

5. Französische ‚schöne untreue‘ und englische ‚schöne treue‘ Übersetzungen

5.1. Die französischen ‚schönen Untreuen‘, Geschichte und Merkmale

Der Ausdruck ‚belles infidèles‘ zur Charakterisierung der freien Übersetzung wurde 1654 von dem Philologen Ménage eingeführt, und zwar mit Bezug auf die Lukianübersetzung seines Freundes **Perrot d’Ablancourt**, eines der Hauptvertreter der adaptierenden einbürgernden Übertragung. Ziel der meisten Übersetzer dieser Zeit war es, aus allen fremden Autoren gewissermaßen Franzosen zu machen, d. h. ihre Werke geordnet, klar, elegant und womöglich auch galant erscheinen zu lassen. Verändert, vor allem vereinfacht, wurde in erster Linie die Syntax. In der Versdichtung ersetzte man die diversen fremden Metren meist mechanisch durch den Alexandriner. Die Inhalte wurden entkonkretisiert und rhetorisch ins Allgemeine transponiert. Die gravierenden Auswirkungen auf der inhaltlichen Ebene konnten wir bereits bei Destouches’ Übersetzung von Addisons *Drummer* beobachten. Aus theoretischer Sicht folgten die freien Übersetzer dem Grundsatz der Kompensation, bezogen ihn aber eher auf den ästhetischen Wert als auf die Bedeutungsebene: die Übersetzung sollte denselben künstlerischen Wert repräsentieren wie das Original, nach Möglichkeit sogar einen höheren.

Wie in der Antike und in der Renaissance galt die Übersetzung auch noch im Klassizismus des 17. und 18. Jahrhunderts als eine Form der *imitatio*, die die Leistungsfähigkeit und Überlegenheit der eigenen Sprache und Dichtung unter Beweis stellen sollte. Zahlreiche Übersetzungen wurden mit diesem Ziel von der 1638 gegründeten Académie française angeregt. Die Vorlagen stammten zunächst aus der Antike, aus dem Italienischen und aus dem Spanischen; im 17. Jahrhundert finden sich nur ganze fünf Übersetzungen aus dem Englischen. Im 18. Jahrhundert stieg die Zahl der Übersetzungen aus dem Englischen jedoch sprunghaft auf einige hundert an, Frankreich wurde zu einer wichtigen Durchgangsstation für englische Literatur auf ihrem Weg auf den Kontinent.

Die tiefgehenden Eingriffe, die sich die Originale bei der Übersetzung ins Französische gefallen lassen mussten, standen im Zeichen der Anpassung an die Normen der Zivilisation, auf deren Höhepunkt man sich in Frankreich wähnte. Der vollendete Geschmack (*goût*) bildete das wichtigste Kriterium der nationalen wie auch der sozialen Distinktion. Die schönen untreuen Übersetzungen sind also Ausdruck einer höfisch-aristokratischen Gesellschaft, in der auch *ein* Geschmack gewissermaßen absolut regiert. Die zivilisatorischen Ideale der höfischen Gesellschaft wirken unmittelbar auf den Übersetzungsstil ein. Zum Beispiel sind alle anstößigen Wörter (*mots bas*), zu denen z. B. auch ‚Hund‘ oder ‚Schwein‘ zählen, und ‚niedrige‘ Körperfunktionen betreffende Ausdrücke verpönt. Nicht nur ungeschminkte Natur, sondern auch Vergleiche mit dem Kommerz- und Handwerksleben galten als anstößig oder doch ‚niedrig‘. Auch der Umstand, dass der Stil in der Regel auf die höchstmögliche Stufe angehoben wird, lässt sich als eine Art soziales Bekenntnis deuten.

5.2. Beispiele I: De La Place, Abbé Prévost, Le Tourneur

Werfen wir als Beispiel einen Blick auf die erste französische Shakespeare-Übersetzung, die von **Pierre-Antoine de La Place** stammte und 1746-49 erschien. In der Vorrede zu dieser Übersetzung wird klargestellt:

Les hommes aujourd’hui, plus délicats, ou plus paresseux que nos ancêtres, rebutent tout ce qui ne leur paroît pas approcher, au moins, de la perfection dont ils se sont formé l’idée. [...] On veut jouir sans peine; & l’art révolte, ainsi que la nature, si on les montre trop à découvert. Heureux! si ce goût, en fait et littérature, ne nuit pas autant à la force & à la durée de nos ouvrages, que le raffinement de la table altère les principes de la vie & de la santé.

Das Zielpublikum der Übersetzung wird als empfindlich (*délicat*), bequem (*paresseux*) und nicht leicht zu befriedigen charakterisiert. Es möchte ohne Anstrengung genießen, und zu große Offenheit (*la nature montrée trop à découvert*) würde seinen Genuss stören. Das sind kritische Worte, schon der Umstand, dass dem französischen Publikum ein Autor wie Shakespeare präsentiert wurde, implizierte eine gewisse Distanz zu den dominanten ästhetischen Normen. Dennoch findet sich der Übersetzer mit den oben genannten Erwartungen des Publikums ab. Ein Beispiel: In der ersten Szene des *Othello* benachrichtigt Jago Brabantio, dass seine Tochter Desdemona mit Othello durchgebrannt ist.

Iago: Zounds, sir, you are one of those that will not serve God if the devil bid you. Because we come to do you service, and you think we are ruffians, you’ll have your daughter covered with a Barbary horse; you’ll have your nephews neigh to you, you’ll have coursers for cousins, and jennets for Germans.

Brabantio: What profane wretch art thou?

Iago: I am one, sir, that comes to tell you, your daughter and the Moor are now making the beast with two backs.

Brabantio: Thou art a villain.

Iago: You are a Senator.

Die Rede Jagos ist äußerst ungehobelt (*zounds*; *if the devil bid you*; *ruffians*; der Hinweis darauf, dass seine Tochter von einem ‚Barbarenpferd‘ ‚gedeckt‘ wird) und vor allem einem Senator gegenüber schlechthin unvorstellbar, denkt man an die strikte Abstufung der Stände in der absolutistischen französischen Gesellschaft und das entsprechende *Decorum*. Dass Iago mit seinen derben Formulierungen, und insbesondere mit dem Hinweis auf den animalischen Charakter der Beziehung zwischen Desdemona und Othello, Brabantio gegen Othello einnehmen will, die Derbheiten also eine dramaturgische Funktion erfüllen, wiegt offenbar nicht schwer genug für den französischen Übersetzer. Er gibt die Szene lakonisch und völlig farblos wieder:

Iago: Je dis, monsieur, que vous êtes trahi, & que le maure est actuellement possesseur des charmes de votre fille.

Aufschlussreich für die Praxis der freien Übersetzung ist auch die Vorrede des **Abbé Prévost** zu seiner Übersetzung von Richardsons *Sir Charles Grandison* (1755): der Abbé schreibt dort, man müsse „établir l’ordre, retrancher les superfluités, corriger les traits, & ne laisser voir enfin que ce qui mérite effectivement de l’admiration.“ Der Übersetzer wirft dem Autor grenzenlose Weitschweifigkeit vor, die das Interesse mindere. Deshalb habe er den Roman auf weniger als ein Drittel seines Umfangs reduziert. Diese Änderungen bezeichnet er als keineswegs willkürlich, sondern als notwendige Voraussetzung für den Transfer englischer Literatur: „Ce Recueil de Lettres Historiques [d. i. der Titel der französischen Übersetzung] n’auroit pas pû paroître, en François, sans une réformation de cette nature.“ Und er versteht sich als Sachwalter des

‚europäischen‘, d. h. kontinentalen und offenbar als homogen erachteten Geschmacks: „J’ai supprimé, ou réduit aux usages communs de l’Europe, ce que ceux de l’Angleterre peuvent avoir de choquant pour les autres Nations.“ In dieselbe Richtung zielen auch Prévosts Bemerkungen in der Vorrede zu Richardsons *Clarissa*: „Par le droit suprême de tout Ecrivain qui cherche à plaire dans sa langue naturelle, j’ai changé ou supprimé ce que je n’ai pas jugé conforme à cette vue.“

Die Eingriffe beschränkten sich nicht auf die ohnehin als regellos erachtete Gattung Roman, sondern sie betrafen gleichermaßen Lyrik, Versepen und Dramen. **Pierre Le Tourneur**, der als Shakespeare-Übersetzer berühmt geworden ist, übertrug u. a. auch Youngs *Night Thoughts* (Les Nuits d’Young, 1769), melancholische Meditationen über die Nichtigkeit des Daseins, wobei er gleichermaßen für die freie Einbürgerung (naturalisation) eintrat.

Mon intention a été de tirer de l’Young Anglois, un Young François qui pût plaire à ma nation, & qu’on pût lire avec inéert, sans songer s’il est original ou copie. [...] Par là, tout ce qu’il y a de bon chez nos voisins nous deviendroit propre, & nous laisserions le mauvais que nous n’avons aucun besoin de lire ni de connoître.

Im Besonderen bemängelt der Übersetzer die Untergliederung der einzelnen Nächte, die keinem jeweils homogenen Thema (objet distinct & particulier) gewidmet seien. Deshalb habe er aus neun vierundzwanzig Nächte gemacht und zahlreiche Wiederholungen (une réproduction des mêmes pensées sous mille formes presque semblables) gestrichen. Die Änderungen, darüber besteht für den selbstbewussten Übersetzer kein Zweifel, hätten das Original verschönert (embelli). Als Rest von Verantwortungsgefühl dem Original gegenüber kann man werten, dass der Übersetzer am Ende jeder Nacht eine Rubrik ‘Notes’ einführt, in der er auf die unterdrückten überflüssigen Stellen hinweist und alles, was ihm „bizarre, trivial, mauvais“ erschienen ist, in Form eines literarischen Kuriositätenablageplatzes anhäuft.

Übersetzungstheoretisch interessant ist die Abstufung, die Le Tourneur vornimmt: als höchsten Grad der Treue betrachtete er die wörtliche Übereinstimmung; wenn eine solche nicht zu erzielen war, strebte er die Wiedergabe der Idee an; wo ihm auch diese noch zu fremdartig erschien, versuchte er die vom Original evozierte Stimmung, die Empfindungen, zu übertragen. Auf die zuletzt genannte Variante des Übersetzens legte er ganz offensichtlich den größten Wert. Bei aller Untreue der Übersetzung bedeutet diese Maxime eine Trendwende: an die Stelle klassizistischer Regeln tritt der Gefühlsausdruck. Nach und nach hat die englische Literatur - die empfindsame Lyrik eines Young, Epen wie *Ossian*, die Briefromane und bürgerlichen Trauerspiele - im Lauf des 18. Jahrhunderts den Geschmack auch in Frankreich verändert. In diese Richtung deuten zahlreiche Äußerungen, z. B. Diderots *Eloge de Richardson* von 1762, in der er die freien Übersetzungen Prévosts kritisierte. Als Antwort auf bereits bestehende Übersetzungen wurden gegen Ende des Jahrhunderts verschiedene treuere Übertragungen der Werke von Richardson, Pope, Young, Shakespeare u. a. in Angriff genommen.

5.3. Beispiele II: Voltaires *Hudibras*

Betrachten wir nun eine Übersetzung von Voltaire, einem der Hauptvertreter der schönen untreuen Übersetzung im 18. Jahrhundert. Voltaire hatte in theoretischen Äußerungen immer wieder beteuert, dass für ihn nur eine freie Übersetzungsweise in

Frage käme. Von seinen diesbezüglichen Überlegungen sei nur eine Stelle aus der Ankündigung seiner Addison-Übersetzung zitiert, in der er zu der paradoxen Formulierung gelangt: „Je traduirai l’un comme l’autre [d. h. Addison wie Shakespeare], c’est-à-dire avec cette liberté sans laquelle on s’écarterait trop de son original à force de vouloir lui ressembler.“ Diese Formulierung ist wohl so zu verstehen, dass man das Original durch eine wörtliche und stiladäquate Übertragung der Lächerlichkeit preisgäbe.

Neben *Hamlet*, dessen Monolog ‘To be or not to be’ er als Kostprobe sehr frei übersetzt, kommt in Voltaires *Lettres philosophiques* (1734) auch **Samuel Butlers** komisches Versepos *Hudibras* (1663) zur Sprache. Gegenstand dieses Versepos sind die Auseinandersetzungen im Bürgerkrieg zwischen den anglikanischen Royalisten und den puritanischen Anhängern Cromwells, die ausgiebig lächerlich gemacht werden. Vertreten werden die Puritaner von dem Ritter Hudibras, der oft mit Don Quijote verglichen wurde, und seinem Knappen Ralpho. Ihr religiöser Fanatismus widersetzt sich jedem *common sense*; ihre scholastischen Haarspaltereien, ihre sektiererische Sprache, ihr Hang zu Visionen und v. a. ihre selbstgerechte Heuchelei, kurz: ihr religiöser Fundamentalismus geben Anlass zur Satire.

Zur Übersetzung des Epos, dessen religionskritische Tendenz ihm offenbar entgegenkam, bemerkte Voltaire, dass er alle Weitschweifigkeiten weggelassen und so die ersten vierhundert Verse auf ungefähr achtzig gekürzt habe. Gerade in den ‚Weitschweifigkeiten‘, den zahllosen Anspielungen, Wortspielen und Scherzen, liegt der hauptsächlichliche Reiz des *Hudibras*. Am Beginn des Epos hält sich Voltaire noch vergleichsweise eng an das Original; hier ist wenigstens noch zu erkennen, auf welche Verse er sich bezieht.

The Argument

Sir Hudibras his passing worth,
The manner how he sallied forth,
His arms and equipage, are shown;
His horse’s virtues and his own.
The adventure of the bear and fiddle
Is sung, but breaks off in the middle.

When civil dudgeon first grew high,
And men fell out, they knew not why;
When hard words¹, jealousies, and fears
Set folks together by the ears,
And made them fight, like mad or drunk,
For Dame Religion as for punk²;
Whose honesty they all durst swear for,
Though not a man of them knew wherefore;
When gospel-trumpeter, surrounded
With long-eared rout³, to battle sounded;
And pulpit, drum ecclesiastic,
Was beat with fist instead of a stick;
Then did Sir Knight abandon dwelling,
And out he rode a-colonelling.

Quand les profanes et les saints
Dans l’Angleterre étaient aux prises,
Qu’on se battait pour des églises,
Aussi fort que pour des catins,
Lorsque anglicans et puritains
Faisaient une si rude guerre,
Et qu’au sortir du cabaret
Les orateurs de Nazareth
Allaient battre la caisse en chaire;
Que partout, sans savoir pourquoi,
Au nom du ciel, au nom du roi,
Les gens d’armes couvraient la terre;
Alors, monsieur le chevalier,
Longtemps oisif ainsi qu’Achille,
Tout rempli d’une sainte bile,
Suivi de son grand écuyer,
S’échappa de son poulailler,
Avec son sabre et l’Evangile,
Et s’avisa de guerroyer.

A wight⁴ he was, whose very sight would
 Entitle him Mirror of Knighthood⁵,
 That never bowed his stubborn knee
 To anything but chivalry⁶,
 Nor put up blow but that which laid
 Right Worshipful⁷ on shoulder-blade;
 Chief of domestic knights⁸ and errant,
 Either for chartel⁹ or for warrant;
 Great on the bench, great in the saddle,
 That could as well bind o'er as swaddle¹⁰;
 Mighty he was at both of these,
 And styled of war as well as peace.
 (So some rats, of amphibious nature,
 Are either for the land or water.)
 But here our authors make a doubt
 Whether he were more wise or stout.¹¹
 Some hold the one, and some the other;
 But howso'er they make a pother¹²,
 The difference was so small, his brain
 Outweighed his rage but half a grain;
 Which made some take him for a tool
 That knaves do work with, called a fool.
 For it has been held by many, that,
 as Montaigne, playing with his cat,
 Complains she thought him but an ass,
 Much more she would Sir Hudibras;
 (For that's the name our valiant knight
 To all his challenges did write).
 But they're mistaken very much;
 'Tis plain enough he was no such.
 We grant, although he had much wit,
 He was very shy of using it,
 As being loath to wear it out,
 And therefore bore it not about,
 Unless on holidays or so,
 As men their best apparel do.
 [folgen 14 Verse]
 He was in logic a great critic,
 Profoundly skilled in analytic;
 He could distinguish and divide
 A hair 'twixt south and southwest side;
 On either which he would dispute,
 Confute, change hands, and still confute.
 He'd undertake to prove by force
 Of argument, a man's no horse;
 He'd prove a buzzard is no fowl,
 And that a lord may be an owl¹³;
 A calf¹⁴ an alderman, a goose a justice,
 And rooks¹⁵ comittee-men and trustees¹⁶.
 He'd run in debt by disputation,
 And pay with ratiocination.
 All this by syllogism, true
 In mood and figure¹⁷, he would do.

Sire Hudibras, cet homme rare,
 Etait, dit-on, rempli d'honneur,
 Avait de l'esprit et du coeur:
 Mais il en était fort avare.
 D'ailleurs, par un talent nouveau,
 Il était tout propre au barreau,
 Ainsi qu'à la guerre cruelle;
 Grand sur les bancs, grand sur la selle
 Dans les camps et dans un bureau;
 Semblable à ces rats amphibies,
 Qui paraissent avoir deux vies,
 Sont rats de campagne et d'eau.

Mais malgré sa grande éloquence,
 Et son mérite, et sa prudence,
 Il passa chez quelques savants
 Pour être un de ces instruments,
 Dont les fripons avec adresse
 Savent user sans dire mot,
 Et qu'ils tournent avec souplesse:
 Cet instrument s'appelle un sot.

Ce n'est pas qu'en théologie
 En logique, en astrologie,
 Il ne fût un docteur subtil,
 En quatre il séparait un fil,
 Disputant sans jamais se rendre,
 Changeant de thèse tout à coup,
 Toujours prêt à parler beaucoup,
 Quand il fallait ne point s'étendre.

¹ Von den Puritanern gepragte Begriffe, ihr Jargon, Bsp. „fears“ und „jealousies“, die als Ursachen fur die Auseinandersetzungen bezeichnet werden; ² Hure; ³ Versammlung von Eseln; auch Anspielung auf die kurzen Haare der Puritaner, die ihre Ohren abstehen ließen; ⁴ Mann; ⁵ Ritterroman, bekannt aus Don Quijotes Bibliothek (vgl. Kap. I,6); ⁶ Der Ritter-Schlag; ⁷ Anrede des Friedensrichters und

anderer Notablen (etwa „hochl6blich“); ⁸ Friedensrichter, darauf beziehen sich „on the bench“, „warrant“ (Haftbefehl), „bind over“ (auf Bew6ahrung freilassen); ⁹ Fehde; ¹⁰ pr6geln; ¹¹ tapfer; ¹² L6rm, Aufheben; ¹³ hier: Symbol der Dummheit; ¹⁴ auch: Dummkopf; ¹⁵ Kr6he, auch: Schwindler; ¹⁶ Vom Parlament beauftragt, Besitz der Church of England einzuziehen; ¹⁷ den Regeln der Logik entsprechend.

Betrachten wir den ersten Abschnitt, so f6llt auf, dass Voltaire offenbar die f6r englische Leser 6berfl6ssige Ortsangabe f6r n6tig erachtet (dans l'Angleterre) und auch die Kontrahenten beim Namen nennt (anglicans et puritains). Daran erkennt man bereits die f6r diese 6bersetzung charakteristische erkl6rende Vorgangsweise. Voltaire liefert eine Art kommentierende Nacherz6hlung, die zwar kaum Unklarheiten aufkommen l6sst, aber auch wenig anschaulich bleibt. Es fehlen die *hard words*, der *gospel-trumpeter*, der *long-eared rout*, der Vergleich der Kanzel mit einer Kriegstrommel usw. In Voltaires Version k6nnte das Epos jede beliebige Auseinandersetzung zwischen religi6sen Eiferern und dem Standpunkt der Vernunft betreffen, und genau das war wohl auch beabsichtigt. Nur bei Abstraktion von den konkreten Details der Auseinandersetzung konnte ein polemischer Text wie *Hudibras* f6r die franz6sischen Verh6ltnisse siebzig Jahre danach relevant werden. 6hnlich hatte Voltaire auch den *Hamlet*-Monolog durch Tilgung von Details als Angriff auf die Kirche und ihre Vertreter interpretiert.

Typisch f6r den klassizistischen Geschmack ist der eingeschmuggelte und eigentlich funktionslose Vergleich mit Achilles. Er ist pure Rhetorik, mit der ein Vers gef6llt wird. Noch dazu ist *Hudibras* mit dem Helden Achilles eben nicht zu vergleichen, wie wir aus dem Fortgang des Epos zur Gen6ge erfahren. Daf6r entfallen die Anspielungen auf den viel eher vergleichbaren Don Quijote im folgenden Abschnitt (Mirror of Knighthood, chivalry). Analog zu den Eingangsversen entfallen auch die pr6zisen Verweise, mit denen Butler die Doppelbegabung des *Hudibras* f6r Gerichtssaal und Gefecht ironisiert (Right Worshipful, domestic knights - knights errant, chartel - warrant). Setzt Voltaire f6r die Gerichtssph6re die noch einigerma6en entsprechenden Termini *barreau*, *bancs* und *bureau* ein, so ist die martialische Seite nur durch die blasse allgemeine Formel der *guerre cruelle* sowie durch die *selle* (Sattel) und den *camps* (Feldlager) vertreten.

Vergleichsweise am besten scheint noch der folgende Abschnitt wiedergegeben, in dem *Hudibras'* Tapferkeit und Weisheit miteinander verglichen werden und in dem er sich schlie6lich als williges Werkzeug f6r Schurken entpuppt. An dieser Stelle fehlen auch im Original detaillierte Anspielungen auf die historischen und lokalen Verh6ltnisse. Die folgenden Verse, die dieses Thema witzig variieren, fallen wohl unter die von Voltaire beklagten ‚Weitschweifigkeiten‘, auf jeden Fall bleiben sie weg. 6hnliches gilt auch f6r die konkrete Ausgestaltung von *Hudibras'* Disputationsk6nsten im folgenden Abschnitt, in der wiederum Institutionen und Funktionstr6ger der Zeit eingef6hrt werden.

Werfen wir abschlie6end noch einen Blick auf die Form. Butler verwendet achtsilbige jambische Verse mit Paarreim, eine demonstrativ kunstlose Form, die 6berdies st6ndig durch Abweichungen in der Silbenzahl und unregelm66ige Akzente durchbrochen wird. Die Kunst liegt im komischen Effekt, der aus der raschen Reimfolge resultiert. Auch die Reime sind h6ufig inkorrekt und/oder weit hergeholt und daher originell (z. B. knighthood - would, knee - chivalry, dwelling - colonelling, ecclesiastic - stick, ass - *Hudibras*). Man muss Voltaire zugute halten, dass er in diesem Fall zumindest nicht zum gewohnten Alexandriner griff, sondern ebenfalls achtsilbige

Verse mit unregelmäßiger Reimfolge schrieb (die Folge abbaa zeichnet sich ab, wird aber nicht konsequent durchgeführt). Auch bei Voltaire wird der jambische Rhythmus oft durchbrochen, dafür sind die Reime größtenteils konventionell, lediglich *amphibies - vie* ist einigermaßen originell und lässt den Stil des Originals erahnen. Alles in allem musste dem klassizistischen Geschmack das Gedicht als Monstrum erscheinen. Auch in diesem Fall ist eine gewisse polemische Absicht hinter der Übersetzungstreue, der wir etwa schon bei Wielands Shakespeare begegneten, nicht auszuschließen. Voltaire präsentierte seinen Zeitgenossen mit Butler nach Shakespeare einen weiteren englischen ‚Barbaren‘, der zwar eine brave und nützliche Tendenz verfolgte, aber nicht so leicht zu zivilisieren und in die klassizistische Verskunst zu integrieren war.

5.4. Die englischen ‚schönen treuen‘ Übersetzungen

Trotz aller französischen und auch deutschen Klischees von der ‚wilden‘ und ‚regellosen‘ englischen Literatur war diese in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weitgehend klassizistisch ausgerichtet. Übersetzungen spielten daher im Sinne der bereits öfter genannten *imitatio* der großen Muster eine wichtige Rolle. Übersetzungen aus dem Griechischen (im 18. Jahrhundert sind allein 31 Übersetzungen der *Ilias* und zehn Ausgaben von Homers Werken zu verzeichnen) und Lateinischen herrschten vor, darüber hinaus wurde einiges aus dem Französischen und Italienischen übersetzt.

Als modellbildend für das Übersetzen im England des 18. Jahrhunderts wird immer wieder **Alexander Pops** Homer (*Ilias* und *Odysee*, ab 1715 erschienen) genannt. Pope, ein führender Vertreter des englischen Klassizismus, erkannte die unüberbrückbare Distanz zur Welt der Griechen. Deren heroische Ideale und Gefühle waren nicht unmittelbar relevant für das Publikum des 18. Jahrhunderts, dennoch ging Pope von gewissen Konstanten des menschlichen Verhaltens und der daraus resultierenden Probleme aus. Die Perspektive der Antike warf ein neues, verfremdendes Licht auf aktuelle Probleme der Gesellschaft. Die Übersetzungen konnten daher als zeitkritisches Korrektiv wirken, als Satire, aber nur wenn der Zusammenhang mit dem neuen Kontext, in diesem Fall mit der englischen Gegenwart, klar gemacht wurde. Der Übersetzer musste daher versuchen, die beiden normalerweise als unversöhnlich betrachteten Tendenzen, das Einlassen auf das Fremde und das Heranführen des Originals an die eigene Umgebung, zu vereinen. Wie bei den Franzosen hatte die Offenheit für das Fremde aber Grenzen, wenn es um ‚Derbheiten‘ und Anzüglichkeiten ging, die Pope regelmäßig tilgte. Dieselbe Rücksichtnahme auf den Geschmack des Publikums beweist **Joseph Warton**, der in seiner Vergil-Übersetzung zwar „coarse and common words“ wie „plough and sow, wheat, dung, ashes, horse and cow etc.“ verwendet, sich aber in der Vorrede ausführlich dafür entschuldigt. Eine Parallele zu den schönen untreuen Übersetzungen der Franzosen besteht ferner darin, dass Pope Homer ganz selbstverständlich in das ihm vertraute Versmaß, nämlich *heroic couplets*, d. i. zehnsilbige jambische Paarreime, übertrug.

Einflußreichster Theoretiker der Übersetzung in England war **John Dryden**. In der Vorrede zu seiner Übersetzung von Ovids *Episteln* (1680) unterscheidet er drei Arten von Übersetzungen, und zwar, nach abnehmendem Grad der Treue gereiht, 1) die *metaphrase*, d. i. die wörtliche Entsprechung; 2) die *paraphrase*, d. h. die (freie) Umschreibung des Sinns, ein Mittelweg; und 3) die *imitation*, bei der durch die Vorlage

ein neues Werk angeregt wird. Als Übersetzer strebte Dryden ein Mittelding zwischen 1) und 2) an, bekannte sich freimütig zum Weglassen von Versen, die er als trivial empfand, retouchierte ordinäre (dishonest) Ausdrücke usw. Er betrachtete - wie Gottsched und die Vertreter der 'belles infidèles' - den Sinn als grundsätzlich von der Sprachform ablösbar. Die Form musste seiner Meinung nach in der neuen Sprache ebenfalls neu überdacht werden: „what is beautiful in one, is often barbarous, nay sometimes nonsense, in another“. Die wörtliche Übersetzung galt in England als pedantisch, als Sklaverei, und erinnerte an die Schule, wo sie bevorzugt praktiziert wurde. Andererseits wurde auch die allzu freie Übersetzung als anstößig empfunden - Dryden spricht vom „libertine way of rendering authors“, der zwar die Selbstdarstellung des Übersetzers ermöglicht, aber ein Unrecht am Original darstellt.

Ähnliche Thesen verfocht noch **A. F. Tytler** in seinen *Principles of Translation* (1791). Übersetzungen sollten „ideas“, „style“ (d. i. die Versform) und „ease“ der Vorlage beibehalten, sich aber nicht sklavisch an das Original halten. Tytler räumt dem Übersetzer die Lizenz ein, „to add or to retrench the ideas of the original“ und zu korrigieren, „what appears to him a careless or inaccurate expression“. „Good taste“ ist auch beim Übersetzen die letzte Instanz, Anachronismen beim Ersetzen von Elementen der fremden Kultur durch eigene bildeten für ihn dabei kein Problem. Als elegantestes Versmaß galt das *heroic couplet*, das fast ebenso oft angewandt wurde wie der Alexandriner in Frankreich. Einen Kritiker (Philip Francis in *A Poetical Translation of Horace*, 4. Aufl. 1750) veranlasste diese Praxis zu folgender Kritik:

The Misfortune of our Translators is, that they have only one Style, and that consequently all their Authors, Homer, Virgil, Horace, Ovid, are compelled to speak in the same Numbers and the same unvaried Expression. The freeborn Spirit of Poetry is confined in twenty constant Syllables, and the Sense regularly ends with every second Line, as if the Writer had not strength enough to support himself, or Courage enough to venture into a third.

Insgesamt betrachtet erscheint das 18. Jahrhundert in England als Übergangsphase zwischen zwei Übersetzungsmodellen. Das alte Modell der freien Übertragung blieb noch gültig, das neue der treuen Übersetzung wurde schon erkennbar, aber noch nicht konsequent theoretisch gefasst, geschweige denn realisiert. Ordnet man Deutschland die Erfindung der treuen Übersetzung zu und siedelt man am anderen Ende des Spektrums die in Frankreich vorherrschende freie Übersetzung an, so nimmt England eine Mittelstellung ein. Die englischen Übersetzungen sollten zwar so treu wie möglich sein, aber zugleich auch schön und aktuell wirken. Erst gegen Ende des Jahrhunderts ist eine dezidierte Reaktion gegen das freie Übersetzen zu verzeichnen. Der Sentimentalismus und die sich vorbereitende Romantik förderten das Interesse an gälischer Literatur und anderen Nationalliteraturen, deren Eigenarten nun in den Mittelpunkt traten. Zum Beispiel übertrug der Ossian-Verfasser James MacPherson 1773 die *Ilias* in „poetical prose“, „verbatim“ und mit „minute attention to the very arrangement of the words in the original“.