

Daniele Vecchiato

Deutsche Übersetzungen des *Orlando innamorato* zwischen Kreativität und philologischer Sorgfalt

Ein Beitrag zur Geschichte der Boiardo-Rezeption um (und nach) 1800

Das Interesse der Goethezeit an der italienischen Renaissance und deren Versepiik erschöpfte sich nicht mit der Rezeption von Torquato Tasso und Ludovico Ariosto, deren Werke im Ausgang des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum eine außergewöhnliche Konjunktur erlebten.¹ Auch Matteo Maria Boiardos *Orlando innamorato* (oder *L'inamoramento de Orlando*, wie der Text in der verloren gegangenen Originalausgabe vermutlich hieß)² erfreute sich einer beachtlichen – wenn auch etwas verspäteten – Popularität: Zwischen 1819 und 1840, im Laufe von rund 20 Jahren, wurden drei Übersetzungen des Ende des 15. Jahrhunderts erschienenen Versepos veröffentlicht, die – freilich mit unterschiedlichem Erfolg – zu dessen Bekanntmachung in den deutschen Landen beitrugen.³ Die erste Übertragung – eigentlich eine

1 Hierzu vgl. u. a. Lionello Vincenti, Ariosto in Germania. In: Alfieri e lo „Sturm und Drang“ e altri saggi di letteratura italiana e tedesca, Firenze 1966, S. 57–87; Gabriele Kroes, Zur Geschichte der deutschen Übersetzungen von Ariosts *Orlando furioso*, sowie Ulrich Schulz-Buschhaus, Schwierigkeiten mit der Versepiik (vor allem Torquato Tassos). In: Italienische Literatur in deutscher Sprache. Bilanz und Perspektiven, hg. von Reinhard Kleszczewski und Bernhard König, Tübingen 1990, S. 11–26 und S. 27–40; Peter Kofler, Ariost und Tasso in Wielands *Merkur*. Übersetzungsprobe als Textsorte, Bozen/Innsbruck 1994; Elena Polledri, Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit. Deutsche Übersetzungen italienischer Klassiker von Tasso bis Dante, Tübingen 2010, passim; Christian Rivoletti, Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'*Orlando furioso* in Francia, Germania e Italia, Venezia 2014, S. 171–321. Zu den kulturellen Rahmenbedingungen dieser Konjunktur vgl. Karlheinz Stierle, Italienische Renaissance und deutsche Romantik. In: „Italien in Germanien“. Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850, hg. von Frank-Rutger Hausmann, Tübingen 1996, S. 373–404.

2 Vgl. Andrea Canova, Introduzione. In: Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato. L'inamoramento de Orlando*, hg. von Andrea Canova, Milano 2011, Bd. 1, S. 5–65, hier S. 10–12.

3 Vgl. Volker Kapp, Frank-Rutger Hausmann u. a. (Hg.), *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von 1730 bis 1990*, Tübingen 1992 ff., S. 158 f.

Anmerkung: Dieser Aufsatz entstand im Rahmen eines durch ein Stipendium der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Forschungsvorhabens an der Humboldt-Universität zu Berlin.

<https://doi.org/10.1515/9783110542202-014>

Prosaadaption „[n]ach dem Italiänischen“ – stammt von Marie Wilhelmine Schmidt (geb. Nauen), der Frau des Berliner Romanisten Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt, welcher die 1819 veröffentlichte Ausgabe in zwei Bänden betreute und 1820 um einen dritten ergänzte.⁴ Die zweite Übersetzung, zwischen 1835 und 1839 in vier Teilen publiziert, war das letzte große Unternehmen von Johann Diederich Gries, der im frühen 19. Jahrhundert aufgrund seiner Übersetzungen von Ariostos *Orlando furioso* (1804–1808), Tassos *Gerusalemme liberata* (1810) und den Schauspielen von Calderón de la Barca (1815–1842) als „de[r] Verdeutscher romanischer Reimkunst“⁵ seiner Zeit berühmt wurde.⁶ Die dritte Version, die fast zeitgleich mit der Gries’schen entstand, wurde von Johann Gottlob Regis angefertigt und kam 1840 als vollständige Ausgabe auf den Buchmarkt.⁷

Obwohl diese drei in Intention, Form und ästhetischer Qualität stark voneinander differierenden Übersetzungen zur Verbreitung des Boiardo’schen Epos im deutschsprachigen Raum entscheidend beigetragen haben, sind sie von der Forschung so gut wie unbeachtet geblieben. Dies erklärt sich zum einen durch die Tatsache, dass Boiardo – vielleicht aufgrund der Komplexität und vermeintlichen Rauheit seiner Sprache – weniger bekannt und geschätzt war als die späteren Versmeister der italienischen Renaissance.⁸ Zum anderen wurde

4 [Wilhelmine Schmidt], Rolands Abentheuer in hundert romantischen Bildern. Nach dem Italiänischen des Grafen Bojardo, hg. von Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt, 3 Bde., Berlin/Leipzig 1819–1820.

5 Reinhard Tgahrt (Hg.), Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach 1982, (Marbacher Kataloge 37), S. 525.

6 Matteo Maria Bojardo’s, Grafen von Scandiano, Verliebter Roland. Zum erstenmale verdeutscht und mit Anmerkungen versehen von Johann Diederich Gries, 4 Bde., Stuttgart 1835–1839.

7 Matteo Maria Bojardo’s, Grafen von Scandiana [sic], Verliebter Roland, als erster Theil zu Ariosto’s Rasendem Roland nach den bisher zugänglichen Texten der Urschrift zum erstenmale vollständig verdeutscht, mit Glossar und Anmerkungen herausgegeben von Gottlob Regis, Berlin 1840. Zu Gries und Regis vgl. Tgahrt, Weltliteratur, S. 523–550.

8 Dagegen war die Boiardo-Rezeption in Spanien und Frankreich bedeutsamer, wie die zahlreichen, z. T. sehr frühen Übersetzungen des *Innamorato* bezeugen. Vgl. Giovanni Caravaggi, Un capitolo della fortuna spagnola del Boiardo. La traduzione dell’*Innamorato* iniziata da Hernando de Acuña. In: Il Boiardo e la cultura contemporanea, hg. von Giuseppe Anceschi, Firenze 1970, S. 117–155; Marcella Leopizzi, L’*Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo traduit en prose par François de Rosset et adapté par Alain-René Lesage. In: Tradurre. Riflessioni e Rifrazioni, hg. von Alfonsina De Benedetto, Ida Porfido und Ugo Serani, Bari 2008, S. 169–179. In England wurde der *Innamorato* früh und von wichtigen Autoren wie Edmund Spenser rezipiert; allerdings erschien die erste Übersetzung, die übrigens auf Domenichis Bearbeitung basierte, erst 1598, wobei eine breite Rezeption des Epos erst durch das Interesse der britischen

der *Orlando innamorato* von Anbeginn als die Grundlage für Ariostos *Furioso* gelesen und hauptsächlich aufgrund dieser Vorfahren- bzw. Dienstfunktion aufgewertet.

Nach einem Abriss der deutschen (übersetzerischen) Rezeption⁹ Boiardos werden im Folgenden die Übersetzungen von Schmidt, Gries und Regis einzeln präsentiert und im Hinblick auf ihre textspezifischen Eigenschaften ausgelotet. Dabei wird besondere Aufmerksamkeit sowohl auf die Übersetzervorreden und sonstigen Paratexte¹⁰ als auch auf die jeweils verwendeten kreativen Übersetzungspraktiken gerichtet, die im Zusammenhang mit dem dynamischen Übersetzungsbegriff der Zeit um und nach 1800 zu analysieren sind. Während Schmidts Prosaübersetzung noch im Zeichen der frühneuzeitlichen *belles infidèles* steht, versuchen Gries und Regis Inhalt und Form des Originals so getreu wie möglich zu reproduzieren. Beide jedoch arbeiten zugleich kreativ, wie es von jeder rhythmischen und metrischen Übertragung zu erwarten ist. Während sich aber Gries hie und da poetische Lizenzen erlaubt, etwa um skabrose Stellen zu zensieren oder um seinen Text für das deutsche Ohr angenehmer zu machen, arbeitet Regis strenger originalgetreu und versieht seinen Text mit einem ausführlichen Apparat, der von einem philologisch-dokumentarischen Anspruch zeugt.¹¹ Anhand der Boiardo-Übersetzungen wird sich also exemplarisch zeigen, dass um und nach 1800 verschiedene Zugänge zum literarischen Übersetzen und unterschiedliche Kreativitätsbegriffe koexistierten. Zugleich wird die Beschreibung des Übergangs von Schmidts freier Gestaltung hin zu Regis' Originaltreue durch die gewandte Verbindung beider Extreme bei Gries vor Augen führen, wie die Nachahmungspoetik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich an Bedeutung verlor zugunsten einer Auffassung von Übersetzung, die dem modernen ‚Reiz des Fremden‘ und der Forderung nach größerer Nähe zum Original entgegenkommt.¹²

Romantik für italienische Heldengedichte ermöglicht wurde. Hierzu vgl. James V. Mirollo, *La Fortuna del Boiardo in Inghilterra (e in America)*. In: *Il Boiardo e la cultura contemporanea*, hg. von Giuseppe Anceschi, Firenze 1970, S. 319–327.

9 Vgl. Elisabeth Ahrend, *Übersetzungsforschung und Rezeptionsforschung. Fragen der Theorie und Praxis am Beispiel der übersetzerischen Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum von 1750 bis 1850*. In: „Italien in Germanien“. *Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850*, hg. von Frank-Rutger Hausmann, Tübingen 1996, S. 185–214.

10 Zur Bedeutung der Vorreden zur Bestimmung der Intention der Übersetzer und zur Begründung ihrer Strategien vgl. Helmut Knufmann, *Das deutsche Übersetzungswesen des 18. Jahrhunderts im Spiegel von Übersetzer- und Herausgebervorreden*. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 91, 1969, S. 491–572.

11 Zur philologisch-dokumentarischen Übersetzung vgl. den Beitrag von Iris Plack im vorliegenden Band.

12 Vgl. u. a. Hans-Wolfgang Schneiders, *Die Ambivalenz des Fremden. Übersetzungstheorie im Zeitalter der Aufklärung (Frankreich und Italien)*, Bonn 1995, S. 146–171.

I „[S]o muß man dem Boiardo seinen Platz neben den höchsten Meistern aller Zeit anweisen“. Die deutsche Boiardo-Rezeption um 1800

Die Rezeptionsgeschichte des *Orlando innamorato* ist von Anfang an eine Geschichte kreativer Umschreibungen, Bearbeitungen und Fortschreibungen. Bereits die lückenhafte Überlieferung des Textes und dessen zerklüftete Editions-geschichte im frühen 16. Jahrhundert machen es unmöglich, von einem Original *stricto sensu* zu sprechen: Die erste Ausgabe der beiden ersten Bücher, die zwischen 1482 und 1483 vermutlich in Reggio Emilia, Modena oder Scandiano erschien,¹³ ist aufgrund ihres großen Erfolgs buchstäblich verbraucht worden, weswegen uns heute keine Überlieferung vorliegt, während die dutzenden Auflagen, die das Heldengedicht in den ersten Jahrzehnten nach seiner Erstveröffentlichung erlebte, Lücken und Unstimmigkeiten aufweisen.¹⁴ Dieses prekäre Bild verkompliziert sich durch die mehrfachen Bearbeitungen des Werkes im frühen Cinquecento, die eine deutliche Konturierung des Ausgangstextes erschweren. Unter diesen Bearbeitungen sind vor allem zwei zu erwähnen, die sich auch internationaler Resonanz erfreuten: die gänzliche Umarbeitung (*rifacimento*) von Francesco Berni (1542)¹⁵ und die sprachliche Erneuerung (*rimaneggiamento*) von Lodovico Domenichi (1545).¹⁶ Während Letzterer darum bemüht war, Boiardos ungeschmückte Sprache zu glätten und die veralteten

13 Die 1495 (posthum) von Camillo Boiardo, dem Sohn des Dichters, herausgegebene Gesamtausgabe, die auch die ersten neun Gesänge des dritten Buchs beinhaltet, gilt ebenso als verschollen.

14 Eine auf den neuesten Stand gebrachte Einführung in die Editions-geschichte des *Innamorato* bietet Tiziano Zanato, Boiardo, Roma 2015, S. 145–161. Für eine vollständige Auflistung und Besprechung der verschiedenen Texteditionen sowie der Bearbeitungen des Werkes vgl. Neil Harris, Bibliografia dell'„Orlando Innamorato“, 2 Bde., Modena 1988–1991.

15 Zu den Innovationen von Bernis *rifacimento* vgl. H. F. Woodhouse, Language and Style in a Renaissance Epic. Berni's Corrections to Boiardo's *Orlando innamorato*, London 1982; Danilo Romei, L'„Orlando“ moralizzato dal Berni. In: Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papi medicei (1513–1534), Roma 2007, S. 181–201.

16 Domenichis Fassung stellt in der Tat eine nach damaligen Standards konzipierte „kritische Edition“ dar, d. h. eine Edition, die vor allem um die sprachliche Korrektur (*riforma*) und Zugänglichmachung des Originals bemüht war. Hierzu vgl. Carlo Dionisotti, Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento. In: Il Boiardo e la cultura contemporanea, hg. von Giuseppe Aneschi, Firenze 1970, S. 221–241, hier S. 240 f.

und landschaftlichen Ausdrücke zu emendieren, ohne dabei den Inhalt und Gang des Gedichts anzutasten, entfernte sich Ersterer, der sich Ariosto zum Vorbild nahm, deutlicher vom Ausgangstext und veränderte ihn sowohl inhaltlich als auch strukturell, „so dass der ursprüngliche Boiardo bald ganz vergessen war“.¹⁷ Eine eigene Abhandlung würden darüber hinaus die lukrativen Fortschreibungen des *Innamorato* verdienen, die sogenannten *giunte*, die das Fragment gebliebene Epos ausgehend von den von Boiardo angedeuteten Entwicklungslinien des Plots um weitere Gesänge, ja um ganze Bücher ergänzen.¹⁸

Im 18. Jahrhundert wurde der *Orlando innamorato* am häufigsten entweder in der Ausgabe von Domenichi oder in derjenigen von Berni gelesen, welche besonders seit ihrer vierten Auflage im Jahr 1725 einen stets wachsenden Beifall fand. Erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit der Behauptung der Philologie und der Erprobung moderner Editionsmethoden wurde versucht, den fast verschollenen Boiardo in seiner ursprünglichen Gestalt wiederherzustellen: Unabhängig voneinander brachten Antonio Panizzi in London (1830) und der deutsche Romanist Gottlob Heinrich Adolph Wagner in Leipzig (1833) zwei Ausgaben heraus, die – auch wenn sie nach heutigen textkritischen Maßstäben als problematisch erscheinen¹⁹ – einen ersten Beitrag zur Rückgewinnung der Boiardo'schen ‚Originalfassung‘ leisteten. Während Panizzi sieben frühere Ausgaben kollationierte, legte Wagner die vollständige Edition einer einzigen venezianischen Inkunabel von 1527 vor und erwarb – zumindest in Deutschland – den Ruhm, „den alten Dichter aus seinem fast 300jährigen Schlummer zuerst erweckt zu haben“.²⁰

Das erste Zeugnis einer schöpferischen Auseinandersetzung mit dem *Orlando innamorato* im deutschsprachigen Raum datiert auf die Jahre 1794 und 1795 zurück, als das sechste und siebte Buch der *Vermischten Gedichte und prosaischen Schriften* von Ludwig Heinrich von Nicolay veröffentlicht wurden: Im sechsten Teil findet sich eine freie Umdichtung der Episode der Morgana

17 Anonymus, [Rezension von:] Matteo Maria Boiardo's, Grafen von Scandiano, Verliebter Roland, herausgegeben von Gottlob Regis. In: Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 152, 1844, Sp. 1209–1214, hier Sp. 1210.

18 Die bekannteste *giunta* war diejenige von Agostini. Hierzu vgl. Elisabetta Baruzzo, Nicolò degli Agostini continuatore del Boiardo, Pisa 1983.

19 Panizzi standen keine der älteren Ausgaben zur Verfügung und Wagner nahm eine einzige, sehr verderbte Ausgabe als Textgrundlage für seine Edition.

20 Johann Diederich Gries, Vorrede. In: Matteo Maria Boiardo's, Grafen von Scandiano, Verliebter Roland. Zum erstenmale verdeutsch und mit Anmerkungen versehen von Johann Diederich Gries, Bd. 1, Stuttgart 1835, S. III–XLVIII, hier S. XXIII.

(II, Ges. 8 und 9),²¹ während im siebten ausgewählte Stationen der Liebesgeschichte zwischen Rinaldo und Angelica bearbeitet werden.²² Für seine Verse geht Nicolay mit Boiardos Text äußerst frei um und verwendet ihn eher als Stoff zur Entwicklung einer eigenen Dichtung. Der Autor, der sich in den ersten Strophen von *Morganens Grotte* als Ariostos Schüler bekennt, nimmt Boiardos Werk, das er als besonders derb empfindet, nicht ernst und fühlt sich legitimiert, es mit eigener Kreativität zu bearbeiten:

Ein wild Gewässer, schwer berüchtigt,
Ist des Boiardo Lied. Zwar alter Worte Rost
Schliff Berni weg; doch blieb die Fabel ungezüchtigt,
Und aus Bescheidenheit hast du, mein Ariost,
Die seidenen Faden deiner Spule
Den zwirnen angeknüpft auf dem verlassnen Stuhle.
Warum entfernt sich denn mein Lied
Von dir, wenn ich so klar den Unterschied
Des *Liebenden*, des *Rasenden* bemerke? –
Aus Lust zur Änderung, zur Prüfung eigner Stärke.
In deiner Schule nur geübt,
Such' ich ein Feld, das grössre Freiheit giebt,
Das ich unsträflicher verwandle,
Und als mein Eigenthum behandle.²³

Als Ariostos Verehrer schreibt Nicolay das im 18. Jahrhundert bereits konsolidierte Vorurteil fort, Boiardos Dichtung sei im Vergleich zu jener seines Nachfolgers nicht so raffiniert, und gerade in dieser Schwäche des Originals sieht er den Anlass für eine durchaus kreative Umarbeitung, die er sozusagen ohne Schuldgefühle durchführen kann, weil er sich aufgrund der angeblichen poetischen Unreife des Ausgangstextes von jeder Verpflichtung gegenüber demselben befreit fühlt.

Der Vergleich mit Ariosto war also auch in den deutschen Landen von Anfang an ein spezifisches Merkmal der Boiardo-Rezeption: Wie bereits angedeutet, wurde der *Innamorato* erst Jahre nach dem *Furioso* entdeckt und vor allem in der Rolle des Vorgängers von Ariostos Text gelesen. Doch bereits bei seiner Entdeckung im frühen 19. Jahrhundert vermehrten sich die Stimmen, die Boiardos Qualitäten anerkannten und zugleich versuchten, ihn aus dem Schatten des berühmten Nachfolgers zu holen. So beobachtet etwa Friedrich Schlegel in

²¹ Vgl. Ludwig Heinrich von Nicolay, *Morganens Grotte*. In vier Büchern. In: *Vermischte Gedichte und prosaische Schriften*, 6. Bd., Berlin/Stettin 1794.

²² Vgl. Ludwig Heinrich von Nicolay, Reinhold und Angelika, *Eine Rittergeschichte in zwölf Gesängen*. In: *Vermischte Gedichte und prosaische Schriften*, 7. Bd., Berlin/Stettin 1795.

²³ Nicolay, *Morganens Grotte*, S. 3 f.

seinen Wiener Vorlesungen über die *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812):

Von Seite der Erfindung und der Fülle der Fantasie, die man ihm sonst wohl zutraut, verliert Ariost viel, sobald man seine Quelle [Boiardo, D. V.] kennen lernt. Der ganze Vorrat an Erfindungen und Erzählungen, womit er uns unterhält, findet sich schon bei seinem Vorgänger, und auch die malerische Kraft der Beschreibung ist dieselbe; nur die größere Sorgfalt, <die> Leichtigkeit und Anmut in Sprache und Verskunst hat Ariost voraus, und etwa den Vorzug, daß er Stellen aus der Odyssee, dem Ovid, oder sonst einzelne Blumen aus den alten Dichtern mit noch glücklicherem Kunstsinn zu benutzen und zu entlehnen weiß.²⁴

Ein ähnliches Urteil fällt der spätere Boiardo-Übersetzer Gries in einem Brief vom 21. Juni 1812 an August Wilhelm Schlegel, in dem er über seine Erfahrung mit der tastenden Übertragung eines Gesanges des italienischen Rittergedichts berichtet:

[D]as Gedicht [...] verdient [es wohl], den Deutschen bekannter zu werden. An Erfindung und Phantasie steht Bojardo dem Ariost gewiß nicht nach, wenn er ihm vielleicht an Witz und Lebhaftigkeit weichen muß. Dagegen hat Bojardo dann wieder den Vorzug der Priorität und Originalität; denn ohne ihn würde Ariost vielleicht nie auf den Gedanken gekommen seyn, ein Gedicht, wie der Furioso ist, zu schreiben.²⁵

Schlegel und Gries heben die stoffliche Originalität und die bildliche Phantasie des *Innamorato* als Voraussetzungen für Ariostos *Furioso* hervor und wünschen sich, dass Boiardos Dichtung aufgewertet und dem deutschen Publikum nähergebracht wird.

Der Wunsch nach der Entdeckung von Boiardo in Deutschland kennzeichnet auch die Intention der ersten Gesamtübersetzung des Epos, der „prosaische[n] Darstellung“²⁶ von Wilhelmine Schmidt (1819). Hier wird auf der einen Seite der Bezug zu Ariosto verkaufsstrategisch beibehalten (die Lektüre Boiardos wird als Vorbedingung präsentiert, um Ariosto vollkommen schätzen und

24 Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur* (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 6), hg. von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1961, S. 218.

25 Johann Diederich Gries, Brief vom 21. Juni 1812 an August Wilhelm Schlegel. In: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel, hg. von Josef Körner, Zürich/Leipzig/Wien 1930, Bd. 1, S. 275–282, hier S. 282. Die digitalisierte Handschrift des Briefes ist einzusehen auf der Seite: <http://august-wilhelm-schlegel.de/briefedigital/briefid/588> (letzter Zugriff: 4. Oktober 2017).

26 Vgl. Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt, Über die italiänischen Helden-Gedichte aus dem Sagenkreis Karls des Großen. In: [Wilhelmine Schmidt], Rolands Abentheuer in hundert romantischen Bildern. Nach dem Italiänischen des Grafen Bojardo, Bd. 3, Berlin/Leipzig 1820, S. 196.

verstehen zu können);²⁷ auf der anderen Seite wird der Versuch unternommen, Boiardo auch unabhängig von seinem sperrigen Nachfolger zu rehabilitieren. Mit den Worten des Herausgebers Valentin Schmidt musste man „dem Boiardo seinen Platz neben den höchsten Meistern aller Zeit anweisen“, und zwar als „der Schöpfer jenes göttlichen Gedichtes [des *Orlando innamorato*, D. V.], in welchem die ganze Wunderwelt des romantischen Ritterlebens wahrhaft eingekehrt ist, und dessen Vollendung [...] der Tod des Dichters verhinderte“.²⁸ In diesem Satz werden im Übrigen zwei der Hauptgründe für das Interesse der deutschen Romantik an Boiardos Epos genannt: die Darstellung des mittelalterlichen Ritterlebens und seiner Werte, die zum ersten Mal durch eine synkretistische Mischung von Figuren und Elementen aus den karolingischen und den arthurianischen Zyklen zum Ausdruck kamen, und die unvollendete Natur des Gedichts, die der Faszination der Romantiker für das Fragment entsprechen haben muss.

Schmidts Prosaadaption des *Orlando innamorato* hatte jedoch nicht die Resonanz, die sich der Herausgeber gewünscht hatte. Erst mit der Edition von Wagner (1833) und vor allem mit der Übersetzung von Gries (1835–1839), „der wohl besten bislang vorliegenden deutschen Versübersetzung“,²⁹ wurde die Aufmerksamkeit der deutschen Leser wieder auf das Werk Boiardos gelenkt. Gries, der seine Aufgabe als Kulturvermittler sehr ernst nahm, stellt seinem *Verliebten Roland* eine längere Vorrede voran, in der er nicht nur eine sorgfältige Darstellung der Entstehungs- und Editions-geschichte sowie der Struktur, Sprache und Inhalte des *Innamorato* bietet, sondern auch ein detailreiches biographisches und intellektuelles Profil des Dichters rekonstruiert und sogar kurz auf seine weniger bekannten literarischen Erzeugnisse eingeht.³⁰

Die letzte Etappe auf dem unebenen Weg der deutschen Boiardo-Rezeption im frühen 19. Jahrhundert stellt die 1840 erschienene Übersetzung von Regis dar, welche einzelne von Gries zensierte Stanzas einschließt und deswegen den Ruhm verdient, die erste – und bisher letzte – vollständige Verdeutschung

27 So behauptet der Herausgeber in der Vorrede, dass der populäre *Orlando furioso* „nur eine Fortsetzung des Gedichtes Boiardo's“ darstelle und dass vieles bei Ariosto ohne „die Bekanntheit mit seinem großen Vorgänger [...] völlig unverständlich“ sei (Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt, Vorrede des Herausgebers. In: [Wilhelmine Schmidt], *Rolands Abentheuer in hundert romantischen Bildern. Nach dem Italiänischen des Grafen Boiardo*, Bd. 1, Berlin/Leipzig 1819, S. III–VI, hier S. V).

28 Schmidt, Über die italiänischen Helden-Gedichte, S. 184.

29 Florian Mehlretter, Vorbemerkung. In: Matteo Maria Boiardo, *Der Verliebte Roland*, erzählt und kommentiert von Florian Mehlretter mit einer Auswahl der Übersetzung von Johann Diederich Gries, München 2009, S. 7f., hier S. 7.

30 Vgl. Gries, Vorrede, S. III–XLVIII.

des *Orlando innamorato* zu sein. Im Gegensatz zu Gries, der Ariosto in seiner Vorrede nur nebenbei erwähnt, um Boiardo im Fokus zu halten,³¹ vermarktet Regis seinen *Verliebten Roland* schon auf der Titelseite ausdrücklich als den „erste[n] Theil zu Ariosto's Rasendem Roland“³² – ein Brandzeichen, das die Rezeption des *Orlando innamorato* für den Rest des 19. Jahrhunderts prägte und bis heute den Grafen von Scandiano als zweitrangig erscheinen lässt.

II „Bojardos Zauberbaum aus italiänischem Boden in den deutschen [...] verpflanzen“. Wilhelmine Schmidts *Rolands Abentheuer in hundert romantischen Bildern* (1819)

Eine Analyse der deutschen Boiardo-Übersetzungen im 19. Jahrhundert muss bei der Prosaadaption von Wilhelmine Schmidt anfangen. Lange Zeit wurde in der Forschung behauptet, diese anonym erschienene Übertragung sei das Werk der Schriftstellerin Benedikte Naubert, an deren Tod in der Vorrede erinnert wird.³³ Es handelt sich allerdings um ein Missverständnis, das aufgrund einer frühen Rezension des Werkes entstanden ist³⁴ und bis in die jüngste Forschung hinein beständig wiederholt wurde.³⁵ Im Gegensatz zu Naubert, deren Werk mittlerweile in der Dixhuitièmistik besondere Prominenz errungen hat, ist Schmidt nur wenigen Spezialisten als die Übersetzerin von Walter Scotts *The Heart of Midlothian* (*Der Kerker von Edinburgh*, 1821–1822) und verschiedener Stücke von Calderón de la Barca (u. a. *Der Liebhaber als Gespenst* und *Das Mädchen des Gomez Arias*, beide 1825 veröffentlicht) bekannt.³⁶ Ihr übersetze-

³¹ Vgl. Gries, Vorrede, S. XXXIV f.

³² In einer Notiz an den Verleger Cotta über seine Übersetzung betont Regis die Bedeutung dieses Ariosto-Bezugs: „Hierdurch wird das Publicum“ darauf „aufmerksam gemacht: [...] daß Ariost ohne diese erste Hälfte des gesammten Rolands-Gedichtes nie gehörig verstanden werden kann“ (Johann Gottlob Regis, Brief vom 7. Juli 1838 an Johann Georg von Cotta. Zitiert in: Tgahrt, *Weltliteratur*, S. 544 f., hier S. 545).

³³ Vgl. Schmidt, Vorrede des Herausgebers, S. III.

³⁴ Vgl. Carl Wilhelm Otto August von Schindel, *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, Leipzig 1825, S. 270.

³⁵ Vgl. etwa Hilary Brown, *Benedikte Naubert (1756–1819) and her Relations to the English Culture*, Leeds 2005, S. 30.

³⁶ Vgl. Henry W. Sullivan, *Calderon in the German Lands and the Low Countries. His Reception and Influence, 1654–1980*, Cambridge/New York 1983, bes. S. 195–209 und S. 316 f.; Carol Tully, *Cultural Hierarchies and the Global Canon. German Hispanism, Translation and Gender*

risches Werk verdanken wir mit aller Wahrscheinlichkeit der intensiven Zusammenarbeit mit ihrem Mann, dem Berliner Gelehrten Valentin Schmidt, der die Herausgabe der Boiardo-Adaption betreute und ihr vermutlich auch alle anderen Übersetzungen für seine eigenen Studien in Auftrag gab.³⁷ In der Regel arbeitete Wilhelmine Schmidt nicht bloß mimetisch oder reproduktiv, sondern pflegte einen ziemlich freien Umgang mit den jeweiligen Originalen, was auch als ein Ausdruck der emanzipatorischen Bestrebungen der Übersetzerin gedeutet werden kann.³⁸ Dass sie besonders in der Wiedergabe des *Orlando innamorato* in Prosa ihre schriftstellerischen Ambitionen verwirklicht sah, bezeugt die Tatsache, dass sie ihre späteren Übersetzungen unter dem (weiblichen!) Titlonym „von der Verfasserin der Rolands Abentheuer“ veröffentlichen ließ.

Es ist schwer zu eruieren, mit welcher Vorlage Schmidt gearbeitet hat. 1819 waren die Editionen von Panizzi und Wagner noch nicht erschienen und es ist durchaus möglich, dass sie eine Bearbeitung (von Berni oder Domenichi) oder sogar eine Übersetzung herangezogen hat, obwohl es im Untertitel „nach dem Italiänischen des Grafen Bojardo“ heißt. Ihr Mann verzeichnet in seinen Ausführungen zum *Innamorato* die verschiedenen ihm bekannten „Ausgaben, Übersetzungen und Bearbeitungen“, ohne jedoch zu präzisieren, welche für die Adaption verwendet wurde(n) bzw. zu welchen er und seine Frau Zugang hatten.³⁹ Stattdessen gibt er reichlich Auskunft über das Modell und die leitende Intention der Übersetzung:

in the Nineteenth Century. In: *Oxford German Studies*, 42.2, 2013, S. 119–138, bes. S. 132–135. Für weitere biobibliographische Informationen zu Wilhelmine Schmidt vgl. Julius Eduard Hitzig, *Gelehrtes Berlin im Jahre 1825*, Berlin 1826, S. 244 f.

37 Man kann also im Hinblick auf Wilhelmine Schmidt eine ähnliche Rolle als ‚Gehülfin‘ vermuten, wie es bei der Gottschedin der Fall war. Hierzu vgl. u. a. Hilary Brown, Luise Gottsched the Translator, Rochester 2012.

38 Zu den Spezifika weiblicher Übersetzungspraxis um 1800 vgl. Andrew Piper, *The Making of Transnational Communities. German Women Translators, 1800–1850*. In: *Women in German Yearbook*, 22, 2006, S. 119–144; Hilary Brown, Brunhilde Wehinger (Hg.), *Übersetzungskultur im 18. Jahrhundert. Übersetzerinnen in Deutschland, Frankreich und der Schweiz*, Hannover 2008, (Aufklärung und Moderne 12); Norbert Bachleitner, *Striving for a Position in the Literary Field: German Women Translators from the 18th to the 19th Century*. In: „Die Bienen fremder Literaturen“. *Der literarische Transfer zwischen Großbritannien, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770–1850)*, hg. von Norbert Bachleitner und Murray G. Hall, Wiesbaden 2012, S. 213–228; Angela Sanmann, Martine Hennard Dutheil de la Rochère, Valérie Cossy (Hg.), *fémin|in|visible. Women Authors of the Enlightenment – Übersetzen, schreiben, vermitteln*, Lausanne 2018, (Cahiers du CTL 58). Darüber hinaus vgl. im vorliegenden Band die Beiträge von Angela Sanmann und Gaby Pailer.

39 Vgl. Schmidt, *Über die italiänischen Helden-Gedichte*, S. 193–196.

Rolands Abentheuer, deren Herausgabe mir gütigst anvertraut worden, sollte dem Wesen und der Form nach an das deutsche *Buch der Liebe* erinnern. Wie dort gute ältere Bücher, in denen der Geist christlich-europäischer Tugenden der Männer und Weiber weht, in deutscher Zunge den Freunden des guten und schönen zur Ergötzung und Belehrung erneut sind, ohne ängstlich die jedem Volk eigenthümliche nationale Form beizubehalten: eben so versuchte die verehrte Verfasserin auch hier Bojardos Zauberbaum aus italiänischem Boden in den deutschen zu verpflanzen, und so viel als möglich *einheimisch* zu machen.⁴⁰

Schmidts Prosaübersetzung soll also ein zweifaches Programm erfüllen: Wie das 1809 initiierte – und nach dem ersten Band nicht weitergeführte – Projekt von Johann Gustav Büsching und Friedrich Heinrich von der Hagen, „die ächten alten Ritterbücher, noch aus der wirklichen Ritterzeit“ in einem *Buch der Liebe* neu zu edieren,⁴¹ zielen *Rolands Abentheuer* einerseits darauf, dem deutschen Publikum die Werte jener Zeit „zur Ergötzung und Belehrung“ vorzustellen; andererseits sollen sie Boiardos Werk – gemäß der typisch frühneuzeitlichen Praxis der einverleibenden Übersetzung – vereindeutschen, es also mit Blick auf den Horizont der Zielkultur und nicht jenen des Originals übertragen. Folglich haben wir es hier erklärtermaßen mit einer *belle infidèle* zu tun, d. h. mit einer schönen, aber untreuen Nachbildung, in der die übersetzerischen Eingriffe mit dem Ziel größerer Eleganz, Logik und Klarheit vorgenommen werden, wobei nicht der Grad der Nähe zum Original, sondern die Leistung für die Literatur der Zielsprache entscheidend ist.⁴²

Wie der Titel es verrät, werden *Rolands Abentheuer* „in hundert romantischen Bildern“ wiedergegeben, wobei hier ‚romantisch‘ im Sinne von ‚romanesk‘ verwendet wird. Die 69 Gesänge des *Orlando innamorato* werden in einzelne Erzählsegmente zergliedert und dessen über 35.000 Verse auf ca. 530 Seiten in Prosa komprimiert. Dabei arbeitet Schmidt zu Beginn relativ nah am Original, während ihre Übersetzung ab der Mitte des zweiten Buchs einen paraphrastischen Charakter annimmt und nicht selten sogar Elemente aus dem *Orlando furioso* in die Diegese integriert.⁴³ Doch selbst in den originalgetreueren Teilen

⁴⁰ Schmidt, Über die italiänischen Helden-Gedichte, S. 196 f. [Hervorhebung im Original].

⁴¹ Johann Gustav Büsching, Friedrich Heinrich von der Hagen, Vorrede. In: *Buch der Liebe*, hg. von Johann Gustav Büsching und Friedrich Heinrich von der Hagen, Bd. 1, Berlin 1809, S. III–LII, hier S. III.

⁴² Hierzu vgl. Wilhelm Graeber, Blüte und Niedergang der *belles infidèles*. In: *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, 2. Bd., hg. von Harald Kittel, Juliane House u. a., Berlin/New York 2007, S. 1520–1531.

⁴³ Vgl. die in den Fußnoten angegebenen Verweise auf Ariosto in Schmidt, *Rolands Abentheuer*, Bd. 2, S. 37, 84, 102, 106, 124, 146, 151, 154, 193, 195, 201, 205, 209, 217, 225, 235, 244 und 252.

geht Schmidt mit der Vorlage kreativ um, und dies nicht nur wegen des nachvollziehbaren Unterschieds zwischen Vers und Prosa. Bereits im ersten Bild, das den Titel *König Karls Hoflager, und Angelica* trägt und *grosso modo* den Inhalt der Stanzas 3 bis 35 vom ersten Gesang des *Innamorato* wiedergibt, werden als entbehrlich empfundene Details, wie die Namen der Gäste am Fest Karls des Großen oder einzelne Dialoge (St. 10 und 16–18), weggelassen. Noch gravierender erscheint die Tilgung der Rahmenfiktion, nach welcher der Bischof von Reims Turpin – der übliche Chronist der Heldentaten christlicher Paladinen – die kompromittierende Geschichte Rolands eigentlich versteckt.⁴⁴ Neben solchen Auslassungen greift Schmidt aber auch mit Ergänzungen in den Text ein, etwa wenn sie Realia der karolingischen Zyklen wie Baiardo – „das treffliche Roß des Reinhold von Montalban“ – oder Durindana – „Rolands gutes Schwert“ – durch kurze Appositionen erklärt.⁴⁵ Solche für das Verständnis des Textes notwendige Erläuterungen sind eben ein Zeichen für jene programmatische ‚Verpflanzung‘ des Boiardo’schen Textes in das deutsche Kultursystem, von der Valentin Schmidt in Bezug auf die Übertragung seiner Frau sprach.

Ein weiteres Beispiel für Schmidts translatorische Kreativität ist das mit *Eingang* betitelte Kapitel, in dem die beiden ersten Strophen des Epos zusammengefasst und gleichsam aktualisiert werden. Das berühmte Incipit von Boiardo lautet:

Signori e cavalier che ve adunati
 Per oldir cose diletose e nove,
 Stati atenti e quïeti e ascoltati
 La bela istoria che il mio canto move [...].⁴⁶

Bei Schmidt geht der traditionelle Bezug zur mündlichen Überlieferung des Epos („oldir“, „ascoltati“, „il mio canto“) verloren. Stattdessen wird auf das Buchmedium hingewiesen:

Wenn ihr, edle Herren und Frauen, euch gern der lehrreichen und unterhaltenden Geschichte der Vorwelt erfreuen mögt, so schenkt auch diesen Blättern eure Aufmerksamkeit.⁴⁷

⁴⁴ „Questa novella è nota a poca gente, / Perché Turpino istesso la nascose, / Credendo forsi a quel conte valente / Esser le sue scritture dispetose, / Poiché contra ad Amor pur fu perdente / Colui che vinse tutte l’altre cose“. Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*. *L’ innamoramento de Orlando*, hg. von Andrea Canova, Milano 2011, Bd. 1, S. 119 (I, Ges. I, St. 3). Turpin wird bei Schmidt als der Erzähler der Geschichte nur nebenbei erwähnt (vgl. Rolands Abentheuer, Bd. 1, S. 1).

⁴⁵ Schmidt, *Rolands Abentheuer*, Bd. 1, S. 1.

⁴⁶ Boiardo, *Orlando Innamorato*, Bd. 1, S. 117 (I, Ges. I, St. 1).

⁴⁷ Schmidt, *Rolands Abentheuer*, Bd. 1, S. XI.

Auffällig ist ebenso die Tatsache, dass bei Schmidt nicht nur Herren und Ritter, sondern auch Frauen zum idealen Publikum des Werkes gezählt werden: Obwohl die „Damen“ auch bei Boiardo in mehreren Passagen angesprochen werden,⁴⁸ will die Übersetzerin an prominenter Stelle betonen, dass Frauen nun durch die Verbreitung der Lektüre einen direkten Zugang zur Literatur haben und am Genuss dieses Werkes teilhaben können. In diesem Zusammenhang erklärt sich auch der Hinweis auf das pädagogische Potenzial dieser Lektüre: Neben der Unterhaltsamkeit der Geschichte wird nicht so sehr ihre Neuigkeit („cose diletose e nove“) betont, sondern mehr die Tatsache, dass sie zugleich „lehrreich[] und unterhaltsam[]“ ist, gemäß dem um 1800 beliebten Motto des *prodesse et delectare*, das besonders für die Frauenliteratur galt.

Lehrreich sein sollte Schmidts Version des *Innamorato* nicht nur, weil sie die „heldenmuthige Tapferkeit“ und den „reife[n], vielfach bewährte[n] Verstand“ des Protagonisten zur Schau stellt, sondern vor allem, weil sie die Macht der „allesvermögenden Liebe“ vorführt, der „keiner auf Erden [...] zu widerstehen fähig sey“.⁴⁹ Ganz im Sinne des *Buchs der Liebe* wird der herrschende Affekt der alten Epen als eine bildende Kraft gepriesen, welche „die Seele der lieblichsten und adelichsten Tugenden“ bewegen kann.⁵⁰ In Bezug auf das Werk von Boiardo notiert Valentin Schmidt, dass Roland, „der immer jungfräuliche Held der alten Sagen“, nun „in reiner Liebe brennend und strahlend“ auftritt, um dieses Liebesideal zu veranschaulichen, denn allein durch die Liebe können die ritterlichen „Tugenden bis zu ihrer höchsten Entwicklung gesteigert werden“.⁵¹ Obgleich die Liebe unbestreitbar eine kardinale Funktion im Epos einnimmt,⁵² erweist sich diese Interpretation als kurzsichtig und allzu idealistisch. Wie Gries in der Vorrede zu seiner Übersetzung gerade in Bezug auf diese Stelle bei Schmidt kritisch bemerkt, ist nichts

lächerlicher, als die Behauptung, Boj. habe den Roland als ein Ideal aller ritterlichen Tugenden, „in reiner Liebe brennend und strahlend“, darstellen wollen. Vielmehr macht er sich oft genug über dessen Unbeholfenheit im Lieben lustig; und Rolands Buhlschaft mit der schändlichen Origille, die ihn so oft betrügt und doch immer wieder zu Gnaden aufgenommen wird, stellt diesen eben nicht als Kostverächter dar. Auch die Liebe zu

⁴⁸ Vgl. hierzu Andrea di Tommaso, *Structure and Ideology in Boiardo's Orlando Innamorato*, Chapel Hill 1972, S. 36 f.

⁴⁹ Schmidt, *Rolands Abentheuer*, Bd. 1, S. XI f.

⁵⁰ Büsching, von der Hagen, *Vorrede*, S. IX.

⁵¹ Schmidt, *Über die italiänischen Helden-Gedichte*, S. 187 f.

⁵² Vgl. u. a. Denise Alexandre-Gras, *L'héroïsme chevaleresque dans le Roland Amoureux de Boiardo*, Saint-Etienne 1988, S. 69–126; Fabio Cossutta, *Gli ideali epici dell'Umanesimo e l'„Orlando innamorato“*, Roma 1995, S. 485–524.

Angelica ist doch nicht gerade sehr rein zu nennen, da Roland gleich zu Anfang (C. I. St. 22.) als Ehemann aufgeführt wird [...].⁵³

Laut diesen Ausführungen ist Schmidt, der von Gries als etwas bigott dargestellt wird,⁵⁴ von einem stark idealisierten Bild der Liebe geleitet – und genau dies spiegelt sich in der Übersetzung seiner Frau wider. So werden dort sämtliche Stellen, die das Leidenschaftliche und sogar Skabrös-Sexuelle an der Liebe thematisieren, sorgfältig zensiert. Dies ist nicht nur bei der Erwähnung von Rolands Frau Alda im ersten Gesang der Fall: Auch der brutale nekrophile Akt in der Geschichte um Stella und Marchino⁵⁵ wird in der Version von Schmidt getilgt,⁵⁶ während das langwierige erotische Treffen von Brandimarte und Fior-delisa,⁵⁷ von dem weiter unten noch die Rede sein wird, lediglich in eleganter Weise angedeutet wird:

Alles um sie her war nun vergessen, weder Marsisens noch Reinholds, noch des wilden Kriegs, der draußen wüthete, gedachten sie mehr. Sie suchten sich einen schattigen Ruheplatz aus, mit frischem Grase und duftenden Veilchen bedeckt, und dort flogen ihnen unter Liebkosungen und süß-vertraulichem Gespräch die Stunden wie Minuten hin.⁵⁸

Mit ähnlich zensorischem Gestus streicht Schmidt ebenso sämtliche vulgären Ausdrücke sowie jene trivialen⁵⁹ oder humoristischen⁶⁰ Elemente, die Boiardos ironischen Blick auf die Ritterzeit verraten – ein Blick, der mit der einseitigen Verherrlichung der *boni mores* der Vorwelt kollidiert. So verzichtet Schmidt auf die Übersetzung einzelner Details wie zum Beispiel der hyperbolischen Zahlen-

53 Gries, Vorrede, S. XXXVII.

54 „Schmidt war, bei all' seiner staunenswürdigen Belesenheit, ein höchst einseitiger, von Vorurtheilen angefüllter Kopf, ein abgesagter Feind aller heitern Poesie, trübsinnig, pietistisch und zuletzt (wie man sagt) auch katholisch“ (Gries, Vorrede, S. XXXVII). Zu Valentin Schmidt vgl. Hitzig, Gelehrtes Berlin im Jahre 1825, S. 243f.; Neuer Nekrolog der Deutschen. Neunter Jahrgang, 1831. Zweiter Theil, Ilmenau 1833, S. 903f.

55 Vgl. Boiardo, Orlando Innamorato, Bd. 1, S. 380–382 (I, Ges. VIII, St. 43–48).

56 Vgl. Schmidt, Rolands Abentheuer, Bd. 1, S. 100–106.

57 Vgl. Boiardo, Orlando Innamorato, Bd. 1, S. 703–707 (I, Ges. XIX, St. 56–64).

58 Schmidt, Rolands Abentheuer, Bd. 1, S. 221. Elemente aus der 57. („ogni altra cosa alor dimenticava: Né più Marfisa né Renaldo apreza, / Né di lor guerra più se ricordava“) und 58. Stanze („selva umbrosa / Dove era l'erbe fresche e le viole“) werden hier aufgegriffen und bearbeitet.

59 Hierzu vgl. Cossutta, Gli ideali epici dell'Umanesimo, S. 485–524.

60 Hierzu vgl. Alexandre-Gras, L'héroïsme chevaleresque, S. 187–252; Christopher Davies, An Analysis of How Humour is Created in Boiardo's Orlando Innamorato, Reading 1990. Dass die Parodie eine gewisse Sehnsucht nach den Werten der Ritterzeit mit sich bringt, zeigt Giulio Reichenbach, L'Orlando innamorato di M. M. Boiardo, Firenze 1936, S. 217–246.

angaben bei der Beschreibung von Versammlungen oder Schlachten, die Boiardo zur Parodierung der Gattungskonventionen der Ritterepen verwendet: Die genau „[v]intedoamila e trenta“⁶¹ Gäste beim Turnier Karls des Großen werden schlicht zu „über zwanzig tausend“,⁶² und die „cento e sei battaglie“⁶³ der Marfisa finden nicht einmal Erwähnung.⁶⁴ Solche Eingriffe in das Original sind als bedeutende Verluste zu betrachten, denn sie tasten die Grundintentionen von Boiardo und das Wesen des Gedichts an.

Man kann also festhalten, dass Schmidts Prosaübersetzung trotz ihres Verdienstes, Boiardos *Orlando innamorato* zum ersten Mal breiteren Leserkreisen in Deutschland zugänglich gemacht zu haben, der Anfang des 19. Jahrhunderts noch marktbeherrschenden Strategie der *belles infidèles* folgt und das Epos im Grunde wie eine Romanze behandelt – eine Gattung, die zu diesem historischen Zeitpunkt eher „zur Trivial- und Kolportage-Literatur“ gehörte und „aus ökonomischen Gründen und weil für sie keine ästhetischen Normen best[and]en, oft sehr frei, paraphrasierend und auch aus zweiter Hand übersetzt“ wurde.⁶⁵ Durch die Fokussierung auf die Zielkultur werden Elemente des Originals häufig geglättet oder erläutert, oft aber auch missverstanden oder zensiert, sodass manche Spezifitäten von Boiardos Dichtung hinter den Intentionen der Übersetzerin und des Herausgebers verschwinden.

III „Allein die Treue ist die Pflicht des Nachbilders, so ist sie doch nicht die einzige“. Der *Verliebte Roland* von Johann Diederich Gries (1835–1839)

Mit anderen Voraussetzungen arbeitete Gries an seiner Übersetzung. Er, der wie die Brüder Schlegel die Idee einer „mimetischen Übersetzung“ verfocht, die philologisch-kritisch und somit prinzipiell ausgangstextlich orientiert ist,

⁶¹ Boiardo, *Orlando Innamorato*, Bd. 1, S. 124 (I, Ges. I, St. 12).

⁶² Schmidt, *Rolands Abentheuer*, Bd. 1, S. 3.

⁶³ Boiardo, *Orlando Innamorato*, Bd. 1, S. 658 (I, Ges. XVIII, St. 8).

⁶⁴ Vgl. Schmidt, *Rolands Abentheuer*, Bd. 1, S. 193–199.

⁶⁵ Andreas Poltermann, *Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert*. In: *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*, hg. von Brigitte Schultze, Berlin 1987, (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung 1), S. 14–52, hier S. 30.

aber zugleich die Zielkultur im Blick behält und dadurch eine Synthese zwischen dem Fremden und dem Eigenen anstrebt,⁶⁶ bemüht sich um eine inhaltlich und formal getreue Übertragung des Originals, aber auch um dessen produktive Verwandlung und Vergegenwärtigung. Anders als Schmidt, der keine modernen Auflagen des *Orlando innamorato* zur Verfügung standen, konnte Gries seine Übersetzung auf der Basis der wenige Jahre zuvor erschienenen Editionen von Panizzi und Wagner gestalten,⁶⁷ die er – wie den Anmerkungen zu den verschiedenen Varianten zu entnehmen ist – an mancher Stelle auch mit der Bearbeitung von Berni interpoliert. In Einklang mit der wachsenden „Konzentration auf das Original“, die seit Anfang des 19. Jahrhunderts in der deutschen Übersetzungstheorie und -praxis zu beobachten ist,⁶⁸ bietet er also keineswegs eine *belle infidèle*, sondern nähert sich dem Text mit philologischem Blick und versucht, semantische und phonetische Äquivalenzen zu schaffen, ohne jedoch dabei das Spannungsverhältnis zwischen dem Entstehungskontext des Originals und seiner eigenen Zeit zu vergessen.

Von Anfang an bildet „die „grösstmögliche Treue“ das „Haupt-Augenmerk“⁶⁹ der Gries'schen Übersetzung:

Diese Treue schien mir bei einem in Deutschland noch fast ganz unbekanntem Dichter das erste Erforderniss; und um diese zu erreichen, bin ich von meinen sonstigen Grundsätzen in Ansehung der Reimstellung einigermaassen abgewichen. In den Uebersetzungen des Tasso und Ariost habe ich den weiblichen Reim allemal vorangestellt, bei'm Bojardo aber bald den weiblichen, bald den männlichen, so wie durch die eine oder die andere der beiden Stellungen ein genaueres Anschmiegen an das Original möglich ward. Dass dennoch eine metrische und gereimte Uebersetzung, zumal in einer so schwierigen Versart wie die *Ottavima*, nur selten eine wörtliche seyn kann, leuchtet Jedem ein. Doch

66 Vgl. den grundlegenden Aufsatz von Elena Polledri, „Uebersetzungen sind [philologische] Mimen“. Friedrich Schlegels Philologie und die Übersetzungen von Johann Diederich Gries. In: Friedrich Schlegel und die Philologie, hg. von Ulrich Breuer, Remigius Bunia und Armin Erlinghagen, Paderborn 2013, (Schlegel-Studien 7), S. 165–187. Zum Übersetzungsbegriff der Brüder Schlegel und der (Früh-)Romantiker vgl. vor allem Andreas Huyssen, Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur, Zürich/Freiburg im Breisgau 1969; Friedmar Apel, Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens, Heidelberg 1982, S. 89–167; Roger Paulin, Die romantische Übersetzung. Theorie und Praxis. In: Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften, hg. von Nicholas Saul, München 1991, S. 250–263. Zu Gries vgl. Elisabeth Campe, Aus dem Leben von Johann Diederich Gries. Nach seinen eigenen und den Briefen seiner Zeitgenossen, Leipzig 1855.

67 Wobei die Edition von Wagner „immer zuerst berücksichtigt“ wurde (Boiardo/Gries, Verliebter Roland, Bd. 1, S. 372).

68 Poltermann, Die Erfindung des Originals, bes. S. 35–37.

69 Gries, Vorrede, S. XLIV.

versteht sich von selbst, dass kein historischer Punkt, auch von geringer Bedeutung, übergangen oder verändert werden darf, und dass man Farbe und Ton des Orig. mit grösser Beharrlichkeit festhalten muss.⁷⁰

Neben dem Inhalt des Werkes war es Gries also wichtig, die Form des Originals, dessen „Farbe und Ton“ zu reproduzieren, um so eine auf Wirkungs-gleichheit gerichtete Übersetzung vorzulegen. Die Schwierigkeit bei der Wiedergabe der formalen Strenge der *ottava rima*⁷¹ überwindet der inzwischen erfahrene Versübersetzer mit dem Rekurs auf die jambische Pentapodie als deutsche Entsprechung des *endecasillabo* und mit der Einhaltung des festen Reimschemas ABABABCC. Doch anders als in seinen früheren Übersetzungen – bei denen auf sechs kreuzgereimte Verse mit alternierenden weiblichen und männlichen Kadenzen durchweg weiblich endende Paarreim-Verse folgten – geht Gries hier weniger formenstreng um. Ein Beispiel für diesen freieren Umgang mit den Reimen, der Boiardos ‚Ton‘ bewahren sollte, bietet folgende Stanze (II, Ges. I, St. 2):

So dazumal, als Tugend, Tapferkeit	m
Bei Herrn und Rittern noch in Blüthe standen,	w
War bei uns heimisch Freud' und Höflichkeit;	m
Doch dann entflohen sie nach fremden Landen.	w
Den Weg verloren sie auf lange Zeit,	m
Und kein Gedank' an Rückkehr war vorhanden.	w
Doch Sturm und Winter räumen nun das Feld,	m
Und neue Tugendblüthe schmückt die Welt. ⁷²	m

Das „genauere[] Anschmiegen“ der Gries'schen Übersetzung an das Original zeigt sich nicht nur im Reimschema und in der prosodischen Strukturierung, sondern auch in der sorgfältigen Reproduktion bestimmter phonetischer oder rhetorischer Effekte.⁷³ Rein exemplarisch sei das Beispiel der berühmten Paronomasie „La cuccia il cacia in pista con tempesta“⁷⁴ angeführt, die bei Gries

70 Gries, Vorrede, S. XLIV f.

71 Zu den Debatten des späten 18. Jahrhunderts zur Übertragung italienischer Metren ins Deutsche vgl. im vorliegenden Bande die Beiträge von Mario Zanucchi und Elena Polledri.

72 Boiardo/Gries, *Verliebter Roland*, Bd. 1, S. 3.

73 Zu den Reimstrukturen und den Lautfiguren im *Innamorato* vgl. Marco Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma 2009, bes. S. 15–77. Für eine ausführliche Besprechung der kreativen übersetzerischen Lösungen von Gries vgl. [Heinrich] Abeken, [Rezension von:] Matteo Maria Bojardo's, Grafen von Scandiano, *Verliebter Roland*. Zum erstenmale verdeutscht von J. D. Gries. In: *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, Nr. 89–92, Mai 1837, Sp. 710–731.

74 Boiardo, *Orlando Innamorato*, Bd. 1, S. 851 (I, Ges. XXV, St. 10).

folgendermaßen klingt: „Die Hündinn jagt und plagt mit Hast den Gast“.75 Eindrückliche Beispiele für geschickt wiedergegebene Alliterationen und lautliche Wiederholungen bieten darüber hinaus die folgenden Verse:

[Boiardo:]

Ciò che vediva ch'al conte gradava,
 Quel gli chiedeva, e sol di ciò parlava.⁷⁶

[Gries:]

Was sie dem Grafen wohlgefällig weiss,
 Das fragt sie nur, und spricht davon mit Fleiss.

[Boiardo:]

Con tanti corni e tamburin e trombe
 Che par che 'l mare e 'l ciel tutto rimbombe.⁷⁷

[Gries:]

Mit Hörner-, Trommeln- und Trommeten-Schall,
 Und Meer und Himmel dröhnt vom Widerhall.⁷⁸

Bei aller inhaltlicher *und* formeller Treue gegenüber dem Ausgangstext erlaubt sich Gries die Freiheit, „[i]n einem Punkte [...] mit Wissen und Willen vom Original ab[zuweichen]“, und bearbeitet oder tilgt einzelne Stellen des Epos, die seiner Ansicht nach den damaligen „Begriffen von Sitte und Anstand widersprechen“.79 Es handelt sich einerseits um jene das Liebestreffen zwischen Brandimarte und Fiordelisa betreffende Stelle, die bereits von Schmidt zensiert wurde, und andererseits um Leodillas Erzählung ihrer Liebesgeschichte mit Folderico. Im ersten Fall lässt Gries vier Stanzas (I, Ges. XIX, St. 60–63) in eine einzige zusammenfließen;⁸⁰ im zweiten streicht er im XXI. Gesang eine (St. 68) und im XXII. drei Stanzas (St. 25–27) vollständig weg.⁸¹ Diese Auslassungen rechtfertigt der Übersetzer durch die empfundene „Pflicht“, den „zarteren und mit Recht bedenklicheren Theil[] der Lesewelt“ zu schützen und diesem doch

75 Boiardo/Gries, *Verliebter Roland*, Bd. 2, S. 190.

76 Boiardo, *Orlando Innamorato*, Bd. 1, S. 924 (I, Ges. XXVII, St. 38).

77 Boiardo, *Orlando Innamorato*, Bd. 2, S. 1439 (II, Ges. XV, St. 11).

78 Boiardo/Gries, *Verliebter Roland*, Bd. 3, S. 222.

79 Gries, *Vorrede*, S. XLV. Zu Gries' Eingriffen in den Text vgl. Anonymus, [Rezension von:] *Verliebter Roland*, Sp. 1212.

80 Vgl. Boiardo/Gries, *Verliebter Roland*, Bd. 2, S. 85. Hierzu vgl. Matteo Maria Boiardo, *Der Verliebte Roland*, erzählt und kommentiert von Florian Mehlretter mit einer Auswahl der Übersetzung von Johann Diederich Gries, München 2009, S. 105–111.

81 Es handelt sich um jene Stellen, an denen die anstößige Leodilla untreu zu werden droht und ihre erste sexuelle Erfahrung beschreibt. Vgl. Boiardo, *Orlando Innamorato*, Bd. 1, S. 765 und 778 f.

„den Zugang zu einem so herrlichen und so wenig gekannten Gedichte nicht zu verschließen“.⁸²

Gries denkt also an sein potenzielles Publikum und traut sich nicht, die sexuell expliziteren Stellen des Epos zu übersetzen. Mit den Gedanken stets bei der deutschen Leserschaft verweilend, versucht er zugleich für die Genießbarkeit seiner Übersetzung zu sorgen, die sich nach seiner Auffassung „wohl-lautend, fließend, zwanglos“ – spricht: „wie ein Original [...] lesen lassen“ sollte.⁸³ Wie er in seiner Vorrede schreibt, ist nämlich die Treue „nicht die einzige [Pflicht des Nachbilders]“:⁸⁴ Für Gries bedeutet Übersetzen nicht nur das punktuelle Wiedergeben des Originals und das Lösen aller stilistischen Herausforderungen, die der Text stellt, sondern auch das Erobern einer „schriftlichen Stimme“ im Sinne von Novalis, die den übersetzten Text als ein performatives, genießbares „Hör-Erlebnis“ konfiguriert.⁸⁵ Der Übersetzer leistet nach Gries (und den Romantikern) eine holistische, rhetorisch-hermeneutische Arbeit, die ihn gleichzeitig zum deutenden Leser des Originals, zum Textproduzenten und zum kritischen Leser seines eigenen Textes werden lässt. Er muss seinen Text so bearbeiten, dass er „die Art der Lektüre und des Verstehens in seinem Sinne optimal zu steuern oder zumindest zu beeinflussen hoffen darf“.⁸⁶ Um dies zu erreichen, soll er nicht schlicht die Treue der Lesbarkeit aufopfern, sondern „sorgsam erwägen, auf welcher Seite in jedem bestimmten Falle die grössere Wichtigkeit ist; er soll erforschen, was vom Original durchaus nicht aufgeopfert werden darf, hieran festhalten und das minder Wichtige diesem beque-men“.⁸⁷

Mit seiner Übersetzung des *Orlando innamorato* jongliert Gries also bewusst zwischen den „beiden Uebersetzungsweisen, dem Original ganz treu und seiner Nation verständlich und behaglich zu seyn“, und zielt „mit Ernst und Ausdauer“ auf deren Verbindung.⁸⁸ Sein Text will das Ergebnis eines hermeneutischen *und* kreativen Aktes sein, in dessen Rahmen das inhaltliche und formelle Studium des Originals unter Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse des Zielpublikums erfolgt.

82 Gries, Vorrede, S. XLVI.

83 Gries, Vorrede, S. XLVI.

84 Gries, Vorrede, S. XLVI.

85 Vgl. Reiner Kohlmayer, Kreativität beim Literaturübersetzen. Eine Bestimmung auf rhetorischer Grundlage. In: Kreativität und Hermeneutik in der Translation, hg. von Larisa Cercel, Marco Agnetta, Maria Teresa Amido Lozano, Tübingen 2017, (Translationswissenschaft 12), S. 31–58, bes. S. 40–45.

86 Kohlmayer, Kreativität beim Literaturübersetzen, S. 41.

87 Gries, Vorrede, S. XLVI f.

88 Gries, Vorrede, S. XLVIII.

IV „[D]ie jetzt und künftig lebenden Landsleute auf den Standpunkt der Zeitgenossen [des] Dichter[s] zurückzusetzen“. Johann Gottlob Regis' *Verliebter Roland* (1840)

Während Gries an seinem *Verliebten Roland* in Fortsetzungen arbeitete, erfuhr er vom Konkurrenzunternehmen von Gottlob Regis, der seine Übersetzung in einem Stück veröffentlichen wollte und den er als einen „gefährliche[n] Nebenbuhler“ ansah.⁸⁹ Tatsächlich war Regis ein versierter Dichter und Übersetzer, der sich bereits intensiv mit Texten aus dem Französischen (Rabelais), Englischen (Shakespeare und Swift), Spanischen (*Cid*-Romanzen) und Italienischen (Michelangelo) beschäftigt hatte. Obwohl er ein vielseitiger, „sprachmächtiger Künstler“ war, ist sein Name heutzutage nicht so bekannt, einerseits weil er grundsätzlich verfremdend übersetzte und deswegen als „schwierig galt“, andererseits weil „er sich keiner Übersetzerpartei anschloß“ und sich „nicht an den Diskussionen beteiligte“, sodass seine Werke nur in kleineren Kreisen zirkulierten und er „eher für einen Gelehrten als für einen Belletristen gehalten [wurde]“.⁹⁰

Die Aura des Gelehrten ist auch in seiner Übersetzung des *Orlando innamorato* zu spüren, welche die erste „*uncastrirte* deutsche Übersetzung“ des Boiardo'schen Epos darstellt: „Während die Griesische [...] aus übergrosser Zartheit, gewisse an sich unverfängliche Stellen unterdrückt hat“,⁹¹ fehlt in seiner Version nichts vom ursprünglichen Text. Der Anspruch, das Original zum ersten Mal unversehrt zu übersetzen, ist ein Zeichen für das textzentrierte Bewusstsein, mit dem Regis an seiner Verdeutschung arbeitete. Im Zuge der im frühen 19. Jahrhundert wachsenden Tendenz, „das ‚Werk‘ als letzten verbindlichen Wert anzusehen“,⁹² kümmert sich Regis darüber hinaus nicht nur um die Übersetzung, sondern auch um die Herausgabe des Textes, die er mit wissenschaftlicher Sorgfalt und relativ fortschrittlichen Editionsmethoden realisiert. Die paratextuellen Beigaben, die seine philologische Arbeit am anschaulichsten zeigen und dem Buch den Anschein einer kritischen Studienausgabe verleihen, schließen ausführliche Anmerkungen ein, in denen er die verschiedenen *lectiones* verzeichnet und auf sprachliche Fragen eingeht,⁹³ ein Glossar mit

⁸⁹ So Gries in einem Brief an Johann Georg Rist aus dem Jahr 1838. Zitiert in: Campe, Aus dem Leben von Johann Diederich Gries, S. 171.

⁹⁰ Tgahrt, *Weltliteratur*, S. 524 f.

⁹¹ Gries, Brief vom 7. Juli 1838 an Cotta, S. 545. Die Boiardo-Übersetzung kam jedoch nicht bei Cotta heraus.

⁹² Poltermann, *Die Erfindung des Originals*, S. 36.

⁹³ Vgl. Boiardo/Regis, *Verliebter Roland*, S. 331–370 und S. 474 f.

Erläuterungen zu fiktiven und historischen Figuren, Orten usw.,⁹⁴ ein Namenregister⁹⁵ sowie eine kurze editorische „Nachschrift“.⁹⁶

Anders als Gries gibt Regis keine eingehende Beschreibung der leitenden Prinzipien seiner Übersetzung. Nur an einer Stelle erklärt er, dass es „ein Hauptzweck“ seiner Arbeit war, „die jetzt und künftig lebenden Landsleute auf den Standpunkt der Zeitgenossen beider Dichter [Boiardo und Ariosto, D. V.] zurückzusetzen“.⁹⁷ Sein Wunsch ist es also nicht, den Text vor dem Verständnishorizont der zeitgenössischen Gegenwart einzubürgern, sondern er möchte die Leser – im Sinne Schleiermachers⁹⁸ – zu dem Text führen, sie mit sich auf eine Reise in die italienische Renaissance nehmen und den Reichtum an sprachlichen, historischen und kulturellen Differenzen aufrechterhalten und erklären. Aus diesem Grund betrachtet Regis jene „Anstöße i[m] [...] Versbau, Provinzialismen, veraltete[n] Sprachformen,“ das „von keiner Cruska gegängelte Idiom“ und die „nachlässige Bildung mancher Stanze“ weniger als störende Elemente denn als reizvolle Charakteristika des Boiardo’schen Epos,⁹⁹ die beibehalten und nicht – wie es in der traditionellen Rezeption des Textes der Fall war – geglättet oder adaptiert werden müssen.

So arbeitet Regis sehr nah an der Vorlage und versucht, jede sprachliche Nuance in der deutschen Version gebührend zu valorisieren. Um exemplarisch zu zeigen, dass er sowohl in phonetischer als auch in syntaktischer Hinsicht den Text sorgfältig wiederzugeben wusste, seien folgende Beispiele einer Alliteration, eines doppelten Trikolons und eines Chiasmus angeführt und mit der Gries’schen Übersetzung verglichen:

[Boiardo:]

D’ira soffiando sì comme un serpente
Mena a doe mano e bate dente a dente.¹⁰⁰

[Regis:]

Faucht schlangengleich ihn voll Erbit’t’rung an,
Haut mit zwey Händen, und knirscht Zahn auf Zahn.¹⁰¹

94 Vgl. Boiardo/Regis, *Verliebter Roland*, S. 371–462, hierin bes. das als Porträt konzipierte Lemma zu Boiardo, S. 378–403.

95 Vgl. Boiardo/Regis, *Verliebter Roland*, S. 463–474.

96 Vgl. Boiardo/Regis, *Verliebter Roland*, S. 476.

97 Boiardo/Regis, *Verliebter Roland*, S. 388.

98 Vgl. Friedrich Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. In: *Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Hans-Joachim Birchner u. a., Berlin/New York 1980 ff., Bd. 11, S. 65–94.

99 Boiardo/Regis, *Verliebter Roland*, S. 388.

100 Boiardo, *Orlando Innamorato*, Bd. 1, S. 948 (I, Ges. XXVIII, St. 24).

101 Boiardo/Regis, *Verliebter Roland*, S. 136.

[Gries:]

Und nun, vor Zorn wie eine Schlange blasend,
Haut er mit beiden Händen zu, wie rasend.¹⁰²

[Boiardo:]

Ciascun è morto e sbigotito e bianco:
Chi piange, chi lamenta e chi sospira.¹⁰³

[Regis:]

Betäubt war alles, todtenbleich und starr;
Hier weint, da seufzt, dort lamentirt ein Ritter.¹⁰⁴

[Gries:]

Bestürzt sind Alle, bleich, fast todt vor Schrecken;
Der seufzt und Dieser weint und Jener klagt.¹⁰⁵

[Boiardo:]

Cadendo foglie e fiori a gran fusone,
Qual corbo diveniva e qual falcone.¹⁰⁶

[Regis:]

Aus all' des Laubes und der Blüthen Schwalle
Ward hier ein Rab', ein Falke dort im Falle[.]¹⁰⁷

[Gries:]

Denn Blatt und Blüthe, wie sie niederwehen,
Verwandeln sich in Falken und in Krähen.¹⁰⁸

Aus dem Vergleich geht hervor, dass beide Übersetzer sprachschöpferisch begabt waren und mit unterschiedlicher Sensibilität nach einer möglichen sprachlichen Äquivalenz zum Original suchten. Regis konstruiert seinen Text enger am Italienischen und wirkt manchmal unnatürlicher und etwa präziöser im Ton als Gries, dessen Übersetzung sich in der Regel fließend liest und so unmittelbar an Boiardos klare und bewegliche Diktion erinnert.¹⁰⁹

102 Boiardo/Gries, *Verliebter Roland*, Bd. 2, S. 259.

103 Boiardo, *Orlando Innamorato*, Bd. 1, S. 357 (I, Ges. VII, St. 64).

104 Boiardo/Regis, *Verliebter Roland*, S. 42.

105 Boiardo/Gries, *Verliebter Roland*, Bd. 1, S. 188.

106 Boiardo, *Orlando Innamorato*, Bd. 2, S. 1968 (III, Ges. II, St. 17).

107 Boiardo/Regis, *Verliebter Roland*, S. 299.

108 Boiardo/Gries, *Verliebter Roland*, Bd. 4, S. 225.

109 Vgl. hierzu Boiardo/Mehltretter, *Der Verliebte Roland*, S. 110. Anderer Meinung ist der anonyme Rezensent der ALZ, der behauptet, Regis habe „mehrere holperige Verse [...] absichtlich gebaut“, um der „Kindlichkeit und Unbefangenheit der Sprache“ Boiardos vollen Ausdruck zu verleihen (Anonymus, [Rezension von:] *Verliebter Roland*, Sp. 1213).

Der Übersetzung von Regis kommt das Verdienst zu, den *Orlando innamorato* zum ersten (und letzten) Mal vollständig und in beinahe dokumentarischer Manier ins Deutsche transponiert zu haben. Allerdings resultiert aus seiner Entscheidung, das Original verfremdend wiederzugeben, eine oft unpolierte, holprige Sprache, welche – zusammen mit dem Exzess an Paratexten, die vom ‚gemeinen Leser‘ generell als schwerfällig und pedant empfunden werden¹¹⁰ – der Etablierung dieser Fassung auf dem Buchmarkt geschadet hat: Während die Übersetzung von Gries im Laufe des 19. Jahrhunderts mehrmals aufgelegt wurde und sich einem breiteren Publikum einprägte,¹¹¹ blieb diejenige von Regis im Grunde ein übersetzerisches Nischenunternehmen.

V Abschließende und weiterführende Bemerkungen

Die drei besprochenen Übersetzungen des *Orlando innamorato*, die von einer intensiven, im Rahmen der deutschen Rezeption italienischer Renaissance-Epen um (und nach) 1800 ganz und gar vernachlässigten Auseinandersetzung mit Boiardo zeugen, erweisen sich als unterschiedlich kreative Annäherungsversuche an das Original. Während Schmidts Prosaübersetzung noch vollkommen in der Tradition der *belles infidèles* steht, sind die Übertragungen von Gries und Regis von einem Treue- und Äquivalenzideal geleitet, das jedoch durch die Transponierung der *ottave rime* in metrisch gebundene Stanzas in deutscher Sprache notwendigerweise zuallererst in sprachliche Schöpfungen mündet. Im Gegensatz zu Regis, dessen *Verliebter Roland* mit einem streng philologischen Anspruch und einer vorwiegend ausgangstextlichen Orientierung geschrieben und herausgegeben wurde, übersetzt Gries den Text von Boiardo grundsätzlich originalgetreu, gestattet sich allerdings an einzelnen Stellen poetische Lizenzen, die entweder der Zensur gewagter Stellen oder aber einer bes-

110 Wie Poltermann beobachtet, eröffnet der Paratext eine Kluft zwischen dem Leser und dem Original und verleiht der Übersetzung einen Hauch von Gelehrsamkeit, die auch im Jahrhundert der Philologie und des Historismus allmählich an Attraktivität zu verlieren beginnt: „Obgleich die Praxis noch lange anhält, Übersetzungen mit Anmerkungen, Vorreden, Explikationen und Kommentaren auszustatten, häufen sich doch die Mahnungen, einen Originaltext nicht durch Zusätze zu verunstalten“ (Poltermann, Die Erfindung des Originals, S. 36).

111 Die Gries'sche Übersetzung erschien erneut 1886 bei Reclam mit einem Vorwort von Wilhelm Lange und 1895 bei Cotta mit einer Einleitung von Ludwig Fränkel (vgl. Julius A. Molinaro, Matteo Maria Boiardo: A Bibliography of Works and Criticism from 1487–1980, Ottawa 1984, S. 30). Keine der beiden Auflagen ergänzt die von Gries getilgten Stellen.

seren Lesbarkeit der Übersetzung dienen. Gries, der die Übersetzung als einen komplexen Prozess verstand, der „aus einer hermeneutischen Reflexion der Differenz entsteht und das performativ-improvisatorische Handeln mit der kritisch-philologischen Reflexivität und der dichterischen Kreativität verbindet“,¹¹² bildet somit das Vermittlungsglied zwischen der freien Gestaltung von Schmidt, die noch von der frühneuzeitlichen Praxis der schönen, aber untreuen Prosaübersetzungen geprägt ist, und der als absolut intendierten Originaltreue von Regis, die vollkommen im Zeichen des Positivismus des 19. Jahrhunderts steht.

Zudem muss hervorgehoben werden, dass die drei Verdeutschungen des *Innamorato* von der Simultanität unterschiedlicher Übersetzungsverfahren um 1800 zeugen. Die von Goethe in seiner triadischen Typologie entwicklungs-geschichtlich als „Epochen“ der Übersetzung genannten Stationen¹¹³ koexistieren gleichzeitig im Erscheinungszeitraum der hier besprochenen Übersetzungen (1819–1840): Schmidts paraphrastische Übertragung ist in gewissem Sinne deckungsgleich mit dem „prosaischen“ Typus, von dem Goethe spricht, und selbst wenn sich die hermeneutische Übersetzung von Gries schwerlich mit der „parodistischen“ (d. h. suppletorischen) vergleichen lässt, weist doch Regis’ verfremdendes Verfahren Ähnlichkeiten mit der „sich identisch machend[en]“ bzw. interlinearen Übersetzung auf, welche die sprachlichen Eigenheiten des Ausgangstextes zu bewahren sucht, um somit die Zielkultur zu bereichern.

In Bezug auf Regis stellt sich im Übrigen die Frage, ob die angekündigte Treue gegenüber dem Original tatsächlich umgesetzt wird oder ob es zu einer Ästhetisierung der Vorlage im Medium der Übersetzung kommt. Es entsteht nämlich der Eindruck, dass Regis in seine Version Signale der Treue einbaut (metrische, lautliche und sogar syntaktische Treue), die metonymisch den Anschein erwecken sollen, die gesamte Vorlage sei treu übersetzt worden, auch wenn sie im Hinblick auf die Semantik notwendigerweise untreu oder verflachend sind. Anders als Gries, der sich eine Idee vom Original macht und diese zur Richtschnur seiner Übersetzung werden lässt, scheint Regis seine Verdeutschung so gestalten zu wollen, als sei sie die italienische Fassung – was natürlich nur auf einer konzeptionellen Ebene, nicht aber auf einer sprachlich-empirischen möglich ist.

Zum Schluss sei ein kurzer Ausblick auf die gegenwärtige Boiardo-Rezeption in Deutschland geworfen. Jahrzehntlang ist der *Orlando innamorato* hierzu-

¹¹² Polledri, „Uebersetzungen sind [philologische] Mimen“, S. 172.

¹¹³ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*. In: *Goethes Werke. Gedichte und Epen* (= Hamburger Ausgabe, Bd. 2), hg. von Erich Trunz, 10. Aufl., München 1976, S. 126–267, hier S. 255–258.

lande unübersetzt und unveröffentlicht geblieben, bis Florian Mehlretter 2009 im Rahmen einer Publikationsreihe des Lyrikkabinetts München eine Neuausgabe betreute, in der ausgewählte Stanzas aus der Übersetzung von Gries durch „erzählende und erläuternde Zwischentexte“¹¹⁴ in Prosa ergänzt werden. Das Ergebnis ist eine kompendiarische¹¹⁵ Nacherzählung, die dem Modell der Umschreibungen des *Orlando furioso* und der *Gerusalemme liberata* folgt, welche 1970 zeitgleich von Italo Calvino und Alfredo Giuliani publiziert wurden. Selbst wenn darin der Breite und Komplexität des Originals – wie in der langen Tradition der Bearbeitungen von Boiardos Epos üblich – wieder einmal unrecht getan wird, stellt Mehlretters *Der verliebte Roland* doch eine interessante kulturelle Operation dar, die dem heutigen Lesepublikum endlich wieder den Zugang zu einem in Deutschland fast vergessenen Text ermöglicht¹¹⁶ und gleichzeitig erfahrbar machen will, dass Boiardos Gedicht „auch für sich selbst betrachtet“, d. h. unabhängig von Ariosto, „eine äußerst lohnende Lektüre ist“.¹¹⁷

Bibliographie

Quellen

- Boiardo, Matteo Maria, Matteo Maria Boiardo's, Grafen von Scandiano, Verliebter Roland. Zum erstenmale verdeutscht und mit Anmerkungen versehen von Johann Diederich Gries, 4 Bde., Stuttgart 1835–1839.
- Boiardo, Matteo Maria, Matteo Maria Boiardo's, Grafen von Scandiana [sic], Verliebter Roland, als erster Theil zu Ariosto's Rasendem Roland nach den bisher zugänglichen Texten der Urschrift zum erstenmale vollständig verdeutscht, mit Glossar und Anmerkungen herausgegeben von Gottlob Regis, Berlin 1840.
- Boiardo, Matteo Maria, Matteo Boiardo's verliebter Roland. Deutsch von J. D. Gries, hg. von Wilhelm Lange, Leipzig 1886.

114 Mehlretter, Vorbemerkung, S. 7.

115 Mehlretter stellt den Inhalt des ersten Buchs des *Innamorato* in zehn Kapiteln dar und widmet dem zweiten und dritten Buch jeweils ein Kapitel seiner Bearbeitung.

116 Wie ein Rezensent bemerkt hat, ist vermutlich „diese Art der Präsentation eines im Original mittlerweile selbst für muttersprachliche Leser sperrigen Werks sogar die einzig zeitgemäße Form, einem derart voraussetzungsreichen Text überhaupt noch ein größeres Lesepublikum zu erschließen“ (Olaf Müller, „treffliche Historie!“ Florian Mehlretter erzählt Boiardos „Orlando innamorato“ nach. In: literaturkritik.de, 11.12. 2009, S. 268–270, hier S. 269, Online-Version: <http://literaturkritik.de/id/13638>, letzter Zugriff: 10. Oktober 2017).

117 Mehlretter, Vorbemerkung, S. 7.

- Boiardo, Matteo Maria, Matteo, Der verliebte Roland. Aus dem Italienischen übersetzt von J. D. Gries, hg. von Ludwig Fränkel, Stuttgart 1895.
- Boiardo, Matteo Maria, Matteo, Der Verliebte Roland, erzählt und kommentiert von Florian Mehlretter mit einer Auswahl der Übersetzung von Johann Diederich Gries, München 2009.
- Boiardo, Matteo Maria, Matteo, Orlando Innamorato. L'Inamoramento de Orlando, hg. von Andrea Canova, 2 Bde., Milano 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang, Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans. In: Goethes Werke. Gedichte und Epen (= Hamburger Ausgabe, Bd. 2), hg. von Erich Trunz, 10. Aufl., München 1976, S. 126–267.
- Schlegel, August Wilhelm, Briefe von und an August Wilhelm Schlegel, hg. von Josef Körner, Zürich/Leipzig/Wien 1930.
- Schlegel, Friedrich, Geschichte der alten und neuen Literatur (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 6), hg. von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1961.
- [Schmidt, Wilhelmine], Rolands Abentheuer in hundert romantischen Bildern. Nach dem Italiänischen des Grafen Bojardo, hg. von Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt, 3 Bde., Berlin/Leipzig 1819–1820.

Forschungsliteratur

- Abeken, Heinrich, [Rezension von:] Matteo Maria Bojardo's, Grafen von Scandiano, Verliebter Roland. Zum erstenmale verdeutscht von J. D. Gries. In: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, Nr. 89–92, Mai 1837, Sp. 710–731.
- Ahrend, Elisabeth, Übersetzungsforschung und Rezeptionsforschung. Fragen der Theorie und Praxis am Beispiel der übersetzerischen Rezeption italienischer Literatur im deutschen Sprachraum von 1750 bis 1850. In: „Italien in Germanien“. Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850, hg. von Frank-Rutger Hausmann, Tübingen 1996, S. 185–214.
- Alexandre-Gras, Denise, L'héroïsme chevaleresque dans le *Roland Amoureux* de Boiardo, Saint-Etienne 1988.
- Anonymus, [Rezension von:] Matteo Maria Bojardo's, Grafen von Scandiano, Verliebter Roland, herausgegeben von Gottlob Regis. In: Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 152, 1844, Sp. 1209–1214.
- Apel, Friedmar, Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens, Heidelberg 1982.
- Bachleitner, Norbert, Striving for a Position in the Literary Field. German Women Translators from the 18th to the 19th Century. In: „Die Bienen fremder Literaturen“. Der literarische Transfer zwischen Großbritannien, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770–1850), hg. von Norbert Bachleitner und Murray G. Hall, Wiesbaden 2012, S. 213–228.
- Baruzzo, Elisabetta, Nicolò degli Agostini continuatore del Boiardo, Pisa 1983.
- Brown, Hilary, Benedikte Naubert (1756–1819) and her Relations to the English Culture, Leeds 2005.
- Brown, Hilary, Luise Gottsched the Translator, Rochester 2012.
- Brown, Hilary, Brunhilde Wehinger (Hg.), Übersetzungskultur im 18. Jahrhundert. Übersetzerinnen in Deutschland, Frankreich und der Schweiz, Hannover 2008, (Aufklärung und Moderne 12).

- Büsching, Johann Gustav; Friedrich Heinrich von der Hagen, Vorrede. In: Buch der Liebe, hg. von Johann Gustav Büsching und Friedrich Heinrich von der Hagen, Bd. 1, Berlin 1809, S. III–LII.
- Campe, Elisabeth, Aus dem Leben von Johann Diederich Gries. Nach seinen eigenen und den Briefen seiner Zeitgenossen, Leipzig 1855.
- Canova, Andrea, Introduzione. In: Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*. L' innamoramento de Orlando, hg. von Andrea Canova, Milano 2011, 1. Bd., S. 5–65.
- Caravaggi, Giovanni, Un capitolo della fortuna spagnola del Boiardo. La traduzione dell' *Innamorato* iniziata da Hernando de Acuña. In: Il Boiardo e la cultura contemporanea, hg. von Giuseppe Anceschi, Firenze 1970, S. 117–155.
- Cossutta, Fabio, Gli ideali epici dell' Umanesimo e l' „Orlando innamorato“, Roma 1995.
- Davies, Christopher, An Analysis of How Humour is Created in Boiardo's *Orlando Innamorato*, Reading 1990.
- Dionisotti, Carlo, Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento. In: Il Boiardo e la cultura contemporanea, hg. von Giuseppe Anceschi, Firenze 1970, S. 221–241.
- di Tommaso, Andrea, Structure and Ideology in Boiardo's *Orlando Innamorato*, Chapel Hill 1972.
- Graeber, Wilhelm, Blüte und Niedergang der *belles infidèles*. In: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung, Bd. 2, hg. von Harald Kittel, Juliane House u. a., Berlin/New York 2007, S. 1520–1531.
- Hitzig, Julius Eduard, Gelehrtes Berlin im Jahre 1825, Berlin 1826.
- Huyssen, Andreas, Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur, Zürich/Freiburg im Breisgau 1969.
- Kapp, Volker, Frank-Rutger Hausmann u. a. (Hg.), Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von 1730 bis 1990, Tübingen 1992 ff.
- Knufmann, Helmut, Das deutsche Übersetzungswesen des 18. Jahrhunderts im Spiegel von Übersetzer- und Herausgebervorreden. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens, 91, 1969, S. 491–572.
- Kofler, Peter, Ariost und Tasso in Wielands Merkur. Übersetzungsprobe als Textsorte, Bozen/ Innsbruck 1994.
- Kohlmayer, Reiner, Kreativität beim Literaturübersetzen. Eine Bestimmung auf rhetorischer Grundlage. In: Kreativität und Hermeneutik in der Translation, hg. von Larisa Cercel, Marco Agnetta, Maria Teresa Amido Lozano, Tübingen 2017, (Translationswissenschaft 12), S. 31–58.
- Kroes, Gabriele, Zur Geschichte der deutschen Übersetzungen von Ariosts *Orlando Furioso*. In: Italienische Literatur in deutscher Sprache: Bilanz und Perspektiven, hg. von Reinhard Kleszczewski und Bernhard König, Tübingen 1990, S. 11–26.
- Leopizzi, Marcella, L' *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo traduit en prose par François de Rosset et adapté par Alain-René Lesage. In: Tradurre. Riflessioni e Rifrazioni, hg. von Alfonsina De Benedetto, Ida Porfido und Ugo Serani, Bari 2008, S. 169–179.
- Mehltretter, Florian, Vorbemerkung. In: Matteo Maria Boiardo, Der Verliebte Roland, erzählt und kommentiert von Florian Mehltretter mit einer Auswahl der Übersetzung von Johann Diederich Gries, München 2009, S. 7 f.
- Mirollo, James V., La Fortuna del Boiardo in Inghilterra (e in America). In: Il Boiardo e la cultura contemporanea, hg. von Giuseppe Anceschi, Firenze 1970, S. 319–327.

- Molinaro, Julius A., Matteo Maria Boiardo: A Bibliography of Works and Criticism from 1487–1980, Ottawa 1984.
- Müller, Olaf, „treffliche Historie!“ Florian Mehlretter erzählt Boiardos „Orlando innamorato“ nach. In: *literaturkritik.de*, 11.12, 2009, S. 268–270 (Online-Version: <http://literaturkritik.de/id/13638>, letzter Zugriff: 10. Oktober 2017).
- Paulin, Roger, Die romantische Übersetzung. Theorie und Praxis. In: *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, hg. von Nicholas Saul, München 1991, S. 250–263.
- Piper, Andrew, The Making of Transnational Communities. German Women Translators, 1800–1850. In: *Women in German Yearbook*, 22, 2006, S. 119–144.
- Polledri, Elena, Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit. Deutsche Übersetzungen italienischer Klassiker von Tasso bis Dante, Tübingen 2010.
- Polledri, Elena, „Übersetzungen sind [philologische] Mimen“. Friedrich Schlegels Philologie und die Übersetzungen von Johann Diederich Gries. In: *Friedrich Schlegel und die Philologie*, hg. von Ulrich Breuer, Remigius Bunia und Armin Erlinghagen, Paderborn 2013, (Schlegel-Studien 7), S. 165–187.
- Poltermann, Andreas, Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert. In: *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*, hg. von Brigitte Schultze, Berlin 1987, (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung 1), S. 14–52.
- Praloran, Marco, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma 2009.
- Reichenbach, Giulio, *L'Orlando innamorato di M. M. Boiardo*, Firenze 1936.
- Rivoletti, Christian, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia 2014.
- Romei, Danilo, L'„Orlando“ moralizzato dal Berni. In: *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papi medicei (1513–1534)*, Roma 2007, S. 181–201.
- Sanmann, Angela, Martine Hennard Dutheil de la Rochère, Valérie Cossy (Hg.), *fémin|in|visible. Women Authors of the Enlightenment – Übersetzen, schreiben, vermitteln*, Lausanne 2018, (Cahiers du CTL 58).
- Schindel, Carl Wilhelm Otto August von, *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts*, 2 Bde., Leipzig 1823–1825.
- Schneiders, Hans-Wolfgang, *Die Ambivalenz des Fremden. Übersetzungstheorie im Zeitalter der Aufklärung (Frankreich und Italien)*, Bonn 1995.
- Schmidt, Friedrich Wilhelm Valentin, Vorrede des Herausgebers. In: [Wilhelmine Schmidt], *Rolands Abentheuer in hundert romantischen Bildern. Nach dem Italiänischen des Grafen Bojardo*, Bd. 1, Berlin/Leipzig 1819, S. III–VI.
- Schmidt, Friedrich Wilhelm Valentin, Über die italiänischen Helden-Gedichte aus dem Sagenkreis Karls des Großen. In: [Wilhelmine Schmidt], *Rolands Abentheuer in hundert romantischen Bildern. Nach dem Italiänischen des Grafen Bojardo*, 3. Bd., Berlin/Leipzig 1820.
- Stierle, Karlheinz, Italienische Renaissance und deutsche Romantik. In: „Italien in Germanien“. *Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850*, hg. von Frank-Rutger Hausmann, Tübingen 1996, S. 373–404.
- Sullivan, Henry W., *Calderon in the German Lands and the Low Countries. His Reception and Influence, 1654–1980*, Cambridge/New York 1983.
- Tgahrt, Reinhard (Hg.), *Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Marbach 1982, (Marbacher Kataloge 37).

- Tully, Carol, Cultural Hierarchies and the Global Canon. German Hispanism, Translation and Gender in the Nineteenth Century. In: *Oxford German Studies*, 42.2, 2013, S. 119–138.
- [Versch. Autoren], Neuer Nekrolog der Deutschen. Neunter Jahrgang, 1831. Zweiter Theil, Ilmenau 1833.
- Vincenti, Lionello, Ariosto in Germania. In: Alfieri e lo „Sturm und Drang“ e altri saggi di letteratura italiana e tedesca, Firenze 1966, S. 57–87.
- Woodhouse, H. F., Language and Style in a Renaissance Epic. Berni's Corrections to Boiardo's *Orlando innamorato*, London 1982.
- Zanato, Tiziano, Boiardo, Roma 2015.

