

**Zeitschrift:** Wissen und Leben  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** 7 (1910-1911)

**Artikel:** Das Problem einer Dante-Übersetzung  
**Autor:** Falke, Konrad  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-750385>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## DAS PROBLEM EINER DANTE-ÜBERSETZUNG

Das Schicksal unserer Klassiker, „erhoben, aber nicht gelesen“ zu sein, ist ganz besonders das *Dantes*. Wie sehr der große Florentiner gleichwohl seinen Platz wenn nicht in den Köpfen, so doch in den Bibliotheken der Gebildeten behauptet, mag man daraus entnehmen, dass der stattliche Dante-Band aus Max Hesses Klassikerausgaben binnen kurzem in fünfzehntausend Exemplaren abgesetzt worden ist. Dieser Erfolg liegt — außer in dem billigen Preise — in der Vollständigkeit des Werkes: *Richard Zoozmann* bietet nicht nur eine Übersetzung der „Vita nuova“ und der „Divina Commedia“, sondern auch eine einleitende Abhandlung über Dantes Leben, Zeit und Schriften, eine Bibliographie „Dante in Deutschland“ und eine besonders interessante, über 144 Jahre sich erstreckende Zusammenstellung von zwei- und fünfzig Übersetzungen der Francesca-Episode im fünften Höllengesang, von andern wissenswerten Notizen nicht zu reden . . .

Es gibt bei uns wenige Menschen, die die „Divina Commedia“ auch nur ein einziges Mal mit Aufmerksamkeit und Vertiefung völlig durchgelesen haben; ich glaube sogar, dass der Literaturfreund an den bisherigen Übersetzungen noch rascher erlahmt, als der Gelehrte am Urtext. Auch Zoozmanns Übersetzung — von der ich die „Hölle“ ganz durchgeprüft habe — hat mir denselben Eindruck hinterlassen: nicht allzu selten finden sich da Wendungen und Konstruktionen, die zu ihrem Verständnis weit mehr des italienischen Originals bedürfen, als dass sie dieses erläuterten. In der Einleitung hat sich Zoozmann über die ihn leitenden Grundsätze selbst ausgesprochen, und so wird ein Eingehen auf diese theoretischen Überlegungen das Problem einer Dante-Verdeutschung von selbst entrollen.

Die erste und wichtigste Frage, die der Dante-Übersetzer zu entscheiden hat, ist: Reim oder nicht Reim? Zoozmann hat seine Terzinen *gereimt* — warum, sagt er nicht deutlich; vielleicht nur, weil (eine Stelle berechtigt zu der Annahme!) gereimte Übersetzungen „sich größerer Beliebtheit erfreuen“. Wir werfen unsererseits die Frage auf: Ist es zur Transponierung der ästhetischen Werte aus einer Sprache in die andere *notwendig*, Dantes Werk in gereimten Terzinen zu übersetzen? Und diese Frage ruft der andern: Ist der Reim der Terzine nur äußerlicher Schmuck oder eine den Inhalt wesentlich mitbestimmende Form? Das *Sonett* ist unter den romanischen Reimformen die denkbar geschlossenste: als ein in der Antithese blitzender Kristall steht es aristokratisch einsam da und widerstrebt der Wiederholung im Strome der Mitteilung. Mehr einer Welle mit langem Aufstieg und kurzem Abfall gleicht die *Stanze*, deren strophischer Rhythmus bei aller Prägnanz doch sich zur Wiederholung und Aneinanderreihung eignet; das klassische Beispiel hierfür ist Ariosts Rasender Roland. Gänzlich dagegen entbehrt die der Stanze eigene strophische Cäsur die *Terzine*; sie hat weder vierzehn Verse (wie das Sonett) noch acht (wie die Stanze), sondern *beliebig viele*, woraus sich ergibt, dass ein gestaltender Einfluss der Reimform auf den Inhalt nicht vorhanden sein kann. Der Terzine kommt, hinsichtlich des Inhalts, nur jene dem Reim überhaupt eigentümliche Wirkung zu: nämlich eine gewisse Hervorhebung des in den Reim gestellten Begriffes. Weder der Leser noch der Hörer wird bei dem beständigen gleichzeitigen Fallenlassen erschöpfter und Aufnehmen frischer

Reime von der Terzine ein klares Bild erhalten; man hat daher diese Reimordnung nicht zu Unrecht mit der „unendlichen Melodie“ verglichen, und Zoozmann selbst zitiert das Bekenntnis eines Lesers, dass ihm dabei „seerkrank“ zumute geworden. Es ist einfach unrichtig, mit Zoozmann zu sagen, „dass diese Dichtungsart längst Heimatsrecht im Deutschen erworben hat“; sieht man von den Versvirtuosen ab, so steht die Terzine weit hinter Sonett und Stanze zurück. Sie birgt für den, der sie handhabt, alle Nachteile des Zwanges, ohne ihm den Vorteil der geschlossenen Form zu bieten; der Reim ist hier wie bei keiner andern Ordnung lediglich äußerlicher, rein sinnlicher Schmuck.

Überhaupt: wie kommt Dante zur Terzine? Kaum wohl ist jemals ein Dichter weniger Ästhet und bewusster Formkünstler gewesen als Dante, da er, das Herz zum Springen voll, in der *Lingua volgare* zu dichten anfing. Ich wage sogar die Vermutung, dass Dante am liebsten *reimlos* gedichtet hätte; dass er es nicht tat, mag darin seinen Grund gehabt haben, dass in der Volkspoesie der Reim ein wesentliches Merkmal des „Poetischen“ bildete und Dante dieses Merkmals nicht glaubte entraten zu können, wenn er sich für seinen hohen Gegenstand — dessen Behandlung in italiänischer Sprache an und für sich schon eine Kühnheit war — Gehör verschaffen wollte. Bezeichnend genug ist es aber, dass er keine strophisch geschlossene Reimform wählte, in der der Reimzwang (wie zum Beispiel bei Sonett und Stanze) auf die Gestaltung des Inhalts einen Einfluss ausübt, sondern sich vielmehr, wahrscheinlich in Anschluss an ein volkstümliches Versmaß, mit sicherstem Instinkt jene Reimfolge wählte, unter der die Fülle der Gesichte am ungehemmtesten daherfluten konnte. Zeigt sich dennoch ein Einfluss der Terzine auf den gedanklichen Duktus, so jedenfalls nicht durch den Reim, sondern durch die *Verstrias* (zu der der übergreifende Reim vielmehr ein aufhebendes Gegengewicht bildet!). Namentlich in den Gleichnissen kann man bemerken, dass sie der Dreiheit eingepasst sind; so zum Beispiel wenn eine Terzine beginnt „Qual è . . .“, die folgende im Parallelismus vielleicht mit „E qual è . . .“, worauf erst die dritte das mit dem Vorhergehenden zu Vergleichende mit „Tal è . . .“ einführt. Das ist einer der klarsten Fälle; aber auch sonst wird man feststellen können, dass der Reim zu der poetischen Wirkung sich nicht anders verhält als Wellenschaum zum Wellenschlag: auf den *innern Rhythmus der Empfindungen* kommt es an, und dieser wurzelt in der *Verstrias*. Sehr möglich, dass die Schöpfung eines Dreizeilers mit dem zuletzt abschließenden Einzelvers, entsprechend den  $(3 \times 33) + 1$  Gesängen der ganzen Komödie, auch mit Dantes Zahlenmystik zusammenhängt; jedenfalls ist die quantitative, die rhythmische Gliederung der vorgetragenen Gedanken und Empfindungen unendlich viel wichtiger, als die drüberhin spielenden Reim-Lichter. Wer daher den Reim, dem hier so wenig Eigenwert zukommt, doch beibehält, obschon er die Wiedergabe des originalen Gedankenablaufs erschwert, ja unmöglich macht, der bekundet, dass er *das Sinnliche über das Geistige stellt* — oder sich überhaupt der Tragweite seines Entschlusses nicht voll bewusst geworden ist.

„Übersetzen ist ein Kämpfen und Ringen, das darin besteht, mit andern Worten den *Sinn* des Urbildes wiederzugeben,“ sagt Zoozmann. Dieses Rezept dürfte allgemein gutgeheißen werden; es geht auf Luther zurück, der mit dem Volke sprach und sich seine Ausdrucksweise merkte, um ihm

dann die Bibel in seiner Sprache und nach seiner Anschauung wiederzugeben, wie es schon Ulfilas, Otfried und der Dichter des „Hêliand“ getan hatten. Und dennoch hat dieses Rezept nur Geltung für den *ethischen* Übersetzer, dem es darauf ankommt, einer Idee auch bei einem fremdsprachigen Volke zur *Wirkung* zu verhelfen, und dem die ursprüngliche Form dieser Idee gleichgültig ist. Gerade sie ist aber für den *ästhetischen Übersetzer* von erstem und letztem, von ausschlaggebendem Wert; denn *wie* etwas gesagt ist, entscheidet über die künstlerische Prägung, und nicht das *Was*.

In Goethes Nachtlied „Über allen Gipfeln“ sind nichts als lauter alltägliche Wörter enthalten; die weihevollere Stimmung, die von diesem Gedicht ausgeht, kann also nicht in irgend einem oder mehreren dieser Wörter liegen. Wie wir aber eine Umstellung vornehmen — „Ruh ist über allen Gipfeln, du spürest kaum einen Hauch in allen Wipfeln“ etc. — so ist mit einem Schlag der poetische Duft verfliegen, und *dieselben Wörter* wirken platt und nüchtern. Die poetische Wirkung entspringt also lediglich der Zusammenstellung der Wörter, das heißt der Reihenfolge der durch sie sprachlich symbolisierten Begriffe; man kann geradezu von einer *Chemie der Begriffe* reden. Je nachdem diese Begriffe in der zeitlichen Sukzession auf uns einwirken, entsteht in unserer Seele eine bestimmte Wirkung (— genau so, wie dieselben Elemente, anders kombiniert, andere Stoffe ergeben!). Diese Wirkung als solche ist ein nicht weiter zu erklärendes Erlebnis; wohl aber lässt sich am sprachlichen Substrat eines Gedankens die nächste Folge einer bestimmten Begriffskonstellation an zwei Eigenschaften feststellen: am *Sprachrhythmus* und an der *Sprachmelodie*. Sievers hat darauf hingewiesen, dass jeder Schriftsteller zu einer bestimmten Zeit und jedenfalls in ein und demselben Passus (der doch der Ausdruck *einer* Stimmung ist) im Banne einer bestimmten Sprachmelodie steht; er hat so zum Beispiel gerade in dem ebenerwähnten Goethe'schen Gedicht die Schlussvariante „Ruhest auch du!“ (statt „Ruhest du auch!“) als Fälschung zurückgewiesen, weil darin die Sprachmelodie, die sonst in allen Versen des Gedichtes eine fallende ist, plötzlich aufsteigt. Sievers Entdeckung, die ein feines musikalisches Empfinden voraussetzt, hat bei den Philologen selbstverständlich Kopfschütteln erregt; wir haben sie hier erwähnt, um in diesem Zusammenhang zu zeigen, worin die Elemente der künstlerischen Wirkung liegen und wie äußerst fein sie sind. Der Reim ist die allergrößte, weil rein im sinnlichen Zusammenklang wurzelnde Ausdrucksweise des Poetischen; reimen kann jeder Dichterling. Der Reim ist — wo er sich nicht (wie im Sonett, der Stanze und jeder abgeschlossenen Strophe) zu einem bestimmten Gefäß des Inhalts formt — ein Akzident, das ohne die künstlerische Begriffskonstellation und ihre innern Wirkungen völlig wertlos ist.

Es kann sich also nicht darum handeln, nur ungefähr dasselbe zu sagen wie Dante; auch hat man ihn weder „archaistisch“ (weil er ein alter Dichter ist), noch „modern“ (weil er seiner Zeit tüchtig ins Gewissen redete) zu übersetzen; man soll einfach alle Kräfte der deutschen Sprache und Metrik anstrengen, um den durch das italiänische Original hervorgerufenen *Ablauf von Vorstellungen* seiner Melodie und Rhythmik nach auch im deutschen Leser hervorzurufen.

Dem Ideal einer völlig übereinstimmenden Reihenfolge der einzelnen Wörter und Begriffe widersetzt sich freilich die verschiedene Struktur der beiden Sprachen, vor allem die Stellung des Verbuns; und da im Italiäni-

schen die effektive Silbenzahl oft viel größer ist (infolge von Elisionen), als die rhythmisch gezählte, mithin auch das Begriffskonglomerat ein umfangreicheres wird, so lässt sich zuweilen im Deutschen mit seinen spärlichen Elisionen (hätt' ich, in Reih' und Glied usw.) die Fülle kaum wiedergeben. Auch die Übersetzung, die das Charakteristische in Dantes Stil beizubehalten sucht, wird noch hinlänglich frei sein *müssen*; aber sie wird Dante gerechter werden, als eine Übersetzung, die sich durch die Reimfessel von vornherein die Möglichkeiten der Annäherung beschneidet.

Dazu kommt, dass Dantes Hendekasyllabus etwas ganz anderes ist als unser klassischer Blankvers. Die romanische Sprache *zählt* die Silben einer Wörterfolge, ohne innerhalb dieser — wie das Deutsche — den Tonakzent der Wörter zu respektieren. Gerade dieses *Prinzip des verschleiften Tonakzents* findet neuerdings auch in der deutschen Sprache Eingang: es ist das Lebenselixier, das dem abgedroschenen fünffüßigen Jambus in die Glieder fährt und ihm wieder auf die Beine hilft. Wo der schulmeisterlich Skandierende überal „Falsch!“ ausruft, sieht der in die Absichten des Dichters Eindringende ein rhythmisches Mittel zu lebhafterer Färbung des Inhalts: der Vers mit verschleiften Wortakzenten zögert, eilt, springt auf, flaut ab, wo der „regelrecht gebaute“ bieder und langweilig seines Weges zieht. Diese Gelenkigkeit der Sprache besaßen schon die Romantiker: Schlegels „Hamlet“-Übersetzung wimmelt von verschleiften Versakzenten und mutet gerade deshalb so modern an; moderner jedenfalls als Schillers „Makbeth“! Einzig dieser freie Jambus kann Dante gerecht werden, dessen Terzinen alles andere, nur nicht „steinern“ sind, wie man sie schon genannt hat; sie sind vielmehr „feuerflüssig“, von Leidenschaften durchglüht, die häufig im Enjambement über alle natürlichen Versgrenzen hinwegstürmen. Dieselbe rhythmische und syntaktische Verteilung des Gedankens innerhalb der Verstrias zu erreichen, muss neben der Charakteristik des Ausdrucks ein Hauptaugenmerk des Übersetzers bilden. Nur wenn einmal nach diesem Prinzip übersetzt wird — so wie gegenwärtig Gundolf Shakespeare verdeutscht! — dürfen wir hoffen, dass uns der Geist Dantes entgegenwehe, dass wir, wenn auch in einer andern Tonart, das Originalthema hören und nicht eine „Phantasie mit Fuge“ des Übersetzers!

ZÜRICH

KONRAD FALKE



## BIS AN DIE GRENZE

(Roman von Grazia Deledda. Verlag der Süddeutschen Monatshefte. München 1910.)

Ein realistischer Roman, geboren aus der Seele eines gesunden, wachen und lebensverständigen Menschen, mit Ernst und Innigkeit durchgeführt, so gut komponiert, dass wir auf die Komposition als solche kaum aufmerksam werden, und ausgearbeitet mit dem Takt und der schlichten Zweckmäßigkeit des geborenen Künstlers — so mutet uns Grazia Deleddas neuestes Werk in seinem schönen Fluss und seiner Lebenswahrheit an.

Es erzählt die Geschichte eines sardischen Mädchens. In Fanatismus und blinder Gläubigkeit unter dem Einfluss harter Priester aufgewachsen, macht Gavina einen jungen Seminaristen und zukünftigen Priester dadurch