre Übersetzung ist Metempsychose.<sup>561</sup>

---

<sup>558</sup>Zitiert wird in beiden Fällen nach den späteren Fassungen. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Was ist Übersetzen?. In: Ders.: Reden und Vorträge. Band 1. Berlin 1925, S. 1-36. Ludwig Fulda: Die Kunst des Übersetzers. In: Veröffentlichungen der Preußischen Akademie der Künste. Jahrbuch der Sektion Dichtkunst 1929. S. 263-286.

<sup>559</sup>Athenaeum. 3. Band, 2. Stück. S. 334.

<sup>560</sup>Bereits Ende des 18. Jahrhunderts durch die sprachphilosophischen Erkenntnisse vor allem Herders wurde das Postulat der Aufklärung, dass die Übersetzung ein Austausch von Zeichen zur Herstellung von Identität sei, unwiederbringlich widerlegt. Sowohl Wilamowitz-Moellendorff als auch Fulda erkennen, dass die Übersetzung nie identisch mit dem Original sein kann, sondern immer Veränderung gegenüber der Vorlage bedeutet. So finden sich bei beiden Autoren auch Hinweise auf die Deckungsungleichheit von Wörtern und dichterischen Formen in zwei voneinander verschiedenen Sprachen. Allerdings wird diese Deckungsungleichheit nicht wie bei Herder, Schleiermacher oder Wilhelm von Humboldt auf ihre historisch-kulturellen und individuellen Ursachen hin befragt, sondern lediglich als Faktum ohne nähere Erläuterungen statuiert.

<sup>561</sup>Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Was ist Übersetzen?. In: Ders.: Reden und Vorträge. Band 1. Berlin 1925, S. 8.



Hier wird die Differenz sinnfällig zu der frühromantischen Konzeption einer poetischen Übersetzung, die der Erkenntnis, dass das dichterische Kunstwerk eine lebendige Einheit von Inhalt und Form ist, die der Einsicht - wie es Schleiermacher formulierte -, dass „wesentlich und innerlich Gedanke und Ausdruck ganz dasselbe sind“<sup>562</sup> Rechnung zu tragen suchte. Insbesondere Wilamowitz-Moellendorff erweist sich in seiner Abhandlung als ein vehementer Gegner „von der wörtlichen Treue und von den Versmaßen der Urschrift“, die er als „Schlendrian“ bezeichnet.<sup>563</sup> Für ihn stellt sich die Geschichte der poetischen Übersetzung in Deutschland als von „falsche[m] Ruhm“ begleitete „Irrwege“<sup>564</sup> dar. Schleiermachers Utopie von der Bestimmung des Deutschen, „alle Schätze fremder Wissenschaften und Kunst mit seinen eigenen zugleich in seiner Sprache gleichsam zu einem großen geschichtlichen Ganzen zu vereinigen“<sup>565</sup> entpuppt sich nach Wilamowitzscher Auffassung als Luftschloss, als der unnütze Versuch, „das Deutsche zur Vermittlersprache für die sogenannte Weltliteratur zu machen, das heißt, goethisch zu reden, aller Welt Kupplerdienste zu leisten“<sup>566</sup>.

So, als hätte es die Überlegungen von Herder, Novalis, Schlegel, Schleiermacher und Humboldt nicht gegeben, wird sowohl von Wilamowitz-Moellendorff als auch von Fulda eine Übersetzungsmethode vertreten, die weit hinter die gewonnenen Erkenntnisse zurückfällt. Zwar findet sich in Fuldas Abhandlung ein Satz, der auf Schleiermachers Unterscheidung rekurriert: „Sein [des Übersetzers, Anm. G.H.] Ziel kann nämlich entweder sein, eine fremde Welt für uns zu kolonisieren oder diese fremde Welt bei uns zu akklimatisieren; entweder uns in die Heimat des Dichters zu entrücken oder den Dichter an unserem Herde anzusiedeln“<sup>567</sup>, aber schon die verräterischen Verben kolonisieren und akklimatisieren lassen erkennen, dass hier nicht mehr dasselbe gemeint ist wie bei Schleiermacher. Tatsächlich plädieren beide für diejenige Art des Übersetzens, die Schleiermacher als „Fiction“ verworfen hatte. So heißt es bei Wilamowitz-Moellendorff:

---

<sup>562</sup>Schleiermacher, S. 232.

<sup>563</sup>Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Was ist Übersetzen?. In: Ders.: Reden und Vorträge. Band 1. Berlin 1925, S. 6. Auch Fulda redet in seiner Abhandlung jener auf der Trennung von Inhalt und Form gegründeten, freien Verwendung von Formen, wie Wilamowitz-Moellendorff es in seinen Übertragungen aus dem Griechischen praktiziert hatte, das Wort, wenn er sagt, dass „es sich aufs glücklichste bewährt [habe], als man den Trimeter des antiken Dramas, der im Deutschen durch seine ungelenke Feierlichkeit sowohl dem Sprecher wie dem Hörer beschwerlich fällt, durch unseren fünffüßigen Jambus ablöste“. Ludwig Fulda: Die Kunst des Übersetzers. In: Veröffentlichungen der Preußischen Akademie der Künste. Jahrbuch der Sektion Dichtkunst 1929. S. 280.

<sup>564</sup>Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Was ist Übersetzen?. In: Ders.: Reden und Vorträge. Band 1. Berlin 1925, S. 9.

<sup>565</sup> Schleiermacher, S. 243f.

<sup>566</sup>Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Was ist Übersetzen?. In: Ders.: Reden und Vorträge. Band 1. Berlin 1925, S. 11.

<sup>567</sup>Ludwig Fulda: Die Kunst des Übersetzers. In: Veröffentlichungen der Preußischen Akademie der Künste. Jahrbuch der Sektion Dichtkunst 1929. S. 282.

Das ist übersetzen; nicht mehr, aber auch nicht weniger. Es ist kein freies Dichten [...]; das dürften wir nicht, gesetzt, wir könnten es. Aber der Geist des Dichters muß über uns kommen und mit unseren Worten reden. Die neuen Verse sollen auf ihre Leser dieselbe Wirkung tun wie die alten zu ihrer Zeit auf ihr Volk und heute noch auf die, welche sich die nötige Mühe philologischer Arbeit gegeben haben.<sup>568</sup>

Auch bei Fulda führt die Leitfrage „Wie würde der Dichter das ausgedrückt haben, wenn er als Deutscher geboren wäre?“<sup>569</sup> zu folgendem Ergebnis:

Daß der fremde Dichter in unseren Augen ganz und gar ein Deutscher werde, dies ist das letzte und höchste Ziel der Übersetzungskunst. Vermag sie es zu erreichen, dann hat sie eine friedliche Usurpation vollbracht; sie hat einen ursprünglich fremden Besitz vollkommen erobert, ohne ihn den rechtmäßigen Eigentümern zu schmälern; sie hat den Nationalreichtum in schönstem Sinne gemehrt. Dem Übersetzer, der zu diesem Ziel vorzudringen wünscht, kann es also nicht so sehr darauf ankommen möglichst treu als möglichst deutsch zu sein. Jede Freiheit, die er sich zu dem Zwecke nimmt, Äußerlichkeiten der fremden Herkunft zu verwischen, Einzelheiten unserm Empfinden, unserer Anschauungsweise anzugleichen, ist ihm hier erlaubt, ja geboten. Der Schlegelsche Shakespeare hat gezeigt, bis zu welchem Grad dieses Ideal verwirklicht werden kann.<sup>570</sup>

Schlegels Shakespeare-Übersetzung erscheint - neben Gildemeisters und Heyses Übertragungen - bei Fulda wie bei Wilamowitz-Moellendorff als eine der wenigen rühmlichen Ausnahmen und die Begründung, die letzterer in diesem Zusammenhang anführt, ist aufschlussreich: „Aber in den Sprachen, aus denen und in die sie übersetzt sind, lebt derselbe Geist der modernen Kultur; die Weise des Denkens, Empfindens und Aussprechens ist in ihnen nicht viel stärker verschieden als zwischen Dichtern desselben Volkes“<sup>571</sup>. Nicht nur der Gräzist, wie man vielleicht zunächst vermuten könnte, sondern auch Fulda, als Übersetzer von Molière, Rostand und Shakespeares Sonetten, geht von einer solchen über die Zeiten, die Kulturen und die Sprachen hinaus wirksamen geistigen Verwandtschaft, von

---

<sup>568</sup>Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Was ist Übersetzen?. In: Ders.: Reden und Vorträge. Band 1. Berlin 1925, S. 6.

<sup>569</sup>Ludwig Fulda: Die Kunst des Übersetzers. In: Veröffentlichungen der Preußischen Akademie der Künste. Jahrbuch der Sektion Dichtkunst 1929. S. 277.

<sup>570</sup>Ludwig Fulda: Die Kunst des Übersetzers. In: Veröffentlichungen der Preußischen Akademie der Künste. Jahrbuch der Sektion Dichtkunst 1929. S. 285.

<sup>571</sup>Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Was ist Übersetzen?. In: Ders.: Reden und Vorträge. Band 1. Berlin 1925, S. 12.

einem solch ahistorischen Geistesbegriff aus.<sup>572</sup>

Der grundlegende Unterschied zwischen den Auffassungen von Wilamowitz-Moellendorff und Fulda besteht in dem, was Schleiermacher als die Grundlage der Übersetzung definiert hatte: das Verständnis des Originals. Während bei Schleiermacher das Verständnis, um dessen Definition, um dessen historische und individuelle Bedingungen er sich so bemüht hatte, ebenso wie die Sprache und die Dichtung als komplexes Phänomen und dynamischer Entwicklungsprozess beschrieben wird, heißt es bei Wilamowitz-Moellendorff:

Der Philologe, der sich pflichtgemäß mit aller Kraft daranmacht, das vollkommene Verständnis eines Gedichts zu erreichen, wird unwillkürlich dazu getrieben, sein Verständnis auszusprechen, und wenn er zu sagen versucht, was der alte Dichter gesagt hat, so versucht er das in seiner eigenen Sprache, er übersetzt.<sup>573</sup>

Weder das Verständnis selbst, noch dessen Objektivation in Gestalt der Übersetzung wird problematisiert. Zwar ist auch bei Wilamowitz-Moellendorff das Verständnis Voraussetzung der übersetzerischen Tätigkeit und seine fundierten und umfangreichen Kenntnisse konnten auch seine Gegner nicht ignorieren, aber das „vollkommene Verständnis eines Gedichts“ als eine ahistorische, überindividuelle und allgemein gültige Größe - wie sie von Wilamowitz-Moellendorff postuliert wird - wäre für Schleiermacher undenkbar gewesen.

Ludwig Fulda dagegen geht noch einen Schritt weiter. Schon die Entstehungsgeschichte seiner Übersetzung der Shakespeareschen Sonette legt hiervon beredtes Zeugnis ab: Die drei Anglisten Alois Brandl, Rudolf Fischer und Walter Hübner erstellten eine Rohübersetzung der Sonette in Prosa, und auf dieser Grundlage macht sich dann Fulda an „die poetische Übersetzungsarbeit in Versen als sein eigenstes und persönliches Werk“<sup>574</sup>. Kooperative Ansätze für das Verfertigen poetischer Übersetzungen gemäß den Produktions-

---

<sup>572</sup> „Von vielen modernen Dichterwerken läßt sich daher behaupten, daß sie in verschiedenen Zungen die allgemeine Sprache der europäischen Zivilisation reden [...]. Aber es gibt noch einen anderen, höheren Kosmopolitismus als den des modernen Großstadtpoeten; das ist der Kosmopolitismus des Genies. Dichter ersten Ranges greifen, wie alle wahrhaft erleuchteten Geister, nicht nur über ihre Zeit, sondern auch über ihr Vaterland hinaus. Die tiefen Geheimnisse, die sie in der Natur und in der Menschenseele aufspüren, haben universelle Bedeutung; die Offenbarungen, die von ihnen ausstrahlen, bergen in sich die Kraft, gleich der Sonne ihren erhellenden, erwärmenden Rundgang rings um die Erde anzutreten. Wohl kann das Lebenswerk solcher Heroen seinen zeitlichen und örtlichen Ursprung nicht verleugnen; doch dieser erscheint neben seinem allgemein menschlichen Gehalt, seiner ewigen Gültigkeit als zufällig und nebensächlich.“ Ludwig Fulda: Die Kunst des Übersetzers. In: Veröffentlichungen der Preußischen Akademie der Künste. Jahrbuch der Sektion Dichtkunst 1929. S. 284.

<sup>573</sup> Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Was ist Übersetzen?. In: Ders.: Reden und Vorträge. Band 1. Berlin 1925, S. 1.

<sup>574</sup> Shakespeares Sonette. Erläutert von Alois Brandl; übersetzt von Ludwig Fulda. Stuttgart, Berlin 1913; Einleitung S. LV.

bedingungen des Industriezeitalters, die einige Kritiker schon gegen die Tiecksche Shakespeare-Übersetzung ins Feld führen wollen, werden hier perfektioniert und unmissverständlich zum Programm erhoben, wenn Ludwig Fulda in seiner übersetzungstheoretischen Schrift selbstbewusst erklärt:

daß diese elementare Vorarbeit des buchstäblichen Entzifferns [...] lediglich eine Sache des Fleißes ist [...]. Wer den Wortsinn eines Textes ohne Rücksicht auf die Form mit unfreier Genauigkeit aus einer Sprache in die andere überträgt, der ist noch kein Übersetzer, sondern nur ein Dolmetsch. Er verrichtet auf niederer Stufe eine halb und halb mechanische, auf höherer eine wissenschaftliche Arbeit, niemals aber eine künstlerische. Die Arbeit des Übersetzers dagegen beginnt erst da, wo die des Dolmetsch aufhört.<sup>575</sup>

Diesen Gedanken verfolgt er sowohl in der Übersetzungspraxis, als auch in seinen theoretischen Überlegungen mit seltener Konsequenz: „Und darum ist es ferner denkbar - so paradox das vielen klingen mag -, daß ein berufener Übersetzer, wenn er über die geeignete, zuverlässige Hilfskraft verfügt, aus einer Sprache übersetzen kann, von der er nicht ein einziges Wort versteht“.<sup>576</sup> Das Verstehen des Originals, das Schleiermacher auf die genaueste Kenntnis der fremden Sprache, sowie der historisch-kulturellen Entstehungsbedingungen des fremden Textes gegründet hatte, wird in Fuldas Übersetzungstheorie mit einem Federstrich außer Kraft gesetzt. Zwar findet sich der lapidare Hinweis „Den Geist einer Sprache und des Volkes, das sie spricht, wird der Übersetzer allerdings erfaßt haben müssen“- wie man allerdings zu dieser Einsicht ohne jede Kenntnis der fremden Sprache gelangen soll, führt er nicht weiter aus, sondern behauptet, „das ist Sache der Intuition, nicht der Philologie“.<sup>577</sup> Das, worauf es - laut Fulda - „beim Übersetzen hauptsächlich ankommt“, ist die „Beherrschung der eigenen Sprache“.<sup>578</sup>

Wollte man Herders Ausruf folgen: „Wo ist der Übersetzer, der zugleich Philosoph, Dichter und Philologe ist; er soll der Morgenstern einer neuen Epoche sein“, und die Überlegung anstellen, was von den hierin implizierten Anforderungen letztenendes übrig bleibt,

---

<sup>575</sup>Ludwig Fulda: Die Kunst des Übersetzers. In: Veröffentlichungen der Preußischen Akademie der Künste. Jahrbuch der Sektion Dichtkunst 1929. S. 274 f.

<sup>576</sup>Ludwig Fulda: Die Kunst des Übersetzers. In: Veröffentlichungen der Preußischen Akademie der Künste. Jahrbuch der Sektion Dichtkunst 1929. S. 275. Die Shakespeareschen Sonette sind nicht das einzige Werk, das Fulda nach diesem auf Arbeitsteilung beruhenden Prinzip übersetzt hat. In seinem Aufsatz berichtet er: „Ich [...] habe unter Anleitung des allzufrüh verstorbenen trefflichen Lektors der Universität, Professor Gragger, eine Anzahl von Gedichten Petöfis verdeutscht, ohne ein Wort Ungarisch zu können, und meine Arbeit hat seinen und der Budapester Petöfi-Gesellschaft uneingeschränkten Beifall gefunden“. Ebd., S. 275.

<sup>577</sup>Ebd., S. 273.

<sup>578</sup>Ebd., S. 275. Dort heißt es weiter: „Bei der fremden [Sprache] kann dem Übersetzer das Wissen anderer zu Hilfe kommen; bei der eigenen ist er ausschließlich auf sein persönliches Können angewiesen.“

so ist das Resultat nach modernen Einschätzungen überaus ernüchternd: Der Übersetzer ist nicht mehr Philologe, erst recht kein Philosoph und ein Dichter nur noch in dem Sinne, dass er eine Rohübersetzung in ein ansprechendes deutsches Gedicht verwandeln kann. Die „Kunst des Übersetzers“ reduziert sich auf das Verseschmieden. Das Problem der Übersetzung scheint sich wie durch ein Pflingstwunder zu lösen; nicht mehr die Verschiedenheit, sondern die Gemeinsamkeit, nicht mehr das Besondere, sondern das Allgemeine ist von Interesse. Hier – am Anfang des 20. Jahrhunderts - ist ein Tiefstand erreicht, der weit hinter die von Frühromantik und Romantik formulierten Ansprüche zurückfällt, der auch die Übersetzungsprinzipien und die an den Übersetzer gestellten Anforderungen, wie sie beispielsweise im Falle Bodenstedts noch wirksam waren, zu unterbieten in der Lage ist; denn so abschätzig man Bodenstedts Shakespeare-Übersetzungen auch beurteilen mag, so kann seiner Auseinandersetzung mit dem englischen Dichter, die neben den Übersetzungen mit ihren umfangreichen Kommentaren auch in zahlreichen rein wissenschaftlichen Abhandlungen ihren Niederschlag fand, das philologische Bemühen und Erkenntnisinteresse nicht abgesprochen werden.

Innerhalb seiner Ausführungen bezeichnet Ludwig Fulda die Sprache als ein „Instrument“, das es „mit möglicher technischer Vollendung zu meistern“ gilt.<sup>579</sup> Diese Definition von Sprache hat denn auch mehr Ähnlichkeit mit aufklärerischen Poetiken als mit den differenzierten sprachtheoretischen Überlegungen, die in Deutschland durch Hamann und Herder in Gang gesetzt wurden. Ging es seit Herder darum, Sprache und Dichtung als lebendiges Gebilde und als Entwicklung zu betrachten, so kommt jetzt alles zum Stillstand: die Übersetzung hat weder Teil an der Entwicklung der Dichtung, noch wohnt ihr ein sprachbewegendes Moment inne.<sup>580</sup> „Eine Anzahl großer Männer schuf uns Sprache und Stil [...]. Sprache und Stil sind da. Ins Deutsche übersetzen heißt in Sprache und Stil unserer großen Dichter zu übersetzen.“<sup>581</sup> - heißt es bei Wilamowitz-Moellendorff.

---

<sup>579</sup>Ebd., S. 277.

<sup>580</sup>Der Sinn der Übersetzung liegt eben auch nicht mehr in der Verbesserung der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeit, sondern reduziert sich vornehmlich darauf, dem der fremden Sprache nicht mächtigen Leser einen deutschen Ersatz für das Original zu geben. Wie dieser Ersatz auszusehen hat, beschreibt Wilamowitz-Moellendorff in der Einleitung zu seiner Übersetzung griechischer Tragödien, wo er als das Ziel seiner Übersetzung angibt, dass sie „mindestens so verständlich sein [will] wie den Athenern das Original war, womöglich noch leichter verständlich; sie will also einen Teil der Erklärung bereits liefern.“ Griechische Tragödien. Übers. v. Ulrich Wilamowitz-Moellendorff. Berlin o.J. (1899). Band II. Vorwort, S. 3. Diese Popularisierungstendenzen waren für den George-Kreis schon Grund genug, ihn anzugreifen. So warf Kurt Hildebrandt in seinem Aufsatz *Hellas und Wilamowitz*, der im ersten Jahrgang des *Jahrbuchs für geistige Bewegung* (1910) erschien, Wilamowitz-Moellendorff vor, mit seinen Übersetzungen ein triviales Bild der klassischen Antike, besonders der heroisch leidenschaftlichen Tragödie zu vermitteln. Vor allem aber der merkwürdige Kontrast, in dem die von Wilamowitz-Moellendorff angestrebte Demokratisierung der humanistischen Kulturgüter zu seinem Selbstverständnis als Gelehrter stand – er forderte eine „Philologie für die Philologen“ und wurde nicht müde, gegen das „wüste Geschrei des modernen Bildungspöbels“ zu wettern - machte ihm selbst diejenigen zu Kritikern, die ihn wegen seiner Kenntnisse bewunderten, wie beispielsweise Rudolf Borchardt.

<sup>581</sup>Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Was ist Übersetzen?. In: Ders.: Reden und Vorträge. Band 1. Berlin 1925, S. 13.

Wirft man einen Blick in Fuldas Übertragung der Shakespeareschen Sonette, so bestätigen sich diese übersetzungstheoretischen Überlegungen. Was Ludwig W. Kahn als die Kennzeichen der „bürgerlichen Übersetzung“ anhand der Übertragungen von Bodenstedt und Simrock beschreibt, nämlich „glatte und gleichmäßige Verse, neutrales Satzgepräge, Wahl des allgemein verständlichen und allgemein zugänglichen Wortes, klarer Vortrag eines klaren Gedankens, ein gewisser prosaischer Erzählton“<sup>582</sup>, das gilt für Fuldas Übertragung in noch stärkerem Maße, ebenso wie Kahns abschließendes Resümee: „Es ist die Zeit eines Eklektizismus, der Formen und Stoffe aus allen Zeiten und Ländern zu beherrschen glaubt, aber in Wirklichkeit alles in den eigenen leeren Bildungsstil übersetzt“<sup>583</sup>. Auch wenn Rudolf Borchardt in seinem diese „bürgerliche“ Ära des Übersetzens sehr genau erfassenden Aufsatz *Dante und deutscher Dante* Friedrich Bodenstedt und dessen Übersetzung der Shakespeareschen Sonette als das ärgste Exempel dieser seiner Ansicht nach verfehlten Übersetzungsproduktion brandmarkt, so zeigt das Beispiel Ludwig Fulda, dass jene „rosenrote Zeit, in der man alles konnte, wo alles leicht war und es zwar Schwierigkeiten gab, aber keinen mehr, der sie fühlte“<sup>584</sup>, nicht nur sehr viel länger andauerte, als die Sekundärliteratur zum Thema literarische Übersetzung vermuten lässt, sondern dass diese späten Blüten, die die „bürgerliche“ Übersetzungskunst bis weit ins 20. Jahrhundert hinein treibt, in dem, wie sie – nach heutigen Maßstäben – das Original preisgeben und in dem, wie sie die frühromantische Sinnggebung des Übersetzens auflösen, noch weit über Bodenstedt und seine Zeitgenossen hinausgehen. Der Grund für das hartnäckige Über- und Weiterleben dieser Übersetzungskonzeption, ist nicht zuletzt im Geschmack des Lesepublikums zu suchen, der – wie bereits bei der Analyse der Bodenstedtschen Übersetzung gezeigt – lange Zeit fast die einzige maßgebliche Größe aller Übersetzerischer Tätigkeiten abgab. Wilamowitz-Moellendorffs Übertragungen griechischer Tragödien erreichten – ebenso wie Bodenstedts Übersetzung der Shakespeareschen Sonette – einen heute kaum noch vorstellbaren Verbreitungsgrad. Dieser große Erfolg bei den Lesermassen war für die Mitglieder des George-Kreises immer wieder Anlass zu höhnisch-abschätzigen Bemerkungen, wie etwa der von Friedrich Gundolf, in der er das Platon-Buch von Wilamowitz-Moellendorff als einen „Platon für Dienstmädchen“ bezeichnete.<sup>585</sup> Aber nicht nur das Lesepublikum, auch die Literaturkritik zollte noch lange diesen Produkten ihren Beifall. So schrieb beispielsweise ein Jahr nach dem Erscheinen der Fuldaschen Übertragung der Rezensent des Shakespeare-Jahrbuchs, dass hier „in seltner Weise freiströmender Wohllaut der Sprache mit sehr getreuer Wiedergabe des Sinns“<sup>586</sup> verbunden sei, wovon – zumindest was die letztere Behauptung betrifft – wahrhaft keine Rede sein kann. Und noch in den 20er Jahren lassen sich Stimmen vernehmen, die die Koproduktion aus der Fulda-Factory, der Übertragung von Stefan George vorziehen.<sup>587</sup>

---

<sup>582</sup>Ludwig W. Kahn: Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Bern, Leipzig 1935, S. 84.

<sup>583</sup>Ebd., S. 64.

<sup>584</sup>Rudolf Borchardt. Gesammelte Werke. Prosa II. Stuttgart 1959, S. 355.

<sup>585</sup>Vgl. Uvo Hölscher: Ulrich Wilamowitz-Moellendorff. In: Die Chance des Unbehagens. Göttingen 1965, S. 27.

<sup>586</sup>Max Förster: Bücherschau. In: SJ. Bd 50. (1914), S. 182.

<sup>587</sup>Karl Arns, der Ludwig Fulda als einen „Meister des Wortes und feinfühligem Nachempfänger“ bezeichnet, behauptet, dass Fuldas Übersetzung sich vor anderen dadurch

Die hier vorgestellten übersetzungstheoretischen Schriften von Wilamowitz-Moellendorff und Fulda, deren Veröffentlichungszeitraum von 1891 bis 1929 beinahe exakt mit den äußeren Daten der dichterischen Publikationen Georges übereinstimmt, zeigen, wovon sich George und sein Kreis abzusetzen suchen; insbesondere die Auseinandersetzung mit Wilamowitz-Moellendorff als dem exponiertesten und berühmtesten Vertreter dieser Richtung war unausweichlich.<sup>588</sup> Aus der Sackgasse, in die die Übersetzungskunst geraten war, aus diesem „Bankrott der Sprache und des Stils“ - wie es Borchardt genannt hat - gab es für George und andere nur den Ausweg über eine neue Sinnggebung der Dichtung und damit eben auch der Übersetzung. Ähnlich wie am Ausgang des 18. Jahrhunderts wird die Übersetzung wieder zum Medium der Erneuerung. Ebenso wie in der frühromantischen Konzeption einer progressiven Universalpoesie erscheint auch bei Georges Bemühungen um eine neue Dichtungsauffassung die Übersetzung, die neue Gestaltwerdung des bereits Geformten, als **die** literarische Gattung par excellence; was allein schon an dem breiten Raum ablesbar ist, den die übersetzerische Tätigkeit innerhalb des dichterischen Schaffens von George einnimmt. Und wenn George 1925 schreibt: „das wesen der dichtung wie des traums: dass Ich und Du . Hier und Dort. Einst und Jetzt nebeneinander bestehen und eins und dasselbe werden“<sup>589</sup> so lässt sich aus dieser poetologischen Äußerung nicht zuletzt auch die Wertschätzung der Übersetzung als dichterischer Ausdrucksform erklären, denn nirgendwo kann das von George beschriebene Zusammentreffen besser bewerkstelligen werden als in der Übersetzung. Friedmar Apel schreibt dazu: „Was alle ästhetizistische Lyrik kennzeichnet: die Reflexion des Geformtseins an und in der Form, kennzeichnet Übersetzung von vornherein: sie ist Dichtung, Poetik und Hermeneutik zugleich“<sup>590</sup>.

Entgegen der von Übersetzern wie Bodenstedt bis hin zu Wilamowitz-Moellendorff und Fulda immer wieder vollzogenen Trennung des dichterischen Kunstwerks in dessen Inhalt einerseits und Form andererseits, entgegen einer Übersetzungspraxis, die sich mehr und mehr mit einer ungefähren, den Gepflogenheiten deutscher Dichtungssprache angepassten Wiedergabe des Inhalts begnügt und zugleich eine Erläuterung darstellt, unternimmt es Stefan George bereits 1894 in den *Blättern für die Kunst*, ein neues Dichtungsverständnis zu proklamieren; wobei der Weg über eine neue Definition des Verhältnisses von Form und Inhalt führt:

---

auszeichne, dass sie „keine schöne Kopie, sondern ein Kunstwerk aus einem Guss und Geist geworden“ sei, und fährt fort: „auch ein Stefan George konnte es nicht übertreffen; der deutsche Text ist shakespearisch und doch dichterisch schön“. Karl Arns: Ueber die Kunst der Uebersetzung englischer Verse. In: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Band 20. (1921). S. 14. Elise Deckner versteigt sich sogar zu der Äußerung, dass George am Beispiel von Fuldas Übersetzung lernen könne, „wie problematisch die gefühlsmäßige Umgestaltung lyrischer Poesie werden kann, wenn der Dichter [gemeint ist natürlich Stefan George, Anm. G.H.] die Hilfe der Wissenschaft verschmäht“. Elise Deckner: Rezension der Übersetzung von Ludwig Fulda. In: Anglia Beiblatt. Band 37 (1926), S. 277.

<sup>588</sup>Vgl. Anm. 515.

<sup>589</sup>Stefan George. Gesammelte Werke in 18 Bänden. Band 17: Tage und Taten, Aufzeichnungen und Skizzen. Düsseldorf, München 1967, S. 85. Die Werkausgabe wird im folgenden mit den Verfasserinitialen S.G. unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl zitiert.

<sup>590</sup>Friedmar Apel: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg 1982, S. 192.

In der dichtung - wie in aller kunst-betätigung - ist jeder der noch von der sucht ergriffen ist etwas `sagen` etwas `wirken` zu wollen nicht einmal wert in den Vorhof der Kunst einzutreten. [...] Den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn (sonst wäre sie etwa weisheit gelahrtheit) sondern die form d.h. durchaus nichts äusserliches sondern jenes tief erregende in mass und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die Meister sich von den nachfahren den künstlern zweiter ordnung unterschieden haben. Der wert einer dichtung ist auch nicht bestimmt durch einen einzelnen wenn auch noch so glücklichen fund in zeile strofe oder grösserem abschnitt - die zusammenstellung das verhältnis der einzelnen teile zueinander die notwendige folge des einen aus dem anderen kennzeichnet erst die hohe dichtung. [...] Strengstes mass ist zugleich höchste freiheit.<sup>591</sup>

In dieser frühen Georgeschen Definition des dichterischen Kunstwerk lässt sich die Differenz, sowohl zu den bürgerlichen, als auch zu den frühromantischen Dichtungs- und Übersetzungskonzepten ablesen. Gegen die Veräußerlichung der Dichtung stellt er eine neue Verbindung von Inhalt und Form, die allerdings im Gegensatz zu frühromantischen Dichtungsansfassungen nicht mehr von der Vorstellung einer organischen Einheit geprägt ist, sondern die Dichtung von ihrer Form her, von der Gestaltwerdung aus zu begreifen sucht. Für die Übersetzung bedeutet dies vor allem, dass es entgegen der herrschenden zeitgenössischen Auffassungen nicht darum gehen kann, den fremden Inhalt in einem neuen, der deutschen Dichtungssprache angepassten poetischen Gewand wiederzugeben, sondern die Übertragung hat sich dem - wie es in der Vorrede zu Georges Dante-Übertragung heißt - „dichterische[n]“ an sich anzunehmen, „ton bewegung gestalt: alles wodurch Dante für jedes in betracht kommende volk (mithin auch für uns) am anfang aller Neuen Dichtung steht“,<sup>592</sup> wobei sich George der Umdeutung, die er vornimmt, sehr genau bewusst ist.<sup>593</sup> Vor allem auch die Orientierung am Geschmack eines immer stärker anwachsenden Lesepublikums, das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr zum einzigen Maßstab für die Übersetzung wurde, ist für Georges Übersetzungskonzeption nicht nur ohne Bedeutung, sondern er verwehrt sich mit seinen Übertragungen ebenso wie mit seinem originären Dichtungen ganz bewusst dagegen. Das Vorwort von Georges erstmals 1891 erschienenen Baudelaire-Übertragung beginnt mit dem programmatischen Satz: „Diese verdeutschung der *Fleurs Du Mal* verdankt ihre entstehung nicht dem Wunsche einen fremdländischen verfasser einzuführen, sondern der ursprünglichen reinen freude am formen“<sup>594</sup>. Georges Übertragungen widersetzen sich gezielt den poetischen Erwartungen der breiten Lesermasse; sie sind ausschließlich für einen ausgewählt-erlesenen Kreis von Eingeweihten be-

---

<sup>591</sup>Wiederabgedruckt in: S.G. Band 17: Tage und Taten, Aufzeichnungen und Skizzen. S. 85.

<sup>592</sup>S.G. Band 10/11: Dante. Die göttliche Komödie. Übertragungen, S. 5.

<sup>593</sup>So findet sich in der Vorrede zu seiner Dante-Übertragung der Satz: „Er [der verfasser, Anm. G.H.] weiss dass das ungeheure welt- staats- und kirchengebäude nur aus dem ganzen werk begriffen wird“. Ebd., S. 5.

<sup>594</sup>S.G. Band 8/9: Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen, S. 5.



stimmt, der in der Lage und willens ist, die Prinzipien dieser ganz anders gearteten, nicht leicht zugänglichen Kunst zu erfassen<sup>595</sup>:

Ein weiterer ring der gesellschaft ist für kunst noch nicht zu gewinnen solange man nicht zu scheiden vermag zwischen der wesentlichen wirkung des kunstwerks und der gemeinen stofflichen anregung durch das erzählte (anekdotische). Kunstverständnis ist nur da zu finden wo ein kunstwerk als gebilde (rytmisch) ergreift und ergriffen wird.

Des grossen kunstwerks beide geistige wirkungen sind folgende:

das begeisternde feuer:	oft ohne verständnis augenblicklich nie wiederkehrend
das klare geniessen:	durch eindringen nach und nach immer wieder zu empfinden. [...]

Eine ganze niedergehende welt war bei allen ihren einrichtungen aufs ängstlichste bedacht den armen im geiste gerecht zu werden: möchte eine aufgehende sich vornehmen der reichen im geiste zu gedenken.<sup>596</sup>

Anhand der Analyse des Eröffnungssonetts soll nun Einblick in die Georgesche *Umdichtung* der Shakespeareschen Gedichtsammlung genommen und gezeigt werden, inwieweit sich Georges Version von denen seiner Vorgänger unterscheidet.

From fairest creatures we desire increase,  
That thereby beauties Rose might never die,  
But as the riper should by time decease,  
His tender heir might beare his memory:  
But thou contracted to thine owne bright eyes,  
Feed'st thy lights flame with self-substantial fewell,  
Making a famine where abundance lies,  
Thy selfe thy foe, to thy sweet selfe too cruel:  
Thou that art now the worlds fresh ornament,  
And only herauld to the gaudy spring,  
within thine owne bud buriest thy content,  
And tender chorle makst wast in niggarding.  
Pitty the world, or else this glutton be,  
To eate the worlds due, by the grave and thee.<sup>597</sup>

---

<sup>595</sup> Auch hier lässt sich eine Parallele zur frühromantischen Übersetzungskonzeption ziehen, denn schon Schleiermacher hatte für seine anspruchsvolle Methode des verfremdenden Übersetzens ein gewissermaßen „elitäres“ Publikum vorausgesetzt, ein Publikum von gelehrten Kennern und Liebhabern.

<sup>596</sup> Blätter für die Kunst. Band IV, Heft 1-2 (November 1897), S. 25.

Von schönsten wesen wünscht man einen spross  
Dass dadurch nie der schönheit rose sterbe:  
Und wenn die reife mit der zeit verschoss  
Ihr angedenken trag ein zarter erbe.

Doch der sein eignes helles auge freit  
Du nährst dein licht mit eignen wesens loh ·  
Machst aus dem überfluss die teure-zeit ·  
Dir feind und für dein süsSES selbst zu roh.

Du für die welt jetzt eine frische zier  
Und erst der herold vor des frühlings reiz  
In eigner knospe gräbst ein grab du dir  
Und · zarter neider · schleuderst weg im geiz.

Gönn dich der welt! Nicht wie ein schlemmer tu:  
Esst nicht der welt behör · das grab und du!<sup>598</sup>

Bei der Übertragung der ersten Zeile zeigen die in dieser Untersuchung berücksichtigten Versionen überraschende Übereinstimmungen.<sup>599</sup> In allen Versionen fehlt das den ersten

---

<sup>597</sup>Sonnets, S. 5.

<sup>598</sup>S.G. Band 12: Shakespeares Sonette. Umdichtung, S. 10.

<sup>599</sup>Kannegießer:

Von schönen *Wesen* wünschen wir Vermehrung  
Auf daß der Schönheit Rose nimmer sterbe;  
Und welkt die reife durch der Zeit Verheerung,  
Ihr Angedenken trag ein zarter Erbe.

Lachmann:

Von anmuthreichen *Wesen* wünscht man Frucht  
Dass so der Schönheit Rose nie ersterbe,  
Und tödtet auch, was reif, der Zeiten Flucht,  
Ihr Denkmal an sich trag' ein zarter Erbe.

Regis:

Von schönsten *Wesen* wünschen wir Vermehrung  
Damit der Schönheit Ros' unsterblich sey,  
Und, wenn das Reife stirbt durch Zeit-Verheerung,  
Sein Bild in zarten Erben sich erneu'.

Bodenstedt:

Von schönsten *Wesen* wünschen wir Vermehrung,  
Damit der Schönheit Rose nimmer sterbe,  
Und wenn sie hinwelkt in der Zeit Verheerung,  
Ein holder Sprößling ihre Schönheit erbe.

Vers zusammenbindende Wortspiel „creatures – increase“ und die Eingangsalliteration wird im Zeileninneren über das Verb „wünschen“ nachgebildet, wobei allerdings graduelle Unterschiede in der Ausdehnung bestehen. Wie die meisten Übersetzer vor ihm, überträgt auch George „creatures“ mit „wesen“ und „desire“ mit „wünschen“, was eine Entsprechung für die im Original enthaltene Alliteration ermöglicht. War bei Kannegießer noch von „schönen Wesen“ die Rede, so entspricht Georges Version, wie die von Regis und in dessen Gefolge Bodenstedt, der bei Shakespeare vorgegebenen Steigerungsform des Adjektivs „fairest“,<sup>600</sup> das aufgrund seiner doppelten Bezugnahme auf das äußere Erscheinungsbild und den Charakter innerhalb der Shakespeareschen Sonette immer wieder zur Beschreibung des blonden Jüngling genannt wird.<sup>601</sup> Während die Mehrzahl der Übersetzer das Wort „Vermehrung“ als Reimwort und deutsches Äquivalent von „increase“ wählen, entscheiden sich George und Lachmann gegen den abstrakten Begriff und für einen bildhaften Ausdruck. Sowohl das Lachmannsche „Frucht“, als auch Georges sprösschen weisen voraus auf das in der folgenden Zeile enthaltene Blumenbild und nehmen zugleich, da sie beide über den pflanzlichen Bereich hinausragen, Bezug auf den Adressaten der Gedichte. Dies gilt allerdings für George in weit stärkerem Maße, denn während die „Frucht“, im Sinne von Leibesfrucht, nur noch eine vage Assoziation zu menschlicher Nachkommenschaft herzustellen vermag, so bezeichnet das Wort „sprösschen“ doch eindeutig auch den Trieb eines Stammbaums, vornehmlich einen Nachkommen adeliger Geburt, eben den „tender heir“, von dem bei Shakespeare in der vierten Zeile die Rede ist. Damit ist die Gemeinsamkeit zwischen Lachmann und George noch nicht erschöpft; beide übersetzen das Personalpronomen „we“ nicht mit der deutschen Entsprechung wir, sondern sie wählen das Indefinitpronomen „man“. Während Lachmanns Entscheidung wohl wesentlich von der Platzerparnis motiviert ist, die die Wahl des Indefinitpronomens in der Verbform ermöglicht - Lachmann überträgt das zweisilbige Adjektiv „fairest“ mit dem viersilbigen „anmuthreichen“ und ist dadurch gezwungen an anderer Stelle Kürzungen anzubringen - so kann diese Begründung die Georgesche Version nicht erklären. Es muss mit dieser zunächst geringfügig erscheinende Abweichung eine besondere Bewandnis haben, zumal damit der Verlust der klangliche Wirkung der dreifachen, um die Versmitte zentrierten Alliteration verbunden ist, wie sie in den Versionen von Kannegießer, Regis und Bo-

---

Gildemeister:

Von allem Holden wünschen wir Vermehrung.  
 Daß so der Schönheit Rose nie vergeh'  
 Und wann sie reift und welkt, aus der Verheerung  
 Ein zarter Erbe ihres Ruhms ersteh'.

<sup>600</sup>Zu Georges Übertragung dieser Zeile und insbesondere zu dem von ihm eingesetzten Superlativ gibt es in dem Aufsatz von Karl Kraus - von dem an späterer Stelle noch ausführlich die Rede sein wird - eine Bemerkung, die zwar von Kraus Standpunkt aus, der vor allem auch auf den Gesetzmäßigkeiten der deutschen Sprache gründet, verständlich, aber im Hinblick auf das Original nicht so ohne weiteres nachvollziehbar ist: „Von schönsten Wesen gibt es nur in der Kommerzsprache; bei Artikeln hat der Superlativ keinen Artikel: Schönste Wesen hier vorrätig. Überdies ist der Superlativ falsch eingestellt, so daß er das Gegenteil bedeutet: Von den schönsten Wesen wünscht man einen Sproß, warum nicht sogar von dir?“ Karl Kraus: Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?. In: Die Fackel, Heft-Nr. 885-887. 34. Jahrgang (Ende Dezember 1932), S. 54.

<sup>601</sup>Diese doppelte Bezugnahme wird in den deutschen Übersetzungen durch das Substantiv *Wesen* hergestellt, das sowohl Äußeres wie Inneres bezeichnet.

denstedt zum Tragen kommt. Ausschlaggebend für Georges Wahl war sicherlich nicht die Möglichkeit, bei der Übertragung des Verbs eine Silbe einzusparen, sondern der dichterische Wille, der in dieser Zeile formulierten Norm, die dem Gedicht wie ein Motto voransteht, eine andere Aussagenuance zu verleihen. War für den zeitgenössischen Leser der Shakespeareschen Sonette die in den Prokreationssonetten immer neu variierte Vorstellung, dass es eine gottgegebene Verpflichtung sei, durch Nachkommenschaft den Erhalt des Geschlechts und der Schönheit zu sichern, eine ebenso vertraute wie verbindliche und damit die Gültigkeit der Aussage unbezweifelbar, so bleiben in Georges Version zwar sowohl die Allgemeingültigkeit als auch der programmatische Charakter erhalten, aber während das Original mit dem an zentraler Stelle gesetzten Personalpronomen „we“ die Einheit von Sprecher, Adressaten und Leser voraussetzt und damit die Norm als aus dem allgemeinen Konsens abgeleitet erscheint, so kündigt George durch die Verwendung des Indefinitpronomens jene breite gesellschaftliche Basis auf, die in seiner Vorstellungswelt keinen Platz hat. Die Verbindlichkeit der Norm ist jetzt nicht mehr durch die Allgemeinheit und ihre Wertmaßstäbe vorgegeben, sie wird dieser vielmehr von höherer Stelle - dem übergeordneten „man“ - diktiert. Damit trägt George einerseits der Tatsache Rechnung, dass am Beginn des 20. Jahrhunderts ein solcher allgemeiner Konsens literarischer, weltanschaulicher, religiöser oder moralisch-ethischer Art faktisch nicht mehr existiert, vor allem aber zeigt sich hier die enge Verbindung seiner übersetzerischen Tätigkeit zu seinem eigenen, originären dichterischen Schaffen. Für George, dessen ganzes dichterisches Tun, das die Inszenierung und Stilisierung seiner Person miteinschließt, sich gegen die Massen wehrt und der Begründung einer neuen exklusiven Geistesgemeinschaft gewidmet ist, sind Normen, Verhaltensvorschriften, Wertmaßstäbe und die sich daraus konstituierende Gemeinschaft keine vorhandenen Werte, bzw. ihre überlieferte Bestimmung ebenso unannehmbar wie hinfällig, sondern es gilt, diese neu zu setzen und mithilfe des dichterischen Werks zu proklamieren. An dieser Stelle lässt sich vorwegnehmend bemerken, dass George offensichtlich nicht daran gelegen ist, die Shakespearesche Vorstellungswelt für den Leser des 20. Jahrhunderts zu rekonstruieren, ihm das fremde Werk in dessen ganzer Eigenheit und Einzigartigkeit zu vorzustellen, sondern es wird dem eigenen dichterischen Bestreben nutzbar gemacht.

In der zweiten Zeile wahrt George im Gegensatz zu den anderen Übersetzern in der logischen Anknüpfung die Alliteration des Originals („That thereby - Dass dadurch“). Ein weiterer Unterschied findet sich in der Position des Adverbs; während in den früheren Versionen das Adverb „nie“ oder „nimmer“ - ebenso wie bei Shakespeare - unmittelbar vor dem Verb erscheint, umrahmen bei George Adverb und Verb den Satzgegenstand, eine ungewöhnliche Konstruktion, die eben nicht, wie bei solchen Konstruktionen in den Übertragungen Bodenstedts, Simrocks, Gelbckes u. a. üblich, einen bekannten poetischen Tonfall anschlägt und damit der Zeile eine seichte Glätte verleiht, sondern das Adverb erhält durch seine isolierte Stellung eine besonders starke Betonung und wird aus dem Satzganzen herausgehoben.

In der dritten Zeile beginnt George wie alle anderen Übersetzer indem er das trennende *but* durch die verbindende Konjunktion „und“ ersetzt. Diese Entscheidung begründet sich darin, dass auch bei Shakespeare kein logischer Gegensatz folgt, sondern die beiden folgenden Zeilen sind als Erläuterung zu den ersten beiden zu verstehen; hier wird ausgeführt, inwiefern „increase“ das Sterben der Schönheit verhindern und ihr Unsterblichkeit sichern kann. Mit der weiblichen Form *die reifre* knüpft George an das Rosenbild der vorherigen Zeile an und eliminiert damit die bei Shakespeare enthaltene Anspielung auf den Adressaten, die

erst in der folgenden Zeile zum Tragen kommt.<sup>602</sup> Am deutlichsten unterscheidet sich George von seinen Vorgängern hier durch die Tatsache, dass er als Einziger der syntaktischen Konstruktion des Originals folgt und das Verb an der exponierten Reimstelle belässt. Die anderen Übersetzer verlagern das Verb ins Zeileninnere und bilden den Reim mithilfe eines den abstrakten Begriff „Zeit“ erläuternden Zusatzes, wie „Verheerung“ oder „Flucht“, der die zerstörerische Wirkung gegenüber dem Original verstärkt. Bei George, der auf einen solchen Zusatz verzichtet, ist das zerstörerische Moment deutlich zurückgenommen; der auf der Verwendung der Präposition „mit“ gegründete Wechsel vom Kausalen ins Modale hebt die Prozesshaftigkeit hervor. Dieser Tendenz entspricht das ungewöhnliche Verb *verschoss*, das George gebraucht, der bewusst - und sicherlich nicht nur aus Reimnot - die in diesem Zusammenhang gebräuchlichen Verben welken oder sterben vermeidet. Zunächst könnte man annehmen, dass „verschoss“ - als Vergangenheitsform von verschießen - das allmähliche Verblässen der Farbigkeit beschreibt; aber das bedeutet zugleich einen grammatisch unkorrekten Sprachgebrauch. Zwar finden sich in Georges Übertragung auch an anderen Stellen nicht den Regeln der deutschen Sprache gemäße Verwendungen von Verbformen, aber dabei werden bestimmte Grenzen nicht überschritten.<sup>603</sup> Erst der Blick in das Grimmsche Wörterbuch erschließt den Sinn: Das aus dem Mittelhochdeutschen abgeleitete Verb *schossen* bezeichnet das pflanzliche Wachstum, und das Georgesche „verschoss“ meint eben nicht den Vorgang des Verblässens, was ja nur in lockerer Beziehung zu dem Blumenbild stehen würde, sondern den Vorgang des falschen, unkontrollierten Wachstums, der die Pflanze verkümmern lässt und zum Absterben führen kann (das Verb *verschossen* wird in diesem Sinne nur noch in der Botanik und Gartenkunde angewandt). In dieser Bedeutung nun steht das Verb in engster Beziehung zu dem Reimwort „spross“ der ersten Zeile, zu der in der zweiten Zeile genannten „rose“, sowie zu dem Substantiv „die reifere“; es wird also eine enge Verbindung innerhalb der ersten drei Zeilen generiert, die gegenüber dem Original eine Verlagerung vom Abstrakten ins Bildhafte darstellt.

Die vierte Zeile ist bei Kannegießer und George identisch, wobei von einer direkten Übernahme dieser in einer kurzlebigen und auflagenschwachen Zeitschrift publizierten Übersetzung wohl kaum ausgegangen werden kann.<sup>604</sup> Vorgegeben war für beide sicherlich das

---

<sup>602</sup>Allerdings muss an dieser Stelle bemerkt werden, dass das Possessivpronomen *his*, das „the riper“ zunächst als maskuline Form auszuweisen scheint, kein eindeutiges Indiz ist, da im Englischen des 16. Jahrhunderts *his* durchaus als Possessivpronomen für das Neutrum gebräuchlich war. Vgl. Sonnets, S. 259 f.

<sup>603</sup>In diesem Fall wäre das Verb „verschoss“ ein doppelter Verstoß, nicht nur der Modus sondern auch das Tempus wären unkorrekt. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die 4. Zeile des 116. Sonetts, das an späterer Stelle, im Zusammenhang mit der Kontroverse zwischen Karl Kraus und Stefan George, noch ausführlich besprochen wird.

<sup>604</sup>Der Vorwurf des Plagiats, den Horst Albert Glaser in seinem Aufsatz *Shakespeares 129 Sonett und seine deutschen Übersetzer* gegen Stefan George erhebt: „mehr als hundert Jahre später greift Stefan George auf die Versuche Kannegießers zurück und übernimmt gelegentlich ganze Zeilen von ihr – freilich ohne dies anzumerken“, ist meines Erachtens eher spitzfindig als wohlbegründet. Ich neige ebenso wie Raimund Borgmeier zu der Ansicht, dass hier keine textliche Abhängigkeit vorliegt und der Grund für die Übereinstimmungen in einer beiden Übersetzern gemeinsamen starken Ausrichtung auf das Original, in der gemeinsamen Übersetzungsentention, „möglichst jedes Element des Originals mit ins Deutsche herüberzubringen“, zu suchen ist. Vgl.: Horst Albert Glaser: *Shakespeares 129*

Reimpaar „sterbe – erbe“, in dem sich genau jene innere Bezugnahme verwirklicht, die George vom Reim fordert. So heißt es in den *Blättern für die Kunst*: „Reim ist bloss ein wortspiel wenn zwischen den durch den reim verbundenen worten keine innere verbindung besteht“<sup>605</sup>. Deswegen nimmt George, der ansonsten wie vor ihm nur Lachmann um den Erhalt des männlichen Reims bemüht ist, hier die weibliche Form und die Umstellung innerhalb der Zeile in Kauf. Zwar fehlen in Georges Version der Binnenreim und die Wortwiederholung des Originals, aber die über die gesamte Zeile verteilten Assonanzen (Ihr angedenenken trag ein zarter erbe) verleihen - unterstützt durch das aufgrund seiner Länge aus dem Rahmen fallende viersilbige Wort „angedenken“ – der das erste Quartett beschließenden Zeile einen ruhigen, ausgewogenen Gang und einen in seiner Leichtigkeit und klanglichen Harmonie für die Georgesche *Umdichtung* und die ihr zugrundeliegende Strenge der Sprachbehandlung ganz außergewöhnlichen schwebend-lyrischen, man könnte fast sagen „zarten“ Tonfall.

Im zweiten Quartett verteilt George die einleitenden Worte *But thou*, deren alliterierende Übertragung „Doch Du“ sich die Übersetzer als klangvolle Eingangsformulierung zumeist nicht entgehen lassen, auf zwei Zeilen. Der Wechsel von der allgemeingültigen Norm zu der direkten Anrede, der bei Shakespeare genau der strophischen Gliederung entspricht, findet bei George innerhalb des zweiten Quartetts, zwischen fünfter und sechster Zeile statt, was der im Original vorgegebenen Abfolge der Argumentation deutlich entgegensteht; als charakteristisches Merkmal der Shakespeareschen Sonette wurde ja bereits im ersten Kapitel auf die enge Beziehung von Argumentationsverlauf und Gedichtform hingewiesen. Bei der Übertragung des Adjektivs „own“ kann George mit der deutschen Entsprechung *eignes* nur einen Teil dessen einfangen, was das Englische in der etymologischen und klanglichen Verwandtschaft von: to own und to owe enthält, nämlich genau jene Opposition von: etwas besitzen und etwas schulden, die die Prokreationssonette durchzieht. Besonders gelungen ist dagegen die Wiedergabe von „contracted“ als „freit“, das aufgrund der Umwandlung des Partizipialsatzes in einen Relativsatz auf die Reimposition verlagert wird und dadurch besonderes Gewicht erhält. George ist der Einzige der hier betrachteten Übersetzer, der das Verhalten des Adressaten, um das es ja in dieser Zeile geht, adäquat wiedergibt. Während in den Versionen von Kannegießer, Lachmann und Regis durch die Verben „beschränkt“ bzw. „begnügt“ das Verhalten als ein entsagungsvolles Tun, in Bodenstedts vager Umschreibung als Eitelkeit und bei Gildemeister als durch fremde Macht verhängtes Schicksal erscheint, kommt das narzisstische Moment erst bei George wirklich zum Ausdruck. Weniger gelungen erscheint dagegen die Übertragung der sechsten Zeile. Es ist weniger die Verkürzung von „light’s flame“ zu „licht“, die hier zu beanstanden wäre, sondern die Wiedergabe von „self-substantial fewell“ als „eigenen wesens loh“, mit der das ebenso klare wie kohärente Bild des Originals verdunkelt und abgeschwächt wird. Zwar kann George mit den Worten „licht“ und „loh“ die Alliteration des Originals „flame – fewell“ nachbilden, aber diese Worte stehen nicht mehr in einem ursächlichen, einander ergänzenden Verhältnis zueinander, sondern sie sind in gewissem Sinne Synonyme, denn „loh“, als Kurzform des aus dem mittelhochdeutschen stammenden Wort *Lohe*, bezeichnet ja nicht den Brennstoff, das Heizmaterial wie „fewell“, sondern das Feuer, die Flamme selbst. Karl Kraus bemerkt polemisch zu der Georgeschen Formulierung „eigenen wesens loh“ und zu dem Begriff „teure-zeit“ in der folgenden Zeile, dass so

---

Sonett und seine deutschen Übersetzer. In: *Poetica*. Bd 22. (1990). S. 195-212; hier S. 197 und Raimund Borgmeier: Shakespeares Sonett “When forty winters ...” und die deutschen Übersetzer. München 1970, S. 48.

<sup>605</sup>Zit. n.: S.G. Band 17: Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen, S. 86.

etwas nur „im Kunstgewerbe Raum“<sup>606</sup> habe, und ohne Zweifel haftet ihr - verstärkt durch die Kleinschreibung und das Druckbild - etwas Künstliches, etwas Präziöses an. Die für Georges Übertragung charakteristische, artistisch-artifizielle Sprachverwendung und deren Differenz zum Original, wird an späterer Stelle - im Zusammenhang mit der Kontroverse zwischen Karl Kraus und Stefan George - noch eingehend erörtert werden; an dieser Stelle sei nur auf die George eigene Bestrebung hingewiesen, die Sprache durch die Wiederbelebung alter Formen anzureichern.

Was George strikt ablehnt, ist die Verwendung von Fremdwörtern; in den *Blättern für die Kunst* schreibt er dazu: „Wenn wir alle Fremdwörter auch die eingewurzelten - alle Schlagworte gehören hierzu - weglassen so bliebe vieles leere ungesagt“<sup>607</sup>. Im Gegensatz zur englischen Sprache, die eine Mischung aus Worten angelsächsischen Ursprungs und solchen, die vom Griechischen und - zum Teil über den Umweg des Altfranzösischen - vom Lateinischen abgeleitet sind, darstellt,<sup>608</sup> bleiben in der deutschen Sprache Fremdwörter immer auch Fremdkörper. Wie George diese Differenz zwischen „gemischter“ und „homogener“ Sprache zu überwinden sucht, wird in der siebten Zeile sinnfällig; dort stehen im Original mit den beiden aus dem Lateinischen abgeleiteten Substantiven „famine“ und „abundance“ und den beiden Verben angelsächsischen Ursprungs „making“ und „lies“ unterschiedliche Sprachschichten nebeneinander; auch in Georges Version sind unterschiedliche Sprachstufen erkennbar: auf das deutsche Verb „Macht“ folgt mit dem Substantiv „überfluss“ eine Lehnübersetzung aus dem Lateinischen, bzw. Mittellateinischen und das ganze wird abgeschlossen durch den von Kraus so harsch kritisierten Begriff „teure-zeit“, ein weiteres Beispiel für Georges archaische Wortprägungen, in denen sich Altes und Neues vereinen; denn dieses Wort wird einerseits im Grimmschen Wörterbuch als eine aus dem mittelhochdeutschen Sprachbestand abgeleitete Bezeichnung für Teuerung angeführt, und andererseits zeigt es seine Zugehörigkeit zu einer neuen Dichtungssprache vor allem auch durch den Bindestrich, der das Kompositum wieder in seine Bestandteile zerlegt.

Auf den überaus komplexen künstlerischen Aufbau der achten Zeile wurde schon bei der Analyse des Originals hingewiesen. Auch Georges Vorgänger haben hier einiges geleistet, um die Wiederholungen von Klängen und Worten nachzubilden; so beispielsweise Kannegießer „Feind deinem süßen Selbst mit hartem Frevel“ und Lachmann: „Dein Feind du selbst, dein süßes Selbst verzehrend“. Ebenso wie diese Beiden versucht auch George mithilfe von Alliterationen und Assonanzen der Zeile Klang zu verleihen: „Dir feind und für dein süßes selbst zu roh“. Zwar fehlen bei George die Wortwiederholungen, wie sie Lachmann gelingen, und auch das Verb „roh“ als Übertragung von „cruel“ bedeutet eine Abschwächung, aber dafür vermeidet er, anstelle der Beschreibung des Verhaltens eine Vorausschau auf die Folgen dieser Handlungsweise - wie dies bei Lachmann durch das Partizip Präsens „verzehrend“ geschieht - oder eine moralische Bewertung zu geben wie Kannegießer.

---

<sup>606</sup>Die Fackel. Heft Nr. 885-887. 34. Jahrgang (Ende Dezember 1932). S. 55.

<sup>607</sup>Blätter für die Kunst. Band II, Heft 2. (März 1894). S. 11.

<sup>608</sup>Samuel Taylor Coleridge sagt über die englische Sprache: „It is a language made up of many and it has consequently many words which originally had the same meaning; but in the progress of society those words have gradually assumed different shades of meaning“. Zit. n.: Olga Marx: Stefan George in seinen Übertragungen englischer Dichtung. Band I. Amsterdam 1957, S. 16.

Bei Shakespeare zerfällt das dritte Quartett syntaktisch und inhaltlich in zwei Teile. Der Anrede „Thou“ am Stropheneingang folgt zunächst ein sich über zwei Zeilen erstreckender Relativsatz, in dem die Schönheit des Adressaten verbunden mit ermahnen den Anspielungen auf die Vergänglichkeit und Äußerlichkeit dieser Reize dargestellt wird. Von keinem der Übersetzer wird das Verb „art“ wiedergegeben, das heißt der Relativsatz schrumpft entweder zu einer elliptischen Satzkonstruktion oder er wird - wie auch bei George - durch andere Satzformen ersetzt, durch Appositionen, Partizipialsätze oder präpositionale Ergänzung; in allen Fällen leidet darunter der klare Aufbau des Originals. Der Unterschied zwischen den einzelnen Übersetzungen liegt hier vor allem in dem Grad, in dem das an die Vergänglichkeit und Äußerlichkeit gemahnende Moment bei der Beschreibung der Schönheit beibehalten wird. Vier Worte sind in diesem Zusammenhang entscheidend: in der ersten Zeile „now“ und „ornament“, in der zweiten Zeile „only“ und „gaudy“. Es lassen sich vor allem in der ersten Zeile deutliche Gemeinsamkeiten erkennen. Das Adverb „now“, das durch die Betonung des Augenblickshaften die Vergänglichkeit impliziert, wird von der Mehrzahl der Übersetzer mit der naheliegenden deutschen Entsprechung „jetzt“ wiedergegeben<sup>609</sup>. Ähnlich verhält es sich mit dem Wort „ornament“; die deutsche Übersetzung „zier“, die George hier wählt, findet sich - allerdings mit Abweichungen, vor allem auch was die Reimposition betrifft - schon in der Mehrzahl der früheren Übersetzungen, sicherlich weil sie genau jenes Moment des Oberflächlichen, rein Äußerlichen trifft, das im Original vorgegeben ist. Größere Unterschiede zeigt dagegen die zweite Zeile. So finden sich für „gaudy spring“ die unterschiedlichsten Versionen. Gerade an dieser Stelle, bei der Nennung des Frühlings, besteht die Gefahr, in ein poetisches Klischee abzudriften. Konnten Kannegießer und Lachmann noch unbeschwert „des Frühlings holden Reizen“ bzw. „vollem Lenzesreiz“ schreiben, so verbieten sich derartige Zusammenstellungen für George, der bewusst das poetische Klischee zu vermeiden sucht. Sicherlich war das Wort „reiz“ schon ein Zugeständnis Georges an die Schwierigkeit, für das Reimpaar „spring – niggarding“ eine passendere Entsprechung zu finden als „Reiz – Geiz“. Um dem Ganzen ein neutrales distanzierendes Gepräge zu verleihen, lässt George die beiden Substantive unverbunden nebeneinander stehen, denn das Kompositum Frühlingsreiz gemahnt in noch weit stärkerem Maß an die abgegriffene Dichtersprache als die Begriffe für sich genommen. Der mit der Doppelbedeutung des Adjektivs „gaudy“, das sowohl: fröhlich, bunt und prächtig, aber auch: geschmacklos aufgeputzt meint, unterlegte kritische Unterton bleibt in keiner der Übersetzungen erhalten und George verzichtet offensichtlich lieber auf die Wiedergabe dieses Wortes, als durch eine den Bedeutungsgehalt des Originals nicht treffende Entsprechung die Doppelsinnigkeit aufzulösen.

Ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich bei der Übertragung des doppelsinnigen Wortes „only“. Lachmann, Regis und Gildemeister eliminieren durch die Adjektive „erster“ bzw. „einzig“ den im englischen „only“ enthaltenen Nebenbedeutung von merely. Nur bei Kannegießer und George behält das Lob der Schönheit die im Original vorgegebene Einschränkung, allerdings mit unterschiedlicher Gewichtung. Während Kannegießers „allein“ jenen aus der Unschärfe von Adjektiv und Adverb entstehenden Doppelsinn von einziger und lediglich sehr genau reproduziert, so verweist das von George verwandte Adverb

---

<sup>609</sup>Bodenstedt setzt an diese Stelle das etwas schwächere „nun“; bei Regis bleibt das Adverb unübersetzt und insgesamt ist seine Version dieses Verses, in der „now the worlds“ durch „der jungen Tage“ wiedergegeben wird und das einleitende Personalpronomen am Ende der Zeile erscheint, was nicht nur den syntaktisch-logischen Aufbau zerstört, sondern auch den Charakter einer reimtechnischen Hilfskonstruktion nicht verbergen kann, sicherlich die am wenigsten Überzeugendste.



„erst“ weniger auf eine qualitative Einschränkung der Schönheit, als ein äußerliches und vergängliches Gut, wie dies bei Shakespeare der Fall ist, sondern vielmehr auf eine zeitliche Begrenztheit, auf die noch unentfaltete Schönheit des angesprochenen Du. Diese Aussage steht zwar im Einklang mit der folgenden Zeile, in der ja von der „Knospe“ die Rede ist, aber sie hat eine andere Sinnnuance als das Original.

Und noch eine andere für Georges *Umdichtung* charakteristische Eigenart lässt sich in dieser Zeile beobachten: wurde schon anlässlich der Übertragung von „gaudy spring“ als „des frühlings reiz“ bemerkt, dass George mit der Getrenntschreibung eine Zäsur zwischen die Worte setzt, so stockt der Lesefluss schon bei den Worten „erst der“. Versucht man diese Zeile laut zu lesen, so stellt sich schnell heraus, dass jedes Wort einer genauen Artikulation und Betonung bedarf, soll „erst der“ nicht zu erster verschmelzen. Der englischen Sprache mit ihren vielen einsilbigen Worten sind derartige, vom jambischen Versmaß abweichende Rhythmusverteilungen nicht fremd; während es im Englischen aber um die Bildung rhythmischer Einheiten geht, in der jeder Teil gleichmäßig stark betont wird, wie beispielsweise bei „to thine own“ (Vers 5), - Coleridge hat dies Phänomen mit einem Begriff aus der griechischen Metrik als *Molossos* bezeichnet -, widersteht der eigenartige Rhythmus der Georgeschen Verse der Bildung melodischer Bögen innerhalb der einzelnen Zeilen. Welche Absicht bei George dahintersteht, wird offenbar, wenn man einen Blick auf die entsprechende Zeile bei Bodenstedt wirft. Die Sprache seiner *Umdichtung* setzt sich deutlich von dem glatten Sprachfluss à la Bodenstedt ab. Zwar verleiht die Tatsache, dass in Georges Übersetzung die einzelnen Worte oft wie erratische Blöcke nebeneinander stehen, den einzelnen Worten besonderes Gewicht - der Leser oder Hörer ist gezwungen, jedes einzelne Wort zu wägen und nach allen Richtungen hin auf seinen Sinn und seinen Klang zu prüfen - aber damit einher geht eine deutliche Verminderung der übergreifenden Zusammenhänge. Der künstlerische, zumeist rhetorisch angelegte Aufbau der Shakespeareschen Verse, die polarisierenden Mittelzäsuren, die Umrahmung durch chiasmatische Wortfiguren oder das Zentrieren um die Mittelachse, tritt in Georges Version gegenüber den dominanten, den Blick oder das Gehör auf sich lenkenden Einzelworten oft in den Hintergrund.

In den beiden abschließenden Zeilen des dritten Quartetts wird im Original dem Adressaten noch einmal das Verhängnisvolle und Verwerfliche seines Tuns vor Augen geführt. In der elften Zeile besteht die Gemeinsamkeit zwischen den verschiedenen Übertragungen vor allem in der Wiedergabe von „bud“ als „Knospe“, wodurch der im Original vorgegebene Anschluss an die Blumenmetaphorik des ersten Quartetts gewahrt bleibt.<sup>610</sup> Für das Verb „buriest“ findet sich bei Kannegießer noch das wesentlich schwächere *birgst*, bei den späteren Übersetzer das treffendere Wort „begräbst“.<sup>611</sup> George verwendet an dieser Stelle die *Figura etymologica* „gräbst ein grab“, die dem Original nicht nur sinngemäß entspricht, sondern auch einen Ersatz bietet für das Klangspiel zwischen „bud“ und „buriest“, das in allen anderen Übersetzungen verloren geht. Darüber hinaus generiert George damit eine Verbindung zu der abschließenden Zeile; die letzten beiden Versfüße dieser Verse „ein grab du dir“ und „das grab und du“ zeigen klangliche und wörtliche Korrespondenzen. Größte Uneinheitlichkeit herrscht bei der Übertragung dessen, was in der Knospe begraben wird. Hier ist der Übersetzer, wie bei anderen doppelsinnigen Worten, vor eine unlösbare

---

<sup>610</sup>Zu der verkürzenden Übertragung von „thine own“ als „eigner“ vgl. die Bemerkungen zu Georges Übersetzung der fünften Zeile.

<sup>611</sup>Nur Bodenstedt bildet mit seiner poetischen Version dieser Zeile „Bist, Blüten in der Knospe unterdrückend“ eine Ausnahme.

Aufgabe gestellt, denn „thy content“ bedeutet einerseits soviel wie Inhalt, also das eigene Wesen und damit eben auch die potentielle Vaterschaft, andererseits Zufriedenheit, also das Lebensglück, das auf dem Einklang des Individuums mit der Welt beruht und zu dem die angemahnte Heirat und Gründung einer Familie ein entscheidender Beitrag wäre. Dieser Doppelsinn lässt sich im Deutschen nicht wiedergeben. Während Kannegießer und Bodenstedt dieser Schwierigkeit durch die Beibehaltung des floralen Bildbereichs zu entgegen suchen, entscheiden sich Lachmann, Regis und Gildemeister für „content“ im Sinne von Zufriedenheit, wobei allerdings die deutschen Entsprechungen „die Lust“, „deine Ruh“, „dein Glück“ doch mehr oder weniger vage Umschreibungen darstellen. George dagegen versucht das Problem auf andere Weise zu lösen; er bedient sich des Personalpronomens „dir“, das zwar den Schwerpunkt auf „content“ im Sinne von Inhalt legt, aber doch so allgemein gehalten ist, dass es gewissermaßen als Oberbegriff beide Bedeutungen umfassen kann: Die Person, die sich selbst ein Grab gräbt, begräbt darin eben alles, was sie auszeichnet, also ihr eigenes Wesen ebenso wie ihr Lebensglück. Das Personalpronomen „dir“ an der Reimstelle findet sich vor George schon in der Version von Lachmann, wobei sich allerdings ein deutlicher Unterschied ausmachen lässt. Selbst wenn man zu Lachmanns Gunsten annimmt, dass das Verb begraben mit einer Dativergänzung zwar ungewöhnlich, aber dennoch denkbar wäre, also das Wort „dir“ im Satzzusammenhang Sinn machen würde, so ist es doch so weit von dem Verb, zu dem es gehört, entfernt, dass dieser Zusammenhang nur noch durch die genaue Betrachtung erschlossen werden kann und das Personalpronomen als ein aus Reimnot eingefügter, eigentlich überflüssiger Zusatz erscheint.<sup>612</sup>

Der zwölfte Vers ist bei Shakespeare insofern eine Fortführung und Steigerung der elften Zeile, als hier der in „bud“ und „buried“ angedeutete Gegensatz zum Paradoxon verdichtet und dem Verhalten des Adressaten durch die Wortwahl eine moralische Wertung beigegeben wird, die vorausweist auf das Resümee in den beiden abschließenden Zeilen. Schon die Apposition „tender chorle“ zeigt diese Tendenz. Das Adjektiv „tender“, das schon im ersten Quartett in der Verbindung „tender heire“ erscheint, birgt in sich die Anspielung auf die Jugend, auf die noch nicht voll entwickelte Schönheit des Adressaten, aber zugleich aktiviert die Verbindung zu „chorle“ die Bedeutung des gleichlautenden Verbs *tender*, also anbieten, darbieten, wodurch das Ganze oxymoralen Charakter erhält. Keinem der Übersetzer gelingt es, dies in seine Version hinüberzuretten, und wie die Mehrheit seiner Vorgänger muss sich auch George mit einer deutschen Entsprechung begnügen, die nur einen Teil der im Original angelegten Sinnnuancen enthält. Allerdings trifft das von George eingesetzte Adjektiv „zarter“ sehr genau die im englischen *tender* enthaltene Charakterisierung der Schönheit, und der Bezug zur vierten Zeile bleibt gewahrt. Wie schon bei der Wiedergabe von „own“ mit „eignes“ bzw. „eigner“ in der fünften und elften Zeile erkennbar, versucht George, bei solch mehrdeutigen, doppelsinnigen oder verschiedene Bedeutungsassoziationen evozierenden Begriffen wenigstens die wörtlichen Bezüge innerhalb des Gedichts zu rekonstruieren.

Für das Wort „chorle“, das weniger einen Flegel oder Grobian bezeichnet, sondern - wie im Sprachgebrauch zu Shakespeares Zeit üblich - im Sinne von miser, also Geizhals, was eine moralische Wertung impliziert, verstanden werden muss, wählt George eine ungewöhnliche Entsprechung, nämlich „neider“. Und auch hier ist der Sinnzusammenhang zwi-

---

<sup>612</sup>Zwar operiert auch George mit einer Inversion, um das Personalpronomen an die zentrale Reimstelle zu bringen, aber es ist weder so weit vom Verb entfernt wie bei Lachmann, noch steht es mit dem Verb in einem ungewöhnlichen Verhältnis.

schen Original und Übersetzung nicht so ohne weiteres erkennbar; nach modernem Wortverständnis hat neidisch sein zunächst einmal nur wenig mit geizig sein zu tun, außer, dass es sich bei beiden um eine moralisch verwerfliche Eigenschaft handelt. Aber es existiert ein etymologischer Zusammenhang zwischen dem von George eingesetzten Wort „neider“ und der deutschen Entsprechung Geizhals für das englische Wort *chorle*, wie der Blick in das Grimmsche Wörterbuch erkennen lässt, wo unter dem Stichwort Neid eine Verbindung zum Geiz statuiert wird: „aus dem Begriff des Nicht-Gönnens hat sich auch die Bedeutung des Festhaltens von Hab und Gut, des Geizes, entwickelt“<sup>613</sup>.

In dem der Anrede folgenden „makest waste in niggarding“ verbirgt sich das eigentliche Paradoxon dieser Zeile. Große Einheitlichkeit besteht in allen betrachteten Übertragungen bei der Wiedergabe des dreisilbigen, zwei Betonungen tragenden und deswegen besonders auffälligen Reimworts „niggarding“, das in fast allen Versionen mit „Geiz“, bzw. „Geizen“ oder „Geize“ übersetzt und an der Reimstelle belassen wird.<sup>614</sup> Unterschiede lassen sich dagegen bei der Übertragung von „makest waste“ erkennen. Kannegießer fasst beide Worte in dem Verb „verödest“ zusammen, das zwar im floralen Bildbereich verbleibt, aber den Sinn des Originals nicht trifft; denn das Substantiv „waste“ kann sowohl Verschwendung, als auch Verödung, Verwüstung bedeuten, aber in der Verbindung mit dem vorausgehenden Verb „makest“ ist hier eben nicht gemeint, dass etwas verödet, sondern dass etwas verschwendet, vergeudet wird. Lachmann und Regis wählen deswegen auch die Verben „geudest“ bzw. „vergeudest“, die den Inhalt des Originals und damit eben auch den entscheidenden Gegensatz zu „niggarding“ zum Ausdruck bringen. Gildemeister verwendet in seiner Version „machst bankrott“ einen aus der Kommerzsprache stammenden Begriff, der mit der darin implizierten Anbindung an Geld, an Zahlungsmittel auf das christliche Gleichnis von den Talenten verweist, das sich leitmotivisch durch die Reihe der Prokreationssonette zieht.<sup>615</sup> Georges „schleuderst weg“ erschließt sich - wie so oft bei George - dem Leser erst durch die genauere Betrachtung. Mag es zunächst als Verb der Bewegung in Sinne von wegwerfen vor allem ein dynamisches Moment enthalten und die Achtlosigkeit dessen, der dort etwas wegschleudert, in den Vordergrund stellen - mag es also zunächst so scheinen, als würde der Übersetzer hier nur eine vage Annäherung an das englische „makest waste“ und damit auch nur eine lockere Verbindung zu dem biblischen Gleichnis herstellen -, so zeigt die etymologische Abstammung des Verbs, das verwandt ist mit dem mittelhochdeutschen *sludern*, neuhochdeutsch *schludern*, jenen Sinn, der uns heute nur noch in der Form von verschleudern zugänglich ist, nämlich jenen leichtsinnigen und verantwortungslosen Umgang mit Werten und Gütern.

Auf die Schwierigkeiten, vor die der Übersetzer bei der Übertragung des Schlusscouplets gestellt ist, wurde schon mehrfach hingewiesen. Dass dies in besonderem Maße für das vorliegende Sonett gilt, ließ sich schon bei der Analyse der Kannegießer-Übersetzung erkennen, dessen Version der abschließenden Zeilen an Unverständlichkeit das Original weit

---

<sup>613</sup>Zit. n.: Olga Marx: Stefan George in seinen Übertragungen englischer Dichtung. Band II. Amsterdam 1970, S. 7.

<sup>614</sup>Nur Regis übersetzt das Partizip Präsens als solches, verlagert es allerdings - wie nach ihm Bodenstedt - ins Zeileninnere.

<sup>615</sup>Bodenstedts Version dieser Zeile weicht - wie die vorherigen - deutlich vom Original ab. Insgesamt wird dieses Quartett, was den syntaktischen Aufbau betrifft, so grundlegend gegenüber der Vorlage verändert, dass nur noch eine vage Ähnlichkeit zwischen Original und Übersetzung herrscht.

übertrifft. Bei Shakespeare folgt dem Eingangsausschrei die argumentative Vorführung der Folgen eines so gearteten Handelns. Während Lachmann die Dreigliedrigkeit durch eine Folge von Befehlssatz, Partizipialsatz und Apposition, die zugegebenermaßen etwas unbeholfen wirkt (bereits mit der Eingangsausschrei „Schon´ ach“ schlägt durch die Interjektion einen Ton an, der sich von dem des Originals deutlich unterscheidet), nachzubilden sucht, fassen die späteren Übersetzer die dreischrittige Abfolge in einen übergreifenden Zusammenhang. Nicht so George; er löst die Argumentation des Originals in eine Kette von Befehlen auf, die allerdings in ihrer Aufteilung sehr genau den einzelnen Abschnitten der Shakespeareschen Verteilung nachgebildet sind, sogar die Reimwörter bleiben an ihrer Stelle. Indem er die Präposition „by“ unübersetzt lässt, die die Interpreten immer wieder in Verwirrung gestürzt hat, da die Bezugnahme nicht eindeutig ausmachen ist,<sup>616</sup> und die Infinitivform „to eat“ als Imperativ Plural „Esst“ wiedergibt, verstärkt er den mahnenden, auffordernden Charakter der abschließenden Zeilen und beseitigt die Unklarheit, die bei Lachmann und Gildemeister aufgrund der Verwendung des Singulars noch besteht. Wurde gegen Georges *Umdichtung* seit ihrem Erscheinen in steter Wiederkehr eingewandt, dass seine Übersetzung unverständlicher sei als das Original, so relativiert seine Version des Schlusscouplets diesen Vorwurf; denn an dieser Stelle ist seine Übertragung klarer und leichter verständlich als das Original. Und George erkaufte die Verständlichkeit nicht auf Kosten einer genauen Wiedergabe der Vorlage, wie es etwa bei Bodenstedt der Fall ist, dessen Version der abschließenden Verse lautet: „Erbarme Dich der Welt, dass nicht zerstört / Wird, durch das Grab und Dich, was ihr gehört!“<sup>617</sup>. Nicht nur, dass Bodenstedt hier alle Anspielungen an das christliche Gleichnis und alle Zusammenhänge eliminiert, die durch die Worte „glutton“ und „eat“ zu der Argumentation der Quartette hergestellt werden, sondern darüber hinaus wirkt das Enjambement, das die Zeilengrenzen völlig verschwinden lässt, überaus störend, es bereitet schon bei der stillen Lektüre geradezu körperliches Unbehagen.

In der abschließenden Zeile besticht die Georgesche Version noch einmal durch die Nähe zur Vorlage, denn auch hier ist er der einzige, der das zentrale Wort „world“ nicht nur zweimal übersetzt, sondern auch an derselben Stelle innerhalb des Verses belässt. Die im Original enthaltene Anspielung auf das christliche Gleichnis von den Talenten tritt in Georges Neologismus „behör“ zwar weniger deutlich hervor als in dem von Gottlob Regis eingesetzten Wort „Pflichtteil“, ist aber auf die für George typische eigenwillige Art treffender als viele der Lösungen seiner Vorgänger. Gottlob Regis gelang es, mithilfe seiner sprachschöpferischen Neologismen die fremden Gedanken und Vorstellungen des Originals einzufangen. Otto Gildemeister wählte einen anderen, Shakespeare sehr nahekommenen Weg, indem er Begriffe aus der Juristen- oder Kommerzsprache wählte, um dem Original gerecht zu werden. Die Übertragung von Friedrich Bodenstedt dagegen zeigt, dass mit einer restringierten Dichtungssprache keine genaue Nachbildung der Shakespeareschen Sonette möglich ist (mal abgesehen davon, dass dies auch gar nicht angestrebt wird). Wenn man wie George eine bis in die feinsten Nuancen des Wortsinns gehende Nachbildung anstrebt, so ist die Erweiterung des Wortbestandes unerlässlich, zumal wenn die Sprache des Originals so wortreich ist wie bei Shakespeare. George, der sich vehement gegen die verblassten poetischen Klischees, gegen verbrauchte Dichtungssprache und poetische Formelhaftigkeit verwehrt, schlägt zu diesem Zweck einen ebenfalls sprachschöpferischen, aber dennoch von Regis völlig verschiedenen Weg ein. Bei den Substantiven „loh“,

---

<sup>616</sup>Vgl. Sonnets, S. 136f.

<sup>617</sup>Bodenstedt, S. 123.

„teure-zeit“ und „behör“, ebenso wie bei dem Verb „verschoss“, handelt es sich nicht um neue Worterfindungen, sondern um die Wiederbelebung alter Formen, um den gezielten Rückgriff auf ältere Sprachstufen. Im Hause Landmann äußerte George einmal: „Ich habe doch die Sprache nicht erfunden. Goethe würde sie vielleicht nicht verstehen, aber es waren alte Worte, die noch da waren“<sup>618</sup>. In dieselbe Richtung zielt die von Kurt Breysig überlieferte Behauptung Georges, „er lerne von der Sprache“, wobei George „betonte, dass dies – ordentlich gemacht – viel Zeit und Mühe erfordere“<sup>619</sup>. Dieses sprachliche Phänomen, das – schenkt man den Zeitgenossen und Weggefährten Georges Glauben – oft mit stundenlangem Diskutieren und Brüten über einzelnen Worten verbunden war, beschreibt Hans-Georg Gadamer in einem Aufsatz über Stefan George folgendermaßen:

Fragen wir uns, welche Kunstmittel George gebraucht, um der deutschen Sprache, die auch bei ihm die Sprache Luthers und des Bauern ist, diesen einzigartigen neuen Ton abzugewinnen. Da ist zunächst einmal sein Spracharchaismus. Es ist bezeichnend, daß ausländische Freunde Georges, die ihm als Person begegnet waren und ihn verehrten, dennoch große Schwierigkeiten hatten, Georgesche Verse zu verstehen. Es sind zu viele für den Ausländer unbekannte Ausdrücke darin. Damit ist nicht die Erfindung neuer Worte gemeint. Das ist nicht Georges Art, auch nicht die gewaltsame Umdeutung überkommener Wortbedeutungen. Sein Spracharchaismus beruht vielmehr darauf, daß er frühere Wortformen der deutschen Sprachgeschichte neu erweckt und aus der Sprache des Bauern und Handwerkers seiner Heimat die eigene Sprache bereichert. Ein wesentliches Moment dieses Archaismus ist, daß George die Macht des Simplex, der einfachen Form, entdeckt hat. Was das Einfache im Gegensatz zum zusammengesetzten Wort, das einfache Verbum, das einfache Nomen im Gegensatz zum Kompositum leistet, ist, scheint mir, daß es nach vorn und hinten verweisende Bezüge des Wortes beschneidet. Wenn George statt Ankunft ‚Kunft‘ sagt, so ist mit diesem Worte Kunft das Kommen selbst gegenwärtig gehalten und wird nicht wegbezogen auf ein Woher und Wohin. Das einfache, unzusammengesetzte Wort drängt also den Bezugscharakter des Wortes zugunsten seiner Kraft, Gegenwärtiges zu evozieren, zurück. In Begriffen Gundolfs gesprochen: Die Substanz der Worte tritt vor ihre Funktion, so wie auch sonst nach Georges Lehre über den Funktionalismus des modernen Lebens die Substanz verkannt und wiederzuentdecken ist. Mit der Bevorzugung des Simplex gelingt die Nennung dessen, was ist.<sup>620</sup>

---

<sup>618</sup> Edith Landmann: Gespräche mit Stefan George. Düsseldorf, München 1963, S. 105.

<sup>619</sup> Kurt Breysig – Stefan George: Gespräche Dokumente. Amsterdam 1960, S. 14.

<sup>620</sup> Hans-Georg Gadamer: Der Dichter Stefan George. In: Ders.: Poetica. Ausgewählte Essays. Frankfurt a.M. 1977, S. 25f. Der grundlegende Unterschied zu Gottlob Regis sprachschöpferischer Vorgehensweise ist offensichtlich: Im Gegensatz zu Regis, der Neologismen zumeist in Form von Komposita gestaltet und dabei die in der deutschen Sprache gebräuchlichen Formen der Wortneubildung verwendet, sind die Georgeschen Wortschöpfungen oft nicht gemäß der Regeln der deutschen Sprache komponiert. Es handelt sich hierbei oft um verkürzte Formen, wie etwa „behör“ (1. Sonett, Vers 14.), „gestaun“ (2.

Diese zunächst aus der Betrachtung der originären Dichtung Stefan Georges gewonnenen Erkenntnisse lassen sich auf die Sprache seiner Übertragungen und damit auch der *Umdichtung* von Shakespeares Sonetten beziehen, wobei die Wahl des Simplex hier den zusätzlichen Vorteil in sich birgt, die Differenz von mehrsilbiger deutscher Sprache und einsilbiger englischer Sprache auszugleichen. Georges höchst eigenwillige, die ganze Aufmerksamkeit des Lesers auf sich lenkenden und beanspruchenden Wortschöpfungen haben - unterstützt durch die Wahl des Simplex - entscheidenden Anteil an der bereits erwähnten und im Zusammenhang mit der *Nachdichtung* von Karl Kraus noch ausführlich zu diskutierenden Segmentierung der Sprache, die Gadamer im Anschluss an Hellingraths Beschreibung von Hölderlins Oden mit dem Begriff der „harten Fügung“ charakterisiert hat.<sup>621</sup>

Die hierin erkennbare Tendenz, dass Georges *Umdichtung* trotz des Höchstmaßes an übersetzerischer Genauigkeit seiner eigenen, originären Dichtung oft näher steht als der Vorlage, lässt sich noch in anderer Hinsicht am Beispiel des Schlusscouplets erhärten. Georges Version der abschließenden Verse zeigt insbesondere in der dreizehnten Zeile eine sowohl von allen vorherigen Übersetzungen als auch vom Original abweichende Note, die vornehmlich auf die Wiedergabe von „Pitty“ als „Gönn dich“<sup>622</sup> zurückzuführen ist. Während das englische „Pitty“ deutlich auf seine Herkunft aus einem christlichen Weltbild verweist, existiert diese Anbindung in Georges Übertragung nicht mehr. In eingeschränktem Maße gilt dies auch für das Wort „schlemmer“ als Übertragung von „glutton“. Der im Original enthaltene Dualismus von geizigem und verschwenderischem Verhalten<sup>623</sup> bezeichnet christliche Wertvorstellungen; das von George an dieser Stelle eingesetzte „schlemmer“ besitzt zwar analog zur Vorlage zwei Bedeutungskomponenten, nämlich das Genießen einerseits und die Völlerei andererseits, aber in Zusammenhang mit der einleitenden Aufforderung „Gönn dich“ wird die Darstellung der weltlichen Verhaltensweise ihres christlichen Hintergrunds, ihrer transzendenten Sinngebung beraubt und lässt sich somit nicht mehr in den bei Shakespeare vorgegebenen Kontext der aus dem christlichen Gleichnis abgeleiteten Einschätzung der Schönheit als einem entliehenen Gut einfügen. Während in Shakespeares Sonetten der Einzelne, sowohl der Sprecher als auch das angesprochene Du, immer als Teil des Ganzen erscheint,<sup>624</sup> wie in diesem Sonett, wo die Allgemeinheit, ihre Wertmaßstäbe und gesellschaftlichen Konventionen die Folie abgeben, vor der der Dichter über das Verhalten des Adressaten reflektiert, urteilt und seine Ermahnungen formuliert,

---

Sonett, Vers 3), „gesinn“ (85. Sonett, Vers 14) oder „gegräs“ (94. Sonett, Vers 14). Und selbst dort, wo George Komposita bildet, hält er sich nicht an die im Deutschen übliche Vorgehensweise, sondern es entfallen Flexionsendungen oder andere Silben, wie in „höhwolken“ (33. Sonett, Vers 12) oder „lobsing“ (29. Sonett, Vers 12).

<sup>621</sup>Ebd., S. 26.

<sup>622</sup>Auch hier ist die exakte Nachbildung der schwebenden Betonung ein Moment, das Georges *Umdichtung* von denen seiner Vorgänger unterscheidet.

<sup>623</sup>Zu dem Wort „glutton“ bemerkt der Herausgeber der Sonette, Stephen Booth, „gluttony suggests both - selfish hoarding and extravagante waste“ Sonnets, S. 136.

<sup>624</sup>Ein Beleg dafür ist nicht zuletzt die in den Sonetten immer wieder thematisierte Ständezugehörigkeit der in diesen Gedichten dargestellten Personen, sowie des Sprechers selbst.

sind in Georges *Umdichtung* alle diese Konstellation bestimmenden Fixpunkte verändert. Das, was bei Shakespeare die entscheidende Bezugsgröße, den maßgeblichen Hintergrund der Argumentation ausmacht, verschwindet völlig, an die Stelle einer allgemein akzeptierten und verbindlichen Weltordnung tritt in Georges Version die durch den Sprecher verkündete neue Ordnung; Allgemeinheit wird ersetzt durch die proklamierte exklusive Kunst- und Geistesgemeinschaft. So wie sich der Sprecher als Priester und Prophet einer neuen Ordnung aus dem Ganzen herauslöst, so erscheint auch das angesprochene Du nicht mehr als Teil eines großen gesellschaftlichen Ganzen, sondern Georges Aufforderung, sich der Welt zu gönnen, richtet sich an ein Individuum, dessen Verhältnis zur Welt eben nicht mehr durch überlieferte gesellschaftliche Konventionen und eine christlich geprägte feste Weltordnung vorgegeben und bestimmt ist. In diesem Zusammenhang macht auch die Georgesche Umwandlung der Vorlage in eine Befehlskette Sinn, denn während die Konvention, wenn sie nicht als ein äußerer Zwang, sondern als eine verbindliche akzeptiert wird, den gebietenden Gestus in sich trägt, so gilt es für George, diesen explizit kenntlich zu machen. Analog zu dem Wandel des Aussagecharakters durch die Verwendung des Indefinitpronomens *man* in der Eröffnungszeile, wird auch in den abschließenden Versen von George die Vorstellungswelt der englischen Renaissance, die in Shakespeares Sonetten ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hat, durch ein neues, seinem eigenen historischen Kontext gemäÙes „modernes“ Weltbild und Weltgefühl ersetzt. Dass George diese eminent wichtigen Veränderungen gerade in der Eröffnungszeile und dem Schlusscouplet anbringt, zeigt, dass er die Grundstruktur der Shakespeareschen Sonette – das einleitende Motto auf das der sentenzhafte Abschluss Bezug nimmt – nutzt, um dem Gedicht als Ganzem einen neuen Aussagegehalt zu verleihen. Dieses Transponieren des Vergangenen in die eigene Vorstellungswelt gilt nicht nur für die *Umdichtung* der Sonette, sondern sie kennzeichnet Georges übersetzerisches Schaffen überhaupt. In den *Blättern für die Kunst* findet sich bereits 1894 die für diese Vorgehensweise bezeichnende Aussage: „Die älteren dichter schufen der mehrzahl nach ihre werke oder wollten sie wenigstens angesehen haben als stütze einer meinung: einer weltanschauung - wir sehen in jedem ereignis jedem zeitalter nur ein mittel künstlerischer erregung“.<sup>625</sup>

In Rudolf Borchardts bereits zitiertem Aufsatz *Dante und deutscher Dante* steht eine aufschlussreiche Bemerkung über George und dessen dichterischen Werdegang:

George, in seinen Anfängen von unsicherer Bildung, vielmehr nur im Negativen, in der Negation des ihm in Deutschland unmittelbar voraufgehenden einigermaßen sicher, knüpft an eine französische Tradition an, ohne zu wissen, daß er in ihr lauter ursprünglich deutsch romantische Elemente und Tendenzen aufnimmt, rezipiert Mallarmésche Theorien, die im letzten Grunde rein aus Fritz Schlegel stammen, rezipiert eine Technik des Verses, die mit romantischen Postulaten und romantischen Idealen, vor allem dem Dantes, den Weg nach Frankreich gefunden hatte, und führt diese ganze Beute in die Heimat zurück.<sup>626</sup>

---

<sup>625</sup>Blätter für die Kunst. Band 2, Heft 2 (März 1894), S. 11.

<sup>626</sup>Rudolf Borchardt. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Prosa II. Stuttgart 1959, S. 85.

Die vergleichende Analyse bestätigt Borchardts Behauptung: Georges *Umdichtung* unterscheidet sich grundlegend von den Versionen Bodenstedts und auch Gildemeisters; sie hat stellenweise große Ähnlichkeit mit den frühesten Übersetzungen von Shakespeares Sonetten. Diese Tatsache kann angesichts der eingangs dargestellten Dichtungs- und Übersetzungskonzeption Georges, die sich gegen die „bürgerlichen“, „spätromantischen“ Auffassungen wendet und in der Abkehr partiell an frühromantische Überlegungen annähert, nicht überraschen. Allerdings sind auch die Grenzen dieser Gemeinsamkeit klar erkennbar. George, der die Dichtung immer von der Formwerdung aus begreift, setzt dies auch in seiner Übersetzung um; die strenge Gliederung der Sonettform und der einzelnen Strophen wird von ihm in viel stärkerem Maße reproduziert als von Kannegießer oder Lachmann. Dies gilt auch für die Wiedergabe von Wortwiederholungen, von klanglichen Zusammenhängen in Assonanzen und Alliteration, die den einzelnen Zeilen, den Strophen und dem Gedicht als Ganzem Zusammenhalt verleihen, bei der George seine Vorgänger weit hinter sich lässt. Aber - und auch dies ist deutlich erkennbar - trotz aller Ausrichtung auf das Original entsteht hier doch etwas ganz Eigenes; eine Dichtung, die mehr mit den originären dichterischen Werken Stefan Georges gemein hat, als dass sie die in Shakespeares Sonetten zum Ausdruck gebrachte Vorstellungswelt des englischen ausgehenden 16. Jahrhundert transponieren würde.

Eine weitere wichtige Differenz zwischen George und seinen Vorgängern gründet in dem der Übersetzung zugrunde liegenden Verständnis der Sonette, das George in der Einleitung seiner *Umdichtung* folgendermaßen darlegt:

Von den Gründen weshalb Shakespeares Sonette bei uns noch wenig gewürdigt wurden - ist abgesehen von der Anforderung sehr hohen Versverständnisses der wichtigste innere: dass unsre Gewohnheit alle Dichtung durchaus „romantisch“ sieht - diese vierzeiler aber - obwohl oberste Dichtung - durchaus „unromantisch“ sind. Der Äußere betrifft den Gegenstand. Hier wurde jahrhundertlang gestritten - was Spiel und was Gefühl sei - wer der blonde Jüngling und wer die schwarze Dame der letzten Abteilung: hier haben sie geraten - gerent und geirrt bis zum völligen Verhören des Seelentones. Nicht nur in der Fortpflanzungsreihe (I-XVII) wo freilich der Geist mehr verborgen liegt - nein durchgängig entdecken die mehr stumpfen Gehirne in Auftrag gearbeitete Stilübungen - die mehr niedrigen ihren ganzen eignen Ekel: kaum eines aber erkannte den Gehalt: die Anbetung vor der Schönheit und den glühenden Verewigungsdrang. Unserer Tage haben sich Menschen und Dichter unverhohlen ausgesprochen: im Mittelpunkt der Sonettenfolge steht in allen Lagen und Stufen die leidenschaftliche Hingabe des Dichters an seinen Freund. Dies hat man hinzunehmen auch wo man nicht versteht und es ist gleich töricht mit Tadeln wie mit Rettungen zu beflecken was einer der Grössten Irdischen für gut befand. Zumal verstofflichte und verhirnlichte Zeitalter haben kein Recht an diesem Punkt Worte zu machen da sie nicht einmal etwas ahnen können von der welterschaffenden Kraft der Übergeschlechtlichen Liebe.<sup>627</sup>

---

<sup>627</sup>William Shakespeare: Die Sonette. Englisch und deutsch. Umdichtung von Stefan George. München 1989, S. 7.



Der abschließende Satz erinnert an jene Passage der Rede *Zum Shakespeares Tag*, in der Goethe das Unverständnis seiner Zeit gegenüber dem Shakespeareschen Werk anprangert.<sup>628</sup> Und die Feststellung Friedrich Gundolfs, dass Goethe in seiner emphatischen Shakespeare-Deutung, „in Form einer Charakteristik Shakespeares ein Bekenntnis seines eigenen Ideals“<sup>629</sup> gebe, lässt sich auf Stefan Georges Ausführungen über die Shakespeareschen Sonette übertragen. Die „anforderung sehr hohen verse-verständnisses“ wird an den Leser in wahrscheinlich noch größerem Maße von Georges *Umdichtung* gestellt. Die Unterscheidung von romantischer und unromantischer Dichtung, die George zur Charakterisierung der Shakespeare-Sonette vornimmt, taucht in den literaturtheoretischen Betrachtungen des George-Kreises immer wieder auf, wenn es darum geht, das Wesen und Werk eines Dichters zu beschreiben. Insbesondere die Abhandlungen Friedrich Gundolfs werden von dieser Opposition durchzogen, die – eine Abwandlung von Schillers Unterscheidung naiver und sentimentalischer Dichtung – sich stark verkürzt folgendermaßen begreifen lässt.<sup>630</sup> Während die romantische Dichtung auf dem Gegensatz von Subjekt und Objekt im dichterischen Bewusstsein gründet und aufgrund dieser Spaltung die Dinge mittelbar, gebrochen durch die Reflexion vermittelt, erfasst die unromantische Dichtung, die auf der Einheit von innerer und äußerer Welt gründet, die Erscheinungen unmittelbar, sie stellt – wie Gundolf es nennt – „die unmittelbaren seelischen Wirklichkeiten dar“<sup>631</sup>. Shakespeare erscheint in Gundolfs Werk immer wieder als der unromantische Dichter par excellence,<sup>632</sup>

---

<sup>628</sup> „Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen von Natur zu urteilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen, und an anderen sehen“. W.A. Abt. I. Band 37, S. 134.

<sup>629</sup> Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin <sup>7</sup>1923, S. 227.

<sup>630</sup> In Gundolfs Aufsatz über die Shakespeareschen Sonette heißt es: „Im heutigen, von der Romantik beherrschten Begriff von Dichtung schwingt die Vorstellung eines dem eigentlichen Sein und Thun gegenübergestellten Inhalts, man nenne ihn nun Abbild, Ideal oder Problem. Das als Leben, als Gegenwart Anerkannte will man darstellen, verklären, verwandeln, fliehen, bekämpfen, mit ihm eins werden und so weiter. „Klassizismus“, „Romantik“, „Naturalismus“, „Symbolismus“, verschiedene Richtungen oder Grade, sind darin eins: daß ein Seiendes einem Wollen oder Sehen als Gegenstand dienen soll. Dies seelische Grundverhalten, den Schwerpunkt außerhalb zu suchen, wurde durch die Romantik weltgiltig mit rückwirkender Kraft, so daß wir alle Dichtung, auch die Antike, „romantisch“ sehen. Nichtromantischen Geistern aber ist das Dichten selbstverständliche Funktion des Seins, ihre innere Gegenwart, von der sie eine äußere nicht trennen. Der Gegensatz Objekt=Subjekt kommt ins dichterische Bewußtsein erst mit der Romantik. [...] Wir aber suchen in der Dichtung, statt der unmittelbaren seelischen Wirklichkeiten, ihre Projektionen in eine äußere von uns gesetzte oder geforderte Welt, statt der Bildkraft *Phantasie*, statt der Bewegung *Stimmung*, statt der Bewegtheit *Gefühl*, statt Charakter *Gemüth*. Diese Schlagworte bezeichnen heute etwas Gebrochenes, Gespiegeltes, Verzogenes.“ Friedrich Gundolf: Shakespeares Sonette. In: Die Zukunft. Band 18, Heft 41. (1910). S. 67.

<sup>631</sup> Friedrich Gundolf: Shakespeare. Sein Wesen und Werk. Band I. Berlin 1928, S. 172.

<sup>632</sup> „Kein zweiter Genius erfuhr die Lebenszustände so unmittelbar, so unbezogen auf ein Ideal oder ein Sittengesetz, so ungebrochen durch moralische Reflexionen, so ganz eingesenkt in ihre Stunde und Stätte, ohne transzendente Deutung oder Tröstung, ohne Empfindsamkeit, Ästhetik oder Mystik der Humanisten von Petrarca bis Goethe, und vor

als der Dichter, für den „Sein und Denken keine Gegensätze“<sup>633</sup> waren, weswegen gerade im Falle Shakespeares der Leser mit seinem aus der romantischen Dichtung gewonnenen Literaturverständnis, dichterische Kunstwerke als „Projektionen in eine äußere von uns gesetzte oder geforderte Welt“<sup>634</sup> zu betrachten, das eigentliche Wesen dieser Dichtung nicht erfassen und begreifen kann<sup>635</sup>. Dass die Sonette Shakespeares dieser falschen Betrachtungsweise stärker ausgesetzt sind als die Dramen, begründet Gundolf folgendermaßen:

Die wir alles als Spiegelung sehen, können seine Dramen, diese innere Welt, noch als losgelöste äußere deuten. Um so mehr verwirren die Sonette, sobald man hier Bezugnahme, Darstellung, Bekenntnis sucht. Nimmt man sie nur als Wirkung, statt als Wesen, als Bilder statt als Bewegung, hält man ihr einzelnes fest, statt sie als Ganzes zu ergreifen, so fehlt ihnen Alles, was für uns erst ein Gedicht ausmacht.<sup>636</sup>

Auch wenn der Unterschied zwischen unromantischer und romantischer Dichtung von Gundolf zunächst einmal historisch begründet wird,<sup>637</sup> so zeigen insbesondere seine Aus-

---

allem ohne jedes romantische Schweben und Schwelgen. Kein Dichter ist je weniger seinem Da-seins-schicksal ausgewichen nach oben ins Heilige nach unten ins Tierische, nach innen ins Dunkle, nach außen ins Leere: wohl aber hat er mit einer Sinnhülle, Herzensstärke und Geist-gegen-wart ohnegleichen in sein immer offnes und zugleich festes Selbst die rege Erscheinungswelt und das frische Kräftespiel seines weltgewissen Zeitalters hereingeholt, die Erdendinge und ihre Gewichte wahrgenommen, die Arten, Lagen, Gaben eingesehen und darin die Gleichnisse seiner eigenen Fülle gefunden.“ Ebd., S. 174f.

<sup>633</sup>Friedrich Gundolf: Shakespeares Sonette. In: Die Zukunft. Band 18, Heft 41. (1910). S. 68.

<sup>634</sup>Ebd., S. 67.

<sup>635</sup>„Bei keinem Dichter ist das allegorische Lesen, das heißt die Suche nach dem Sinn hinter den Erscheinungen unnötiger, verwirrender und verlockender als bei Shakespeare. Die platonischen, christlichen, bedeutungssüchtigen, erscheinungsflüchtigen Denkgewohnheiten haben bei ihm weniger Grund und mehr Stoff gefunden als bei irgend einem .. weniger Grund, weil vielleicht seit Homer kein Dichter so ganz in dem Jetzt und Hier seiner Wahrnehmung lebte wie er, so aufging in der dichterischen Bannung wirklichen Alls in wirkliche Gestalten. An ihm wird ein Ursprung der Kunst, die Identität von Alleinheit und Erscheinungsvielfalt erst vollkommen sinnfällig. Doch eben darum bietet er auch am meisten Stoff für jede Art der Hintersinnigkeit denen die Erscheinung nicht als Erscheinung zu nehmen wissen. [...] Shakespeares wirklichen Sinn hat man nicht gefaßt, wenn man nach seinem Hintersinn greift.“ Friedrich Gundolf: Shakespeare. Sein Wesen und Werk. Band I. Berlin 1928, S. 9f.

<sup>636</sup>Friedrich Gundolf: Shakespeares Sonette. In: Die Zukunft. Band 18, Heft 41. (1910). S. 67.

<sup>637</sup>Vgl. Friedrich Gundolf: Stefan George. In: Ders.: Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte. Ausgewählt und herausgegeben von Viktor A. Schmitz und Fritz Martini. Hei-

fürhungen über Stefan George, dass es sich hierbei zugleich um ahistorisch verstandene Größen, um überzeitlich wirksame, grundsätzliche Möglichkeiten der Dichtung handelt: auch George erscheint in Gundolfs Ausführungen als unromantischer Dichter<sup>638</sup>. Die von Gundolf vorgezeichnete Parallele zwischen dem Dichter Shakespeare und dem Dichter Stefan George<sup>639</sup> wird konkreter fassbar in dem, was George als den „gegenstand“ und den „gehalt“ der Shakespeareschen Sonette bezeichnet. Die radikale Abkehr von allen positivistisch-biographischen Deutungen und moralischen Beurteilungen, die George in seinem Vorwort vollzieht, ist die notwendige Konsequenz aus einem großen Teil der Erklärungsversuche des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die mit ihren Identifizierungsbemühungen mehr skurrile Blüten als echte philologische oder poetologische Erkenntnisse hervorgebracht haben. Schon Nicolaus Delius hatte es für unnütz erklärt, die von Shakespeare dargestellten Figuren mit realen Personen gleichzusetzen. Aber während Delius die Sonette als ein freies Spiel der Phantasie verstanden wissen wollte, wartet George mit einer ganz anders gearteten Theorie auf. Für ihn sind die von Shakespeare dargestellten Personen keine Denkfiguren, sondern sie haben ihren Ursprung in der in der Wirklichkeit, in der den Dichter umgebenden Erscheinungswelt. In der zweiten Ausgabe von *Tage und Taten* ver-

---

delberg 1980, S. 227-238.

<sup>638</sup> „Als deutscher Dichter unserer Tage vergegenwärtigt George menschliche Urtriebe, ewige Seinsarten, wie sie in solcher Reinheit und in solcher Einheit vielleicht nicht erschienen sind, seitdem Natur und Kultur sich getrennt haben [...], er ist Künstler mit dem unerbittlichen Drang nach möglichst starkem, dichtem und gestaltetem Ausdruck seiner Fülle, mit dem Willen zur klaren Farbe, zur reinen Linie, zum wahrnehmbarsten Erscheinen des gelbten In- und Umseins [...]. Gaben und Aufgaben, die sich in der modernen Welt zu bekämpfen und auszuschließen scheinen, Weihe und Leidenschaft, Wille und Traum hegt George nicht nur neben- oder nacheinander, sondern in unlösbarer, gedrungener Einheit: der Vielspalt der heutigen Reize und den einseitig sprengenden Kräften der Seele oder des Geistes, dem Betrieb der modernen Wissenschaft, welche die Allheit der Dinge und Begriffe sucht, stellt er die Ganzheit des Menschen entgegen mit der oft furchtbaren Härte, die zum Widerstand gegen so viele Gefahren gehört. So will er auch nicht Kompletterung, wie die Teilhaften, die Reizbaren, die Zerreißer und die Zerissenen, wie die Fachleute und die Schwärmer, die Sachensammler und die Romantiker, nicht das Andere, das Fremde, das Ferne, sondern die ‚Darstellung des Gleichen‘ - wie die klassische Antike und ihre Erneuerer: nicht die Erlösung vom Bösen, sondern die Erfüllung des Schönen, Großen, Hehren - nicht die ‚Entwerdung des Ich‘, sondern die Vollkommnis, Erscheinung des Selbst, das heißt Bildwerdung des Alls im geschlossenen Hier und Jetzt, im plastischen Augenblick, im seelengestaltigen Leib, im tönenden welterfüllten Raum: Den Sinn des Seins sucht er nicht hinter oder über dem Schein, sondern im Erscheinen, dem Akt und dem Erlebnis: nicht im Unendlichen, sondern im zeitlos Gegenwärtigen, das zugleich göttliche Gnade und menschliches Werk ist. Nicht die schwankenden Gemütszustände, inneren Meinungen oder Wallungen gelten ihm deshalb, sondern das verwirklichte Wesen, der Vollzug, die Tat und das sichtbare Schicksal“. Ebd., S. 230.

<sup>639</sup> Die Parallele zwischen den Dichtergestalten Shakespeare und George hat - das muss hier einschränkend bemerkt werden - einen eher sekundären Stellenwert gegenüber der vom George-Kreis vornehmlich propagierten Dichterverwandschaft zwischen George und Dante, deren größere Popularität nicht zuletzt auf die Profilportraits und -photographien des lobeerbekränzten Stefan George zurückzuführen ist, die sich deutlich an den bildkünstlerischen Darstellungen des Dichters Dante orientieren.

merkt George unter der Überschrift *Kunst und menschliches Urbild*:

Unsere lebensfliessung (rhythmus) verlangt ausser uns das urbild das in vielen menschlichen gestalten oft einzelne züge und zeit- und näherungsweise eine verkörperung findet. Eine andere erklärung gibt es weder für die Dantesche Geliebte noch für den Shakespearischen Freund. Nach der einen wirklichen Beatrice und dem einen wirklichen W.H. zu suchen ist eine spielerei der ausleger.<sup>640</sup>

Diese Gestaltwerdung des Urbilds in der Dichtung, wie sie George für die Shakespeareschen Sonette proklamiert, steht in direktem Bezug zu Georges eigener Dichtung, zu der Gestaltung des Maximin-Erlebnisses<sup>641</sup>, dessen Deutung innerhalb der zeitgenössischen Literaturkritik ähnlich positivistisch-biographische Erörterungen und moralische Debatten zeitigte, wie die Deutung der Shakespeareschen Sonette. Gundolf, dem es mit seinem 1920 erschienenen Buch über Stefan George auch darum ging, derartige vom moralischen Standpunkt aus begründete Missverständnisse zu beseitigen, schreibt hierzu: „Es ist gleichgültig, wer der Anlaß dieser Leidenschaft geworden. Wenn die Stunde reift, findet der Genius seine Wunschbilder oder erschafft sie sich und uns kümmern nicht die meist stummen oder leeren Namen der Geliebten, sondern nur die Gesichte die in sein Werk übergegangen“.<sup>642</sup>

Mit seinen Büchern über Stefan George und über *Shakespeare. Sein Wesen und Werk*, hat Gundolf versucht, die Entwicklung zweier der für ihn bedeutendsten und prägenden Dichter nachzuzeichnen; in ihnen tritt die von Gundolf statuierte und von seinem Kreis willig nachgezeichnete Parallele zwischen dem Dichter Shakespeare und dem Dichter George, zwischen den Sonetten Shakespeares und den Gedichten Stefan Georges besonders deutlich zutage. So wie die künstlerische Entwicklung Georges in Gundolfs Deutung ihren Kulminationspunkt in dem Maximin-Erlebnis findet, so markiert für ihn die Begegnung Shakespeares mit dem schönen Jüngling und der dunklen Dame und die dadurch ausgelöste „Seelenerschütterung“<sup>643</sup> den entscheidenden Wendepunkt im Schaffen des Künstlers. Wie hundert Jahre vor ihm Ludwig Tieck, August Wilhelm und Friedrich Schlegel versucht Gundolf, die Sonette als künstlerisches Bindeglied zwischen zwei Schaffensphasen Shakespeares zu erfassen. Gegen die Veräußerlichung des Erlebnisgehalts dieser Gedichte, wie sie sich in der Anekdotenjägerei und den moralischen Debatten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spiegelt, setzt Gundolf ein neues, den romantischen Deutungen sehr ähnliches Verständnis vom Erlebnis und dessen Gestaltwerdung im Kunstwerk.<sup>644</sup> Die Umset-

---

<sup>640</sup>S.G. Band 17: Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen. S. 88.

<sup>641</sup>Zu der dichterischen Gemeinsamkeit tritt die zeitliche Koinzidenz: 1907, im Erscheinungsjahr der Gedichtsammlung *Der Siebte Ring*, der den Maximin-Mythos begründet, beginnt George mit der Übertragung der Shakespeare-Sonette.

<sup>642</sup>Friedrich Gundolf: George. Berlin 1920, S. 167.

<sup>643</sup>Friedrich Gundolf: Shakespeare. Sein Wesen und Werk. Band I. Berlin 1928, S. 164.

<sup>644</sup>Ebd., S. 164ff.

zung des Erlebnisses in das Kunstwerk, die Gestaltwerdung des Urbilds bei Shakespeare in seinen Sonetten und bei George im *Siebten Ring* und im *Stern des Bundes* werden von Gundolf als analoge Prozesse dargestellt und die Begriffe, die er in diesem Zusammenhang zur Charakterisierung der Georgeschen Dichtung verwendet, decken sich mit dem, was George in seiner Einleitung als den „gehalt“ der Sonette bezeichnet, die „anbetung vor der schönheit, der glühende verewigungsdrang und die weltschaffende kraft der übergeschlechtlichen Liebe“.

Aus der Annahme einer jenseits aller zeitlichen Bindung existierenden dichterischen Verwandtschaft resultierte die einhellige Meinung der Mitglieder des George-Kreises, dass erst mit Stefan George der Dichter auf den Plan getreten sei, der aufgrund seiner Sprachmächtigkeit und seines dichterischen Vermögens die Befähigung habe, es mit den Shakespeareschen Sonetten aufzunehmen. Berthold Vallentin schrieb in seiner Rezension der *Umdichtung* von Stefan George:

Durch diesen äußerst komplexen und im äußersten einheitlichen Charakter des Werks [Shakespeares Sonettsammlung, Anm. G.H.] war die Zeit vorausbestimmt, in der seine naturgemäße Aneignung für das Deutsche erfolgen konnte. Es bedurfte einmal der Fähigkeit, ein komplexes Dichtersche in seinem Ganzen aufzufassen und zu ertragen, ohne sich am Stoff schadlos zu halten oder am bloß Formalen zu ergötzen, und der daraus sich entwickelnden reifern Kraft, ein dichterisch Komplexes ohne den Apparat kostbarer Formen im einfach Einheitlichen anzuschauen und zu genießen. Diese Eignungen sind am Deutschen erst durch die Bewegung ausgebildet worden, die sich an das Unternehmen der 'Blätter für die Kunst' und an den Namen Stefan George knüpft. Die ersten Werke bis etwa zum 'Teppich des Lebens' schufen den Komplex: der Zugang war vergleichsweise leicht unter dem beweisenden und beschwörenden Reichtum der Formen. Seit dem 'Siebten Ring' verengt sich der Glanz, schließt dicht auf eine Stelle zusammen, die ihn ganz in sich hat und ganz davon glüht, aber auf ihr weites Ausstrahlen verzichtet. Hier wird jene zweite, reifere Kraft entwickelt, die dem Geist in Shakespeares Sonetten begegnet und ihn ergreifen kann. Mit ihrer Entfaltung wurde uns das Shakespearesche Werk zugänglich und liegt nun in der Umdichtung Stefan Georges vor.<sup>645</sup>

Ähnlich klingt das Urteil, das Friedrich Gundolf in seiner ebenfalls 1910 erschienen Besprechung fällt; auch hier erscheint George als der zur schöpferischen Übertragung der Shakespeareschen Sonette berufene Dichter, dem es als erstem gelungen sei, deren „seelen-ton“ in deutscher Sprache wiederzugeben<sup>646</sup>:

---

<sup>645</sup>Berthold Vallentin: Shakespeares Sonette und ihre Umdichtung durch Stefan George. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Hrsg. v. Max Dessoir. Band 5. (1910). S. 269. Vgl. auch Friedrich Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Berlin 1930, S. 376.

<sup>646</sup>In Gundolfs Argumentation erscheint George deswegen als erster, der den „seelen-ton“ der Shakespeareschen Sonette wiedergegeben hat, weil erst durch ihn der „durchgehalte-

Shakespeares Sonette sind jetzt zum ersten Mal von einem Dichter verdeutsch, um ihres Eigendaseins willen, nicht um ihren Begriffs- oder Gefühlsinhalt näher zu bringen. Stefan George läßt in deutscher Sprache ihren 'Seelenton' erklingen, der weder Inhalt noch Form, sondern die lebendige Einheit beider ist. Es liegt nicht in den begreifbaren Worten und nicht in der berechenbaren Metrik, entzieht sich daher in gleicher Weise dem bloßen Sprachkenner wie dem bloßen Wortkünstler, als welche es nur mit dem Niederschlag der rhythmischen Bewegung zu thun haben. Der Dichter allein, der diese von innen als Werden miterlebt, nicht von außen in ihrem Ergebnis beschaut, kann Ton und Wesen von Versen nachbilden; und seine Nachbildung muß selbst philologisch getreuer sein als eine nur philologische; denn ihm sind die Worte nicht Einzelzeichen aus einem Mosaik: er sieht ein untheilbares Ganzes, in einer Geburt entstanden und in Worte gegliedert. Er muß aus jedem Wort Sinn, Kraft und Art der übrigen fühlen.<sup>647</sup>

Die von den Mitgliedern des George-Kreises statuierte Geistesgemeinschaft hat bei vielen Zeitgenossen heftige Ablehnung hervorgerufen; beispielsweise bei Max Meyerfeld, der in seiner Rezension der Übersetzung von Stefan George schrieb:

Wenn es den Rezensenten nachginge, die sich bisher über Stefan Georges Bearbeitung der shakespeareschen Sonette (er schreibt affektiert Sonnette) geäußert haben, so wäre sie als ein Nationalereignis zu betrachten. Die Mitglieder der Tafelrunde zu gegenseitiger Beweihräucherung wollen uns glauben machen, es hätte keine günstigere Verbindung stattfinden können als zwischen dem göttlichen William und Stefanus Optimus Maximus. In Wahrheit läßt sich keine ungleichere Ehe denken.<sup>648</sup>

Aber nichtsdestotrotz hat sich die Vorstellung von einer geistig-dichterischen Verwandt-

---

nen Ton“ für die deutsche Dichtung fruchtbar gemacht wurde: „Den Dauerton, das Zeichen der antiken oder katholischen Dichtgesinnung, hat George - polyphoner, schallender, gedrungener als Hölderlin - endgültig der deutschen Sprache erobert [...]. Auch hier ist George antik als Deutscher und sein Ton ist die Wiedergeburt, nicht die Nachahmung jener gesamt menschlichen Ursprünge. Die katholische Hymne, Dante, Shakespeare und die besten romanischen Dichter haben aus verwandten Gründen gleichfalls die rhythmische Lyrik gegenüber der melodisch-individuellen, und Gedichtkreise statt der Gelegenheitslieder.“ Friedrich Gundolf: Shakespeares Sonette. In: Die Zukunft. Band 18, Heft 41. (1910), S. 63f.

<sup>647</sup>Ebd., S. 65f.

<sup>648</sup>Max Meyerfeld: Shakespeare-Nachdichtungen. In: Das literarische Echo. Band 12. (1909/1910). S. 1663.

schaft zwischen Shakespeare und George lange gehalten. Noch 1956 schreibt Friedrich Hoffmann in seiner Abhandlung über *Stefan Georges Übertragungen der Shakespeare-Sonette*, dass diese die „Frucht einer glückhaften Begegnung zweier großer Dichter [seien], die durch ein ähnliches Stilgefühl und eine verwandte Kunst- und Lebensanschauung verbunden werden“.<sup>649</sup>

Auch die Kritiker, die dem George-Kreis nicht nahe standen, erkannten die Besonderheit der Georgeschen *Umdichtung*, die sich von der Mehrzahl der vorhandenen Übertragungen schon allein dadurch unterschied, dass hier ein deutscher Dichter von Format als Übersetzer der Shakespeareschen Sonette auftrat. Exemplarisch für eine ganze Vielzahl ähnlicher Einschätzungen mag hier die Einschätzung von Gustav Landauer stehen:

Dem Willen und auch der Dichtkraft nach bei weitem am höchsten steht Stefan George; er hat den Geist und die Musik, hat das Formprinzip dieser Kunstwerke nicht nur erfaßt, sondern in sich; überdies ringt er ergreifend und fast tragisch um Treue, selbst wo es sich um das in diesem Fall Schwerste, um das Vorwiegen des männlichen Reims handelt; aber nur selten ist ihm ein ganzes Sonett geglückt; um der treuen Nachbildung der Form willen, vergewaltigt er die Möglichkeiten der deutschen Sprache oft unerträglich; so wird aus der Not die spezifisch Georgesche Tugend mit der der adelig=volksmäßige Shakespeare nichts gemein hat: das Hieratische, Esoterische, das an die Stelle des Volks und der natürlichen Vornehmheit, die unserer Zeit alle beide fehlen, den Klügel setzt; und zum Verständnis und Genuß seiner Übersetzung - ich übertreibe nicht - braucht man immer wieder das Original.<sup>650</sup>

Dass die genaue Nachbildung des Originals, die Stefan Georges *Umdichtung* auszeichnet, oft um den Preis der Verständlichkeit und Sprachvergewaltigung erkaufte wird, dass der Georgeschen Übertragung mit ihren ungewöhnlichen Wortkonstruktion etwas Hieratisches, Esoterisches und Präziöses anhaftet, dies sind die stets wiederholten, sich bis in wörtliche Entsprechungen hinein gleichenden Feststellungen.<sup>651</sup> Woraus sich allerdings noch nicht auf die eigentliche Bewertung schließen lässt, die bei keiner anderen Übersetzung der Shakespeareschen Sonette so widersprüchlich ausfällt wie bei der *Umdichtung* von Stefan George. Auch jenseits der Spaltung in begeistertes Lob und scharfe Ablehnung, sind die Einschätzungen scheinbar diametral voneinander verschieden. Die Kritiker, die diese *Umdichtung* im Zusammenhang mit Georges Gesamtwerk betrachten, behaupten zumeist, dass George mit seiner *Umdichtung* etwas ganz Eigenes geschaffen habe; während diejenigen, die mit Blick auf die Vorlage, rein vom übersetzungskritischen Standpunkt aus urteilen,

---

<sup>649</sup>Friedrich Hoffmann: *Stefan Georges Übertragungen der Shakespeare-Sonette*. In: S.J. Band 92 (1956), S. 146.

<sup>650</sup>Gustav Landauer: *Shakespeare*. Dargestellt in Vorträgen. Hrsg. v. Martin Buber. Band 2: Frankfurt a.M. 1923, S. 334.

<sup>651</sup>Vgl. auch Ralph Farrell: *Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung*. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1937. Nendeln/Liechtenstein 1967.

zumeist die Ansicht vertreten, dass George ein an metrischer und wörtlicher Genauigkeit alle anderen Übersetzungen übertreffendes treues Abbild des Originals erstelle. Aber diese Positionen widersprechen sich nur scheinbar, erst zusammengenommen beschreiben sie die Einzigartigkeit der Georgeschen *Umdichtung*: Kein Übersetzer vor und nach Stefan George hat in solchem Maße die genaueste formale Reproduktion, die Wiedergabe jeder kleinsten Nuance in Wortklang und -sinn angestrebt und zugleich das fremde Kunstwerk in solchem Maße der eigenen Dichtung einverleibt.<sup>652</sup>

---

<sup>652</sup>Dies gilt nicht nur für die *Umdichtung* der Sonette, sondern auch für die vielen anderen Übertragungen Stefan Georges. Vgl. Roger Bauer: Zur Übersetzungstechnik Stefan Georges. In: Stefan George Kolloquium. Hrsg. v. Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klussmann und Hans Joachim Schrimpf. Köln 1971, S. 160-177. Karlhans Kluncker: Blätter für die Kunst. Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges. Frankfurt a.M. 1974. Gerd Michels: Die Dante-Übertragungen Stefan Georges. München 1967.



### 3.4.2 Karl Kraus

Die verschiedenen Einschätzungen und Beurteilungen der *Umdichtung* von Stefan George lassen sich auf einen Kern zurückführen: auf die Sprache; in ihr liegen alle Eigenschaften begründet, die die Kritiker an Georges Übertragung gelobt oder bemängelt haben. Deswegen kam die schärfste Kritik an Georges *Umdichtung* der Shakespeare-Sonette auch nicht von philologischer oder literaturkritischer Seite, sondern von einem anderen Dichter, von Karl Kraus, der in dem 1932 veröffentlichten Aufsatz *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?* seine ganze polemische Sprachmächtigkeit aufwendet, um nicht nur mit Stefan Georges *Umdichtung*, sondern auch mit den Übertragungen der Vorgänger abzurechnen. Bereits sechs Jahre zuvor hatte Kraus sich in einer kleinen Schrift, die den bezeichnenden Titel *Hexenszenen und anderes Grauen* trägt, mit Shakespeare-Übersetzungen beschäftigt und vor allem Gundolfs *Shakespeare in deutscher Sprache* gnadenlos verrissen; aber auch die anderen Übersetzer von Shakespeares *Macbeth* kommen nicht viel besser davon. Noch 1935 eröffnet Kraus die Einleitung zu seinen eigenen Shakespeare-Bearbeitungen mit einem Frontalangriff gegen alles, was zu den betreffenden Stücken an Übersetzungen in deutscher Sprache vorliegt<sup>653</sup>:

Das Unternehmen einer freien Nachdichtung [...] braucht keiner weiteren Rechtfertigung gegenüber dem dichterischen Absurdum aller vorliegenden Verdeutschungsversuche. Deren Gelingen gipfelt höchstens in dem Eindruck, hier sei einmal ein Wettbewerb um den Erweis angetreten, daß nichts im Geiste unmöglicher ist, als zwei Sprachen dasselbe Gedicht abzugewinnen; nichts hoffnungsloser, als daß einer, der in der eigenen nicht dichten kann, damit zuwege käme, wenn er Inhalt und Ausdruck, Sinn und Klang, Gedanken und Farbe dem Gebilde der fremden zu entnehmen trachtet, statt all dies erlebend zu empfangen. Dazu bedarf der Nachdichter gar nicht der Kenntnis des Originals, sondern bloß des Vergleichs jener unzulänglichen Ergebnisse philologischer Bemühungen.<sup>654</sup>

Immer wieder hat Karl Kraus im Zusammenhang mit seinen eigenen Shakespeare-Nachdichtungen betont, dass er der englischen Sprache nicht mächtig sei.<sup>655</sup> Und unabhängig davon, ob man dieses Eingeständnis als wahrhaftige Aussage oder polemische Heraus-

---

<sup>653</sup>Die Shakespeare-Bearbeitungen von Karl Kraus konzentrieren sich auf die Stücke, die nicht von August Wilhelm Schlegel, sondern unter der Aufsicht und Redaktion von Ludwig Tieck durch seine Tochter Dorothea, von der auch die *Macbeth*-Übertragung stammt, und Wolf Graf von Baudissin übersetzt wurden. Lediglich August Wilhelm Schlegels Übersetzungen finden Gnade vor den Augen dieses unerbittlichen Kritikers.

<sup>654</sup>Die Fackel, Nr. 908, S. 1.

<sup>655</sup>Vgl. die Zusammenstellung der Äußerungen zu diesem Punkt bei Hendrik Birus: Aus dem Deutschen ins Deutsche übersetzen. Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übersetzungen. In: Geschichte, System, literarische Übersetzung. Hrsg. v. Harald Kittel. Berlin 1992, S. 185.

forderung wertet,<sup>656</sup> so gilt als eigentliche Aussageabsicht doch festzuhalten, dass die fremdsprachliche Kompetenz weder das dichterische Gelingen garantieren, noch in irgendeiner Form Richtmaß der literarischen Übersetzung sein kann. Das von Kraus praktizierte Übersetzungsverfahren - „Werte vorhandener Verdeutschungen, aus denen sich gleichsam eine Rohübersetzung ergab, zusammenzustellen und deren Unwert abzuändern“<sup>657</sup> - resultiert weniger als eine Art Notlösung, wie es viele Kritiker darstellen möchten, aus der Unkenntnis der fremden Sprache, sondern ist vielmehr Ausdruck einer ganz anders gearteten dichterischen Absicht. Auch wenn es zunächst so scheint, als wäre die Kraussche Übersetzungskonzeption eine Variation von Fuldas Übersetzungsprinzipien, so werden bei genauem Hinsehen doch sehr schnell die grundlegenden Unterschiede deutlich.

Während die Übersetzer von Bodenstedt bis Fulda den Sinn ihrer übersetzerischen Tätigkeit immer auch darin sahen, dem Leser einen zumeist leichter bekömmlichen Ersatz für das ihm ansonsten nur schwer oder gar nicht zugängliche Original zu bieten,<sup>658</sup> so besteht diese Sinnggebung bei Kraus ebenso wenig wie bei George, der ja auch nicht übersetzte, um „einen fremdländischen verfasser einzuführen“<sup>659</sup>. Hatte Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff die Übersetzung immer auch als auf das Verständnis des Originals bezogenen philologischen Erkenntnisprozess verstanden, so existiert auch diese Anbindung bei Kraus nicht mehr. Seine übersetzerischen Bemühungen wollen weder einem der fremden Sprache nicht mächtigen Leser den Zugang zu einem Kunstwerk erschließen, noch der philologischen Erkenntnis des Originals dienen; sie wollen auch nicht, wie dies bei George der Fall ist, sich des fremden Kunstwerks bemächtigen, indem sie es den ganz eigenen Dichtungsvorstellungen einverleiben, sondern sie sollen - und das ist wirklich einzigartig - allein und ausschließlich als Arbeit an der deutschen Sprache und für die deutsche Dichtung verstanden werden. Erst von daher erklärt sich der in dem Nachwort seiner Übertragung der Shakespeareschen Sonette stehende Satz, seine *Nachdichtung* erscheine „mit dem Anspruch auf das Urteil, daß eine [...] bisher unerschlossene Partie der Shakespeareschen Schöpfung der deutschen Sprache und der deutschen Dichtung gewonnen ist“<sup>660</sup>. Nur vor dem Hintergrund dieser ungewöhnlichen Zielsetzung lässt sich die Behauptung richtig verstehen, „daß jede Übersetzung Shakespeares durch einen Nachdichter Unfug ist, während der Dichter getrost mit Schiller die Nichtkenntnis des Originals und der englischen Sprache

---

<sup>656</sup>Meines Erachtens warnt Christian Wagenknecht zurecht davor, die Beurteilung der Krausschen Shakespeare-Übersetzungen auf das mangelnde Verständnis der fremden Sprache zu gründen, da dies die eigentliche Zielsetzung des Autors verfehlt. Vgl. Christian Wagenknecht: „Aus den Königsdramen. Ein Bestandsverzeichnis. In: Kraus-Hefte. Band 64. (Oktober 1992). S. 15f.

<sup>657</sup> Die Fackel.Nr. 908, S. 5. In dem Aufsatz *Hexenszenen und anderes Grauen* heißt es: „Um das Rechte zu treffen, genügte es, alles Unrechte in den verfügbaren *Macbeth*-Übersetzungen zu betrachten und zu vergleichen“.

<sup>658</sup>Natürlich hat die Übersetzung auch lange vor Bodenstedt die Funktion, dem nicht fremdsprachenkundigen Leser fremde literarische Werke zugänglich zu machen, aber dies ist nicht ihre ausschließliche Bestimmung. Eine deutliche Dominanz erhält diese vermittelnde Funktion erst in denjenigen Übersetzungen, die sich zunehmend an den Ansprüchen einer immer größeren Lesermasse orientieren und den Geschmack des Lesepublikums zum alleinigen Maßstab der Übersetzung machen.

<sup>659</sup>S.G. Band 13/14: Baudelaire.Die Blumen des Bösen. Umdichtungen. S. 5.

<sup>660</sup>Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. München 1964, o.S.

gemeinsam haben könnte, um aus einer Übersetzung eine Dichtung zu machen<sup>661</sup>, ebenso wie die konsequente Weiterführung des Gedankens, dass die Übersetzung „besser“, „shakespearehafter“ sein könne als das Original<sup>662</sup>.

Die Strategie, die Kraus seinen Übersetzungen zugrunde legt, nämlich das Original und die verschiedenen Übersetzungen wie ein umgekehrtes Palimpsest zu lesen, in dem erst durch die unterschiedlichen Sprachstufen der dichterische Anverwandlung der eigentliche Sinn zutage tritt, kennzeichnet nicht nur seine Shakespeare-Bearbeitungen, wie Hendrik Birus in einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Aus dem Deutschen ins Deutsche übersetzen* überzeugend dargelegt hat.<sup>663</sup> Der Titel *Nachdichtungen*, mit dem Kraus seine 1933 veröffentlichte Übertragung von Shakespeares Sonetten versieht, ist mit Bedacht gewählt; denn hierin wird nicht nur die Abgrenzung zu seinen Vorgängern vollzogen, die ihre Werke entweder schlicht als Übersetzungen, wie Lachmann, Regis und Gildemeister, als Nachbildungen, wie Friedrich Bodenstedt, oder als *Umdichtung*, wie im Falle Stefan Georges, ausgegeben hatten, sondern zugleich das Übersetzungsverfahren benannt, nach dem nicht nur das Original, sondern auch die zu ihm gehörigen Übertragungen nachgedichtet werden sollen. Nur wenn man die dichterische Absicht, die Karl Kraus mit seinen Übersetzungen verfolgt, auf diese Weise von der Bodenstedtschen Übersetzungsmaxime, kein „photographisches Abbild der englischen Sonette zu liefern, sondern sie deutsch nachzudichten, so daß sie auch in dieser neuen Gestalt Kennern wie Laien reinen poetischen Genuß gewähren möchten“<sup>664</sup> abgrenzt, kann man die Kraussche Übersetzungskonzeption, wie sie sich in dem Aufsatz *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?* darstellt, als ernsthaften Gegenentwurf zu den Bestrebungen Stefan Georges erfassen:

Wahres *Über-Setzen* könnte natürlich nie von dieser fixen Ideenlosigkeit ausgehen, nur von dem Plan, der bisher den Bodenstedts überlassen war: schöpferisch zu ersetzen, in das eigene Erlebnis zu versetzen. Es wäre ein Nachdichten, das durch doppelte Bindung sich mit weit größerer Verantwortlichkeit zu beglaubigen hätte als das Dichten im eigenen Erlebnisraum; es wäre der Versuch, Gefühle und Gedanken so in jene des Nachführenden und in die andere Sprache zu übertragen, so einzuschöpfen, daß der Eindruck zwingend werde, der Dichter hätte, in dieser Welt und Sprache lebend, nicht anders gedichtet.<sup>665</sup>

---

<sup>661</sup>Die Fackel. Nr. 908, S. 1.

<sup>662</sup>Die Fackel. Nr. 885-887, S. 49.

<sup>663</sup>Hendrik Birus: *Aus dem Deutschen ins Deutsche übersetzen*. Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übersetzungen. In: *Geschichte, System, literarische Übersetzung*. Hrsg. v. Harald Kittel. Berlin 1992, S. 173-211.

<sup>664</sup>Bodenstedt, S. 205.

<sup>665</sup>Die Fackel. 34. Jahrgang. Heft-Nr. 885-887 (Ende Dezember 1932), S. 48. Diese Zeitschrift wird im folgenden unter ihrem Titel mit Angabe der Heft-Nummern und der Seitenzahl zitiert.

Die Analyse der Übertragung von Karl Kraus soll aus diesem Grund in Abgrenzung zu der Übersetzung von Bodenstedt einerseits und Stefan Georges *Umdichtung* andererseits vollzogen werden.<sup>666</sup> Allein der Vergleich mit dem Original und die Aufzählung der Abweichungen verstellt den Blick auf das, worum es Kraus geht. Schon in Zusammenhang mit seiner Bearbeitung der Libretti zu den Operetten von Jacques Offenbach hatte Kraus einen „Kunstfreund“ imaginiert, „der eine Doppelausgabe jener alten und dieser neuen Texte veranstaltete, eine Gegenüberstellung, die noch aufschlussreicher wäre als der Vergleich der neuen Übersetzung mit den französischen Versen“.<sup>667</sup> Dass dieses Prinzip der vergleichenden Analyse im Sinne von Kraus verfährt, belegt schon die Verlagsanzeige seiner *Nachdichtung* in der Fackel:

In Vorbereitung:  
SHAKESPEARES SONETTE  
Nachdichtung von Karl Kraus  
Verlag „Die Fackel“  
Wien Leipzig

Für jeden Leser unentbehrlich:  
Shakespeare  
Sonnette  
Umdichtung von Stefan George  
Georg Bondi  
Berlin 1919<sup>668</sup>

Dass dieser Hinweis, diese direkte Bezugnahme abgesehen von aller polemischen Angriffslust durchaus ernst gemeint ist, bestätigt eine Bemerkung innerhalb des auf diese Anzeige folgenden Aufsatzes *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?*, wo es heißt:

Ich bin [...] nach dem Vergleich mit früheren und späteren Taten deutscher Kriegsführungen gegen die eigenen Sprache, zu dem Entschlusse gelangt, es mit Shakespeare zu versuchen und mit George aufzunehmen, wozu ich nicht so

---

<sup>666</sup>Die bürgerlicher Übersetzungspraxis auf der einen Seite und das Übersetzungsideom Stefan Georges auf der anderen Seite, diese einander diametral entgegengesetzten Standpunkte markieren das Spannungsfeld, in dem sich die Nachdichtung von Karl Kraus lokalisieren lässt.

<sup>667</sup>Die Fackel. Nr. 876-884, S. 91.

<sup>668</sup>Die Fackel. Nr. 885-887, Umschlagseite. Wie sich aus den im Kraus-Archiv aufbewahrten Druckfahnen belegen lässt, ist die Anzeige der Georgschen Umdichtung so bearbeitet worden, dass die Lettern, die zuletzt verwendet wurden, denen der Ausgaben des Bondi-Verlags möglichst ähnlich waren. Vgl. Georg Kranner: Die Nachdichtung der Sonette Shakespeares von Karl Kraus. Ein Kommentar zu ihrer Entstehung. Kraus-Hefte. Band 40. (1986). S. 3.

sehr der Kenntnis des Englischen als des Deutschen bedarf. Das Englische gibt mir George.<sup>669</sup>

Als erstes Beispiel der vergleichenden Analyse wird hier das 116. Sonett gewählt, das auch Karl Kraus in seiner sprachkritischen Untersuchung ausführlich erörtert:

Let me not to the marriage of true mindes  
Admit impediments, love is not love  
Wich alters when it alteration findes,  
Or bens with the remover to remove.  
O no, it is an ever fixed marke  
That lookes on tempests and is never shaken;  
It is the star to every wandring barke,  
Whose worths unknowne, although his hight be taken.  
Lou's not Times foole, tough rosie lips and cheeks  
Within his bending sickles compasse come,  
Love alters not with his breefe houres and weekes,  
But beares it out even to the edge of doome:  
If this be error and upon me proved,  
I never wirt, nor no man ever loved.<sup>670</sup>

Bodenstedt:

Nichts kann den Bund zwei treuer Herzen hindern,  
Die wahrhaft gleichgestimmt. Lieb' ist nicht Liebe,  
Die Trennung oder Wechsel könnte mindern,  
Die nicht unwandelbar im Wandel bliebe.  
O nein! Sie ist ein ewig festes Ziel,  
Das unerschüttert bleibt in Sturm und Wogen,  
Ein Stern für jeder irren Barke Kiel, -  
Kein Höhenmaß hat seinen Wert erwogen.  
Lieb' ist nicht Narr der Zeit, ob Rosenmunde  
Und Wangen auch verblüht im Lauf der Zeit -  
Sie aber wechselt nicht mit Tag und Stunde,  
Ihr Ziel ist endlos, wie die Ewigkeit.  
Wenn dies bei mir als Irrthum sich ergiebt,  
So schrieb ich nie, hat nie ein Mensch geliebt.<sup>671</sup>

Stefan George:

Man spreche nicht bei treuer geister bund

---

<sup>669</sup>Die Fackel. Nr. 885-887, S. 50.

<sup>670</sup>Sonnets, S. 101.

<sup>671</sup>Bodenstedt, S. 171.

Von hindernis! Liebe ist nicht mehr liebe  
Die eine änderung sah als änderungs-grund  
Und mit dem schiebenden willfährig schiebe.

O nein · sie ist ein immer fester turm  
Der auf die wetter schaut und unberennbar.  
Sie ist ein stern für jedes schiff im sturm:  
Man misst den stand · doch ist sein wert unnennbar.

Lieb' ist nicht narr der zeit: ob rosen-mund  
Und -wang auch kommt vor jene sichelhand ..  
lieb' ändert nicht mit kurzer woch und stund .  
Nein · sie hält aus bis an des grabes rand.

Ist dies irrtum der sich an mir bewies ·  
hat nie ein mensch geliebt · nie schrieb ich dies.<sup>672</sup>

Karl Kraus

Nichts löst die Band, die die Liebe bindet.  
Sie wäre keine, könnte hin sie schwinden,  
weil, was sie liebt, ihr einmal doch entschwindet;  
und wäre sie nicht Grund, sich selbst zu gründen.

Sie steht und leuchtet wie der hohe Turm,  
der Schiffe lenkt und leitet durch die Wetter,  
der Schirmende, und ungebeugt vom Sturm,  
der immer wartend unbedankte Retter.

Lieb' ist nicht Spott der Zeit, sei auch der Lippe,  
die küssen konnte, Lieblichkeit dahin;  
nicht endet sie durch jene Todeshippe.  
Sie währt und wartet auf den Anbeginn.

Ist Wahrheit nicht, was hier durch mich wird kund,  
dann schrieb ich nie, schwur Liebe nie ein Mund.<sup>673</sup>

Schon der erste Satz zeigt, wie diametral verschieden insbesondere die Versionen von George und Kraus sind. Während George das Personalpronomen „me“ in das distanzierende Indefinitpronomen „man“ verwandelt, wodurch die Anspielung an die christliche Heiratszeremonie deutlich zurückgedrängt wird, so macht Kraus noch nicht einmal den Ver-

---

<sup>672</sup>William Shakespeare. Die Sonette. Englisch und deutsch. Umdichtung von Stefan George. München 1989, S. 241.

<sup>673</sup>Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. München 1964, o.S.

such, das im Original Vorgegebene nachzubilden. Das Enjambement, ein bei Shakespeare äußerst selten vorkommendes Moment, das schon allein aus diesem Grund besondere Beachtung verdienen würde, wird von Kraus - im Gegensatz zu seinen Vorgängern - einfach ignoriert. Zwar beginnt Kraus, wie vor ihm Bodenstedt mit dem gewichtigen Einleitungswort „Nichts“, was der Aussage Nachdruck verleiht, aber an die Stelle der an die christliche Heiratszeremonie angelehnten Formulierung, die in Bodenstedts „Bund“ wenigstens noch zu erahnen war, tritt hier eine der deutschen Dichtungssprache nicht ungeläufige Formel von dem Liebesband. Stand bei Bodenstedt noch das poetische Klischee „treuer Herzen“, so entscheidet sich George, der aus gutem Grund auf das Adjektiv *treu* nicht verzichten will, das ja eines der immer wiederkehrenden Worte innerhalb der Shakespeareschen Sonettsammlung darstellt, für die Verbindung „treuer geister“, die nicht ins Klischee verfällt und sich durch ihre Ungewöhnlichkeit deutlich von der geläufigen Version „treuer Seelen“, die Regis und Gildemeister verwenden, absetzt. Bei Kraus dagegen, der Georges Wahl mit der Bemerkung kommentiert, dass „treue Geister dienstbare Geister“ seien<sup>674</sup>, ist von „true mindes“ ebenso wenig die Rede wie von „impediments“, die Bodenstedt immerhin noch durch das Verb „hindern“ zu retten versucht. In noch stärkerem Maße als bei Bodenstedt wird hier das Fremde durch das Eigene ersetzt. Kraus gibt die Vereinigung der „true mindes“ - die keine wörtliche Entsprechung finden - nicht als Vorgang, sondern als Resultat wieder, das Lösen der Bande setzt deren Verknüpfung ja bereits voraus; das zentrale Wort *Liebe*, das eigentlich erst in der zweiten Zeile erscheinen dürfte, wird vorweggenommen und die argumentative Entwicklung des Gedankens durch das Ergebnis der Argumentation ersetzt.

Der zweite Satz stellt bei Shakespeare eine *ex negativo* Definition der Liebe dar, wobei diese Definition weniger durch die Aussage selbst als vielmehr durch die Art und Weise besticht, in der diese vorgetragen wird. George und Lachmann sind die einzigen der hier betrachteten Übersetzer, die die ebenso einfache wie klangvolle Formulierung „love is not love“ ohne Apokopierungen wiedergeben, allerdings mit der Einschränkung, dass bei George ein nicht aus der klanglichen oder inhaltlichen Struktur des Verses motiviertes, sondern lediglich aufgrund des Versmaßes eingesetztes „mehr“ an dieser Stelle erscheint. Auch Bodenstedt bemüht sich um die klangliche Entsprechung mit seiner Wiedergabe „Lieb' ist nicht Liebe“. Kraus dagegen bringt eine ausschließlich logische Anknüpfung: „Sie wäre keine“ und wechselt zudem vom Indikativ in den Konjunktiv. In der dritten und vierten Zeile bemüht sich George - wie nicht anders zu erwarten - um eine auch die *Figurae etymologicae* alters-alteration, remover-remove einbeziehende Wiedergabe des Originals.<sup>675</sup>

Zwar findet sich auch bei Kraus der Versuch, die Wortwiederholungsfiguren nachzubilden und seine Version ist im Gegensatz zu der Georgeschen grammatikalisch richtig, aber das, was bei Kraus steht, hat mit dem Original nichts mehr zu tun. Im Gegensatz zu Bodenstedt, der die beiden Zeilen gegenüber dem Original vertauscht und lediglich eine vage Entsprechung der vierten Zeile bringt, zeugt das, was Kraus aus diesen Zeilen macht, nicht nur von einem noch sehr viel freieren Umgang mit der Vorlage, sondern es ist nachgerade unverständlich. Während die dritte Zeile der Krausschen Übersetzung zwar schwer mit dem Ori-

---

<sup>674</sup>Die Fackel. Nr. 885-887, S. 53.

<sup>675</sup>Für „alters – alteration“ erscheint bei George „änderung – änderungsgrund“, verstärkt durch die Assonanz zu dem Verb „säh“, und „remover – remove“ wird wiedergegeben durch „schiebenden – schiebe“, wobei Kraus zurecht die Verwendung eines falschen Tempus in der Verbform kritisiert.

ginal in Einklang zu bringen, aber dennoch verständlich ist, muss ich bei dem Versuch, den Vers „und wäre sie nicht Grund, sich selbst zu gründen“ zu erläutern, ebenso passen wie Richard Flatter, der in seinem persönlichen Rachefeldzug gegen Karl Kraus zu dieser Zeile bemerkt:

Ich bekenne, daß ich die Zeile überhaupt nicht verstehe. Aber vermutlich liegt dies an mir; ich muß daher wohl warten, bis mir einer, der es weiß, freundlich erklärt, wie es möglich sein soll, daß die Liebe Grund (Ursache oder Grundlage?) sein - nicht haben - kann, sich selbst (auf sich selbst oder auf den Grund?) zu gründen und was sie denn überhaupt mit dem „Gründen“ beabsichtigt. Ich weiß auch nicht, auf welchen Grund Herr Kraus die ganze Zeile gründet, da er, hinabgestiegen zu den Nullen, nichts finden konnte, was mißverstanden zu haben, er als Begründung seines befremdlichen „Grundgründens“ anführen könnte. Daß er, ganz einfach erklärt, eine Zeile und einen Reim brauchte und so das erste beste niederschrieb, was ihm auf der Suche in den Weg lief, diesen Gedanken weis' ich natürlich weit von mir. Dann aber ist diese Zeile wohl das Resultat jenes Bemühens, `Gefühle und Gedanken so in jene des Nachfühlenden zu übertragen, daß der Eindruck zwingend werde, der Dichter hätte, in dieser Welt und in dieser Sprache lebend, nicht anders gedichtet'! Aber welche Gefühle? welche Gedanken? Ich kann mir nicht helfen: ich glaube, Shakespeare hätte, lebte er `in unserer Sprache' bessere Deutschkenntnisse und größere Fähigkeiten, sich auszudrücken, als Herr Kraus sie ihm zutraut. Jedenfalls muß ich gestehen, daß mir meine Gründlichkeit, dieser Grundgründungszeile auf den Grund kommen zu wollen, gründlicheres Kopfzerbrechen verursacht hat als je eine Zeile bei Shakespeare; ich fürchte ich werde sie nie ergründen.<sup>676</sup>

Abgesehen davon, dass Flatter mit seinen Sprachverdrehungen Karl Kraus die Bloßstellung seiner Shakespeare-Übersetzung in gleicher Münze heimzuzahlen sucht, ist der Kern des Vorwurfs, dass Kraus hier weder eine Wiedergabe des Inhalts, noch eine der klanglich-formalen Strukturen des Verses erzielt, sicherlich ebenso berechtigt, wie er an der übersetzerischen Absicht des Nachdichters Kraus vorbeigeht.

Im zweiten Quartett finden sich bei allen drei Übersetzern Abweichungen vom Original, sowohl was die Metaphorik, als auch was die logisch-syntaktische Konstruktion anbetrifft. In der ersten Zeile übersetzen George und Kraus das englische „mark“, was zunächst einmal nur Zeichen meint, mit „Turm“. Dies steht zwar nicht in Widerspruch zum Original - mark, im Sinne von sea-mark, Seezeichen, kann natürlich auch so etwas wie einen Leuchtturm bezeichnen - aber damit entfällt die bei Shakespeare implizierte Anbindung an den in der siebten Zeile genannten „star“, die sowohl durch das Adjektiv „ever-fixed“, als auch das Verb „looks on“, untermauert wird.<sup>677</sup> Bodenstedt versucht diese Schwierigkeit zu um-

---

<sup>676</sup>Richard Flatter: Karl Kraus als Nachdichter Shakespeares. Eine sprachkritische Untersuchung. Wien 1933, S. 25f.

<sup>677</sup>Der einzige Übersetzer, bei dem diese Verbindung erhalten bleiben, ist Gildemeister, der „mark“ mit „Marke“ wiedergibt.



gehen, indem er - wie vor ihm schon Regis - den abstrakten Begriff Ziel einsetzt, was die Bildhaftigkeit deutlich beeinträchtigt.

Während George und Bodenstedt die in der zweiten Hälfte dieses Quartetts folgende Gleichsetzung der Liebe mit einem Stern übernehmen, entfällt diese bildhafte Beschreibung bei Kraus, und an ihre Stelle treten die auf den „hohen Turm“ als Sinnbild der Liebe bezogenen abstrakten Umschreibungen „der Schirmende“ und „der immer wartend unbedankte Retter“. Damit fehlt der Krausschen Definition der Liebe ein entscheidendes Moment, denn der Turm ist eben nicht wie der Stern der himmlischen Sphäre zugehörig und kein quasi göttlicher Garant für ewige Dauer. Und nicht nur in der Bildhaftigkeit entfernt sich Kraus weiter vom Original als seine Vorgänger, auch die syntaktische Konstruktion der Vorlage wird im Gegensatz zu den Versionen von George und Bodenstedt sehr viel stärker verändert. Bei George erscheint der letzte Vers nicht mehr als ein auf die vorherige Zeile bezogener Nebensatz, sondern stellt einen eigenständigen Satz dar, der insbesondere durch die Verwendung des Indefinitpronomens aus der Argumentation herausfällt, diese gewissermaßen abschließend zusammenfasst. Ebenso verhält es sich bei Bodenstedt, in dessen Version die abschließende Zeile in keinem syntaktisch-logischen Verhältnis zu den vorangehenden steht; die Veränderung setzt bei ihm schon in der siebten Zeile mit der Auslassung von Subjekt und Verb ein, wodurch der Parallelismus verloren geht.<sup>678</sup> Kraus geht allerdings noch einen Schritt weiter; er überführt die überschaubare, lineare Abfolge von Hauptsatz und Nebensatz in ein sehr viel komplexeres, von Relativsätzen geprägtes Satzgefüge, das zwar mit der schlichten Zweigliedrigkeit der Vorlage kaum noch etwas gemein hat, aber erkennen lässt, worum es Kraus mit seiner *Nachdichtung* geht. Die zwingende und bestrickende Konsequenz der Argumentation, die den Shakespeareschen Versen aufgrund des Tonfalls der einfachen und unbestreitbaren Wahrheit - unterstützt durch den Parallelismus von fünfter und siebter Zeile - innewohnt, versucht der Nachdichter Karl Kraus auf einem ganz anderen Wege als dem der getreuen Nachbildung einzufangen und der rhetorische Schwung ist seiner von den anaphorischen Verseingängen getragenen Version dieses Quartetts nicht abzusprechen.

Anhand des dritten Quartetts lässt sich ein weiteres mal darlegen, inwiefern diese drei Übersetzungen sich voneinander und in ihrem Bezug auf die Vorlage unterscheiden. Bei George scheint es sich auf den ersten Blick um eine sehr genaue Übernahme der Vorlage zu handeln; so ist er beispielsweise der Einzige, der die anaphorischen Verseingänge von neunter und elfter Zeile beibehält. Aber die genauere Prüfung zeigt, dass auch hier Veränderungen vorgenommen werden. Dies beginnt in den ersten beiden Zeilen, wo die allegorische Darstellung der Zeit gegenüber dem Original zurückgedrängt wird. Deutlich gewandelt hat sich die letzte Zeile in der Übertragung von George. An die Stelle der inhaltlich zwar trennenden, aber syntaktisch verbindenden Konjunktion „But“ tritt das sich von der vorausgehenden Zeile lösende „Nein“, das - unterstützt durch den nachfolgenden Gedankenstrich - den Verlauf der Argumentation unterbricht.<sup>679</sup> Am Gravierendsten ist die Abweichung, die bei der Übertragung von „edge of doome“ als „des grabes rand“ stattfindet.

---

<sup>678</sup> Auch, was den syntaktischen Aufbau anbetrifft, ist Gildemeister der Einzige, der das vorgegebene Argumentationsmuster beibehält. Seine Version dieser Zeilen trifft darüber hinaus sehr genau den ebenso ausgewogenen wie unangestregten Tonfall des Originals. Gerade bei Shakespeares in einfachsten Worten ausgesprochenen und von einem klaren Aufbau unterlegten Vergleichen zeigt Gildemeister sein Können als Übersetzer.

<sup>679</sup> Das einleitende „Nein“ verweist natürlich auf die Einleitung „O nein“ des fünften Verses; das zweite und dritte Quartett werden dadurch gewissermaßen umrahmt.

Der Leser, der sich fragt, wessen Grab hier wohl gemeint ist, wird ohne den Blick auf das Original kaum auf die Idee kommen, dass es hier nicht um das Grab der geliebten Person, sondern um das Grab der Menschheit, das Jüngste Gericht geht. Die Liebe, der von Shakespeare ja schon im zweiten Quartett ein das irdische übersteigender, himmlischer Bezugspunkt zugewiesen wurde, wird damit allein auf das Irdische reduziert, und es wird dem Gedanken Raum gegeben, dass die Liebe mit dem Tod der geliebten Person endet, was in krassem Gegensatz zu dem steht, was Shakespeare hier zum Ausdruck bringen will.

Bei Bodenstedt dagegen gehen die Veränderungen noch sehr viel weiter. Die syntaktisch-formale Gliederung wird nur noch annäherungsweise übernommen. Die allegorische Darstellungsweise ist bei ihm gänzlich eliminiert und so fehlt ein entscheidender Aspekt; denn während bei Shakespeare in den ersten beiden Zeilen zwei Gedanken über die allegorische Darstellungsweise miteinander verflochten werden, nämlich dass die wahre Liebe nicht nur über den Verfall der äußerlichen Schönheit, sondern auch über den Tod erhaben ist, bleibt in Bodenstedts Version nur noch der Alterungsprozess erhalten, der sich zudem aufgrund der poetischen Vokabeln „Rosenmunde“ und „verblüht“ deutlich von der drastischen Anschaulichkeit Shakespeares unterscheidet. Wurde schon bei George in der abschließenden Zeile der missverständliche Ausdruck „des grabes rand“ kritisiert, so weist Bodenstedts Übertragung dieses Verses noch nicht einmal den Versuch auf, das in der Vorlage Bezeichnete wiederzugeben. Der Zusammenhang der Argumentation ist durch das Fehlen der einleitenden Konjunktion verloren gegangen, die Zeile ist nicht mehr zwingende Konsequenz des vorher gesagten, sondern eine angehängte Schlussformel, die eben ihren formelhaften Charakter nicht verbergen kann. Zudem stellt sie einen Widerspruch zum zweiten Quartett dar: wurde dort die Liebe als „ein ewig festes Ziel“ beschrieben, so hat sie jetzt selbst ein Ziel und dies ist auch noch endlos, was in sich schon einen logischen Widerspruch birgt, der auch nicht durch den folgenden Vergleich wettgemacht wird. Und genau dies verfälscht die Argumentation Shakespeares; das einzige Ziel, das die Liebe hat, ist die geliebte Person, die Liebe an sich hat kein auf die Ewigkeit fixiertes Ziel, sie ist eine ewig wirksame Eigenschaft, die eben: „So long as men can breathe or eyes can see“<sup>680</sup>, die Welt mit Sinn erfüllen wird. Bodenstedt konnte sich noch in dem Glauben wiegen, dass allein die Verwendung von kraftvollen Worten wie „endlos“ oder „Ewigkeit“ einen hohen Ton generieren könne.

Kraus dagegen verfolgt mit Konsequenz seine ihm eigene Übersetzungsweise, mit der er sich zwar einerseits souveräner über die Vorlage hinwegsetzt als Bodenstedt, aber andererseits dem Sinn der Shakespeareschen Aussage teilweise näher kommt als George. Schon in der Anfangszeile fällt auf, dass Kraus im Gegensatz zu allen anderen Übersetzern das englische „foole“ nicht mit „Narr“, sondern mit „Spott“ übersetzt; dieser Wandel vom Anschaulichen zum Abstrakten ist eine Konstante in der Krausschen Übersetzung und schon darin grenzt sich seine Version von derjenigen Georges ab, bei dem - wie anhand der Analyse des 1. Sonetts festgestellt - eine genau gegenteilige Bestrebung festzustellen ist. Die elfte Zeile, die Kraus als inhaltliche Wiederholung der vorausgehenden wohl entbehrlich erschien, lässt er gänzlich unübersetzt (wie schon die abschließende Zeile des zweiten Quartetts) und gewinnt durch diese Einsparung Raum, um die Gedankengänge der ersten beiden Zeilen in aller Ausführlichkeit darzustellen. Waren bei Shakespeare der Verfall der Schönheit und der Tod über die allegorische Darstellungsweise aufs engste miteinander verflochten, so werden diese beiden Aspekte von Kraus fein säuberlich getrennt und nacheinander vorgetragen, wobei das, was bei Shakespeare nur implizit angedeutet wird - be-

---

<sup>680</sup>Sonett 18, Vers 13.

zeichnenderweise fällt bei Shakespeare nicht das Wort „Tod“ - von Kraus gewissermaßen „dingfest“ gemacht wird. Die genaue Ausformulierung beider Gedanken, die für die Definition der Liebe ohne Zweifel von großer Bedeutung sind, war Kraus offensichtlich wichtiger als die Nachbildung des syntaktisch-formalen Aufbaus.<sup>681</sup> In der abschließenden Zeile dieses Quartetts übersetzt auch Kraus die einleitende Konjunktion nicht, sondern bei ihm steht hier ein von dem Vorherigen klar getrennter Satz. Hatte Kraus in den anderen Quartetten - im Gegensatz zur Vorlage - immer übergreifende, das Quartett als Ganzes erfassende, syntaktische Konstruktionen gewählt, die Sinnzusammenhänge gegenüber Shakespeare in größere Einheiten gefasst, so bremst dieser abschließende Satz aufgrund seiner Isoliertheit den Schwung der Argumentation; dazu kommt das retardierende Moment der alliterierenden Formulierung „währt und wartet“, in der das Shakespearesche „bears it out“ sprachlich Gestalt annimmt. Während bei Shakespeare das Kraftvolle dieses Abschlusses aus den Worten resultiert, entsteht es bei Kraus aus der syntaktischen Abfolge und der sprachlichen Gestaltung. Kraus sucht die Annäherung an das Original nicht auf der wörtlichen, sondern auf der übergeordneten sprachlich-rhetorischen Ebene; die wörtliche Übersetzung von Begriffen insbesondere von solchen, die ein weites Bedeutungsfeld umspannen, gelingt Kraus auch in dieser Zeile nicht, wie die Übertragung von „edge of doome“ mit „Anbeginn“ belegt.

Was das Schlusscouplet anbetrifft, so findet sich in dem Aufsatz *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?* ein für die Kraussche Übersetzung bedeutsamer Abschnitt. Dort schreibt Kraus über die Übertragung des Schlusscouplets von Stefan George:

[...] abgehört davon und bei aller Wörtlichkeit ist der Schluß mißverstanden und verdorben. Der vorletzte Vers

Ist dies Irrtum der sich an mir bewies  
ist unschwer zu verbessern:  
Ist Irrtum dies, der sich an mir bewies  
dann klänge es umso schöner weiter:  
Hat nie ein Mensch geliebt nie schrieb ich dies.

Es klingt aber nur (selten genug bei George). Der weit und breit einzige gute Reim beruht auf einem Mißverständnis. Denn Shakespeare will, sich beglaubigend, sagen: Wenn dies, mein Treuegelöbniß, unwahr ist, so habe ich nie etwas geschrieben. George sagt: Wenn dies, mein Treuegelöbniß, ein Irrtum ist, ziehe ich es zurück.<sup>682</sup>

Dass nicht Stefan George das Schlusscouplet missverstanden hat, sondern Karl Kraus, ist

---

<sup>681</sup>Auf das Fehlen von „rosy“ und „cheeks“ in Kraus' Version und den Moduswechsel gegenüber der Vorlage sei hier nur am Rande verwiesen. Weitaus störender ist meines Erachtens die ungewöhnliche Singularform „Lippe“, die besonders unangenehm dadurch auffällt, dass das in der folgenden Zeile stehende „küssen“ wirklich nur mit den Lippen zu bringen ist.

<sup>682</sup>Die Fackel. Nr. 885-887, S. 53.

offensichtlich. Dieses Gedicht behauptet seine Sonderstellung innerhalb der Sonettensammlung ja gerade dadurch, dass jede persönliche Bezugnahme fehlt. Es handelt sich um ein jenseits von jeder Person, sowohl der des Autors als auch der des Adressaten, stehendes Bekenntnis zur verewigenden Macht der Liebe, und man schränkt die Aussagekraft dieses Gedichts in ungebührlichem Maße ein, wenn man es als ein *Treuegelöbnis* bezeichnet. Bei Shakespeare lebt die abschließende Sequenz von der harmonischen Gliederung: sie schreitet, ruhig und gemessen, vom Allgemeinen („If this be error“) zum Besonderen („and upon me proved“) und vom Besonderen („I never writ“) wieder zum Allgemeinen („nor no man ever loved“). Diese Abfolge findet sich bei keinem der Übersetzer wieder. So werden von Bodenstedt die beiden Elemente in der dreizehnten Zeile ineins gesetzt. Bei Kraus geht die Vermischung von Allgemeinem und Besonderem, Überpersönlichem und Individuellem zwar nicht so weit, aber da bei ihm das Demonstrativpronomen im ersten Teil fehlt, das auf die Aussage des Gedichts als allgemeine Wahrheit verweist, und erst innerhalb des Relativsatzes als Adverb „hier“ erscheint, sind die Verhältnisse der beiden Teile nicht zuletzt auch was die Anzahl der Silben anbetrifft verschoben und weniger deutlich voneinander getrennt. Sein Verständnis dieses Gedichts als ein Treuegelöbnis wird in seiner Version des Schlusscouplets durch das Verb „schwur“ sinnfällig. Damit wird eben nicht mehr die Liebe selbst als Beweis in die Argumentation eingebracht, sondern nur noch das Treuegelöbnis. Dies gibt einen gegenüber dem Original verfälschten Sinn; denn jeder Schwur kann gebrochen werden und sich als Lug herausstellen - wie in den Liäsonsonetten und in einigen der dark-lady-Sonette ausgeführt wird. Die wahre Liebe dagegen, von der in diesem Sonett die Rede ist, steht über Wandel und Betrug; sie ist als Grundbedingung des menschlichen Daseins unsterblich.

Stefan George versucht in seiner Version des Schlusscouplets die einzelnen Argumentationseinheiten beizubehalten, allerdings wird die Reihenfolge in der letzten Zeile gegenüber dem Original umgekehrt. Wenn Kraus über die Betonungsverschiebung bei George in der dreizehnten Zeile schreibt, sie ließe sich unschwer verbessern, so verkennt er absichtlich die dahinter stehende Intention.<sup>683</sup> In diesem Fall, wo George die Wortstellung des Englischen beibehält, trifft Flatters Behauptung zu, George schreibe „englisch mit deutschen Worten“<sup>684</sup>. Das Demonstrativpronomen „dies“ erscheint bei George eben nicht mehr nur

---

<sup>683</sup>Neben grammatikalischen Unrichtigkeiten und den Wortprägungen sind es vor allem solche Betonungsverschiebungen, die Kraus in seinem Aufsatz immer wieder moniert. Dabei argumentiert er entweder vom logisch-inhaltlichen Standpunkt, oder - wie in diesem Fall - vom Klang, vom Sprachempfinden her - nie jedoch ist das, was im Original vorgegeben ist, der letztgültige Maßstab der Beurteilung, wie die Auseinandersetzung mit Richard Flatter beweist. Flatter, der Kraus eine Anzahl Sonette in seiner Übersetzung zugesandt hatte, überträgt die abschließende Zeile „Schrieb ich kein Wort, hat kein Mensch je geliebt“, woran Kraus in einem Antwortschreiben bemängelte, dass das Wort „Mensch“ nicht in der Senkung stehen könne. Und zurecht verteidigt sich Flatter mit dem Hinweis auf das Original, wo der Akzent ja ebenfalls auf „no“ und nicht auf „man“ liege, und fügt hinzu: „Aber von dieser Übereinstimmung abgesehen, oder, wie Herr Kraus so witzig schreibt und vorliest, davon abgehört: es wäre schlechter, ja falsch und sinnwidrig, „kein Ménsch“ zu betonen, weil der Hörer sich sagen müßte: „Kein **Mensch**? Natürlich; ein Tier doch gewiß nicht!“ Gemeint ist aber nicht, daß kein Mensch im Gegensatz zu Tieren oder Engeln oder Geistern, sondern, daß unter allen Menschen, auf der ganzen Welt, **keiner, Niemand** eben **kein** Mensch je geliebt hat. Die Betonung **muß** auf „kein“ liegen!“ Richard Flatter: Karl Kraus als Nachdichter Shakespeares. Wien 1933, S. 19f.

<sup>684</sup>Richard Flatter: Karl Kraus als Nachdichter Shakespeares. Wien 1933, S. 15.

als Füllsel, sondern erhält eine nicht zu überhörende oder überlesende Betonung und steht damit in engstem Zusammenhang zu dem Reimwort der letzten Zeile. Wie bedeutungsvoll die Demonstrativpronomen als „Poetic Gesture“ für die Shakespeareschen Sonette sind, hat Werner Habicht in einem Aufsatz dargetan.<sup>685</sup> Damit konstruiert George einen neuen Zusammenhalt des Schlusscouplets, eben nicht auf der syntaktisch-logischen Ebene - bezeichnenderweise verzichtet George auf die Wiedergabe der einleitenden Konjunktion „If“<sup>686</sup>, sondern auf der wörtlich-klanglichen Ebene. Dass die von Kraus vorgeschlagene Verbesserung glatter und flüssiger klingt, steht außer Frage, aber genau dies ist es ja, was George verhindern will: glatte, flüssige Verse im Stile Bodenstedts zu produzieren. Solche Betonungsverschiebungen, die dem harmonischen Gang des Originals widersprechen, finden sich an vielen Stellen in Georges *Umdichtung*. Sie finden eine Entsprechung in jenem bei der Übertragung des ersten Sonetts festgestellten Zerfall der Zeile in einzelne Segmente, in der Tendenz, dass die einzelnen Worte wie erratische Blöcke nebeneinander stehen.

Und noch ein weiteres Phänomen lässt sich hier einreihen: die Pausen am Versende erhalten bei George deutlich mehr Gewicht als bei Shakespeare; dies gründet zum einen auf der zersprengten Sprache, zum anderen auf den männlichen Reimen, die im Deutschen eine ganz andere Wirkung haben als im Englischen. Unbestritten haben die Shakespeareschen Verse einen ganz anderen Gang, einen ganz anderen Rhythmus als ihr deutsches Pendant von Stefan George, aber gerade Satzmelodie und Rhythmus gehören zu den Elementen des Gedichts, an denen die Grenze der Übersetzbarkeit sichtbar wird; man vergleiche nur die in der Übersetzungstheorie vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart geführten, endlosen Debatten über die Differenzen von griechischem und deutschem Hexameter, von französischem und deutschem Alexandriner, englischen und deutschen Blankversen u.s.w.<sup>687</sup> George reagiert auf die Schwierigkeiten, vor die der Übersetzer durch Versmaß und Reimschema gestellt ist, mit ungewöhnlichen Wortbildungen und Wortstellungen, Kraus dagegen setzt innerhalb der Zeilen Inversionen ein, die dem poetischen Sprachbestand nicht fremd sind, und innerhalb der Strophen verändert er den syntaktischen und logischen Aufbau. Schließt man von den gegenüber der Georgischen Version sehr viel gewichtigeren und umfangreicheren Veränderungen, die Kraus am Original vornimmt, auf das Unvermögen des Übersetzers oder dessen mangelndes Verständnis der fremden Sprachen, so hat man die eigentliche Absicht verkannt, die Kraus mit seiner *Nachdichtung* zu verwirklichen sucht. Ein weiteres Beispiel mag hier als Beleg dienen:

But thou contracted to thine owne bright eyes,  
Feed'st thy lights flame with selfe substantial fewell,

---

<sup>685</sup>Werner Habicht: „THIS“ Poetic Gesture and the Poem. In: Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium. Hrsg. v. Dieter Mehl und Wolfgang Weiß. Münster, Hamburg 1993, S. 116-128.

<sup>686</sup>Otto Gildemeister dagegen, bei dem das „upon me“ und damit die persönliche Komponente in der dreizehnten Zeile fehlt, geht genau den umgekehrten Weg. Er sucht den Zusammenhang und den melodische Gang auf der syntaktisch-logischen Ebene durch den gegenüber dem Original mehrfach potenzierten Einsatz von Konjunktionen herzustellen: „Wenn dies ein Wahn ist, wenn sich das ergibt, / Dann schrieb ich nie, dann hat kein Mensch geliebt“. Gildemeister, S. 116. Vgl. Kapitel 3.3.2.

<sup>687</sup>Diese Debatte wurde und wird natürlich nicht nur auf dem Gebiet der Versmaße, sondern auch auf dem der Gedichtformen geführt.

Making a famine where abundance lies,  
Thy selfe thy foe, to thy sweet selfe too cruel.<sup>688</sup>

George:

Doch der sein eignes helles auge freit  
Du nährst dein licht mit eignen wesens loh .  
Machst aus dem überfluss die teure-zeit .  
Dir feind und für dein süßes selbst zu roh.<sup>689</sup>

Kraus:

Du aber, nur dem eignen Strahl verbunden,  
du, nur genährt, verzehrt von deinem Glanze,  
du hast, dich neidend, deinen Feind gefunden,  
der dir im Vollbesitz mißgönnt das Ganze.<sup>690</sup>

Der Kontrast zwischen den Versionen von George und Kraus offenbart sich auf den ersten Blick: George orientiert sich streng am Original, er versucht, jede Sinnnuance, jedes sprachlich formale Detail nachzubilden. Und der Weg, auf dem er sein Ziel zu erreichen sucht, führt über das **Wort**. Die übergreifenden Zusammenhänge werden bei George fast ausschließlich auf der klanglichen oder wörtlichen Ebene hergestellt. Der logisch und syntaktisch begründete Zusammenhalt des Originals kommt bei George aus den oben genannten Gründen weit weniger deutlich zum Vorschein - bezeichnenderweise fehlen in Georges Version häufig die einleitenden Konjunktionen; er bleibt allein durch das Prinzip der Wort für Wort Übersetzung erhalten. Kraus dagegen ist nicht an der Wiedergabe des Wortbestands der Vorlage gelegen; ihm geht es darum, die rhetorisch-argumentative Struktur herauszuarbeiten und diese Absicht lässt sich eben nicht durch eine von Wort zu Wort schreitende Übersetzungsmethode erreichen. Schon bei der Analyse der Übersetzung von Gottlob Regis wurde festgestellt, dass er - dem es wie keinem anderen gelingt, die Gedanken und Inhalte des Originals in der Sprache Gestalt an nehmen zu lassen - den statischen, linearen Aufbau der Shakespeareschen Verse in seiner Übersetzung auflöst und dynamisiert. Während Regis innerhalb der Quartette Sinnabschnitt für Sinnabschnitt übersetzt, also die einzelnen syntaktischen Einheiten als Übersetzungseinheiten zugrunde legt - ein Verfahren, das übrigens auch August Wilhelm Schlegel bei seiner Shakespeare-Übertragung anwendet -, bilden in der Version von Kraus die Strophen, das heißt die Quartette und das Schlusscouplet als Ganzes, die Einheiten, an denen sich die Übersetzung orientiert. In dem vorliegenden Beispiel wird von Kraus, ähnlich wie in dem zweiten Quartett des 116. Sonetts, der - trotz des eingeschobenen Partizipialsatzes - im Grunde genommen lineare Aufbau der Vorlage, in dem die Argumentation anhand der bildhaften Vergleiche, die das verhängnisvolle und verwerfliche Verhalten des Adressaten illustrieren, von Zeile zu Zeile fortschreitet und in dem klangmalerischen, sprachlich überaus verdichteten letzten Vers

---

<sup>688</sup>Sonnets, S. 5.

<sup>689</sup>William Shakespeare. Die Sonette. Englisch und Deutsch. Umdichtung von Stefan George. München 1989, S. 11.

<sup>690</sup>Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. München 1964, o.S.

seinen Abschluss findet, völlig umstrukturiert. Die syntaktische Konstruktion, die Kraus der Strophe unterlegt, ist einerseits durch die eingeschobenen Partizipialsätze verschachtelt und sehr komplex, andererseits aufgrund der anaphorischen, alliterierenden Verseingänge „Du - du - du – der – dir“ klar in der Gliederung. Der gemessene Gang der Argumentation, den die Shakespeareschen Verse aufweisen, wird von Kraus in den ersten drei Zeilen deutlich forciert; die letzte Zeile, in der der Relativsatz ohne Unterbrechung dahinfließt, bremst die Wucht der Argumentation und lässt die Strophe ruhig ausklingen.

Man kann der Version von Kraus entgegenhalten, dass sie von der Bildlichkeit und von den sprachlich-formalen Gestaltungsmitteln des Originals, die vor allem den Reiz der letzten Zeile ausmachen, noch nicht einmal einen Bruchteil bewahrt. Aber das, was viele Kritiker an der Übertragung von Regis gelobt haben, dass seine Verse rhetorischen Schwung und dichterischen Glanz besitzen, wird man auch den Versen von Kraus zubilligen müssen. Die rhetorische Überzeugungskraft ist der Krausschen Übertragung nicht abzuspochen - aber sie ist nicht mehr dieselbe, die von Shakespeares Versen ausgeht; dies kann und soll die Übersetzung von Kraus nicht leisten, Ziel seiner Übersetzungsmethode des Nachdichtens ist die Wiedergewinnung der sprachlichen Ausdruckskraft.

Das von Karl Kraus mit seiner Übersetzung verfolgte Prinzip, vom Deutschen ins Deutsche zu übersetzen, wurde - unterstützt durch das Eingeständnis, der englischen Sprache nicht mächtig zu sein - vielfach missverstanden. Die Kritiker, die die Übersetzung als das Erstellen eines getreuen Abbilds des Originals verstehen und allein mit diesem Maßstab die *Nachdichtung* von Karl Kraus beurteilen, begnügen sich zumeist damit das folgende Urteil von Richard Flatter direkt oder indirekt zu wiederholen:

Er [Karl Kraus, Anm. G.H.] nimmt sich sämtliche erreichbaren Übersetzungen vor und glaubt nun, er könne aus der Vergleichen all dieser Kopien das shakespeare'sche Original rekonstruieren. Er meint, es genüge, die Fehler seiner Vorgänger zu verbessern; richtiger das, was er für Fehler hält, da er ja, ohne Kenntnis des Originals, nur vermuten kann, was ein Fehler ist. Aus der vermeintlichen Verbesserung vermeintlicher Fehler, die Mißverständnisse seiner Vorgänger mißverstehend, schafft sich Herr Kraus das Phantasiebild eines vermeintlichen Originals, das er dann, in seiner 'Nachdichtung', nachschafft. Den so entstandenen Wechselbalg, diesen in der Retorte eines Sprachalchimisten aus allem möglichen und unmöglichen Abhub zusammengebrauten Homunkulus will uns Herr Kraus als echtes, lebendiges Kind Shakespeares hinstellen!<sup>691</sup>

Das, was Rainer Lengeler in seiner Untersuchung der Übertragung von Shakespeares Sonetten durch Paul Celan gefordert hat, nämlich die „Werkintention zur Kenntnis zu nehmen, bevor ein Urteil über die Übersetzerleistung“<sup>692</sup> gefällt wird, ist ebenso für eine an-

---

<sup>691</sup>Richard Flatter: Karl Kraus als Nachdichter Shakespeares. Eine sprachkritische Untersuchung. Wien 1933, S. 20f.

<sup>692</sup>Rainer Lengeler. Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan. Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Opladen 1989, S. 9.

gemessene Würdigung der *Nachdichtung* von Karl Kraus notwendig. Und tatsächlich ist das Problem bei diesen beiden Übersetzern ein ganz ähnlich gelagertes, denn sie verfolgen beide mit ihren Übertragungen eine ganz andere Absicht, als ein wörtlich getreues Abbild des Originals zu erstellen. Im Fall Karl Kraus' hat man sich mehr mit der ungewöhnlichen Vorgehensweise des Übersetzers, als mit dem Ziel seiner Übertragung auseinandergesetzt. Dies ist umso erstaunlicher, als Kraus in seinen Ausführungen zu dem Thema Shakespeare-Bearbeitungen und insbesondere auch in dem Aufsatz *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?* Vorgehensweise und Ziel immer unmittelbar aufeinander bezogen, auseinander abgeleitet hatte. Vom Deutschen ins Deutsche übersetzen - dieses Übersetzungsprinzip resultiert bei Kraus aus der kritischen Auseinandersetzung mit den Übertragungen seiner Vorgänger. In dem Nachwort zu seiner Shakespeare Übertragung fasst Kraus die unterschiedlichen Vorgehensweisen noch einmal zusammen, um ihnen seine eigene Intention entgegenzustellen:

Shakespeares Sonette liegen deutschen Lesern in zahllosen Versuchen einer philologischen Verdeutschung vor, die, mit der notdürftigen, durch die Verschiedenheit der Sprachnaturen beeinträchtigten Übernahme des Wortbestands, kaum immer dem äußeren Sinn, niemals dem gedanklichen Inhalt und dichterischen Wert nahekam. Fast ebenso häufig sind die Versuche von Nachdichtern, die mit Verzicht auf Worttreue, deren Erstrebung allein schon eine Gewähr dichterischer Unzulänglichkeiten bedeutet, aber mit deren vollem Einsatz aus eigenen schöpferischen Mitteln, eine Herabsetzung Shakespeareschen Fühlens und Denkens auf das Niveau der Mittelmäßigkeit erreicht haben. Einen Sonderfall aus doppeltem Antrieb bildet das Experiment *Stefan Georges*: durch eine Vergewaltigung zweier Sprachen, der des Originals und derjenigen, die die Übersetzung erraten läßt, eine Einheit des dichterischen wie des philologischen Mißlingens zu erzielen.

Die nunmehr entstandene Nachdichtung der 154 Sonette erscheint mit dem Anspruch auf das Urteil, daß eine - in ihrer Großartigkeit wie in ihren Schwächen - bisher unerschlossene Partie der Shakespeareschen Schöpfung der deutschen Sprache und der deutschen Dichtung gewonnen ist.<sup>693</sup>

Gegenüber den knappen Bemerkungen des Nachworts, in dem eine mehr allgemein gehaltene Abgrenzung von den seiner Ansicht nach verfehlten philologischen und poetisierenden Übersetzungsbestrebungen seiner Vorgänger, als deren Kulminationspunkt Stefan Georges *Umdichtung* erscheint, vollzogen wird, ist die Kritik, die Karl Kraus in seinem Aufsatz *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?* an Stefan George übt, konkreter und vielschichtiger: Vielschichtiger, weil sie über die *Umdichtung* von Shakespeares Sonetten hinausweist und sich sowohl gegen Georges Werk als Ganzes, als auch gegen die seiner Dichtung zugrunde liegende elitäre, hieratische Haltung, seinen Rückzug in die geistigen Gefilde wendet; konkreter, weil sie im Kern immer auf die Sprache zielt.

Zwar geht es sowohl Kraus als auch George darum, durch das Medium der Übersetzung

---

<sup>693</sup>Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. München 1964. Nachwort, o.S.



die Sprache vor der Veräußerlichung, vor der Preisgabe an verblasste poetische Klischees und den Umgangston zu bewahren, aber die Resultate sind grundlegend voneinander verschieden. Der Grund dafür ist in den unterschiedlichen Sprachauffassungen zu suchen. In dem *Dante-Aufsatz* schreibt Friedrich Gundolf über Stefan George, den „Erneuerer der deutschen Dichtersprache“:

Er hat Schönheit, Größe, Würde, die zu unverbindlichen Phrasen und Idealen verblasen waren, wieder mit Blut gefüllt und ihnen wieder ein Gewicht, einen Sinn, eine Erfüllung, ‚Fülle‘ gegeben [...] Er ist Dichter in dem ganzen Umfang und mit der vollen Schwere dieses Worts, kein Lyriker, Epiker, Dramatiker, sondern ein Seher und Sager der weltwirkenden Kräfte im lauterem, strengen und schweren Wort.<sup>694</sup>

Diese Aussage lässt sich auch auf die *Umdichtung* der Shakespeare-Sonette anwenden, in der der Übersetzer George - wie die Analyse belegt - dem einzelnen Wort größte Aufmerksamkeit zuwendet. Dabei zeigt das Dichterwort, wie es in den Georgeschen Wortprägungen Gestalt annimmt, dass es nicht natürlichen Ursprungs, sondern künstlich generiert ist; es entstammt einem Willensakt des Dichters. Für Kraus, der einen wirklichen und zugleich „mystischen“ Zusammenhang zwischen Wort und Ding annimmt,<sup>695</sup> sind die Georgeschen Wortprägungen im Treibhaus der Sprache gezüchtete künstliche Blüten, die keinen Bezug zum Ursprung, zum Gedanken, haben und deswegen lediglich sinnentleerte Ornamente bleiben. In seinem Aufsatz *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?* wird Kraus daher nicht müde, die Wortkunstwerke Georges mit seinem Spott zu überziehen. Die in Georges *Umdichtung* zu beobachtende Konzentration auf das einzelne „strenge [n] und schwere[n]“<sup>696</sup> Wort - Kraus bezeichnet ihn als „Verwörtlicher“<sup>697</sup> - führt, wie bereits mehrfach erwähnt, verstärkt durch das Einsparen von Flexionsendungen und Artikeln zu einer Segmentierung der Sprache, zu jenem sprachlichen Phänomen der „harten Fügung“. Diese auf ihre sinntragenden Bestandteile reduzierte, verdichtete Sprache widerspricht der Krausschen Sprachauffassung, die auf dem „Normensystem eines als zeitlos gültig

---

<sup>694</sup>Friedrich Gundolf: Dante. In: Ders.: Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte. Hrsg. v. Viktor A. Schmitz und Fritz Martini. Heidelberg 1980, S. 202.

<sup>695</sup>Vgl. Karl Kraus: Das Schicksal der Silbe. In: Werke von Karl Kraus. Hrsg. v. Heinrich Fischer. Zweiter Band: Die Sprache. Zweite, durch einige neue Stücke ergänzte Auflage. München 1954, S. 371-387, sowie das diesem Sammelband als eines der Motti vorangestellte Zitat aus Humboldts Einleitung zu dessen Übertragung des Agamemnon: „Alle Sprachformen sind Symbole, nicht die Dinge selbst, nicht verabredete Zeichen, sondern Laute, welche mit den Dingen und Begriffen, die sie darstellen, durch den Geist, in dem sie entstanden sind und immerfort entstehen, sich in wirklichem, wenn man es so nennen will, mystischem Zusammenhang befinden.“ Ebd. S. 11.

<sup>696</sup>Friedrich Gundolf: Dante. In: Ders.: Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte. Hrsg. v. Viktor A. Schmitz und Fritz Martini. Heidelberg 1980, S. 202.

<sup>697</sup>Die Fackel, Nr. 885-887, S. 49.

gesetzten 'klassischen' Deutsch<sup>698</sup> beruht, entschieden. Während bei George das Wort im Mittelpunkt steht, argumentiert Kraus vom Sprachzusammenhang, von der Grammatik und vom Sprachrhythmus her. Neben den Wortprägungen sind es ja vor allem Betonungsverchiebungen und Verstöße gegen die Grammatik, die Kraus in seiner sprachkritischen Untersuchung der Georgeschen *Umdichtung* anprangert. George „beherrscht“ die Sprache; Dichten erscheint bei ihm als ein Akt, die Sprache in der Form zu bezwingen. Im Zusammenhang mit der Sprachbehandlung Georges fallen - und das eben nicht nur bei Kraus - immer wieder Worte wie ringen, Vergewaltigung u.ä., die dieses „herrschaftliche“ Verhältnis zum Ausdruck bringen. Ein solches Verhältnis zur Sprache, das letztendlich auch ein Abbild der dichterischen Haltung zur Welt ist, musste den scharfen Widerspruch von Karl Kraus hervorrufen; bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung von Kraus über den Übersetzer Otto Hauser, der aufgrund seiner umfangreichen Fremdsprachenkenntnisse vielfach bewundert wurde: „Wenn sich aber zwanzig Sprachen von Herrn Hauser beherrschen lassen, so geschieht es ihnen recht“<sup>699</sup>. Der Vorwurf, dass George in seiner *Umdichtung* die deutsche Sprache vergewaltige, ist nicht neu; das Neue und Ungeöhnliche in der Kritik von Kraus ist die Behauptung, dass nicht nur der eigenen, sondern auch der fremden Sprache Gewalt angetan wird. Die Sprache ist für Kraus ein lebendiges Gebilde,<sup>700</sup> daraus resultiert die Vorstellung von einer „Verschiedenheit der Sprachnaturen“<sup>701</sup>. Mit seinem Aufsatz *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?* und mit seiner *Nachdichtung* will Kraus den Gegenbeweis antreten zu dem „Unternehmen, eine scheinbare Wörtlichkeit mit Prokrustesmitteln ins Versbett zu bringen, den Leichnam der Wortgestalt auf die Versfüße: eine Idiotie die das Eigenleben zweier Sprachen negiert, ein Gedanke, an dem sich das Unvermögen in beiden zu denken, entschädigt“<sup>702</sup>. Kraus, der rächende „Engel“, als den ihn Walter Benjamin in seinem Essay dargestellt hat,<sup>703</sup> will Georges „Doppelfrevel an Shakespeare und der deutschen Sprache“<sup>704</sup> offen legen und ihn der Sprachgerichtsbarkeit überliefern.

---

<sup>698</sup>Hendrik Birus: Aus dem Deutschen ins Deutsche übersetzen. Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übersetzungen. In: Geschichte, System, literarische Übersetzung. Hrsg. v. Harald Kittel. Berlin 1992, S. 187.

<sup>699</sup>Die Fackel, Nr. 341-342, S. 34. Otto Hauser verfasste übrigens auch eine Übertragung der Shakespeareschen Sonette, die zwei Jahre vor der Krausschen *Nachdichtung* erschien.

<sup>700</sup>Vgl. die Aussage von Friedmar Apel: „Kraus Beharren auf dem Eigenleben der Einzelsprachen zeigt, daß er nicht wie Benjamin und George in der Diversität der Sprachen einen höheren Makel sieht. Die Einzelsprache [...] ist ihm nicht Scherbe eines zerbrochenen Gefäßes, sondern selbst ein lebendiger Organismus, dessen Beziehung auf die Wahrheit einer reinen Sprache als auf dessen Ursprung unverloren bleibt für den Berufenen.“ Friedmar Apel: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg 1982, S. 195.

<sup>701</sup>Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. München 1964. Nachwort, o.S.

<sup>702</sup>Die Fackel, Nr. 885-887, S. 48.

<sup>703</sup>Vgl. den Aufsatz von Walter Benjamin: Karl Kraus. In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band II/1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1980, S. 334-367.

<sup>704</sup>Die Fackel, Nr. 885-887, S. 47.

Gegen Stefan George, den „Erneuerer der Dichtungssprache“<sup>705</sup>, und sein Übersetzeridiom tritt mit Karl Kraus jemand auf den Plan, dessen Sprachideal in Mathias Claudius und Goethe seinen reinsten Ausdruck findet. Sein übersetzerischer Feldzug gegen George ist kein müdes Epigonentum, kein unreflektierter oder gar reaktionärer Wiedereinsatz abgelebter Dichtungssprache, im Gegenteil, auch ihm geht es um die Wiederbelebung der deutschen Sprache durch das Medium der Übersetzung. Aber sein Weg, dieses Ziel zu erreichen, führt nicht über eine dichterische Neusetzung des sprachlichen Ausdrucks, sondern die Wiedergewinnung der sprachlichen Ausdruckskraft soll ins Werk gesetzt werden durch den bewussten Rückgriff auf eine Sprach- und Dichtungsstufe, die dem Zeitalter der Klassiker-Bibliotheken und der Goldschnittlyrik vorausgeht. Ob seine Übersetzung besser oder schlechter gelungen ist als die *Umdichtung* von Stefan George, ist schon vom Ansatz her die falsche Frage. Die meisten der Abhandlungen, die sich mit der übersetzerischen Kontroverse zwischen Karl Kraus und Stefan George befassen, scheinen nach mehr als sechzig Jahren noch Partei ergreifen zu wollen. In einer solch einseitig ausgerichteten Perspektive gerät das eigentlich Interessante und Wichtige aus dem Blickfeld. George, der Sprachmeister, der sein Heil im „lauteren, strengen und schweren Wort“<sup>706</sup> sucht, auf der einen Seite, Karl Kraus, der Sprachmystiker, mit seinem sinnlichen, geradezu erotischen Verhältnis zur Sprache auf der anderen Seite; nach vorn, in die Zukunft greifend der eine, aus einem der Vergangenheit angehörenden Sprachideal schöpfend der andere - erst zusammengenommen offenbaren die so verschieden gearteten Übertragungen die ganze Spannbreite dessen, was Übersetzung am Anfang des 20. Jahrhunderts leisten will und kann. So verschieden die in ihren Übertragungen zum Ausdruck kommenden übersetzerischen Absichten und Sprachauffassungen auch sein mögen, gemeinsam ist ihnen die Überzeugung, dass die Übersetzung – ganz im Sinne der romantischen Bestimmung – eine genuin künstlerisch-poetische Tätigkeit ist, deren herausragendes Potential in dem ihr innewohnenden „sprachbewegenden“ und dichtungserneuernden Prinzip begründet liegt.

---

<sup>705</sup>Friedrich Gundolf: Dante. In: Ders.: Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte. Hrsg. v. Viktor A. Schmitz und Fritz Martini. Heidelberg 1980, S. 202.

<sup>706</sup>Ebd.

## 4 Schluss

Blickt man von hier aus zurück, so wird erst in ganzem Umfang deutlich, welchen langen Weg die Shakespearesche Sonettensammlung von Eschenburgs Prosaübersetzung bis zu der *Nachdichtung* von Karl Kraus zurückgelegt hat. Eschenburgs Übertragung und seine kritischen Anmerkungen, in denen die für das 18. Jahrhundert charakteristische ablehnende Haltung gegenüber der Sonettform im Allgemeinen und Shakespeares Sonetten im Besonderen zum Ausdruck kommt, zeigen, dass 1787 die Zeit noch nicht „reif“ war für Shakespeares Sonette. Erst die von den Vertretern der Frühromantik gewonnene, vertiefte Einsicht in das dichterische Verhältnis von Form und Inhalt, mit der sich das Sonett als poetische Form und die Übersetzung neu definieren lassen, konnte die negative Einschätzung, wie sie Eschenburg in seinem Werk *Ueber W. Shakspeare* vertrat, überwunden werden. Insbesondere August Wilhelm Schlegel, dessen Name als Übersetzer untrennbar mit dem Shakespeares verbunden ist, unternahm es, die Zusammengehörigkeit von formaler Gestaltung und deren inhaltlicher Realisation sowohl für das Sonett, als auch für die Übersetzung zu erweisen. Mit der von August Wilhelm Schlegel begründeten, veränderten Deutung dieser lyrischen Gattung und der in seinem Gefolge gewandelten Übersetzungskonzeption bricht um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die Ära der poetischen Anverwandlung von Shakespeares Sonetten an.

1803 erscheint die erste Versübersetzung von 26 Sonetten Shakespeares durch Karl Friedrich Ludwig Kannegießer. Die Analyse seiner Übertragung hat die Behauptung Raimund Borgmeiers, „daß die Geschichte der deutschen Versübersetzungen von Shakespeares Sonetten mit Kannegießer gleich auf einem Höhepunkt einsetzt“<sup>707</sup>, bestätigt. Anliegen dieser Arbeit war es, zu zeigen, dass das von Kannegießer erreichte übersetzerische Niveau nicht allein auf seine individuellen translatorischen Fähigkeiten zurückzuführen ist, sondern sowohl auf dem ausgeprägten übersetzerischen Bewusstsein und dem hohen Stellenwert, der der Übertragung als dichterisches Medium in dieser Zeit beigemessen wird, als auch auf der intensivierten Auseinandersetzung mit Shakespeares Sonettensammlung gründet.

Nach diesem ersten, in der anfänglichen Übernahme der italienischen Sonettform noch tastenden Versuch erscheint 1820 die erste Gesamtübersetzung von Shakespeares Sonettensammlung. Die Gegenüberstellung der Übertragung von Karl Lachmann mit der sechzehn Jahre später veröffentlichten Übersetzung von Gottlob Regis zeigt, dass sich hinter dem, was gemeinhin unter dem Oberbegriff „romantische Übersetzung“ zusammengefasst wird, bei genauer Analyse sehr verschiedenartige Tendenzen offenbaren. Obwohl vor einem zwar nicht identischen, aber dennoch sehr ähnlich gearteten übersetzungstheoretischen Hintergrund entstanden und von der deutlich erkennbaren Maxime geleitet, die Fremdartigkeit des Originals in der Übersetzung zu erhalten, sind diese beiden Übertragungen doch grundlegend voneinander verschieden. Karl Lachmann sucht die Nähe zum Original durch eine wörtliche Nachbildung zu erreichen, seine Übersetzungsmaxime ist offensichtlich: es geht ihm darum, ein vor allem auch philologisch treues Abbild der Vorlage zu erstellen, weswegen seine Übertragung als philologische Übersetzung bezeichnet wurde. Im Gegensatz dazu schreitet Regis bei seiner Übertragung der Shakespeareschen Sonette nicht Wort-

---

<sup>707</sup>Raimund Borgmeier: Shakespeares Sonett *When forty winters ...* und die deutschen Übersetzer. Untersuchung zu den Problemen der Shakespeare-Übertragung. München 1970, S. 39.

für-Wort vor, sondern die einzelnen, meist syntaktisch abgegrenzten Sinnabschnitte der Vorlage bilden die Grundeinheit seiner Übersetzungsmethode, weswegen der statische Aufbau des Originals an vielen Stellen in der Übertragung dynamisiert erscheint. Mit Hilfe seines sprachlichen Gestaltungsvermögen, das die inhaltliche Aussage in der Sprache selbst Gestalt annehmen lässt und jene Korrespondenz zwischen Inhalt und Form, zwischen inhaltlichem Gedanken und dem vornehmlich rhetorisch gestalteten sprachlichen Ausdruck herzustellen vermag, die auch das Original auszeichnet, unternimmt er den Versuch eines schöpferischen Nachvollzugs des Originals. Erst mit dieser über das „Verständnis“ im Schleiermacherischen Sinne hinausgehenden, das Wesen des Werks betreffenden, tiefergehenden Form der Übereinstimmung zwischen dem Übersetzer und dem ursprünglichen Verfasser erweist sich Regis, wie es Novalis in dem *Blüthenstaub*-Fragment gefordert hatte, als der „Dichter des Dichters“<sup>708</sup>. Insofern lässt sich der Begriff der romantischen Übersetzung - versteht man darunter das Einlösen romantischer Übersetzungspostulate und nicht eine zeitliche Fixierung – im engeren Sinne nur auf die Übersetzung von Gottlob Regis anwenden.

Gleichzeitig mit den Bemühungen um eine poetische Anverwandlung der Shakespeareschen Sonette setzt ein verstärktes Interesse an diesen Gedichten ein als Shakespeares unmittelbarste Dichtung, als poetische Zeugnisse seiner Lebensgeschichte. In Deutschland ist diese Entwicklung auf das engste mit dem Namen Ludwig Tieck und mit seinen *Shakespeare-Novellen* verbunden. Darüber hinaus ist Tieck der Verfasser der ersten deutschen Publikation, die sich ausschließlich der theoretischen Erörterung der Sonettensammlung widmet. Was Tiecks Aufsatz von den verstreuten Bemerkungen der Gebrüder Schlegel und der englischen Shakespeare-Kritik unterscheidet, ist die dichterische Begeisterung, die hierin zum Ausdruck kommt. In seiner Deutung der Shakespeare-Sonette verbinden sich die Haltung des Philologen und die des Dichters, wodurch seine Abhandlung zu einer einzigartigen Mischung aus Beweis und Bekenntnis, aus Argumentation und Spekulation, aus philologischer Erkenntnis und dichterischer Phantasie wird. Tieck bleibt nicht bei der Behauptung stehen, dass es sich bei Shakespeares Sonetten um autobiographische Zeugnisse handele, sondern er geht daran, die Sonette so neu zu ordnen, dass sich eine zusammenhängende Lebensgeschichte ergibt, und das in seinem Aufsatz angedeutete Vorhaben, anhand der Sonette „ein Leben Shakespeares zu schreiben“<sup>709</sup>, verwirklicht er mit seinen *Shakespeare-Novellen*.

Die Tiecksche Deutung der Sonette als poetischer Ausdruck wahrhaft erlebter Ereignisse und erlittener Seelenzustände prägt das Verständnis der Shakespeareschen Sonettensammlung bis ins 20. Jahrhundert. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich beobachten, wie die Tiecksche Konzeption der Sonette als Erlebnisdichtung immer mehr „veräußerlicht“ wird, wie an die Stelle des seelischen Erlebens das faktisch Erlebte tritt, wie der Bewusstseinsvorgang durch den biographischen Vorfall ersetzt und die Sonettensammlung zur biographischen Informationsquelle wird. Dagegen wendet sich die insbesondere von Nicolaus Delius vertretene Ansicht, dass Shakespeares Sonette nicht aus tatsächlich stattgefundenen Erlebnissen des Dichters hervorgegangen seien, sondern dass es sich um ein

---

<sup>708</sup>Athenaeum. Eine Zeitschrift. Hrsg. v. August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1798-1800. Darmstadt 1983. 1. Band, 1. Stück, S. 89.

<sup>709</sup>Ludwig Tieck: Ueber Shakespeares Sonette einige Worte, nebst Proben einer Uebersetzung derselben. In: Penelope. Taschenbuch für das Jahr 1826. Hrsg. v. Theodor Hell. Leipzig 1826, S. 338.

freies Spiel der dichterischen Phantasie handle. Diese Ansicht, die auch von der Absicht motiviert ist, Shakespeare von den in den Sonetten dargestellten moralischen „Verfehlungen“ freizusprechen, bewirkte eine Hinwendung zu den Gedichten selbst als dichterische Kunstwerke und zu der Tradition, aus der sie stammen.

Die in dieser Zeit entstandenen Übertragungen von Friedrich Bodenstedt und Otto Gilde-meister, die 1862 bzw. 1871 veröffentlicht wurden, unterscheiden sich deutlich von den Übertragungen und Übersetzungskonzeptionen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das große Ziel, das Schleiermacher in seiner Übersetzungstheorie vor Augen hatte, seine Utopie einer deutschen Weltliteratur, die „alle Schätze fremder Wissenschaft und Kunst mit seinen eigenen zugleich in seiner Sprache gleichsam zu einem großen geschichtlichen Ganzen“<sup>710</sup> vereinigt, weicht einem gewandelten kulturellen und sprachlichen Selbstverständnis. Da man sich auf einem dichterischen Niveau wähnt, das es zu bewahren, nicht aber zu verbessern gilt, hat die Übersetzung nicht mehr Teil an der sprachlichen und dichterischen Entwicklung; die Zeit der „Universal-Bibliotheken“, der „Bibliotheken der gesamten Klassiker“, in denen die Werke der Weltliteratur für ein breites und stetig anwachsendes bürgerliches Lesepublikum aufbereitet werden, ist angebrochen. Ausschlaggebend für die Übersetzung ist nicht mehr das Verständnis des „gebildeten Liebhabers und Kenners“<sup>711</sup>, wie es Schleiermacher gefordert hatte, und man übersetzt nicht mehr für einen exklusiven Kreis, sondern für eine breite Leserschicht und gemäß dem zeitgenössischen literarischen Geschmack. Von diesen gewandelten Voraussetzungen ausgehend, transponieren sowohl Bodenstedt als auch Gildemeister das fremde Werk in die Sprache ihrer Zeit. Die vergleichende Analyse hat allerdings gezeigt, dass diese beiden Übersetzungen grundlegende Differenzen aufweisen und dass die summarische Beurteilung, wie sie beispielsweise Friedrich Theodor Vischer und Gustav Landauer vorgenommen haben, unzulässig ist. Während Bodenstedt sich ausschließlich an dem literarischen Geschmack und dem sittlichen Empfinden des Lesepublikums, sowie an der zeitgenössischen Dichtungskonzeption orientiert und dabei alles Fremdartige, Eigentümliche und Anstößige der Vorlage eliminiert, bleibt bei Gildemeister das Original der Maßstab der Übersetzung; er ent-hält sich der für Bodenstedts Übertragung charakteristischen Bestrebung, die Shakespeare-schen Sonette durch poetische „Verbesserungen“ der eigenen Dichtungsvorstellung anzu-passen. Gildemeisters Übertragung unterscheidet sich mit der Hinwendung zum Original, mit der genauen Beobachtung und Nachbildung der formalen, sprachlichen und inhaltli-chen Besonderheiten der Shakespeare-Sonette, mit dem Bemühen, die Zusammenhänge von Inhalt und Form zu bewahren, deutlich von dem, was Bodenstedt und die anderen be-kannten Shakespeare-Übersetzer dieser Epoche - wie Wilhelm Jordan, Karl Simrock, Fer-dinand Adolph Gelbcke, Fritz Krauss, Max J. Wolff und, als später Vertreter, Ludwig Ful-da - aus Shakespeares Sonetten machen. Rudolf Borchardts Charakterisierung dieser Epo-che als „Bankrott der Sprache und des Stiles“, als „die rosenrote Zeit, in der man alles konnte, wo alles leicht war und es zwar noch Schwierigkeiten gab, aber keinen mehr der sie fühlte“, trifft, wie die Analyse gezeigt hat, nur auf die Übertragung von Bodenstedt zu, die er denn auch als eines der ärgsten Beispiele für diese, seiner Ansicht nach völlig ver-fehlte Übersetzungsproduktion heranzieht.<sup>712</sup>

---

<sup>710</sup>Schleiermacher., S. 244.

<sup>711</sup>Ebd., S. 222.

<sup>712</sup>Rudolf Borchardt: Dante und deutscher Dante. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Prosa II. Stuttgart 1959, S. 355.

Den Abschluss der Untersuchung bildet die Kontroverse zwischen Karl Kraus und Stefan George. Stefan Georges 1909 erschienene *Umdichtung* ist mit ihren ungewöhnlichen Wortbildungen und Wortstellungen, sowie der auf die sinntragenden Bestandteile reduzierten Sprache eine Reaktion auf die poetisierenden „verflachenden“ Übertragungen der vorausgehenden Übersetzungsepoche. Auch Karl Kraus wendet sich mit seiner 1933 veröffentlichten *Nachdichtung* der Shakespeareschen Sonette gegen diese als sinnentleert empfundene Übersetzungspraxis des späten 19. Jahrhunderts, als unmittelbaren Anlass für seine Übertragung benennt er allerdings das, wie es im Nachwort heißt, „Experiment *Stefan Georges*: durch eine Vergewaltigung zweier Sprachen, der des Originals und derjenigen die die Übersetzung erraten lässt, eine Einheit des dichterischen wie des philologischen Mißlingens zu erzielen“<sup>713</sup>. Im Gegensatz zu George, der mit seiner *Umdichtung* jede kleinste Nuance in Wortsinn und -klang nachzubilden versucht, sperrt sich Kraus gegen die „Worttreue“ der Übersetzung, die seiner Ansicht nach „schon eine Gewähr dichterischer Unzulänglichkeit bedeutet“<sup>714</sup> und richtet sein Augenmerk auf die sprachlich-argumentative Gestaltung<sup>715</sup>. Während Stefan George, der – wie es Friedrich Gundolf nennt – „Seher und Sager der weltwirkenden Kräfte im lauterem, strengen und schweren Wort“<sup>716</sup>, es unternahm, über die künstlerische Neusetzung des Dichterworts der deutschen Sprache und Dichtung neue Ausdrucksmöglichkeiten zu eröffnen, geht es Karl Kraus um eine Wiedergewinnung der sprachlichen Ausdruckskraft, die seinem an Claudius und Goethe geformten Sprachideal Rechnung trägt. Das von Karl Kraus propagierte Prinzip, „aus dem Deutschen ins Deutsche“<sup>717</sup> zu übersetzen, wird in der Sekundärliteratur zum Thema literarische Übersetzung selten ernst genommen und zumeist in seinem übersetzerischen Anspruch gegenüber der *Umdichtung* von Stefan George abgewertet<sup>718</sup>. Ein Anliegen dieser Untersuchung war es, zu zeigen, dass die einseitige Parteinahme den Blick auf den immanenten Erkenntniswert des von Karl Kraus geführten übersetzerischen Feldzugs gegen Stefan George verstellt. Erst beide übersetzerischen Positionen zusammengenommen erhellen das Vermögen und den Anspruch der literarischen Übersetzung zu Beginn des 20. Jahrhunderts. So verschieden die Übersetzungen von Stefan George und Karl Kraus und

---

<sup>713</sup>Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus. München 1964. Nachwort, o.S.

<sup>714</sup>Ebd.

<sup>715</sup>Deswegen ist die Grundeinheit der Krausschen Übersetzungsmethode – im Gegensatz zu den Übertragungen seiner Vorgänger – nicht das Wort, oder der einzelne Sinnabschnitt, sondern die Gedichtstrophe als Ganzes.

<sup>716</sup>Friedrich Gundolf: Dante. In: Ders.: Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte. Hrsg. v. Viktor A. Schmitz und Fritz Martini. Heidelberg 1980, S. 202.

<sup>717</sup>Vgl. Hendrik Birus: Aus dem Deutschen ins Deutsche übersetzen. Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übersetzungen. In: Geschichte, System, literarische Übersetzung. Hrsg. v. Harald Kittel. Berlin 1992, S. 173-211.

<sup>718</sup>Während die theoretische sprachkritische Auseinandersetzung mit Georges *Umdichtung*, die Kraus in seinem Aufsatz *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?* führt, oft zitiert und aufgrund der scharfen treffenden Polemik und sprachlichen Virtuosität gelobt wird, findet die von Kraus unternommene praktische Entgegnung in Gestalt seiner eigenen *Nachdichtung* der Shakespeare-Sonette wenig Gnade vor den Augen der Kunstrichter; zumeist begnügen sich die Kritiker damit, die Kraussche Übersetzung kurz als eine Wiederaufbereitung oder Fortführung längst überholter spätbürgerlicher Übersetzungsmaximen abzutun.

die ihnen zu Grunde liegenden Sprach- und Dichtungsauffassungen auch sein mögen, so sind ihre Übertragungen doch beide als Versuche zu verstehen, die Sprache vor der Veräußerlichung, vor der Preisgabe an verblasste poetische Klischees, an die unverbindliche sinnentleerte Phrase und an den Umgangston zu bewahren. Sowohl Stefan Georges *Umdichtung*, als auch die *Nachdichtung* von Karl Kraus sind Reflexe auf die Krise, in die die Dichtungssprache und mit ihr die Übersetzung am Anfang des 20. Jahrhunderts geraten war. Die Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Dichtern, obwohl im 20. Jahrhundert stattfindend, hat ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert. Hier wird die romantische Übersetzungskonzeption, die in der Übersetzung das erneuernde, das sprachbewegende Moment suchte, erneut in ihr Recht gesetzt und gelangt damit zugleich an ein vorläufiges Ende.

Verfolgt man die Geschichte der deutschen Übersetzungen von Shakespeares Sonetten im Verlauf des 20. Jahrhunderts, findet sich mit Paul Celan ein weiterer Übersetzer der Shakespeareschen Gedichte, der die Übersetzung im romantischen Sinne als Medium der Erneuerung begreift und nutzt. Allerdings müsste für eine eingehende Untersuchung der Übersetzung durch Paul Celan die Auswahl der übertragenen Gedichte genauestens erörtert werden. Ein Unterfangen, das in die Dissertation nur mit Mühe hätte integriert werden können; denn im Gegensatz zu den Teilübersetzungen von Eschenburg und Kannegießer geht es Celan nicht darum, einen repräsentativen Ausschnitt zu liefern, sondern es sind andere, nur vom dichterischen Standpunkt aus begründbare Auswahlkriterien am Werk. Der entscheidende Grund, weshalb die vorliegende Untersuchung mit der übersetzerischen Kontroverse zwischen Stefan George und Karl Kraus endet, liegt in der Tatsache, dass Celan mit seinem Bemühen, die Shakespeareschen Sonette für die Moderne Lyrik nutzbar zu machen, gewissermaßen allein auf weiter Flur steht. Das Bestreben der vorliegenden Dissertation war es, anhand der deutschen Übertragungen von Shakespeares Sonetten Phasen der Anverwandlung des Fremden kenntlich zu machen, einen Beitrag zu leisten zur deutschen Rezeption der Shakespeareschen Sonettensammlung und zur Geschichte der literarischen Übersetzung in Deutschland. So verschieden im Einzelnen, in der konkreten Realisation die Übertragungen von Lachmann und Regis, von Bodenstedt und Gildemeister, von George und Kraus auch sind, so lassen sich dahinter doch immer Gemeinsamkeiten in Bezug auf den dichtungs- und übersetzungstheoretischen Hintergrund erkennen. Die nach 1945 entstandenen deutschen Übersetzungen von Shakespeares Sonetten sind unverbunden nebeneinanderstehende, individuelle Leistungen und Übersetzungskonzeptionen, die sich nicht mehr nach übergeordneten Dichtungsauffassungen oder nach einem wie auch immer gearteten gemeinsamen Übersetzungsbewusstsein befragen lassen.



## 5 Anhang

### 5.1 Textsammlung: Die ausgewählten Sonette im Original und in den deutschen Übersetzungen

#### 5.1.1 William Shakespeare:

##### Sonett 1:

From fairest creatures we desire increase,  
That thereby beauties *Rose* might never die,  
But as the ripper should by time decease,  
His tender heire might beare his memory:  
But thou contracted to thine owne bright eyes,  
Feed'st thy lights flame with selfe substantiall fewell,  
Making a famine where abundance lies,  
Thy selfe thy foe, to thy sweet selfe too cruel:  
Thou that art now the worlds fresh ornament,  
And only herauld to the gaudy spring,  
Within thine owne bud buriest thy content,  
And tender chorde makst wast in niggarding:  
Pitty the world, or else this glutton be,  
To eate the worlds due, by the grave and thee.

##### Sonett 17:

Who will beleve my verse in time to come  
If it were fild with your most high deserts?  
Though yet heaven knowes it is but as a tombe  
Wich hides your life, and shewes not halfe your parts:  
If I could write the beauty of your eyes,  
And in fresh numbers number all your graces,  
The age to come would say this Poet lies,  
Such heavenly touches nere toucht earthly faces.  
So should my papers (yellowed with their age)  
Be scornd, like old men of lesse truth then tongue,  
And your true rights be termd a Poets rage,  
And stretched miter of an Antique song.  
But were some childe of yours alive that time,  
You should live twice in it, and in my rime.

##### Sonett 55:

Not marble, nor the gilded monument,  
Of Princes shall out-live this powrefull rime,  
But you shall shine more bright in these contents  
Then unswept stone, besmeared with sluttish time.  
When wasteful warre shall *Statues* over-turne,  
And broiles roote out the worke of masonry,  
Nor *Mars* his sword, nor warres quick fire shall burne:  
The living record of your memory.  
Gainst death, and all oblivious emnity  
Shall you pace forth, your praise shall stil finde roome,  
Even in the eyes of all posterity  
That weare this world out to the ending doome.  
So til the judgement that your selfe arise,  
You live in this, and dwell in lovers eies.

**Sonett 76:**

Why is my verse so barren of new pride?  
So far from variation or quicke change?  
Why with the time do I not glance aside  
To new found methods, and to compounds strange?  
Why write I still all one, ever the same,  
And keepe invention in a noted weed,  
That every word doth almost tel my name,  
Shewing their birth, and where they did proceed?  
O know sweet love I alwaies write of you,  
And you and love are still my argument:  
So all my best is dressing old words new,  
Spending againe what is already spent:  
For as the Sun is daily new and old,  
So is my love still telling what is told.

**Sonett 116:**

Let me not to the marriage of true mindes  
Admit impediments, love is not love  
Which alters when it alteration findes,  
Or bends with the remover to remove.  
O no, it is an ever fixed marke  
That lookes on tempests and is never shaken;  
It is the star to every wandring barke,  
Whose worths unknowne, although his highth be taken.  
Lov's not Times foole, though rosie lips and cheeks  
Within his bending sickles compasse come,  
Love alters not with his breefe houres and weekes,  
But beares it out even to the edge of doome:  
If this be error and upon me proved,

I never writ, nor no man ever loved.

### **Sonett 130:**

My Mistres eyes are nothing like the Sunne,  
Curall is farre more red, then her lips red,  
If snow be white, why then her brests are dun:  
If haire be wiers, black wiers grow on her head:  
I have seene Roses damaskt, red and white,  
But no such Roses see I in her cheeks,  
And in some perfumes is there more delight,  
Then in the breath that from my Mistres reekes.  
I love to heare her speake, yet well I know,  
That Musicke hath a farre more pleasing sound:  
I graunt I never saw a goddesse goe,  
My Mistres when she walkes treads on the ground.  
And yet by heaven I thinke my love as rare,  
As any she beli'd with false compare.

### 5.1.2 Johann Joachim Eschenburg:

#### **Sonett 76:**

Warum sind meine Gedichte so unfruchtbar am Reize der Neuheit, so ohne alle Abwechslung und rasche Uebergänge? Warum folge ich nicht dem Zeitgebrauch, und wähle neue erfundene Laufbahnen, und unerhörte Erfindungen? Warum schreib' ich immer noch auf einerley Art, immer die nämliche, und behalte immer die einmal gewählte Einkleidung bey, so, daß jedes Wort fast meinen Namen verräth, jedes seine Abkunft und seinen Urheber andeutet? O! wisse, theurer Geliebter, ich schreibe immerdar von dir, und du und die Liebe, ihr seyd beständig mein Gegenstand; so find' ich es immer am dienlichsten, alte Wörter neu einzukleiden, und das Gebrauchte noch einmal zu brauchen. Denn so, wie die Sonne täglich neu und alt wird; so sagt meine Liebe immer das wieder, was schon gesagt ist.

#### **Sonett 130:**

Die Augen meiner Geliebten haben nichts ähnliches mit der Sonne; Korallen sind weit röther, als das Roth ihrer Lippen. Ist der Schnee nur weiß, so ist ihre Brust es nicht; sind Haare Drath, so wächst schwarzer Drath auf ihrem Haupte. Ich habe hochrothe, rothe und weisse Rosen gesehen; aber dergleichen Rosen seh ich nicht auf ihren Wangen; und manche Wohlgerüche haben mehr Anmuth, als der Hauch meiner Schönen hat. Gern hör' ich sie reden; aber ich weiß gar wohl, daß Musik noch weit reizender klingt. Noch nie sah ich freylich

den Gang einer Göttin; aber meine Schöne berührt den Boden, wenn sie geht.  
Und doch bey dem Himmel! halt ich meine Geliebte für eben so ungemeyn, als  
irgend eine, welche die Liebe mit falschen Vergleichungen belog.

### 5.1.3 Karl Friedrich Ludwig Kannegießer

#### Sonett 1:

Von schönen Wesen wünschen wir Vermehrung,  
Auf daß der Schönheit Rose nimmer sterbe;  
Und welkt die reife durch der Zeit Verheerung,  
Ihr Angedenken trag ein zarter Erbe.

Doch du, beschränkt auf deiner Augen Feuer,  
Nährst deines Lichtes Strahl mit eignem Schwefel,  
Und wo ein Ueberfluß ist, machst du's theuer,  
Feind deinem süßen Selbst mit hartem Frevel.

Du, der du jetzt der Welt zum frischen Ruhme,  
Allein Herold des Frühlings holden Reizen,  
Birgst in der eignen Knospe deine Blume;

Verödest, holder Karger, durch dein Geizen,  
Hab' Mitleid mit der Welt, sonst sei Begierde,  
Schling' in das Grab und dich der Schöpfung Zierde.

#### Sonett 76:

Wie ist mein Vers so arm an neuem Schimmer,  
Warum verwandl' ich, ändr' ich nicht gewandt?  
Werd' ich im Lauf der Zeiten nicht bekannt  
Mit neugeschaffnen Weisen fremdem Flimmer?

Warum doch schreib' ich nur dasselbe immer,  
Laß der Erfindung stets ihr alt Gewand?  
Fast jedes Wort entdeckt des Dichters Hand,  
Verschweigt den Ort, wo es entsprungen, nimmer.

O wisse denn, von dir nur mag ich schreiben,  
Du sollst mein Stoff, und Liebe soll es bleiben.  
Drum muß ich alte Worte neu gestalten,

Was schon entfaltet, wieder neu entfalten.  
Denn wie die Sonne stets ist neu und alt,  
So schallt mein Liebeston wie er geschallt.

#### 5.1.4 Karl Lachmann:

##### **Sonett 1:**

Von anmutreichen Wesen wünscht man Frucht,  
Dass so der Schönheit Rose nie ersterbe,  
Und tödtet auch, was reif, der Zeiten Flucht,  
Ihr Denkmahl an sich trag' ein zarter Erbe.  
Doch du, beschränkt auf deiner Augen Blitz,  
Die mit dein selbst Feurung die Flamm'ernährend,  
Schaffst Hungersnoth in reichster Fülle Sitz,  
Dein Feind du selbst, dein süßes Selbst verzehrend.  
O du, der Welt jetzt jugendliche Zier,  
Und erster Herold vollem Lenzesreiz,  
Begräbst die Lust in deiner Knospe dir,  
Und, holder Arger, geudest hin im Geiz.  
Schon' ach der Welt; nicht viel frassweise thu,  
Ihr schlingend die Gebühr, das Grab und du.

##### **Sonett 17:**

Wer wird dem Lied in Zukunft Glauben geben,  
Hab' ichs erfüllt mit eurem höchsten Werth?  
Doch ists, weiss Gott, ein Grab, das euer Leben  
Verbirgt, das euer Lob nicht halb erklärt.  
Wenn eurer Augen Schönheit ich gezeigt,  
Wenns meinen Weisen euch ganz weisen gilt,  
So sagt die Nachwelt nur: Der Dichter leugt;  
Die Himmelsbildung trägt kein Erdenbild.  
So wird geschmäht mein altergelb Papier,  
Ein Greis, zur Wahrheit träg, mit schnellem Mund.  
Poetenwut heisst eures rechts Gebühr,  
Reim' eines alten Märleins ohne Grund.  
Doch wenn man euer Kind dann leben sieht,  
Lebt doppelt ihr, in ihm, in meinem Lied.

##### **Sonett 55:**

Nicht Marmor, nicht ein goldnes Fürstenmahl  
Wird überdauern dieser Reime Kraft.

Ihr werdet glänzen drin mit hellerm Strahl,  
Als Stein, vom Schmutz unflätger Zeit verschafft.  
Wenn Kriegsverwüstung stürzt manch Monument,  
Entwurzelt Maurers Werk ein Meuterstreich,  
Kein Schwert des Mars, kein Feur des Kriegs verbrennt  
Dies lebende Gedächtnismahl für euch.  
Vor Tod und Frevel der Vergessenheit  
Geht sicher ihr, und euer Ruhm besteht  
Noch in den Augen selbst der Folgezeit,  
Die sammt der Welt hin zum Gerichte geht.  
So bis das Urteil euch neu Leben giebt,  
Hier lebt ihr, und in Augen, stäts geliebt.

### **Sonett 76:**

Was ist mein Vers unfruchtbar neuer Pracht,  
Von Wechsel fern und schnell gewandter Richtung?  
Seitab zu streichen bin ich nie bedacht  
Zu neuem Fund, zu unerhörter Dichtung?  
Eins und dasselbe schreib ich immerfort,  
Und hüll' in kundbar Kleid, was ich ersann?  
Dass meinen Namen nennt fast jedes Wort,  
Die Abkunft selber zeigt und wo's begann.  
Wiss', holdes Lieb, ich schreibe stäts von dir,  
Und du und Lieb' ist all mein Gegenstand:  
Mein Thun ist, altem geb' ich neue Zier,  
Verwendend wieder, was ich schon verwandt.  
Denn wie die Sonn' ist täglich alt und neu,  
Sagt stäts was schon gesagt ist meine Treu.

### **Sonett 116:**

Nein, duld' ich bei getreuer Seelen Bund  
Nie keinen Einspruch! Lieben ist nicht Lieben,  
Das auch sich wandelt, wird ihm Wandel kund,  
Geht, da nach drüben jenes geht, nach hüben.  
Ach nein! es ist ein Merkstein, ewigfest,  
Der auf die Stürme schaut und wanket nimmer;  
Ein Stern, der jeden Kahn sich sehen lässt,  
Dess Taugen unbekannt ist, hoch sein Schimmer.  
Lieb' ist der Zeit Narr nicht, ob in den Schwung  
Der Sichel Rosenlipp' und Wange fällt.  
Lieb' hat mit Stund und Jahr nicht Wandelung,  
Die aus bis an des Urtheils Schneide hält.  
Ist Irthum das, beweist ihn was ich übe;  
So schrieb ich nie, so fühlt' ich nimmer Liebe.

### **Sonett 130:**

Der Herrin Aug' ist nicht wie Sonnenschein,  
Weit röther als ihr Mund Korallen, glaubt!  
Ist weiss der Schnee, muss grau ihr Busen sein;  
Sind Haare Seid', hegt schwarze Seid' ihr Haupt.  
Wohl sah ich Rosen, sprenklicht, weiss und roth:  
Die hab' auf ihrer Wang' ich nie erspäht.  
Wie mancher Wohlgeruch mehr Lust mir bot,  
Als Düfte, so der Herrin Athem weht!  
Gern hör' ich wann sie redet: doch Gesang  
Hat anmutvollern Laut, ich muss gestehn.  
Zwar sah ich nie wohl einer Göttin Gang:  
Die Herrin aber rührt die Erd' im Gehn.  
Doch scheint die Liebste mir, bei Gott, so selten  
Wie Eine, die Vergleich' unwahr entstellten.

### **5.1.5 Gottlob Regis:**

#### **Sonett 1:**

Von schönsten Wesen wünschen wir Vermehrung  
Damit der Schönheit Ros' unsterblich sey,  
Und, wenn das Reife stirbt durch Zeit-Verheerung,  
Sein Bild in zarten Erben sich erneu'.  
Doch Du, in eigner Augen Schein begnügt,  
Nährst mit selbstwesentlichem Stoff Dein Feuer,  
Machst Hungersnoth wo Ueberfülle liegt,  
Dir selber Feind, des holden Ichs Bedräuer!  
Der jungen Tage frische Zierde Du  
Und einz'ger Herold bunter Frühlingszeit,  
Begräbst in eigner Knospe Deine Ruh,  
Vergäudest kargend, zarte Selbstigkeit!  
Hab Mitleid mit der Welt! Verschling' aus Gier  
Ihr Pflichtheil nicht in Deinem Grab und Dir.

#### **Sonett 17:**

Wer glaubt wohl künftig an mein Lied, erfüllet  
Von Deinem höchsten Werth? - Der Himmel zwar  
Weiß, nur ein Grab ists, das Dein Leben hüllet,  
Nicht halb Dein Erbtheil schildernd wie es war. -  
Schrieb ich die Schönheit Deiner Augenlichter,  
In frischen Weisen jeden Reiz von Dir,  
Die Nachwelt sprach: Ein Lügner ist der Dichter,

So himmlisch blickt kein Erden-Auge hier.  
So wär dann, Greisen gleich von minder Witz als Worten,  
Mein Blatt, vergilbt an ihrem Alter, schon  
Zu Spott, Dein gutes Recht ein Dichter-Wahnsinn worden,  
Aus einem alten Sang ein übertriebner Ton!  
Doch, hättest Du ein Kind um jene Zeit,  
Zwiefach wär'st Du, in ihm, und meinem Reim erneut.

#### **Sonett 55:**

Nicht Marmor, nicht das Gold an Königssäulen  
Kann überdauern dieses Reimes Macht:  
Denn heller strahlst Du einst in meinen Zeilen,  
Als grauer Stein, den Zeit unkenntlich macht.  
Wenn Mauerwerke wilder Rotten Wuth,  
Standbilder Krieg verderblich wird zerstören,  
Soll weder Ares Schwert, noch Krieges hurt'ge Gluth  
Dein lebendes Gedächtnißmahl versehen.  
Durch Tod, durch neidische Vergessenheit  
Dringst Du hindurch; Dein Ruhm wankt ewig nicht,  
Selbst in den Augen aller Folgezeit,  
Die diese Welt abnutzt bis zum Gericht.  
So, bis Du selbst erstehest, lebst Du denn  
Hier, und in Augen Deiner Liebenden.

#### **Sonett 76:**

Warum ist mein Gesang so arm und stumm  
an jungem Prunk, an flinken Neuigkeiten?  
Was seh' ich mich nicht mit den Zeiten um  
Nach neuerfundnen fremden Ohrenweiden?  
Was schreib' ich immerfort dieselben Züge,  
In dem gewohnten Kleid das alte Lied,  
Daß jedes Wort fast meinen Namen trüge,  
Und Jeder leicht, woher es käm, errieth?  
O wisse, süßer Freund! Du bist allein  
Mein Lied, und Lieb' und Du mein einzig Wort.  
So kann ich ewig Altes nur erneu'n,  
Und schon Gegebnes geb' ich wieder fort.  
Denn, wie die Sonne täglich auf und nieder,  
Sagt meine Liebe stets Gesagtes wieder.

#### **Sonett 116:**

Laß mich von keinen Hindernissen hören,  
Die treuer Seelen Ehebund bedäun!



Lieb' ist nicht Liebe, wenn sie Störer stören,  
Wenn sie Zerstreuung irrend kann zerstreun.  
O nein! sie ist ein ewig sichres Ziel,  
Thront unerschüttert über Sturmeswogen;  
Ein Angelstern für jeden irren Kiel;  
Kein Höhenmaas hat seinen Werth erwogen.  
Lieb' ist kein Narr der Zeit, ob Rosenwangen  
Auch ihrer Sichel krumme Schneid' umspannt:  
In enger Stunden Lauf uneingefangen  
Beharrt sie bis an Weltgerichtes Rand.  
Wenn dieß als Wahn, als Lüge sich ergiebt,  
So schrieb ich nie, so hat kein Mensch geliebt.

### **Sonett 130:**

Von Sonn' ist nichts in meines Liebchens Blicken:  
Wenn Schnee weiß, ist Ihr Busen graulich gar:  
Weit röther glüht Rubin als Ihre Lippen:  
Wenn Haare Drath sind, hat Sie drathnes Haar.  
Damaskus-Rosen weiß und roth erblickt' ich;  
Doch nicht auf Liebchens Wangen solchen Flor:  
Und mancher Wohlgeruch ist mehr erquicklich  
Als der aus Ihrem Munde geht hervor.  
Gern hör' ich wenn Sie spricht; doch zu gestehen  
Bleibt, daß Musik mir weit ein süß'rer Gruß.  
Zwar keine Göttin hab' ich schreiten sehen:  
Mein Liebchen, wenn es wandelt, geht zu Fuß.  
Und doch, gewiß, so hoch beglückt Sie mich  
Als irgend Eine, die man schlecht verglich.

### 5.1.6 Friedrich Bodenstedt

#### **Sonett 1 (97):**

Von schönsten Wesen wünschen wir Vermehrung,  
Damit der Schönheit Rose nimmer sterbe,  
Und wenn sie hinwelkt in der Zeit Verheerung,  
Ein holder Sprößling ihre Schönheit erbe.  
Doch Du, nur ganz im eignen Glanze lebend,  
Verzehrst Dich, aus Dir selbst Dein Feuer nährend,  
Feindlichen Sinns Dir selber widerstrebend,  
Beim Ueberfuß das Nöthigste entbehrend.  
Du, nun die Welt mit frischem Reize schmückend,  
Des holden Frühlings Herold und Verkünder,  
Bist, Blüthen in der Knospe unterdrückend,  
Und nur im Geiz verschwenderisch, ein Sünder.

Erbarne Dich der Welt, daß nicht zerstört  
Wird, durch das Grab und Dich, was ihr gehört!

**Sonett 17 (113):**

Wer glaubt wohl künftig meinem Lied, erfüllt  
Von Deinem hohen Werth? - Der Himmel zwar  
Weiß, nur ein Grab ist's, drin Du eingehüllt,  
Nicht halb zeigt es Dein Bild, wie's lebend war!  
Könnst' ich die Schönheit Deiner Augen malen,  
Dein Ebenmaß in's Maß des Liedes fügen,  
Die Nachwelt spräch', es wär' ein eitel Prahlen,  
Der Himmel strahlt' aus keinen ird'schen Zügen.  
So würde man mein zeitvergilbt Gedicht  
Verhöhnern wie Geschwätz von alten Leuten,  
Und Deines Werths wahrhaftigen Bericht  
Als alter Lieder Schwulst und Unsinn deuten.  
Doch gäb' ein Sproß von Dir Dein Bild uns wieder,  
Zweimal lebt'st Du: durch *ihn* und meine Lieder!

**Sonett 55 (152):**

Kein Marmorbild, kein fürstlich Monument  
Soll diese mächtigen Reime überleben,  
Die größern Ruhm und höhern Glanz Dir geben  
Als was geformt aus irdischem Element. -  
Wenn Kriegsgetös Denkmale niederrennt,  
Im Aufruhrsturm die stärksten Mauern beben  
Und Einsturz dräun - sollst *Du* im Liede leben,  
Das Stahl nicht tödtet, Feuer nicht verbrennt. -  
Durch Tod und feindliche Vergessenheit  
Gehst Du hindurch, - bis in die spätste Zeit  
Gerühmt von den Geschlechtern, die in's Nichts  
Hinsinken, bis zum Tage des Gerichts, -  
Bis Gott Dich selbst dann weckt zum Leben wieder,  
Lebst Du durch meine Lieb' und meine Lieder.

**Sonett 76 (81):**

Was ist so arm an Neuheit mein Gedicht,  
Statt wechselnd nach der Mode sich zu schmücken?  
Warum versuch' ich's wie die Andern nicht,  
Prunkvoll, gespreizt und neu mich auszudrücken?  
Warum trägt mein Gedanke immerfort  
Ein und dasselbe Kleid, schlicht und gewöhnlich,  
Daß ich leicht kennbar bin, fast jedes Wort

Auf seinen Ursprung zeigt, auf mich persönlich?  
O wisse, süße Liebe, immer sing' ich  
Von Dir allein, Du meines Liebes Leben!  
Mein Bestes neu in alte Worte bring' ich,  
Stets wiedergebend, was schon längst gegeben.  
Denn wie der Sonne Auf- und Untergang:  
Alt und doch täglich neu ist mein Gesang.

#### **Sonett 116 (142):**

Nichts kann den Bund zwei treuer Herzen hindern,  
Die wahrhaft gleichgestimmt. Lieb'ist nicht Liebe,  
Die Trennung oder Wechsel könnte mindern,  
Die nicht unwandelbar im Wandel bliebe.  
O nein! Sie ist ein ewig festes Ziel,  
Das unerschüttert bleibt in Sturm und Wogen,  
Ein Stern für jeder irren Barke Kiel, -  
Kein Höhenmaß hat seinen Werth erwogen.  
Lieb' ist kein Narr der Zeit, ob Rosenmunde  
und Wangen auch verblüht im Lauf der Zeit -  
Sie aber wechselt nicht mit Tag und Stunde,  
Ihr Ziel ist endlos, wie die Ewigkeit.  
Wenn dies bei mir als Irrthum sich ergiebt,  
So schrieb ich nie, hat nie ein Mann geliebt.

#### **Sonett 130 (22):**

Dein Auge gleicht in Nichts dem Sonnenlicht,  
Dein Mund ist nicht so rosig wie Korallen,  
Wenn Schnee als weiß gilt, ist's Dein Busen nicht,  
Dein dunkles Haar will Manchem nicht gefallen.  
Weit schönre sah ich roth' und weiße Rosen  
Als jene, welche Deine Wangen zeigen,  
Auch mancher Duft schien in der Winde Kosen  
Mir süßer als der Deinem Odem eigen.  
Gern hör' ich Deine Stimme, doch gestehn  
Muß ich, Musik beut mir noch mehr Genuß.  
Ich sah noch niemals eine Göttin gehn,  
Doch weiß ich, auf die Erde tritt Dein Fuß.  
Und doch, beim Himmel! so schön find' ich Dich  
Als je die Beste, die man schlecht verglich.

#### **5.1.7 Otto Gildemeister:**

##### **Sonett 1:**

Von allem Holden wünschen wir Vermehrung,  
Daß so der Schönheit Rose nie vergeh'  
Und wann sie reift und welkt, aus der Verheerung  
Ein zarter Erbe ihres Ruhms ersteh'.  
Doch du, gebannt an eigne Augenpracht,  
Mit eigenem Brennstoff deine Flamme nährend,  
Schaffst eine Hungernoth, wo Fülle lacht,  
Selbstmörderisch dein süßes Selbst verzehrend.  
Du, jetzt der Welt Zierath und Meisterstück  
Und einz'ger Herold aller Frühlingsreize,  
Begräbst in deiner Knospe selbst dein Glück,  
Und, lieber Geizhals, machst bankrott im Geize.  
Erbarm' der Welt dich, schlinge nicht hinab  
Das Eigenthum der Welt, du und das Grab.

### Sonett 17:

Wer würd' ein gläubig Ohr den Versen leihn,  
Wollt' ich mit deinem höchsten Werth sie füllen?  
Obwol, weiß Gott, sie wie ein Leichenstein  
Dein Leben ganz, halb dein Verdienst verhüllen.  
Könnst' ich die Schönheit deiner Augen schreiben,  
Mit deinen Zierden zieren mein Gedicht,  
Die Nachwelt spräche: "Dichter übertreiben;  
So himmlisch schön ist Erden schöne nicht."  
Man würde die vergilbten Blätter schelten  
Wie alter Leute freche Fabelei,  
Die Wahrheit würd' als Dichterwahnsinn gelten,  
Als schwülst'ger Stil altmodischer Reimerei.  
Doch lebt alsdann dein Sohn, so lebst du fort,  
Zweimal: durch ihn und durch mein Dichterwort.

### Sonett 55:

Kein gülden Fürstenbild, kein Marmelstein  
Wird diese mächt'gen Verse überleben;  
Sie werden dir ein hellres Denkmal sein  
Als Quadern, die vom Schmutz der Zeiten kleben.  
Ob Zwietracht stürzt der Häuser fest Gemäuer,  
Ob wüster Krieg die Statuen niederrennt,  
Kein Schwert des Mars, kein fressend Kriegesfeuer  
Tilgt deines Ruhms lebendig Monument.  
Trotz Tod und feindlicher Vergessenheit  
Sollst du bestehn, soll Raum dein Name finden  
Noch in den Augen allerfernster Zeit,  
Bis die Geschlechter dieser Welt verschwinden.

Bis am Gerichtstag du dich selbst erhebst,  
Wohnst du im Auge Liebender und lebst.

**Sonett 76:**

Warum ist kahl mein Vers an neuer Pracht,  
So fern von Buntheit und behendem Wechsel?  
Warum nicht schiel' ich, wie die Welt es macht,  
Nach neuerfundnem Stil und Wortgedrechsel?  
Weshalb nur schreib' ich stets, was man schon kennt,  
Und lass' in künd'ger Tracht die Muse gehen,  
Daß jedes Wort fast meinen Namen nennt  
Und seine Herkunft zeigt und sein Entstehen?  
Ja, Liebster, *einem* Thema bleib' ich treu:  
Von dir und Liebe handeln meine Lieder;  
Wenn's hoch kommt, kleid' ich alte Worte neu,  
Und was ich schon verthat, verthu' ich wieder.  
Wie täglich neu und alt der Morgen tagt,  
So sagt die Liebe, was sie stets gesagt.

**Sonett 116:**

Fürs Ehebündniß treuer Seelen kenne  
Ich keinen Scheidungsgrund. Lieb' ist nicht Liebe,  
Die Trennung sucht, weil sich der andre trenne,  
Die dem Entlaufnen seinen Laufpaß schiebe.  
O nein, sie ist die unverrückte Marke,  
Die auf den Sturm herabschaut hoch und fest;  
Sie ist der Stern für die verirrte Barke,  
Deß Höhe wol, deß Werth ihr nimmer meßt.  
Sie ist kein Narr der Zeit; dem Rosenmunde,  
Der blüh'nden Wange droht der Sense Schlag;  
Doch Liebe wechselt nicht mit Woch' und Stunde;  
Sie harret aus bis an den letzten Tag.  
Wenn dies ein Wahn ist, wenn sich das ergibt,  
Dann schrieb ich nie, dann hat kein Mensch geliebt.

**Sonett 130:**

Mein Mädchen hat nicht Augen wie zwei Sonnen,  
Noch Lippen wie Korallen anzuschauen;  
Ist Haar Gespinst, so ist sie schwarz besponnen;  
Ist Schnee recht weiß, sind ihre Brüste braun.  
Ich kenne purpurne, auch weiße Rosen,  
Doch fand ich beid' auf ihren Wangen nicht,  
Und mehr Arom ist oft in Salbendosen

Als in dem Athem, wann mein Liebchen spricht.  
Ich hör' ihr gerne zu, doch muß gestehen,  
Daß die Musik viel süßern Wohllaut hat;  
Ich hab' noch keine Göttin wandeln sehen;  
Mein Liebchen tritt beim Gehen auf den Pfad.  
Doch find' ich sie, bei Gott, so hübsch wie jede,  
Die man belügt mit falscher Gleichnißrede.

#### 5.1.8 Stefan George:

##### **Sonett 1:**

Von schönsten wesen wünscht man einen spross  
Dass dadurch nie der schönheit rose sterbe:  
Und wenn die reife mit der zeit verschoss  
Ihr angedenken trag ein zarter erbe.

Doch der sein eignes helles auge freit  
Du nährst dein licht mit eignen wesens loh ·  
Machst aus dem überfluss die teure-zeit ·  
Dir feind und für dein süßes selbst zu roh.

Du für die welt jezt eine frische zier  
Und erst der herold vor des frühlings reiz:  
In eigner knospe gräbst ein grab du dir  
Und · zarter neider · schleuderst weg im geiz.

Gönn dich der welt! Nicht wie ein schlemmer tu:  
Esst nicht der welt behör · das grab und du!

##### **Sonett 17:**

Wer glaubt mir später · auch wenn du erschienest  
In meinem vers mit deiner reichsten gabe?  
Er zeigt - weiss himmel - kaum dein halb verdienst  
Und hüllt dein leben wie in einem grabe.

Hätt ich dem reize deines augs genügt ·  
Mäss ich in neuem maass all deine schöne ·  
So spräche künftige zeit: >der dichter lügt.  
Kein erdgesicht birgt solche himmelstöne.<

Wer dann die altersgelben blätter las  
Lacht - wie auf greise minder wahr als lang ·  
Nennt dein gut recht ein dichterlich geras ·  
Gedehnten ton von einem alten sang.

Doch lebt dann noch von deinem stamm ein glied ·  
So lebst du zwier: in ihm und meinem lied.

### **Sonett 55:**

Nicht marmor lebt und nicht vergoldet mal  
Solang als diese mächtigen melodien ·  
Nicht scheint so hell als dieser reihen zahl  
Der schmutzige stein von ekler zeit bespien.

Wenn grimmiger krieg die säulen überrennt  
Und streit das werk stürzt das der mauerer schuf:  
Nicht schwert des Mars · nicht kriegesfeuer brennt  
Deines gedächtnisses lebendigen ruf.

Durch tod und allvergessenden verdruss  
Gehst du hindurch .. dein preis bleibt noch bestellt  
Im auge aller künftigen die die welt  
Aufbrauchen bis zu dem verhängten schluss.

So lebst du · bis du aufstehst beim gericht ·  
Hierin und in der Liebenden gesicht.

### **Sonett 76:**

Was ist mein vers an neuer pracht so leer ·  
Von wechsel fern und schneller änderung?  
Was schiel ich mit der zeit nicht auch umher  
Nach neuer art und seltner fertigung.

Was ich nur stets das gleiche schreib · das eine ·  
Erfindung halt im üblichen gewand?  
Dass fast aus jedem wort mein name scheine ·  
Die herkunft zeigend und wie es entstand?

O süßes lieb · ich schreibe stets von dir

Und du und liebe · ihr seid noch mein plan ..  
Mein bestes: altes wort in neuer zier:  
Dies tu ich immer · ists auch schon getan.

So wie die sonne täglich alt und neu  
Sagt meine liebe schon gesagtes treu.

### **Sonett 116:**

Man spreche nicht bei treuer geister bund  
Von hindernis! Liebe ist nicht mehr liebe  
Die eine änderung sah als änderungs-grund  
Und mit dem schiebenden willfährig schiebe.

O nein · sie ist ein immer fester turm  
der auf die wetter schaut und unberennbar.  
Sie ist ein stern für jedes schiff im sturm:  
Man misst den stand · doch ist sein wert unnennbar.

Lieb' ist nicht narr der zeit: ob rosen-mund  
Und -wang auch kommt vor jene sichelhand ..  
Lieb' ändert nicht mit kurzer woch und stund ·  
Nein · sie hält aus bis an des grabes rand.

Ist dies irrtum der sich an mir bewies ·  
Hat nie ein mensch geliebt · nie schrieb ich dies.

### **Sonett 130:**

In Ihrem aug ist nichts von Sonnenstrahl ·  
Korall ist röter als ihr lippenpaar ·  
Wenn schnee weiss ist so ist ihr busen fahl ·  
Sind locken draht · ist schwarzer draht ihr haar.

Ich schaute rosen zwiefarb · weiss und rot ·  
Doch solche rosen trägt nicht ihr gesicht -  
Und ich fand duft der mehr an reizen bot  
Als jener hauch der aus dem mund ihr bricht.

Ihr reden hör ich gern · doch muss gestehn:  
Musik hat einen angenehmer klang.



Ich sah noch niemals eine göttin gehn:  
*Sie* schreitet auf dem grund bei ihrem gang ..

Und doch ist meine liebe mir so reich  
Als jede die man fälscht mit lug-vergleich.

#### 5.1.9 Karl Kraus:

##### **Sonett 1:**

Ein schönes Wesen wünscht man fortgesetzt,  
daß nie der Schönheit Rose ganz vergehe,  
und welkt sie durch die Zeit, daß unverletzt,  
im schönen Sproß das Schöne auferstehe.

Du aber, nur dem eignen Strahl verbunden,  
du, nur genährt, verzehrt von deinem Glanze,  
du hast, dich neidend, deinen Feind gefunden,  
der dir im Vollbesitz mißgönnt das Ganze.

Du, der die Welt beglückt mit jedem Reize,  
des Frühlings Herold, der mit vollen Händen  
versagt im Spenden, du gewährst dem Geiz,  
dich endlich in dir selber zu verschwenden.

Gewähre dich der Welt, der zugehört  
die Schönheit, die das Grab der Zeit verzehrt.

##### **Sonett 17:**

Wer glaubt mir einstens, wenn der Welt mein Sang  
zuteil wird, ganz von deiner Huld erfüllt?  
Und doch gleicht er der Gruft nur, kaum gelang  
ihm halb nur die Erinnerung an dein Bild.

Könnst' ich die Schönheit deiner Augen schildern,  
entspräch' mein Vers der Anmut deiner Züge,  
die Nachwelt, zweifelnd an den Himmelsbildern  
von einem Erdensohn, nähm' sie für Lüge.

Dies mein Gedicht, verwittert durch die Zeit,  
man würd es höhnen wie Geschwätz von Greisen,

und deinen wahren Wert wär' man bereit  
als Schwall von alten Liedern zu beweisen.

Doch wenn dein Bild im Sohne sich erhält,  
durch ihn wie durch mein Lied bleibst du der Welt.

### **Sonett 55:**

Kein Marmorstein,, kein Fürstenmonument  
wird überdauern mein gewalt'ges Wort,  
das deiner Hoheit höhern Ruhm bekennt  
als Ehre, die im Erdenschmutz verdorrt.

Wenn Raserei zu Staub zersprengt den Stein,  
wenn Krieg die Mauern der Paläste bricht,  
nicht Schwert, nicht Feuer soll imstande sein,  
zu lösen dieses lodernde Gedicht!

Du gehst durch Tod, verzehrendes Vergessen,  
vor allem leuchtend, was da sinkt ins Nichts,  
und deiner Herrlichkeit sind zugemessen  
die Tage bis zum Tage des Gerichts.

Bis es zu andrem Leben dich beschied,  
lebst du im Aug der Liebe durch mein Lied!

### **Sonett 76:**

Warum entbehrt mein Vers der neuen Pracht  
und dient nicht dem Geschmack der letzten Mode?  
Warum ist meine Form nicht nachgemacht  
der ausgesucht modernen Wortmethode?

Wie kommt's, daß so mein unbeirrter Geist  
Gedanken hüllt in altbekannte Hülle,  
wo jedes Wort schon auf den Autor weist,  
an jedem gleich erkennbar wird sein Wille?

Das kommt wohl daher, daß ich Ausdruck geben  
vonn dir allein nur kann und meinem Lieben;  
und leih ich alten Worten neues Leben,  
so ist mein Lied das alte doch geblieben.

Der Sonne gleich mit täglich gleichem Schein,  
fällt mir für dich nur stets dasselbe ein.

### **Sonett 116:**

Nichts löst die Bande, die die Liebe bindet.  
Sie wäre keine, könnte hin sie schwinden,  
weil, was sie liebt, ihr einmal doch entschwindet;  
und wäre sie nicht Grund, sich selbst zu gründen.

Sie steht und leuchtet wie der hohe Turm,  
der Schiffe lenkt und leitet durch die Wetter,  
der Schirmende, und ungebeugt vom Sturm,  
der immer wartend unbedankte Retter.

Lieb' ist nicht Spott der Zeit, sei auch der Lippe,  
die küssen konnte, Lieblichkeit dahin;  
nicht endet sie durch jene Todeshippe.  
Sie währt und wartet auf den Anbeginn.

Ist Wahrheit nichtwas hier durch mich tritt kund,  
dann schrieb ich nie, schwur Liebe nie ein Mund.

### **Sonett 130:**

Ihr Auge glänzt nicht wie das Sonnenlicht,  
nicht leuchten ihre Lippen wie Korallen.  
Ist weiß der Schnee, ihr Busen ist es nicht,  
und schwarzer Draht statt Haar gefällt nicht allen.

Ein Rosenbeet in roter, weißer Pracht  
sah oft ich; aber nicht auf ihren Wangen.  
Und oft war süßrer Duft mir zugebracht,  
als ich von ihrem Atem hab empfangen.

Gern hör ich sie; doch kann ich nicht bestreiten,  
daß meinem Ohr Musik doch holder tönt.  
Noch niemals sah ich eine Göttin schreiten;  
sie aber ist an Erdenschritt gewöhnt.

Und doch stellt sie mir jede in den Schatten,  
für die die Schwärmer Schmeichelworte hatten.

## 5.2 Chronologisches Verzeichnis der Übersetzungen von Shakespeares Sonetten - Von den Anfängen bis zu Karl Kraus

(Berücksichtigt wurden außer den Übertragungen von Johann Joachim Eschenburg und Karl Friedrich Ludwig Kannegießer nur Gesamtübertragungen)

**1787** *Johann Joachim Eschenburg*: Shakspeare's Sonette. In: Johann Joachim Eschenburg: Über W. Shakspeare. Zürich.

**1803** *K.* (= *Karl Friedrich Ludwig Kannegießer*): Sonette nach Shakspeare. In: Polychorda. Eine Zeitschrift. Hrsg. v. August Bode. Band 1. Leipzig.

**1820** *Karl Lachmann*: Shakspeare's Sonette. Berlin.

**1826** *Andreas Schumacher*: Sonette. In: William Shakspeare's saemmtliche dramatische Werke. Hrsg. v. Andreas Schumacher. Wien.

**1834** *Sebastian Roderich Schneider*: Shakspeare's Gedichte. Gotha.

**1836** *Gottlob Regis*: Shakspeare-Almanach. Berlin.

**1836** *Karl Richter*: Vermischte Gedichte. In: W. Shakspeare's sämmtliche Werke. Hrsg. v. Julius Körner. Schneeberg und Wien.

**1840** *Emil Wagner*: William Shakspeare's sämmtliche Gedichte. Königsberg.

**1840** *Ernst Ortlepp*: Sonette. In: Nachträge zu Shakspeare's Werken. Stuttgart.

**1861** *Wilhelm Jordan*: Shakespeares Gedichte. Berlin.

**1862** *Friedrich Bodenstedt*: William Shakespeare's Sonette in deutscher Nachbildung. Berlin.

**1867** *Karl Simrock*: Shakespeares Gedichte. Stuttgart.

**1867** *Ferdinand Adolph Gelbcke*: Shakespeare's Sonette. Leipzig.

**1869** *Hermann Freiherr von Friesen*: Shakspere's Sonette. Dresden.

**1870** *Alexander Neidhardt*: Shakespeare's kleinere Dichtungen. Berlin.

- 1870** *Benno Tschischwitz*: Shakspere's Sonette. Halle.
- 1871** *Otto Gildemeister*: Shakespeare's Sonette. Leipzig.
- 1872** *Fritz Krauss*: Shakespeare's Southampton-Sonette. Leipzig.
- 1894** *Alfred von Mauntz*: Gedichte von William Shakespeare. Berlin.
- 1903** *Max Joseph Wolff*: Shakespeares Sonette. Berlin.
- 1909** *Eduard Sänger*: Shakespeares Sonette. Leipzig.
- 1909** *Stefan George*: Shakespeare Sonnette, Umdichtung. Berlin.
- 1913** *Ludwig Fulda*: Shakespeares Sonette. Erläutert von Alois Brandl. Stuttgart und Berlin.
- 1923** *Emil Ludwig*: Shakespeares Sonette. Berlin.
- 1927** *Terese Robinson*: Shakespeare. Sonette und andere Dichtungen. München.
- 1929** *Karl Hauer*: Shakespeares Sonette. Graz.
- 1931** *Otto Hauser*: Die Sonette von William Shakespeare. Wien.
- 1931** *Beatrice Barnstorff Frame*: W. Shakespeares Lied an die Schönheit. Paderborn.
- 1933** *Karl Kraus*: Shakespeares Sonette. Nachdichtung. Wien.
- 1934** *Richard Flatter*: Shakespeares Sonette. Wien.

## 6 Literaturverzeichnis:

### 6.1 Quellentexte:

#### 6.1.1 Shakespeare-Ausgaben:

##### 6.1.1.1 Werkausgaben:

Wilhelm Shakespears Schauspiele von Johann Joachim Eschenburg. Neue verbesserte Auflage. Bearbeitet von Gabriel Eckert. Mannheim 1778-1780.

Shakspeare's dramatische Werke. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Berlin <sup>3</sup>1843/44.

Shakspeare's Werke. Herausgegeben und erläutert von Nicolaus Delius. Elberfeld <sup>3</sup>1872.

Shakespeare's sämtliche Werke. Eingeleitet und übersetzt von A.W. Schlegel, Fr. Bodenstedt, N. Delius, F.A. Gelbcke, O. Gildemeister, G. Herwegh, P. Heyse, H. Kurz und A. Wilbrandt. Illustriert von John Gilbert. Stuttgart und Leipzig o.J.

Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt von Fr. Dingelstedt, W. Jordan, L. Seeger, K. Simrock, H. Viehoff. Mit einer Einleitung: Shakespeare's Leben, Werke und das altenglische Theater von Rudolph Genée. Leipzig und Wien o.J.

Shakespeare in deutscher Sprache. Herausgegeben und zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf. Berlin 1920.

The complete Works of Shakespeare. Edited with a Glossary by W.J. Craig. London 1930.

William Shakespeare. The Complete Works. Hrsg. v. P. Alexander. London und Glasgow 1951.

##### 6.1.1.2 Einzelausgaben der Sonettssammlung:

The Poems of Shakespeare. With Memoir by Alexander Dyce. London 1891.

A New Variorum Edition of Shakespeare. The Sonnets. Hrsg. v. Hyder Edward Rollins. Philadelphia und London 1944.

Shakespeare's Sonnets. hrsg. v. W.G. Ingram und Theodor Redpath. London 1964.

Shakespeare's Sonnets. Hrsg. v. A.L. Rowse. London 1964.

William Shakespeare. The Sonnets. Die Sonette. Englisch und in ausgewählten deutschen Übersetzungen. Hrsg. v. Raimund Borgmeier. Stuttgart 1974.

Shakespeare's Sonnets. Hrsg. v. Stephen Booth. New Haven und London 1977.

William Shakespeare. The Sonnets and A Lover's Complaint. Hrsg. v. John Kerrigan. London und New York 1986.

### 6. 1.1.3 Deutsche Übersetzungen der Sonettssammlung:

Johann Joachim Eschenburg: Shakspeare's Sonnette. In: Über W. Shakspeare. Zürich  
21806, S. 571-633.

K. (=Karl Friedrich Ludwig Kannegießer): Sonette nach Shakspeare. In: Polychorda. Eine  
Zeitschrift. Hrsg. v. August Bode. Band 1 (1803). S. 52-58, 115-122, 338-343, und  
567-570.

Karl Lachmann: Shakespeare's Sonnette. Berlin 1820.

Ludwig Tieck: Ueber Shakspeares Sonette einige Worte, nebst Proben einer Uebersetzung  
derselben. In: Penelope, Taschenbuch für das Jahr 1826. Hrsg. v. Theodor Hell (=  
Karl Gottfried Theodor Winkler). 15. Jahrgang. Leipzig 1826.

Dorothea Tieck: Shakespeares Sonette. Hrsg. v. Christa Jansohn. Bern und München 1992.

Gottlob Regis: Shakspeare-Almanach. Berlin 1836.

Die Übersetzung von Gottlob Regis ist wieder abgedruckt in: William Shakespeare. Sonette.  
Englisch und deutsch. Leipzig 1990.

Friedrich Bodenstedt: William Shakespeare's Sonette in deutscher Nachbildung. Berlin  
21866.

Friedrich Bodenstedt: William Shakespeare's Sonette in deutscher Nachbildung. In: Fried-  
rich Bodenstedt's gesammelte Schriften. Band 8. Berlin 1866.

Otto Gildemeister: Shakespeare's Sonette. Leipzig 1871.

Die Übersetzung von Otto Gildemeister ist wieder abgedruckt in: Shakespeare. The Son-  
nets. Sonette. Hrsg. v. Walther Killy. Mit einem Nachwort von Helmut Viebrock.  
Frankfurt a.M. und Hamburg 1960.

Stefan George: Shakespeare Sonnette. Umdichtungen. In: William Shakespeare. Die So-  
nette. Englisch und deutsch. München 1989.

Karl Kraus: Shakespeare's Sonette. München 1964.

### 6.1.2 Sonstige Quellentexte:

#### 6.1.2.1 Werkausgaben:

Rudolf Borchardt: Gesammelte Werke in Einzelbänden. 14 Bände. Hrsg. v. Marie-Luise  
Borchardt, Ulrich Ott, Ernst Zinn. Stuttgart 1955-1989.

Gottfried August Bürgers sämtliche Werke. Neue Ausgabe in sieben Büchern. Hrsg. v.  
Erich Walter. Berlin o.J.

Stefan George: Gesamtausgabe der Werke. Endgültige Fassung. Band 1-18 in 15 Bänden.  
Nachdruck der Ausgabe Berlin 1927-1934. Düsseldorf, München 1964-1969.

Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Reprographi-  
scher Nachdruck der Ausgabe Weimar 1887-1919. München 1987.

Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke. Hrsg. v. Bernhard Suphan. Reprographischer  
Nachdruck der Ausgabe Berlin 1877-1913. Hildesheim 1967.

- Karl Kraus: Werke. 14 Bände und 3 Supplementbände. Hrsg. v. Heinrich Fischer. München 1954-1970.
- Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Hrsg. v. Karl Lachmann. Dritte, auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage besorgt durch Franz Muncker. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1886-1924. Berlin 1968.
- Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Dritte Auflage. München 1962.
- Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart 1960ff.
- Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn und Wien 1958ff.
- August Wilhelm von Schlegel. Sämtliche Werke. Hrsg. v. Eduard Böcking. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1846/47. Hildesheim und New York 1971.
- August Wilhelm Schlegel. Kritische Schriften und Briefe. Hrsg. v. Edgar Lohner. Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz 1962-1974
- Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke. Berlin 1834-1845.
- Christoph Martin Wieland. Gesammelte Schriften. Hrsg. v. der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1909ff. Hildesheim 1987.
- William Wordsworth. The Poetical Works. Hrsg. v. Thomas Hutchinson. Überarbeitet von Ernest de Selincourt. Oxford <sup>31</sup>1969.

#### 6.1.2.2 Einzelausgaben:

- Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.m. 1977.
- Johann Christoph Gottsched: Ausführliche Redekunst nach Anleitung der alten Griechen und Römer, wie auch der neueren Ausländer. Leipzig 1736.
- Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Vierte, sehr vermehrte Auflage. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1751. Darmstadt 1962.
- Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: Philosophie der Kunst. Reprographischer Nachdruck der aus dem Nachlaß herausgegebenen Ausgabe von 1859. Darmstadt 1960.
- Ludwig Tieck: Kritische Schriften. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1848. Berlin und New York 1974.
- Ludwig Tieck's nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese. Hrsg. v. Rudolf Köpke. reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1855. Berlin und New York 1974.
- Ludwig Tieck: Das Buch über Shakespeare. Aus seinem Nachlaß hrsg. v. Henry Lüdeke. Halle 1920.
- Ludwig Tieck: Shakespeare-Novellen. Hrsg. v. Joachim Lindner. Berlin 1981.
- Ludwig Tieck: Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe. Auf der Grundlage der von Henry Lüdeke besorgten Edition neu herausgegeben und kommentiert v. Edgar Lohner. München 1972.
- Christian Wolff: Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes



und ihrem Richtigen Gebrauche in Erkänntnis der Wahrheit. Halle 1713.

### 6.1.2.3 Zeitschriften:

Athenaeum. Eine Zeitschrift. Hrsg. v. August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1798-1800. Darmstadt 1983.

Blätter für die Kunst. Begründet von Stefan George. Hrsg. v. Carl August Klein. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1892-1919. Düsseldorf, München 1967.

Die Fackel. Hrsg. von Karl Kraus. Nr. 1 - 922. Wien 1899-1936 (Reprint München 1968-1976).

Johann Christoph Gottsched: Nachricht von neuen hieher gehörigen Sachen III. In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Band 7. 27. Stück. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1741. Hildesheim und New York 1970 S. 516f.

Johann Christoph Gottsched: Über das 592. Stück des Zuschauers. In: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Band 8. 29. Stück. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1742. Hildesheim und New York 1970, S 143-172.

The Spectator. Hrsg. v. Joseph Addison und Richard Steele. London und New York 1907.

## 6.2 Sekundärliteratur

(Das Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist im Folgenden mit SJ. abgekürzt.)

### 6.2.1 Literatur zu Shakespeares Sonetten:

Arthur Archeson: Shakespeare's Sonnet story, 1592-1598. New York 1971. (Erstveröffentlichung 1922).

Jörg Jochen Berns: Die demontierte Dame. Zum Verhältnis von malerischer und literarischer Portraittechnik im 17. Jahrhundert. In: Daß eine Nation die andere verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki. Amsterdam 1978. S. 67-96.

Stephen Booth: An Essay on Shakespeare's Sonnets. New Haven und London 1969.

Denis Bray: The Art-form of Elizabethan Sonnet-Sequence and Shakespeare's Sonnets. In: SJ. Band 63 (1927). S. 159-182.

Friedrich Danneberg: Shakespeares Sonette: Herkunft, Wesen, Deutung. In: SJ. Band 70 (1934). S. 37-64.

Robert H. Darby: The Date of some Shakespeare Sonnets. In: SJ. Band 75 (1939). S. 135-138.

Nicolaus Delius: Ueber Shakespeare's Sonette. Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt. In: SJ. Band 1 (1865). S. 18-56.

- Ders.: Der Mythos von William Shakspere. Eine Kritik der Shakspere'schen Biographie. Bonn 1851.
- Max Deutschbein: Die politischen Sonette Shakespeares. In: SJ. Band 76 (1940). S. 161-188.
- Ders.: Shakespeares persönliche und literarische Sonette. Teil I. In: In: SJ. Band 77 (1941). S. 150-188. Teil II. In: In: SJ. Band 78/79 (1943). S. 105-127.
- Rudolf Fischer: Shakespeares Sonette. Gruppierung, Kunstform. Hrsg. v. Karl Brunner. Wien und Leipzig 1925.
- Hermann Freiherr von Friesen: Über Shakespeare's Sonette. In: SJ. Band 4 (1869). S. 94-120.
- Rudolf Germer: Shakespeares Sonette als Sprachkunstwerke. In: SJ.-West (1965). S. 248-263.
- Alfred Günther: William Shakespeare. Velber bei Hannover 1965.
- Werner Habicht: „THIS“ poetic Gesture and the Poem. In: Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium. Hrsg. v. Dieter Mehl und Wolfgang Weiß. Münster, Hamburg 1993. S. 116-128.
- Andreas Höfele: Portraits of Mr. W.S. In: SJ.-West (1985). S. 117-131.
- Hermann Isaac: Wie weit geht die Abhängigkeit Shakespeare's von Daniel als Lyriker. Eine Studie zur engl. Renaissance-Lyrik. In: SJ. Band 17 (1882). S. 165-200.
- Ders.: Die Sonett-Periode in Shakespeare's Leben. In: SJ. Band 18 (1883). S. 176-264.
- Roman Jakobson u. Lawrence G. Jones: Shakespeare's verbal art in "Th'expence of spirit", Sonett 129. Paris 1970.
- Frhr. Kleinschmidt von Lengefeld: Shakespeare und die Kunstepochen des Barock und des Manierismus. In: SJ. Band 82/83 (1946/47). S. 88-98.
- Ders.: Der Manierismus in der Dichtung Shakespeares. In: SJ. Band 97 (1961). S. 63-99.
- G. Wilson Knight: The mutual flame. On Shakespeare's "Sonnets" and "The Phoenix and the Turtle". London <sup>2</sup>1962.
- Dietrich Klose: Shakespeare und Ovid. In: SJ.-West (1968). S. 72-93.
- Fritz Krauss: Die schwarze Schöne der Shakespeare-Sonette. In: SJ. Band 16 (1881). S. 144-212.
- Hilton Landry: Interpretations in Shakespeare's Sonnets. Westport 1976.
- Ders. (Hg.): New Essays on Shakespeare's Sonnets. New York 1976.
- Ruth Frfr. von Ledebur: Einzelgedicht und Zyklus: Shakespeares Sonette. In: SJ.-West (1984). S. 168-177.
- Friedrich August Leo: Hilfsmittel bei Untersuchungen über Shakespeare's Sonette. In: SJ. Band 23 (1888). S. 304-317.
- Max Lüthi: Shakespeare Dichter des Wirklichen und des Nichtwirklichen. Bern 1964.
- Wilhelm Marschall: Das Zentralproblem der Shakespeare-Sonette. In: Anglia. Band 51 (1927). S. 31-38.
- Philip Martin: Shakespeare's Sonnets. Self, Love and Art. Cambridge 1972.
- H.Ch. Matthes: Zur ersten eingehenden Lobpreisung Shakespeares. Die Grundquelle zu Francis Meres' großem Shakespeare-Eintrag. In: SJ. Band 75 (1939). S. 116-126.

- A. von Mauntz: Shakespeare's lyrische Gedichte. In: SJ. Band 28 (1893). S. 273-331.
- Kenneth Muir: Shakespeare and Rhetoric. In: SJ. Band 90 (1954). S. 49-68.
- Ders.: Shakespeare's Sonnets. London, Boston und Sydney 1979.
- J.B. Leishman: Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets. London 1961.
- Kurt Otten: "If this be error", Täuschungen der Liebe in Shakespeares Werken. In: SJ.-West (1984). S. 62-76.
- Barbara Puschmann-Nalenz: Loves of comfort and despair. Konzeption von Freundschaft und Liebe in Shakespeares Sonetten. Frankfurt a.M. 1974.
- Leo Rick: Shakespeare und Ovid. In: SJ. Band 55 (1919). S. 35-37.
- H. Sachs: Shakespeare's Gedichte. In: SJ. Band 25 (1890). S. 132-184.
- Claes Schaar: Elizabethan Sonnet themes and the dating of Shakespeare's Sonnets. Kopenhagen 1962.
- Walter F. Schirmer: Das Sonett in der englischen Literatur. In: Anglia. Band 49 (1926). S. 1-31.
- Ders.: Shakespeare und die Rhetorik. In: SJ. Band 71 (1935). S. 11-31.
- Wolfgang Schmidt: Sinnesänderung und Bildvertiefung in Shakespeares Sonetten. In: Anglia. Band 62 (1938). S. 286-305.
- Wolfgang Schmidt-Hidding: Shakespeares Stilkritik in den Sonetten. In: Shakespeare Studien. Festschrift für Heinrich Mutschmann. Hrsg. v. Walther Fischer und Karl Wentersdorf. Marburg 1951. S. 119-126.
- Gerhard Müller Schwefe (Hg.): Shakespeare. Seine Welt - Unsere Welt. Ringvorlesung an der Philosophischen Fakultät Tübingen. Tübingen 1964.
- Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium. Hrsg. v. Dieter Mehl und Wolfgang Weiß. Münster und Hamburg 1993 (= Studien zur englischen Literatur. Hrsg. v. Dieter Mehl. Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn. Band 5).
- Charlotte Stopes: Shakespeare's Sonnets edited by Thomas Tyler. In: SJ. Band 25 (1890). S. 185-204.
- H. Ulrici: Besprechung der Ausgabe "The Sonnets of Shakespeare Solved ..." by Henry Brown. London 1870. In: SJ. Band 6 (1871). S. 45-47.
- Karl Wanschura: Die Sonette Shakespeares von Franz Bacon geschrieben. Wien und Leipzig 1930.
- Wolfgang Weiss: Neuere Studien zu Shakespeares Sonetten. In: SJ.-West (1985). S. 213-218.
- Albert Wietfeld. Die Bildersprache in Shakespeares Sonetten. Halle 1916.
- Max Wildi: Shakespeares Sonette heute. In: SJ.-West (1980). S. 73-89.
- Gerald Willen u. Victor B. Reed: A Casebook on Shakespeare's Sonnets. New York 1964.
- Katharine M. Wilson: Shakespeare's sugared Sonnets. London 1974.

## 6.2.2 Zur Shakespeare-Rezeption:

- Roger Bauer: Die Europäische Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert: Probleme der Komparatisten. In: SJ.-West (1985). S. 153-165.
- Ders. (Hg.): Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik. Bern, Frankfurt a.M., New York und Paris 1988.
- Alois Brandl: Shakespeare. Berlin 1894.
- Wolfgang Bender: Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger. Stuttgart 1983.
- Martin Bircher u. Heinrich Straumann: Shakespeare und die deutsche Schweiz bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Eine Bibliographie raisonnée. Bern und München 1971.
- Hansjürgen Blinn: Shakespeare-Rezeption in Deutschland. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Band I: Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788. Berlin 1982. Band II: Ausgewählte Texte von 1793-1827. Berlin 1988.
- Ders.: Der deutsche Shakespeare. Eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums. Berlin 1993.
- Ludwig Borinski: Der empfindsame Stil im englischen Drama nach Shakespeare. In: SJ. Band 95 (1959). S. 47-62.
- Alois Brandl: Edward Young. On original Composition. Ein Beitrag zur Geschichte der Shakespeare-Kritik im achtzehnten Jahrhundert. In: SJ. Band 39 (1903). S. 1-42.
- Werner Deetjen: Goethe und Tiecks elisabethanische Studien. In: SJ. Band 65 (1929). S. 175-183.
- Wilhelm Dobbek: Herder und Shakespeare. In: SJ. Band 91 (1955). S. 25-51.
- Karl Elze: William Shakespeare. Halle 1876.
- Kurt Ermann: Goethes Shakespeare-Bild. Tübingen 1983.
- Max Förster: Shakespeare und Deutschland. In: SJ. Band 57 (1921). S. 7-27.
- Rudolph Genée: Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.
- Georg Gottfried Gervinus: Shakespeare. Leipzig <sup>2</sup>1850.
- Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911.
- Ders.: Shakespeare. Sein Wesen und Werk. Berlin 1928.
- Ders.: Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte. Hrsg. v. Viktor A. Schmitz und Fritz Martini. Heidelberg 1980.
- Karl S. Guthke: Richtungskonstanten in der deutschen Shakespeare-Deutung des 18. Jahrhunderts. In: SJ. Band 98 (1962). S. 64-92.
- Ders.: Shakespeare im Urteil der deutschen Theaterkritik des 18. Jahrhunderts. In: SJ.-West (1967). S. 37-69.
- Ders.: Shakespeare "Mitten in Leipzig und vor den Augen der Magnifizienz". Eine Studie zum deutschen literarischen Leben um 1750. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1975. Hrsg. v. Detlev Lüders. Tübingen 1975. S. 73-101.
- Ders.: Literarisches Leben im achtzehnten Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz. Bern und München 1975.
- Gerhart Hauptmann: Deutschland und Shakespeare. In: SJ. Band 51 (1915). S. VII-XII.
- Max Hecker: Shakespeares Bild im Spiegel deutscher Dichtung. In: SJ. Band 68 (1932). S. 36-55.
- C.C. Hense: Deutsche Dichter in ihrem Verhältnis zu Shakespeare. Teil I. In: SJ. Band 5

- (1870). S. 107-147. Teil II. In: SJ. Band 6 (1871) S. 83-128.
- Michael Hiltcher: Nicolaus Delius (1813-1888). In: SJ.-West (1989). S. 387-397.
- Willy Jaggi (Hg.): Der deutsche Shakespeare. Basel, Hamburg und Wien 1965.
- Marie Joachimi-Dege: Deutsche Shakespeare-Probleme im XVIII. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. Leipzig 1907.
- Paul Kluckhohn: Die Dramatiker der deutschen Romantik als Shakespeare-Jünger. In: SJ. Band 74 (1938). S. 31-49.
- August Koberstein: Shakespeare in Deutschland. In: SJ. Band 1 (1865). S. 1-17.
- Wilhelm König jun.: Voltaire und Shakespeare. In: SJ. Band 10 (1875). S. 259-310.
- Gustav Landauer: Shakespeare. dargestellt in Vorträgen. Frankfurt a.M. 21923.
- Albert Leitzmann: Dodds "Beauties of Shakespeare" als Quelle für Goethe und Herder. In: SJ. Band 55 (1919). S. 59-74.
- Friedrich August Leo: Shakespeare und Goethe. In: SJ. Band 24 (1889). S. 9-23.
- Paul Meissner: Shakespeare. Berlin 1940.
- Wilhelm Oechelhäuser: Die Würdigung Shakespeares in England und Deutschland. In: SJ. Band 20 (1885). S. 54-68.
- Wilhelm Oehlmann: Shakespeare's Werth für unsere nationale Literatur. In: SJ. Band 5 (1870). S. 148-153.
- R. Pascal: Shakespeare in Germany 1740-1815. New York 1971.
- Claude Pichois: Voltaire et Shakespeare. Un Plaidoyer. In: SJ. Band 98 (1962). S. 178-188.
- Rainer Schlösser: Der deutsche Shakespeare. In: SJ. Band 74 (1938). S. 20-30.
- Karl Schneider: Heinrich von Gerstenberg als Verkünder Shakespeare's. In: SJ. Band 58 (1922). S. 39-45.
- Herbert Schöffler: Shakespeare und der junge Goethe. In: SJ. Band 76 (1940). S. 11-33.
- Kurt Schreinert: Der "Spectateur" und sein Shakespeare-Bild, 1714-1726. In: Shakespeare-Studien. Festschrift für Heinrich Mutschmann. Hrsg. v. Walther Fischer und Karl Wentersdorf. Marburg 1951. S. 127-160.
- Rudolf Alexander Schröder: Goethe und Shakespeare. In: SJ. Band 84/86 (1948-50). S. 17-39.
- Hans Günther Schwarz: Lenz und Shakespeare. In: SJ. Band 107 (1971). S. 85-96.
- Shakespeare-Museum. Eine Sammlung neuer und alter, eigener und fremder, prosaischer und poetischer Beiträge zur Shakespeare-Literatur. Hrsg. v. Max Moltke. Leipzig 1881.
- Ernst Sieper: Shakespeare und seine Zeit. Leipzig und Berlin 1913.
- Wolfgang Stellmacher: Bücherschau: Johann Elias Schlegel: Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs. Hrsg. v. Hugh Powell. Tübingen 1964. In: SJ. Band 102 (1966). S. 305-307.
- Ders.: Auseinandersetzung mit Shakespeare. Texte zur deutschen Shakespeare-Aufnahme von 1740 bis zur Französischen Revolution. Berlin 1976.
- Ders.: Herders Shakespeare-Bild. Shakespeare-Rezeption im Sturm und Drang: dynamisches Weltbild und bürgerliches Nationaldrama. Berlin 1978.

- Bernhard Suphan: Shakespeare im Anbruch der klassischen Zeit unserer Literatur. In: SJ. Band 25 (1890). S. 1-20.
- Theodor Vetter: Shakespeare und die deutsche Schweiz. In: SJ. Band 48 (1912). S. 21-36.
- Gisbert Feirherr. von Vincke: Zur Geschichte der deutschen Shakespeare Bearbeitung. In: SJ. Band 17 (1882). S. 82-99.
- Brian Vickers: Die ersten Shakespeare Kritiker. In: SJ.-West (1975). S. 10-30.
- Helmut Viebrock: Shakespeare und die englische Romantik. In: SJ. Band 97 (1961). S. 34-62.
- Friedrich Theodor Vischer: Shakespeare Vorträge. hrsg. v. Robert Vischer. Stuttgart und Berlin <sup>3</sup>1912.
- Otto Walzel: Der Kritiker Lessing und Shakespeare. In: SJ. Band 65 (1929). S. 23-48.
- Max Joseph Wolff: Shakespeare. Der Dichter und sein Werk. München 1905.
- Theodor Wolpers: Die Shakespeare-Sammlung der Göttinger Universitätsbibliothek im 18. Jahrhundert. In: SJ.-West (1988). S. 58-84.

### 6.2.3 Literatur zu Übersetzungen von Shakespeares Werken und zu einzelnen Übersetzern

- Hubert Arbogast: Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges. Eine stilgeschichtliche Untersuchung. Köln, Graz 1967.
- Julius Bab: Shakespeare und kein Ende. In: Sozialistische Monatshefte. Band 16 (1912 / 2. Heft). S. 102-117.
- Ders.: Der deutsche Shakespeare. In: Die Schaubühne. 10. Jahrgang, 2. Band, Nummer 42, 43, 44 (1914). S. 293-295, S. 326-328, S. 345-347.
- Roger Bauer: Zur Übersetzungstechnik Stefan Georges. In: Stefan George Kolloquium. Hrsg. V. Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klussmann, Hans Joachim Schrimpf. Köln 1971. S. 160-177.
- Gustav Becker: Johann Jakob Bodmers "Sasper". In: SJ. Band 73 (1937). S. 139-141.
- Michael Bernays: Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare. In: SJ. Band 1 (1865). S. 396-405.
- Ders.: Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare. Leipzig 1872.
- Ernst Bertram: Stefan George. In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 98-104.
- Ders.: Das „Jahrbuch für die geistige Bewegung“. In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 149-160.
- Ders.: Möglichkeiten deutscher Klassik. In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 244-255.
- Martin Bircher: Die früheste deutsche Coriolan-Übersetzung. Ein Fragment des Züricher Johann Jakob Kitt. In: SJ.-West (1968). S. 121-140.
- Hendrik Birus: Aus dem Deutschen ins Deutsche übersetzen. Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übersetzungen. In: Geschichte, System, literarische Übersetzung. Hrsg. v. Ha-

- rald Kittel. Berlin 1992. S. 173-211.
- Eric A. Blackall: Ulrich Bräker und Eschenburg. In: SJ. Band 98 (1962). S. 93-109.
- Claus Victor Bock: Die Wort-Konkordanz zur Dichtung Stefan Georges. In: Stefan George Kolloquium. Hrsg. v. Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klussmann, Hans Joachim Schrimpf. Köln 1971. S. 33-48.
- Robert Boehringer: Mein Bild von Stefan George. München und Düsseldorf 1960.
- Bernhard Böschenstein: Übersetzung als Selbstfindung George, Rilke, Celan zwischen Nachgesang und Gegengesang. In: Vom Übersetzen: Zehn Essays. Hrsg. v. Martin Meyer. München, Wien. S. 37-57.
- Raimund Borgmeier: Shakespeares Sonett "When forty winters ..." und die deutschen Übersetzer. München 1970.
- Alois Brandl: Ludwig Fulda, Paul Heyse und Adol Wilbrandt über die Schlegel-Tiecksche Shakespeare-Übersetzung. In: SJ. Band 37 (1901). S. XXXVII-LV.
- Kurt Breysig: Treibhauskunst. In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 57-74.
- Irmtraud Candidus u. Erika Roller: Der Sommernachtstraum in deutscher Übersetzung von Wieland bis Flatter. In: SJ. Band 92 (1957). S. 128-145.
- Ernst Robert Curtius: George, Hofmannsthal und Calderon. In: Stefan George und die Nachwelt. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 2. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1981. S. 178-183.
- Claude David: Stefan George. Sein dichterisches Werk. München 1967.
- Nikolaus Delius: Die Tieck'sche Shakespearekritik. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Bonn 1846. Hildesheim und New York 1981.
- Manfred Durzak: autonomes Gedicht und politische Verkündigung im Spätwerk Georges. In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. München 1974. S. 313-323.
- Karl Elze: Bodmer's Sasper. In: SJ. Band 1 (1865). S. 337-340.
- Ralph Farrell: Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung. Berlin 1937 (= Germanische Studien. Heft 192).
- Paul Fechter: Kampf um George. In: Stefan George und die Nachwelt. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 2. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1981. S. 65-69.
- Richard Flatter: Karl Kraus als Nachdichter Shakespeares. Eine sprachkritische Untersuchung. Wien 1933.
- Ders.: Neue Shakespeare-Übersetzung in Selbstanzeigen 3. In: SJ. Band 84/86 (1948-50). S. 93-96.
- Ders.: Zur Frage der Shakespeare-Sonette. In: Das Antiquariat. Band 7 (1951). S. 86/87.
- Ders.: Zum Problem der Shakespeare-Übersetzung. Versuch einer Antwort auf einige von Anselm Schlösser aufgeworfene Fragen. In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. Band 4 (1956). S. 473-483.
- Richard Flatter, Hans Rothe, Ludwig Berger: Shakespeare-Übersetzung. In: Theater im Gespräch. Ein Forum der Demokratie. Ausgew. von Friedrich Schultze. München und Wien 1963. S. 340-360.

- August Fresenius: Hamlet-Monologe in der Übersetzung von Mendelssohn und Lessing und Geoffroys Kritik über den Ducischen Hamlet. In: SJ. Band 39 (1903). S. 241-247.
- Ludwig Fulda: Die Kunst des Übersetzers. In: Ders.: Aus der Werkstatt. Studien und Anregungen. Stuttgart und Berlin 1904, S. 157-183.
- Ders.: Shakespeares Lustspiele und die Gegenwart. In: SJ. Band 43 (1907). S. XII-XXXII.
- Ders.: Die Kunst des Übersetzers. In: Veröffentlichungen der Preußischen Akademie der Künste. Sektion Dichtkunst (1929). S. 263-286.
- Hans Georg Gadamer: Der Dichter Stefan George. In: Ders.: Poetica. Ausgewählte Essays. Frankfurt a.M. 1977. S. 7-38
- Ders.: Stefan George (1868-1933). In: Die Wirkung Stefan Georges auf die Wissenschaft. Ein Symposium. Hrsg. v. Hans-Joachim Zimmermann. Heidelberg 1985. S. 39-49.
- Peter Gebhardt: A.W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Untersuchungen zu seinem Übersetzungsverfahren am Beispiel des Hamlet. Göttingen 1970.
- Heidi Gidion: Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung. In: SJ. Band 107 (1971). S. 35-47.
- Horst Albert Glaser: Shakespeares Sonett 129 und seine deutschen Übersetzer. In: Poetica. Bd. 22 (1990). S. 195-212.
- Bernd Goldmann: Zum Gedenken an Wolf Graf Baudissin. In: SJ.-West (1978/79). S. 414-416.
- Ulrich K.Goldsmith: Shakespeare and Stefan George: The Sonnets. In: Theorie und Kritik. Zur vergleichenden und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Gerhard Loose zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Stefan Grunwald und Bruce A. Beati. Bern und München 1974. S. 67-86.
- Marie Gothein: Bücherschau : Shakespeares Sonette: 1. Umdichtungen von Stefan George. 2. Übertragen von Eduard Sängner. In: SJ. Band 46 (1910). S. 266-268.
- Ernst Götzinger: Das Shakespeare-Büchlein des Armen Mannes von Toggenburg vom Jahr 1780. In: SJ. Band 12 (1877). S. 100-168.
- Norbert Greiner: Sprachrhythmus und Redeform als Übersetzungsproblem. In: SJ.-West (1991). S. 159-172.
- Philip Grundlehner: Kraus vs. George: Shakespeare's Sonnets. In: SJ.-West (1977). S. 109-128.
- Manfred Gsteiger: „Die Blumen des Bösen“ – George als Übersetzer Baudelaires. In: Ders.: Literatur des Übergangs. Essays. Bern 1963. S. 49-91.
- Vincent J. Günther: Der ewige Augenblick. In: Stefan George Kolloquium. Hrsg. V. Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klussmann, Hans Joachim Schimpf. Köln 1971. S. 197-212.
- Friedrich Gundolf.: Shakespeares Sonette. In: Die Zukunft. Band 18, Heft 41. (1910). S. 65-68.
- Ders.: Stefan George in unserer Zeit. Heidelberg 1913.
- Ders.: George. Berlin 1920.
- Ders.: Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte. Hrsg. v. Victor A. Schmitz und Fritz Martini. Heidelberg 1980.
- Jeanne Haehlen: Die Übersetzung des dramatischen Inhalts. In: SJ. Band 107 (1971). S. 118-126.



- Edwin Hartl: Warum Karl Kraus gegen die Ästhetiker. In: Karl Kraus - Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan. Hrsg. v. Stefan H. Kasynski und Sigurd Paul Schleichl. München 1989. S. 23-28.
- Eckhard Heftrich: Stefan George. Frankfurt a.M. 1968.
- Ders., Paul Gerhard Klussmann und Hans Joachim Schrimpf (Hg.): Stefan George Kolloquium. Köln 1971.
- Ders.: Friedrich Gundolfs Shakespeare-Apotheose. In: SJ.-West (1988). S. 85-102.
- Günter Heintz: Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung. Stuttgart 1986.
- Elizabeth Ella Heinze: Die Übersetzung der sexuellen Anspielungen Shakespeares ins Deutsche vom 18. bis 20. Jahrhundert. University of Tennessee 1977.
- Hermann Heuer: Bücherschau: Richard Flatter. In: SJ. Band 84/86 (1948/50). S. 256-258.
- Ders.: Bücherschau: Shakespeares Sonette. Übersetzt von Richard Flatter. München, Wien und Basel 1957. In: SJ. Band 93 (1957). S. 277-279.
- Ders.: Rezension von: "Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus". In: SJ.-West (1967). S. 305-306.
- Hans George Heun: Shakespeare in deutschen Übersetzungen. Berlin 1957.
- Ders.: Shakespeares Wortspiele in modernen deutschen Übersetzungen. Eine Stilbetrachtung. In: SJ. Band 107 (1971). S. 149-168.
- Ders.: Probleme der Shakespeare-Übersetzung. Eine Bibliographie. Teil I. In: SJ. Band 92 (1956). S. 450-463. Teil II. In: SJ. Band 95 (1959). S. 403-410. Teil III. In: SJ.-West (1966). S. 273-297. Teil IV. In: SJ.-West (1968). S. 251-265. Teil V. In: SJ.-West (1971). S. 230-244. Teil VI. In: SJ.-West (1974). S. 260-275. Teil VII. In: SJ.-West (1977). S. 203-219. Teil VIII. In: SJ.-West (1980). S. 260-274.
- Hans Rudolf Hilty: Zur Behandlung der Eigennamen in Shakespeare-Übersetzungen. In: SJ. Band 92 (1956). S. 255-267.
- Friedrich Hoffmann: Stefan Georges Übertragung der Shakespeare-Sonette. In: SJ. Band 92 (1956). S. 146-156.
- Giesela Hoffmann: Zur Shakespeare-Übersetzung Dorothea Tiecks. In: SJ. Band 107 (1971). S. 69-84.
- Norbert Hofmann: Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung. Dargestellt an fünf deutschen Übersetzungen des Hamlet. Tübingen 1980.
- Hugo von Hofmannsthal: Gedichte von Stefan George. In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 7-14.
- Ders.: Das Gespräch über Gedichte. In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 93-97.
- Urs Jaeggi: Am Nullpunkt der Öffentlichkeit. In: Stefan George Kolloquium. Hrsg. v. Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klussmann, Hans Joachim Schrimpf. Köln 1971. S. 100-117.
- Christa Jansohn: Zum 150. Todestag von Dorothea Tieck - bisher unveröffentlichte Proben ihrer Sonettübersetzung. In: SJ.-West (1991). S. 181-196.
- Walter Josten: Schwierigkeiten der Shakespeare-Übersetzung. In: SJ. Band 92 (1956). S. 168-174.

- Woldemar Jürgens: Dingelstedt, Shakespeare und Weimar. In: SJ. Band 55 (1919). S. 75-85.
- K.G. Kachler: Weshalb immer noch die Shakespeare-Übertragungen der Romantiker vorzuziehen sind. Kurzgefaßte Meinung eines Theaterleiters. In: SJ. Band 92 (1956). S. 90-95.
- Ludwig W. Kahn: Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Bern und Leipzig 1935.
- Horst Keller: Die geheime Arabeske. In: Stefan George Kolloquium. Hrsg. v. Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klussmann, Hans Joachim Schrimpf. Köln 1971. S. 248-260.
- Wolfgang Keller: Bücherschau: Fr. Gundolf / Gustav Landauer. In: SJ. Band 57 (1921). S. 91-95.
- Ders.: Bücherschau: Friedrich Gundolf. In: SJ. Band 58 (1922). S. 122f.
- Dwight A. Klett: Tieck-Rezeption. Das Bild Ludwig Tiecks in den deutschen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts. Heidelberg 1989.
- Karlhans Klunker: Blätter für die Kunst. Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges. Frankfurt a.M. 1974.
- Hans Knudsen: Eine Berliner Bühnenbearbeitung von "Was ihr wollt" aus dem Jahre 1820. In: SJ. Band 50 (1914). S. 90-93.
- Max Koch: Ludwig Tieck's Stellung zu Shakespeare. In: SJ. Band 32 (1896) S. 330-347.
- Siegfried Korninger: Shakespeare und seine deutschen Übersetzer. In: SJ. Band 92 (1956). S. 19-44.
- Werner Kraft: Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werkes. Salzburg 1956.
- Georg Kranner: Die Nachdichtungen der Sonette Shakespeares von Karl Kraus. Ein Kommentar zu ihrer Entstehung. In: Kraus-Hefte. Heft 40 (Oktober 1986). S. 1-4.
- Karl Kraus - Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan. Hrsg. v. Stefan H. Kasynski und Sigurd Paul Schleichl. München 1989.
- Fritz Krauss: Shakespeare's Southampton Sonette. In: SJ. Band 8 (1873). S. 365-367.
- F. Kreyßig: Shakespeare's lyrische Gedichte und ihre neuesten deutschen Bearbeiter. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd. 48 (1871). S. 484-504.
- Kurt Krolop: Ästhetische Kritik als Kritik der Ästhetiker. In: Karl Kraus - Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan. Hrsg. v. Stefan H. Kasynski und Sigurd Paul Schleichl. München 1989. S. 29-54.
- Edith Landmann: Gespräche mit Stefan George. München und Düsseldorf 1960.
- H. von Langemann: Ein Brief des Grafen Wolf Baudissin über die Vollendung der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzung. In: SJ. Band 37 (1935). S. 106-109.
- Kenneth E. Larson: Pro und contra Schlegel: Die zwei gegensätzlichen Blankversübersetzungen des King Lear von Heinrich Voss (1806 und 1819). In: SJ.-West (1989). S. 113-133.
- Annette Leithner-Brauns: Shakespeares Sonette in deutschen Übersetzungen 1787-1994. Eine bibliographische Übersicht. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 235. Jg. 147 (1995). S. 285-316.
- Albert Leitzmann: Karl Lachmann als Shakespeare-Übersetzer. In: SJ. Band 56 (1920). S. 73-89.
- Rainer Lengeler: Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul

- Celan. Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Opladen 1989.
- Harry Lüdeke: Gundolf, Flatter und Shakespeares "Macbeth". In: SJ. Band 92 (1956). S. 110-127.
- Henry Lüdeke: Zur Tieck'schen Shakespeare-Übersetzung. In: SJ. Band 55 (1919). S. 1-29.
- Ders.: Ludwig Tieck's erste Shakespeare-Übersetzung. In: SJ. Band 57 (1921). S. 54-64.
- Ders.: Ludwig Tieck und das alte englische Theater. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Frankfurt a.M. 1922.
- Georg Lukács: Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik: Stefan George. ). In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 129-140.
- Ders.: Repräsentative Lyrik der Wilhelminischen Zeit. In: In: Stefan George und die Nachwelt. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 2. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1981. S. 172-177.
- Eudo C. Mason: Gundolf und Shakespeare. In: SJ. Band 98 (1962). S. 110-177.
- Olga Marx: Stefan George in seinen Übertragungen englischer Dichtung. Band 1. Amsterdam 1967. Band 2. Amsterdam 1970.
- Max Meyerfeld: Nachgelassene Übersetzungen von Otto Gildemeister. Hrsg. v. Heinrich Spies. Berlin 1904. In: SJ. Band 41 (1905). S. 249-252.
- Ders.: Besprechungen: Shakespeare-Nachdichtungen: Gundolf. Stefan George. Eduard Sänger. In: Das literarische Echo. Band 12 (1909/10). S. 1657-1666.
- Ders.: Der neue deutsche Shakespeare. In: Die Zukunft. Hrsg. v. Maximilian Harden. 18. Jahrgang. 19. März 1910. S. 390-396.
- Ders.: Gundolfs Shakespeare. In: Das literarische Echo. Band 22 (1919/20). S. 27-31.
- Gerd Michels: Die Dante-Übertragungen Stefan Georges. Studien zur Übersetzungstechnik Stefan Georges. München 1967.
- Jacob Minor: Zu Bürgers Macbeth-Übersetzung. In: SJ. Band 36 (1900). S. 122-127.
- Manfred Mixner: Zweimal Shakespeare. Die Übersetzungen von Erich Fried und Karl Kraus. In: Literatur und Kritik. Band 14 (1979). S. 413-420.
- Ernst Morwitz: Kommentar zu dem Werk Stefan Georges. München und Düsseldorf 1960.
- Eugene Norwood: Stefan Geoge's translation of Shakespeare's Sonnets. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur. Band 44 (1952). S. 217-224.
- Wilhelm Oechelhäuser: Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare gut gebunden für drei Mark. In: SJ. Band 26 (1891). S. 91-108.
- Rudolf Pannwitz: Maßstäbe und Beispiele lyrischer Synthese. In: In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 167-170.
- Sylvia M. Patsch: Karl Kraus und Shakespeare. In: Literatur und Kritik. Band 22 (1987). S. 69-77.
- Henri Plard: Traductions allemandes des Sonnets de Shakespeare. In: Etudes germaniques. Bd. 19 (1964). S. 529-532.
- Edna Purdie: Observations on some Eighteenth-Century german versions of the withes' scenes in Macbeth. In: SJ. Band 92 (1956). S. 96-109.

- Antonio Ribeiro: Shakespeare in der „Fackel“. Ein Register. In: Kraus-Hefte. Heft 64 (1992). S. 1-16
- Hans Rothe: Der Kampf um Shakespeare. Ein Bericht. Leipzig 1936.
- Max Rycher: In memoriam Stefan George. In: In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 256-261.
- Clementina di San Lazzaro: Stefan George als Übersetzer. In: GRM. Band 28 (1940). S. 203-211.
- Rudolf Schaller: Gedanken zur Übertragung Shakespeares in unsere Sprache. In: SJ. Band 92 (1956). S. 157-167.
- Hanspeter Schelp: Friedrich Gundolf als Shakespeare-Übersetzer. In: SJ. Band 107 (1971). S. 97-117.
- Walter F. Schirmer: August Wilhelm Schlegel und England. In: SJ. Band 75 (1939). S. 77-107.
- Victor A. Schmitz: Gundolf. Eine Einführung in sein Werk. Düsseldorf und München 1965.
- Wilhelm Schoof: Dingelstedts Plan einer neuen Shakespeare-Übersetzung. In: SJ. Band 76 (1940). S. 137-160.
- L.L. Schücking: Shakespeares Stil als Übersetzungsproblem. In: SJ. Band 84/86 (1948-50). S. 69-74.
- Hedwig Schwarz: Arbeit für Shakespeare durch Shakespeare-Bearbeitung. In: SJ. Band 92 (1956). S. 175-183.
- William Shakespeare: A Lover's Complaint. Deutsche Übersetzungen von 1787 bis 1894. Festgabe für Dieter Mehl zum 60. Geburtstag. Hrsg. Und eingeleitet von Christa Jansohn. Mit einem Vorwort von Wolfgang Weiß. Berlin 1993.
- Georg Simmel: Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung (1898). In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 27-40.
- Ders.: Stefan George. Eine kunstphilosophische Studie (1901). In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 75-87.
- Hannes Stein: An mir magst du sie anschauen, diese Jahreszeit. Shakespeares Sonett 73 in deutschen Übersetzungen von Karl Kraus bis Wolf Biermann. In: Neue Rundschau. 101. Jg. (1990). Heft 1. S. 59-72.
- Joachim Stephan: Satire und Sprache. Zu dem Werk von Karl Kraus. München 1964.
- Gerald Stieg: Goethe als Maßstab der Ästhetik und Polemik von Karl Kraus. In: Karl Kraus - Ästhetik und Kritik. Beiträge des Kraus-Symposiums Poznan. Hrsg. v. Stefan H. Kasynski und Sigurd Paul Schleichl. München 1989. S. 71-82.
- Käthe Stricker: Otto Gildemeister und Shakespeare. In: SJ. Band 68 (1932). S. 128-139.
- Dies.: Dorothea Tieck und ihr Schaffen für Shakespeare. In: SJ. Band 72 (1936). S. 79-92.
- Dies.: Deutsche Shakespeare-Übersetzungen im letzten Jahrhundert. In: SJ. Band 92 (1956). S. 45-89.
- Rudolf Sühnel: Gundolfs Shakespeare. Rezeption - Übertragung - Deutung. In: Euphorion. Band 75 (1981). S. 245-274.

- Ulrich Suerbaum: Bericht der Arbeitsgruppe zum Thema "Probleme der Shakespeare-Übersetzung". In: SJ.-West (1971). S. 11-17.
- Ders.: Shakespeare auf deutsch. Eine Zwischenbilanz. In: SJ.-West (1972). S. 42-66.
- Margarete Susmann: Die Grundbedingungen der modernen Lyrik. In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 119-128.
- Dies.: Stefan George. In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 196-217.
- Kurt Lothar Tank: Polemik um Stefan George. In: Stefan George Kolloquium. Hrsg. V. Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klussmann, Hans Joachim Schimpf. Köln 1971. S. 178-196.
- Rudolf Thiel: Otto Gildemeister als Übersetzer englischer Dichtungen. Breslau 1938.
- Rüdiger von Tiedemann: Karl Kraus und Shakespeare. Plädoyer für eine genauere Betrachtung. In: Arcadia. Band 14 (1979). S. 1-21.
- Hermann Uhde-Bernays: Der Mannheimer Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare Übersetzung. Berlin 1902.
- Berthold Vallentin: Der neue deutsche Shakespeare. In: Die Grenzboten. Band 69 (1910 / Heft 47). S. 345-354.
- Ders.: Shakespeares Sonette und ihre Umdichtung durch Stefan George. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Band 5 (1910). S. 265-269.
- Gisbert Freiherr von Vincke: Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzungen. In: SJ. Band 16 (1881). S. 254-273.
- Michael Wachsmann: Die Architektur der Worte. Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares in deutsche. In: SJ.-West (1988). S. 44-57.
- Christian Johannes Wagenknecht: Das Wortspiel bei Karl Kraus. Göttingen 1965.
- Eugen Gottlob Winkler: Die Gestalt Stefan Georges in unserer Zeit. In: Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Hrsg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980. S. 109-122.
- Michael Winkler: George Kreis. Stuttgart 1972.
- Felix Wittmer: Stefan George als Übersetzer. Beitrag zur Kunde des modernen Sprachstils. Zum 60. Geburtstag des Dichters. In: The German Review. Band 3 (1928). S. 361-380.
- Karl Wolfskehl: Stefan George und der Mythos. In: Ders.: Bild und Gesetz. Berlin und Zürich 1930. S. 13-22.
- Ders.: Stefan George und die Welt. In: Ders.: Bild und Gesetz. Berlin und Zürich 1930. S. 23-30.
- Friedrich Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Berlin 1930.
- Ralph-Rainer Wuthenow (Hg.): Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 1. Stuttgart 1980.
- Ders. (Hg.): Stefan George und die Nachwelt. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. Band 2. Stuttgart 1981.
- Ulrich Zierow: Probe einer vergessenen Lear-Übersetzung. In: SJ. Band 72 (1936). S. 124-133.
- Marek Zybura: Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee

einer „deutschen Weltliteratur“. Heidelberg 1994.

Hans-Joachim Zimmermann (Hg.): Die Wirkung Stefan Georges auf die Wissenschaften. Heidelberg 1985.

#### 6.2.4 Literatur zur Übersetzungstheorie:

Julius Altmann: Aufgaben der Uebersetzungspoeseie. In: Archiv. Bd. 37(1865). S. 11-168.

Friedmar Apel: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg 1982.

Ders.: Literarische Übersetzung. Stuttgart 1983.

Karl Arns: Ueber die Kunst der Uebersetzung englischer Verse. In: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Band 20. (1921). S. 12-27.

C. Beyer: Übersetzungskunst. In: Ders.: Deutsche Poetik. Theoretisch-praktisches Handbuch. Band 3: Die Technik der Dichtkunst. Anleitung zum Vers- und Strophenbau und zur Übersetzungskunst. Stuttgart 1884. S. 184-263.

Werner Bock: Über das Unübersetzbare in der Dichtung. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (1956). S. 67-81.

Hermann Broch: Einige Bemerkungen zur Philosophie des Übersetzens. In: Gesammelte Werke. Dichten und Erkennen. Essays. Band 1. Hrsg. v. Hannah Ahrendt. Zürich 1955, S. 277-294.

Reuben A. Brower (Hg.): On Translation. New York 1966.

Karl Dedecius: Vom Übersetzen. Theorie und Praxis. Frankfurt a.M. 1986.

John W. Draper: The theory of translation in the 18. century. In: Neophilologus. Bd. 6 (1921). S. 241-254.

Hugo Friedrich: Zur Frage der Übersetzungskunst. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Jahrgang 1965, S. 5-21.

Hans Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960.

Norbert Greiner: Ziele und Probleme einer wissenschaftlichen Übersetzung. In: Ders.: Studien zu "Much Ado About Nothing". Frankfurt a.M., Bern, München und New York 1983. S. 9-23.

Fritz Güttinger: Zielsprache. Theorie und Praxis des Übersetzens. Zürich 1963.

Hans Hennecke: Übersetzung im Dienste der Weltliteratur. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (1956). S. 52-61.

Ders.: Dichterische Übertragung von Dichtungen. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (1969). S. 51-62.

Thomas Huber: Studien zur Theorie des Übersetzens im Zeitalter der deutschen Aufklärung, 1730-1770. Meisenheim am Glan 1968.

Andreas Huyssen: Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur. Zürich und Freiburg 1969.

Rolf Italiaander (Hg.): Übersetzen. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß

- literarischer Übersetzer in Hamburg (1965). Frankfurt a.M. und Bonn 1965.
- Friedhelm Kemp: Kunst und Vergnügen des Übersetzens. Pfullingen 1965.
- Ders.: Wie soll lyrische Dichtung in gebundener Rede übersetzt werden. In: *Poetica*. Bd. 22 (1990). S. 143-154.
- Ders.: Übersetzen als Prozeß. In: *Vom Übersetzen. Zehn Essays*. Hrsg. v. Martin Meyer. München, Wien 1990. S. 14-36.
- Harald Kittel (Hg.): Die literarische Übersetzung. Band 2: Stand und Perspektiven ihrer Erforschung. Mit einer Einleitung von Armin Paul Frank. Berlin 1988.
- Rolf Klopfer: Die Theorie der literarischen Übersetzung. München 1967.
- Werner Koller: Grundprobleme der Übersetzungstheorie. Bern und München 1972.
- Ders.: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg 1979.
- Jiri Levy: Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt a.M. 1969.
- Martin Meyer (Hg.): *Vom Übersetzen. Zehn Essays*. München und Wien 1990.
- Walter Mönch: Von Sonettstrukturen und deren Übertragungen in „vergleichbare“ und „unvergleichbare“ Sprachen. In: *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung. Festschrift zum 60. Geburtstag von Mario Wandruszka*. Hrsg. v. Karl-Richard Bausch und Hans-Martin Ganger. Tübingen 1971. S. 713-727.
- Tycho Mommsen: Die Kunst des Übersetzens fremdsprachlicher Dichtungen ins Deutsche. Frankfurt a.M. 1886.
- Edna Purdie: Some Problems of Translation in the 18. Century in Germany. In: *English Studies*. Bd. 30 (1949). S. 191-205.
- Horst Rüdiger: Zur Problematik des Übersetzens. In: *Neue Jahrbücher für antike und deutsche Bildung*. Bd. 1 (1938). S. 179-190.
- Ders.: Über das Übersetzen von Dichtung. In: *Akzente*. Bd. 5 (1958). S. 174-192.
- Brigitte Schultze (Hg.): Die literarische Übersetzung. Band 1: Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte. Mit einer Einleitung von Achim Paul Frank. Berlin 1987.
- Winfried Sdun: Probleme und Theorien des Übersetzens in Deutschland vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. München 1967.
- Jürgen von Stackelberg: Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung, Supplement, Parodie. Frankfurt a.M. 1972
- Ders.: Übersetzungen aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Berlin und New York 1984.
- Hans Joachim Störig (Hg.): Das Problem des Übersetzens. Stuttgart 1963.
- W.E. Süskind: Übersetzung im Dienste der Weltliteratur. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* (1956). S. 43-51.
- Peter Suhrkamp: Der Verleger und die Übersetzung. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* (1956). S. 62-67.
- Marianne Thalmann: Gestaltungsfragen lyrischer Übersetzungen. In: *Die neueren Sprachen*. Bd. 33. Heft 5 (1925). S. 321-332.
- Wolfram Wills: Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden. Stuttgart 1977.
- Julius Wirl: Grundsätzliches zur Problematik des Dolmetschens und des Übersetzens. Wien, Stuttgart 1958.

Karl Wolfskehl: Von Sinn und Rang des Übersetzens. In: Ders.: Bild und Gesetz. Berlin, Zürich 1930. S. 196-201.

Ralph-Rainer Wuthenow: Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung. Göttingen 1969.