

Schwierigkeiten mit der Versepiik (vor allem Torquato Tassos)

Für die deutsche Romantik stellten die großen italienischen Versepen, insbesondere Ariosts *Orlando furioso* und Tassos *Gerusalemme liberata*, den Inbegriff von Weltliteratur dar. Im Laufe des 20. Jahrhunderts ist ihr Prestige bei deutschsprachigen Lesern nach und nach zurückgegangen, und gegenwärtig leben sie wohl lediglich im Bewußtsein eines professionell spezialisierten Publikums fort. Jedenfalls leitete Emil Staiger seine 1978 erschienene Edition einer Auswahl aus Torquato Tassos *Werken und Briefen* ein, als müsse er einen Unbekannten oder doch fast völlig Vergessenen präsentieren: „Das Werk Torquato Tassos kennen heute außerhalb der Grenzen Italiens nur noch Philologen und einzelne Leser, denen es Freude macht, ihre eigenen Wege zu gehen“¹. In die von Fritz J. Raddatz herausgegebene *Zeit-Bibliothek der 100 Bücher*, den meines Wissens rezentesten Entwurf eines weltliterarischen Kanons, der dem gebildeten Publikum der BRD von sechs namhaften Intellektuellen vorgeschlagen wurde², haben bezeichnenderweise weder das *Befreite Jerusalem* noch der *Rasende Roland* Aufnahme gefunden.

Die Gründe dafür mögen zunächst ganz allgemeiner Natur sein. Eine Rolle spielt gewiß die eigentümliche Traditionslosigkeit, welche das literarische Leben im deutschen Sprachraum seit langem – und nicht erst in der BRD – charakterisiert. Mit ihr hängt die – etwa im Verhältnis zur italienischen, französischen oder englischen Lage – auffällige gesamtgesellschaftliche Marginalität der Institution Literatur in Mitteleuropa zusammen, und schließlich ist zu bedenken, daß gerade die *Zeit-Bibliothek der 100 Bücher* (möglicherweise aus pädagogischen Motiven im Interesse ihres ReAlphabetisierungsprojekts) ja überhaupt einen ausgesprochen bodenständigen Autorenkatalog anbietet³. Er umfaßt zwar Heinrich Böll, Max Frisch, Günter Grass, Uwe Johnson, Hermann Hesse, Adalbert Stifter oder Ulrich Bräker, ignoriert aber neben Machiavelli, Tasso und Ariost auch Manzoni, Ovid, Petronius, Apulejus, La Fontaine, La Bruyère, Camoes, Quevedo, Thackeray, Henry James,

1 Torquato Tasso, *Werke und Briefe*. Übersetzt und eingeleitet von Emil Staiger. München 1978, p. 7.

2 Cf. *Die Zeit-Bibliothek der 100 Bücher*, hg. von Fritz J. Raddatz. Frankfurt a.M. 1980 (st 645).

3 Zu den – beispielsweise italienischen – Protesten gegen die Bodenständigkeit dieses Katalogs cf. János Riesz, „Zur Stellung der italienischen Literatur im Rahmen eines ‚Weltliteratur‘-Kanons“. *Italienisch in Schule und Hochschule*, hg. von Walter N. Mair und Helmut Meter, Tübingen 1984, p. 183–197.

Virginia Woolf und viele andere mehr. Was die spezielleren Gründe betrifft, so läßt sich das wesentliche Rezeptionshindernis wohl in der hohen Formbestimmtheit des italienischen Versepos ausmachen, für die in der (ohnehin schmaleren) deutschsprachigen Tradition kaum ein Äquivalent zur Verfügung steht. Auf keinen Fall kann die geringe Präsenz Tassos und Ariosts mit der schieren Zahl der Übersetzungen zu tun haben; denn die ist zumal während des 19. Jahrhunderts, der – wenn man so will – klassischen Periode deutscher Übersetzungskultur, bemerkenswert umfangreich.

Ihren Anfang nimmt die Rezeption in der Barockepoche mit den Übersetzungen Diederichs von dem Werder (1584–1657), der als Mitglied der Fruchtbierenden Gesellschaft zuerst ein Epos *Gottfried von Bulljon, Oder das Erlösete Jerusalem* (1626) vorlegte und darauf eine (freilich nach dreißig Gesängen abgebrochene) *History vom Rasenden Roland* (1636) folgen ließ. Ein wenig überraschend wirkt hier die der literarhistorischen Chronologie entgegengesetzte Priorität Tassos vor Ariost. Sie fällt um so mehr auf, als sie auch noch bei den Übersetzungen von Heinse und Gries bewahrt bleibt, die ebenfalls mit der *Gerusalemme* beginnen und dem *Furioso* den zweiten Platz einräumen. Ob man diese Verschiebung wie Horst Rüdiger, dem Ariost entschieden lieber war als Tasso, durch die These erklären soll, die „Verdeutschung des *Furioso*“ bilde gegenüber jener der *Gerusalemme* „dasschwierigere Geschäft“ (weshalb sie die Tasso-Übersetzung gewissermaßen als Vorübung benötige)

⁴ ? Zumindest nach einer Durchsicht der – an sich gleichermaßen bewundernswerten – Übersetzungen von Johann Diederich Gries neige ich eher dazu, Rüdigers Urteil umzukehren und die Probleme einer ‚Verdeutschung‘ der *Gerusalemme* für letztlich komplexer zu halten. Wenn Tasso von Diederich von dem Werder bis Gries Priorität genießt, ist das wahrscheinlich nicht eine Angelegenheit größerer oder geringerer Fazilität, sondern eine Folge der sowohl barocken wie klassisch-romantischen Ästhetik, die in Tassos Epos aufgrund seiner ‚geschlossenen‘ Form und seines stilistischen Pathos den bedeutsameren, weil gewichtigeren Text sehen mußte.

Wie nicht anders zu erwarten, handelt es sich bei den Versuchen Diederichs von dem Werder um prononciert ‚einbürgernde‘ Übersetzungen: So geht der barocke Nachdichter noch dem dornigen Problem einer metrisch genauen Wiedergabe der italienischen Oktavstanzen aus dem Wege und hält sich statt dessen an das zu seiner Zeit in der deutschen Verskunst Übliche: paarweise gereimte Alexandriner nach französischem Vorbild. Noch einfacher wird die Aufgabe natürlich, wenn der Übersetzer die Komplikationen gebundener Rede prinzipiell vermeidet und aus der ‚ottava rima‘ mehr oder weniger schlichte Prosa macht. Diese Option begegnet häufig in den Übersetzungen des 18. Jahrhunderts: in Johann Nicolaus Meinhardts *Versuchen über den Charakter und die Werke der*

4 Cf. Horst Rüdiger, „Ariost in der deutschen Literatur“. Horst Rüdiger und Willi Hirdt, *Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur*, Heidelberg 1976, p. 56–84, hier p. 57.

besten Italienischen Dichter, bei Jakob Mauvillon oder Wilhelm Heinse. Dabei ist bezeichnend, daß Versionen wie jene von Meinhard durchaus noch den Beifall Lessings fanden, während sie bei den Angehörigen der klassisch-romantischen Generation dann auf herbe Kritik stießen. So distanziert sich etwa August Wilhelm Schlegel mit Nachdruck von Lessings positivem Urteil und bezeichnet Meinhard's gutgemeinte Anthologie als „dürftige Compilation aus den italienischen Literatoren, [...] Übersetzungen in schleppender Prosa, mit wässerichten Auszügen und Nutzenwendungen verbrämt“⁵. Immerhin zeigt sich an den scharfen Reaktionen der Klassiker und Romantiker das außerordentliche Interesse, das die Übersetzungen italienischer Versepiik im ausgehenden 18. Jahrhundert erregten. Den besten Beleg dafür bilden Goethes und Schillers *Xenien*. In ihnen wird über den „Heinsische(n) Ariost“ gespottet:

Wohl, Ariosto, bist du ein wahrhaft unsterblicher Dichter,
Denn da du hier nicht starbst, stirbst du, du Göttlicher, nie⁶.

Und die Tasso-Übersetzung des (auch sonst oft verhöhnten) Breslauer Gymnasiallehrers Johann Caspar Friedrich Manso provoziert das folgende Epigramm:

Tassos Jerusalem von Manso
Ein asphaltischer Sumpf bezeichnet hier noch die Stätte,
Wo Jerusalem stand, das uns Torquato besang⁷.

Aus der Atmosphäre eines solcherart verbreiteten Interesses an Tasso und Ariost sind schließlich die Versionen hervorgegangen, welche in der deutschen Übersetzungsgeschichte den entscheidenden Schritt zur Annäherung an die Formsprache des italienischen Versepos markieren. Sie haben als Verfasser den im Kreis der Jenaer Romantik gebildeten Hamburger JohannDiederich Gries (1775–1842), der nicht nur einer der größten Übersetzer, sondern zugleich einer der einfallsreichsten Versvirtuosen der deutschen Literatur war: ein Autor, dessen hingebungsvolles Engagement für die italienische Literatur im übrigen wohl nur mit dem ähnlich produktiven Italien-Enthusiasmus Paul Heyses verglichen werden kann. Jedenfalls hat sich Gries nach dem Erfolg seiner 1797 begonnenen und zwischen 1800 und 1803 veröffentlichten Tasso-Übersetzung mit geradezu monumentaler Ausschließlichkeit, die lediglich durch ein längeres Calderón-Intermezzo unterbrochen wurde, der Verdeutschung italienischer Epen gewidmet. Auf die Übersetzung der *Gerusalemme liberata* folgte – wie schon erwähnt – zwischen 1804 und 1808

5 Cf. Rüdiger, „Ariost“, p. 61.

6 Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1756–1799*, hg. von Karl Eibl. Frankfurt a.M. 1987, p. 590.

7 Goethe, *Gedichte*, p. 531.

jene des *Orlando furioso*, die glücklicherweise dank Horst Rüdiger seit 1980 auch wieder in einem Neudruck vorliegt. Später erschienen noch Übersetzungen von Boiardos *Orlando innamorato* (1835–1837) und sogar von Niccolò Forteguerris heute selbst in Italien praktisch vergessenem *Ricciardetto* (1831–1833), einem durch und durch burlesken Spätwerk der „Romanzo“-Tradition aus dem frühen Settecento.

Das wesentliche Verdienst, das Gries sich an einem ‚deutschen Ariost‘ und einem ‚deutschen Tasso‘ erworben hat, liegt in dem Projekt einer auch metrisch möglichst integralen Nachdichtung. Die Schwierigkeiten dieses Projekts sind kaum hoch genug einzuschätzen. Zum einen folgen sie aus dem Umstand der relativen Reimarmut, welche die deutsche Sprache vor allem im Verhältnis zur italienischen benachteiligt; zum anderen muß man sich klarmachen, daß Gries eben wegen solcher sprachlichen Widerstände mit einer Situation konfrontiert war, in der es nur wenig Vorbilder für deutsche Gedichte, geschweige denn ganze Epen in Oktavstanzen gab. So hatte sich Wieland bei den Stanzen seines „romantischen Heldengedichts“ *Oberon* ja viele Freiheiten erlaubt. Zwar verwies er im Vorwort *An den Leser* auf die Gattungsmodelle von „Bojardo, Ariost, Tasso, Allemanni (sic)“⁸; doch ersetzte er deren Reimordnung a-b-a-b-a-b-c-c durch verschiedenartige freie Kombinationen und lockerte auch die Gestalt des Einzelverses, indem er die Hebungszahl im Sinne etwa der ‚vers libres‘ La Fontaines frei variieren ließ⁹. Dagegen orientiert sich Gries bewußt an dem strengsten Modell einer ‚ottava rima‘, wie es in der deutschen Literatur erstmals Wilhelm Heinse in dem Stanzen-Anhang zu seinem Briefroman *Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse* (1773) verwirklichte¹⁰. Es waren das Oktavstanzen, die aus fünfhebigen Jamben bestanden und nicht nur die italienische Reimordnung beibehielten, sondern sie durch eine weitere Regelmäßigkeit noch zusätzlich restringierten: tatsächlich wurden die Reimpaare a und c jeweils von einem klingenden (weiblichen) Reim, die Reimpaare b jeweils von einem stumpfen (männlichen) Reim gebildet. Auf diese zusätzliche Restriktion verzichtete übrigens selbst Goethe, der etwa in der *Zueignung* – dem Gedicht, das als „Eingang“ des unvollendeten Stanzen-Epos *Die Geheimnisse* geplant war – neben der Regelmäßigkeit fünfhebiger Jamben wohl die italienische Reimordnung, nicht aber das Heinsesche Schema des gleichförmigen Wechsels klingender und stumpfer Reime übernahm.

8 Christoph Martin Wieland, *Oberon*. Weimar 1963, p. 5. Gemeint ist mit dem letztgenannten Namen Luigi Alamanni, Autor unter anderem eines in 24 Gesängen abgefaßten Epos *Girone il Cortese* (1548), das die Materie des traditionellen „Romanzo“ den aristotelischen Einheitspostulaten anzunähern suchte und dadurch zu einem nicht unwichtigen Bindeglied zwischen Ariost und Tasso wurde.

9 Zu den deskriptiven Wirkungen, die sich mit solchen Lizenzen à la La Fontaine erzielen ließen, cf. beispielsweise Wieland, *Oberon*, p. 135s.: Jetzt aber, da Verdruß und Gram/ Und lange Weil bei Tag, und noch langweil'gers Wachen/ Bei Nacht, Zerstreuungen ihr zum Bedürfnis machen,/ [...].

10 Cf. zu ihm die (freilich unzulängliche) Dissertation von Wolfgang Dietrich, *Die erotische Novelle in Stanzen. Ihre Entwicklung in Italien (1340–1789) und Deutschland (1773–1810)*. Frankfurt a.M. – Bern – New York 1985.

Indem Gries nun – formstrenger als Goethe und August Wilhelm Schlegel, der ihn diesbezüglich auch kritisierte¹¹ – das Metrum der *Laidion*-Stanzen zum Medium seiner epischen Nachdichtungen macht, placiert er den ‚deutschen Tasso‘ wie den ‚deutschen Ariost‘ unter dem Signum eines puristischen Klassizismus und bindet sich selber an ein außerordentlich dicht gefügtes System prosodischer Zwänge. So ergeben Gries’ Epen ein in der deutschen Literatur seltenes Extrem äußerster vers- und reimtechnischer Anstrengung, das von späteren Übertragungen kaum noch einmal wiederholt wurde: nicht von Hermann Kurz’ *Rasendem Roland*, der wenigstens Heinses zusätzliche Restriktionen aufhebt, und erst recht nicht von Otto Gildemeister, dessen deutlich an Heinrich Heine geschulte Prosodie vom klassischen Ebenmaß jambischer Rhythmen entschieden wegstrebt. Eben diese jambischen Rhythmen dominieren indes, verbunden mit der generisch vorgegebenen hohen Reimdichte, in der epischen Diktion, die Gries entwickelt hat. Dabei stellt sich heraus, daß beide Momente, die Reimdichte wie das Ebenmaß der Jamben, dem Ariostischen Ton schwebender Heiterkeit weitaus besser entsprechen als dem Pathos von Tassos ‚genus sublime‘. Ist Gries’ *Rasender Roland* derart nicht nur eine der erstaunlichsten, sondern auch eine der gelungensten Übersetzungen der deutschen Literaturgeschichte geworden, so präsentiert sich sein *Befreites Jerusalem* als ein eigentümlich zwiespältiger und gebrochener Text, dessen Problematik vielleicht einen ausführlicheren Kommentar verdient.

Soweit ich sehe, bildet Gries’ *Befreites Jerusalem* nämlich den exemplarischen Fall eines übersetzerischen Mißlingens auf allerhöchstem literarischen Niveau. Um das zu erläutern, versuche ich zunächst, den Grundcharakter von Tassos Epensprache, wie sie aus dem Widerstreit mit Ariosts mittlerem Ton resultiert, zu kennzeichnen. Bekanntlich geht es Tasso anders als Ariost um ein regelgerechtes, sozusagen Vergilsches Epos im hohen Stil. Dieser Vorsatz wird jedoch eher behindert als gefördert durch die Ausdrucksqualitäten, die dem traditionellen Medium epischer Dichtung in Italien, der ‚ottava rima‘, immanent sind. Hier ist es nicht erst Ariosts *medietas*, sondern bereits die metrische Form selbst, welche zu einem heiteren, allenfalls (wie bei Polizian) festlichen, aber kaum pathetischen Ton tendiert: sie tut das vor jedem individuellen dichterischen Ausdruck kraft ihrer Reimdichte und insbesondere wegen des Drangs zur Pointierung, der aus dem Paarreim der abschließenden ‚Coppia‘ (c-c) erwächst. Daß die Oktavstanze von sich aus keineswegs das Pathos eines hohen Stils unterstützt, ist nun – wie die subtilen Erwägungen der *Discorsi del poema eroico* zeigen – niemandem schärfer bewußt gewesen als dem Autor der *Gerusalemme liberata*. Um dennoch jene „gravità“ zu erreichen, welche ihm als Inbegriff des Epischen vorschwebte, hat Tasso die Oktavstanze immer wieder gewissermaßen gegen den Strich behandelt. Das heißt: In der *Gerusalemme* wird der seit Ariost vertraute flüssige Rhythmus der ‚ottava rima‘ gleichsam aufgesprengt, auf jeden Fall aber durch ein Verfahren geradezu

11 Zu Schlegels umfangreicher, 1810 in den *Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur* veröffentlichter Rezension von Gries’ Ariost-Übersetzung cf. Rüdiger, „Ariost“, p. 66ss.

systematischer Komplikationen des Satzbaus erschwert. Zu solchen Komplikationen zählen harte Enjambements, die wie schon am Ende der Einleitungsstrophe das Adjektiv vom dazugehörigen Substantiv trennen („il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi/segni ridusse i suoi compagni erranti“)¹², die Sperrungen weiter Hyperbata und überhaupt die Technik des „senso sospeso“, welche den Satzzusammenhang etwa durch ein „cominciar il verso da casi obliqui“ zunächst uneindeutig läßt¹³, damit der Leser sich zur langsameren Lektüre zwingt. Alle diese Verschiebungen wirken bei Tasso als speziell syntaktische Pathosformeln, die zur Fundierung und Ergänzung der lexikalisch-semanticen Pathosformeln bestimmt sind: letzten Endes dienen sie einer stiltypologischen Erhöhung der Oktavstanze¹⁴, welche erst mit solchen syntaktischen Brechungen die Glätte ihrer metrischen Fügung kompensieren und sich der Dignität des lateinischen Hexameters zumindest annähern kann.

Dagegen läuft Gries' Übersetzungspoetik darauf hinaus, zu glätten und zu verdeutlichen, wo immer Tasso Dunkelheiten schafft, die als Pathosformeln einer „forma di parlare sublime e magnifica“ gelesen werden wollen¹⁵. Betrachten wir dazu als ein einigermaßen beliebig gewähltes Beispiel die Strophe XII 84. Tancredi hat im nächtlichen Kampf unwissentlich die geliebte Clorinda erschlagen und fällt, nachdem ihm die Identität der Erschlagenen bewußt geworden ist, in tiefe Verzweiflung. Vergebens suchen Gottfried und die Freunde, den vom Schmerz überwältigten Helden wieder aufzurichten:

Posto su 'l letto, e l'anima fugace
 fu richiamata a gli odiosi uffici.
 Ma la garrula fama omai non tace
 l'aspre sue angoscie e i suoi casi infelici.
 Vi tragge il pio Goffredo, e la verace
 turba v'accorre de' più degni amici.
 Ma né grave ammonir, né pregar dolce
 l'ostinato de l'alma affanno molce¹⁶.

12 Zur Tradition dieser Stilfigur cf. Jörn Gruber, *Laura und das Trobar Car. Studien zur stilistischen Funktion des Enjambements in der provenzalischen und italienischen Lyrik von den Anfängen bis Francesco Petrarca*. Hamburg 1976.

13 Zu diesen im fünften Buch der *Discorsi del Poema Eroico* empfohlenen stilistischen Prozeduren cf. Torquato Tasso, *Prose*, hg. von Francesco Flora. Mailand-Rom o.J. (Classici Rizzoli), p. 479 und 485.

14 Zum Projekt einer vergleichbaren „Gattungsanhebung“ im Bereich der Lyrik cf. den wegweisenden Aufsatz von Alfred Noyer-Weidner, „Lyrische Grundform und epischdidaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht“. *RF* 86 (1974), p. 314–358.

15 Cf. Tasso, *Prose*, p. 498 und besonders p. 516: „L'oscurità suole ancora in molti luoghi esser cagione de la gravità: perciocché tutto quello ch'è piano ed aperto, suole esser sprezzato“.

16 Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, commentata da Fredi Chiappelli. Florenz 1957, p. 392s.

Der dramatischen Situation entsprechend, ist hier auch die Syntax derart gestaltet, daß ein Eindruck von Zerrissenheit und bis zur Panik gesteigerter Unordnung entstehen muß. Die auffälligsten Mittel, welche dafür eingesetzt werden, sind das Adjektiv-Substantiv-Enjambement von V.5 zu V.6 und das Hyperbaton in V.8, vor allem aber das in dieser Strophe besonders intensiv entwickelte Verfahren des „senso sospeso“. Von ihm werden z. B. die Verse 5 und 6 geprägt, in denen die Syntax zunächst insinuiert, das Syntagma „la verace/turba“ als ein mit „il pio Goffredo“ gleichgeordnetes Objekt des Satzes „la garrula fama [...] vi tragge“ zu lesen, bevor sich beim Weiterlesen herausstellt, daß es als Subjekt eines neuen Satzes fungiert (bei dem das Genetivkomplement „de’ più degni amici“ bezeichnenderweise wieder durch ein Hyperbaton von seinem Beziehungssyntagma getrennt ist). Noch eklatanter wirken die syntaktischen Härten des elliptischen ersten Satzes in den Versen 1 und 2. Dieser Satz hat als Verbum – wie Fredi Chiappelli treffend konstatiert¹⁷ – das singularische „fu“, dem indessen – hart am Rande des Agrammatischen – zwei Subjekte zuzuordnen sind: explizit „l’anima fugace“ und implizit „Tancredi“ als konzeptuelles Subjekt der Ellipse „Posto su ‘l letto“, die auf den ersten Blick ganz außerhalb des Satzzusammenhangs zu bleiben scheint und so mit unerhört suggestivem Effekt die „totale passività di Tancredi, corpo e anima“ (F. Chiappelli) vergegenwärtigt.

Gries übersetzt die bewegte und absichtlich verdunkelte Passage zuverlässig fehlerfrei (wie überhaupt die ebenso beliebte wie triviale Philologenübung einer Korrektur von Übersetzungs„fehlern“ bei ihm kaum einmal auf ihre Kosten kommt); doch bewahrt sein Text nichts von Tassos syntaktischen Komplikationen, von ihrem Pathos und von ihrer Deskriptivität. Er lautet:

Man bracht’ ihn fort und rief die flücht’ge Seele
 Zur Pflicht zurück, die ihr so lästig war.
 Schon aber macht des Rufs geschwätz’ge Kehle
 Des Helden Schmerz und Unglück offenbar.
 Bouillon erscheint; die Treuen sonder Fehle
 Versammeln sich um ihn in dichter Schar;
 Doch weder ernstes Wort noch sanfte Bitte
 Vertreibt den Gram aus seines Herzens Mitte¹⁸.

Metrisch wie lexikalisch-semantic wurde hier mit staunenswerter Präzision soviel getroffen, wie nur eben möglich ist, und dennoch bietet Gries’ Oktavstanze nicht nur einen anderen Text, sondern geradezu einen anderen, von jenem Tassos durchaus verschiedenen Texttypus. Indem der Übersetzer

¹⁷ Tasso, *Gerusalemme*, p. 392.

¹⁸ Torquato Tassos *Befreites Jerusalem*, übersetzt von Johann Diederich Gries. Stuttgart o.J. (Cotta’sche Bibliothek der Weltliteratur [sic!]), Vol. 2, p. 68.

die Härten und die gewollten Ambivalenzen des „senso sospeso“ beseitigt, stimmt er den hohen Ton der *Gerusalemme* nämlich radikal herab. Wenn er dann – wie häufig – auch noch verdeutlichende Partikeln – ein „ja“ oder ein „eben“¹⁹ – beifügt, um die logische Folge des Geschehens besser zu markieren, entsteht ein Texttypus, der Tassos pathetische Dunkelheit kontinuierlich aufhellt und manchmal – wenigstens syntaktisch – sogar einen freundlich diskursiven, um nicht zu sagen: kolloquialen Ton annimmt.

Demnach ergibt sich auch in Gries' *Befreitem Jerusalem* das nicht selten zu beobachtende Phänomen, daß der Übersetzungstext sein Zielpublikum vor weitaus weniger Schwierigkeiten stellt als der Originaltext einst die von ihm anvisierte Leserschaft. Ein wenig überspitzt könnte man sagen, Gries habe die Tassosche ‚histoire‘ schon in einen Ariostschen ‚discours‘ übertragen, bevor er sich noch mit Ariost selbst befaßte. Freilich liegt in eben dieser Ariostschen Syntax wohl der tiefste Grund für den Eindruck von Inkohärenz, den Gries' *Befreites Jerusalem* bereitet. Je mehr der Übersetzer syntaktisch glättet und verdeutlicht, desto größer wird zugleich die Distanz, welche die derart normalisierte Syntax in ihrer kommunikativen Diskursivität von der Emphase der epischen Geschichte fernhält. Nachdem die syntaktischen Pathosformeln durch die Übersetzung eliminiert sind, bleiben die lexikalisch-semanticen Pathosformeln, die Gries nicht ähnlich behend normalisieren konnte (oder wollte), um so isolierter und in ihrer Beziehungslosigkeit anstößiger zurück. Dazu noch zwei weitere Beispiele, welche gleichermaßen Gries' literarische Virtuosität wie seine profunde Verkenning von Tassos pathetischer Epensprache belegen. Das erste (XII 70) entstammt demselben Kontext, dem auch die schon zitierte Strophe angehörte. Wie Clorinda, zum Christentum bekehrt, stirbt, bricht Tancredi, der sie – liebend – getötet hat, ebenfalls zusammen und verliert das Bewußtsein:

Come l'alma gentile uscita ei vede,
rallenta quel vigor ch'avea raccolto;
e l'imperio di sé libero cede
al duol già fatto impetuoso e stolto;
ch'al cor si stringe, e, chiusa in breve sede
la vita, empie di morte i sensi e 'l volto.
Già simile a l'estinto il vivo langue
al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue²⁰.

Das übersetzt Gries folgendermaßen:

Kaum aber ist die edle Seel' entschwunden,

19 Cf. dazu etwa die Strophen II 34 oder XII 83 (Tassos *Befreites Jerusalem*, Vol. 1, p. 64, und Vol. 2, p. 67).

20 Tasso, *Gerusalemme*, p. 388.

Als auch die Kraft, die er gesammelt, bricht,
 Vom Ungestüm des Grames überwunden,
 Der mit des Wahnsinns Wut sein Herz umflieht,
 Im engsten Sitz das Leben hält gebunden,
 Mit Tod umhüllend Sinn' und Angesicht.
 Schon gleicht der Lebende beinah der Leiche
 An Schweigen, Ansehn, Blutverlust und Bleiche²¹.

Erneut reduziert der Übersetzer die Komplexität von Tassos expressiver Syntax, indem er beispielsweise die – Enjambement und Hyperbaton verbindende –Partizipialkonstruktion „chiusa in breve sede/la vita“ in einen ‚normalen‘ Relativsatz auflöst oder die Wortfolge des letzten Satzes von Inversion und Sperrung befreit. Dadurch treten die emphatischen Begriffe und Concetti jedoch in einen flagranten Kontrast zur Planheit des Satzbaus. Er streift um so mehr den Bereich unfreiwilliger Komik, als Gries hier nicht umhin kann, auch Lexikalisches allzu explikativ zu verdeutlichen („Blutverlust und Bleiche“).

Das zweite Beispiel mag der leidenschaftliche Höhepunkt jener Tirade bilden, mit der Armida schwört, Rache an Rinaldo zu nehmen (XVI 64):

Che fa più meco il pianto? altr'arme, altr'arte
 io non ho dunque? Ah! seguirò pur l'empio;
 né l'abisso per lui riposta parte,
 né il ciel sarà per lui sicuro tempio.
 Già 'l giungo, e 'l prendo, e 'l cor gli svello, e sparte
 le membra appendo, ai dispietati esempio.
 Mastro è di ferità; vuo' superarlo
 ne l'arti sue [...] Ma dove son? che parlo?²²

Bei Gries äußert sich Armidas sadistische Wut wesentlich harmloser:

Wozu noch Thränen? Hab' ich keine Waffen,
 Als diese mehr? Auf, nach ihm! Nicht geruht!
 Der Himmel soll ihm keine Freistatt schaffen,
 Der Abgrund nicht ihn bergen meiner Wut.
 Ich hab', ich halt' ihn! Aus dem Busen raffen
 Will ich sein Herz, Beispiel der Frevlerbrut.
 Der Bosheit Meister, ihn will ich beschämen

21 Tassos *Befreites Jerusalem*, Vol. 2, p. 64.

22 Tasso, *Gerusalemme*, p. 502.

Wo Tassos Sprache das ihr zugängliche Extrem barocker Emphase erreicht, zeigt sich Gries' moderate Klassizität vielleicht am schmerzlichsten als Hilflosigkeit. So bleibt ihr die wilde Kakophonie („l'asprezza“)²⁴ der Wort- und Tonfolge „altr' arme, altr' arte/io non ho dunque?“ versagt. Gleichfalls verschließt sie sich dem „senso sospeso“ der Verse 3 und 4, in deren nominal betontem Satz erst das ungewöhnlich nachgestellte „sarà“ den Zusammenhang klärt²⁵. Und beinahe selbstverständlich ist wohl, daß Gries dem Furor der Verse 5 und 6 nicht gerecht werden kann: weder der Aggressivität ihrer wahnwitzig insistierenden Wiederholungen noch der grausamen Lust, in der sich das Enjambement („e sparte/le membra appendo“) gleichsam überschlägt; was die Klimax des Haßausbruchs angeht, scheint sie dem lexikalisch sonst so aufmerksamen Nachdichter überhaupt die Sprache verschlagen zu haben.

Angesichts von Gries' immens kunstreicher, aber stiltypologisch nicht immer adäquater Version erscheint Emil Staigers Versuch einer neuen Nachdichtung der *Gerusalemme liberata* mehr als gerechtfertigt, auch wenn nicht zutrifft, daß seit der „vielleicht beweglichere(n), doch auch kraftlosere(n) Übersetzung, die Karl Streckfuß im Jahre 1835 veröffentlicht hat“, keine weiteren Übersetzungen mehr angefertigt wurden²⁶: übersehen hat Staiger hier die Versuche von Friedrich Martin Duttonhofer (Stuttgart 1840) und Friedrich Christian Jochem (Gießen 1862). Über das *Befreite Jerusalem* von Gries befindet Staiger: „Es zeugt von erstaunlichem Sprachvermögen. Die Reime nötigen aber fast in jeder Zeile zu Poesie auf eigene Faust und zu Willkürlichkeiten, die für den Kenner des Urtexts schmerzlich und oft genug sogar trivial sind. Die Ritter und edlen Frauen nehmen sich manchmal geradezu puppenhaft aus“²⁷. Damit ist das entscheidende Manko von Gries' Übersetzung wohl intuitiv erspürt, auch wenn es mit der „Poesie auf eigene Faust“ und den „Willkürlichkeiten“ – wie wir gezeigt zu haben meinen – seine eigene und kompliziertere Bewandnis hat. Um sich vor solchen Defekten, welche nicht zuletzt aus der Bindung an strenge prosodische Zwänge hervorgehen mögen, zu schützen, hat Staiger deshalb folgerichtig für eine reimlose Übersetzung votiert. Freilich bedeutet die Reimlosigkeit, die dem hohen Stil des klassischen Epos prinzipiell gewiß besser entspricht, bei Staiger nicht zugleich

23 Tassos *Befreites Jerusalem*, Vol. 2, p. 148.

24 Cf. zu ihr als Stilmittel Tasso, *Prose*, p. 479: „L'asprezza ancora de la composizione suol esser cagione di grandezza e di gravità“.

25 Cf. dazu Fredi Chiappellis Kommentar (Tasso, *Gerusalemme*, p. 502): „la frase è fortemente nominale, con le due proposizioni appoggiate all'unico *sarà*; ne risultano intensificate le visioni opposte dell'*abisso* „che nasconde“ (*riposta parte*)e del *cielo* olimpico e intoccabile (*seculo tempio*)“.

26 So Staiger in Tasso, *Werke*, p. 14; das richtige Publikationsdatum der Übersetzung von Streckfuß wäre mit 1822 anzugeben. Bei der 1835 veröffentlichten Ausgabe handelt es sich offenbar um die zweite Auflage (beide bei Brockhaus in Leipzig).

27 Tasso, *Werke*, p. 14.

auch Verslosigkeit. So wird das Ebenmaß der fünfhebigen Jamben, das wir bereits von Gries kennen, durchaus beibehalten, weshalb sich Tassos Stanzenepos jetzt im würdigen Blankvers, dem kanonischen Metrum der deutschen Klassik, präsentiert.

Der Nachteil dieser Entscheidung liegt darin, daß von der ‚ottava rima‘, das heißt: der ursprünglichen strophischen Gliederung des Epos, hier genaugenommen nichts übrig bleibt. Wenn der Reim verschwindet, wird aus Tasso, dem vielleicht raffiniertesten Dichter der Oktavstanze, ein Dichter von ‚versi sciolti‘, wie sie dem Kenner der italienischen Literatur vor allem aus der Lehrdichtung, dem ‚didaktischen Epos‘, des Settecento vertraut sind. Daß Staigers Ausgabe die Stanzengliederung und mit ihr die herkömmliche Strophenzählung noch bewahrt, ist im Grunde bloße Konvention; denn textuell haben diese Einschnitte ja kein Äquivalent mehr, und die syntaktisch-periodenhafte Abrundung, welche sich dennoch am Ende dessen ergibt, was einmal die alte Einheit der ‚ottava rima‘ bildete, bekommt nun etwas doppelt Willkürliches und Gezwungenes. Der Vorteil des Blankverses besteht dagegen offenkundig im höheren Grad an Freiheit, den er dem Nachdichter gewährt. Im Genuß solcher Freiheit kann der Übersetzer eine größere lexikalisch-semantische und syntaktisch-stilistische Nähe zum Original verfolgen; besonders aber tut er sich leichter bei der Vermeidung von metrisch bedingten Forcierungen, die oftmals krasse Ungeschicklichkeiten, ja Züge unfreiwilliger Komik implizieren. Dabei läßt Staiger zumal im letzteren Punkt eine bemerkenswerte Geschmackssicherheit erkennen, und tatsächlich besitzt seine Version ihre stärksten Seiten in dem Umstand, daß sie jene Brüche zwischen Emphase und Platitüde beseitigt, welche die charakteristischen Unglücksfälle von Gries’ Übersetzung hervorriefen. Dazu vergleiche man die Staigersche Übersetzung etwa mit einem dieser Unglücksfälle, der Strophe XII 70, die bei Gries in der Coppia „Schon gleicht der Lebende beinah der Leiche/An Schweigen, Ansehn, Blutverlust und Bleiche“ geendet hatte:

Wie er den edlen Geist entfliehen sieht,
Entschwindet ihm die Kraft, die er gesammelt.
Die freie Selbstbeherrschung weicht dem Schmerz,
Der, wild und irr, sein Herz zusammenschnürt.
Das Leben, in der Enge, überläßt
Dem Tod sein Angesicht und seine Sinne.
Der Lebende sinkt hin, der Toten gleich
In Blässe, Blut und Schweigen und Gebärde²⁸.

28 Tasso, *Werke*, p. 466.

Ohne Zweifel ist hier die Wiedergabe insbesondere der riskanten Schlußverse anders als bei Gries vorzüglich gelungen, und auch sonst wird man in Staigers *Die Befreiung Jerusalems* kaum auf eine evidente Geschmacklosigkeit treffen. Eher scheint bei dem germanistischen Übersetzer (und Goethe-Interpreten) alles unter dem Gesetz einer behutsamen, ‚klassischen Dämpfung‘ zu stehen. Wenn seine Version ebenfalls ihre problematischen Aspekte hat, gehen sie sicherlich in erster Linie auf eben dieses Stilprinzip zurück, mit dem Staiger nicht nur seinen Vorläufer Gries, sondern immer wieder auch Tasso selbst korrigiert. Das heißt: Wie schon in der Wahl des Blankverses zum Ersatz der ‚ottava rima‘ angelegt ist, tritt der Staigersche Tasso als ein exklusiv klassischer, ja klassizistischer Autor auf, der viel mit Goethe und Weimar, aber nur wenig mit dem Hof der Este und dem italienischen (Vor)Barock zu tun hat. Besonders deutlich wird die Wendung ins Klassizistische stets dann, wenn Staiger eines der zahlreichen, zumeist galant-erotischen Concetti der *Gerusalemme* übertragen soll. Sie sind ihm in der Regel eine pure Verlegenheit, die er so weit wie möglich unsichtbar zu machen versucht. Eine typische Peinlichkeit dieser Art stellt für den klassischen Geschmack offenbar die Rede des Märtyrers Olindo an die mit ihm zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilte geliebte Sofronia dar, zumal der madrigalhaft pointierte Satz

Piacemi almen, poi ch'in sì strane guise
morir pur dei, del rogo esser consorte,
se del letto non fui. [...] ²⁹ ;

denn in Staigers Fassung wird die – angesichts der Situation merkwürdig dissonante – Pointe fast bis zur Unverständlichkeit kaschiert:

Doch teil ich gern, da dir so eigner Tod
Bestimmt ist und es nicht das Lager sein soll,
Mit dir den Holzstoß. [...] ³⁰

Nicht minder fremd bleiben Staiger die Stellen, an denen Tassos Pathos sich zu vehementen Verzerrungen der Syntax steigert. Obgleich ihm die Freiheit vom Reimzwang hier weit reichere Gestaltungsmöglichkeiten erlaubt, tendiert Staiger bei den charakteristischen Passagen letztlich ebenso zur Glättung wie Gries. So liest man in der *Befreiung Jerusalems* z. B. die schon ausführlicher kommentierte Strophe XII 84 in der folgenden Wiedergabe, welche einerseits das von Gries her vertraute

29 Tasso, *Gerusalemme*, p. 47 (II 34).

30 Tasso, *Werke*, p. 214.

Normalisierungsverfahren überraschend kontinuierlich fortsetzt, während sie andererseits im Gegensatz zu Gries durch die zumindest mißverständlichen Begriffe „heimgerufen“ (V.2) und „Fabel“ (V.4) beinahe noch in die Nähe der Kategorie des groben Übersetzungsfehlers gerät³¹ :

Er lag gebettet, und die flüchtige Seele
Ward zum verhaßten Wirken heimgerufen.
Sein Unglück aber, seine herben Ängste
Verschwieg die stets geschwätzig Fabel nicht.
Der fromme Gottfried kam, die treue Schar
Der würdigsten der Freunde lief herbei.
Doch ernste Mahnung nicht, nicht sanfte Bitten
Beschwichtigten den zähen Gram der Seele³² .

Und natürlich hat die ‚klassische Dämpfung‘, die bei Staiger allenthalben am Werke ist, auch Armidas Racheschwur erfaßt, um ihn seiner so barocken wie sadistisch-destruktiven Exuberanz zu entkleiden:

Was soll mir Klage? Hab ich andre Waffen
Und Künste nicht? Ich will dem Frevler folgen.
Der Hölle Abgrund soll ihn nicht verbergen,
Der Himmel keine sichre Freistatt sein.
Ich komme, reiße ihm sein Herz aus, hänge
Die Glieder auf, Verhärteten zum Beispiel.
Ein Martermeister? Ihn besiegen will ich
In seiner Kunst... Wo bin ich doch? Was red ich?³³

Gewiß bleibt das ein wenig näher am Original als Gries' Oktavstanze. Die Intensität, mit der Armida den Geliebten als Objekt ihrer Aggression beschwört (man beachte besonders die dreimalige Wiederholung des Personalpronomens „Già 'l giungo, e 'l prendo, e 'l cor *gli* svello“), wird jedoch auch in Staigers Übersetzung derart abgestumpft, daß sie nun fast harmlos formelhaft klingt. Kaum noch zu ahnen sind dabei die abgründigen Seiten Tassos, die manchem entsprechen, was dem deutschen Leser aus den Dramentexten Kleists bekannt ist, und die jedenfalls Goethe gefährlich nah berührt haben müssen. Dagegen lernt man durch die Staigersche *Befreiung Jerusalems* einen Autor kennen, der – vornehm, stilsicher und ein wenig langweilig – mühelos in die Ordnung klassisch-bürgerlicher Bienséance

31 Auch die Übersetzung von „Posto su 'l letto“ durch „Er lag gebettet“ ist sensu strictiori fehlerhaft, da sie die wenngleich (vom Subjekt Tancredi her gesehen) passivische Dynamik der Passato-Remoto-Form „fu“ nicht beachtet.

32 Tasso, *Werke*, p. 470.

33 Tasso, *Werke*, p. 550.

integriert werden kann: eine *Gerusalemme liberata*, die den Eindruck hinterläßt, als sei sie vor der Übersetzung noch durch Carlo Innocenzo Frugoni oder Vincenzo Monti bearbeitet und von allen ‚Verirrungen‘ des späten Cinquecento expurgiert worden.