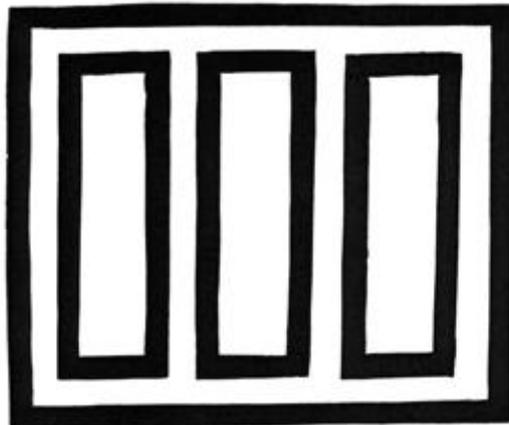


Zum kurzen Tag e al gran cerchio d'ombra
Dantes Sestine in deutscher Übersetzung. Ein Vergleich



Inhalt

Einleitung	3
Thematische und methodische Eingrenzung	4
1 Übersetzungsgeschichte der <i>Rime (petrose)</i>	6
2 Dantes Sestine: Übersetzungsvergleich	10
2.1 Text und Kontext der Übersetzungen.....	10
2.1.1 Hertha Federmanns <i>Rime</i>	10
2.1.2 Hans Mühlesteins <i>Steinerne Gedichte</i>	11
2.2 Exkurs: Zusammenfassung des Gedichtinhalts.....	13
2.3 <i>Am / Zum kurzen Tag(,) im / und / zum großen Kreis der / aus Schatten</i>	13
2.4 Form und Inhalt	15
2.5 Detailanalyse: Deutungsprobleme	19
2.5.1 Die zweite Stanze: Wer rührt wen oder was?.....	19
2.5.2 Das enigmatische <i>congedo</i>	20
2.6 Die Übersetzung erotischer Passagen.....	24
Resümee	27
Literatur	30
Anhang: die untersuchten Übersetzungen	33
A: Hertha Federmann	33
B: Hans Mühlestein	34

Die Titelblatt-Abbildung, ein Holzschnitt von Otto Müller, stammt aus Hans Mühlesteins Gedichtband *Rime Petrose – Steinerne Gedichte*.

Einleitung

Die Petrosen gehören zu der Lyrik Dantes, die der Autor selbst in keine Sammlung eingeordnet hat, zu den *Rime*. Der eine Gruppe von vier Gedichten zusammenfassende Begriff *Rime petrose* wird seit Ende des 18. Jahrhunderts verwendet (vgl. Friedrich 1964, S. 127, Anm.) und bezieht sich u.a. auf eine vom Sprecher in den Gedichten vergebens umworbene Frau – daher die ebenso gängige Bezeichnung *Rime per la donna pietra*.¹ Die Gedichte erfreuen sich aufgrund ihrer thematischen und formalen Sonderstellung einer lebhaften wissenschaftlichen Diskussion, in der sich neben Datierungs- und Einordnungsproblemen immer wieder auch Fragen zur Auslegung der Gedichte stellen. So konstatiert Hugo Friedrich in Bezug auf die Textgruppe nüchtern: "Wer mit der Donna Pietra gemeint ist, weiß man nicht" (ebd., S. 127). Kurz darauf nennt er eine der auffälligsten Besonderheiten der Gedichte, einen – vor allem im Gegensatz zum *dolce stil novo* – ungewöhnlich harten bzw. rauen Stil. (vgl. ebd., S. 127 f.).

Nicht allen, die eine der wichtigsten Etappen in der Entwicklung der italienischen (und europäischen) Literatur nachvollziehen wollen, ist es möglich, die entsprechenden Werke im Original zu lesen. Zum Glück gibt es Übersetzungen. Doch wer nach Dantes Werken in deutscher Übersetzung sucht, der wird vor allem eins finden: *Die Göttliche Komödie*. Das ist nicht immer so gewesen. Die erste vollständige Übersetzung einer Danteschrift ins Deutsche wurde 1559 veröffentlicht und stammt aus dem Mittellateinischen: *De Monarchia*.² Erst im späten 18. und dann vor allem im 19. Jahrhundert kommt es im deutschen Sprachraum zu einem verstärkten, im 20. Jahrhundert ungebrochenen Interesse an der *Commedia*, das sich unter anderem in zahlreichen Übersetzungen niederschlägt.

Einen dritten Bereich neben der *Commedia* und den theoretischen Schriften des Autors bilden schließlich die eingangs erwähnten *Rime*.³ Deutschsprachige, des Italienischen nicht mächtige Leser, mögen von diesen Gedichten gehört haben – kennen werden sie sie kaum, denn eine

¹ Bei Barbi, dessen Anordnung und Nummerierung ich folge, sind das die Gedichte C bis CIII. Sämtliche anderen Zitate aus Dante-Ausgaben werden unter Namensangabe des Herausgebers oder Übersetzters nachgewiesen. Im Falle mehrerer Herausgeber wähle ich, wie auch für die Sekundärliteratur, den alphabetisch nächstliegenden Namen.

² Es handelt sich um eine Übersetzung von Basilius Johann Heroldt. *Monarchy Oder Dasz das Keysertumb zu der wolfart dieser Welt von nöten [...]*. Vgl. den vollständigen, barock-ausführlichen Titel in Hausmann 1992, Band I, S. 406. Vgl. weiterhin die Ergänzung in Martino 1994, S. 317: "Basilius Johannes Herold [...] hat – wie er selber in seiner Vorrede erklärt – Dantes *De Monarchia* zuerst aus der italienischen Version [...] des Marsilio Ficino übersetzt und 'hernach gegen dem Lateinischen, als es mir zur Hand kommen, gehalten und recht gemacht'." Johannes Oeschger hat 1965 einen Faksimile-Druck von Heroldts Übersetzung herausgegeben.

³ Darunter befinden sich in manchen Ausgaben auch die Gedichte, die Dante in die eigenständigen Werke *Vita Nuova* und *Convivio* aufgenommen hat.

Übersetzung ist über den Buchhandel nicht zu beziehen.⁴ Dabei sah es noch im 20. Jahrhundert gar nicht so schlecht aus, so sind vor allem zu Beginn des letzten Jahrhunderts mehrere Übersetzungen der *Rime (petrose)* ins Deutsche erschienen. Doch selbst die beiden jüngsten Übersetzungen sind bereits über dreißig Jahre alt: eine deutsch-italienische Dante-Gedichtausgabe von Hertha Federmann (1966) und Hans Mühlesteins Übersetzung der *Rime petrose* (1968).

Die nur noch antiquarisch oder in Bibliotheken erhältlichen Übersetzungen der *Rime petrose* dürften heutzutage vor allem als Hilfsmittel im Wissenschaftsbetrieb genutzt werden. Das gilt für Teilnehmer italienischer Literaturseminare ebenso, wie für interessierte, jedoch des Italienischen nicht mächtige Forscher von Nachbardisziplinen.⁵ Da sich längst nicht jede der prinzipiell noch zugänglichen Übersetzungen auch an jeder Universitätsbibliothek finden lässt, wird die Wahl der Übersetzung oftmals nicht von der Qualität, sondern von der Erreichbarkeit der Texte geleitet sein.⁶ Selbst wenn ein potenzieller Nutzer bereit ist, für eine gute Ausgabe längere Wartezeiten in Kauf zu nehmen, fehlen ihm die für eine Auswahl geeigneten Kriterien, da solche Fragen, solange es sich nicht um die *Commedia* handelt, in der einschlägigen Literatur nicht besprochen werden.⁷

Thematische und methodische Eingrenzung

Es gilt also für den Laien, selbst zum Experten zu werden, auch wenn das in dieser Arbeit nur partiell geschehen kann. Zu diesem Zweck werde ich die beiden jüngeren der Petrosen-Übersetzungen miteinander vergleichen, während einige der weiteren Übersetzungen sowie die kommentierten Werke Dantes als Kontrastmittel zur Verfügung stehen. Der Vergleichsgegenstand ist Dantes Sestine *Al poco giorno* (CI).

⁴ Wie eine Anfrage auf der Website des deutschsprachigen Buchhandels (<http://www.vlb.de/>) ergeben hat, sind zur Zeit Übersetzungen der *Commedia*, der philosophischen Werke, und der *Vita Nuova*, jedoch nicht der *Rime* lieferbar.

⁵ In einem Aufsatz zur Frage der *Commedia*-Übersetzung betont Theodor Elwert die kulturell hohe Bedeutung der Übersetzertätigkeit und gibt bei der Gelegenheit zu bedenken, dass "der Philologe, der ohne Übersetzungen auszukommen gewohnt ist" (Elwert 1969, S. 136), nicht der alleinige Maßstab für Übersetzungsfragen sein kann. Letzterem ist zweifellos zuzustimmen. Es wäre jedoch zusätzlich zu fragen, welcher Philologe denn tatsächlich noch gänzlich ohne Übersetzungen auskommt.

⁶ Von den 13 im Literaturverzeichnis genannten Übersetzungen der *Rime (petrose)* können lediglich zwei an der Universität Hamburg eingesehen werden. Ironischerweise handelt es sich dabei zum einen um zwei Texte in Zoozmanns *Gedichten von zweifelhafter Echtheit* (vgl. Fußnote 14), zum anderen um die in keinem Nachschlagewerk aufgeführte Arbeit von Schmidt-Knatz (1931).

⁷ Die bloße (und sparsame) Nennung von Übersetzungen in Einführungswerken oder Nachschlagewerken kann kaum mehr als ein erster Anhaltspunkt sein. Auch die Informationen in Fachbibliographien sind in der Regel äußerst knapp und unvollständig, und nahezu alle Arbeiten, die sich mit Titeln wie *Zur Problematik der deutschen Dante-Übersetzungen* schmücken, behandeln schwerpunktmäßig oder gar ausschließlich die *Commedia*, so z.B. Bassermann 1931, Becker 1993, Besthorn 1965, Elwert 1969 und 1969 b oder Schneider 1937.

Angesichts des exemplarischen Vorgehens seien einige Argumente genannt, die für die Sestine als Untersuchungsgegenstand sprechen. Das Gedicht zeichnet sich gleichermaßen durch seine Einzigartigkeit und seine Verbindungslinien zu den anderen Petrosen aus. So ist die Gedichtform für Dante singulär und unterscheidet sich insbesondere von den beiden Kanzonen C und CIII. Andererseits besteht eine inhaltlich starke Verbindung zu *Io son venuto* (C) und eine formal besonders starke zur sogenannten *sestina doppia*⁸ (CII), mit der sie außerdem die zentrale Stellung innerhalb der heute üblichen Anordnung der Gedichtgruppe teilt.⁹ Auch wirkungsgeschichtlich nimmt Dantes *sestina* eine zentrale Stellung ein. Der Dichter übernahm die Form vom Provenzalen Arnaut Daniel, modifizierte sie und reichte sie an Petrarca weiter, ohne dessen Einfluss auf die europäische Literatur die Sestine einem heutigen Übersetzer weitaus weniger vertraut sein dürfte.

Meine Untersuchungskriterien werden weniger ästhetischer, als vielmehr pragmatischer Natur sein: Es geht mir darum, in welchem Maße die Übersetzungen geeignet sind, eine Originallektüre zu ergänzen oder gar teilweise zu ersetzen. Die Beurteilung verschiedener Übersetzungslösungen wird folglich zu weiten Teilen unter hermeneutischen Gesichtspunkten stattfinden – sprachliche Phänomene und formale Aspekte selbstverständlich eingeschlossen.¹⁰

Die Untersuchung von Übersetzungen hat – unabhängig von Wertungsfragen – auch eine literaturhistorische Dimension, wird aus der nationalen Literaturgeschichtsschreibung jedoch zumeist ausgeklammert. Bei den Recherchen zu dieser Arbeit musste ich feststellen, dass eine zuverlässige Dokumentation der deutschen Dante-Übersetzungen inklusive der Lyrik zuletzt 1929, von Theodor Ostermann, geleistet wurde. Dieser Umstand hat mich dazu bewogen, vor den eigentlichen Übersetzungsvergleich einen kurzen Abriss der Übersetzungsgeschichte der *Rime (petrose)* zu stellen.

⁸ Vgl. Boyde, der die Bezeichnung *doppia sestina* "a little misleading" (S. 269) findet. "[I]f one must have a name for this unique specimen, then *canzone-sestina* is to be preferred" (ebd.). Vgl. im selben Sinne König 1983, S. 247-49. Wie viele andere, werde ich der Einprägsamkeit halber dennoch beim Begriff *Doppelsestine* bleiben.

⁹ Vgl. zur Zentralität von CI und CII das Stichwort *Pietra* in der *Enciclopedia Dantesca*, Band IV, S. 498.

¹⁰ Vgl. zu Übersetzungsfragen die gelungene Überblicksarbeit Stolze 1997; hinsichtlich des Bereichs literarischer Übersetzung vgl. Apel 1983 und insbes. die ausführliche und differenzierte, aus romanistisch-europäischer Perspektive besonders hilfreiche Arbeit Albrecht 1998.

1 Übersetzungsgeschichte der *Rime* (*petrose*)

Seit mittlerweile gut 30 Jahren sind die *Rime* nicht mehr neu ins Deutsche übersetzt worden – ein langer Zeitraum. Aber noch ist er etwas kürzer, als manch zeitlicher Abstand zwischen früheren Übersetzungen. Entscheidend ist ohnehin nicht das tatsächliche Alter einer Übersetzung, sondern deren Aktualität.¹¹ Ginge es nach *Kindlers Literatur Lexikon*, so gibt es von Dantes *Rime* genau eine erwähnenswerte Übersetzung in die deutsche Sprache, und die ist vergleichsweise jung: Hertha Federmanns *Gedichte*. Zieht man ein spezialisierteres Nachschlagewerk zu Hilfe, erhöht sich die Anzahl nur geringfügig: In Rössig 1997 gesellt sich zu Federmann eine weitere, und zwar die älteste deutsche *Rime*-Ausgabe. Auch wenn die *Rime* nicht zu den am meisten übersetzten Werken Dantes gehören, ist zwischen 1827 und den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts eine Lücke zu schließen.¹²

Die Übersetzungsgeschichte der *Rime* beginnt 1827 mit einer zweisprachigen, 1842 neu aufgelegten Ausgabe der späteren *Commedia*-Übersetzer Karl Ludwig Kannegießer¹³ und Karl Witte, die bis ins 20. Jahrhundert hinein als vorbildlich übersetzt galt. Nach der Meinung Vincenzo Pernicones, einem Mitarbeiter Michele Barbis, gehörten die *Lyrischen Gedichte* sogar zu den "due più importanti e autorevoli edizioni delle *Rime* o *Canzoniere* del secolo XIX" (Pernicone 1969, S. 705).

Weniger bleibende Resonanz war dagegen beispielsweise Carl Kraffts Ausgabe der Dante-Gedichte und des poetischen Briefwechsels von 1859 beschieden. Sie ist nahezu in Vergessenheit geraten. Dieser Befund gilt ebenso für einen im Jahre 1879 in Reclams Universalbibliothek veröffentlichten Band: *Das Neue Leben und die gesammelten lyrischen Gedichte von Dante Alighieri. In den Versmaßen der Urschrift übertragen von Johanna Wege*.

Die Jahrhundertwende war ein Höhepunkt deutschsprachiger Dante-Rezeption. Theodor W. Elwert spricht für die Zeit von 1890 bis nach dem Ersten Weltkrieg von "un vero culto di Dante" (Enciclopedia Dantesca, Stichwort *Germania*, Band III, S. 130). Ab 1908 übersetzte Richard Zoozmann Dantes Werke, darunter die *Rime*. Zoozmann, der sich nicht nur der italienischen, sondern mit einem Autor wie Charles Dickens auch der englischen Sprache widmete,

¹¹ Vgl. die Ausführungen zur These vom Altern der Übersetzungen in Albrecht 1998, S. 101 – 09; vgl. insbes. S. 105 f. wo der Autor die hermeneutisch-kommentierende Funktion von Übersetzungen diskutiert.

¹² Ich stütze mich in weiten Teilen auf die Angaben in Ostermann 1929. Für die nach 1929 erschienenen Übersetzungen erfolgte die Recherche über verschiedene Fachbibliographien, die Hamburger Zettelkataloge, mehrere elektronische Verbundkataloge, das *Deutsche Dante Jahrbuch*, das *Mitteilungsblatt der Deutschen Dantegesellschaft* sowie mit der Hilfe von Internetsuchmaschinen.

¹³ Kannegießer hat die *Commedia* als erster in deutsche Terzinen übersetzt. Vgl. Albrecht 1998, S. 276 und Elwert 1969 b, S. 117.

hat Dante mehrmals, ausführlich kommentiert und abgesehen vom philosophischen Werk vollständig übersetzt. Wie schon die Kannegießer-Ausgabe sind seine *Rime* keine bloße Übersetzung, sondern eine deutsch-italienische Parallelausgabe. Die *Poetischen Werke* wurden bis 1927 mehrmals in überarbeiteter Form neu aufgelegt.¹⁴

Hätte diese Übersetzungsgeschichte absoluten Anspruch auf Vollständigkeit, dürfte sie die Veröffentlichung einzelner Petrosen nicht übersehen. Stellvertretend sei hier eine Übersetzung des wegen seiner archaisierenden Sprache umstrittenen *Commedia*-Übersetzers Rudolf Borchardt genannt. Er trug u.a. mit zwei Petrosen zu einem 1921 von Hans Feist herausgegebenen Band früher italienischen Dichtung bei.¹⁵ Eine weitere Ausgabe aus dem Jahre 1921 dokumentiert nicht zuletzt die Wirkungsmächtigkeit der Kannegießerschen Übersetzung: Es handelt sich um die *Lyrischen Gedichte* von Benno Wiese, die im Untertitel verraten, dass sie von Wiese "[u]nter Zugrundelegung der Übersetzung von Witte und Kannegießer hg. und mit Einleitung und Anmerkungen versehen" wurden. Zwei Jahre nach einer weiteren 1921er deutschen *Rime*-Ausgabe von Albert Ritter erscheint schließlich Max Josef Wolffs Titel *Dantes Lyrik. Das Neue Leben und die Kanzoniere*. Der Herausgeber hat für seine Ausgabe auf Übersetzungen von Jacobson, Witte und Kannegießer zurückgegriffen. Wolffs *Kanzoniere* erschien zwei Jahre nach Barbis, für die *Società Dantesca* edierte kritische Ausgabe von 1921, wird aber deren Textkorpus noch nicht berücksichtigt haben.

Erst kurz vor Fertigstellung dieser Arbeit, beim Überprüfen einer Literaturangabe, entdeckte ich die Petrosen-Übersetzungen des Justizrats Fritz Schmidt-Knatz aus dem Jahre 1931. Soweit ich es übersehen kann, sind die Übersetzungen in keinem Nachschlagewerk verzeichnet, so auch nicht in Marcella Roddewigs *Kurzbibliographie der deutschen Ausgaben und Übersetzungen von Dantes Werken im 20. Jahrhundert*, die ich – wie Schmidt-Knatz' Übersetzung – dem *Deutschen Dante Jahrbuch* entnommen habe. Schmidt-Knatz hat neben den vier Petro-

¹⁴ Die genannten Ausgaben waren mir leider nicht zugänglich. In den mir vorliegenden, 1912 vom Leipziger Xenien-Verlag publizierten *Gedichten von zweifelhafter Echtheit* druckt der Übersetzer die Sestine *Al poco giorno* (sowie die sogenannte Doppelsestine) "zum besseren Verständnis" (ebd.) zweier *anderer* Sestinen ab, deren Autorschaft nicht geklärt ist. Aus diesem Grund ist *Al poco giorno* selbst in dieser Ausgabe nicht kommentiert. Das Gedicht steht neben dem italienischen Text. Vgl. die Angaben des Autors: "Diese und alle sonstigen hier abgedruckten Gedichte [...] werden aus Dantes Poetischen Werken (der deutsch-italienischen Parallelausgabe) von Richard Zoozmann, zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage 1911, mit gütiger Erlaubnis der Herderschen Verlagshandlung in Freiburg im Breisgau mitgeteilt" (Zoozmann 1912a, S. 235). Das Erscheinungsjahr von *Dantes Poetischen Werken* wird üblicherweise nicht mit 1911, sondern – je nach Auflage – entweder mit 1908 oder mit 1912 angegeben. Vgl. zu Zoozmanns Ausgabe die informative Rezension im *Deutschen Dante Jahrbuch* von 1929. Nach Angaben des *Biographisch-Bibliographischen Kirchenlexikons* ist 1965 in München ein Neudruck der *Poetischen Werke* ohne Einführung erschienen. Die Angaben des im Internet veröffentlichten und ständig aktualisierten Lexikons sind jedoch mit Vorsicht zu genießen, so wird Mühlsteins *Rime*-Übersetzung dort fälschlicherweise als zweisprachige Ausgabe geführt (vgl. Fußnote 17).

¹⁵ Vgl. bspw. auch Neumeyer 1928, eine Teilübersetzung des Gedichts *Io son venuto* (C).

sen die sogenannte *Bergkanzone* (*Amor da che convien*, CXVI) sowie einen Brief Dantes an Moroello Malaspina übersetzt. An den (zweisprachigen, Barbis Ausgabe folgenden) Abdruck der Texte schließt sich ein ausführlicher Essay an, in dem der Autor aus einer kurzen Interpretation der Gedichte die These entwickelt, die Bergkanzone stehe zusammen mit dem Malaspina-Brief in einen engen inhaltlichen Zusammenhang mit den vier Petrosen.

Die Schriftstellerin und Übersetzerin Hertha Federmann konnte sich 1966 – 43 Jahre nach Wolff und 35 Jahre nach Schmidt-Knatz – bereits auf die kommentierten, zu diesem Zeitpunkt mehrfach neu aufgelegten *Rime* Continis stützen. Weit vorher, zu Beginn des Jahrhunderts, veröffentlichte sie jedoch zunächst andere Übersetzungen (Laotse, Iacopone da Todi, Teile der *Commedia*, Rosamond Lehmann), eine Gedicht-Anthologie sowie eigene Gedichte. Obwohl die Autorin selbst und ihre anderen Werke heute nahezu vergessen sind,¹⁶ gehören Federmanns *Gedichte* zu den deutsch-italienischen *Rime*-Ausgaben mit vergleichsweise hohem Bekanntheitsgrad.

Obwohl ähnlich jung, kann das soeben Gesagte für Hans Mühlesteins Übersetzung der *Rime petrose* nicht gelten. Im Gegensatz zu seiner Kollegin, deren Übersetzung zwar fast nirgends besprochen, aber in den einschlägigen Bibliographien wenigstens genannt wird, sucht man ihn und seine Ausgabe mit dem Titel *Rime Petrose / Steinerne Gedichte* dort vergeblich.¹⁷ Zwei Jahre nach Federmann publizierte der Schweizer Autor, der ein ähnlich vielfältiges Werk wie sie hinterlassen hat,¹⁸ eine deutschsprachige Version der Petrosen bei Adolf Hürlimann. Die handsignierte Auflage von nur 130 Exemplaren mit Holzschnitten von Otto Müller enthält neben "fünf [sic] 'Kanzonen'" eine vierseitige Einleitung des Übersetzers.

Sieht man von der Übersetzung einzelner Strophen wie in Prill 1999 ab, ist die Übersetzungsgeschichte der *Rime (petrose)* ins Deutsche Ende der 60er Jahre abgeschlossen. Genau zu jener Zeit erscheinen zwei ausführlich kommentierte *Rime*-Ausgaben, die trotz nicht abgeschlossener Deutungsdiskussionen noch heute als in weiten Teilen vorbildlich gelten: *Dante's Lyric Poetry*, die italienisch-englische *Rime*-Ausgabe von Kénelm Foster und Patrick Boyde

¹⁶ Hinweise zu der Autorin finden sich zuletzt in biographischen Enzyklopädien der NS-Zeit, wie z.B. in der 10. Ausgabe von *Degeners Wer ist's* (1935) oder in *Kürschners Deutschem Literatur-Kalender* von 1943. In der 1949er Ausgabe des *Kürschner* wie auch in anderen *who is who*-Bänden der Nachkriegszeit – auch nach der 1966er Dante-Übersetzung – ist Federmann nicht mehr verzeichnet. Eine genauere Recherche muss ich an dieser Stelle leider schuldig bleiben.

¹⁷ Der zweisprachige Titel des Werks ist missverständlich; die italienischen Gedichttexte sind in Mühlesteins Ausgabe nicht enthalten.

¹⁸ Neben Übersetzungen aus Dantes *Commedia* sowie aus Vittoria Colonnas und Michelangelo Buonarottis lyrischem Werk veröffentlichte Mühlestein beispielsweise ein bekannteres Werk über den Schweizer Bauernkrieg.

(1967), sowie Vincenzo Pernicones Vollendung von Barbis Arbeit an den *Rime* (1969). Eine deutsche *Rime*-Übersetzung unter Berücksichtigung dieser Arbeiten existiert noch nicht.

2 Dantes Sestine: Übersetzungsvergleich

Die vergleichende Untersuchung der beiden Sestinen-Übersetzungen wird sich von außen nach innen bewegen. Ich beginne mit dem Kontext, d.h. mit einer Beschreibung der Ausgaben, in denen die Gedichte erscheinen.

2.1 Text und Kontext der Übersetzungen

2.1.1 Hertha Federmanns *Rime*

Wie bereits erwähnt, war die Übersetzung mittelalterlicher italienischer Literatur für Federmann kein neues Feld. Außer Teilen der *Commedia* hatte sie in den zwanziger Jahren bereits Auszüge aus den *Laude* Iacopone da Todis (1230 – 1306) übersetzt.¹⁹ Ihre Gedicht-Ausgabe, erschienen 1966 beim Jakob Hegner Verlag,²⁰ beinhaltet 111 Gedichte in sieben Kapiteln. Damit ist sie nahezu vollständig und eignet sich insbesondere für Leser, die sich einen Eindruck von der gesamten Lyrik Dantes machen wollen. Durch den parallelen Abdruck der italienischen *Rime* bietet Federmann dem italienischkundigen Leser philologische, und allen anderen zumindest klangliche Vergleichsmöglichkeiten. Im Unterschied zu früheren Übersetzern verzichtet Federmann – oder ihr damaliger Verlag – allerdings auf Einleitung und Kommentar.

Federmanns Petrosen finden sich in Kapitel VI des Gedichtbandes. Wie die übrigen Gedichte sind sie fortlaufend nummeriert, und die Reihenfolge der vier Petrosen entspricht der heute üblichen: *Io son venuto*, *Al poco giorno*, *Amor tu vedi ben* und *Così nel mio parlar*.²¹ Während Federmann den Terminus *Rime* in den anderen Kapitelüberschriften durchgängig mit *Gedichte* wiedergibt, benennt sie die *Rime per la donna pietra* abweichend mit *Steinkanzone*. Als in diesem Sinne betont zu lesende Überschrift könnte die eher veraltete Bezeichnung in seiner irreführenden Genauigkeit²² ein Indiz dafür sein, dass die Übersetzerin den Petrosen besondere Beachtung geschenkt hat und sich der Sonderstellung der Gedichtgruppe bewusst ist.

¹⁹ Vgl. die Kurzrezension zur 1967er Neuauflage von Federmanns Iacopone-Lauden im *Mitteilungsblatt der Deutschen Dantegesellschaft* (Mai 1968), S. 27. An gleicher Stelle (S. 25) findet sich außerdem die einzige mir bekannte Rezension von Federmanns Dante-*Rime*-Übersetzung.

²⁰ Laut Roddewig 1991 ist 1987 eine zweite Auflage beim Züricher Manesse-Verlag erschienen.

²¹ Vgl. Fußnote 1. Federmann hält sich in den gesamten *Rime* an die 1921 von Barbi edierte kritische Ausgabe der *Società Dantesca Italiana*, lässt allerdings sieben der dort abgedruckten Gedichte der *Rime della 'Vita Nuova'* aus. So erklärt sich Federmanns abweichende Nummerierung von XCIII bis XCVI. Die Sestine ist auf den Seiten 186 – 89 abgedruckt.

²² Der Begriff *Kanzone* ist zwar spezifischer als *Gedicht*, in diesem Fall jedoch interpretationsbedürftig, da die Sestine keine Kanzone im engeren Sinne ist.

2.1.2 Hans Mühlesteins *Steinerne Gedichte*

Mühlestein ging es im Gegensatz zu Federmann nicht um die zweisprachige Herausgabe der gesamten *Rime*, sondern um die Übersetzung der *Rime petrose* als *Steinerne Gedichte*. Wissenschaftlich interessierte Leser werden den italienischen Text vermissen, dafür werden sie mit einer Einleitung entschädigt, in welcher der Übersetzer ausführlich auf die Ausnahmestellung der Petrosen im Vergleich zur Lyrik aus der Zeit der *Vita Nuova* eingeht.

Der Autor spricht dort von *fünf* Kanzonen als "Beispiele für eine ganze Gruppe von Gedichten Dantes, die sogenannten *rime petrose*" (Mühlestein, S. 7). Leicht verwirrt ob der gegenüber Barbi erhöhten Anzahl, blättert der Leser zu den Gedichten und entdeckt zunächst die Übersetzung des Gedichts *Amor, da che convien* (CXVI); es folgen drei der bekannten Petrosen in der Reihenfolge CIII, C und CI; den Abschluss bildet das Gedicht *Tre donne intorno al cor* (CIV).²³ Das Fehlen der sogenannten Doppelsestine lässt sich vorläufig durch die eben zitierte, beispielhafte Vorgehensweise Mühlesteins erklären. Das Hinzunehmen speziell der Gedichte CXVI und CIV, bei Barbi Teil der *Rime varie del tempo dell'esilio*, kann sich der Leser kaum selbst erschließen, auf allgemeiner Ebene wird solch ein Vorgehen in Mühlesteins Einleitung jedoch legitimiert.

Diese Gedichtgruppe [der Petrosen] ist noch von keinem Dantisten – weder stilistisch noch chronologisch – eindeutig gegen die übrige Lyrik Dantes abgegrenzt worden. (Ebd.)

Es gäbe weiterhin "keine einheitliche, keinerlei beweisbare und daher keine bindende Meinung in der Forschung" (ebd.), heißt es gleich darauf zur chronologischen Abfolge der Gedichte, wobei das Fehlen einer bindenden Meinung implizit wohl auch für die oben zitierten Abgrenzungsfragen gelten soll.²⁴

Mühlestein macht weiterhin einige Anmerkungen zu Stil und Sprache der Petrosen. Die äußere Gedichtform sei gegenüber dem *dolce stil novo* "genau dieselbe" (ebd.) geblieben; grundle-

²³ Mühlesteins Gedichte sind weder nummeriert noch mit Überschriften versehen. Die Sestine ist auf den Seiten 39 – 41 zu finden.

²⁴ Vgl. die in Kapitel 1 dieser Arbeit kurz referierte These von Schmidt-Knatz, die auch von anderen Danteforschern vertreten wird. Es ist aber in jedem Falle fragwürdig, wenn Mühlestein in Bezug auf seine Auswahl von "einige[n] der zweifellosesten" (Mühlestein, S. 9), spricht. So erwähnt er nicht einmal die weit verbreitete, in den Grundzügen vor seiner Übersetzung zuletzt von Boyde bekräftigte Anerkennung der Gedichtanordnung Barbis (vgl. Pernicone 1969, insbes. S. 711). Die Diskussion um die Datierung der Petrosen ist zwar auch heute keineswegs abgeschlossen – vgl. dazu ausführlich Rossi 1995 –, was aber die Zusammengehörigkeit der vier Petrosen C – CIII angeht, spricht meines Wissens nichts gegen die These Scheels, die Gedichte seien in sich so homogen, wie kaum eine andere Gedichtgruppe Dantes (vgl. Scheel 1989, S. 90). Am stärksten wendet sich der Übersetzer gegen eine Datierung der Petrosen in die Zeit der *Vita Nuova*. Damit dürfte er offene Türen eingerannt haben; gleichwohl kann seine Umschreibung des Phänomens als gelungen gelten: Die *Rime petrose* im *dolce stil novo* wirkten "wie Steinwürfe in ein Spinnennetz" (Mühlestein, S. 7).

gend geändert habe sich dagegen "die Erlebnisform im Innersten Dantes selbst" (ebd.) – mit sprachlichen Konsequenzen:

Bis zur Wildheit geht jetzt die Leidenschaft eines ganz neuen, erst recht noch nie gesehenen Sprachausdrucks gegen das Geistesgitter der Dichtform an. Noch sprengt die sprachliche Ausdruckskraft das überlieferte Formgitter nicht; aber sie stört nicht nur, sie zerstört von innen her die lyrische Harmonie. (Ebd., S.9)

Die so entstandene Spannungsgeladenheit – so der Autor weiter – sei "nur noch durch die Erfindung einer neuen Dichtform" (ebd.), durch die bald folgende, unendliche Verkettung der *Commedia*-Terzinen, überwindbar gewesen. Die von Mühlestein hergestellte Nähe seiner fünf Petrosen zur *Commedia* dient ihm nun als Brücke, in dessen Mitte Dantes Exilzeit steht. Er entwickelt daraus die These, es handle sich bei den *Rime petrose* vor allem anderen um "erotisch verschlüsselte politische Gedichte" (ebd.).²⁵ Der Nachweis am Text erfolgt dann allerdings ausgerechnet anhand der eindeutig im Exil geschriebenen "Kanzonen I und V" (ebd., S. 12), d.h. anhand der beiden von ihm übersetzten Gedichte, die im Allgemeinen nicht zu den Petrosen gerechnet werden.

Mühlesteins beherzte Einleitung dient vorwiegend zur Einstimmung auf die Lesart des Übersetzers und wird je nach Disposition des Lesers höchst unterschiedlich wirken. Unbedarfte mögen sich von der pathetischen Sprache mitreißen lassen; vorsichtigere Naturen werden dem Übersetzer dafür danken, dass er seine Sicht der Dinge offen legt.

Somit steht den italienisch-deutschen, nahezu kompletten, leider aber unkommentierten *Gedichten* Federmanns mit den *Steinernen Gedichten* eine bloße Übersetzung von fünf unter diskutablen Gesichtspunkten ausgewählten Petrosen gegenüber. Über die Sestine ist mit all dem allerdings noch nichts gesagt. So ist es an der Zeit, sie endlich ins Blickfeld zu nehmen. Die zunächst folgende Zusammenfassung des Gedichtinhalts verfolgt keinerlei hermeneutisch tiefergehenden Ambitionen; formale Fragen bleiben weitgehend ausgeklammert. Ihr hauptsächlichster Zweck ist es, eine auf den Standardausgaben basierende Inhaltsangabe im Zusam-

²⁵ Ohne die gleichen Schlüsse daraus zu ziehen, war sich die Forschung über die stilistische Nähe der Petrosen zur *Commedia* bereits zu Mühlesteins Zeiten vergleichsweise einig. Vgl. das Stichwort *Al poco giorno ...* in der *Enciclopedia Dantesca* (Band I, S. 181). Die von Mühlestein gegebene *Entschlüsselung* der Geliebten als Stadt Florenz war hingegen einer der früher zu datierenden Versuche, den Petrosen eine allegorische Funktion zuzuschreiben. Nicht nur Friedrich, 1964, S. 127 f. bestreitet eine solche allegorische Funktion; im *stile aspro* der Petrosen sehen er und viele andere im Gegensatz zu Mühlestein vor allem die Funktion für den Dichter, einen neuen *Stilbereich* auszuloten. So betrachtet, bekommt Mühlesteins Auslassung der sogenannten Doppelsestine einen zusätzlichen Sinn, wird doch in dessen Text mit dem *congedo* nicht etwa pejorativ auf "das Geistesgitter der Dichtform" (Mühlestein, S. 9), sondern gerade auf das im positiven Sinne "unerhörte Formgebilde dieser Kanzone" (König 1983, S. 251) hingewiesen: *la novità che per tua forma luce, | che non fu mai pensata in alcun tempo* (CII, V 65 f.).

menhang wiederzugeben und damit die Lesbarkeit der anschließenden, an einzelnen Stellen untersuchten Übersetzungsfragen zu erhöhen.²⁶

2.2 Exkurs: Zusammenfassung des Gedichtinhalts

Das aus sechs Stansen und einem dreizeiligen *congedo* bestehende Gedicht variiert stets den gleichen Grundgedanken der unerfüllten Liebe eines Sprechers zu einer gleichermaßen schönen wie abweisenden Frau. Der Gedichtbeginn knüpft an die winterliche Situation des ersten Petrosen-Gedichts an. Die zunehmende Farblosigkeit der Pflanzen und der Landschaft findet keine Entsprechung im Sprecher, dessen Begehren, da es sich in einen Stein verwurzelt hat, "non cangia il verde" (V 4). Die mit dem Stein angesprochene Frau ist dagegen kalt wie Schnee im Schatten und nicht zu bewegen: wie ein Stein. Wenn sie dem Sprecher mit einem Kräuterkranz erscheint, verscheucht sie jede andere Frau aus dessen Gedanken, denn ihre blonden Haare und die grüne Umgebung mischen sich so schön, dass selbst Amor, der das lyrische Ich in die bedichtete Gegend eingesperrt hat, im Schatten der Haare und des Kranzes verweilen will. Auch hat die Schönheit der Frau mehr Einfluss als ein Edelstein, und die Wunden, die sie dem Sprecher beifügt, sind mit keinem Kraut zu heilen. Aus diesem Grund hat dieser versucht, aus der hügeligen Gegend und von der Frau zu fliehen; ihr Licht ist jedoch so hell, dass er an keinem Ort Zuflucht (Schatten) vor ihr findet. Als er die Frau einmal in Grün, einer für junge Frauen üblichen Kleidungsfarbe, gesehen hat, fand er sie so schön, dass er meint behaupten zu können, sie erwecke selbst in einem Stein eine so intensive Liebe, wie in ihm selbst, dem Verliebten. Doch obwohl sie ihn als schöne Frau lieben sollte, glaubt der Sprecher, dass seine begehrende Liebe sie, als feuchtes und grünes Holz, nicht entflammen kann. Eher würden die Flüsse aufwärts fließen, sagt der Sprecher mit einem klassischen *Adynaton*, und das, obwohl er sogar den Rest seines Lebens auf einem Stein schlafend und wie die Tiere Gräser weidend verbringen würde, nur um den Ort zu sehen, "do' suoi panni fanno ombra" (V 36). Am Gedichtende ist die junge Frau schließlich so schön, dass sie mit ihrer grünen Kleidung sogar die Schatten der Hügel verschwinden lässt.

2.3 *Am / Zum kurzen Tag(,) im / und / zum großen Kreis der / aus Schatten*

Da Prill in seiner Dante-Einführung die ersten beiden Strophen der Sestine übersetzt hat (vgl. Prill 1999, S. 62 f.), eignet sich der erste Sestinen-Vers für einen einführenden Vergleich unter Einbezug einer neueren Übersetzung. Prill spricht in Bezug auf die erste der Petrosen (C)

²⁶ Zum selben Zweck befindet sich im Anhang der Arbeit eine Abschrift der beiden untersuchten Übersetzungen.

von "einem hochkomplexen, praktisch unübersetzbaren Gebilde" (ebd., S. 62); die Übersetzungen des ersten Sestinen-Verses hingegen sind einander so ähnlich, dass man zunächst versucht ist, einen Begriff wie *Übersetzungsproblem* aus seinem Wortschatz zu streichen:

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra	(Dante)
Zum kurzen Tag und großen Kreis der Schatten	(Zoozmann)
Am kurzen Tag im langen Kreis der Schatten	(Schmidt-Knatz)
Zum kurzen Tag und großen Kreis der Schatten	(Federmann)
Zum kurzen Tag, zum großen Kreis der Schatten	(Mühlestein)
Zum kurzen Tag, zum großen Kreis aus Schatten	(Prill) ²⁷

Schauen wir kurz auf die Gemeinsamkeiten: Über die erste Vershälfte scheint kein Zweifel zu bestehen; sie lautet bei fast allen Übersetzern gleich. *Am* bzw. *Zum kurzen Tag* entspricht *Al poco giorno*.²⁸ Abgesehen von der im Deutschen verlorengegangenen Assonanz der O-Laute fällt die Silbenzahl auf: Im Deutschen vier, bei Dante fünf Silben. Wichtiger ist hier aber der gesamte Vers, d.h. die Nachahmung von Dantes *endecasillabo* mit dem im Deutschen zu diesem Zweck üblichen fünfhebigen Jambus. Alle Übersetzer wählen als Reimwort das semantisch und metrisch naheliegende Wort *Schatten*; dabei ist der weibliche Versausgang als Entsprechung zu Dantes *verso piano* anzusehen.

Dantes *e al* in der zweiten Vershälfte sollte im Deutschen, zumal bei Beachtung metrischer Vorgaben, nicht mit der wörtlich nächsten Entsprechung *und zum* übersetzt werden. Der insgesamt etwas aus der Reihe fallende Schmidt-Knatz wählt *im*, Zoozmann und Federmann entscheiden sich für *und*, Mühlestein und Prill dagegen für *zum*. Wie eine Wort-für-Wort-Rückübersetzung zeigt, sind letztere ein kleines Stück näher am Original: **Al poco giorno, al gran cerchio d'ombra* wäre im Gegensatz zu **Al poco giorno e gran cerchio d'ombra* durchaus denkbar. Prill übersetzt darüber hinaus als einziger *d'ombra* mit der wörtlichen Entsprechung *aus Schatten*, während die früheren Übersetzer eine Genitivpluralform mit bestimmtem Artikel wählen: *der Schatten* (Rückübersetzung: **delle ombre*).²⁹

Der kurze Blick auf den ersten Vers zeigt, dass die Übersetzer zwar bereits an dieser Stelle einige Entscheidungen getroffen haben, gravierende Übersetzungsprobleme sind dabei jedoch

²⁷ Ich beschränke mich notwendigerweise auf einen für das 20. Jahrhundert wahrscheinlich repräsentativen Vergleich der mir vorliegenden Übersetzungen.

²⁸ Boyde, dessen Übersetzung "To the short day [...]" lautet, macht in seinem Kommentar auf die rhetorische Figur aufmerksam, die in der Übersetzung verloren geht: "*Poco giorno*, a nice example of a *callida iunctura* rendering *novum a notum verbum* [...]" (Boyde, S. 266).

noch nicht aufgetreten. Größere Unterschiede oder gar spezifische Übersetzungsprinzipien sind noch kaum sichtbar, auch wenn mich die neueste der Übersetzungen durch ihre Nähe zum Original am stärksten überzeugt. Alle an dieser Stelle noch unproblematischen Fragen wie die Wahl der Versart sowie des Reimworts werden bei Betrachtung weiterer Verse und Strophen zu überprüfen sein.

2.4 Form und Inhalt

Die Untersuchung der Sestine beginnt sinnvollerweise beim Reimschema. Dante variiert eine Struktur, die er im Gedicht *Lo ferm voler* des provenzalischen Dichters Arnaut Daniel vorgefunden hat. Das Schema wird von Boyde folgendermaßen beschrieben:

[T]he *parole-rima* do not occur in the same order in each stanza but according to a scheme known [...] as *retrogradatio cruciata*. Thus, the sixth and last *parole-rima* of each stanza becomes the first in the next, the fifth and fourth become the third and fifth, whilst the first, second, and the third become the second, fourth, and sixth (i.e. one takes one from the end of the preceding stanza, then one from the beginning alternately). (Boyde, S. 266, Anm. V1)

Um das Prinzip zu verdeutlichen, folgt eine von mir erstellte numerologische Darstellung:

Stanze 1:	1	2	3	4	5	6
Stanze 2:	6	1	5	2	4	3
Stanze 3:	3	6	4	1	2	5
Stanze 4:	<u>5</u>	3	2	6	1	4
Stanze 5:	<u>4</u>	5	1	3	6	2
Stanze 6:	<u>2</u>	4	6	5	3	1
congedo :	<u>2</u>	1	<u>4</u>	6	<u>5</u>	3

Gäbe es eine siebte Stanze, entspräche deren Schema wieder dem der ersten: 1 vom *Ende*, 2 vom *Beginn* der vorigen Stanze usw.: 1 2 3 4 5 6. Dante bildet stattdessen "una sorta di congedo" (Contini, S. 156) in drei Versen, in dem wiederum alle sechs Reimworte vorkommen, je eins in der Mitte und am Ende der Verse. Ihre Reihenfolge folgt nun einem anderen Prinzip: Die drei (im obigen Schema fett gedruckten) Endreimwörter entsprechen den je ersten Reimwörtern der ersten drei Stanzen; die mittleren (unterstrichenen) Reimwörter hingegen entsprechen denen der letzten drei Stanzen in umgekehrter Richtung.

Federmann und Mühlestein halten sich – auch im *congedo* – an Dantes kompliziertes Reimschema und wählen damit die plausibelste Lösung, denn die Abfolge der Reimwörter ist für den formalen Charakter des Gedichts wesentlich.³⁰ Die Sestinenform bedingt, dass die Reime

²⁹ Boyde übersetzt *shadow* und nicht *shadows*. Der Plural ist ohnehin nur im Deutschen möglich, da die Pluralform von *Schatten* dort nicht markiert ist.

³⁰ Dass eine solche Entscheidung nicht selbstverständlich ist, zeigt beispielsweise Federmanns Vorgehen beim ersten Petrosengedicht: Die Reimwörter spielen für sie dort eine untergeordnete Rolle. Ein Vergleich mit Boydes englischer Sestinen-Version verdeutlicht die Existenz unterschiedlicher Übersetzungsprinzipien in der Sestine selbst. Die Reimwörter kommen bei ihm zwar vor, stehen jedoch nicht immer am Ende der ein-

untereinander nicht nur gleich auslauten (*rime*), sondern dass in jeder Strophe die gleichen Reimwörter wiederholt werden (*parole-rima*). Eine scheinbar leichte Aufgabe für den Übersetzer, entfällt damit doch die bisweilen schwierige Suche nach dem Reim: Ist das richtige Reimwort erst gefunden, kann es im gesamten Gedicht verwendet werden – allerdings muss es dann formal und inhaltlich für das gesamte Gedicht geeignet sein, und zwar sowohl im Vergleich mit dem Originaltext, als auch in der Übersetzung selbst.³¹ Betrachtet man zunächst die äußere Wortgestalt, gelingt das Unterfangen zwar weitgehend, aber nicht vollständig: Federmann benutzt immerhin drei, Mühlestein sogar fünf in allen Strophen gleichlautende Reimwörter. In den anderen Fällen müssen die beiden variieren (vgl. die Unterstreichungen im folgenden Schema).³²

Dante	Federmann	Mühlestein
ombra	Schatten	Schatten
colli	<u>Hügel(n)</u>	Hügel
erba	Kräutern	<u>(Blumen-)Gras</u>
verde	<u>(Frühlings-)Grün</u>	Grün
petra	<u>Stein(e)</u>	Steine
donna	Herrin	Herrin

Dantes Reimwörter folgen darüber hinaus verschiedenen Prinzipien. Da ist zunächst die Zweisilbigkeit der *parole piane* – eine durchgehende, perfekte Form in dem Sinne, als der *verso piano* Idealtyp von nach dem silbenzählenden Prinzip geformten Versen ist. Ein anderer Gesichtspunkt ist die an Arnauts *Lo ferm voler* angelehnte Assonanz von zweimal drei Reimwörtern *ombra/(colli)/donna* und *erba/(verde)/petra*.³³ Eine durchgehende Zweisilbigkeit der Reimwörter haben beide Übersetzer nicht erreicht; die Wahl der einsilbigen Wörter fällt bei der einen auf *Grün* und *Stein*, beim anderen auf *Grün* und *Gras*.³⁴ Noch schwerer dürfte es gewesen sein, die Assonanz der Reimwörter zu übertragen. Für *ombra/donna* gab es ebenso

zelen Verse und sind daher kursiv markiert. Boyde ist somit freier in der Gestaltung des Satzbaus; die Vermittlung von Dantes Formprinzipien lagert er in seinen vorbildlichen Kommentarteil aus.

³¹ "It [the form] does of course impose a crippling restraint of expression" (Boyde, S. 266).

³² Bei der Wahl der Reimwörter sind nicht zuletzt grammatische Fragen zu berücksichtigen: So ist *Schatten* aufgrund seiner im Deutschen unmarkierten Pluralform flexibler als *Stein(e)*. Auf der anderen Seite gelingt es Federmann – Zoozmann hatte es vorgemacht –, ein grammatisch auffälliges Wort wie *Kräutern* durch die geschickte Wahl von Präpositionen im ganzen Gedicht zu verwenden.

³³ In *Lo ferm voler* handelt es sich um drei Reimpaare. Boyde (S. 266) erwähnt *colli* und *verde* im Gegensatz zu Barbi (S. 555, Anm. V 1-6) nicht. Ich schlage vor, an dieser Stelle zu differenzieren: Die oben in Klammern gesetzten Wörter sind zu ihren Partnern assonant, d.h. die betonten Vokale sind gleichklingend. Sie nehmen eine Brückenfunktion zwischen den Reimwörtern ein, welche in *beiden* Vokalen übereinstimmen. Vgl. zu Assonanz- und Konsonanzverhältnissen in der Sestine auch Durling 1990, S. 383, Anm. 80.

³⁴ Die Statistik zeigt eine klare Bemühung um Zweisilbigkeit im Sinne der *parole piane*. Zoozmann, Federmann und Mühlestein haben vier, Prill vier bis fünf, Schmidt-Knatz fünf zweisilbige Reimwörter gewählt. Vgl. dagegen Federmanns in sich ebenso kohärente Übersetzung von CII: Vier der fünf Reimwörter bestehen aus einer Silbe.

keine Lösung wie für *erba/petra*.³⁵ Wenn auch an anderer Stelle, so haben beide Übersetzer mit *Hügel/Grün* jedoch immerhin eine Assonanz-Entsprechung gefunden.

Ein kurzer Blick auf die anderen Petrosen macht die Sachlage noch komplizierter, denn alleine im ersten Gedicht *Io son venuto* (C) finden sich alle Sestinen-Reimwörter mit Ausnahme von *colli* als Reime. Die Schlüsselwörter *donna* und *petra*, die in C sogar je zweimal vorkommen, sind sogar Reimwörter oder Reime *sämtlicher* Petrosen. Beide Übersetzer – von Mühlesteins Nichtbeachtung des Gedichts CII kann hier abgesehen werden – betonen durch die an nahezu allen Stellen gleichlautenden Übersetzungen den formalen Aspekt dieses Zusammenhangs und verzichten damit zwangsläufig auf eine Wiedergabe bedeutungsmäßiger Schattierungen.³⁶ Federmann benutzt nur einmal *Gemme* für *petra* (CIII, V 2); im Gegenzug heißt der *marmo* zweimal *Stein* (C, V 71 f.). Mühlestein wählt wie seine Kollegin in CIII die *Gemme*, übersetzt dafür aber *impetra* im folgenden Vers sehr nah mit *versteint*; die *Herrin* des selben Gedichts steht nicht in Reimstellung.³⁷

Die Übersetzung von *petra* mit *Gemme* oder mit *edler Stein / edle Steine* in V 19 der Sestine macht auf ein Übersetzungsdilemma aufmerksam. Beide Übersetzer kommen ohne Kommentare aus und sehen sich veranlasst, die speziellere Bedeutung von *petra* als "precious stone" (Boyde, S. 267, Anm. V 19) im Gedichttext wiederzugeben. Sehen wir uns den gesamten Vers an:

La sua bellezza ha più vertù che *petra* (Dante)

Ihr Reiz strahlt heller als ein edler Stein (Federmann)

Ihr Reiz hat größere Kraft als edle Steine (Mühlestein)

Mühlesteins Übersetzung ist von der Wortstellung und -bedeutung her recht eng an Dantes Text angelehnt, doch sei auch kurz ein Unterschied benannt: Statt * *Ihre Schönheit* – schon

³⁵ Auch die Wahl alternativer Übersetzungen für *donna* (*Mädchen, Dame, Fräulein* oder *Frau*) ist hier nicht hilfreich. Einzig Prills Alternativlösung für *erba* (*Wiesen*) könnte weiterhelfen, wenn man bereit wäre, anstelle von *Stein(e)* den inhaltlich zu engen Begriff *Kiesel* zu benutzen.

³⁶ Zur Übersetzung von *donna*, die in der Sestine von den deutschen Übersetzern mit Ausnahme von Zozmann (*Mädchen*) und Schmidt-Knatz (*Frau*) als *Herrin* übersetzt wird, vgl. bspw. Boyde, der in der Sestine *woman*, in anderen Gedichten selten *mistress* und häufiger *lady* wählt. Er erläutert die Verwendung der Begriffe in den Gedichten 32, 77 und 79 (Zählung nach Boyde). Vgl. weiterhin Rossi 1995, S. 69, Anm. 2: "Ma forse sarebbe più giusto dire [Rime] per la Fanciulla-Pietra."

³⁷ Das Motiv für die Wahl von *Gemme* ist bei beiden Übersetzern eventuell auch im alternierenden Metrum zu suchen, welches ein *Stein* an dieser Stelle nicht ohne weiteres ermöglicht. *Ombra, verde* und *erba*, die außerhalb der Sestine jeweils nur einmal in C vorkommen, werden von Federmann sämtlich anders als in CI übersetzt: Der *Schatten* steht nicht in Reimstellung (V 9), aus [*al tempo*] *verde* wird [*mit dem*] *Lenz* (V 31), und aus *l'erba* werden *Gräser* (V42). Mühlestein bleibt diesbezüglich etwas näher an der Sestine, als seine Kollegin.

aus metrischen, eventuell auch aus ästhetischen Gründen an dieser Stelle unmöglich³⁸ – wählt er, wie auch Federmann, für *La sua bellezza* das viel kürzere *Ihr Reiz*. Damit verschiebt sich die Bedeutung von *bellezza*: Statt eines Zustands wird in der Übersetzung die Wirkung auf den Sprecher betont,³⁹ und das nicht zu Unrecht, denn die Bedeutung von Wirkung(skraft) ist im Dante-Text ja enthalten: *piu virtù che petra*. Aber welche Wirkung hat Stein eigentlich? Die Antwort der Übersetzer lautet zunächst nur: Es geht um Edelstein, und der hat nach Mühlestein eine große Kraft. Ohne sichtbare Referenz in Dantes Vers betont Federmann hingegen die strahlenden Eigenschaften des Edelsteins. Die Betrachtung eines stilnovistischen Gedichts wird zeigen, dass beide Übersetzer richtig liegen:

Foco d'amore in gentil cor s'aprende
 come vertute in petra preziosa,
 che da la stella valor no i discende
 anti che 'l sol la faccia gentil cosa;
 poi che n'à tratto fòre
 per sua forza lo sol ciò che li è vile,
 stella li dà valore

Wie Guido Guinizelli in der zweiten Strophe seines Gedichts *Al cor gentil* (Ossola 1999, S. 385 ff.) erläutert, hängt die Eigenschaft eines Edelsteins in mittelalterlicher Vorstellung sowohl von der Sonne, als auch von den Sternen ab. Die Aufgabe der Sterne besteht dabei in der Abgabe von *valore*, einer ausstrahlenden Tätigkeit, die dann von den Steinen als *vertute* oder *virtù* in den Menschen geleitet wird (vgl. auch Barbi, S. 558, Anm. V 19 – 20).⁴⁰

Mühlesteins Betonung der Wirkungskraft und vor allem Federmanns helles Strahlen werden erst aus diesem Kontext heraus voll verständlich. Das Problem der Übersetzer ist zunächst darin begründet, dass ihr Text ohne Kommentar nicht alle Schichten von Dantes Sestine offen legen kann. Die dem entgegensteuernde Entscheidung für eine erläuternde Vorgehensweise aber bringt im Falle des Edelsteins nur eine weitere Bedeutungsschicht und damit das tatsächliche Dilemma zu Tage. Der Grund für die liebesfördernde Eigenschaft des Steins kann von den Übersetzern nicht mehr erklärt werden. Das heißt nun nicht, dass die Übersetzungen selbst damit unverständlich werden. Im konkreten Fall können die beiden sogar darauf setzen, dass die von Dante evozierte Stein-Wirkung, "quello di procurare ferite d'amore" (Barbi, S. 558, Anm. V 19 – 20), den meisten Lesern als Wirkung des Amorpfeils durchaus vertraut ist: "wen er verwundet, heilt man nicht mit Kräutern" (Federmann, V 20).

³⁸ Der Klang des Substantivs *Schönheit* spiegelt dessen inhaltliche Seite m.E. nicht überzeugend wider.

³⁹ Schon Zoozmann übersetzte ähnlich: *Ihr Anmutsreiz ist kräftiger als ein Stein*.

⁴⁰ Demgegenüber hat Schmidt-Knatz' Wahl des *petra*-Reimwortes einen eher belustigenden Effekt: *Ja ihre Schönheit wirkt, als träf ein Felsen*.

Bis hierhin ging es in der Hauptsache darum, wie es den Übersetzern gelingt, inhaltliche Aspekte ausgehend von der Gedichtform wiederzugeben. Bei allen Unterschieden ist es beiden auf ähnliche Weise, und es ist beiden – in Anbetracht der Komplexität von Dantes Text – ähnlich gut gelungen. Das ist zunächst bemerkenswert, da der Kontext der Übersetzungen durchaus größere Unterschiede erwarten ließ. Doch natürlich gibt es auch Gedichtpassagen, wo Federmann und Mühlestein sehr unterschiedliche Lösungen finden. Mit der Untersuchung solcher Unterschiede betreten wir das Feld der Deutungsprobleme.

2.5 Detailanalyse: Deutungsprobleme

Es gibt wenige Autoren, an denen sich die gemeinsamen Wurzeln von Übersetzung und Hermeneutik so offensichtlich zeigen, wie bei Dante.⁴¹ In jeder italienischen Dante-Ausgabe findet sich eine hohe Anzahl von Worterklärungen mit (intralingualem) Übersetzungscharakter, d.h. die Grenzen zwischen Übersetzung und Deutung sind mehr als fließend. Das heißt indes nicht, dass jede in der Deutung schwierige Stelle zu einem Übersetzungsproblem wird. Ob die Übersetzer das am Beginn der zweiten Stanze stehende *Similmente* mit *Auf gleiche Weise* (Federmann) oder *Gerade so* (Mühlestein) wiedergeben, ist keine Frage der Deutung, denn die Diskussionen, worauf sich *Similmente* eigentlich bezieht (vgl. Barbi, S. 557, Anm. V 7 – 8 und dagegen Boyde, S. 267, Anm. V 7), wird von den unterschiedlichen Formulierungen nicht berührt. Gleichwohl bereitet die zweite Stanze den Übersetzern einige Probleme.

2.5.1 Die zweite Stanze: Wer rührt wen oder was?

Ich zitiere zum besseren Verständnis zunächst die gesamte Strophe Dantes:

Similmente questa nova donna
si sta gelata come neve a l'ombra;
che non la move, se non come petra,
il dolce tempo che riscalda i colli
e che li fa tornar di bianco in verde
perché li copre di fioretti e d'erba (Dante, V 7 – 12)

Die Verse 9 und 10 erläutern das *starsi gelata* der *nova donna*. Federmann schreibt:

Denn sie rührt nicht, als wär sie toter Stein,
die süße Zeit, die rings erwärmt die Hügel

Mühlestein hingegen:

Denn nichts rührt sie, sei's denn, wie selbst im Steine
Sich Frühling rührt und auch erwärmt die Hügel,

⁴¹ Vgl. zur Entstehung der Hermeneutik im Zusammenhang mit spätantiken, intralingualen Übersetzungen der Texte Homers Apel 1983, S. 18.

Beide übersetzen unterschiedlich, doch die Unterschiede sind größer als in der Edelstein-Strophe, und diesmal liegt keiner der beiden wirklich richtig. Dantes Verse wären in etwa folgendermaßen zu umschreiben: Denn die süße Zeit, welche die Hügel erwärmt (der Frühling), rührt die *donna* nicht - bzw. höchstens in dem Ausmaß, wie der Frühling einen Stein bewegt, und das heißt wiederum: gar nicht.

Federmann interpretiert *la* als *lei* und vertauscht damit das Satzsubjekt mit dessen Objekt: 'Die *donna* rührt die süße Zeit (nicht)'. Auch Mühlestein macht *il dolce tempo* nicht zum Subjekt und klingt zumindest missverständlich; er setzt an dessen Stelle ein *nichts* und muss daraufhin den Frühling sich im Steine rühren lassen.⁴² Gemessen an der gelungenen Deutung und Übersetzung vieler anderer Gedichtstellen sind die unglücklichen, teilweise fehlerhaften Übersetzungen an dieser Stelle erstaunlich.⁴³ Mühlesteins Formulierung bewirkt im Gedichtkontext gleichwohl nicht allzu viel, da er lediglich die Eigenschaften des ohnehin von Strophe zu Strophe variierenden, hier eigentlich leblosen Steins verändert. Während Federmanns *toter Stein* diese Leblosigkeit richtigerweise betont, schränkt ihre 'nicht rührende Herrin' die Bedeutung des gesamten Textes ein, dessen Charakteristikum eigentlich gerade darin besteht, dass die *donna* ihre Wirkung auf den Sprecher unter allen, d.h. auch unter widrigen Umständen ausübt: *e 'l mio disio però non cangia il verde* (V 4).⁴⁴

2.5.2 Das enigmatische *congedo*

Obwohl sie erhebliche Übersetzungsprobleme verursacht hat, gehört die eben besprochene Stelle eher nicht zu den umstrittenen Stellen der Sestine. Welche Probleme muss dann erst das *congedo* aufwerfen, "the final verse of the poem, which has never been given a satisfactory reading" (Durling 1990, S. 109 f.)?⁴⁵ Machen wir uns zunächst ein Bild davon, welche Schwierigkeiten der letzte Vers dem Verständnis überhaupt bietet:

⁴² Vgl. dagegen Boyde, S. 267, Anm. V 9–10: "the subject is *il dolce tempo*".

⁴³ Es sei allerdings angemerkt, dass bei Beibehaltung formaler Elemente selbst Zoozmanns richtige Übersetzung fast verwirrend klingt: *Denn nicht berührt sie stärker als den Stein | Die süße Zeit, die Wärme schenkt den Hügeln*. Auch Prill übersetzt semantisch richtig (*sie rührt sich nicht, bleibt hart wie ein Stein, | wenn sanfte Zeit erwärmt die Hügel*); Boyde zeigt außerdem, dass formale Freiheiten Klarheit und Genauigkeit der Übersetzung fördern: *for the sweet season moves her no more than stone, the season that warms the hills*.

⁴⁴ Unter diesem Gesichtspunkt spielt das weiter oben diskutierte *Similemente* doch eine Rolle für die Übersetzung. Meine Argumentation wird von Barbis favorisiertem Bezug des *Similemente* auf V 4 gestützt.

⁴⁵ Die zitierte Untersuchung beschränkt sich keineswegs auf eine Diskussion des Sestinen-*congedo*. So äußern die Autoren begründete Zweifel an der wirkungsmächtigen These Continis, die einzelnen Sestinenstrophen seien untereinander kaum verbunden (vgl. Contini, S. 157: "E da stanza a stanza il collegamento è allogico, appena tematico."). Die Autoren stellen dem eine Lektüre entgegen, in der sie die mit den formalen Aspekten verbundenen, inhaltlichen und thematischen Verbindungs- und Entwicklungslinien der Sestine aufzeigen. Genannt seien an dieser Stelle "the development of the lady" (Durling 1990, S. 118) sowie der den sechs Stanzen entsprechende "change of seasons through a solar half-year" (ebd.). Teodolinda Barolini spricht in der *Dante Encyclopedia*, Stichwort *Lyric Poetry*, S. 580 f. für die gesamten Petrosen von "motion versus stasis – in the unmoving stone that must be moved".

Quandunque i colli fanno più nera ombra
sotto un bel verde la giovane donna
la fa sparere, com'uom pietra sott'erba. (Dante, V 37 – 39)

Barbis Umschreibung für das *congedo* lautet:

Ogni qual volta i colli fanno più nera la loro ombra, la giovane donna vestita di verde la fa sparire,
come si fa sparire una pietra sotto l'erba. (Barbi, S. 560, Anm. V 37 – 39)

In den weiteren Erläuterungen merkt Barbi an, dass *Quandunque* als allgemeine Zeitangabe, d.h. ohne präzisere Bezüge zu Tages- oder Jahreszeiten zu verstehen sei; bemerkenswert ist weiterhin das grüne Kleid der *donna* (vgl. V 25) und der von Durling erwähnte letzte Vers: Barbi liest Dantes *uom* als *si impersonale*. Schon Contini hatte die Stelle so interpretiert, und auch Boyde liest sie wie Barbi; er ist nur bezüglich des *congedo*-Beginns *Quandunque* vorsichtiger: "But which time is meant?" (Boyde, S. 268, Anm. V 37), fragt er und stellt den Abend, den Sommer sowie den (von ihm wegen der Bezüge zum Gedichtanfang favorisierten) Winter zur Diskussion. Bezüglich des letzten Verses herrscht also zunächst weitgehende Einigkeit. Vor einer Betrachtung von Durlings Ausführungen sollten wir uns die Übersetzungen Federmanns und Mühlesteins ansehen:

Stets wenn die Hügel werfen schwärzren Schatten,
läßt unterm schönen Grün die junge Herrin
verschwinden er wie Steine unter Kräutern. (Federmann)

Federmann hält sich auf den ersten Blick eng an Dantes Text – bei nur geringfügigen Modifikationen: Die deutsche Sprache zwingt sie, das aus *fanno* und *fa* bestehende Zeugma mit verschiedenen Verben zu übersetzen, das bei Dante unbestimmte *un bel verde* wird bei ihr mit bestimmtem Artikel versehen, und in der letzten Vershälfte fehlt Dantes *uom* – sie umschreibt es in Barbis Sinne. Ein anderes Wort des letzten Verses macht jedoch stutzig: *er* – nicht sie – lässt verschwinden, und zwar nicht den Schatten, sondern sie, die *donna*! Wie konnte diese Übersetzung zustande kommen? Theoretisch ist sie tatsächlich möglich: Das Satzsubjekt muss im Italienischen nicht explizit ausgedrückt werden; es reicht die konjugierte Verbform, in diesem Fall *fa*. Auch der Bezug des Pronomens *la* macht keine Probleme; es lässt sich ohne weiteres auf *donna* beziehen. Es ist weiterhin zu bedenken, an welcher Stelle des Gedichts wir uns befinden, denn mit Federmanns Übersetzung ergibt sich ein inhaltlich verlockend schlüssiger Ausgang: * *Lui fa sparere la donna*. Mindestens zwei Argumente sprechen jedoch gegen diese Möglichkeit. Zum einen hätte nach dieser Lesart ein Figuren- oder Perspektivenwechsel im *congedo* stattgefunden, denn in den Stanzen kam ein *er* nicht vor. Der (männliche) Sprecher trat nicht in der dritten, sondern in der ersten Person auf.⁴⁶ Ein Wechsel ist zwar nicht

⁴⁶ Auch *la mente nostra* (V 14) ist im für diesen Sachverhalt gleichen Sinne zu verstehen.

undenkbar, aber vergleichsweise unwahrscheinlich, wenn sich nicht weitere Argumente für ihn finden lassen. Was wir aber stattdessen finden, ist das zweite Gegenargument: Federmanns Gedichtausgang klingt nur bei isolierter Betrachtung der Sestine schlüssig. Mit dem Verschwinden lassen der *donna* entzieht die Übersetzerin dem Sprecher den Leidensdruck, d.h. die folgenden Petrosen verlieren ihre Existenzberechtigung. Die Frage, wie die Übersetzerin auf ihre Lösung kam, lässt sich nicht abschließend beantworten. An der Entstehung des Problems war eventuell Dantes *com'uom* beteiligt, welches nicht nur als *come si*, sondern ebenso in der Bedeutung * *als Mann* lesbar ist. In diesem Fall hätte Federmann Dantes *com'* allerdings zweimal benutzen müssen – einmal für den Mann (*er*), und einmal für den Vergleich *wie Steine unter Kräutern*.

Auch die Übersetzung Mühlesteins weicht von der gängigen Interpretation des *congedo* ab.

So oft die Hügel – Werfen schwärzre Schatten,
Hüllt sich in schönes Grün – Die junge Herrin,
Wie sich der Mann von Steine – Birgt im Gras! (Mühlestein)

Zwar gelingt es ihm sogar, den von Barbi mit der *donna vestita di verde* umschriebenen Bezug auf V 25 direkt in seinen Versen unterzubringen, im Gegenzug verzichtet er jedoch auf eine Übersetzung des zum Verschwinden gebrachten Schattens. Mühlestein übersetzt im Grunde, als hieße der Ausgangstext: * *la giovane donna / fa sparere se stessa ...* Eine stark abweichende Deutung besteht weiterhin in der Wiedergabe des letzten Verses: *com'uom petra* gibt Mühlestein mit *Wie [...] der Mann von Steine* wieder. Davon ausgehend, dass Mühlestein sein Reimwort *Steine* nicht in *Stein* ändern wollte,⁴⁷ lässt sich die Passage sinngemäß als eine etwas ungewöhnliche Formulierung des Sachverhalts * *Wie der Mann aus Stein* bzw. * *Wie der Steinmann* verstehen. Auch für diese Übersetzung ergibt sich also eine Art Figuren- oder Perspektivenwechsel im *congedo*. Der Wechsel betrifft hier nicht nur die Position (*ich* vs. *er*), sondern zusätzlich die Eigenschaften einer männlichen Person, die nunmehr aus Stein besteht, während steinerne Eigenschaften sich in den sechs Stanzen mal auf die *donna* (St 1,2,4), mal auf den Sprecher (St 3,5,6) beziehen lassen. Eventuell ließe sich Mühlesteins Lesart als Verlängerung der sechsten Stanze ins *congedo* lesen: *dormi[sse]* der Sprecher tatsächlich *tutto il [suo] tempo in petra* (vgl. V 34 f.), fehlte zum *uom petra* nicht mehr viel. Im gleichen Sinne lässt sich *gir pascendo erba* (V 35) mit dem *uom petra sott'erba* des letzten Verses parallelisieren. Was die weiteren Strophenelemente betrifft, werden die Verbindungslinien allerdings vage.

⁴⁷ Vgl. zur sehr konsequenten Beibehaltung der Reimwörtergestalt bei Mühlestein Abschnitt 2.4 dieser Arbeit.

Der in Bezug auf die Deutung des *congedo* weitgehenden Einigkeit Continis, Boydes und Barbis stehen mit den Übersetzungen zwei ebenso abweichende wie unklare Interpretationen gegenüber.⁴⁸ Durlings Worte von der "enigmatic *tornata*" (Durling 1990, S. 114), bewahrheiten sich für den Moment weniger für die Standardausgaben, sondern vor allem für die bisher untersuchten Übersetzungen. Sehen wir nun, was Durling genauer sagt: Sein Übersetzungsvorschlag für das *congedo* lautet:

Whenever the green hills make blackest shade,
wearing [lit., under] a lovely green [garment] the young lady
makes it disappear, as stone under plant [makes disappear] a man. (Durling 1990, S. 115;
Ergänzungen von ihm)

Durlings Übersetzung bestätigt zunächst Continis, Barbis und Boydes Lesart des Pronomens *la*: Es ist auf *ombra* zu beziehen, d.h. nunmehr spricht alles dafür, dass Federmann und Mühlestein (sowie Zoozmann) sich hier – alle auf verschiedene Weise – geirrt haben. Die andere Stelle, die den Übersetzern offensichtliche Schwierigkeiten gemacht hatte, betraf die von Durling monierte, wenig befriedigende Deutung des letzten Verses: Dantes, von Contini und den anderen Kommentatoren als *si impersonale* gedeutetes *com'uom*. Durling schlägt vor, *uom* stattdessen mit *a man* wiederzugeben und liegt auf den ersten Blick relativ nah an Mühlesteins Übersetzung, wenn auch mit entscheidenden Unterschieden. Die Ungereimtheiten in Bezug auf die Perspektive, die sich aus den deutschen Übersetzungen ergeben haben, lösen sich bei Durling auf. Der Autor spricht weder von * *he* (Federmanns *er*), noch von * *the man* (Mühlesteins *Mann von Steine*);⁴⁹ er wählt stattdessen *a man*, *einen Mann*, der zudem zum Verschwinden gebracht wird. Auch hier haben wir es also mit einem Perspektivenwechsel zu tun, er wird jedoch durch die Deutung des letzten Verses, das Verschwinden von *a man*, legitimiert: Der Bezug von *fa sparere* auf *uom* spiegelt sich im *congedo* selbst wider, indem gleichzeitig der verlangende Sprecher in Ich-Perspektive verschwindet; folgerichtig kann und muss das Gedicht hier enden.⁵⁰

⁴⁸ Auch Zoozmann hilft, u.a. da er das Pronomen *la* wiederum in eine andere Beziehung setzt, nicht weiter: *Ob auch von Hügeln fallen tiefe Schatten, / Es läßt das schöne Grün das junge Mädchen / Verschwinden wie den Stein unter den Kräutern.*

⁴⁹ Vgl. auch Durlings Ablehnung des bereits von Pellegrini favorisierten Konzepts eines 'stoneman' (Durling 1990, S. 375, Anm. 20).

⁵⁰ Aus Platzgründen kann hier nur die entscheidende Passage der umfangreichen Argumentation Durlings zum letzten Vers wiedergegeben werden: "In the lapidaries Dante is likely to have consulted, the power of gems depends on its conjunction with the plant of similar name, the *heliotropium*. If the common nouns *petra* and *erba* of Dante's *tornata* refer to the *heliotropia* (stone) and *heliotropium* (plant), respectively, then the comparison established in the *tornata* is between the lady's power of canceling shadows [...] and the power of the *petra sott'erba* to render a man invisible." (Durling 1990, S. 115; in Bezug auf die hier relevanten Übersetzungsfragen vgl. weiterhin S. 113 – 16.)

2.6 Die Übersetzung erotischer Passagen

Der erotische Gehalt der *Rime petrose* wird – mit unterschiedlichem Nachdruck – von nahezu allen Kommentatoren der Gedichtgruppe betont. Scheel schreibt, es gehe um "wilde, stürmische, sinnliche Erotik" (Scheel 1989, S. 90), die jüngst erschienene *Dante Encyclopedia* spricht von "haunting eroticism and desperate passion" (Dante Encyclopedia 2000, S. 580). In Bezug auf einzelne Gedichte und Passagen gehen die Meinungen allerdings auseinander. Der Eindruck "gewaltsame[r] Sinnlichkeit" (Friedrich 1964, S. 128) gründet sich zu großen Teilen auf die Lektüre der Kanzone *Così nel mio parlar* (CIII). Was die Sestine angeht, hält beispielsweise Barbi eine Interpretation bestimmter Verse im obszönen Sinne für "del tutto arbitraria" (Barbi, S. 560, Anm. V 36). Durling meint dagegen, "[a]llusions to the sexual union of speaker and lady *petra* occur in every stanza of the poem" (Durling 1990, S. 126).

Wie äußert sich der erotische Gehalt in Dantes Text? Durlings Wortwahl (*allusions*) und Barbis Äußerung lassen vermuten, dass die erotischen Elemente in der Sestine eher impliziten Charakters sind. Durling interpretiert folgende Gedichtpassagen als sexuelle Anspielungen: *barbato* (V 5), das *coprire* der *colli* (V 12), die *piccioli colli* (V 17), das *sanar* des *colpo* (V 20) sowie die Phantasie des Sprechers in der fünften Strophe. Auf Grundlage seiner These einer sich im Gedicht manifestierenden, fortschreitenden Sonnenbewegung rückt Durling die sechste Strophe sogar in den Bereich der Explizitheit; diese entstehe "staging the speaker's worship of the shadow cast by the lady's dress – a shadow that, at midsummer moon, would be almost directly beneath her" (Durling 1990, S. 126). Mit Phantasie lassen sich weitere Passagen ergänzen; so stellt sich die Frage, weshalb Durling die *altissimi colli* (V 30) nicht erwähnt.⁵¹ Auffällig ist m.E. aber in jedem Fall die sechste Strophe, in welcher der Sprecher seine Verwirrung angesichts einer nach stilnovistischen Amorkonzepten eigentlich zu erwartenden, hier aber ausbleibenden Liebesbereitschaft der *donna* ausdrückt. Das sich anschließende *dormire in petra* (V 34), d.h. gleichzeitig in *questo legno molle e verde* (V 32), kann durchaus als Vorgriff auf die sadistischen Passagen des Gedichts *Così nel mio parlar* (CIII) interpretiert werden (vgl. zu CIII in diesem Sinne: Friedrich 1964, S. 155).

Gleichwohl halte ich es nicht für gerechtfertigt, in Bezug auf die Sestine von explizit erotischen Passagen zu sprechen, denn auch die zuletzt angesprochene Stelle kann ebenso auf andere Weise gedeutet werden. Für die Übersetzungen stellt sich nun die Frage, auf welche Weise sie eine Bedeutung wiedergeben, welche zwar "mit enthalten, mit gemeint, aber nicht

ausdrücklich gesagt" (Duden 2001, Lemma *implizit*) ist. Werden die Anspielungen in der Übersetzung beibehalten, werden sie verschleiert, oder werden sie sogar deutlicher?

Ein Blick auf einige der von Durling genannten Stellen ergibt ein eher ausgeglichenes Verhältnis, und zwar sowohl zwischen Übersetzungen und Dantes Text, als auch zwischen den Übersetzungen selbst. Ob Federmanns *tief verwurzelt* oder Mühlesteins *eingewurzelt* (V 5), beide Übersetzungen für *barbato* lassen sich auf ähnliche Weise auch erotisch verstehen. Dantes *coprire* (V 12) geben beide Autoren mit *decken* wieder – ein wohl eher unfreiwilliger Ausflug in eine nahezu explizite Ausdrucksweise. Die *kleinen Hügel* Mühlesteins unterscheiden sich wenig von Federmanns *sanften Hügeln*. Bedeutendere Unterschiede konzentrieren sich auf die zweite Gedichthälfte. So lauten Federmanns Verse 28 f.:

Auf schöner Au', umwogt von blühenden Kräutern
warb ich um sie, holder als jede Herrin.

Die Autorin verwendet hier eine harmlos wirkende, gegenüber Dantes Text poetisierende Sprache, von der sich Mühlesteins Worte deutlich unterscheiden.

Ich warb um sie auf schöner Wiese Gras –
Zur Liebe reif war sie ja selbst, die Herrin,

Mühlesteins Passage ist vergleichsweise deutlich. Der Vergleich der *donna* mit einer Frucht geht über Dantes *innamorata* hinaus und leitet unmittelbar zur Übersetzung von V 32 über: *dies zarte Holz, so saftig grün*; bei aller Zartheit klingt das fast deftig – wer Zweifel hat, möge im Vergleich Federmann hören: *ein Reis in zartem Frühlingrün*. In ähnlichem Sinne sehr zurückhaltend klingt schließlich Federmanns *Schleier* (V 36; für *panni*, bei Mühlestein *Kleid*) – ein unfreiwilliges Indiz für eine eher *verschleiernde* Wirkung von Teilen ihrer Übersetzung. Mühlestein, der sich zum Thema Erotik bereits geäußert hatte (die gesamten Petrosen gelten ihm als "erotisch verschlüsselte politische Gedichte" – Mühlestein, S. 9; vgl. Abschnitt 2.1.2 dieser Arbeit), geht dagegen alles andere als zurückhaltend vor. Dazu trägt, neben der Nachbildung von Dantes teilweise rauem Wortschatz, nicht zuletzt seine auffällige, von Gedankenstrichen und Ausrufezeichen geprägte Zeichensetzung bei. Bei allem Willen, die erotische Dimension der Sestine wiederzugeben, muss jedoch selbst Mühlestein an einer sprachlichen Hürde scheitern: Die Doppeldeutigkeit von *dormire in petra* (V 34) lässt sich, wie auch *barbato ne la dura petra* (V 5), im Deutschen nicht adäquat nachbilden, denn weder *Stein*, noch *Steine* geht im Deutschen als Frauename durch. Und damit zeigt sich ein weiteres Mal, dass

⁵¹ Um Barbis Vorwurf willkürlicher Vorgehensweise zu entkräften, bedarf es natürlich mehr, als ausgeprägter Phantasie. Durling weist auf einige Untersuchungen hin, in denen die sexuellen Konnotationen der Sestinen Arnaut Daniels und Dantes diskutiert werden. Vgl. Durling 1990, S. 381, Anm. 66.

alleine die auf den ersten Blick nicht allzu problematisch wirkenden sechs Reimwörter eine unkommentierte Übersetzung vor unlösbare Aufgaben stellen.

Resümee

Über dieser Arbeit schwebt eine bisher nicht offen ausgesprochene Frage. Ist es an der Zeit, dass Dantes *Rime* eine neue Übersetzung ins Deutsche erfahren? Um sie sogleich zu beantworten: Es ist nicht nur an der Zeit, eine Neuübersetzung ist überfällig. Sie ist es schon allein daher, weil die letzte *Rime*-Übersetzung mit wissenschaftlichem Charakter, Zoozmanns *Poetische Werke*, vor etwa 90 Jahren erschien, und das ist selbst im Verhältnis zu einem mittelalterlichen Autor ein langer Zeitraum. In dieser Zeit sind wegweisende Dante-Ausgaben und Arbeiten von Autoren wie Auerbach, Barbi, Boyde, Contini, Curtius, Durling, Freccero, Maggini, Nardi, Pernicone, Sapegno und vielen anderen erschienen; nicht wenige von ihnen widmen sich der Lyrik Dantes. Letzteres ist um so erwähnenswerter, als die Lyrik in der Literatur zu Übersetzungsfragen kaum behandelt wird.

Bis eine neue deutschsprachige Übersetzung der *Rime* vorliegt – ob entsprechende Überlegungen existieren, entzieht sich meiner Kenntnis – kann sich der nicht oder nur wenig Italienisch sprechende Leser auf zweierlei Weise behelfen. Entweder er greift zur englischsprachigen Ausgabe, *Dantes Lyric Poetry*, oder er konsultiert eine der älteren deutschsprachigen Übersetzungen. Zur ersten Möglichkeit: Zwar wird sich heutzutage kaum noch jemand der Anforderung entziehen können und wollen, wissenschaftliche Literatur auf Englisch zu lesen. Allerdings wird das Problem eigentlich nur verschoben und ist daher als – wenn auch qualitativ hochwertige – Notlösung zu betrachten. So ist eine der Übersetzungen Boydes für Dantes *donna* geeignet, ähnliche Fragen wie das Original aufzuwerfen: Ist die *lady* in C und CII nun mit *Dame*, *Mädchen*, *Fräulein*, *Frau* oder *Herrin* zu übersetzen? Aufschluss darüber gibt der Kommentar – allerdings nicht an allen Stellen. Es gibt also gute Gründe, über eine – und sei es ergänzende – deutsche Übersetzung nachzudenken.

Federmann und Mühlestein haben selbst nie Anspruch darauf erhoben, wissenschaftliche Hilfsdienste zu leisten; insofern haben sie sich meiner Untersuchung gewissermaßen unfreiwillig unterzogen. Es ging mir in der Analyse jedoch nicht darum, möglichst viele Mängel der Übersetzer anzuprangern. Vielmehr wollte ich prüfen, inwieweit die jüngeren der vorhandenen Übersetzungen geeignet sind, eine Mangelsituation auszugleichen. Ein zweites Ziel meiner (exemplarischen) Vorgehensweise war es, einige Probleme zu diskutieren, die bei einer Übersetzung der *Rime* (*petrose*) auftreten.

Die größten Unterschiede zwischen den beiden Übersetzungen bestehen in ihrem jeweiligen Kontext. Wo Federmanns Ausgabe zweisprachig ist, ist es bei Mühlestein lediglich der Titel. Wo letzterer sich auf die *Rime petrose* beschränkt und diese zugleich unter eher diskussions-

würdigen Gesichtspunkten auswählt, entsprechen Federmanns *Gedichte* nahezu den vollständigen *Rime* Dantes. Wo die Übersetzerin sich jeglichen Kommentars enthält, liefert ihr männlicher Kollege eine kühne Einleitung. Auf unterschiedliche Weise lassen dabei beide erkennen, dass sie in Bezug auf Dante keine Neulinge sind. So ist es nicht verwunderlich, dass die beiden trotz der genannten Unterschiede Dantes Sestine bei grober Betrachtung auf ähnliche Weise wiedergeben.

So wichtige Elemente wie Gedichtform, Metrum und Reimwörter weichen gar nicht oder nur in geringem Maße voneinander ab. Unterschiede betreffen hier vor allem die Reimwörter, bei denen Mühlestein weniger variieren muss. Der Einstieg in die genauere Untersuchung hat allerdings gezeigt, dass die Verbindung von Gedichtform und –inhalten an einzelnen Stellen durchaus problematischer ist, als zu erwarten war. So sollten die einmal gefundenen sechs Reimwörter inhaltlich an jeder Stelle adäquat sein – eine Anforderung, der beide Autoren gleichermaßen nicht in allen Fällen gerecht werden konnten. Darüber hinaus gehen die klanglichen Aspekte des Dante-Textes nahezu vollständig verloren.

Eine zunehmend detailliertere Analyse einzelner Passagen hat die Grenzen einer nicht explizit kommentierten Übersetzung verdeutlicht. Beide Übersetzer versuchen zwar, ihre Deutung einzelner Stellen in den deutschen Text einfließen zu lassen, müssen sich jedoch, nicht zuletzt wegen des großen historisch-kulturellen Abstandes, der Komplexität von Dantes Sestine und seiner intertextuellen Bezüge geschlagen geben. Ein zusätzliches Problem ergibt sich bei den Passagen, die die Übersetzer selbst falsch deuten. So unterlaufen beiden kleinere Fehler, die Dantes Text an den entsprechenden Stellen rätselhafter erscheinen lassen, als er ist. Die richtige Zuordnung von bei Dante etwas weiter auseinanderliegenden Pronomina wurde schon dort zum Problem, wo die Dante-Kommentierung einer Meinung ist. Noch problematischer war sie im abschließenden *congedo*, einem Gedichtteil, dessen bis dahin einschlägige Deutung von der neueren Forschung in Frage gestellt wird.

Bei vielen der eben genannten kritischen Punkte kam Mühlesteins Übersetzung Dantes Text etwas näher. Das mag nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass er – wie seine Einleitung verdeutlicht – vor allem die rauen Züge der Petrosen schätzt und daher weniger versucht ist, von Dantes bisweilen sperriger Syntax und kruder Wortwahl abzuweichen. Was die Syntax angeht, tendiert auch Federmann eher nicht zu Vereinfachungen; bei ihr ist aber, vor allem im zweiten Gedichtteil, eine Tendenz zur Poetisierung festzustellen. Dass Mühlestein sich diesbezüglich zurück hält, heißt nicht, dass er keine deutlichen Eingriffe in den Textkorpus vornimmt. Eins der sofort auffallenden Merkmale in Mühlesteins Text ist die Zeichensetzung.

Sie hält sich strukturell relativ eng an die Zeichensetzung in Dantes Text, verstärkt ihre Wirkung jedoch erheblich. Neben den häufigen Punkten und Gedankenstrichen fällt vor allem der dreimalige Gebrauch von Ausrufezeichen (V 27, 36 und 39) auf. Es entsteht ein emphatischer Ausdruck, der durch Mühlesteins grundsätzliche Großschreibung der Versanfänge unterstützt wird. Das Gedicht bekommt einen optisch blockartigen, durch die Holzschnitte Otto Müllers wiederum unterstrichenen Charakter – ein Aspekt, mit dem der Übersetzer die in seiner Einleitung geweckten Erwartungen hinsichtlich eines kraftvollen Sprachausdrucks bestätigt. Was Mühlestein – zumindest für die Sestine – nicht bestätigt, sind hingegen die von ihm ebenso geweckten Erwartungen an die Entschlüsselung eines politischen Inhalts. Mit der – im Vergleich zu seiner Kollegin wiederum etwas deutlicheren – Wiedergabe von Dantes implizit erotischen Gedichtpassagen bleibt er vielmehr auf einer Ebene, die in seinem Vorwort lediglich als Container für den zu verschlüsselnden Inhalt interpretiert wurde.

Lesern, die auf eine deutsche Übersetzung der *Rime (petrose)* angewiesen sind, kann nach all dem nur empfohlen werden, möglichst mehrere Übersetzungen zu konsultieren, idealerweise auch die ältere kommentierte Ausgabe Zoozmanns sowie diejenige von Kannegießer, die älteste deutsche *Rime*-Übersetzung überhaupt. Auf jeden Fall wären Federmanns *Gedichte*, die eine zusammenhängende und mit dem Originaltext vergleichende Lektüre ermöglichen, mit Mühlesteins etwas stärkerer Nähe vor allem zu den rauerer Seiten der Sestine zu kombinieren. Trotz (oder wegen) der äußerst geringen Auflage von Mühlesteins reich ausgestatteten Druck ist der Text sogar noch antiquarisch erhältlich; Federmanns Übersetzung wiederum ist in mancher Universitätsbibliothek zu finden. Vielleicht aber kommt es, bevor sich die vielen potenziellen Leser die wenigen Restexemplare streitig machen, doch bald zu einer Neuübersetzung. Sie würde all denjenigen, die trotz Interesse an Dante weder Dantist sind, noch es werden wollen, mehr als hilfreich sein. Eine möglichst kommentierte, eventuell auch reimlos anzufertigende Neuübersetzung der *Rime* wäre zudem der überfällige Ausdruck einer von der Forschung längst anerkannten und hervorgehobenen Bedeutung des im engeren Sinne lyrischen Werks Dantes.

Literatur

Ausgaben und Übersetzungen Dante Alighieris

- **1559 / 1965**, *Von der Monarchie*, deutsch von Basilius Johann **Heroldt**, Basel. Photomechanischer Neudruck, mit Unterstützung der Geschwister-Boehringer-Ingelheim-Stiftung, hg. von Johannes **Oelschger**. Basel, Stuttgart: Schwabe & Co.
- **1826**, *Dante Alighieris lyrische Gedichte*, übersetzt und erklärt von Karl Ludwig **Kannegießer** und Karl **Witte**, 2 Bände. Leipzig: Brockhaus.
- **1859**, *Dante Alighieris lyrische Gedichte und poetischer Briefwechsel*. Text, Übersetzung und Erklärung von Carl **Krafft**. Regensburg: Montag & Weiß.
- **1879**, *Das Neue Leben und die gesammelten lyrischen Gedichte von Dante Alighieri*. In den Versmaßen der Urschrift übertragen von Johanna **Wege**. Leipzig: Reclam.
- **1912**, *Dantes Poetische Werke*. Neu übertragen und mit Originaltext versehen von Richard **Zoozmann**. Mit Einführungen und Anmerkungen versehen von C. Sauter. Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage. Freiburg im Breisgau: Herder.
- **1912a**, *Gedichte von zweifelhafter Echtheit*. Neu übertragen und mit Originaltext versehen von Richard **Zoozmann**. Leipzig: Xenien.
- **1921**, *Dante Alighieris Lyrische Gedichte*, neu übertragen und herausgegeben von Albert **Ritter**. Mit vier Vollbildern in Kupferdruck. Berlin: Grosser.
- **1921**, *Lyrische Gedichte*. Unter Zugrundelegung der Übersetzung von Witte und Kannegießer hg. und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Berthold **Wiese**. Leipzig: Reclam.
- **1922**, [*Al poco giorno, Io son venuto, Tre donne intorno al cor*], übersetzt von Rudolf **Borchardt**, in: Hans Feist und Leonello Vincenti, *Frühe italienische Dichtung übertragen und mit dem Urtext versehen*. München: Hyperion.
- **1923**, *Dantes Lyrik*. Das Neue Leben und die Kanzoniere, herausgegeben von Max Josef **Wolff**. Berlin: Deutsche Bibliothek. [Die Ausgabe enthält Übersetzungen von Jacobson, Witte und Kannegießer.]
- **1928**, [*Io son venuto, V 40 – 70*, übersetzt von Fred **Neumeyer**], in: *Die Schildgenossen* 8. Augsburg: B. Filser, S. 126.
- **1931**, *Donna Pietra*. [*Rime per la donna pietra / Die vier Steinkanzonen* und CXVI, Italienisch mit deutscher Übersetzung und anschließender Interpretation von] Fritz **Schmidt-Knatz**, in: *Deutsches Dante Jahrbuch* 13, S. 1 – 38.
- **1965**, *Rime*. A cura di Gianfranco **Contini**. Torino: Einaudi.
- **1966**, *Die Gedichte*. Italienisch mit deutscher Übersetzung von Hertha **Federmann**. Köln: Jakob Hegner.
- **1967**, *Dante's Lyric Poetry*. [Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und kommentiert von] Kénelm **Foster** und Patrick **Boyde**. Zwei Bände. Oxford: Clarendon Press.
- **1968**, *Rime petrose / Steinerne Gedichte*. Übertragen und eingeleitet von Hans **Mühlestein**. Holzschnitte von Otto Müller. Zürich: Adolf Hürliemann.
- **1969**, *Rime della maturità e dell'esilio*. A cura di Michele **Barbi** e Vincenzo **Pernicone**. Firenze: Le Monnier.

Weitere mittelalterliche Lyrik

Carlo **Ossola** und Cesare **Segre** 1999 (Hg.), *Antologia della poesia italiana: Duecento*. Torino: Einaudi.

Sekundärliteratur

Jörn **Albrecht** 1998, *Literarische Übersetzung*. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Friedmar **Apel** 1983, *Literarische Übersetzung*. Stuttgart: Metzler.

Erich **Auerbach** 1929, *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin, Leipzig: De Gruyter. [Neu aufgelegt 2001, mit einem Nachwort von Kurt Flasch: Berlin, New York: De Gruyter.]

Alfred **Bassermann** 1931, *Ziele und Grenzen der Dante-Übersetzung*, in: Deutsches Dante Jahrbuch 13, S. 134 – 62.

Yvonne **Becker** 1993, *Die deutsche Dante-Rezeption im Spiegel der Übersetzungen*. Gernersheim. [Unveröffentlichte Diplomarbeit]

R. **Besthorn** 1965, *Zur Problematik der deutschen Dante-Übersetzungen*, in: Beiträge zur romanischen Philologie IV, Heft 2, S. 36 – 41.

Robert M. **Durling** und Ronald L. **Martinez** 1990, *Time and the Crystal*. Studies in Dante's 'Rime petrose'. Berkley: University of California Press.

W. Theodor **Elwert** 1969, *Zur Frage der Dante-Übersetzung*, in: ders., Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen. Band II: Italienische Dichtung und europäische Literatur, S. 136 – 53.

– 1969 b, *Dante nella cultura tedesca*, in: ders., Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen. Band II: Italienische Dichtung und europäische Literatur, S. 111 - 35.

Hugo **Friedrich** 1964, *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Bernhard **König** 1983, *La novità che per tua forma luce*. Formwille und Formkunst in Dantes Kanzonendichtung, in: Italia viva. Festschrift für Hans Ludwig Scheel. Hg. von Willi Hirdt und Reinhard Kleszczewski. Tübingen: Narr, S. 237 – 51.

Vincenzo **Pernicone** 1969, *Nota sull'ordinamento delle 'Rime'*, in: Barbi 1969, S. 705 – 14.

Ulrich **Prill** 1999, *Dante*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Luciano **Rossi** 1995, *Così nel mio parlar voglio esser aspro (CIII)*, in: Letture Classensi 24. Le 'Rime' di Dante. Ravenna: Longo Editore, S. 69 – 89.

Hans Ludwig **Scheel** 1989, *Dantes 'Rime', die 'Vita Nuova' und die italienische Lyrik der Dantezeit*, in: Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance. Band 2: Die Literatur bis zur Renaissance. Heidelberg: Carl Winter, S. 49 – 128.

Friedrich **Schneider** 1937, *Wie sollen wir Dante übersetzen?*, in: Deutsches Dante Jahrbuch 19, S. 210.

Radegundis **Stolze** 1997, *Übersetzungstheorien*. Eine Einführung. Zweite, vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Narr.

Rezensionen

[**Kurzrezension zu Federmann 1966**], in: Mitteilungsblatt der Deutschen Dantegesellschaft (Mai 1968), S. 25.

[**Rezeension zu Zoozmann 1912**, bzw. zur erweiterten Auflage von 1927], in: Deutsches Dante Jahrbuch 11 (1929), S. 237 – 38.

Nachschlagewerke

Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, von Friedrich Wilhelm Bautz. Spalten 1212-1221. Verlag Traugott Bautz: http://www.bautz.de/bbkl/d/dante_alighieri.shtml

The Dante Encyclopedia 2000, hg. von Richard Lansing. New York: Garland.

Degeners Wer ist's? 1935. Berlin: Degener.

Duden Universalwörterbuch 2001. Vierte, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Hg. von der Dudenredaktion. Mannheim u.a.: Dudenverlag.

Enciclopedia Dantesca 1970 – 1976. 4 Bände. Roma: Istituto della Enciclopedia Dantesca.

Frank-Rutger **Hausmann** u. Volker **Kapp** (Hg.) **1992**, *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen*, Teil 1: Von den Anfängen bis 1730, 2 Teilbände. Tübingen: Niemeyer.

Kindlers Neues Literaturlexikon 1988, hg. von Walter Jens. Band 1: Aa – Az. München: Kindler.

Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1903 ff. Berlin u.a.: de Gruyter.

A. **Martino 1994**, *Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum*. Ergänzungen und Berichtigungen zu F.-R. Hausmanns Bibliographie. Amsterdam: Rodopi.

Theodor **Ostermann 1929**, *Dante in Deutschland*. Bibliographie der deutschen Dante-Literatur 1416 – 1927. Heidelberg: Carl Winters.

Marcella **Roddewig 1991**, *Kurzbibliographie der deutschen Ausgaben und Übersetzungen von Dantes Werken im 20. Jahrhundert (1900 – 1990)*, in: Deutsches Dante Jahrbuch 66, S. 185 – 96.

Wolfgang **Rössig 1997**, *Literaturen der Welt in deutscher Übersetzung*. Eine chronologische Bibliographie. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Anhang: die untersuchten Übersetzungen

A: Hertha Federmann

5 Zum kurzen Tag und großen Kreis der Schatten
kam ich nun, ach, wo weiß stehn alle Hügel,
und sich verliert das Grün in allen Kräutern,
nur mein Verlangen wechselt nicht sein Grün,
so tief verwurzelt ist's im harten Stein,
der spricht und fühlt, als wär er eine Herrin.

10 Auf gleiche Weise bleibt die junge Herrin,
zu Eis gefroren wie der Schnee im Schatten.
Denn sie rührt nicht, als wär sie toter Stein,
die süße Zeit, die rings erwärmt die Hügel
und deren Weiß verwandeln wird in Grün
und sie mit Blumen decken wird und Kräutern.

15 Trägt auf dem Haupt sie erst den Kranz von Kräutern,
treibt aus dem Sinn sie jede andre Herrin,
so schön mischt sich ihr blond Gelock dem Grün,
daß Amor selbst sucht Rast in ihrem Schatten,
der mich gebannt hält zwischen sanften Hügeln,
fester als Mörtel bindet Stein an Stein.

20 Ihr Reiz strahlt heller als ein edler Stein,
wen er verwundet, heilt man nicht mit Kräutern,
Umsonst entfloh ich über Tal und Hügel,
um zu entrinnen einer solchen Herrin.
Doch nichts gewährt vor ihrem Glanze Schatten,
nicht Berg noch Mauer, noch des Laubes Grün.

25 Ich sah sie einst gekleidet gehn in Grün,
so schön, sie hätt gerührt selbst einen Stein
zur Liebe, die noch heut mir weckt ihr Schatten.
Auf schöner Au', umwogt von blühenden Kräutern
warb ich um sie, holder als jede Herrin.
30 Und rings umschlossen mich die hohen Hügel.

35 Doch eher fließt ein Fluß hinan die Hügel,
als sie, ein Reis in zartem Frühlingsgrün,
entflammte – wie sonst eine schöne Herrin –
für mich, der gern zeitlebens schlief auf Stein
und seine Nahrung suchte unter Kräutern,
nur um zu schauen ihres Schleiers Schatten.

Stets wenn die Hügel werfen schwärzren Schatten,
läßt unterm schönen Grün die junge Herrin
verschwinden er wie Steine unter Kräutern.

B: Hans Mühlestein

- Zum kurzen Tag, zum großen Kreis der Schatten
Bin ich nun, ach, gelangt; weiß sind die Hügel,
Und alles farbige verblich im Gras.
Doch mein Verlangen wechselt nicht sein Grün –
5 So eingewurzelt ist's dem harten Steine,
Der spricht und fühlt, als wär' er eine Herrin.
- Gerade so erscheint die neue Herrin
Zu Eis erstarrt, just wie der Schnee im Schatten.
Denn nichts rührt sie, sei's denn, wie selbst im Steine
10 Sich Frühling rührt und auch erwärmt die Hügel,
So daß das Weiß verwandelt wird in Grün,
Weil er sie deckt mit Blumen und mit Gras.
- Doch trägt ihr Haupt den Kranz aus Blumengras,
Treibt sie uns aus dem Sinn jed' andre Herrin.
15 So schön mischt sich der Locken Gold mit Grün,
Daß Amor selber naht, zu ruhn im Schatten –
Er, der mich bannt im Kreis der kleinen Hügel
Viel fester als der Kalk sich eint dem Steine.
- Ihr Reiz hat größere Kraft als edle Steine;
20 Was er verletzt, heilt kein heilkräftig Gras.
Drum floh ich über Ebenen, über Hügel,
Um zu entrinnen einer solchen Herrin.
Doch, ach, vor ihrem Licht schirmt mich kein Schatten,
Kein Berg, noch Mauer je, noch Laubes Grün.
- Ich sah sie einst gewandet so in Grün,
25 Sie hätte Lieb' erweckt in einem Steine –
Spür' ich doch Liebe selbst für ihren Schatten!
Ich warb um sie auf schöner Wiese Gras –
Zur Liebe reif war ja sie selbst, die Herrin,
30 Umschlossen rings vom Kranze hoher Hügel.
- Doch eher flößen Flüße auf den Hügel,
Als daß dies zarte Holz, so saftig grün,
Entflammt', wie sonst wohl eine schöne Herrin,
Für mich – der gern ich schlief' auf einem Steine
35 Solang ich leb' und Nahrung sucht' im Gras,
Nur um zu schauen ihres Kleides Schatten!
- So oft die Hügel – Werfen schwärzre Schatten,
Hüllt sich in schönes Grün – Die junge Herrin,
Wie sich der Mann von Steine – Birgt im Gras!