

Werk

Titel: Il. Carlyle als Uebersetzer

Ort: Halle a.S.

Jahr: 1899

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338212566_0022|log19

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

einem höheren, über der persönlichkeit stehenden forum zu bewegen weiss, auf dem er klage zu führen, und wo er urteil zu sprechen hat.

II.

CARLYLE ALS UEBERSETZER.

a) German Romance.

Die sammlung „Specimens of German Romance“ von Carlyle erschien in Edinburgh, 1827, in vier bänden, deren erste beiden Musaeus, Fouqué, und Tieck, Hoffmann, und deren letzte Jean Paul und Goethe umfassten. Die titelblätter der bände tragen gefällige, aus dem text der novellen kurz erläuterte stiche von Heath und Lizars, je eine scene aus einer der erzählungen des bandes in kleinen figuren darstellend, die hier und da wohl unabsichtlich, doch in leichter verzerrung gezeichnet worden sind: im ersten bilde geleitet der wirt aus der „stummen liebe“ des Musaeus den jungen Franz vor das verzauberte schloss; dann verkündet die alte dem „blondem Eckbert“ im walde, dass die einstige geliebte seine schwester war; Jean Paul's „Schmelzle“ entdeckt im garten die diebskanonen, und endlich findet der „Joseph“ in Goethe's Wanderjahren auf dem wege seine Maria. Das waren gut gewählte szenen¹⁾ aus denjenigen autoren, die Carlyle später in seiner sammlung beibehielt. Denn in den folgenden auflagen mussten Hoffmann mit seinem „goldenen topf“, und Fouqué mit „Aslauga's ritter“, die ja auch bei den illustrationen nicht treten sind, wieder ausscheiden.

In der grossen volksausgabe haben die beiden ebenfalls keine aufnahme gefunden; die Wanderjahre aber wurden von den „Specimens“ abgelöst und mit den Lehrjahren zu dem dreibändigen „Wilhelm Meister's Apprenticeship and Travels“

¹⁾ Die vier erläuterungen zu den bildern heissen:

„after opening the door, he handed Franz the bosket“ —

„and Bertha was thy sister“ —

„Thus was I standing, perhaps half a nails breadth from the trigger.“ —

„She seemed to be asleep or in a swoon.“

Ein exemplar der sammlung findet sich auf der Berliner universitätsbibliothek.

endgiltig vereinigt. Die gründe aber, weshalb Carlyle gerade jene zwei dichter verwarf, sind nicht ganz klar; vielleicht wollte er seine arbeit runden, und statt von vielen etwas, lieber mehr von den wenigen bieten. Die erzählung Hoffmann's, die mit allerlei sinnestäuschungen in einer überaus schwelgerischen sprache arbeitet und zum schluss auf eine allegorie der poesie hinausläuft, spielte auch am ende nicht in der welt, in der gerade er gerne lebte.

So sind die litterarischen einwirkungen, die von Hoffmann aus sich vielleicht bei Carlyle geltend machen, kaum der rede wert; und die skizze „Life of Hoffmann“, die dem „goldenen Topf“ vorausging, schloss sich viel zu eng an deutsche berichterstatter an, um als eine persönliche äusserung Carlyle's zu fesseln.

Die wichtigen und in der sammlung ausführlicher vertretenen schriftsteller waren schon in der ersten ausgabe: Musaeus, Tieck und Richter. Der erstere, mit der Stummen Liebe, Melechsala und Libussa vertreten, konnte den Engländern die eigentlich unterhaltende lektüre bieten. Die märchen des Musaeus sind freilich ungläubig erzählt, weil der dichter jeden augenblick aus den sagenhaften gegenden und zeiten in das achtzehnte jahrhundert überspringt, um einige empfindsame leute oder schlechte romanschreiber zu verspotten. Das kolorit ist nicht echt, und wie so manchmal in Walter Scott's werken, wird auch hier der historische hintergrund der erzählung erst durch die doch eigentlich anachronistische beleuchtung der neuzeit geschaffen. Aber Musaeus trägt die märchen ungemein elegant vor, und benimmt dadurch seinen gespenstern alles grausen, so dass ihr spiel eher anmutig als ängstlich dem leser die stunden vertreibt, wie jenes haarschneiderabenteuer auf dem westphälischen verwunschenen schloss in der „Stummen Liebe“ (Dumb Love). Er liebt es über seine zaubereien zu scherzen, wenn er zum beispiel auf die einzelheiten des rosenwunders im korb der frommen Elisabeth eingeht: „Das corpus delicti hatte sich wirklich in die schönsten aufblühenden rosen verwandelt; aus den semmeln waren weisse, aus den schlackwürsten purpurfarbene, und aus den eierkuchen waren gelbe rosen geworden. Der von der unschuld seiner gattin überzeugte gemahl nahm nun eine der rosen und steckte sie zum triumph auf den hut. Die geschichte meldet aber nicht, ob er den folgenden tag eine verwelkte rose oder eine schlackwurst

darauf fand.“ Das märchen verliert bei diesem erzähler seine keuschesten reize, und was wie im dämmer der wälder wandeln sollte, wird von Musaeus in die künstliche und freiwirkende beleuchtung des Salons gerückt. Aber Carlyle traf unter den vielen erzählungen doch eine glückliche wahl. Die „Stumme Liebe“ spielt in den kreisen des mittelalterlichen bürgertums: „Melechsala“, eine rittergeschichte, behandelt des grafen von Gleichen kreuzfahrt ins Morgenland, seine verbindung mit der tochter des egyptischen sultans, und die spätere doppelhehe auf seinem schloss in der heimat; in der „Libussa“ endlich wirken elfen und menschen zusammen, um für Böhmen eine herrscherfamilie zu schaffen. Das war ein reiches bild, in dem so ziemlich alle stände des festlandes den insularischen lesern zur anschauung kamen.

Bei den Tieck'schen erzählungen mochte Carlyle den zweifelhaften ruf berücksichtigen, den unsere litteratur bei den schlecht unterrichteten Engländern genoss, die das geheimnisvolle, grausige und gespenstische für ihr eigentliches gebiet hielten. In Tieck, dem kunstdichter, kam gerade dieser unser hang zum wunderbaren prächtig zur geltung, wenn er die erst überzeugend vorgetragene wirklichkeit unmerklich ins märchenhafte überzuführen wusste, aus dem er nachher unversehens dann das alltägliche wieder herausschälte. Auf dieser verbindung des menschlichen und geisterhaften beruht der unheimlichste reiz seines „Phantasmus“. In den blonden „Eckbert“ klingt schwermütig das motiv unseliger geschwisterliebe an, die katastrophe ist gewaltig vorbereitet, und der wahnsinn, dem Eckbert am schluss verfällt, schleicht tückisch seinem opfer durch die erzählung nach, bis er es überwältigt und vernichtet hat. Ebenso unheimlich wirkt der „Runenberg“, wo man sich fragen möchte, ob nicht der spuk am ende die ausgeburd des ungesunden hirns des helden, eines jägers, und das ganze statt eines märchens nicht bloss eine krankheitsgeschichte sein soll. Der getreue Eckart, der, balladenhaft geraten, in poesie und in prosa erzählt wird, führte in seinem zweiten teile die sage vom Tannhäuser („The Tannhäuser or *Pinehouses*“) in England ein, als ein bescheidenes vorspiel für das grosse musikdrama, das einige jahrzehnte später auch den weg aus Deutschland über den kanal gefunden hat.

Wie sich dann in der zweiten von Carlyle ausgewählten

erzählung, den „Elfen“, der düstere wald vor der eingeweihten kleinen heldin öffnet und in ein Elfenreich verwandelt, wo alle guten kräfte der erde, des wassers und des feuers in heiterer arbeit thätig sind, wie dieser garten von seltenen blumen blüht und von holden wesen belebt wird: das musste dem Engländer, der selber keine grosse erfindung und phantasie besass, besonders reizend erscheinen. Die wunder des feenlandes werden in geschickter spannung vorgeführt, bis zu der ankunft des merkwürdigen vogels, der dem elfenkönige vorausfliegt und auf einem baume des gartens ausruht und singt.

„Dieser herrliche und schöne vogel“, wird später erzählt, „heisst Phönix, er wohnt fern in Arabien auf einem baum, der nur einmal in der welt ist, so wie es auch keinen zweiten Phönix giebt. Wenn er sich alt fühlt, trägt er aus balsam und weihrauch ein nest zusammen, zündet es an und verbrennt sich selbst; so stirbt er singend und aus der duftenden asche schwingt sich dann der verjüngte Phönix mit neuer schönheit wieder auf. Selten nimmt er seinen flug so, dass ihn die menschen sehen, und geschieht es einmal in jahrhunderten, so zeichnen sie es in ihre denkbücher auf und erwarten wundervolle begebenheiten.“

Carlyle hat den wundervogel, der ihm hier in Tieck's „Elfen“ in glänzendem gefieder und mit einem sehnsüchtigen lied zum ersten male begegnete, nicht vergessen. Er schuf diese seltene erscheinung, den Phönix, später allmählich zu einem symbol des lebens und der menschlichen gesellschaft um, die sich unter schmerzen der selbstverbrennung, auch in gewissen zeiträumen zu erneuern hat: „Wenn der Phönix sein nest entzündet, fliegen dann nicht funken umher? . . . In welchem jahre der gnade solche Phönix-verbrennung stattfinden wird, braucht ihr nicht zu fragen . . . Wieviel zeit die Phönix-todes-wiedergeburt verlangt, das hängt von ungesesehenen zufällen ab. Wenn aber das schicksal der menschheit anböte, dass nach etwa zwei jahrhunderten der verzehrung und verbrennung, mehr oder weniger lebhaft, die feuerschöpfung vollendet sein und wir uns wieder in einer lebendigen gesellschaft und nicht länger im kampf, sondern bei der arbeit befinden sollten — wäre es dann nicht klug von den menschen, den handel zu wagen?“ So verfiht er im Sartor die meinung, dass die alte kranke gesellschaft entschlossen sich verbrennen

lassen soll, freilich „mit anderer feuerung, als mit spezereien, aber im glauben, dass sie ein Phönix ist und dass eine neue himmelsgeborene junge schöpfung aus ihrer asche entstehen wird.“

Und um ihn selber in seiner eigenen sprache mit einer eng an Tieck gelehten stelle (Sartor 171) reden zu lassen: „Find Mankind where thou wilt, thou findest it in living movement, in progress faster or slower: the *Phoenix* soars aloft, hovers with outstretched wings, filling Earth with her music; or as now, she sinks, and with spheral swan-song immolates herself in flame, that she may soar the higher and sing the clearer.“

Für die schwermut der entsagung in der letzten geschichte Tieck's, dem „Pokal“, war Carlyle von natur sehr empfänglich. Die geschichte ist zweigeteilt, eine ordnung, die Tieck auch in den Elfen bevorzugte, wo sich die geschicke der Marie später an ihrem kind Elfriede wiederholen. Der erste abschnitt bringt das abenteuer eines jünlings, das in der beschwörung des bildes eines geliebten mädchens aus einem becher gipfelt, aber wegen der unvorsichtigkeit des zuschauenden bald ein jähes ende nimmt; und dann sehen sich nach 40 jahren die vom schicksal einst getrennten liebenden wieder, er ein müder greis, und sie die verwitwete mutter einer blühenden braut; aber beide finden sich nun in freundschaft zu einander.

Anfang Juni 1827 hatte Carlyle einen aufsatz über J. P. Fr. Richter geschrieben, der am 26. schon fertig, auch bald gedruckt wurde. De Quincey, der den dichter, ohne viel von ihm zu wissen, als einen riesen neben Goethe den zwerg hinstellte, hatte die bekanntschaft mit Jean Paul vermittelt, die Carlyle zunächst enthusiastisch pflegte: „Germany has long loved him; to England also he must one day become known; for a man of this magnitude belongs not to one people, but to the world.“ Später änderte sich freilich das urteil und Goethe schob sich wieder in den vordergrund.¹⁾ Im August 1829 war Carlyle abermals mit ihm beschäftigt; und unter dem titel „Jean Paul Friedr. Richter again“ wurde die neue arbeit in die Foreign Review aufgenommen.

¹⁾ E1, 21. — „In my opinion, he (J. Paul) was far inferior to Goethe“ L 211.

Im „Attila Schmelzle“, der ersten aus Jean Paul übersetzten erzählung, werden geschmacklose albernheiten von tiefsinnigen einfällen abgelöst; denn dieser schriftsteller spielt lange den albernsten possenreisser, um sich dann plötzlich mit einer glänzenden metaphor neben die grossen dichter aller zeiten zu stellen. Jean Paul's sprunghafte art zu denken und zu schreiben, war dem Engländer verwandt, der sich in seinem stil auch keine vorschrift geben liess. Die kleine erzählung wickelt sich umständlich und nicht ohne jene trauliche stimmung ab, die Carlyle selber später im Sartor über menschen und dinge zu breiten verstand. Zwar hatte er gerade diese novelle, den Schmelzle des Jean Paul, in keiner deutschen kritik erwähnt gefunden, aber er traute ihrem wert und seinem urteil: „I must give it on my own responsibility, as one of the most finished, as it is at least one of the simplest, among his smaller humorous performances.“ Der feldprediger Schmelzle gehört freilich nicht ganz der gattung von leuten an, die der künftige „heroworshipper“ bewundern durfte, denn „Attila“ ist ein sonderling, der sich den dingen in der wirklichkeit ebenso kläglich gewachsen zeigt, wie er prahlerisch mit ihnen in seinen träumen umgeht: ein riese in der einbildung, ist er im licht des tages doch nur ein zwerg, dessen selbstvergrösserungssucht durch die ereignisse, vor denen er ohne besinnen reissaus nimmt, allemal drollig widerlegt wird: „O thou lioness!“ said Attila Schmelzle, on occasion of a similar rescue, „why hast thou never been in any deadly peril, that I might show thee the lion in thy husband“, so glossierte Carlyle noch in seinem Essay „Heyne“ (E 2, 73) das tapfere benehmen der frau Theresa Heyne, die ihren ängstlichen mann 1813 erfolgreich gegen die kossaken verteidigte. — Uebermütig im reden, ängstlich im thun, scheint Attila Schmelzle das komische gegenstück jener heroen Cromwell, Friedrich, Luther und Napoleon zu sein, deren formen schon damals gigantisch an Carlyle's horizonten lagerten. Wenn es aber Schmelzle wegen seiner ungeschicklichkeit im leben nicht zu einer anständigen stellung bringt, so gab ihm Carlyle lächelnd recht, weil er sich im grunde seines herzens selber zu keinem staatlichen amte verstand, weil er später seinem Teufelsdröckh in Sartor ja doch auch nur zu einer windigen scheinprofessur verhalf und selber noch im jahre 1847, als einmal wieder eine anstellung von fern in sicht war, an

Varnhagen schrieb: „I wait *unbeschreiblich ruhig* (as Attila Schmelzle has it) for that questionable consummation.“ In seinen briefen tauchen überhaupt gelegentlich die Jean Paulschen figuren auf; „We have now money like *Schmelzle* and his wife“, 26. Nov. 1827, und als er seinem bruder einmal ein packet mit allerlei kleinigkeiten nach München sandte, schrieb er: „A collection of handbills, as *Quintus Fixlein* would say, must always be very incomplete.“

Eine ganz erschöpfende darstellung aller beziehungen Carlyle's zu unsrer litteratur wird immer schwieriger; denn neben den starken dürfen dann auch allerlei kleine fäden nicht vergessen werden, die Carlyle zwischen Deutschland und England spannt, die aber die übersicht sehr zu verwirren drohen. Denn haus und hof, er selber wie seine umgebung, sein körperliches und sein geistiges verhalten, das alles war zum grössten teil vor seinen augen in deutsche beleuchtung getaucht. Dem sohne schien seines vaters mächtiges haupt ähnlich dem Goethe'schen, und von seines vaters wesen endlich gab Carlyle jenes merkmal an, das er mit Goethe allgemein gerade dem deutschen volke zuzulegen pflegte, die tapferkeit: „I can call my Father a brave man (*ein tapferer*).“¹⁾ Ein prächtiges ferkel, das dem einsamen paare in Craigenputtock einige unterhaltung schaffen mochte, wurde nach J. Paul's *Fixlein* gar nun *Fixie* getauft.

Diese zweite novelle Jean Paul's, der *Quintus Fixlein*, den wir hier mehrfach erwähnten, nimmt sich sehr idyllisch aus. Die ereignisse werden, getränkt mit gefühlen, niemals ohne die lebendig ausgedrückte teilnahme des erzählers und seiner helden am leser vorbeigelassen. Jean Paul arbeitet hier öfter mit den materialien Klopstocks, nur dass er sich nicht wie jener zu gott und den heiligen hinaufbegiebt, sondern umgekehrt die zartesten seraphischen gestalten aus dem himmel für seine erde herabholt. Seine menschen haben alle einen blassen zug, sie besitzen viel gemüt, aber wenig richtige irdische leidenschaft: ein mangel, den der dichter in den stärkeren momenten der handlung gewöhnlich mit einem unmass

¹⁾ Vgl. R1, 10; 20: „the upper part of it strikingly like that of the *Poet Goethe*.“ — R1, 81: „I remember one exquisite pig which we called *Fixie* (*Quintus Fixlein* of Jean Paul).“

von schilderungen zu verdecken sucht. So führt er seine liebespaare fast allemal ins freie unter das morgen- und abendrot, das er in der entzückung seines herzens dann freilich mit den eigenartigsten und wunderbarsten worten schildert. Die ganze natur fängt auf einmal an zu glühen, und täuscht uns mit ihren farbenspielen über die stummen menschen, die sich darunter befinden, hinweg.

Auch Fixlein ist wie Schmelzle mehr ein mann der pläne und der einbildung, als gerade der that; wenn er an seinem 32. geburtstag zu sterben glaubt, weil einige verwandte gerade zufällig an solchen tagen verschieden sind und er durch eine gewaltkur erst von diesem wahn und vom tode wieder errettet werden muss, so giebt das doch einen der bizarrsten und besten abschnitte der erzählung. Das ganze leben Fixleins spielt sich im bescheidenen landhause ab, dessen enge grenzen ja auch Carlyle durch persönliche gewohnheit lieb gewonnen hatte. Das verhältnis der mutter zum sohn, die in ihrem Quintus einen neuen wuermenschen und künftigen messias zu sehen glaubt, erinnerte freundlich an die gläubige zuversicht, mit der man auch ihn, den jungen Thomas, einst im elterlichen hause in Schottland betrachtet hatte. Dass aber die wüste und geradezu frevelhaft willkürliche komposition der Jean Paul'schen erzählungen eine kecke herausforderung nach Weimar war, wo man ehrlich und mühsam arbeitete und wo Schiller das drama und Goethe die lyrik und epik auf das bedürfnis der motivierung sorgfältig begründet hatte, — das erkannte Carlyle nicht, dem solche, angeblich dichterischen freiheiten wohl gefielen. Jean Paul ergeht sich in anekdoten, er möchte von der ganzen welt auf einmal erzählen, und kann sich dabei doch nicht auf das wichtigste, d. h. auf sich selber besinnen; er giebt, weil er zu viel bescheeren will, am ende wenig oder gar nichts. Seine merkwürdigen dichterischen manieren lassen sich historisch kaum erklären; und dieser sonderliche mann muss wohl so, wie er ist, ohne vorgänger und hoffentlich auch ohne nachfolger hingenommen werden. Mit einer all zu starken phantasie begabt, die alles in bildern und verhüllungen und nichts mehr in der gestalt, wie es wirklich war, sehen konnte, dabei im einzelnen zu kleinen piffigen spielen des verstandes aufgelegt, immer findig die entferntesten gegenstände sinnreich auf einander zu beziehen, aber jeder künstlerischen übersicht

und anordnung unfähig, keine herrschernatur, um bunt zusammengeworfene massen unter ein einheitliches regime zu bringen, — ist Jean Paul als dichter seinem volke ohne gnade abgestorben. Es wäre der mühe wert, einmal nachzuforschen, wie sich England gegen den fremden, von Carlyle so nachdrücklich empfohlenen gast benommen hat, ob man ihn wohlwollend mit der entschuldigung des originals hinnahm, oder ihn mit samt den dunkelheiten, der überladung und eigenwilligkeit seines stils entschlossen nach Deutschland zurückwies, wo damals immerhin zahlreiche bewunderer seiner warteten. Denn gerade diese formenlosigkeit wurde ihm bei uns vielfach gern verziehen; es ist den Deutschen immer schwer geworden, in der kunst die richtige verbindung zwischen dem inneren und äusseren, zwischen der form und dem inhalt zu würdigen und die Klopstock'schen dichtungen hatten unsere litterarischen klassen, wie schon Schiller gelegentlich klagt, allzulange an die verschwimmenden umrisse gewöhnt.

Wie aber Carlyle bei Schiller, dem Marschall „Vorwärts“ der deutschen litteratur, seinen mut kräftigen, wie er bei Goethe den drang nach aussen auf die that richten und selbstbeherrschung und entsagung üben lernte, wie er an Novalis seinen glauben stärkte, so wurde er vor allem von Jean Paul zum „humor“ erzogen. Denn „der wahre humor“, definiert Carlyle, — und für eine geschichte dieser seltenen lebensstimmung wird auch seine ansicht einmal wichtig sein, — „entspringt weniger dem kopfe als dem herzen, sein wesen ist die liebe, nicht die verachtung. Er zielt nicht auf ein gelächter, sondern auf ein stilles lächeln ab, das viel tiefer liegt, er ist eine art umgekehrter erhabenheit: gleichsam das, was unter uns ist, zu unserer teilnahme erhebend, während bei der erhabenheit dasjenige, was über uns, in unsere teilnahme herabgezogen wird.“¹⁾ Und Schiller folgend, der die höchste vollendung aller menschlichen fähigkeiten im „spiel“ gegeben sah, meint Carlyle: „true humour is sensibility, it is this *sport* of sensibility, wholesome and perfect therefore“; er vergleicht dann den humor mit der spielenden neckenden zärtlichkeit einer mutter für ihr kind. Vor einer verwechslung des humors

¹⁾ Vgl. auch: „there is more joyous laughter in the heart of Richter than in any other German writer.“ L 213.

mit der empfindsamkeit oder mit der ironie und karrikatur warnend, sucht er kurz den humoristischen gehalt bei Swift, Ben Jonson, Cervantes, Ariost, Montaigne, Voltaire und Molière, und in der deutschen litteratur bei Lessing, Wieland, Tieck und Goethe zu bestimmen: „Aber von allen diesen kann sich keiner an tiefe, gehalt und kraft des humors mit Jean Paul messen.“

Aber die visionen Jean Paul's, die so plötzlich wie mächtig aus dem kleinkram und dem wust seiner erzählungen empor-tauchen, machten auf Carlyle einen unauslöschlichen eindruck: „Seine träume sind tief, wie die des Dante, träume der vernichtung, vielleicht von nichts übertroffen ausser von den prophetischen büchern der bibel.“ Das traf besonders bei jener mitternächtlichen phantasie Jean Paul's zu, die Carlyle, der alles gern in symbolik verwandelte, später als das ringen einer alten und neuen zeit auffasste und die er bedeutsam auch in dem motto seiner streitschrift „Past and Present“, vergangenheit und gegenwart, ausspielte.¹⁾

Noch etwas anders, ganz persönliches zog Carlyle, der immer nach den zeichen der zeit sah, neu und bedeutsam bei Jean Paul an: nämlich die armut, mit der dieser doch als schriftsteller klaglos den kampf ums dasein begonnen hatte: „a great man struggling with adversity“, war nach seiner meinung ein in England bisher ganz unbekanntes schauspiel.²⁾ Das war der eigene fall Carlyle's, der sich mittellos unter die schreibenden begeben, und als freier mensch mit aller empörung das kapital bestritten hatte, das allein ein recht zur rede geben sollte. Es lagen ja genug demokratische elemente in diesem Schotten, der trotzig über die reichen dichter und dichtenden „Lords“ (damit war auch Byron gemeint) spottete: „We have no men of letters now, but only literary Gentlemen“.

¹⁾ Am schluss der vorlesungen über litteratur 1838: „It is my hope that the words which were spoken by Richter in the end of the 18th century, are to come true in this . . . 'as yet are struggles. It is now the twelfth hour of the night (it was, indeed, an awful period); birds of darkness are on the wing (evil and foul things were meditated on); the spectres uproar; the dead walk; the living dream. Thou, Eternal Providence, wilt cause the day to dawn!'“

²⁾ E3, 32. „Can a man without capital actually open his lips and speak to mankind . . . Did he not even keep a gig? This was not a nobleman, nor gentleman, nor gigman; but simply a man.“

Die sammlung German Romance war geschickt zusammengetragen, denn jeder der drei hauptdichter, die hier zu worte kamen, war von dem andern wesentlich verschieden, und für sich eine litterarische persönlichkeit. Die anmutigen plaudereien des Musaeus und die schaurigen geschichten Tiecks, die beide, jener zweifelnd und dieser gläubig, märchenhafte dinge behandelt hatten, schloss Carlyle mit Jean Paul ab, der sich in drolliger geberde halb lächelnd, halb verzagend in der wirklichkeit zurecht zu finden suchte. In dieser reihenfolge der dichter kam unwillkürlich auch das urteil Carlyle's zum ausdruck, der von Musaeus und Tieck, die nur erzählten, viel weniger als von Jean Paul's tiefsinnig philosophierenden historien hielt. Aber just wegen dieser mannigfaltigkeit war den übersetzungen auch eine breitere basis im publikum gesichert: die an seichte kost gewöhnten elemente konnten beim Musaeus bleiben, während sich andere eher an den bunt gedeckten tischen des Jean Paul nähren mochten.

b) Carlyle's übersetzung der Lehr-
und Wanderjahre Goethe's und der erzählungen
Jean Paul's.

Goethe schrieb an Carlyle nach dem empfang von „Wilhelm Meister's Apprenticeship“, dass er „wegen vieler unabwehbaren obliegenheiten eine ruhige vergleichung der bearbeitung mit dem originaltext“ noch verschieben müsse, „die vielleicht für mich eine schwerere aufgabe sein möchte, als für irgend einen dritten der deutschen und englischen litteratur gründlich befreundeten.“ Carlyle hat nun selber an seiner bearbeitung der Lehrjahre noch eine gewisse ungleichheit getadelt, weil er bei zehn seiten täglichen übersetzens erst immer auf der letzten richtig im gang gekommen zu sein glaubte, während er sich später über die Wanderjahre (Wilhelm Meister's Travels) viel zufriedener geäußert hat. Es lohnt sich gewiss, jenen absichten Goethe's zu folgen und einmal die arbeitsmethode Carlyle's nach der übersetzung des Wilhelm Meister zu bestimmen, der noch die übertragung der beiden novellen Jean Paul's angeschlossen werden mag. Denn eine besondere charakteristik und nachprüfung aller „Translations“, auch der erzählungen des Musaeus und Tieck, wo

Carlyle kaum etwas geändert und sich dem deutschen texte peinlich angeschlossen hat, ist unnötig; dagegen sind „der Feldprediger Schmelzle“ und der „Quintus Fixlein“ des Jean Paul wegen der vielen formalen schwierigkeiten interessant, die bei einer übertragung zu überwinden waren. Und diese beiden deutschen schriftsteller, Goethe und Jean Paul, haben ja auch vor allen andern den stil Carlyle's in seinen aus- und inländischen elementen beeinflusst, was ein späteres kapitel ausführlicher nachweisen wird.

Die „Wanderjahre“ bieten uns freilich keine so reiche ausbeute wie die Lehrjahre; sie sind als Carlyle's letzte übersetzung von gröberem versehen fast ganz frei. Er legte seiner arbeit den Goetheschen text aus dem jahre 1821 zu grunde, den er fast ohne kürzung übertrug. Aus den einleitenden gedichten fielen nur die verse an Ottilie von Goethe und die vier strophen: „Wie man nur so leben mag?“ weg; ausserdem wurde die Geschichte der „pilgernden Thörin“ am schluss des 17. kapitels mit einigen entschuldigungen ausgelassen, die Carlyle eigenmächtig in den text einschob.¹⁾ Während er sich bei der übersetzung der „Wanderjahre“ sehr geübt zeigte, trat er dagegen in den „Lehrjahren“, mit denen es die untersuchung hauptsächlich zu thun haben wird, manchmal doch noch unsicher auf. Dass aber uns als Deutschen im urteil über die „Translations“ eine gewisse einseitigkeit anhaften wird, ist wohl selbstverständlich; denn nur ein Engländer vermag am ende ganz richtig ihr sprachliches gepräge abzuschätzen. Man muss ferner aus den zeitschriften der zwanziger und dreissiger jahre ein bild von der aufnahme gewinnen, die Goethes Wilhelm Meister und die deutschen romantiker in dieser übersetzung fanden; man muss auch bestimmen, ob sie heute noch dem genius der englischen sprache genehm oder von andern arbeiten endgiltig überholt worden ist. In Fraser's Magazine machte sich im Juni 1833 ein berichterstatter entschieden über den stil der „Translations“ lustig, die freilich weit ab vom leben, das Carlyle peinlich mied, am grünen

¹⁾ „The quaint, fitful and most dainty story of the Foolish Pilgrimage, with which our two friends now occupied their morning, we feel ourselves constrained, not unreluctantly, by certain grave calculations, to reserve for some future and better season.“ Tr 166.

tisch entstanden und dem beweglichen und lockern sprachgeist Englands in der that sehr entfremdet waren.¹⁾

Goethe's Wilhelm Meister.

In syntaktischer beziehung wurde die sprache Goethe's von Carlyle wenig angetastet. Die langen deutschen satzgefüge sind sehr selten in kleinere abteilungen aufgelöst. Gelegentlich — und das auch nur im anfang der arbeit — wird ein ausruf nüchterner in eine behauptung verwandelt: „Mit welcher neigung, welcher dankbarkeit erinnerte sie sich des abwesenden Norberg! Wie lebhaft nahm sie sich vor . . . Her esteem for the absent Norberg was of course unbounded: she meditated only . . .“ — „Wer wagte hier zu beschreiben . . . „It is not for us to describe.“ — oder eine bejahung wird als verneinung anders wiedergegeben: „liess sehen . . did not hide.“²⁾

An einzelnen stellen der ersten drei bücher der Lehrjahre liess sich Carlyle manchmal zu einer unnötigen, dem original nicht entsprechenden breite verleiten, in dem bestreben, möglichst alles wiederzugeben. „Ich lag der mutter an“, nimmt sich auf Englisch unbeholfen aus: „For this purpose, I had recourse also by constant entreaties to my mother,“ — „lass uns das selige glück mit bewusstsein geniessen“, wird auf zwei verben verteilt: „let us prize the sweet happiness and consciously enjoy it.“ Philinens frische worte: „wenn ich dich liebe, was geht's dich an“, klingen umständlich zurück: „if I have a touch of kindness for thee, what hast thou to do with it“; ebenso pedantisch lauten die beiden adjectiva „geheimnisvoll und bedächtig“ englisch: „with a show of mystery and eager circumspectness“. Auch ganze sätze werden noch in die länge gezogen, aber doch nur in so vereinzelt fällen, dass selbst bei der ausführlichen wiedergabe eines einzigen beleges unsre charakteristik des Carlyleschen übersetzerstiles

¹⁾ Fraser's Mag. June 1833, VII 706. Die übersetzung des Wilhelm Meister sei zu ehrlich, „so Teutonical in raiment, in the structure of sentence, the modulation of phrase, and the round-about, hubble-bubble, rumfustianish, roly-poly growlery of style, so Germanically set forth, that it is with difficulty we can recognise them to be translations at all“ — „from the Fatherlandish dialect of High-Dutch to the Allgemeine-Mid-Lothianish of Auld reekie.“

²⁾ A 1, 3, 78.

schon eine falsche und ungehörig verdickte linie zeigen würde.¹⁾

Die einfache bildersprache²⁾ Goethe's bereitete wenig schwierigkeiten; die phantasie des Engländers konnte mühelos folgen, und die änderungen sind deshalb auch gering: „Sie kamen aus dem hundertsten ins tausendste“, umschreibt Carlyle, „they overshoot all bounds.“ Die „goldenen äpfel in silbernen schalen“, die der künstler nach Goethe's ausspruch seinen gästen reichen soll, vereinfachte Carlyle zwar zu „*silver apples in platters of silver*“; bei einer späteren stelle „die goldenen äpfel des göttlichen worts aus irdenen schalen“, liess er aber doch „*the golden apple of the word . . . on earthen platters*“, stehen.³⁾ Einem deutschen vergleich, der dem englischen geschmack noch etwas zu kühn erschien, hängt Carlyle eine entschuldigung um: „Er selbst schien bei diesem spiele nur durch die finger zu sehen“ = „*seeming only to look at the transaction, as it were, through his fingers*“; und das gewagte, die eindrücke des gesichts und gehörs freilich unschön vermengende bild Goethe's: „So wälzte sich auch der schneeball des beifalls zu einer ungeheuren grösse“, macht Carlyle als seltsame und gespreizte Metapher mit recht noch besonders kenntlich: „*the general approbation was like a snowball, rolling itself into a monstrous size.*“ Ein anderes mal werden die vorlagen ein wenig ausgemalt: „Die trauer des unbekanntens schloss sein beklommenes herz auf“ = „*had again opened the avenues of his heart.*“ — „Reiter und wagen sind verschwunden“ = „*had vanished like a dream*“; aber selten wird ein bild ganz ausgewischt wie in dem folgenden von Carlyle wohl nicht recht verstandenen fall: „er glaubte ihm ein rechtes bad angerichtet zu haben“ = „*showing great anxiety to have that person punished for his disobedience.*“

Die feinsten schattierungen der Goetheschen sprache, die natürlich nur von Deutschen selber bemerkt werden können, wurden in der übersetzung übersehen. Die bildungsfähigkeit der verben, deren bedeutung sich durch ein blosses vorwort nach allen möglichen richtungen verändern

¹⁾ A I, 9. 23. 125; vgl. 42. 84. 94. 140. 206. II, 48.

²⁾ A I, 185; 13. 88; 117. 201. 139.

³⁾ A II, 12. 102.

lässt, war im Englischen vielleicht nicht so bald nachzumachen: „ich studierte das stück ganz in mich hinein“ — „verweine mir deine schönen augen nicht“, umschreibt Carlyle in ganz anderer weise: „I laboured to stamp the whole piece upon my mind“, „do not spoil your pretty eyes with crying.“ Die leichte wendung in den Wanderjahren: „drösele dir's nicht auf“! wird schwerfällig wiedergegeben: „torture not thy heart with it“. Und das herzig lässige wort des blonden Friedrich: „mir hat sie's ganz eigen angethan“, läuft auf hohen stelzen herum: „she has managed me in some peculiar style.“ Goethe's zusammensetzungen wurden wieder getrennt: „mit einem solchen tiefwünschenden blick“ = „with such a deep wistful look.“¹⁾ Die substantivierung des neutralen adjektivs, wodurch der deutsche ausdruck weit über das entsprechende substantiv hinaus erweitert und verallgemeinert wird, musste als im Englischen wenig gebräuchlich vermieden werden: „Das ehrwürdige = true nobleness, das ökonomische = the commercial part of the affair, das einzige irdische an ihr = the only earthly things about her.“²⁾ — Solchen worten, auf welche die deutsche sprache stolz zu sein pflegt, wie „innigkeit“ oder „gemüt“ (mind, soul), suchte Carlyle gelegentlich durch grössere ausführlichkeit nahezukommen, und die allerdings schwer zu greifende „gefühllose deutlichkeit“ Goethe's wurde von ihm übersetzt: „a clear though unconcerned preception“. „Die innigkeit, in der ein künstler bleiben muss“, wird verwandelt in: „that intimate presence with a special object which an artist must long continue in.“³⁾ Die „fülle des herzens“, in der das 18. jahrhundert in Deutschland geschwelgt hatte, nahm Carlyle wörtlich herüber, „his fulness of the heart“. Auffällig scheint die wiedergabe von verdruss durch: „spleen“ oder „with a splenetic tone“.⁴⁾

Die spärlichen klangeffekte⁵⁾ der Goetheschen prosa, die ihre innere melodie nicht mit wohlfeilen reimen und äusseren mitteln bestritt, liessen sich am ehesten bei allitterationsfällen in der stammverwandten englischen sprache von natur

¹⁾ Tr 22.

²⁾ A I, 12. 33. II, 241. I, 69. 131. II, 210.

³⁾ A I, 186. II, 198.

⁴⁾ A I, 227; vgl. die beilage bei Keiper, Stolberg p. 139. A I, 95. 97.

⁵⁾ A II, 151. 168. 217. 233. Tr 122.

leicht wiedergeben. „Herz und hand“ = heart and hand, „stockend und stammelnd“ = sluttering and stammering, „lebte und lebte“ = looked and lived; bei 'lebte und webte' reimen an anderer stelle die auslaute = lives and moves; bei „dach und fach“ = „roof and room“ und „kopf und herz“ = „head and heart“ lässt Carlyle die anlaute zusammen tönen.

Die angewohnheit Carlyle's, menschen und dinge mit dem beiwort „*poor*“ zu bedauern, hat sich auch in der übersetzung nicht ganz verleugnet. So erzählt Wilhelm Meister gleich zu anfang von seinem kindertheater unter anderem: „ich liess im feuer der aktion meinen Jonathan fallen.“ Carlyle führt dies barmherzig weiter aus: „I let *poor* Jonathan fall“; und „Es ahnte meinem geliebten, versetzte Marianne dagegen mit thränen“: „My *poor* Wilhelm, said the other all in tears; . . .“ Wenn aber nach dem gefecht mit den räubern von den „wunden des hingestreckten jünglings“, „the wounds of the *poor* youth who lay before her“, oder wenn in Jarno's gesprächen von „menschlichen handlungen“ die rede ist, „the conduct of *poor* mortals“ —, so läuft der Carlylesche zusatz wenigstens nicht dem sinn des originals entgegen.¹⁾

Carlyle gebraucht da, wo im Deutschen „Du“ steht, auch im Englischen die zweite person des singular, mit allen sie umlagernden formen: thou, thee, thine, thy, „What ails thee, my darling“ (was hast du, liebchen?): Damit fällt gleich auf der zweiten seite die alte Barbara Philinen an. Die einfachsten mitteilungen erhalten hierdurch im Englischen einen unechten feierlich-biblischen ton, der doch vom deutschen dichter nirgends beabsichtigt war. In den monologen findet sich überall der singular: „Ja gestehe du nur deine furcht. Wenn du dereinst deine amazone wieder antriffst“, sagt Wilhelm zu sich selbst: „Yes, confess *thy* fear. When *thou* meetest with *thy* Amazon . . .“

Das war wohl ein falsch gegriffenes mittel, um den deutschen charakter des werkes zu wahren. Neben der englischen bibel hatte hier auch die deutsche sprache selber die redeweise von Carlyle beeinflusst, der schon im tagebuch sich auf „thou“ zu begrüßen pflegte und auch sonst in seinen schriften viel den ungewöhnlichen singular verwandte. Die personen und

¹⁾ A I, 14. 34. 199. II, 246.

sachen, um die es sich handelt, stellt er gern dicht vor sich hin, um wie der prediger in der kirche, oder wie der Deutsche in der familie, mit „du“ um so nachdrücklicher auf sie einzureden.¹⁾ Die neue übersetzung des Wilhelm Meister von Eleanor Grove in der Tauchnitz Edition hat in diesen fällen mit recht überall das verständlichere und bessere „you“ wieder eingestellt. — Die deutsche anrede der dritten person dagegen gab Carlyle mit „you“ wieder: „Sieht Sie, kleine, sagte die dame“: „Look you, little thing.“

Die eigentlichen fehler²⁾ müssen für uns völlig hinter dem grossen umfang der aufgabe, die sich Carlyle gestellt hatte, zurücktreten. So seien die versehen der übersetzung nur mit vorbehalt hier angestrichen. „Vor sonnabends“ soll einmal „till Sunday evening“ heissen. Bei der zusammensetzung „verfallen“: „wir verfielen gar bald auf das trauerspiel“ übersetzt Carlyle falsch, nach analogie der sonst negativen bedeutung der vorsilbe „ver“, mit einer wendung, die gerade das gegenteil bedeutet: „We very soon began to grow tired of tragedy.“ Er versteht sich gelegentlich im geschlecht und gebraucht in einem fall das masculinum für das neutrum, und setzt im anderen für die frau einen mann ein: „Ein ganzer roman, was er an der stelle des unwürdigen morgenden tags thun würde“: „A whole romance of what he now hoped to do, *instead of the worthless occupation which should have filled the approaching day* . . .“ und „Wie bedaure ich die unglückliche, die sich einem andern widmen soll“: „I feel a pity for the illfated man that would consecrate himself to another.“ „Gebrannte mandeln“ sind am ende mit „gingerbread-nuts“ nicht ganz identisch und „Eure liebesgeschichte mit irgend einem naiven mädchen“ scheint ganz wunderlich als „some love-story with a pastoral bar-maid“ erklärt. Der in den Wanderjahren erwähnte „Anton Reiser“ von C. Ph. Moritz wird wohl missverständlich übersetzt: „this Antoni the Traveller“.

Einige kleinere abweichungen³⁾ geben über den gedanken-

¹⁾ A II, 145. — Selbst bei lateinischen citaten änderte Carlyle, um die einheit besser zu bezeichnen: an Mitchell: „Risum teneas“ — an Inglis: „You have a right to say ‘Plaudite’ or rather ‘Plaude’, for it is I that am interested in it.“ N I, 182. 4, 142.

²⁾ A I, 13. 22. 44. 57. 78. 236.

³⁾ A I, 105. 109. 128. 141. II, 165.

und wortschatz der sprachen aufschluss. Unser „Gut ding will weile haben“ wird zu: „good bread needs baking“, und „Aller anfang ist schwer“ wird noch mit einem kurzen nachsatz erläutert: „all beginnig is hard, *says the proverb*“. „Meine häusliche ruhe“ übersetzt Carlyle mit: „my *fireside* peace“, ein englischer ausdruck, den Goethe selber gern hatte und auch im briefwechsel einmal gebrauchte: „Indem ich nun aber eine schriftliche unterhaltung von meiner ‘fireside’ zu der ihrigen wende“ (25. VI. 1829). Die redensart „Hans oder Kunz“ wird zu: „Jack or Kit“. „Er fragte einen jeden nach seinem fache“ = „He questioned each about his special province of acting“. — Für die „erbärmliche lange-weile“ muss ein französisches wort einspringen: „this miserable ennui“ und „Ihre ehemalige geliebte“ heisst etwas pretiös: „your quondam love“.

Der englischen prüderie fielen manche sätze Goethe's zum opfer; Carlyle sah es nicht ein, dass dem wahren dichter keine menschlichen dinge fremd sein sollen und dass selbst heikle fragen im plan eines solchen werkes wie der Wilhelm Meister, das über alle verhältnisse des lebens hinspielte, ästhetisch mit recht zugelassen und besprochen werden durften.

Die lüstern-kecken betrachtungen, die Serlo über Philinens pantoffeln anstellt, um übrigens von der besitzerin gleich nachher derb dafür auf die hände geschlagen und abgelohnt zu werden — mussten fallen, ebenso wie jenes offene bekenntnis der „schönen seele“, dass sie in ihrer kinderzeit aus der damals noch nicht für die schule zugeschnittenen bibel viel mehr, als sie eigentlich sollte, gelernt hätte. Man müsste überhaupt einmal untersuchen, wie Goethe allem, was bei ihm bedenklich oder gar frivol aussieht, künstlerisch doch immer ein paroli zu bieten und es eben dadurch zu rechtfertigen weiss. Das wird zugleich einen interessanten beitrage für jenes unklare und viel umfochtene kapitel der angewandten ästhetik bilden, unter welchen bedingungen denn nun eigentlich im kunstwerk alles erlaubt sein kann. So hat z. b. selbst die Philine sich nicht straflos, wie es erst scheinen will, im vierten buch über die gestalt der frau Melina, die ihrer niederkunft entgensieht, so wegwerfend äussern dürfen. Die vergeltung kommt spät, aber sie kommt doch, wenn im sechsten kapitel des letzten buches der blonde Friedrich lachend erzählt, dass

sie vom schicksal nun auch ereilt worden ist: „Philine darf sich nicht sehen lassen, sie mag sich selbst nicht sehen. Unförmlicher und lächerlicher ist nichts in der welt als sie.“ — Sonst hat Carlyle das original nicht eigenmächtig beschnitten. Eine unbedeutende auslassung scheint aber für ihn doch charakteristisch; es hatte sich im sechsten kapitel des dritten buches erst um Wilhelm's „bürgerliches“ und dann um sein „poetisches gewissen“ gehandelt; nun musste Carlyle dieser letzte, der neuen klassischen ästhetik entlehnte begriff, um so sonderbarer scheinen, weil er ja von dem, was Goethe und Schiller mit ihrer „kunst“ im letzten grunde eigentlich wollten, gar nichts ahnte. Er übergang deshalb den merkwürdigen satz: „gegen sein poetisches gewissen zu handeln“ und behielt nur „His conscience as a burgher“ bei.

Die übersetzung der Lehrjahre ist, von solchen einzelnen abweichungen abgesehen, ungemein wort- und satzgetreu angefertigt. Allzu peinlich an die vorlage gelehnt, verleugnet sie die der englischen sprache sonst eigene einfachheit und karheit. Sie bevorzugt einen entschieden akademischen stil, ein gelehrtes lateinisches element wiegt bedeutend in den gewählten, noch wenig gebrauchten worten vor. Man ziehe einmal die schon erwähnte neue übersetzung des Wilhelm Meister der Eleanor Grove zu rate, um den abstand zwischen dem schwerfälligen Carlyle'schen Englisch vor 75 jahren und den viel harmloseren, volkstümlicheren ausdrücken und dem einfachen bau der sätze in der neuen arbeit zu prüfen und das verhältnis der germanischen und romanischen bestandteile auf beiden seiten zu erkennen. Beispiele erläutern dies: „sie rühmte seine gestalt“ „she expatiated on his figure“ A 1, 34 = „admiring his figure“ Grove 45, — „schmähte“ „vilified“ A 1, 36 = „abused“ G 1, 47, — „unförmlich“ „amorphous“ A 1, 37 = „ungainly“ G 1, 48, — „lob“ „encomium“ A 1, 38 = „admiration“ G 1, 49, — „bunt“ „parti-coloured“ A, 117 = „motley“ G 1, 160, — „verwandt“ „cognate“ A 1, 118 = „kindred“ G 1, 154, — „lobte“ „lauded“ A 1, 142 = „praised“ G 1, 171. — „Der wunsch, womöglich zuletzt auch noch als märtyrer zu glänzen“, das überträgt Carlyle, um einige andere beispiele zu geben, mit seltenen worten: „the wish to *superadd* the dignity of matyrdom“ A 2, 217; ebenso „die musik dient dort nur dem auge“: „the music there is

subservient to the eye“ A 1, 228; und „die nähe des todes“: „a contiguity with death“.

Die in die Lehrjahre verwobenen gedichte¹⁾ hat Carlyle zum teil inhaltlich richtig, mit poetischer nachempfindung und unter beobachtung des Goethe'schen versmasses übersetzt: „Was hör' ich draussen vor dem thor“: „What notes are those without the wall“. — „Kennst du das land“: „Know'st thou the land where lemon-trees do bloom?“ — „Ich armer teufel, herr baron“: „I poor devil, Lord Baron“. — „Singet nicht in trauertönen“: „Sing me not with such emotion“. — „An die thüren will ich schleichen“: „Wheresoe'er my steps will lead me“. Diese übersetzungen schliessen sich sämtlich eng an die originale an. — Wir wollen aber bei den andern, recht fehlerhaft übertragenen gedichten nicht vergessen, dass Carlyle, der sich sonst nur mit deutscher prosa oder mit dramatischer poesie beschäftigt hatte, hier im Wilhelm Meister einer lyrik gegenüber gestellt war, die gerade wegen ihrer einfachheit nur unter den grössten schwierigkeiten in fremder sprache natürlich wieder gegeben werden konnte. Carlyle wechselt gelegentlich die männlichen und weiblichen endungen, so gehen die zeilen:

„Who never ate his bread in sorrow
who never spent the darksome hours“ . . .

gerade gegen den deutschen takt an:

„Wer nie sein brot mit thränen ass
Wer nie die kummervollen nächte“ . . .

sie verfehlen aber auch in ihrer letzten scharf abschneidenden zeile:

„A moment's guilt, an age of woe!“

ganz den schwermütig weichen ausklang der worte:

„Denn alle schuld rächt sich auf erden.“

In dem kurzen gesange des harfners

„Ihm färbt der morgensonne licht
Den reinen horizont mit flammen.“

„For him the light of ruddy morn
But paints the horizon red with flame,“ . .

¹⁾ A I, 110. 117f. 124. 158. 183. 212. II, 32. 48. 67. 205. 282; Hamlet Verse: I, 216. 225. II, 20. 36.

führt Carlyle die männliche endung durch, die auch das grössere Mignon-lied:

„So lasst mich scheinen, bis ich werde,
Zieht mir das weisse kleid nicht aus,“

eintönig und hart beherrscht:

„Such let me seem till such I be,
Take not my snow-white dress away . . .“

Nachlässig angefertigt, oder wegen der schwierigkeiten der vorlage bei aller mühe doch verunglückt, ist das zweite gedicht des harfners:

„Wer sich der einsamkeit ergiebt,
Ach! der ist bald allein;“

dem später sein, mit der jungen Mignon gemeinsam angestimmter gesang,

„Nur wer die sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide.“

antwortet. So sind die beiden — ein feiner zug Goethe's! — in der bitteren wonne ihrer lieder längst mit einander verbunden worden, ehe wir am schluss erfahren, dass sie auch von natur, als vater und tochter, einander angehören. An diesen reinsten lyrischen lauten, die sich aus dem boden, wo sie wuchsen, nicht wieder herausreissen oder gar verpflanzen lassen, und um derentwillen allein die völker der zukunft das Deutsche, wenn es aus den lebenden sprachen ausscheiden müsste, nicht werden vergessen können — daran scheiterte das fremde englische idiom. Carlyle wurde überdies nicht einmal dem inhalte der lieder gerecht: „Ein jeder lebt, ein jeder liebt,“ verbreitert sich zu dem englischen satze: „Men hope and love, men get and give“ und die schlichte abgekürzte frage des liebenden: „Ob seine freundin allein“, wird verdehnt: „His love, is she not waiting there.“ — Das „einsam im grabe sein“, „When lying in my grave“, wiederholt die übersetzung zweimal unnötiger weise, so dass statt der 16 zeilen noch eine mehr im Englischen hinzukommt. Rhythmisch weichen in der ersten und zweiten strophe je die sechste dreisilbige zeile Goethe's von den willkürlich zwei- und viersilbig gemachten zeilen Carlyle's ab. „Und kann ich nur einmal“ wird durch „When from my bed“, und „Ach! werd' ich erst einmal“, durch „True solitude I then shall know“ dürftig ersetzt. Während Goethe für das ganze gedicht nur vier reime beansprucht und

in dieser geringen äusseren abwechslung die schmerzen des alten nur desto eindringlicher dargestellt hat, greift Carlyle zu deren acht.

Mignon's „Nur wer die sehnsucht kennt“ ist von zwölf auf dreizehn zeilen erhöht, und die zwei reime Goethe's sind in der übersetzung gar zu sechs verdreifacht worden. Auch das versmass hat Carlyle eigenmächtig erweitert, weil er den inhalt der prägnanten deutschen rhythmien nicht auf dieselben kurzen englischen sätze zu füllen verstand, die sich nun unerträglich geschwätzig ausnehmen. Es ist für die eigenart deutscher lyrik lehrreich, einmal zu sehen, wie verwachsen und verkrüppelt und auf wie plumpen füssen eins der besten lieder unseres landes in einer fremden sprache schleichen muss:

„You never long'd and lov'd
 You know not grief like mine,
 Alone and far remov'd,
 From joys or hopes, I pine:
 A foreign sky above
 And a foreign earth below me,
 To the south I look all day,
 For the hearts that love and know me,
 Are far, are far away.
 I burn, I faint, I languish,
 My heart is waste, and sick and sore,
 Who has not long'd in baffled anguish
 Cannot know, what I deplore.“

Das sollen die verse sein

„Nur wer die sehnsucht kennt,
 Weiss, was ich leide;
 Allein und abgetrennt
 Von aller freude,
 Seh ich an's firmament
 Nach jener seite.
 Ach, der mich liebt und kennt,
 Ist in die weite,
 Es schwindelt mir, es brennt
 Das eingeweide,
 Nur wer die sehnsucht kennt,
 Weiss, was ich leide.“

Carlyle überhörte nicht nur den kehrreim, womit das ende des gedichts ringartig an den anfang geschlossen und das ganze einheitlich gemacht wird, sondern er entfaltete gerade am schluss in den einander entsprechenden worttrios

„I burn — I faint — I languish“ und „waste — sick — sore“ noch eine ganz fürchterliche rhetorik. Goethe hat in den zehn ersten zeilen alle wiederholungen vermieden, denen Carlyle aber nicht entlaufen ist: „*You never long'd . . . You know not*“, „*A foreign sky . . . a foreign earth*“. — „*Are far, Are far away*“. Alles geheimnisvolle ist verwischt worden, und gar statt der worte: „Seh' ich ans firmament nach jener seite“ — die beim vortrag eine leise bewegung der augen und eine fast verhaltene geste des körpers unterstützen mag — klärt uns der Engländer leider noch verstandesmässig über die richtung dieser blicke auf: „*To the south I look all day*“.

Die deutung und übersetzung von Goethe's Märchen.

Gewohnt, alles seinen schematen unterzuordnen, sah Carlyle das märchen Goethe's als ein symbol für die ganze weltgeschichte, oder enger noch für seine zeit: „*this our wonderful and woful age of Transition*“ an. Der „fluss“ soll seiner meinung nach die zeit darstellen, das „land der schönen lilie“ den supernaturalismus, das gegenüberliegende „ufer“ den naturalismus, der „riese“ soll der aberglaube, der „fährmann“ die geistlichkeit und seine „hütte“ die kirche sein; mit der „schlange“ soll der verstand, mit den „irrluchtern“ die neuere belletristik und mit der „lampe“ die vernunft bezeichnet werden. So hat Carlyle mit dem grössten scharfsinn, aber natürlich noch lange nicht überzeugend die personen und das inventar der erzählung gedeutet. Er hörte vor allem aus diesem märchen stimmen der hoffnung und der zukunft heraus, für die sein ohr nun einmal besonders geschärft war; wie dort alles zum guten gewandt und die einfache klagende frage der schönen lilie:

„Ach, warum steht der tempel nicht am flusse,
Ach, warum ist die brücke nicht gebaut,“

schliesslich noch glücklich beantwortet worden war, so hoffte auch Carlyle sich und seine zeit aus dem unbefriedigtsein herauszuführen und das „dort“ zu einem seligen „hier“ zu machen. Der schlusssatz „und der tempel ist der besuchteste auf der erde“, reizte zu allerlei weiten auslegungen, — wenn Goethe nur damit nicht bloss die wendung vieler volksmärchen hatte nachahmen wollen, die zum schluss aus der ferne und der vergangenheit noch einmal in die nähe und die gegenwart

hinüberhüpfen, um wirkungsvoller vom Hörer Abschied zu nehmen: „und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“. Dabei hatte Goethe den Wundern seiner Erzählung schelmisch noch einen Schein von Wirklichkeit gegeben, weil er das Rezept, das die Wanderjahre empfehlen, geradezu umkehrte: „man hält die Neugier des Hörers lange mit Wundern hin und erklärt zuletzt: es sei von einem Traum die Rede gewesen.“ — In ihren Einzelheiten scheint mir die Deutung Carlyles entschieden verfehlt, denn es ist undenkbar, dass ein Künstler wie Goethe für eine so ganz abstrakte, hölzerne Auseinandersetzung eine solche Schar phantastischer Gestalten gebrauchen sollte; er hätte für einen philosophisch-geschichtlichen Lehrvortrag, bei dem es auf Klarheit ankommt, sicher keine Form gewählt, wo die Gedanken nur so dunkel wie möglich zur Geltung kommen. Das „Märchen“ bleibt doch nur das Spiel einer ausgelassenen Phantasie, die fast schon in die Irre, zum mindesten in die gesetzlose Welt des Traumes hinüberschweift; es ist die Eingebung eines Dichters, der mit inneren Zusammenhängen nicht so wie sonst rechnen und der einmal sonntäglich-lässig das, was sich vor seine Sinne drängte, auch hinschreiben wollte. Dabei hat man die sinnliche Gestaltungskraft des Dichters in diesem Märchen auf der Jagd nach allen möglichen Bedeutungen und Auslegungen gern übersehen; die beiden „Irrlichter“ z. B. sind doch so graziös geschaffen, und ihr ganzes flatterndes Wesen ist so lustig erzählt, dass das schon an und für sich Selbstzweck der Darstellung sein kann und künstlerisch genügen muss, ja dass der Wunsch unter dieser Verkleidung noch die „belles lettres“ zu suchen, ein gesundes Empfinden beleidigt. Goethe selber hatte auch gewiss an dem Lachen dieser losen Gesellen, seiner Irrlichter, die bei jeder Bewegung Gold abschütteln, grössere Freude, als an den fruchtlosen symbolischen Versuchen einer noch so wohlwollenden Kritik, wie die Carlyle's, der das heitere Paar der „ignes fatui“ durchaus missverstand. Die Schlange, die sich in Edelsteine auflöst, die dann wie „leuchtende und blinkende“ Sterne auf den Wellen schwimmen, die unter- und oberirdische Farbenpracht in diesem Märchen: das sollte, wie es der Phantasie des Dichters harmlos entsprungen war, nur so auch auf die Phantasie des Lesers wirken. Goethe liess deshalb wohlweislich, vielleicht um den Freund zu schonen, mit dem er hier

gar nicht übereinstimmte, die verstandesgemässe erklärung des Engländers unbeachtet. — Bei der übersetzung des „märchens“ hielt sich Carlyle strenger als sonst an die vorlage: abweichungen lassen sich nirgends bemerken. Für seine philosophie wurden aber besonders die „fragen“ dieses märchens wichtig: „Indessen sagte der goldene könig¹⁾ zum manne: Wie viel geheimnisse weisst du? (How many secrets knowest thou?)“ „Drei“, versetzte der alte. „Welches ist das wichtigste?“ fragte der silberne könig. „Das offenbare (the open one)“ versetzte der alte.“ Freilich führt Carlyle unter dem text erst seine leser irre: „Reader, hast thou any glimpse of the *open secret*? I fear not“, um dann sich selber auszuschelten: „Writer, art thou goose? I fear yes“, aber desto sachlicher und ernsthafter behandelt er später Goethe's „offenbares geheimnis“,²⁾ unter dem er in der „Heroworship“ verstanden wissen wollte: „the sacred mystery of the Universe“. Bei dem ausbau dieser gedanken schloss er dann dem dichter Goethe den philosophen Fichte an, in dessen „göttlicher, aller erscheinung zu grunde liegender idee der welt“ er nur eine umschreibung des „open secret“ sah: „The Divine Idea of the World that which lies at the bottom of Appearance.“

Jean Paul.

Bei den Jean Paul'schen erzählungen, deren verschachtelte sätze und bilder oft schon für einen Deutschen schwer genug zu entwirren sind, klagte Carlyle mehrmals: „To translate him properly is next to impossible“ und „Richter's style may be pronounced the most untranslatable in any modern literature“; er suchte seinen landsleuten in einem Bonmot einen begriff von diesem stil zu geben: „Es ist gerade, als ob sich hier Burton (der verfasser der Anatomy of Melancholy) mit den organen eines Jeremy Bentham geäussert hat.“ Trefflich ist auch eine spätere charakteristik: „Jean Paul kann

¹⁾ Die verschiedenen metallkönige Goethe's kehren bei Carlyle öfter wieder; vgl. seine worte in einem gespräch mit Southey über Englands zukunft: R 2, 294: „till the gold (see Goethe's Composite King) would all be eaten out, and noble England would have to collapse in shapeless ruin.“

²⁾ Vgl. L 165: „I must impress upon your minds the words of Goethe: 'The highest is not capable of being spoken outwards at all.' Ever has deep secrecy been observed in sacred things.“ Vgl. dazu Flügel's Carlyle.

nicht halb alle die dinge sagen, die er zu sagen hat — ein merkwürdiger und verwirrter stil, wie ein amerikanischer urwald, an den keine axt gelegt worden ist und wo kein pfad hindurchgeht. Ich musste immer wieder zu lesen anfangen, bis ich ihn verstand; aber endlich wurde mir seine denkart klar; ich fand nun eine seltsame ordnung drin und es war nun ganz leicht, ihn zu begreifen. Sein stil ist sehr prächtig; keiner artikulierten stimme, sondern dem schall der katarakte gleich, die durch wilde tannenwälder fallen. Es geht tief zu herzen.“¹⁾ Aber Carlyle schlug sich doch glücklich durch die wildnis durch; er nahm nur selten änderungen vor, er verkürzte besonders den Quintus Fixlein um allerlei beiwerk, nämlich um einen teil der vorreden, um die mond-finsternis, um den „musteil für mädchen“ und die „Ius de tablette für mannespersonen“, und lieferte im übrigen eine wohl lesbare arbeit.

Auch hier thun die fehler mit ihrer geringen zahl der gewissenhaftigkeit und sorgfalt keinen abbruch. Die geographie des festlandes war ihm noch nicht überall vertraut. „Ein ganzes hereinstürzendes Goldau“, sagt Jean Paul, in erinnerung an den berggrutsch in der Schweiz — was Carlyle's „even all-oversweeping Deluge“ ganz überging. „Die Lübeck'sche buch-handlung (Jean Paul meinte doch die stadt?) wird personen übertragen: „the Messrs. Lübecks Warehouse“. Noch einige leichtere versehen finden sich ein: Der „möhrenkaffee“ in der Fixleinischen familie wird als „Moccha coffee“ ausgeschenkt; „besetzfische lang gewachsen“ verliert Carlyle in „well-washed“, ein „kirchdorf“ wird zum „kirchhof“ „churchyard“, und die stunden werden gelegentlich zu sekunden (seconds) verkürzt.²⁾ — Im stile Jean Paul's musste sich Carlyle freiheiten herausnehmen. Bei einem allzu grossen haufen von bildern liess er das eine oder andre bei seite, bloss anekdotische zusätze oder eine überflüssige klammer strich er ganz fort: „wie wenig man sich mit einem kathedr brüsten könne (der nicht voll schiff-sondern voll gelbschnäbel ist)“ = „how small a matter a cathedra is“. Er verengert die umschreibung: „Das rosen- und morgengesicht“ = „her rosy face“ und „ein eis- und

¹⁾ L 212.

²⁾ Q(uintus) ed. Reclam 9. 108. 141. 192. T(ales) 2, 128. 140. 171. 217.

Golgathaberg“ = „a mountain“. Jean Paul litt geradezu unter seiner beweglichen phantasie, die alle verbindungen und einfälle, wie sie ihm flüchtig auftauchten, auch gleich verwertete und dadurch die sprache so unruhig und vielgliedrig machte. Die albernen wortspiele und witzeleien, die alliterationen, binnenreime und neuen analogien konnte Carlyle unmöglich alle nachmachen; solche zugespitzten und überladenen phrasen: „so kamen alle berittenen wesen unberitten und unbeschädigt nach hause.“ — „Dem hage- und kriegsstolzen“ — „weniger in jammer als in jubel“. — „Helden- und potentaten-thaten“ — nehmen sich in Carlyle's Englisch entschieden einfacher, aber auch besser aus: „after all this *riding*, horse and man got home with *whole skins* and unbroken bones.“ — „the wild *soldier* and *bachelor*“ — „less *lamentation* than triumph“ — „heroic and monarchic feats“. ¹⁾ Manchmal horcht er freilich auch auf den klang: „Lug und trug“ = „*treachery* and *trick*.“

Jean Paul stellte gern den dingen, besonders künstlichen erzeugnissen, sehr geschmacklos die namen ihrer erfinder vor: „eine ganz besondere Schweersche essenz für die bleikoliken unserer seelen“ giebt Carlyle bloss als „a quite special elixir against spasms in the soul“ aus; aber auch der „Baumannshöhle“, deren wunder, nach den zahlreichen erwähnungen in fast allen seinen werken zu urteilen, auf Jean Paul einen tiefen eindruck gemacht haben müssen, — raubt Carlyle den entdecker: „Die gestaltenvolle schimmernde Baumannshöhle der phantasie“ — „dass die erde eine dunkle Baumannshöhle ist“ = „The populous, motley glittering cave of Fancy.“ — „if the Earth were a dark mineral cave.“ ²⁾ Bei einem vergleich der deutschen und englischen Metaphern fallen noch einige andre unterschiede auf. Das archaistische „Spillmagen“ überträgt Carlyle mit „bully-rock“, „dieser freund Hein der ratten“, wird zu „this destroying Angel of rats“, „hasenpanier“ = „pigeon-liver flag“, „auf dem welkboden und darrofen des todes“ = „the sickle of Death“, „Die strichgewitter und blutregen ihres lebens“ = „the foul weather of life“, „Der

¹⁾ Sch(melzle) ed. Reclam 15. 17. 18. 49, 5. T 2, 50. 52. 53. 81. 82.

²⁾ Q 92. 109. 157. T 2, 125. 141. 185. Dagegen mit antiker marke Wotton Reinfred 12: „The dark Trophonius — cave of his imagination.“ — „My birth-land is always as the Cave of Trophonius to me“ Em I, 325.

vorschabbes“ = „the prelude“. Ab und zu verwandelt sich auch ein unbildlicher deutscher ausdruck in einen bildlichen englischen: „Die lakaien, die nichts vergessen sollten“ = „persons, not inclined to change flour for bran with anyone.“¹⁾ Schmelzle's „menschenscheu“ wird mit „shy of encountering men“ wohl deshalb so umständlich übersetzt, weil Carlyle das fremde und in diesem fall allzu starke „misanthropical“ vermeiden wollte; in einem seiner briefe (N 3, 259) lässt er deshalb das wort auch so wie es ist, mitgehen: „being *menschenscheu* as was Schmelzle's case.“ Curios dürfte Engländern der „seelsorger“, wörtlich „the Soul-curer“, erscheinen.²⁾

Jean Paul jagt die leser, die er eben durch ein zartes schüttern seiner seiten entzückte, gern mit einigen rohen und derben tönen aus ihrer frommen freude wieder auf. Um sich für die überirdische schwärmerei, der er sonst ergeben ist, zu entschädigen, lässt er gelegentlich mit einem kräftigen Spass im sinn der englischen schriftsteller des 18. jahrhunderts einmal die „naturalia non turpia“ sein. Carlyle aber schnitt, wie den Goethe, so auch seinen Jean Paul sorgfältig für den schul- und hausgebrauch zu und beseitigte humorlos alle stellen, die er nur irgendwie für verfänglich hielt. Die „halbweltsdame“, die mit in Schmelzle's reisewagen steigt, die phantasieen dieses unglücklichen selber über die galanten abenteuer, in die er möglicher weise wider willen verwickelt werden könnte, sind mit manchen andern bemerkungen, dem englischen leser unterschlagen worden. Der übersetzer stellte nun unterm text einige eigene, mit Ed.(itor) gezeichnete bemerkungen zusammen. Die geschichtlich nicht ganz richtige behauptung Schmelzle's über das tapfere verhalten könig Jacobs von England gegen Luther, glossierte Carlyle überlegen „The good Professor of Cachetics is out here. Indignor quandoque bonus dormitat Schmelzlaeus“. Deutsche gebräuche, sagen oder selbst seltsame worte werden, — freilich sparsam — in den noten erklärt. Jean Paul redet von einem „blinden passagier“, den Carlyle im text wörtlich zwar als: „Blind Passenger“ wiedergibt, aber unten doch erläutern muss: „Live Passenger, Nip,

¹⁾ Sch 17. 21. 42. 43. A, 91. 106. 130. Sch 39. T 2, 52. 55. 75. 124. 138. 160; 72.

²⁾ T 2, 93.