

Zur Wirkungsgeschichte der Alemannischen Gedichte von Johann Peter Hebel am Beispiel ihrer russischen Übersetzung von Vasilij Andrejevič Žukovskij*

Von Jürgen Lehmann

Neben der Aufgabe, Fremdes dem eigenen Volk nahezubringen, es ihm vertraut und liebenswert zu machen, hat Hugo von Hofmannsthal das Verjüngen und Erneuern der eigenen Sprache als eine der wichtigsten Bestimmungen des Übersetzers erkannt.¹ Übersetzen nicht nur als ein Übertragen, sondern als ein Anregen, Stimulieren zu Eigenem, — eine Funktion, die wohl für kaum einen Sprach- und Literaturbereich von so gravierender Bedeutung gewesen ist wie für den der slavischen Völker. Hier besonders ist die Orientierung am fremden Vorbild eine der Quellen eigener schöpferischer Leistung gewesen. Dies gilt auch für die neuere russische Literatur, deren Entstehung und Konstituierung ohne die Tätigkeit bedeutender Übersetzer nicht zu denken ist.

Entstehungszeit dieser neueren russischen Literatur ist das 18. Jahrhundert, dominierend in der Rolle des Anregers ist zu dieser Zeit die französische Literatur. Gegen Ende dieses und zu Beginn des 19. Jahrhunderts beginnt man dann in zunehmendem Maß englische und deutsche Dichtung zu übertragen.² Das hat zur Folge, daß die bis dahin einflußreiche Position der französischen Literatur und des ihr eng verbundenen russischen Klassizismus langsam zurückgedrängt wird. Der Sentimentalismus beginnt die Literaturszene zu prägen und bereitet das Auftreten der russischen Romantik vor. Die meisten russischen Dichter um die Jahrhundertwende partizipieren freilich an allen drei genannten Literaturströmungen, ein Zeichen dafür, wie wenig gefestigt, aber auch wie wenig verfestigt das literarische

* Der Artikel ist die leicht veränderte Fassung eines Vortrages, den der Verfasser am 14. I. 1976 auf Einladung des Alemannischen Institutes in der Universität Freiburg gehalten hat.

¹ HUGO V. HOFMANNSTHAL, Tschechische und slovakische Volkslieder. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa IV. Frankfurt a. M. 1966. S. 107/108.

² Es gibt freilich auch schon im 18. Jahrhundert nachdrückliche Bestrebungen, den Einfluß der deutschen Literatur zu verstärken. Dies ist besonders an der Versifikationsdebatte zu beobachten, die in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zwischen den Anhängern einer syllabischen Verstechnik und denen einer akzentuierenden, „syllabo-tonischen“, Verstechnik geführt wurde. Die Vertreter der letzteren orientierten sich wie z. B. Michail Lomonosov in seinem „Pis'mo o pravilach rossijskogo stichotvorstva“ (Brief über die Regeln der russischen Dichtkunst) in starkem Maße an deutscher Sprache und Literatur.

Leben zu dieser Zeit in Rußland war. Als einer seiner bedeutendsten Repräsentanten hat der Dichter und Übersetzer VASILIJ ANDREEVIC ŽUKOVSKIJ zu gelten, dessen Übersetzungen die russische Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts wesentlich bereichert haben.³

Žukovskij gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten Übersetzern der Weltliteratur und nimmt im Bereich der russischen Übersetzungsliteratur eine deutliche Ausnahmestellung ein. Die besondere Qualität seiner Übertragungen wie überhaupt seiner gesamten Dichtung besteht in einer bestimmten Formung des sprachlichen Materials durch Intonationen wie Fragen und Ausrufe, die dieser Dichtung eine besondere Musikalität verleiht und für einen großen Teil der russischen Lyrik des 19. Jahrhunderts stilbildend war.⁴ Ein wesentliches Verdienst Žukovskijs besteht in der durch Übersetzungen erfolgten Einführung neuer Versmaße (Blankvers) und Gattungen (Ballade) in die russische Literatur.

Žukovskijs Werk besteht zu dreivierteln aus Übersetzungen und Nachdichtungen, ihre genaue Zahl beträgt 193. Die Vorlagen gehören den verschiedensten Sprachbereichen an, es fehlt kaum eine westeuropäische Sprache. Wir finden sogar Übersetzungen der indischen Literatur, die jedoch, wie auch Homers „Odyssee“, mit Hilfe deutscher Vorlagen übertragen worden sind.⁵

Neben der englischen ist es denn auch die deutsche Literatur, welcher Žukovskij

³ Geb. am 29. 1. (9. 2.) 1783 in Mišenskoe als Sohn des Gutsbesitzers A. I. Bunin und einer geraubten Türkin. Erhält den Namen seines Taufpaten Andrej Žukovskij und entgeht so der Leibeigenschaft. Kommt in den Genuß einer sehr guten Erziehung, u. a. im berühmten Moskauer adligen Universitätspensionat. Dort erste Kontakte zu bedeutenden Literaten (Karamzin, Dmitriev). Nach Beendigung der Ausbildung (1801) Beginn literarischer Tätigkeit, 1802 Übersetzung von Th. Grays „Elegy written in a Country Churchyard“ (russ. „Sel'skoe kladbišče“), die ihn sofort in Rußland bekannt macht. 1806 Übernahme der vorher von Karamzin hrsg. Zeitschrift „Vestnik Evropy“ (Der europäische Bote). 1808 Übersetzung der „Lenore“ von G. A. Bürger (russ. „Ljudmila“), mit der er zum Initiator und Wegweiser der russischen Balladendichtung wird. (Zwei weitere Übersetzungen dieser Ballade folgen 1811 und 1829). Von 1810—1820 Höhepunkt seiner literarischen Laufbahn, 1815 Mitglied des lit. Zirkels „Arzamas“, dem u. a. auch A. S. Puškin angehört. Von 1826—41 Prinzenlehrer Alexander II. Damit verbunden ist eine zunehmende Entfremdung von der literarischen Szene; nach 1820 übt er keinen wesentlichen Einfluß mehr auf die Entwicklung der russischen Literatur aus. Danach zunehmende Orientierung nach Westeuropa. 1820, 1827, 1832/33 und 1838/39 Reisen dorthin. 1841 Heirat mit E. V. Reutern und endgültige Übersiedlung nach Deutschland. Gest. 1852 in Baden-Baden.

⁴ Dazu: EJCENBAUM, B. M., Melodika russkogo liričeskogo sticha. In: B. EJCENBAUM, O poëzii. Leningrad 1969. S. 348—390.

⁵ Hierbei handelt es sich um das Epos „Nal' i Damajanti“, eine Übersetzung des indischen „Māhabharāta“. Žukovskij hat sich dabei auf Übersetzungen von Franz Bopp und Friedrich Rückert gestützt.

besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat. Von ihm bevorzugte Autoren sind Schiller, Goethe, Bürger und Uhland, besondere Verehrung hat er Schiller entgegengebracht. Ohne Žukovskijs Übersetzungen wäre die gewaltige Wirkung, die Schiller in Rußland ausgeübt hat,⁶ nicht möglich gewesen. Dagegen ist sein Verhältnis zur europäischen und deutschen Romantik merklich distanziert, auch wenn er immer wieder als „Vater der russischen Romantik“ bezeichnet worden ist. Sehr signifikant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, daß der in Rußland als Romantiker verstandene und ansonsten sehr intensiv rezipierte Heinrich Heine von ihm nicht übersetzt worden ist.⁷

Obwohl sich Žukovskij, wie seine Übersetzungen zeigen, über einen recht langen Zeitraum hinweg mit Hebel beschäftigt hat, fehlen Belege dafür, wann und auf welche Weise er mit dessen Werk bekannt geworden ist. Mehrere Möglichkeiten sind zu berücksichtigen: So ist es sehr wahrscheinlich, daß ihm die Dichtungen Hebels während eines von 1815 — 1817 währenden Aufenthaltes in Dorpat nahegebracht worden sind. Žukovskij hat dort viel bei aus Süddeutschland stammenden Familien verkehrt und könnte durch diese auf die *Alemannischen Gedichte* aufmerksam gemacht worden sein.⁸ Allein hier könnte ihm auch das Alemannische nahegebracht worden sein. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist außerdem die Tatsache, daß die ersten Übersetzungen der „Alemannischen Gedichte“ während dieses Aufenthaltes in Dorpat entstanden sind. Als eine weitere wichtige Vermittlungsinstanz ist der Zarenhof anzusehen. Zwischen den badischen und württembergischen Höfen einerseits und dem Zarenhof andererseits bestanden zu Beginn des 19. Jahrhunderts enge verwandtschaftliche Beziehungen: Der russische Zar Alexander I hatte eine badische Prinzessin geheiratet, seine von Žukovskij sehr verehrte Schwester war Königin von Württemberg.⁹ Als große Bewundererin der Hebel'schen Dichtung könnte sie es auch gewesen sein, die Žukovskij auf die „Alemannischen Gedichte“ aufmerksam gemacht hat.

Neben diesen biographischen sollte auch noch eine literarhistorische Komponente in Betracht gezogen werden: Žukovskij ist in starkem Maße vom russischen Sentimentalismus geprägt worden. Diese literarische Richtung hat als einzige in der

⁶ Zur Wirkung Schillers in Rußland siehe: HARDER, H. B., Schiller in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte 1789 — 1814. Bad Homburg — Berlin — Zürich 1969.

⁷ Zur Wirkung Heines in Rußland siehe: KERNDL, A., Studien über Heine in Rußland. — Zs. f. slav. Phil. 24 (1956), S. 91 — 155, S. 284 — 337. LAUER, R., Karavelov und Heine. In: Ost und West. Wiesbaden 1966, S. 71 — 98.

⁸ Dazu: TŠHIŽEVSKIJ, D., Žukovskij und J. P. Hebel. — Zs. f. slav. Phil. 19 (1947), S. 358.

⁹ Žukovskij hat ihr eine der schönsten Elegien der russischen Literatur gewidmet: „Na končnu eč veličestva korolevy Virtembergskoj“ (Auf den Tod Ihrer Erhabenheit der Königin von Württemberg), 1819.

Geschichte der russischen Literatur die von Hebel gepflegte Idylle sehr geschätzt, was sicher auch dazu beigetragen hat, daß sich Žukovskij mit dieser Gattung abgegeben hat. Dieses Interesse an der Gattung könnte das Interesse an den „Alemannischen Gedichten“ befördert haben, da diese einige sehr schöne Beispiele für die realistische Idylle enthalten („Sonntagsfrühe“).

Mit der Dichtung Hebels hat sich Žukovskij mehrmals befaßt, und zwar in den Jahren 1816, 1818 und 1831. Als Ergebnis dieser Beschäftigung liegen sieben Übersetzungen der „Alemannischen Gedichte“ und zwei von Hebelschen Erzählungen vor: Im Jahre 1816 übertrug er die Gedichte „Das Habermues“, „Der Wächter in der Mitternacht“, „Der Karfunkel“ und „Die Vergänglichkeit“, zwei Jahre später die Gedichte „Der Morgenstern“ und „Der Sommerabend“ und schließlich im Jahre 1831 das Gedicht „Sonntagsfrühe“. Die beiden Erzählungen, es handelt sich um „Kannitverstan“ und „Unverhofftes Wiedersehen“, sind ebenfalls 1831 übersetzt worden, wobei Žukovskij allerdings starke Veränderungen, vor allem im Bereich der Metrik, vorgenommen hat.

Versucht man nun in einem ersten Überblick Kriterien für die Auswahl der übersetzten Gedichte zu entdecken, so fällt auf, daß in fast allen dieser Gedichte bestimmte Motive und Themen, wie Nacht, Zeitenwechsel, Lauf der Gestirne, Vergänglichkeit, „memento mori“, eine wichtige Rolle spielen. Weiterhin ist deutlich zu bemerken, daß Žukovskij Vorlagen ausgewählt hat, die nicht zu stark dem Lokalkolorit des südbadischen Raumes verpflichtet sind. Gewichtige Ausnahme ist allerdings das Gedicht „Die Vergänglichkeit“. Was den Bereich der formalen Gestaltung angeht, so hat sich Žukovskij bemerkenswerterweise gerade mit solchen Vorlagen befaßt, deren Versmaße in der russischen Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch weitgehend ungebräuchlich waren. Vier der sieben übersetzten Gedichte sind von Hebel in Blankversen oder Hexametern verfaßt worden; Žukovskij hat beide Versarten beibehalten und sogar das von Hebel in vierhebigen Jamben geschriebene „Sonntagsfrühe“ in Hexameter umgeformt. Dies legt die Vermutung nahe, daß es ihm bei der Übersetzung der „Alemannischen Gedichte“ auch um eine Popularisierung der genannten Versmaße ging. Dafür spricht auch, daß er anläßlich der Übertragung des Gedichtes „Karfunkel“ eine theoretische Schrift über die Einführung des Hexameters in die russische Literatur verfaßt hat.

Zur Frage nach dem Verhältnis von Original und Übersetzung ist zu sagen, daß die Übertragungen erheblich von der Hebelschen Vorlage abweichen;¹⁰ im Grad

¹⁰ Im Gegensatz dazu konstatiert Erich Hock in seiner Untersuchung über die Hebel-Übersetzungen Žukovskijs eine weitgehende Übereinstimmung zwischen den Vorlagen und den Übertragungen.

HOCK, E., Ein Hebel-Übersetzer in Rußland. In: So weit der Turmberg grüßt. Beilage zum Durlacher Tageblatt, 12. Jahrg., Nr. 11, 1960, S. 149—164.

der Abweichung differieren sie allerdings: So sind die Übersetzungen des Jahres 1816 dem Original in viel stärkerem Maße verpflichtet als diejenigen des Jahres 1818 oder gar des Jahres 1831. Auch um den Grad solcher Unterschiede zu verdeutlichen, soll im folgenden je eine Übersetzung aus den Jahren 1816, 1818 und 1831 vorgestellt werden.

Wie wenig bei der Übertragung der „Alemannischen Gedichte“ von Übereinstimmung mit dem Original gesprochen werden kann, zeigt sich schon daran, daß Žukovskij gar nicht erst den Versuch gemacht hat, die „Alemannischen Gedichte“ in irgendeinen der russischen Dialekte zu übersetzen. Vielmehr hat er sich weitgehend auf die russische Umgangssprache gestützt. Diese Verwendung der alltäglichen Umgangssprache ist freilich insofern ein höchst bemerkenswerter Vorgang, als dies zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Bereich der russischen Versdichtung noch nicht üblich war. Sicher war die „Volkstümlichkeit“ der Vorlage eine Legitimation dafür.¹¹

Eine andere Veränderung, die in mehr oder minder starkem Maße alle Übersetzungen der „Alemannischen Gedichte“ betrifft, zeigt sich an dem, was ich eine Literarisierung der Vorlage nennen möchte. Žukovskij hat in seinen Übersetzungen in viel stärkerem Maße als Hebel Elemente der literarischen Tradition verwendet bzw. einzelne Teile der Gedichte im Hinblick auf literarische Vorbilder abgeändert. Da die Analyse der Einzelbeispiele eindeutige Belege für diese Behauptung liefern wird, soll sie hier nur kurz an einem weniger ins Gewicht fallenden Faktum erläutert werden. Es handelt sich um die von Žukovskij häufig vorgenommene Änderung der von Hebel verwendeten Eigennamen. Dabei ist erstaunlich, daß Žukovskij diese Eigennamen kaum russifiziert. Dies ist nur einmal der Fall, nämlich bei der Übersetzung des Gedichtes „Das Habermues“; hier werden Gestalten und Eigennamen russifizierend umgeformt: die Mutter, das Efersinnli und das Plünni werden zu Ivan, Luka und Dunjaša. In den anderen Übersetzungen der „Alemannischen Gedichte“ werden für die alemannischen Namen merkwürdigerweise nicht russische, sondern hochdeutsche Namen eingesetzt. Das ist besonders bei der Übertragung des „Karfunkel“ zu beobachten, wo die Namen Chüngi (Gundi), Anne-Bäbi, Marei, Kätterli und Michel durch Lotte, Margarete, Luise, Mina (Minna) und Walter ersetzt worden sind. Interessanterweise sind dies eminent literarische Namen, deren Kenntnis Žukovskij zumindest bei einem Teil des literarisch gebildeten Publikums voraussetzen konnte. Das gilt nicht nur für Lotte und Margarete als Hauptgestalten Goethescher Werke, sondern auch für Walter und Luise als Zen-

¹¹ Auf die Bedeutung der Hebel-Übersetzungen Žukovskijs für die Konstituierung der neueren russischen Literatur hat übrigens Puškin schon im Jahre 1828 hingewiesen. Dessen Märchenepos „Ruslan' i Ljudmila“ (1820) gilt als dasjenige Werk der russischen Literatur, in welches erstmals in größerem Umfang Elemente der Umgangssprache eingegangen sind.

trafiguren der Idylle „Luise“ von J. H. Voss.¹² Möglicherweise hat Žukovskij u. a. mit Hilfe dieser Namen die Rezeption seiner Hebelübersetzungen bei diesem literarisch gebildeten Publikum erleichtern wollen.¹³

Sehr bezeichnend für die Rezeption und die Rezeptionsbedingungen fremdsprachiger Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Rußland ist noch eine andere Änderung. Es handelt sich um die Übersetzung des Gedichtes „Das Habermues“, welches damit endet, daß die Kinder, nachdem sie das Mus gegessen haben, mit Ermahnungen in die Schule geschickt werden. Žukovskij hat diese Zeilen eliminiert und damit das Gedicht gleichsam „negativ russifiziert“, Einrichtungen wie eine Dorfschule gab es im zaristischen Rußland des 19. Jahrhunderts nicht, und mit der Eliminierung dieser Stelle ist er wohl nur der russischen Zensur zugekommen, die in dieser Passage mit Sicherheit einen Hinweis auf das rückständige Bildungssystem in Rußland erblickt hätte.

Gegenstand der angekündigten und nun folgenden Untersuchung von Einzelbeispielen sind drei Übertragungen der „Alemannischen Gedichte“, und zwar diejenigen der Gedichte *Die Vergänglichkeit* (russ. Tlenost', 1816), *Der Sommerabend* (russ. Letnij večer, 1818) und *Sonntagsfrühe* (russ. Voskresnoe utro v derevne, 1831).

Was die Übersetzung des Gedichtes *Die Vergänglichkeit* betrifft, so muß erstaunen, daß Žukovskij zu dieser Vorlage gegriffen hat. Sie gehört zu denjenigen der „Alemannischen Gedichte“, die besonders enge Bezüge zur Biographie Hebels und zur Landschaft des südlichen Schwarzwaldes besitzen. Seinen Inhalt bildet ein nächtliches Gespräch zwischen Vater und Sohn über die Vergänglichkeit. Ort der Handlung ist die von Basel nach Hausen führende Straße zwischen den Dörfern Brombach und Steinen, unweit der Ruinen des Röttler Schlosses. Ort und Zeitpunkt des Dialogs sind nicht zufällig gewählt, sondern stehen in engem Zusammenhang mit einem Ereignis, das tief in Hebels Leben eingewirkt hat: an dieser Stelle der Straße starb am Nachmittag des 16. Oktober 1773 die Mutter Hebels in Gegenwart ihres damals dreizehnjährigen Sohnes, als sie, schon todkrank, von Basel in ihr Heimatdorf Hausen zurückgebracht werden sollte.

Hebel hat das alte Thema ‚Vergänglichkeit‘ mehrmals in den „Alemannischen Gedichten“ bearbeitet. Meist tritt es in Verbindung mit dem „memento mori“ auf,

¹² Sowohl die betreffenden Werke Goethes als auch die Idylle von J. H. Voss hat Žukovskij nachweislich gekannt. (Mina ist der Titelname der Übersetzung des Goethe-Gedichtes „Mignon“ durch Žukovskij, Luise könnte an die Luise Millerin Schillers erinnern).

¹³ Schon der Titel des Bandes, in dem die ersten Hebel-Übersetzungen Žukovskij's veröffentlicht wurden, „Für Wenige“, verweist darauf, daß diese Arbeiten Žukovskij's einem ausgewählten Kreis von Kennern zugeordnet waren.

erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Gedichte „Der Wächter in der Mitternacht“, „Auf dem Grabe“, „Freude in Ehren“ und „Der Wegweiser“. Was das Gedicht „Die Vergänglichkeit“ von den hier genannten unterscheidet, ist die Entfaltung apokalyptischer Vorstellungen und ihre Verknüpfung mit dem Lokalkolorit des südlichen Schwarzwaldes.

Die Vergänglichkeitsthematik wird in einem Gespräch zwischen Vater und Sohn entfaltet. Der Anblick des zerfallenen Röttler Schlosses veranlaßt den Knaben zu der besorgten Frage nach der Zukunft des eigenen Hauses, dessen Festigkeit und Stattlichkeit dem Satz von der notwendigen Vergänglichkeit alles Irdischen zu widersprechen scheint. Der Vater entgegnet mit einer Bestätigung und Begründung dieses Satzes, wobei seine Argumentation weitgehend von einer auf Wirkung ausgerichteten Veranschaulichung des Abstraktums ‚Vergänglichkeit‘ geprägt ist. Diese Veranschaulichung geschieht stufenweise durch eine zunehmende räumliche und zeitliche Ausweitung der Perspektive. So steht zu Beginn der väterlichen Aussage der Hinweis auf das eigene Altern, verbunden mit einem „memento mori“:

„ 's chunnt alles jung un neu, un alles schliicht
im Alter zue, un alles nimmt en End,
un nüt stoht still . . .
De bisch no jung; Nürsch, i bi au so gsi,
jetz würd's mer anderst. 's Alter, 's Alter chunnt,
un wo n i gang, go Gresgen oder Wis,
in Feld un Wald, go Basel oder haim,
's isch ainerlai, i gang im Chilchhof zue — . . .“¹⁴

Diese Aussage wird vertieft durch einen Hinweis auf die Todesverfallenheit des unmittelbaren Lebensraumes von Vater und Sohn (Haus, Dorf), der den ersten Teil der väterlichen Ausführungen beschließt.

Eine erstaunte Frage des Sohnes motiviert den Vater, die Vergänglichkeitsthematik auf einer höheren Stufe der Veranschaulichung wieder aufzunehmen, die durch eine umfassendere Perspektive und die Verwendung des Topos von Hütte und Palast gekennzeichnet ist. Waren es im ersten Abschnitt das Dorf und seine Bewohner, so sind es jetzt die „schöni tolli Stadt“, nämlich Basel, und ihre Bewohner, deren vom Vater beschriebener Untergang noch nachdrücklicher auf den Untergang und Verfall alles Irdischen verweisen soll. In antithetischer Weise und unter Verwendung des in der Literatur zur vanitas-Thematik häufiger angewand-

¹⁴ HEBEL, J. P., Werke. Herausgegeben von E. Meckel. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1968. Bd. 2, S. 123. Nach dieser Ausgabe wird auch im Folgenden zitiert.

ten Motivs des Städte- und Gebäudezerfalls¹⁵ wird dem blühenden Basel mit seinen prächtigen Bauten und stolzen Bewohnern das Bild einer von ungebändigter Vegetation überwucherten Ruinenlandschaft entgegengesetzt. Die Behandlung der Vergänglichkeitsthematik erreicht hierbei insofern einen besonders hohen Grad an Eindringlichkeit, als in diesem zweiten Abschnitt der väterlichen Argumentation die Spannung zwischen Leben und Tod durch die Ausdehnung der Fallhöhe außerordentlich verstärkt wird: War es im ersten Teil noch die Kulturlandschaft des Feldes, die nach dem Untergang des Dorfes übrigbleibt, so ist es nun eine wilde, zügellose Natur, welche die Trümmerreste der jetzt so mächtigen und prächtigen Stadt Basel verschlingt.

Nach der Schilderung des Endes einer Einzelperson, dem eines Dorfes und dem einer Stadt bemüht der Vater in der letzten Stufe seines Argumentierens die Dimension des Eschatologischen.

„Un mit der Zyt verbrennt die ganz Welt.
Es goht e Wächter uus um Mitternacht,
e fremde Maa, me waiß nit, wer er isch;
er funklet wie ne Stern un rüeft: ‚Wacht auf!
Wacht auf, es kommt der Tag!‘ — Drob rötet si
der Himmel, un es dundret überal,
zerst haimli, alsgmach luut, wie sellemool,
wo Anno sechsenünzgi der Franzos
so uding gschosse het . . .
. . . Der Belche stoht verchohlt,
der Blauen au, as wie zwee alti Türn,
un zwischedrin isch alles uusebrennt
bis tief in Boden abe. D’Wise het
ke Wasser meh; ’s isch alles öd un schwarz
un totestill, so wyt me luegt.“¹⁶

¹⁵ Zur Tradition dieses Motivs: VAN INGEN, F., Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik. Groningen 1966, S. 75 ff.

Zum Topos Hütte — Palast: MEYER, H., Hütte und Palast in der Dichtung des 18. Jahrhunderts. In: Formenwandel. Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann, Hamburg 1964. S. 138 — 155.

¹⁶ HEBEL (wie Anm. 14) S. 125.

Dieser Entwurf der Apokalypse wird auf Bitten des erschrockenen Knaben abgebrochen. Seine abschließende Frage nach dem Verbleib der Menschen beantwortet der Vater mit der versöhnenden Schilderung eines an ein badisches Dorf gemahnenden himmlischen Reiches.

Wie schon erwähnt, ist der Aufbau des Gedichtes in starkem Maße durch die Verwendung des Dialogs bestimmt. Zwar kann nicht von einem wirklichen Dialog gesprochen werden, wo in Rede und Gegenrede ein Erkenntnisprozeß in Gang gesetzt und zu einem für beide Partner akzeptablen Ende geführt wird: für die Demonstration der Wahrheit ist nur einer der Dialogpartner, nämlich der Vater, verantwortlich. Gleichwohl besitzen die Repliken des Knaben insofern eine wichtige Funktion, als sie der Unterbrechung und einer damit verbundenen Gliederung der väterlichen Erzählung dienen. Der dialogische Aufbau hat weiterhin zur Folge, daß auf diese Weise das Thema nicht nur über die Erzählung des Vaters, sondern auch über das Verhältnis (alt — jung) und das Verhalten der Dialogpartner veranschaulicht wird. Interessanterweise korrespondiert dabei der stufenartigen Entfaltung der Vergänglichkeitsthematik eine zunehmende Emotionalisierung des Sohnes. Nicht der Ältere, sondern der Jüngere ist von der Thematik stark berührt.¹⁷ Seine Reaktionen auf das Erzählte steigern sich von Verwunderung über Zweifel bis zur Angst. Daran wird die Furcht auslösende Wirkung der in diesem Gedicht behandelten Vergänglichkeitsthematik deutlich, und Hebel erreicht einen besonders hohen Grad an Veranschaulichung des Abstraktums „Vergänglichkeit“ dadurch, daß die Wirkung dieses Themas in seine Darstellung hineingenommen worden ist.

Die Vergänglichkeit ist eines der Zentralthemen der Dichtung Žukovskijs; es hat ihn während seiner langjährigen literarischen Praxis immer wieder zur Gestaltung gereizt. Vergleicht man nun seine Übertragung mit der Hebelschen Vorlage, so fällt auf, daß der Übersetzer in vieler Hinsicht bemüht war, die Eigenart des Originals weitgehend zu bewahren. Wichtiges Indiz dafür ist die Beibehaltung des Versmaßes. Žukovskij hat den Blankvers übernommen. Er hat mit dieser Übernahme zugleich als Neuerer gewirkt, da der fünffüßige reimlose Jambus zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der russischen Literatur weitgehend ungebräuchlich und auch literarisch noch nicht ‚hoffähig‘ war. Grund dafür ist die zu dieser Zeit noch recht starke Stellung des russischen Klassizismus, der diese Versart als zu wenig

¹⁷ An dieser Stelle kann nur darauf verwiesen werden, daß Hebel in seinem Gedicht auf wichtige Elemente der traditionellen Bearbeitung der vanitas-Thematik verzichtet hat. So fehlt der contemptus mundi, die Weltverachtung, und auch die Einbeziehung des „memento mori“ geschieht unter Vernachlässigung spezifisch christlicher Elemente (Tod als Strafe und Beginn des Gerichts über den sündigen Menschen).

feierlich verwarf. Parallelen dazu finden sich übrigens auch in der deutschen Dichtung; erinnert sei in diesem Zusammenhang an Schillers Bezeichnung „lahmer Fünffüßer“ oder an Platens abwertende Äußerungen über diesen „barbarischen und armseligen Vers, der hoffentlich bald aus der Literatur verschwinden wird“.¹⁸ So ist es also nicht verwunderlich, daß die erste Reaktion auf diese Übersetzung Žukovskijs wegen des von ihm verwendeten Versmaßes von Ablehnung bestimmt war. So stellte sogar A. S. Puškin, Freund und Schüler Žukovskijs, in einem bissigen Epigramm die Frage, ob dies Prosa oder nicht sogar sehr schlechte Prosa sei.¹⁹ Das hat ihn freilich nicht daran gehindert, einige Jahre später sein Drama „Boris Godunov“ ebenfalls in Blankversen zu dichten. Das Gleiche ist ja übrigens von Schillers dichterischer Praxis zu bemerken, der trotz gelegentlicher verbaler Ablehnung diesen Vers recht gern verwendet hat. Wie revolutionär die Einführung dieser Versform in die russische Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts war, wird am Schicksal einer weiteren Übersetzung Žukovskijs deutlich. Seine russische Version der „Jungfrau von Orleans“ wurde u. a. wegen des von ihm verwendeten Blankverses von der Zensur zur Theateraufführung nicht freigegeben.²⁰

Auch was den Aufbau des Gedichtes betrifft, ist der Übersetzer dem Original ziemlich genau gefolgt. Das gilt mit Ausnahme einer Änderung vor allem hinsichtlich der Dialogführung. Žukovskij hat aus dem Verhältnis Vater — Sohn das Verhältnis Großvater — Enkel gemacht,²¹ was sicher auf ein verstärktes Bemühen um Veranschaulichung zurückzuführen ist. Die Darstellung der Vergänglichkeit, verbunden mit dem *memento mori*, hat mehr Gewicht, wenn sie von einem Sprecher aus-

¹⁸ KAYSER, W., Kleine deutsche Versschule. Bern⁸ 1961, S. 29.

¹⁹ ŽUKOVSKIJ, V. A., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Moskva — Leningrad 1959/60. Bd. 1, S. 449. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

Ähnlich negativ äußerte sich der bedeutende russische Lyriker Batjuškov im Jahre 1819, als er brieflich bei Žukovskij anfragte, was für einen Wert es denn hätte, irgendeinen Baselschen Pindar in fünffüßige Verse zu übersetzen. Puškins Meinung hat sich übrigens später geändert. Davon zeugt ein Brief an Vjazemskij aus dem Jahre 1831, in welchem die in diesem Jahr von Žukovskij veröffentlichten Hebel-Übersetzungen in den höchsten Tönen gelobt werden. (PUŠKIN, A. S., *Polnoe sobranie sočinenij* 1937 — 59. Izd. akademii nauk SSSR, Bd. 14, S. 170). Die negativen Äußerungen haben es übrigens nicht vermocht, der Popularität dieser Übersetzungen Einhalt zu gebieten. „Der Morgenstern“ und „Der Sommerabend“ sind in der Übersetzung Žukovskijs zu russischen Volksliedern geworden (HOCK, E., *Ein Hebel-Übersetzer*, [wie Anm. 10] S. 153). Die Übersetzung des Gedichtes „Das Habermues“ gilt als eigenständige russische Dichtung. (Nach einer brieflichen Aussage Otto v. Taubes, siehe: MINDER, R., Heidegger und Hebel. In: *Hölderlin unter den Deutschen* und andere Aufsätze zur deutschen Literatur. Frankfurt a. M. ²1970, S. 87.)

²⁰ SEMENKO, I., *Žizn' i počizja Žukovskogo*, Moskva 1975, S. 233.

²¹ In gleicher Weise ist Žukovskij bei der Übersetzung des Gedichtes „Der Karfunkel“ (russ. *Krasnyj karbunkul*) verfahren.

geht, der schon am Rande des Grabes steht und auf Grund seines längeren Lebens die Vergänglichkeit und den Wechsel öfter und eindringlicher erfahren hat. Dem entspricht auch, daß der Alte in Žukovskijs Übersetzung in viel stärkerem Maße vom Gegenstand seines Erzählens berührt ist als der erzählende Vater in der Hebelschen Vorlage. In der Bearbeitung Žukovskijs rückt die Darstellung der Vergänglichkeitsthematik in die Nähe der Vergänglichkeitsklage: die Rede des Alten wird in starkem Maße von emotional gefärbten Äußerungen getragen und begleitet, wobei die schon erwähnte, auch auf die Verwendung von Frage und Ausruf zurückgehende besondere Klangfärbung der Lyrik Žukovskijs auch hier zu beobachten ist. Hier ist ein Einfluß der elegischen Dichtung Žukovskijs nicht zu verkennen, in der diese Vergänglichkeitsklage eine wichtige Rolle spielt.

Žukovskij hat noch andere Änderungen vorgenommen, die vor allem den Bereich der Eigennamen betreffen. So hat er die Ortsnamen Hausen und Brombach eliminiert, ebenso wie diejenigen von Gresgen und Wis in der Erzählung des Vaters. Auch dort, wo Hebel das Abstraktum ‚Vergänglichkeit‘ mit Hilfe von Bildern wie z. B. dem des Basler Totentanzes veranschaulicht oder das Donnern des Jüngsten Gerichts mit dem Lärm französischer Artillerie vergleicht, hat Žukovskij neutralere Aussagen eingesetzt oder die von Hebel verwendeten Vergleiche weggelassen. Auch wenn diese Änderungen die Übersetzung ein wenig von der Konkretheit der Vorlage entfernen, sind sie doch nicht so gravierend, daß sie die eigenartige Wirkung des Hebelschen Gedichtes zerstören würden.

Dies kann nun von der Übersetzung des Gedichtes „Der Sommerabend“ nicht mehr behauptet werden, das Žukovskij im Jahre 1818 zusammen mit dem Gedicht „Der Morgenstern“ übertragen hat.

Der Sommerabend gehört zu denjenigen der „Alemannischen Gedichte“, an denen ihre immer wieder angemerkte Tendenz zur Anthropomorphisierung und zur ‚Verbauerung des Universums‘, wie Goethe sich ausdrückte,²² besonders deutlich in Erscheinung tritt. Es entfaltet sein Thema anhand einer Beschreibung des Sonnenunterganges. In anthropomorphisierender Darstellung wird die Sonne als „gueti Frau“ vorgestellt, die sich, müde nach getaner Arbeit, anschickt, zu Bett zu gehen. Ihre Müdigkeit wird in breiter Ausführlichkeit begründet: sie hat Nahrung gegeben, das Reifen befördert, den Menschen bei der Arbeit geholfen. Bevor sie sich zur Ruhe begeben kann, muß sie sich noch über ihren Mann, den Mond, ärgern, der gerade dann, wenn sie müde nach Hause kommt, seinen Hut nimmt und geht.

²² GOETHE, J. W., Hamburger Ausgabe der Werke, Hamburg 41961, Bd. 12, S. 262. Zur Anthropomorphisierung bei Hebel vgl. auch: HEIDEGGER, M., Hebel, der Hausfreund. Pfullingen 1957, S. 27 ff.

Das Gedicht schließt mit der Aufforderung an die Menschen, nun, nach getaner Arbeit, ebenfalls zu Bett zu gehen.

Hebel hat sein Gedicht strophisch gegliedert: es besteht aus zwölf sechszeiligen Strophen, die paarig gereimt sind; Versmaß ist der vierhebige Jambus mit männlichem Ausgang. Die Strophen zeigen eine klare syntaktische Gliederung, von wenigen Ausnahmen abgesehen entspricht jeder Zeile eine syntaktische Einheit, Zeilensprünge sind selten.

Žukovskijs Übersetzung dieses anspruchslosen Gedichtes wirkt zunächst der Vorlage recht angemessen. Auch sie besteht aus zwölf sechszeiligen, paarig gereimten Strophen, auch hier ist das Versmaß der vierhebige Jambus mit männlichem Ausgang. Das gilt allerdings nicht für die letzte Strophe, die nicht nur in starkem Maße von der Hebelschen Vorlage abweicht, sondern in rhythmischer und metrischer Gestaltung auch völlig aus dem Rahmen der Übersetzung herausfällt. Statt der vierhebigen Jamben sind in den ersten zwei Zeilen vierhebige Anapäste zu bemerken, denen in der dritten Zeile eine päonisch (UUU —) geprägte Rhythmisierung folgt. Erst die beiden letzten Zeilen der Strophe kehren zu dem im Gedicht vorherrschenden Versmaß zurück und ermöglichen, was den Rhythmus betrifft, einen festen Gedichtabschluß. Neben diesen Veränderungen zeigen sich noch kleinere metrische und rhythmische Abweichungen in der dritten Zeile der ersten Strophe, wo die Betonung von der zweiten Silbe auf die erste vorgezogen ist, sowie in der fünften Zeile der vierten Strophe, die einen zweisilbigen Auftakt aufweist. Žukovskij hat auch in verstärktem Maße syntaktische Veränderungen vorgenommen, was sich an der im Vergleich zum Original großen Anzahl von Zeilensprüngen zeigt.

Diesen Abweichungen in den Bereichen von Rhythmus und Metrik korrespondieren gravierende inhaltliche Veränderungen. Die bedeutendste von ihnen besteht in der Abschwächung der Anthropomorphisierung. Žukovskij hat in mehreren Strophen die menschlichen Züge, die Hebel den Gestirnen verleiht, zu eliminieren versucht. Das betrifft die erste Strophe, in der bei Hebel beschrieben wird, wie sich die Sonne mit dem „Fazetnetli“, dem aus blauroten Wolken gewirkten Taschentuch, das schwitzende Gesicht abwischt, ebenso wie die achte, in welcher vom Schnaufen und Schwitzen der müden Sonne die Rede ist. Als eine weitere Abschwächung der anthropomorphisierenden Tendenz darf die Tatsache gewertet werden, daß Žukovskij fast alle Aussagen verändert, die von einer engen Beziehung zwischen Mensch und Gestirn sprechen. Das zeigt sehr eindringlich die Strophe sechs, in der die Sonne als Helferin menschlicher Arbeit vorgestellt wird:

„Un uf der Blaichi het si gschafft
hütie un ie uus aller Chraft.
Der Blaicher het si selber gfreut,
doch het er nit vergelt's Gott! gsait.
Un het e Frau ne Wäschli gha,
se het si trochnet druf und dra.“²³

Die gleiche Strophe lautet bei Žukovskij:

„Und wenn die Hitze den Herden zusetzt,
muß die Sonne sie zum Hain, zum kühlenden Hauch locken,
ein dunkles Gewitterwölkchen sammeln,
mit Feuchtigkeit das Gräslein netzen
und sich in klarem Regenbogen vom Himmel
herab auf die dunkle Wiese und den dunklen Wald senken.“²⁴

Die Gegenüberstellung macht zunächst deutlich, in welch starkem Maße Žukovskij bestrebt ist, das Wirken der Sonne auf den Bereich der außermenschlichen Natur zu beschränken. Die Sonne erscheint als Gestirn, als Bestandteil einer von menschlicher Tätigkeit weitgehend verschonten und unberührten Natur. Ein weiterer Beleg dafür ist die zweite Strophe, in der Haus und Feld durch Hain und Wiese ersetzt werden. Von besonderem Interesse für den Literaturhistoriker ist nun dabei die Tatsache, daß Žukovskij diese Änderung nicht über eine realistische Landschafts- und Naturbeschreibung vorgenommen hat. Was sich dem Leser vielmehr darbietet, ist eine literarisierte Natur. Darauf deuten im lexikalischen Bereich die vielen klischeehaften epitheta ornantia, wie „goldener Weinberg“, „grüner Garten“, u. a. Ein noch beweiskräftigeres Indiz dafür ist die hier zu beobachtende Einbeziehung der Topik. Hain und Wiese, kühlender Lufthauch, Honigduft als Bestandteile der hier vorgestellten Natur verweisen auf die Tradition der amönen Landschaft, die in der bukolischen Idylle und der sentimentalistischen Elegie des 18. Jahrhunderts noch eine gewisse Rolle spielt. Žukovskij hat die zum Realismus tendierende Idylle²⁵ Hebels offensichtlich im Sinn der bukolischen Idylle des

²³ HEBEL (wie Anm. 14) S. 67, Bd. 2.

²⁴ ŽUKOVSKIJ (wie Anm. 19) Bd. 1, S. 303. (Meine Rückübersetzung) Es ist mir klar, daß diese Rückübersetzung etwas zähflüssig und alles andere als in einem eleganten Deutsch abgefaßt ist. Ich nehme dies in Kauf, um die einschneidenden semantischen Veränderungen in der Übersetzung Žukovskijs hervorzuheben.

²⁵ Zur Idylle siehe: BÖSCHENSTEIN, RENATE, *Idylle*. Stuttgart 1967. KAISER, GERHARD, *Wandrer und Idylle*. Göttingen 1977.

18. Jahrhunderts abzuändern versucht und ist damit in der Gattungsgeschichte der Idylle einen Schritt zurückgegangen.

Kennzeichnend für die sich zwischen 1816 und 1831 verändernde Rezeption der „Alemannischen Gedichte“ durch Žukovskij ist noch eine inhaltliche Veränderung, welche die letzte Strophe des Gedichtes „Der Sommerabend“ betrifft: Während der Inhalt dieser Strophe bei Hebel in der Aufforderung besteht, sich nach ermüdender Arbeit zur Ruhe zu begeben, entfaltet Žukovskij das Motiv der Nacht. Seine Verwendung entspricht auch hier dem Bestreben, die Konkrettheit des Hebelgedichtes zugunsten einer stilisierenden Beschreibung der nächtlichen Natur zu verändern.²⁶ Die Nacht ist aber auch eines der Zentralmotive der Dichtung Žukovskijs und wie an diesem und auch an dem dritten, noch zu besprechenden Übersetzungsbeispiel zu beobachten ist, hat es Žukovskij mehrmals auch dort in seinen Übersetzungen verwendet, wo es in der Vorlage nicht anzutreffen ist. Dies verweist auf eine Tendenz, die Gedichte Hebels zunehmend den Erfordernissen der eigenen Dichtungspraxis anzupassen. Die nun folgende Untersuchung der Übersetzung des Gedichtes „Sonntagsfrühe“ wird diese These nachdrücklich bestätigen.

Zuvor sei noch auf einige Kunstgriffe verwiesen, welche der Übersetzung des Gedichtes „Der Sommerabend“ wenigstens einen Anflug von Volksnähe und Konkrettheit verleihen und ein gänzlich zurückgleiten in den Bereich der bukolischen Idylle verhindern. Einer dieser Kunstgriffe ist im lexikalischen Bereich die Verwendung von in der Volkssprache üblichen Diminutiva; Žukovskij redet hier also vom ‚Sönnlein‘, das hinter dem ‚Berglein‘ sitzt usw. Im Bereich der Grammatik ist es der Gebrauch imperativischer Wendungen an denjenigen Stellen, an denen Hebel mit dem erzählenden Perfekt arbeitet. Dieser Imperativ bezeichnet eine bestimmte Modalität des Handelns, nämlich ein Müssen. Dies führt zu einer Verstärkung derjenigen Aussagen, welche die Sonne als schwer arbeitende Frau vorstellen,²⁷ und stützt die oben von mir geäußerte Ansicht, derzufolge Žukovskij die Anthropomorphisierungen Hebels nicht völlig eliminiert, sondern an einigen Stellen in abgeschwächter Form beibehalten hat. Bedingt ist diese Abschwächung der Anthropomorphisierungen u. a. durch die Eigenart der russischen Sprache. So kann in der Übersetzung die Sonne nicht so eindeutig und nachdrücklich als Ehefrau vorgestellt werden, weil sie im Russischen ein Neutrum ist. Das führt dann auch dazu, daß der Mond nicht als Ehemann, sondern als ungezogener Sohn erscheint.²⁸

²⁶ Dem entspricht auch, daß Žukovskij die Notwendigkeit des Zubettgehens anders als Hebel begründet: während bei diesem die durch harte Arbeit hervorgerufene Müdigkeit das Zubettgehen erzwingt, ist es bei jenem der Beginn einer bestimmten Phase des Naturkreislaufes.

²⁷ siehe HOCK, E., (wie Anm. 10) S. 158.

²⁸ Auf die Probleme, die beim Übersetzen entstehen, weil das grammatische Geschlecht

Zeigte die Übersetzung des Gedichtes „Der Sommerabend“ schon erhebliche Abweichungen vom deutschen Original, so entfernt sich Žukovskij in der im Jahre 1831 entstandenen Übertragung des Gedichtes *Sonntagsfrühe* (russ. „Voskresnoe utro v derevne“) derart von der Vorlage, daß hier eher von einer Nachdichtung als einer Übersetzung gesprochen werden sollte.

Das Gedicht berichtet von der Ablösung des Samstags durch den Sonntag, aktualisiert also einmal mehr das für die Dichtung Hebels so signifikante Motiv der Zeitenwende. Ermüdet von der Arbeit ergibt sich der Samstag um Mitternacht dem Schlaf, während der Sonntag seinen Tageslauf beginnt. Nach einer kurzen Himmelswanderung weckt er die Sonne und präsentiert sich schließlich als freundlicher, mit Maien geschmückter Jüngling dem erwachenden Dorf. Dieser Präsentation ist der zweite Teil des Gedichtes gewidmet, wobei die Anthropomorphisierung aufgegeben und das Gedicht zur Darstellung eines frühlingshaften Feiertagsmorgens auf dem Lande wird.

Hebel hat sein Gedicht in elf Strophen gegliedert, jede Strophe besteht aus drei Paarreimen, Versmaß ist wieder ein vierhebiger Jambus mit männlichem Ausgang. Die einzelnen Strophen zeigen eine recht klare syntaktische Gliederung, auch hier sind Zeilensprünge selten.

„Sonntagsfrühe“ ist eines der schönsten Beispiele für die Hebelsche realistische Idylle. Der dargestellte Raum ist begrenzt, die Natur- und Dorfschilderung sind auf eine konkrete Landschaft bezogen, wobei freilich eine gewisse Idealisierung nicht zu verkennen ist. Es ist eine Welt der Stille und Entspantheit, die hier vorgestellt wird. Sie hat Goethe so beeindruckt, daß er ihr im elften Buch von „Dichtung und Wahrheit“ ein Denkmal setzte.²⁹

Schon ein flüchtiger Vergleich des Hebel-Gedichtes mit seiner russischen Übersetzung läßt erkennen, daß Žukovskij einschneidende Veränderungen vorgenommen hat. Der vierhebige Jambus ist zugunsten des Hexameters aufgegeben, eines Hexameters freilich, der in wesentlichen Punkten vom klassischen Hexameter abweicht. Durch die Auflösung der strophischen Gliederung geht der liedhafte Charakter des Originals verloren, die Übersetzung nähert sich dem Epos. Die vielen Zeilensprünge sowie eine sehr variable Verteilung der Kola ermöglichen einen strömenden, weiterdrängenden Rhythmus. Die Kola sind an einigen Stellen so gesetzt, daß die Versgrenzen nahezu völlig aufgelöst werden. Das betrifft z. B. schon den ersten

eines bestimmten Wortes in der Zielsprache ein anderes ist als in der Ausgangssprache, hat ROMAN JAKOBSON in seinem Aufsatz „On linguistic aspects of translation“ hingewiesen. In: *Selected writings II. Word and language*. The Hague — Paris 1971, S. 260—266, (bes. S. 265).

²⁹ GOETHE, J. W., *Hamburger Ausgabe der Werke*. Hamburg 41961, Bd. IX, S. 453.

Vers, in dem das letzte Wort durch das Kolon von dem vorangehenden Teil des Verses getrennt und schon fast in die folgende Verszeile hinübergezogen wird. So werden neue, die Versgrenzen verwischende Einheiten geschaffen, die das Gedicht in die Nähe gehobener Prosa rücken. Eine weitere Abweichung vom klassischen Hexameter besteht darin, daß die Auftaktlosigkeit nicht immer gewahrt ist und Žukovskij statt der Daktylen recht oft Trochäen verwendet. Žukovskij war sich dieser Abweichungen vom klassischen Hexameter wohl bewußt und hat diesen „Märchen-Hexameter“, wie er ihn genannt hat, streng vom Versmaß der homerischen Epen unterschieden. Wie gut er mit dem klassischen Hexameter umgehen konnte, beweist seine 1815 entstandene Übersetzung von Klopstocks „Messias“. Mit dem „Märchen-Hexameter“ wollte Žukovskij eine Mischform zwischen Prosa und Lyrik schaffen, seine bekannteste Übersetzung in diesem Versmaß ist diejenige der „Undine“ von de la Motte Fouqué.³⁰

Im inhaltlichen Bereich sind die vom Übersetzer vorgenommenen Änderungen nicht weniger gravierend. Žukovskij hat aus dem Hebelschen Morgengedicht ein Nachtgedicht gemacht. Hebel hat das Motiv der Nacht in seinem Gedicht nicht entfaltet, er spricht nur kurz von dem Zeitraum zwischen Mitternacht und Sonnenaufgang. Žukovskij dagegen widmet mehr als die Hälfte seiner Übertragung der Darstellung der nächtlichen Szenerie und erweitert dadurch quantitativ seine Vorlage beträchtlich. Anders als Hebel nimmt er auch eine deutliche Trennung zwischen Tag und Nacht vor; dies führt zu einer inhaltlichen Gliederung in drei Teile: 1. Ablösung des Samstags durch den Sonntag. 2. Nächtliche Wanderung des Sonntags. 3. Sonnenaufgang, Kirchgang der Dorfbewohner. Es fehlt völlig die breite Hebelsche Ausmalung des Frühlingmorgens, der dörflichen Szenerie und der sonntäglichen Stille. Die Darstellung dessen, was im Dorf vorgeht, ist viel knapper und distanzierter. Das zeigt sich besonders an der Übersetzung der letzten Strophe, deren intimer und familiärer Ton völlig verlorengegangen ist.

Diese Veränderung der realistischen Idylle Hebels ist sicher nicht zufällig. Sie entspricht vielmehr dem schon oben angemerkten Bestreben Žukovskijs, die Hebelschen Vorlagen zunehmend den Erfordernissen der eigenen Dichtungspraxis anzugleichen. Die von ihm eingeführte nächtliche Szenerie, auch hier wieder dargestellt mit Hilfe literarischer Requisiten aus topischer Tradition wie Hain und Wiese, flüsternder Bach, sanfter Wind und hügelige Landschaft, lassen in Verbindung mit der euphemistischen Gestaltung des von Žukovskij ebenfalls neu in das Hebel-Gedicht eingebrachten Friedhofsmotivs eine deutliche Nähe zur sentimentalistischen

³⁰ Näheres dazu: EICHSTÄDT, H., *Zukovskij als Übersetzer*. München 1970, S. 89 — 138. BURGI, R., *A history of the russian Hexameter*. Hamden 17, Connecticut 1954. S. 124 ff.

Elegie erkennen. Letzere gehört zu den von Žukovskij bevorzugten Gattungen; erinnert sei an dieser Stelle nur an seine Übersetzung der in ganz Europa³¹ intensiv rezipierten Friedhofelegie von Thomas Gray „Elegy, written in a Country Churchyard“ 1751, mit der er seinen literarischen Ruhm in Rußland begründete. Hinsichtlich des Stils ist zur Übersetzung des Hebelschen Gedichtes noch anzumerken, daß sie eine Fülle von Vergleichen enthält, die in der Vorlage nicht anzutreffen sind. Die Sterne werden mit Augen verglichen, die Glühwürmchen mit der Laterne eines Einsiedlers, die Sonne mit einem Engel, die Kirche mit einem Wächter. Da bei einer Anzahl von ihnen ein Glied des Vergleichs dem sakralen Bereich angehört, bringen sie eine religiöse Färbung in die Übersetzung³², die, worauf hier leider nur verwiesen werden kann, für wesentliche Teile der Dichtung Žukovskijs bestimmend ist.

Die Untersuchung der Einzelbeispiele ist damit beendet. Sie hat deutlich zu machen versucht, daß Žukovskij die „Alemannischen Gedichte“ Johann Peter Hebels bei ihrer Übertragung ins Russische in unterschiedlich starkem Maße verändert hat. Die Gründe für diese Abweichungen sind verschiedener Art. Sie sind zunächst zu einem nicht geringen Teil im Bereich des Sprachlichen zu suchen. Nicht nur, daß hier von einer Sprache in die andere übersetzt worden ist, sondern daß dialektgebundene Dichtung in eine sich gerade erst konstituierende Literatursprache übertragen wurde, hat dazu geführt, daß diese russischen Übersetzungen der „Alemannischen Gedichte“ in viel stärkerem Maße der „hohen Literatur“ verpflichtet sind, als es ihr Übersetzer ursprünglich vielleicht beabsichtigt hatte. Ein weiterer Grund der Änderungen ist offensichtlich in einem Assimilationszwang zu suchen, der vom literarischen Gesamtwerk des Übersetzers ausgeht und das zu übersetzende Werk bestimmten Grundtendenzen dieses Gesamtwerkes angleicht; die überaus häufige Verwendung des Nachtmotivs und die bei einigen Übersetzungen zu beobachtende Sentimentalisierung der Vorlagen sind dafür ein signifikanter Beleg. Andere Änderungen sind orientiert an bestimmten Rezeptionsbedingungen (Zensur, gebildetes Publikum). Es soll andererseits aber auch nicht vergessen werden, daß sich Žukovskij in einigen Übersetzungen recht genau an das Original gehalten hat und daß

³¹ Bekanntestes Beispiel für die Rezeption im deutschsprachigen Raum ist Hölty's „Elegie auf einen Dorffriedhof“.

³² Diese Tendenz wird durch andere strukturelle und inhaltliche Merkmale verstärkt. Genau in der Mitte des Gedichtes in der Übersetzung Žukovskijs gelangt der Sonntag an den Endpunkt seiner Wanderung, und dieser Endpunkt ist die nur von der Ikone (!) erleuchtete Kirche. Als Wächter (!) ist sie Bezugspunkt aller folgenden Vorgänge, bei denen Žukovskij in viel stärkerem Maße als Hebel die religiöse Komponente des Feiertages herausarbeitet.

diese enge Orientierung an der Vorlage es dem Übersetzer erleichtert hat, den literarischen Normenkanon in Rußland zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu verändern. Die im Verlauf der Untersuchung aufgezeigten Abweichungen und Veränderungen sind Belege aus der Praxis dafür, daß sich Žukovskij nie als sklavischer Nachahmer seiner Vorlagen verstanden hat. Žukovskij hat dies auch mit theoretischen Äußerungen zu untermauern versucht, von denen die wichtigste noch kurz vorgestellt werden soll:

„Ohne irgendwelche Einwände zu befürchten, erlauben wir uns die entschiedene Behauptung, daß der nachahmende Versdichter ein originaler Autor sein kann, selbst wenn er nichts Eigenes geschrieben hat. Der Übersetzer in Prosa ist ein Sklave, der Übersetzer in Versen ist ein Nebenbuhler . . . Der originale Dichter wird vom Ideal entflammt, das er bei sich in der Phantasie findet; der nachahmende Dichter wird in gleichem Maße von seinem Muster entflammt, das für ihn dann den Platz eines eigenen Ideals einnimmt: folglich muß der Übersetzer, auch wenn er seinem Vorbild die Palme der Erfindungsgabe überläßt, fast die gleichen Phantasien wie er haben, die gleiche Stilkunst, die gleiche Kraft des Verstandes und der Gefühle. Ich sage noch mehr: ohne Erfinder im Ganzen zu sein, soll der Nachahmer es unbedingt in Teilen sein; das Schöne wechselt selten aus einer Sprache in die andere, ohne einiges von seiner Vollkommenheit zu verlieren: Wozu ist also der Übersetzer verpflichtet? Er soll bei sich in der Phantasie solche Schönheiten finden, die als Ersatz dienen könnten, folglich soll er Eigenes hervorbringen, das genau so vorzüglich ist: bedeutet das nicht, ein Schöpfer zu sein? . . . Alle Sprachen haben untereinander eine gewisse Ähnlichkeit im hohen Stil und unterscheiden sich voneinander im einfachen oder wie man sagt, im volkssprachlichen Stil. Oden und andere erhabene Gedichte können ziemlich wörtlich übersetzt werden, ohne ihre Originalität zu verlieren; Fabeln dagegen . . . würden durch eine wörtliche Übersetzung völlig verdorben werden.“³³

Neben der Begründung einer freien Übersetzungspraxis ist an diesem Text bemerkenswert, daß Žukovskij den Prosaübersetzer zugunsten des Versübersetzers abwertet. Dies zeigt, wie tief er sich zu dieser Zeit (1809) noch Vorstellungen der russischen klassizistischen Poetik verpflichtet gefühlt hat.³⁴ Diesen Äußerungen ent-

³³ ŽUKOVSKIJ (wie Anm. 19) Bd. 4, S. 410/411.

³⁴ Das Zitat macht deutlich, daß sich Žukovskij hinsichtlich der Übersetzungsproblematik noch ganz im Rahmen der Nachahmungsdiskussion (Nachahmung hier nicht als Nachahmung, sondern im Sinne der ‚Nachahmung der Alten‘ verstanden, wobei hier freilich westeuropäische Vorbilder die Stelle der ‚Alten‘ einnehmen) bewegt und daß ihm hinsichtlich der Problematik des Übersetzens Gedanken der romantischen Hermeneutik (Schleiermacher) noch völlig fremd sind.

spricht übrigens seine gesamte Übersetzungspraxis: er hat fast nichts in Prosa verfaßt, und viele Prosavorlagen sind von ihm in Versform übertragen worden. Ein höchst aufschlußreiches Beispiel dafür sind die Übertragungen der Erzählungen Hebels „Kannitverstan“ und „Unverhofftes Wiedersehen“.

Von Interesse ist noch der Schluß des Zitates. Žukovskij spricht hier davon, daß der Übersetzer gleichwertigen Ersatz dort schaffen muß, wo aus sprachlichen Gründen die Schönheit des Originals nicht adäquat wiedergegeben werden kann. Dies ist auf den mittleren und unteren Stil zu beziehen, dem auch solche Dichtungen wie die „Alemannischen Gedichte“ zuzurechnen sind. Besonders auf diesem Gebiet also muß der Übersetzer Eigenes hervorbringen, was ihm zugleich die Möglichkeit eröffnet, den Bestand seiner Nationalliteratur um eigenwertige Schöpfungen zu erweitern. Hier ist der Punkt markiert, an dem die Übersetzungspraxis in die Konstituierung einer eigenen Literatur übergeht. Die „Alemannischen Gedichte“ wären nach diesen theoretischen Aussagen Žukovskijs als eine der Vorlagen zu verstehen, die einer solchen Konstituierung besonders förderlich sind.