

sein „*œuvre*“ — nicht sein „Werk“ (*ouvrage*) — ist eine geschichtliche Tatsache: aber diese geschichtliche „Reihe seiner Werke“ liegt ganz außerhalb der genuin ästhetischen Sphäre: seine gesammelten „Werke“ sind seine Werke nicht mehr; an ihnen rätseln die „Epigonen“ herum — und auch er selber: als geschichtlicher Mensch ist er sein eigener Epigone!

So ist die Kunst — und das Ästhetische überhaupt — dem Leben fremd und ent-deckt doch das Phänomen des Lebens in seiner „hyper-ontologischen“ Abgründigkeit. So ist sie „getragen“, unbekümmert und unbedroht von Tod und Schuld — und doch zugleich „geworfen“, aller Vergänglichkeit und Nichtigkeit verhaftet: fragil in diesem Ausgespanntsein über dem letzten Abgrund und in dieser Fragilität durchsichtig, den Blick in die Tiefe freigebend, nicht auf das *εἶναι* Plotins, sondern auf die letzte Zweiheit und Zwietracht der „Wurzeln“ (*ρίζωματα*) des Seins, die der endliche Mensch zu heilen nicht berufen ist.

Das Verstehen des sprachlichen Kunstwerks.

Ein Streifzug durch Grundfragen der verstehenden Wissenschaften.

Von

L. F. Clauß (Jerusalem).

Über das Werk eines zeitgenössischen Dichters zu urteilen hält sich fast jeder Gebildete (und noch mehr der Halbgebildete) für befugt, falls er nicht einer ist, der die Befassung mit dichterischen Werken von vornherein als einen Unfug ablehnt. Sagt aber der urteilende Zeitgenosse von einer Dichtung oder dem Teile einer solchen: „Ich verstehe das nicht“, so ist dieser Satz nicht so sehr als ein Urteil über ihn selbst, den Hörer oder Leser, gemeint, sondern als ein Urteil über das Werk, und zwar ist es ein Tadel: der Dichter habe sich ihm, dem so verständnisvollen Leser, nicht verständlich gemacht. — Ist der Dichter ein Zeitgenosse nicht des Lesers, sondern seines Großvaters, so kann es sein, daß der Leser sich nicht mehr so ohne weiteres für urteilsfähig hält: er liest dann wohl eine „Einführung des Herausgebers“ oder läßt sich bei Gelegenheit durch einen literaturkundigen Vortrag belehren. Schon bei Goethe aber, der doch mit uns noch mehr oder weniger durch die gleiche deutsche Sprache verbunden scheint, legt sich die „historische Interpretation“ auch des sprachlichen Ausdrucks ins Mittel, die sogenannte Goethe-Philologie. Und gehen wir weiter zurück in der Geschichte: ein Werk Wolframs von Eschenbach kann der gewöhnliche Gebildete überhaupt nicht lesen, sondern nur der Fachphilologe. Von unserer Kunst- und Schriftsprache rückwärts bis zu Luther, der ihr Schöpfer ist, reicht ein Zusammenhang, der sich dem philologischen Bewußtsein in Form der Selbigkeit darstellt: die Sprache Luthers hat sich zur heutigen Sprache abgewandelt („entwickelt“). Zwischen der Sprache Luthers und der Wolframs aber ist ein Bruch, ein Wandel des inneren Vorbilds sprachlicher Gestaltung. Wir denken dabei nicht an den Lautwandel vom Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen, sondern daran: Luthers Sprache will eine Allvolkssprache sein, verständlich und heimisch für jeden Volksgenossen, während die Sprache Wolframs

eine Standessprache ist und sein will. Sie will nicht vom Volke insgesamt gehört, verstanden und im sprachlichen Kunstwerk genossen werden, sondern nur von einer in ganz bestimmten Formen erzogenen höfisch-ritterlichen Oberschicht.

Hierin schon kündigt sich eine bestimmte Wechselbezogenheit zwischen sprachlicher Gestaltung und ihrem möglichen Versteher an. Es muß einer besonderen Untersuchung überlassen bleiben, zu klären, ob und wie weit sprachlicher Ausdruck ein Ausdruck-an-sich sein kann, ohne Bezogenheit auf einen möglichen Versteher. Ein sprachliches Kunstwerk ist, als ein Werk, auf eine verstehende Gemeinschaft bezogen: auf eine wirkliche oder eine nur gedachte. Je eigenartiger das Werk ist, desto eigenartiger der in ihm vorgezeichnete mögliche Versteher. Eine rein lyrische Dichtung ist denkbar (und oft genug verwirklicht), in welcher der Dichter zu zwei oder auch nur einem einzigen Hörer spricht: zu sich selbst und einem mit ihm in Gemeinschaft erlebenden, als sehr vertraut gedachten Menschen, oder nur zu sich selbst allein. Nur innerhalb dieser vertrautesten Gemeinschaft, zuletzt der Gemeinschaft mit dem gleichsam hinaus- und hinübergestellten eigenen Selbst, wird das Werk verstanden. Alle anderen, die darnach sonst noch etwa das Werk zu verstehen trachten, verstehen nur, was in ihnen angeregt wird, nicht aber das ursprünglich geschaffene Werk. In solchem Falle liegt die Grenze des Verstehens also in der einzelmenschlichen Besonderheit (zuletzt des Dichters selbst) oder in der Besonderheit einer Gemeinschaft zweier Einzelmenschen, die ganz von deren einmaliger Eigenart bestimmt ist.

Anders im Falle der Ständedichtung. Wolfram z. B., der aus dem Erleben der höfisch-ritterlichen Gesellschaft heraus und für diese Gesellschaft dichtet, hat — in seinen überlieferten Hauptwerken wenigstens — nicht dieses oder jenes einmalige Einzelwesen als Hörer im Auge, sondern einen gewissen Hörer- und Versteher-Typus: den höfisch erzogenen und in den Formen des ritterlichen Standes erlebenden Sprachgenossen. Nur, wem die typischen Erlebnis-inhalte und Lebensformen der höfisch-ritterlichen Gesellschaft jener Zeit vertraut sind, d. h. wer sie selbst aus erster Hand — und zwar in Selbstverständlichkeit, als ein Zugehöriger, nicht als ein Zuschauer — erlebt hat¹⁾, kann ihre sprachlichen Niederschläge, z. B. eine höfisch-ritterliche Dichtung mit ihrer typischen Gestaltung typischer Erlebnis-inhalte, aus erster Hand verstehen. Das bedeutet also: nur der

1) In der üblichen phänomenologischen Terminologie ausgedrückt: wem solche Erlebnisse „originär gegeben“ sind oder waren.

Zeitgenosse kann es, der „selbstverständlich“ Miterlebende. (Und auch dieser versteht nur mehr oder minder vollkommen, weil jedes Kunstwerk, auch das zu einem historischen Versteher-Typus sprechende, noch einzelmenschliche Gehalte birgt, die — soweit sie überhaupt in eine Typik eingehen — in eine Typik ganz anderer Art zu ordnen sind als in eine historische.)

Demgegenüber ist alles andere Verstehen ein Verstehen aus zweiter Hand, dem sein Gegenstand nicht mehr „originär“ und damit nicht in der Weise der Selbstverständlichkeit gegeben sein kann. Es verhält sich zu jenem eigentlichen und unmittelbaren Verstehen wie die Bühne zum „wirklichen“ Leben. Der Versteher muß sich gleichsam innerlich eine Bühne errichten, auf der er selbst die Rolle des Urverstehers — im Falle der Werke Wolframs die Rolle des höfisch-ritterlichen Menschen — spielt und auf dem Umwege über diese Rolle das Werk aus zweiter Hand versteht. Er ist nicht das in der Dichtung selber als ihr möglicher Versteher vorgezeichnete „Korrelat“, sondern er spielt es. Die Rolle aber will erst studiert und eingeübt sein, und die Bühne mitsamt ihrer Ausstattung an Kulissen und Requisiten muß erst aufgebaut werden. Hierin liegt der Sinn philologischer Forschung.

Die philologische Arbeit betätigt sich an zwei aufeinander bezogenen Gegenständen: am Werke selbst und an seinem Versteher. Aus erster Hand gegeben ist ihr aber nur der Versteher, vielmehr der im Verstehen Auszubildende, zunächst der Forscher selbst. Das Korrelat aber, das sprachliche Kunstwerk, ist nur soweit als solches gegeben, wie die Ausbildung des Verstehers vorgeschritten ist: in der Ausbildung des Verstehers bildet sich („konstituiert sich“) und verwirklicht sich das zu verstehende Kunstwerk. Der erste Schritt dieser Ausbildung ist — im Falle z. B. einer mittelalterlichen Dichtung — die Erlernung der Sprache im äußerlichsten Sinne, d. h. die Einprägung ihres Wortbestandes und der Regeln seiner grammatischen Handhabung. Diese Erlernung aber bedeutet eine rein stoffliche Zufuhr, und an ihr nun erst ist eine verstehende Arbeit zu leisten: diese Sprache muß als Ausdruck verstanden werden, als Ausdruck von etwas, nämlich als Ausdruck eines mannigfaltig bestimmten, z. B. geschichtlich bestimmten, geistigen Typus, der sich aber nicht allein in seiner Sprache, sondern auch in anderen Ausdrucksfeldern ausdrückt. Die Sprache muß also verstanden werden als Teil eines Gesamtausdrucks, hier einer Kultur, und durch diesen Gesamtausdruck führt der Zugang zum Wesen des in ihm sich ausdrückenden Geistes. Wer die Sprache aus diesem Gesamtausdruck herausreißt und für sich

„erlernt“, erlernt nicht eine Sprache, sondern ein Wörterbuch und eine Grammatik¹⁾. Jedes einzelne Wort einer Sprache ist, als Lautgebilde wie als Sinngebilde, in einem bestimmten Stile gestaltet, und das bedeutet: seine Gestalt hat dieselben Züge, die auch in allen anderen Gestaltungen dieser selben Sprache und der gesamten besonderen Kultur, deren Teil sie ist, sich als die bestimmenden, die gestaltenden, erweisen und aus denen die Einheit des Gesamtausdrucks erwächst. Zum Gesamtausdruck eines Standestypus, also zur Sonderkultur eines bestimmten Standes, gehört nicht so sehr eine besondere Sprache (im grammatikalisch-lexikalischen Sinne), als eine bestimmte Sprechweise, die ihrem Wesen nach einer bestimmten Leibeshaltung, einem bestimmten Gebärdenstile zugeordnet, ja selbst eben ein Teil der Gesamtgebärde dieses Typus ist. Man kann nicht die Sprechweise eines Gecken üben in der Leibeshaltung und mit dem Minen- und Gebärdenenspiel eines Rüpels („Geck“ und „Rüpel“ sind freilich keine Standestypen!); man kann nicht eine höfische Sprache sprechen (oder sich diese Sprache gesprochen denken) auf dem Hintergrund eines im übrigen dörflerischen Gesamtausdrucks. Und man kann nicht Wolframs Sprache als einen Ausdruck verstehen, wenn man ihn nicht als Teil einer höfisch-ritterlichen Welt des Ausdrucks versteht und mit dieser Welt vertraut ist; wie der Schauspieler seine Rolle nicht spielen kann, wenn er nur einen Text gelernt hat und nicht den Gesamtausdruck der zu spielenden Rolle beherrscht und in die Welt des Stückes innerlich eingelebt ist²⁾.

Angenommen nun, dieses Verstehen aus zweiter Hand, bei dem der Nachverstehende die Rolle des Urverstehers einübt und auf seiner inneren Bühne spielt, sei wirklich vollkommen erreicht: wie weit nun stellt sich das Kunstwerk dem Nachverstehenden dar?

Für den Urverstehenden ist die Sprache als solche das Selbstverständliche. Die Formen der zeitgenössischen Sprache seines Standes sind die ihm gewohnten Formen seines eigenen sprachlichen Ausdrucks: sie liegen in ihm selbst bereit und umgeben ihn gleichsam als die

1) Gegen diese Erkenntnis wird bei der üblichen Ausbildung der Philologen vielfach erfolgreich gesündigt.

2) Hiermit kennzeichnet sich die Philologie als eine Ausdrucksforschung, wenn auch viele Vertreter dieses Faches sich dessen heute noch nicht bewußt sind. Die Stelle aufzuweisen, wo die philologischen Gebiete sich einordnen in den Zusammenhang einer Erforschung des Gesamtausdrucks, überschreitet die Möglichkeiten unseres Streifzugs. Über die Idee einer vergleichenden Ausdrucksforschung vgl. L. F. Clauß, Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker (Eine Einführung in die vergleichende Ausdrucksforschung), München 1929, besonders das Geleitwort und den Abschnitt „Die mimische Methode“.

geistige Luft, die er ein- und ausatmet, ohne sie zu beachten. Wenn der Mensch der höfisch-ritterlichen Gesellschaft das sprachliche Kunstwerk hörte (und es war da, gehört, nicht gelesen zu werden), so achtete er nicht auf die gewohnten sprachlichen Formen, sondern auf das, was der Dichter aus ihnen gemacht hat: wie er die Formen der Sprache als einen Stoff behandelt für Gestaltungen höherer Ordnung, die zwar in der Sprache selbst schon vorgezeichnet, aber in ihrem alltäglichen Gebrauche nicht verwirklicht sind. Soweit er überhaupt auf die Sprache des Kunstwerks achtete (und nicht rein auf das, was darin erzählt war), konnte dem Urhörer das Genießen der dichterischen Sprachgestaltung nichts anderes als eine festliche Steigerung des sprachlichen Alltags sein. — Vor uns aber, den Nachverstehenden, steht die Sprache des geschichtlich uns entrückten „selben“ Kunstwerks völlig anders da. Zunächst ist sie das ungewohnte Fremde. Die Übung der Jahre macht sie uns vertraut, aber nicht in der Weise vertraut, in der unsre „eigene“ Sprache, die Sprache der Gegenwart, uns vertraut ist. Diese ist für uns das, was in uns selbst bereit liegt, das leibhaftig Gegebene und Selbstverständliche; jene ist das Problematische, das seiner lautlichen Form und seiner Sinnesprägung nach erst wissenschaftlich Erschlossene und noch immer weiter zu Erschließende, dessen einzelne Laute z. B. uns zwar in gewissem Maße bekannt sind, aber doch nur soweit (und nicht einmal soweit), als ein lebendiger Laut durch schriftliche Zeichen darstellbar ist. Was uns gegeben ist an dieser Sprache, verhält sich zu dem, was ihr Urverstehende an ihr hatte, wie das Bildnis eines Unbekannten zu diesem Unbekannten selbst. Auch ein Bild kann vertraut werden, aber nicht in solcher Weise wie ein lebendiger Mensch. Und wie es mit der Sprache als einem Lautgebilde steht, so steht es mit der Sprache als einem Sinngebilde: wir können schließen und ahnen, was dieses oder jenes Wort im Innersten „bedeutete“ für seinen Ursprecher und Urverstehenden, was darin alles für ihn mitberührt war im Gewebe seiner inneren Welt; das wissenschaftlich Gesicherte aber ist meist nur eine platte Gleichung, z. B. eine etymologische Gleichung, mit Worten unserer heutigen Sprache — eine Feststellung auf logischem Wege, die der mimischen Einfühlung in das Sinnweb der inneren Welt des typischen Urverstehenden meist nicht vorwärts hilft und oft sie hindert.

Je tiefer die philologische Forschung die Sprache des geschichtlich entrückten Werkes erschließt, desto mehr befestigt und vertieft sie zugleich das Bewußtsein der Abgerücktheit im Verstehenden. Je mehr philologische Bereitung des Werkes, desto deutlicher entfällt die Möglichkeit, das dichterische Werk unmittelbar zu erfassen, als

wär es ein Stück erfüllter Gegenwart. Je reichhaltiger und gediegener der „Apparat“ unterm Strich der Textausgabe, je deutlicher jedes Wort als ein geschichtlich belegtes bewußt wird, und je mehr bei seiner Auffassung ein Bewußtsein seiner etymologischen Verknüpfung oder Selbigkeit mit Wörtern anderer, etwa noch älterer, Sprachen sich einstellt, desto ferner entweicht das Kunstwerk als lebendiger Ausdruck, und desto deutlicher wird zugleich die Bühnenhaftigkeit des Verstehens: der natürliche Lebenshintergrund des Urverstehers wird vertreten durch einen künstlichen Aufbau und Kulissen. Und wie der Schauspieler sich der Maschinerie des Theaters bewußt bleiben muß, um nicht technisch aus dem Rahmen des Spieles zu geraten, so bleibt sich der Nachverstehende des philologischen Apparates bewußt.

So seltsam es klingt: der Philologe, der Geschichtswissenschaftler überhaupt¹⁾, der forschende Nachverstehende wird unter diesem Gesichtspunkt vergleichbar dem Knaben, der, angeregt von seinem Heldensagenbuche, sich ein Holzsword „schmiedet“ und einen Panzer aus Pappendeckel. Die kritische Einstellung des Forschers zwar ist diesem Knaben völlig fremd, auch beschränkt er sich nicht auf eine innere Bühne: er fühlt sich wirklich als ein „Recke“ oder als ein Ritter und Abenteurer für die Dauer des Spiels, und seine alltägliche Umwelt wandelt sich ihm dann zur Umwelt eines Ritters oder eines Recken der Frühzeit. Eben darin kommt er dem Erleben jener heldischen Frühzeit, deren Luft aus seinem Sagenbuche (falls es etwas taugt) ihn anweht, tatsächlich viel näher als der kritisch eingestellte Forscher: wo dieser vorsichtig Stück für Stück die historisch beglaubigten Bretter und Requisiten sammelt, um daraus seinen inneren Bühnenaufbau zu errichten, da ist der Knabe mitten darin in seiner frei erschaffenen Spielwelt, und seine „reckenhaften“ Erlebnisse fließen von selbst, bis die Mutter zum Abendessen ruft. Das Gemeinsame liegt in dem Spielcharakter der als „reckenhafte“ oder als „ritterliche“, „höfische“ usw. ablaufenden Erlebnisse; und zwar sind die kritisch überwachten Erlebnisse des Forschers weit mehr (im Sinne der Bühne) „nur gespielt“ als die des spielenden Knaben, weil dieser dem von ihm gespielten Erleben, dem Erleben einer Frühzeit, viel näher steht als jener dem Erleben eines frühzeitlichen Urverstehers. Dem Knaben kommt es ja nicht auf ein Verstehen

1) Gemeint ist der schöpferische Geschichtsforscher, der das Erleben vergangener Epochen verstehend nachzubilden sucht aus den Niederschlägen dieses Erlebens: den „Quellen“, „Zeugnissen“, „Denkmälern“, „Belegen“, — nicht jene Historiker, die in der Kritik einen Selbstzweck sehen, und deren Tätigkeit sich auf ein kritisches Verwalten jener „Belege“ beschränkt.

an, sondern auf ein Sein. Das Verstehen der Heldensage und das Darinnensein, das Teilhaben am Sein ihrer handelnden Personen oder eines Lieblingshelden, ist für ihn von vornherein dasselbe. Er faßt sich selber als einen Recken oder einen Ritter auf und setzt sein Dasein ineins mit einem solchen: er „ist“ Siegfried oder Dietrich von Bern oder Roland. Freilich ist diese Seins-Setzung noch immer wesensverschieden von der gewöhnlichen, alltäglichen Daseins-Setzung: sie bleibt noch immer in ein „könnte“ und ein „wäre“ getaucht, sonst würden ja diese Spielritter mit ihren Holzswordern einander wirklich erschlagen und den Ruf zum Abendbrot oder zur Erledigung der Schulaufgaben (einen Ruf von außerhalb ihrer Spielwelt) überhaupt nicht mehr verstehen. Soweit aber der spielende Knabe das „ist“, was er spielt, erreicht er das Verstehen des von ihm Gespielten weit vollkommener als der Forscher das Verstehen seiner Rolle, die er ja doch nie schlechthin vollkommen beherrscht.

Der spielende Knabe hat der Welt des Sagenbuches, die zunächst sein Gegenstand war, sich selber einverleibt, wobei der Gegenstand sein Wesen als ein Gegenstand verlor. Der nachverstehende Forscher hält seinen Gegenstand sich kritisch gegenüber und betrachtet ihn zuletzt durch die nachgebildete Maske des Urverstehers. Der Gegenstand des Knaben war nicht das sprachliche Kunstwerk, sondern das, was in diesem Kunstwerk — vielmehr in dem, was das Sagenbuch daraus gemacht hat — dargestellt ist: die handelnden Personen, ihre Taten und ihr Schicksal. Der Knabe hatte, als er die dem Kunstwerk nacherzählten Sagen las, weder Lautgebilde noch Sinngebilde vor sich, sondern das, was in ihnen gemeint war. Gerade das, was der philologische Forscher sich zunächst in sein geistiges Gesichtsfeld rückt, das sprachliche Kunstwerk, wird hier geopfert, um etwas vom Gesamtgegenstand zu retten für das Verständnis des Knaben. Dem, was ihm gegeben ist, kommt der Knabe nun freilich viel näher als der kritische Forscher dem ihm gegenüberstehenden Kunstwerk. Aber jenes vollkommene Verstehen des Knaben, das Darinnensein im Gegenstande, wird eben nur durch eine eingreifende Bereitung des Gegenstandes, durch seine Auffassung als „Vorlage“ und durch deren Nacherzählung in der sprachlichen Weise der Gegenwart, erreicht: durch eine entschlossene Opferung des ursprünglichen Werkes.

In der Frühzeit selbst wurde mit sprachlichen Werken ganz entsprechend verfahren. Norwegische Sänger hören fränkische Lieder vom Untergange der Burgundenkönige. Sie merken sich nun nicht den fertigen fränkischen Text, etwa um ihn, als ein unantastbares geistiges Eigentum seines Schöpfers, nun wortgetreu zu bewahren.

Sie „übersetzen“ ihn auch nicht in ihre eigene Sprache. Das gehörte Lied ist ihnen gleichsam ein lebendiges Wesen, das als solches stirbt, nachdem es sich fortgepflanzt hat. Aus dem Geiste der norwegischen Sprache und der landschaftlichen und gesellschaftlichen Welt des Nordens erwachsen den fränkischen Liedern nun norwegische Kinder, und auch diesen wieder erblüht im Norden neuer Nachwuchs: die Nibelungen-Balladen der Lieder-Edda entstehen. Und auch diese wären nicht nur gestorben, sondern auch verschwunden, wenn nicht zu einer Zeit der Bedrohtheit aller einheimischen Überlieferung gelehrte Romantiker sie aufgezeichnet und dann ein Poesiefreund sie gesammelt hätte. Auf dem Heimatboden jener fränkischen Lieder ging es ähnlich: sie pflanzten sich fort und starben. Auch hier kam dann der Tag literarischer Buchung, nur daß die nun gebuchten Urenkel jener Lieder — z. B. das mittelhochdeutsche Nibelungenlied — schon von der geistigen Zeitenwende erfaßt und (wenn man so will) entartet waren. Von solchen gebuchten Liedern, die wiederentdeckt, durch wissenschaftliche Bereitung nachverstanden und so künstlich belebt wurden, stammen die Heldensagenbücher unseres spielenden Knaben ab. Aber bei deren Geburt mußte eben schon philologische Gelehrsamkeit zu Hilfe kommen.

Aber sind denn nun wirklich jene alten Lieder selbst, z. B. die der Edda, als unmittelbar verstehbare Kunstwerke uns verloren; vielmehr: gibt es zu ihnen keinen Zugang als den über jene philologische Einstellung zum Urtext, die wir als eine kritisch-mimische Einstellung geschildert haben? Wenn die Beschäftigung mit dem Urtext den Genuß des Kunstwerks stört statt ihn zu fördern, weil das Erlebnis der sprachlichen Fremdheit sich in den Vordergrund drängt, so gibt es ja noch die Möglichkeit der Übersetzung in unsere gegenwärtige Sprache. Zwar wird der Übersetzer ja wohl selbst stets einer sein müssen, der durch jene kritisch-mimische Einstellung einmal hindurchgegangen ist. Er begann damit, sich in die Rolle des Urverstehers hineinzuspielen, und gelangte so zu einem Verstehen des sprachlichen Werks; indem er nun dieses in die Sprache der gegenwärtigen Nachverstehers überträgt, räumt er für die künftigen Leser und Hörer die Gefahr, an den Erlebnissen der sprachlichen Fremdheit zu scheitern, hinweg und erleichtert es ihnen, die Rolle des Urverstehers zu erlernen. Zwar bleibt auch dieses Verstehen noch immer ein Verstehen aus zweiter Hand, aber als solches wenigstens ist es ungetrübt und vollkommen.

Wahrscheinlich sind fast alle gelehrten Übersetzer, soweit sie über den Sinn des Übersetzens nachgedacht haben, mehr oder minder

unklar dieser Ansicht. Ausdrücklich wird sie in der Einleitung zu einer der neuesten Edda-Übertragungen, der wohl bedeutendsten und in ihrer Weise vollkommsten, vertreten¹⁾. Es heißt dort: „Die vorliegende deutsche Edda bestrebt sich, Verskunst, Stil und Wort-sinn der Urtexte mit höchster Treue nachzubilden. Daß gewisse Härten und Dunkelheiten des Originals, wenn man einmal übertragen will, gemildert werden müssen, liegt im Wesen der Sache. Aber darüber hinaus besteht für den Eddaübersetzer die gefährliche Lockung, seiner Vorlage nachzuhelfen und sie, wo sie flach oder gedunsen oder sonstwie befremdlich wirkt, zu einer gefälligeren Mittelhöhe herumbzubringen. Die Verschönerung der alten Edda, mindestens für einen heutigen Geschmack, — diese Klippe hat der gegenwärtige Übersetzer nach besten Kräften zu meiden gesucht. Das Echte ist nicht immer das dichterisch Höhere; aber man darf ihm zutrauen, daß es durch sich überzeugend wirke. Zwischen dem künstlerischen Ziel und dem philologischen braucht hier kein Widerstreit zu bestehn“²⁾. Und weiter: „Bei diesem ganzen Verfahren schwebte das Ziel vor: die Eddagedichte als Kunstwerke dem kunstliebenden deutschen Leser in die Hand zu legen. . . . Als Leser wünschen wir uns den Poesiefreund, der in der Edda anderes sucht als eine lehrreiche Antiquitätenkammer“³⁾.

Wir greifen uns als Probe dieser Arbeit irgendeine Strophe, etwa aus der Volospá (hier: Der Seherin Gesicht) heraus, z. B. Strophe 16:

Ich weiß Heimdalls
Horn verborgen
Unterm heiligen
Himmelsbaume;
Drauf seh ichs fallen
In feuchtem Sturz
Aus Walvaters Pfand —
Wißt ihr noch mehr?⁴⁾

Unterm Strich — an der Stelle, wo in den Urtext-Ausgaben der philologische Apparat zu finden ist — finden sich hier folgende Anmerkungen: „16, 4 Der Weltesche; 7 Dem Auge Odins, das dem Riesen Mimir am Nornenquell verpfändet wurde (Str. 18). Die Strophe ist dunkel“.

1) Edda, übertragen von Felix Genzmer. Mit Einleitungen und Anmerkungen von Andreas Heusler. Jena 1920 (Sammlung Thule, Band I und II).

2) A. a. O., Bd. I, S. 7. — Sperrungen von L. F. C.

3) A. a. O., Bd. I, S. 9. — Sperrungen von L. F. C.

4) A. a. O., Bd. II, S. 38.

Da diese Übertragung ihren wesentlichen Wert darin sieht, daß sie sich bestrebt, „Verskunst, Stil und Wortsinn der Urtexte mit höchster Treue nachzubilden“ und somit sich auf den Urtext als sprachliches Kunstwerk beruft, an dem allein sie gemessen werden möchte, so müssen wir also diesen zu ihrer Beurteilung heranziehen. In der jüngsten Urtext-Ausgabe, der von Gustav Neckel, die ihrerseits bestrebt ist, die Eddalieder möglichst treu nach der Überlieferung darzubieten, entspricht der oben angeführten deutschen Strophe die 27. Strophe der *Volospá*:

*Veit hon Heimdallar
hljóð um fólgit
und heiðvonom
helgom baðmi;
á sér hon ausaz
aurgom forsi
af veði Valfoðrs —
vitoð ér enn, eða hvat? ¹⁾*

Unterm Strich findet sich zu V. 1 *Veit hon* (sie weiß) die Lesart *Veit ek* (ich weiß) des Corpus poeticum boreale und die Lesart *Veit K.* Müllenhoffs angeführt. Zu V. 5 *á sér hon ausaz* (drauf sieht sie es sich ergießen) ist bemerkt: „*sér hon* hss, *sé ek C*, *sér Mh*“; das bedeutet: in den Handschriften beginnt der Vers mit *sér hon* (sie sieht), das Corpus poeticum boreale (eine Textausgabe von 1883) schreibt dafür *sé ek* (ich sehe), K. Müllenhoff liest *sér*. — Im Glossar (Bd. II seiner oben zitierten Ausgabe) schreibt Neckel zu *hljóð*: „*Heimdallar h.*, Vsp. 27, bezeichnet Heimdalls horn (?)“. Ebendort zu dem Worte, das in unserm Text (V. 3) in der Form *heiðvonom* erscheint: „**heiðvanr* adj. an klare himmelsluft gewöhnt (von der hochragenden Weltesche) Vsp. 27, 3“. Das * vor dem Aufschlagewort im Glossar „kennzeichnet dieses als nur an der angegebenen stelle altnordisch belegt (echtes hapax legomenon)“. Zu dem Worte, das hier (V. 6) in der Form *aurgom* erscheint: „*aurgr* adj. tropfensprühend, beträuft, Vsp. 27, 6“. Zu (V. 7) *af veði Valfoðrs*: „*veð* (ags *wed*) n. pfand; Vsp. 27, 7; 28, 13 (Odin hat sein Auge verpfändet)“²⁾.

1) Gustav Neckel, Edda. Bd. I, 2. Aufl. Heidelberg 1927. S. 7. — Die Verse haben wir, entgegen der Neckelschen Ausgabe, hier in der gleichen Weise angeordnet wie der Übersetzer, um dem Leser die Vergleichung zu erleichtern.

2) Die Abkürzung ags. bedeutet: angelsächsisch. — Die Anführungen aus Apparat und Glossar sollen zunächst dem Nichtphilologen durch sehr einfache Beispiele ein Bild von philologischer Textkritik und Texterläuterung geben und zugleich Grundlagen schaffen für die anschließende Prüfung der Übersetzungsmöglichkeiten.

Wenn wir nun also Neckels Text und Worterklärungen folgen, so ergibt sich diese „wörtliche Übersetzung“:

Sie weiß Heimdalls
Horn verborgen
unter dem an klare Himmelsluft gewöhnten
heiligen Baume;
darauf sieht sie es sich ergießen
in tropfensprühendem Wasserfalle
aus dem Pfande Walvaters —
wißt ihr noch mehr und was?

Diese „wörtliche Übersetzung“ kann, wie sich versteht, nur äußerlich entsprechende Bedeutungen vermitteln ohne Rücksicht auf den jeweils für uns (bzw. den Altisländer) mitschwingenden Innensinn und die Bedeutungsweise jedes Wortes: sie gibt die sachlich nächstkommende deutsche Bezeichnung des gemeinten Was ohne Rücksicht auf das (gerade dichterisch überwiegend bestimmende) Wie der Gemeinheit. Solch eine Übertragung der äußeren Bedeutungen stellt nun gleichsam den Rohstoff dar, den der philologisch treue Verdeutschter auf seine dichterische Brauchbarkeit zu prüfen, sprachlich zu läutern und metrisch zu gestalten hat und zwar, wie die oben angeführte Edda-Verdeutschung es von sich verlangt, streng nach der metrischen Gesetzmäßigkeit des Urtextes und seiner Sprache, der altisländischen: „Diese Verdeutschung ist die erste, die den metrischen Stil ernsthaft nachzubilden sucht. Sie ringt mit der Silbenkargheit des Urtextes. Ein paar Silben mehr, das macht gar oft den Vers verständlicher, eingängiger — aber es zieht etwas ab von seiner Wucht und rhythmischen Rechtwinkligkeit!“¹⁾ — Das Ergebnis dieses Verfahrens ist dann die oben (S. 61) angeführte deutsche Strophe.

Wir vergleichen diese mit dem Urtext und sehen zu, was damit geschehen ist. Aus der dritten Person wird die erste: eine wohlbegründete Berichtigung, die schon einige Bearbeiter des Urtextes vorgenommen hatten (vgl. den angeführten Apparat zur Urtext-Strophe). Das „sie“ (*hon*) des Urtextes meint ja wohl die sprechende Seherin selbst. Jedoch — wäre es nicht möglich, daß gerade Seherinnen, in einer Art Selbstentrücktheit, von sich selbst in der dritten Person gesprochen haben und der Urtext eben mit diesem Schwanken vom „ich“ (der 1. Strophe) zum „sie“ etwas sehr Kennzeichnendes aus-

1) Andreas Heusler in Genzmers Edda, a. a. O. Bd. I, S. 6. — Sperrung von L. F. C.

drücken wollte? Auch die Neckelsche Textausgabe scheint dies zu erwägen, denn sie behält das „sie“ bei gegenüber den Lesarten des Apparats. Hat hier nicht der philologisch getreue Übersetzer, dessen künstlerisches Ziel nach Programm dem philologischen nicht widerstreitet, versucht, „seiner Vorlage nachzuhelfen“ und, da sie (auf uns Nachverstehender) hier „befremdlich wirkt“, sie „zu einer gefälligeren Mittelhöhe herumbzubringen?“ — Doch dies nebenbei. Eine Abweichung vom Vorhaben des Übersetzers beweist ja noch nichts gegen die Möglichkeit philologisch treuer Übersetzung.

und *heiðvonom*
helgom baðmi

wird wiedergegeben mit

Unterm heiligen
Himmelsbaume.

Das Wort *heiðvanr* bedeutet: „der an Heiteres, Klares gewöhnte“, und dieses Heitere, Klare ist die durchsonnte, luftige Höhe, in die der *baðmr*, der Baum, nämlich die Weltesche, hinaufreicht. Daraus wird in der philologischen Übertragung nun ein „Himmelsbaum“, dem die Bezeichnung „heilig“ beigelegt wird. — Es ist nicht zu leugnen, daß altisl. *heilagr* (im Dativ: *heilgom*) auf Deutsch heilig „heißt“, wenn das Wort „heißt“ auf weiter nichts als eine etymologische Entsprechung hindeuten soll. Neckels Glossar bemerkt zu *heilagr*: „heilig, d. i. unverletzlich und daher mit Ehrfurcht betrachtet“ und übersetzt *helgar kindir* (aus der 1. Strophe desselben Gedichts) mit „die unter dem Schutze des Dingfriedens (*þing-helgi*) versammelten Sippen“. Damit ist bestätigt, was sich eigentlich von selbst versteht: das deutsche Wort „heilig“ hat eine völlig andere Bedeutungsgeschichte und Sinnesprägung als das frühzeitig-heidnische Wort *heilagr*. Der Sinn des deutschen Wortes ist für uns durch den Gebrauch der christlichen Kirchen geprägt und weist deshalb in völlig andere Vorstellungsbereiche als das etymologisch entsprechende altisländische Wort. Es atmet die Luft von Kirchen und Kapellen, Räumen in Dämmer- und Zwielflicht; und zumal dem Katholiken ruft es gar leicht ihm vertraute Bilder christlicher Heiligen vor die Augen. *Heilagr* = heilig ist eine jener platten Wortgleichungen, von denen wir oben sagten, daß sie der mimischen Einfühlung in das Sinngewebe der inneren Welt des typischen Urverstehers meist nicht vorwärts helfen und oft ihr im Wege seien. — Mit der Einführung des „Himmelsbaumes“ wird die Sache nicht besser. Wem käme da nicht, durch das Wort „heilig“ beschworen, der christliche Himmel vor Augen, ein Himmel mit Gottvater darinnen und Engelein, die anmutig auf Wolken ruhen (wie

unter der Dresdener Madonna von Raffael Santi) — also lauter Dinge, die der frühnordisch-heidnischen Welt so fremd wie möglich waren?

Mit dieser Vorbereitung kommen wir an den Vers, der erzählt, daß auf dieses unter der Weltesche verborgene Horn „es“¹⁾ sich ergießt in tropfensprühendem Wasserfalle aus Walvaters Pfande, nämlich aus Odins an Mimir verpfändetem Auge. — Der „tropfensprühende Wasserfall“ ist hier allerdings nicht nur metrisch unbrauchbar. „Tropfensprühend“ ist ein zum Wort verdichteter Satz, der eine Tätigkeit ausdrückt; das altisländische *aurugr* aber zeigt einen Zustand an (in ähnlicher Weise wie das deutsche Wort „feucht“ es tut). Mag sein, daß der Dichter in das Wort *aurugr* etwas hineingewickelt hat, was in „tropfensprühend“ ausgewickelt daliegt und somit eben hier ganz anders gegeben wäre als dort. Die beiden Wörter sind in verschiedener Weise sinnhaftig, wenn sie auch nach außen zu vielleicht auf dasselbe zielen. Ähnlich steht es mit dem Worte „Wasserfall“: es hat, wenn es auch äußerlich in dieselbe Sinnesrichtung weist wie das altnordische *fors*, doch innerlich eine völlig andere Sinnesgliederung, einen anderen Bedeutungsrythmus als das einsilbige altnordische Wort und zeichnet anderen möglichen Innenprägungen ihre Züge vor. Die Übersetzung fühlt das, und da sie ja die Silbenkargheit des Altisländischen mit deutschen Wortmitteln nachahmen möchte, sagt sie „in feuchtem Sturz“. — Das Wort „Sturz“ ist zweifellos einsilbig wie *fors* (das in unserem Text hier allerdings in der zweisilbigen Dativform *forsi* erscheint), aber schon seine äußere Bedeutung ist anders: *fors* wird nur von stürzendem oder rasch hinfließendem Wasser gesagt, während „Sturz“ nicht auf Wasser deutet. Trotzdem ist dichterisch gegen diese Wahl des deutschen Wortes wenig einzuwenden, nur widerspricht sie dem Vorhaben des Übersetzers: er wählt, frei vom Wortlaut des Urtextes, das seiner eigenen dichterischen Auffassung des Sinnes sich fügende Wort, d. h. er übersetzt nicht mehr, sondern dichtet um und tut somit eben das, was er laut Programm nicht tun wollte. Das Wort „feucht“ aber, mag es dem altisländischen *aurugr* irgendwie entsprechen oder nicht, ist jedenfalls nicht im Ernste mit „Sturz“ vereinbar: ein Wasser in der jähen Bewegung des Sturzes ist sicher naß (das gehört ja wohl zum Wesen alles Wassers!), aber „feucht“ schließt nach deutschem

1) Über dieses „es“, das im Urtext, streng genommen, gar nicht steht, sondern in dem medialen Reflexivum *ausaz* < *ausask* < *ausa-sik* „sich ergießen“ enthalten ist, wäre noch manches zu sagen, wenn man die Gegebenheit der Ursprache im Bewußtsein des modernen deutschen Nachverstehers eingehender, als es hier geschehen kann, untersucht.

Sprachgebrauch geradezu eine jähe Bewegtheit aus, jedenfalls ist diese dem Feuchten außerwesentlich. Bei „in feuchtem Sturz“ stellen sich manchem Leser heitere Erinnerungen ein an „feuchte Knaben“, die vom Allzuviel der genossenen Feuchtigkeit den Abend mit einem Sturze beschlossen, vielleicht in einen Graben, wo es wiederum feucht war. Die schwere, dunkle Weihe, die aus der Urstrophe spricht, und der dort sich öffnende Blick in eine zugleich gewaltige und geheimnisvolle heroisch-mythische Landschaft kann hier sich nicht auftun, wenn man erst in den christlichen Himmel gerufen und sodann an einem feuchten Sturze beteiligt wird.

Soviel vom Wortsinn. Und nun zur Verskunst. Sprache ist Ausdruck: die Formen jeder besonderen Sprache sind vorgezeichnet im artlich und geschichtlich gebundenen Bewußtsein ihres Ursprechers und Urverstehers als eines Typus, dessen typischer Ausdruck sie ist. Wer eine Sprache „richtig“, d. h. eben ihrem Wesen als Ausdruck eines Typus gemäß, zu sprechen trachtet, muß die Rolle ihres Ursprechers erlernen: man kann Französisch nicht im Rahmen derselben Gesamtgebärde sprechen wie Deutsch oder Englisch. Wer es tut, der spricht eben kein französisches Französisch, sondern ein Deutsch oder Englisch mit französischen Worten. Verfasser lebt z. Zt. in arabischem Sprachgebiet unter Arabern und spricht mit diesen „in ihrer eigenen Sprache“. Es gibt Tage, an denen es ihm gelingt, und andere Tage, an denen er versagt. Auch an diesen anderen Tagen spricht er verständlich mit arabischen Worten und Sätzen, aber er versagt — vielleicht unmerklich nach außen — in der Rolle des Arabers. Die arabische Sprache ist ein Ausdruck von unbeschreiblicher Leichtigkeit und Flüchtigkeit der Sprechweise und grammatischen Gestaltung (im Bestande des Wortes als eines Einzelwesens gibt es nur Konsonanten, während die vokalische Füllung, durch die sie sprechbar werden, der Grammatik angehört); und so fordert denn das Arabisch-Sprechen vom Deutschen eine innere Umstellung, durch die er, soweit er sich ausdrückt, zu einem Quasi-Araber wird. Solche Umstellung der Gesamtgebärde aber ist nicht jedem zu jeder Stunde möglich, und wo sie einmal nicht möglich ist, da fühlt der Sprecher jenes mimische Versagen. — Es gibt nun allerdings hierzulande (in Palästina) deutsche Siedler, Schwaben, die auch „arabisch sprechen“, oft sogar sehr geläufig, und doch wird jeder Kenner des Schwäbischen und Arabischen sofort bemerken, daß da — von Ausnahmen abgesehen — mit arabischen Worten schwäbisch gesprochen wird.

Die altisländische Sprache ist der heutigen deutschen zwar verwandt: die Verwandtschaft entspringt einem gemeinsamen artlichen

Ursprung beider Sprachen, der sich noch heute in gewissen gemeinsamen Grundlinien der Sprachgestaltung anzeigt. Was darüber hinaus, sprachwissenschaftlich gesehen, als Verwandtschaft gilt, liegt im Bereiche jener platten etymologischen Wortgleichungen, die wir oben erörterten. Verschiedenes äußeres Schicksal ihrer Sprecher aber hat das Werden beider Sprachen in ganz verschiedener Weise bestimmt. Schon in den geschichtlich gleichzeitigen Formen des Altisländischen und Altdeutschen (Hochdeutschen sowie Niederdeutschen) tritt dies deutlich hervor: das Altisländische preßt seine Wörter eigenwillig zusammen bis auf einen harten, knorrigen, silbenarmen, oft einsilbigen Lautrest, während das Altdeutsche (und Altenglische) im schweren Wogengange seiner vollen Silben rauscht. Auch das heutige Deutsch hat an dieser Verschiedenheit noch Teil; kommt hinzu, daß es einem Sprecher zugeordnet ist, der sich geschichtlich (hinsichtlich des Inhalts und der Stufe der Entfaltung) vom Altisländer wesentlich unterscheidet.

Silbenkargheit ist im Altisländischen wesensgemäß und natürlich; im Deutschen muß sie notwendig gesucht, erzwungen, künstlich sein. Wer Altisländisch silbenarm sprach, der sprach Altisländisch richtig, denn so schreibt es das Wesen dieser Sprache vor. Wer Hochdeutsch künstlich silbenarm spricht, der spricht diese Sprache ihrem eigenen Wesen zuwider¹⁾. Wenn ein Schwabe arabisch auf schwäbische Weise spricht, so spricht er ein schlechtes Arabisch, aber dennoch ist dieses Verhalten natürlich: er beherrscht eben nur eine einzige sprachliche Rolle, die schwäbische. Wenn aber ein Schwabe sein Schwäbisch auf arabische Weise sprechen wollte, so würde das ein sehr seltsames und bedenkliches Unterfangen sein. Ähnlich steht es, wenn auf altisländische Weise neuhochdeutsch gesprochen (und sogar gedichtet) werden soll. Wo dieses Verfahren wirklich durchgeführt wird, kann das Ergebnis nur ein undeutsches Hochdeutsch sein.

Desto eher gelingt es einer Übersetzung, eine Dichtung sprachlich in entsprechender Weise darzubieten, wie sie dem Urverstehrer dargeboten wurde, je selbstverständlicher in ihr das rein Sprachliche wirkt. Verrenkt sie sich aber sprachlich, um die Gesetze der Ursprache nachzuahmen, so verliert sie ihre natürliche Selbstverständ-

1) Noch deutlicher wird der Widerstreit, wenn man sich etwa Italienisch künstlich silbenarm gesprochen denkt. Zwar liegt Italienisch weiter ab vom Altisländischen als das Deutsche, aber gerade in diesem Punkte rückt das heutige Deutsche vielleicht eher mit dem Italienischen als mit dem Altisländischen zusammen. Diese seltsamen Verhältnisse bedürfen einer besonderen Untersuchung und Darstellung.

lichkeit, macht sich auffällig und bietet sich damit in einer Weise, die jener Weise widerspricht, in der dem Urversther das Kunstwerk gegeben war. Entsprechendes gilt von der metrischen Gestaltung. In jeder Sprache ist eine geschlossene Mannigfaltigkeit möglicher metrischer Gestaltungsweisen vorgezeichnet, die zu ihrem Wesen gehören und ihr also eigen und „natürlich“ sind. Jeder Übergriff in fremde Bereiche rächt sich: er schafft metrische Gebilde, die dem Geiste der Sprache, in der da gedichtet wird, zuwider sind. So muß auch jede Übersetzung, die metrisch gegen die in ihrer eigenen Sprache vorgezeichneten „natürlichen“ Möglichkeiten arbeitet, notwendig zu einer sprachlichen Verrenkung werden¹⁾.

Die strengen Stabreimregeln des Urtextes z. B. waren dem Altisländer selbstverständlich. Uns heute sind sie es nicht. Zwar im Bewußtsein der frühen Vorfahren der heutigen Deutschen waren sie einmal lebendig; dazwischen aber liegen tausend Jahre Geschichte. Als Möglichkeit sind sie noch da, nicht aber als eine unserem geschichtlich bestimmten Bewußtsein als gegenwärtig verwirklichte Möglichkeit. Man kann einwenden: was nicht ist, kann werden — an uns liegt es, sie wieder zu erwecken, vielleicht eben durch eine Arbeit wie die Genzmersche. — Vielleicht. Aber gerade dann, wenn diese Verdeutschung eine reformatorische Wirkung auf dem Gebiete der dichterischen Sprachgestaltung erstrebte (was ihr in Wirklichkeit wohl fern liegt), so gäbe sie uns ja die Lieder erst recht völlig anders als sie sich dem Urhörer gaben. Ihm war ihre metrische Form als etwas Vertrautes, fest Überliefertes gegeben, das keinerlei reformatorischen Anspruch in sich trug. Das historische Verstehen des Kunstwerks würde also einem Bestreben geopfert werden, das mit dem historischen Kunstwerk nichts zu tun hat. Erst einem (gedachten) künftigen deutschen Hörer, dem jene strengen Stabreimregeln wieder selbstverständlich wären, könnte die Metrik dieser Verdeutschung ein passendes Werkzeug zum Nachverstehen der alten Lieder sein.

Die Forderung einer philologisch getreuen Übersetzung widerstreitet dem Wesen sprachlichen Gestaltens und ist ein Widerspruch

1) Die Übersetzung Genzmers ringe mit der Silbenkargheit des Urtextes, sagt Heusler in der Einleitung. Zum Glück für seine Arbeit hat Genzmers deutsches und dichterisches Sprachgefühl verhindert, daß er diesen Ringkampf aufs äußerste trieb! Die Genzmersche Verdeutschung bietet — neben Verrenktem — viele prächtige Strophen, die dem Dichter gelingen konnten, wo er sein philologisches Programm nicht zu ernst nahm. Die in unserer Untersuchung geübte scharfe Kritik gilt nicht der verdienstvollen Genzmerschen Arbeit als solcher, sondern der Möglichkeit eines historisch-philologisch getreuen Übersetzens überhaupt.

in sich selbst: eine Unmöglichkeit. Den Vorteil, den die Übertragung gegenüber dem Urtext bietet (nämlich: eine feste sprachliche Wirklichkeit darzustellen, während die Sprache des Urtextes für den Nachversther etwas Hypothetisches und Problematisches ist), gibt auf, wer an die Wesensgesetze der Übersetzungssprache rührt, sie künstlich in die problematische Gegebenheit der Ursprache hineinzertrt und somit ihre unmittelbare Gegebenheit zerstört. Was dabei herauskommt, kann eine sehr brauchbare Eselsbrücke zum Urtext selber sein, nicht aber ein sich selbst genügendes sprachliches Kunstwerk. Indem es einen Weg zum Urtext darstellt, führt es den gewissenhaften Nachversther gerade mitten hinein in jene Arbeit, die es ihm — laut Programm — ersparen wollte. Auch die Antiquitätenkammer verschwindet ja keineswegs: an die Stelle des Glossars treten die erläuternden Anmerkungen.

Nur zwei Wege gibt es also zum geschichtlich entrückten sprachlichen Kunstwerk. Der eine ist der Weg über den Urtext. Zu einem Verstehen aus erster Hand vermag er nicht zu führen, und das, was er schließlich darbietet, ist ein bewußtseinsmäßig völlig anders aufgebauter Gegenstand als das, was dem Urversther sich darbot. Der andere Weg ist der: sich geistig befruchten zu lassen von dem, was noch lebendig und unmittelbar verstehbar ist vom Geiste des alten Werkes, und dann ein neues Werk zu schaffen aus dem sprachlichen Geiste der eigenen Gegenwart. Das Zeitgebundene, der philologische Gegenstand, wird geopfert, um den lebendigen zeitlosen Gehalt zu retten für die Zeit des Verstherers. Dieser neue Gegenstand tritt an die Stelle des alten und gibt sich als unmittelbar verstehbar — für die Zeit, in der er und aus der er gestaltet wurde.

Die „philologisch getreue Übertragung“ aber ist ein Gedanke jener historizistisch eingestellten Zeit, die da glaubte, daß geschichtlich Entrücktes in seinen eigenen Formen wiederzugeben sei, — jener Zeit, die zwischen Mietskasernen und Warenhäuser aus Beton und Eisen neue Kirchen und Rathäuser in „gotischem Stile“ stellte. Keine schöpferische Zeit aber ist jemals „historizistisch eingestellt“ gewesen, und keine verstand ein sprachliches Kunstwerk anders denn als eine Anregung zu eigenem Schaffen aus eigenem Stil und Geist.