Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 27 (1947-1948)

Heft: 4

Artikel: Edgar Allen Poe : The Raven : ein Beitrag zur lautklanglichen Harmonik der Poesie

Autor: Kass, Werner

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-159545

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Edgar Allan Poe: The Raven

Ein Beitrag zur lautklanglichen Harmonik der Poesie

Von Werner Kass

Es sind jetzt kaum mehr als hundert Jahre her, seit in einer amerikanischen Zeitschrift das Gedicht «The Raven» erschien, das seinen Verfasser über Nacht berühmt machte. Selten hat ein Gedicht so durchschlagenden Erfolg gehabt. In Amerika wie in England war es die Sensation des Tages. Die romantische Seele des Zeitalters fand in den 18 Strophen alle Saiten angeschlagen, auf die sie gestimmt war: das Geheimnisvolle und Unheimliche, Trauer und Melancholie, Liebe und Tod, aber auch lautklangliche Schönheit und rhythmische Originalität. Die einen ergaben sich dem Schauer des Gespenstischen, die andern schwelgten in dem Wohlklang der Wortmusik, wieder andere wurden von der Exzentrik der Situation und des Einfalls fasziniert, — aber alle unterlagen der magischen Wirkung, die von dem obstinaten Refrainwort «Nevermore» ausging. Dies Zauberwort setzte sich in den Köpfen der Menschen fest wie eine fixe Idee, die man nicht mehr los wird, und verfolgte sie im Träumen und im Wachen. Der Rabe, die Verkörperung des Unheils und der Trostlosigkeit, wurde zum Symbol aller depressiven Triebe, denen sich die Romantik so gern und willig überließ. Man sprach von einer «folie du Corbeau».

Die Bewunderung für den Genius dieser Schöpfung war allgemein. Aber kaum ein Jahr später versetzte Poe seinen enthusiasmierten Lesern eine kalte Dusche, indem er mit zynischer, wenn auch wissenschaftlich-ästhetisch getarnter Offenheit enthüllte, daß sein berühmtes Gedicht keineswegs das Produkt einer ekstatischen Eingebung gewesen sei, sondern daß es ohne eine Spur von Intuition, lediglich auf Grund nüchterner Überlegung geplant und «Schritt für Schritt mit der Präzision und strengen Folgerichtigkeit einer mathematischen Aufgabe» zur Vollendung gebracht worden sei. In seiner 1846 erschienenen «Philosophy of Composition» gibt er eine Selbstanalyse der Vorgänge, die zur Abfassung des Gedichtes «Der Rabe» geführt haben. Ich folge seiner Darstellung:

Nachdem der Dichter den äußeren Umfang des Gedichtes auf etwa 100 Zeilen abgegrenzt hatte, galt sein erster Gedanke der zu schaffenden Wirkung, denn, so sagt Poe, «während der ganzen Konstruktion hielt ich die Absicht fest im Sinn, ein *allgemein* schätzenswertes Werk zu schaffen». Nach der in einem früheren Aufsatz («The poetic principle») näher begründeten Ansicht des Dichters ist Schönheit die einzig rechtmäßige Provinz der Dichtkunst; nicht, wie mitunter behauptet wird, Wahrheit oder Leidenschaft. Wahrheit be-

friedige den Geist und Leidenschaft errege das Herz, aber Schönheit wirke auf die Seele. Wahrheit und Leidenschaft können, aus Gründen der Erleuchtung oder zum Zwecke des Kontrasts, sozusagen als Dissonanzwirkung, in die Poesie eingeführt werden, aber ihr eigentlicher Bereich ist die Prosa. Denn Wahrheit erfordert Präzision und Leidenschaft Intimität; beide aber sind der Schönheit, die nichts anderes als die gefällige Erhebung der Seele ist, absolut entgegengesetzt. Der Dichter sah sich daher vor die Frage gestellt, in welcher Stimmung Schönheit am vollkommensten ausgedrückt werden könne. «Alle Erfahrung zeigt, daß der Charakter dieser Stimmung Schwermut ist». Schönheit erregt die empfindsame Seele zu Tränen. Daher ist Melancholie die legitimste aller poetischen Stimmungen.

Die nächste Sorge des Dichters wandte sich der Aufgabe zu, einen artistischen Effekt zu finden, welcher der ganzen Struktur des Gedichtes als Angelpunkt dienen könne. Hier bot sich der Refrain als bewährtes Kunstmittel an. Durch Kraft der Monotonie und klangliche und gedankliche Wiederholung versprach er erprobte Wirkung. Poe beschloß, den Effekt noch zu steigern durch Abwandlung des inhaltlichen Sinnes des Refrains unter Beibehaltung der Klangidentität, also durch Variation. Diese Absicht fordert einen kurzen Refrain, so daß Poe sich bewogen fühlte, ein einzelnes Wort als Refrain zu suchen. Die Festlegung auf einen Refrain ergab als natürliche Folge die Einteilung des Gedichtes in Strophen, deren jeweiligen Schluß der Refrain zu bilden hätte. Um diesem Schluß Kraft und Nachdruck zu geben, suchte Poe nach einem klangvollen und sonoren Wortgebilde. Unvermeidlich stellten sich bei diesem Gedankengang das betonte o als der wohltönendste Vokal in Verbindung mit r als dem ausgiebigsten Konsonanten ein. Welches Wort aber verkörperte den klanglichen Effekt und drückte gleichzeitig am vollkräftigsten jene Stimmung der Melancholie aus, die Poe als die notwendige Tonart postuliert hatte? Poe läßt uns wissen: «Auf dieser Suche wäre es absolut unmöglich gewesen, das Wort ‚nevermore' zu übersehen. Tatsächlich war es das erste, das mir in den Sinn kam». Nachdem das Wort gefunden war, mußte ein Vorwand gesucht werden, der den ständigen Gebrauch dieses Wortes als Refrain rechtfertigte. Poe erkannte sofort, daß eine Schwierigkeit nur bestand unter der Annahme eines menschlichen Wesens als Sprecher, nicht aber bei Einführung einer unvernünftigen, aber der Sprache fähigen Kreatur. Hier war sehr natürlich, zuerst an den Papagei zu denken, der aber sofort verworfen und durch den in gleicher Weise sprachfähigen, aber unendlich mehr der gewünschten Stimmung entsprechenden Raben ersetzt wurde.

An diesem Punkt war Poe also zur Konzeption eines Raben gelangt, der in einem etwa 100 Zeilen langen Gedicht von melancho-

lischer Stimmung am Ende jeder Strophe in monotoner Weise das Wort «Nevermore» wiederholen sollte. Welches war nun, nach allgemein menschlicher Erfahrung, von allen melancholischen Themen das melancholischste? Der Tod — war die offensichtlich geforderte Antwort. Und wann ist dieses melancholischste Thema am poetischsten? Wenn es am nächsten der Schönheit verbunden ist. Daraus folgt unwiderleglich, daß der Tod einer schönen Frau das poetischste Thema der Welt ist und daß es am passendsten von den Lippen eines trauernden Liebhabers klingt.

Die Verbindung beider Ideen: des trauernden Liebhabers und des monoton sprechenden Raben konnte nur in der Form eines Frage- und Antwortspiels zustandegebracht werden, und hier ergab sich auch Gelegenheit, die anfänglich gefaßte Absicht der Abwandlung des Refrains durchzuführen, indem die stereotype Antwort «Nevermore» durch passend gestellte Fragen in zunehmendem Maße an Sinngehalt zu gewinnen hätte. Der Frager, der zunächst von der melancholischen Rabenantwort eher belustigt als berührt ist, wird von dem düstern Charakter des Wortes, von der monotonen Wiederholung und von der unheilvollen Symbolbedeutung des sprechenden Tieres allmählich ergriffen und stellt, halb unter Einfluß abergläubischer Vorstellungen, halb in selbstquälerischer Lust seine Fragen in steigender Erregung so, daß die herausgeforderte Antwort ihm den höchsten, zugleich unerträglichen und köstlichen Schmerz bereiten muß.

Poe verrät uns, daß dieser Höhepunkt zuerst dichterische Form in seinem Geist annahm und daß die 17. Strophe die erste war, die er niederschrieb. Als rationale Erklärung gibt er an, daß er es als seine Aufgabe ansah, die Steigerungsskala der Fragen auf diesen Höhepunkt hin auszurichten und gleichzeitig von ihm her Rhythmus, Metrum und Zeilenanordnung zu bestimmen. Er hätte also gleichsam zuerst den obersten Grad des Fortissimo festlegen und danach die Intensität der übrigen Strophen abstufen müssen. Er bekennt freimütig, daß er kein Bedenken getragen hätte, jede andere Strophe willentlich abzuschwächen, falls sie kräftiger gelungen wäre als jene, die den Höhepunkt bilden sollte.

Es muß kaum betont werden, daß auch die technischen Einzelfragen des Versbaus der bewußten Bearbeitung unterzogen wurden. Der leitende Gesichtspunkt war auch hier die originelle Wirkung, die durch eine einzigartige Verbindung und Anordnung bekannter Metren und durch ungewöhnliche Verwendung von Reim- und Stabreim-Elementen erreicht wurde.

Jetzt waren noch der Liebhaber und der Rabe inhaltlich zusammenzubringen. Das erforderte zunächst eine Raumbestimmung. Der Gedanke, Wald oder Feld als szenischen Hintergrund zu verwenden, wurde fallen gelassen, da eine enge Raumumschreibung, der

Rahmenwirkung eines Bildes entsprechend, vorzuziehen sei. Eingedenk des Grundprinzips der Schönheit wurde der Liebende in ein reich ausgestattetes, von Erinnerungen an die verlorene Geliebte erfülltes Zimmer plaziert. Das übrige ist nur noch Ausmalung des Stimmungskolorits, das aber bis in die kleinsten Details rational bestimmt wurde. So war es naheliegend, den Vogel durch das Fenster einzuführen, aber das Spannungsmoment verlangte es, das Flügelschlagen des Raben zunächst als mysteriöses Pochen deuten zu lassen. Die Abwesenheit eines klopfenden Wesens vor der Tür und die gähnende Dunkelheit erwecken den Gedanken, daß der Geist der Geliebten Urheber des Geräusches gewesen sein mochte. Die Nacht wird stürmisch geschildert, um das Eindringen des Raben zu motivieren, aber auch als bewußte Gegenstimmung zur Ruhe des Zimmers. Selbst ein so unbedeutendes Motiv wie das Absitzen des Raben auf einer Marmorbüste der Pallas Athene erfolgt aus wohlweislicher Überlegung: wegen des farblichen Kontrastes zwischen Marmor und Gefieder, zur Betonung der Gelehrsamkeit des Liebenden und wegen des sonoren Klanges des Wortes Pallas.

Die Schilderung des seltsamen Besuchers bewegt sich anfänglich zwischen den Gegensätzen des Possierlichen und des Fantastischen, doch wird dieser Ton von der 10. Strophe an unvermittelt fallen gelassen, zugunsten eines tiefen und bedeutungsvollen Ernstes. Von hier an scherzt der Liebende nicht mehr, noch hat er ein Auge für das Fantastische der Situation. Jetzt sieht er in dem Raben den Unheilsvogel. Diese Wandlung der Auffassung soll sich auch dem Leser mitteilen und ihn zubereiten für das «dénouement», auf das nun mit möglichster Direktheit zugesteuert wird. Es tritt ein mit der 16. Strophe, der verneinenden Antwort des Raben auf die endgültig gestellte Frage, ob es ein Wiedersehen mit der Geliebten in der jenseitigen Welt gäbe.

Hiermit ist das Gedicht in seiner erzählenden Phase vollendet.

Soweit, sagt Poe, ist alles in den Grenzen des Erklärbaren: Ein Rabe, der durch Routine das Wort Nevermore erlernt hat und aus dem Gewahrsam seines Herrn entflohen ist, sucht in einer stürmischen Nacht Schutz an einem erleuchteten Fenster, dem Fenster eines Gelehrten, der über Büchern grübelnd von seiner gestorbenen Geliebten träumt. Als die Fensterläden auf das Flügelschlagen des Vogels hin geöffnet werden, fliegt der Rabe ins Zimmer und setzt sich auf den erstbesten Platz außer Reichweite des Gelehrten, der, belustigt von der Situation und dem kuriosen Betragen des seltsamen Besuchers, ihn im Scherz und ohne Erwartung einer Erwiderung nach seinem Namen fragt. Der Rabe antwortet mit seinem gewohnten Dressurwort: «nimmermehr», das sofort ein Echo in dem trauernden Herzen

des Gelehrten findet, der im Selbstgespräch seinen Gedanken Ausdruck gibt und damit wiederum die gleiche Antwort des Vogels hervorruft. Der Gelehrte erkennt wohl die wahre Sachlage, folgt aber zwangsläufig seinem Trieb zur Selbstquälerei und stellt weitere Fragen derart, daß die im Voraus gewußte Antwort seinen Schmerz aufrühren muß. Bis hierher sind die Grenzen des Realen nicht überschritten. Aber wie geschickt und lebendig man ein Thema auch auf diese Weise behandeln mag, immer bleibt eine gewisse Härte und Nüchternheit, die das künstlerische Auge unbefriedigt läßt. Der nackte Tatbestand bedarf einer poetischen Bearbeitung und der Durchdringung mit einem Unterstrom von Bedeutung.

Aus diesem Grunde fügt Poe die letzten beiden Strophen hinzu, die dem Gedicht einen moralischen und allegorischen Abschluß geben. Die 17. Strophe gibt zum ersten Mal die metaphorische Absicht des Gedichtes zu erkennen. Der Rabe erscheint als Sinnbild. Aber erst die allerletzte Zeile der letzten Strophe enthüllt den Raben als Symbol für die Ewigkeit des Trennungsschmerzes und der trauernden Erinnerung.

Soweit Edgar Allan Poe. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß sein Bekenntnis der landläufigen Vorstellung vom Gottesgnadentum der Dichter, das nicht nur von diesen selbst, sondern auch vom breiten Publikum genährt wird, ins Gesicht schlägt. Man hat daher auch nicht gezögert, zu erklären, daß die Selbstanalyse nicht ernst gemeint sei, sondern eine Verspottung der Leserschaft darstelle. Dieser Standpunkt findet eine gewisse Stütze in der zwiespältigen Natur des Dichters, der das Schöne nicht nur lieben und schaffen, sondern auch zerstören und in den Staub ziehen mußte, ja dem die Schönheit recht eigentlich erst in der Zerstörung aufging. «Ich konnte nur lieben, wo der Tod seinen Atem mit dem der Schönheit vereinigte». Das ist die Grundhaltung seines morbiden Wesens. Aber diese Tatsache berechtigt kaum, Poes Darstellung zu bagatellisieren oder ihn gegen sich selbst in Schutz zu nehmen. Gerade in seiner Gegensätzlichkeit, in seiner Mischung von Schönheitssucher und zynischem Rationalisten, im Schwanken zwischen grenzenloser Ekstase und selbstmörderischer Depression war er das, was er war: Edgar Allan Poe.

Mit der Ablehnung dieser Einwände muß man Poes Darstellung allerdings noch nicht uneingeschränkt anerkennen. Wenn es auch wohl möglich ist, daß in seinem Bewußtsein sich alles so abgespielt hat, wie er es beschrieb, so würde das nur beweisen, daß man nichts anderes produzieren kann als sich selbst, daß man über seinen eigenen Horizont nicht herauskommt. Manche «nüchterne Überlegung» steigt aus dem allgemeinen Anschauungsgrund hervor, der sich in der Seele des Dichters als Folge von Zeitströmung, persönlichem Erlebnis und Überzeugungen abgelagert hat. Je mehr die Details des Gedichtes

entwickelt werden, umso weniger werden wir von der logischen Zwangsläufigkeit der Einfälle überzeugt. Immer wenn Poe die Rechtfertigung seiner Einfälle mit «unvermeidlich» oder einem sinngleichen Wort einleitet, horchen wir mißtrauisch auf. Denn es ist klar, daß die Unvermeidlichkeit nicht in der Logik der Sache liegt, sondern in der seelischen Grundstimmung des Dichters. Die lautklanglichen Assoziationen sind selbst in Verbindung mit der Grundstimmung nicht so eindeutig, daß es «absolut unmöglich gewesen wäre, das Wort Nevermore zu übersehen». Mag man immerhin die Bindung an die Buchstaben o und r gelten lassen, so hätte etwa ein Wort wie «sorrow» die Bedingungen des Dichters in gleicher Weise oder noch besser erfüllt. Denn im Worte «Nevermore» ist der sonore Effekt auf den Wortteil minderer Sinnbedeutung beschränkt, während das eigentlich trostlose Element des Wortes in den Silben «never» mit ihrem verneinenden Anlaut liegt. In der Wahl des Wortes «nevermore» dokumentiert sich nichts anderes als die eigene Hoffnungs- und Trostlosigkeit des Dichters. Das kommt ganz deutlich in der Konzeption des Raben zum Ausdruck.

Poe motiviert diese Idee mit der Unmöglichkeit, die monotone Wortwiederholung im Munde eines vernunftbegabten Wesens plausibel erscheinen zu lassen; aber der Gebrauch eines Refrainwortes führt trotz unvermeidlicher Monotonie keineswegs zwangsläufig zur Konzeption eines sprechenden Tieres. Unzählige Refraingedichte sprechen dagegen. Der Grund für den Einfall liegt tiefer. Im Raben tritt Poe seine eigene Seele entgegen, die er im Wissen um seine Verlorenheit nur im Gewande des Unheilvogels anschaulich machen kann. Immer schon hat man den Raben als Doppelgänger von Poe gedeutet, als «die Stimme der Verzweiflung, die von Kindheit an in ihm geklungen hat und bis zu seinem Tod nicht schweigt». Daß die Seele die Gestalt eines Vogels annimmt, entspricht uralten symbolischen Vorstellungsbildern. Kein Wesen ist so geeignet, als Verbindungsglied zwischen der Erde, der «wohlgegründeten, dauernden» und dem Jenseits, dem über- oder unterirdischen, angesehen zu werden als die geflügelte Kreatur, die sich in die Lüfte schwingt. (Die Urbilder der Symbole entstammen eben noch einer Zeit *vor* der Technisierung.) In der doppelten Symbolgestalt der fliehenden Seele und des Jenseitsboten stellt der Rabe sowohl Poes eigene Seele wie auch den Sendboten aus dem Totenreich dar. Zugleich wäre noch an das psychologische Moment zu erinnern, daß Tierfiguren die gewöhnliche Form alkoholischer Halluzinationen sind, worauf ein französischer Biograph Poes, Lauvrière, im Hinblick auf Poes Neigung zu periodischer Trunksucht aufmerksam macht.

Poe verhält sich in seiner Selbstanalyse, wie wir alle uns im Wachzustand verhalten. Er gibt Rechenschaft von seinen bewußten Mo-

tiven und bemerkt nicht, daß sie nur der manifeste Ausdruck unbewußter Seelenregungen sind. Das Wort «nevermore» schmettert ihn nieder, weil es der Hammerschlag seines eigenen Gewissens ist. Darum wird es ihm zum Leitmotiv der Handlung, nicht seines besonderen Klanges wegen. Wenn aber Poe der Klangfarbe des Wortes eine so hohe Bedeutung beilegt, so mag neben den andern, bereits genannten Faktoren auch der Umstand unterbewußt mitgewirkt haben, daß der «most sonorous vowel» des Refrainwortes zugleich der klangbestimmende Vokal seines eigenen Namens ist. Nomen est omen!

Aber auch der zweite Gegenstand des Gedichtes, die Trauer um die verlorene Geliebte — jenes melancholischste aller melancholischen Themen —, entstammt dem eigenen Seelenbereich Poes. Die jugendliche Liebe zur Mutter eines Kameraden, die einen frühen Tod fand, bestimmte die charakteristische «platonische und makabre» Form seiner Liebe. In der Trauer um Lenore und in dem leidenschaftlichen Fragen nach der Möglichkeit eines Wiedersehens, die sich aller Erfahrung entgegenstemmen und das Schicksal zu zwingen versuchen, erkennen wir die Nachwirkung seines entscheidenden Jugenderlebnisses.

Abgesehen von der Bedeutung der einzelnen Elemente des Gedichts ist aber auch ihre besondere Verknüpfung bezeichnend. Die Wandlung des Frage- und Antwortspiels vom bloßen Launenspiel zur schicksalhaften Befragung, die dämonische Anpassung der Fragen an die herausgeforderte Antwort, die stufenweise Erhöhung des melancholischen Dressurwortes zum bedeutsamen Orakelwort, das den Frager in den Schlingen seiner eigenen Fragen fängt — diese Herausforderung des eigenen Unterganges, der sich in masochistischer Lust genießt und quält —, das ist persönlichster Ausdruck des unglücklichen Dichters, der, von Projekten und Fehlschlägen gejagt, von unseliger Trunkleidenschaft aus allen Aufstiegschancen geworfen, in schrecklicher Armut dem frühen Tode entgegeneilt.

So aufschlußreich der Erkenntniswert des Gedichtes für die Person des Dichters ist, so fraglich bleibt trotz des unverblaßten Ruhms — vielen gilt Poe noch heute kurzweg als der Dichter des «Raben» — der künstlerische Wert seines Werkes. Die Hauptattraktion des Gedichtes besteht in seiner artistischen Originalität und in der Sensation des Unheimlichen. Das eigentlich Menschliche, das in die Tiefe der Seele greift, fehlt. Es mag schon wahr sein, daß an der Ausarbeitung des Gedichtes zuviel intellektuelle Berechnung beteiligt war. Nirgends gewinnt der Schmerz um die Geliebte den Ausdruck echter Trauer, nirgends reicht die Kraft der Erinnerung aus, um die Betrauerte menschlich wieder auferstehen zu lassen. Der egoistische Wunsch des Wiederbesitzes der Geliebten alterniert

mit dem nicht minder egoistischen Wunsch, den Trennungsschmerz in einem Lethestrom zu ertränken, und es bleibt ungewiß, welche Wunscherfüllung die genehmere wäre. Es fehlen aber jene Innigkeit und Wärme des Schmerzgefühls, die eine schmerzlich-süße Verbindung zwischen dem Lebenden und der geliebten Toten stiften und Zeit und Raum überwinden. Baudelaire sagt: «Dans les Nouvelles de Poe il n'y a jamais de l'amour... Ses portraits de femme sont, pour ainsi dire, auréolés; ils brillent au sein d'une vapeur surnaturelle et sont peints à la manière emphatique d'un adorateur». Auch Lenore, «the rare and radiant maiden, the sainted maiden whom the angels name Lenore», bleibt dem Menschlichen entrückt. Sie ist ein blasser Schemen, an dem nicht nur der Name «um des Reimes willen» geschaffen wurde. Ein guter Kenner Poes, Arthur Ransome, stellt den psychologischen Wert des Gedichtes über seine künstlerische Qualität: «Der ‚Rabe', ein gründliches (profound) Stück Technik, ist nicht so tief (profound) und gewiß nicht so überraschend wie die ‚Philosophy of Composition'». Er nennt den «Raben» eine «tour de force, einen wohlgeformten Körper, der niemals eine Seele zu verlieren hatte». Nein, Seele hat dieses Gedicht nicht, und daher vermag es auch nicht, den (nach Poe) alleinigen Zweck der Dichtkunst zu erreichen: die Erhebung der Seele. Mag es auch Staunen und Bewunderung wecken, es kann nicht über die Leere, über den Abgrund im Herzen seines schwer erschütterten Verfassers hinwegtäuschen. Es ist originell, es ist interessant, es ist wirkungsvoll, es ist kunstreich, es ist musikalisch, es ist hypnotisch, — aber es greift nicht ans Herz, es setzt die Seele nicht in Schwingung, es bleibt in der Region, aus der es stammt, es bleibt literarisch — alles in allem, es ist nicht schön in jenem schlichten Sinne einer «rhythmischen Schöpfung des Schönen», die nach Poes eigener Formulierung das Wesen der Dichtkunst ist.

So bleibt schließlich Poes konstruktive Methode, wenn sie ihr Material auch nur aus der Werkstatt der eigenen Seele beziehen kann, doch anfechtbar, weil der intellektuelle Prozeß, die Technik, der Effekt im Vordergrund stehen und mehr Interesse beanspruchen als ihnen zukommt. Mag immerhin Poes eigene Darstellung den Tatsachen weder psychologisch noch auch, wie einige Kritiker mit guten Gründen behaupten, historisch entsprechen, mag die ganze Analyse eine bewußte Irreführung oder Persiflage sein — der bloße Einfall, den Dichtprozeß a tergo aufzurollen, muß einen seelischen Grund haben, der nicht nur der «affectation à cacher la spontanéité, à simuler le sang-froid et la délibération» entspringt. Wenn auch der «nonchalante und leicht impertinente» Scharfsinn, mit dem Poe seine Deduktion führt, uns letztlich nicht überzeugen kann, so hat zweifellos an der Gestaltung des Gedichtes die rationale Bearbeitung einen größeren Anteil gehabt als einer echten Dichtung gut tut. Nicht zuletzt spricht

die Gefühlskälte, die das Gedicht ausstrahlt, eine unwiderlegliche Sprache.

Von einer andern Seite her darf aber die Analyse Poes noch heute unser Interesse beanspruchen. Das ist die Bedeutung, die der lautklanglichen Struktur des Gedichtes beigemessen wird. Das musikalische Element, das in der Sprache schlummert, tritt in der Poesie sowohl nach der Seite der Rhythmik als nach der Seite des Klanges in erhöhtem Maße hervor. Wir empfinden es als wohltuend und sprechen es als Lob aus, wenn die Sprache eines Dichters musikalisch ist, aber selten ist zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht worden, was eigentlich mit dieser Musikalität der Sprache gemeint ist und welche Bedeutung sie in der Dichtkunst einnimmt. Wir sind mehr gewohnt, sie als selbstverständliches Beiprodukt der Poesie hinzunehmen als sie zur bewußten Forderung der Dichtkunst erhoben zu sehen. Ohne das Thema erschöpfen zu wollen, möchte ich einige Bemerkungen zu diesem Gegenstand machen und ihn an dem Gedichte Poes erläutern:

Zunächst muß man sich klar machen, daß die musikalischen Elemente eine andere und gegensätzliche Verwendung in der Sprache gefunden haben als in der Musik. In der Musik ist der Ton in seinem Wesen durch die Höhe und in seinem Charakter durch die Klangfarbe bestimmt. In der Sprache kennzeichnet umgekehrt die Klangfarbe das Wesen des Klanges und die Tonhöhe den Charakter. Das heißt: in der Musik ist die Existenz des Tones an die Identität der Tonhöhe gebunden, in der Sprache an die Identität der Klangfarbe. Daher werden in der Musik die Töne der Höhe nach gemessen, unterschieden und bezeichnet, in der Sprache aber der Klangfarbe nach (Vokale). In der Musik ist die Klangfarbe Mittel des *Ausdrucks:* der gleiche, d. h. der Höhe nach identische Ton kann je nach der Klangfarbe hart oder weich, sanft oder scharf klingen. In der Sprache ist umgekehrt die Tonhöhe Mittel des Ausdrucks: der gleiche, d. h. der Klangfarbe nach identische Vokal kann je nach Tonhöhe den Affekt des Sprechers vermitteln. Beim Sprechen verändern wir ständig die Tonhöhe in Verbindung mit der Intensität, so daß mit gehobener Stimme sprechen zugleich auch laut sprechen bedeutet. «Bas» und «élevé», «low» und «high» bedeuten neben «niedrig» und «hoch» auch noch «leise» und «laut» und sind als musikalische Termini in die Sprache eingegangen. Musik und Sprache unterscheiden sich ferner dadurch, daß in der Sprache die mitlautenden Geräusche eine weit größere Rolle spielen als in der Musik. In der Musik dienen Trommel, Becken, Pauke etc. hauptsächlich der rhythmischen Akzentuierung, während die übrigen Geräusche der Instrumente, das Kratzen des Bogens, der Ansatzlaut der Bläser etc. meist unerwünschte und zu überhörende Begleiterscheinungen sind und nur gelegentlich

als Ausdrucksmittel verwendet werden (etwa das scharfe Abreißen des Bogens). In der Sprache bilden dagegen die Konsonanten als anlautende, auslautende oder vokalverbindende Glieder ein durchgebildetes System von Geräuschen, das in wesentlichem Umfange den Klangcharakter der Sprache mitbestimmt und besonders in den klangimitierenden Wortbildungen zur Bedeutung gelangt. Wenn man also von einer Musik der Sprache redet, so muß man sich klar sein, daß man es hier mit einer andern Verwertung der Lautelemente zu tun hat als in der Musik.

Der Klang hat in der Sprache eine ähnliche Bedeutung wie die Farbe in der Malerei. Der Klang haftet am Wort wie die Farbe an der Form. Wortbedeutung und Formbedeutung treffen sich in der Gegenständlichkeit. Ein Überwiegen des Wortklanges hat ähnliche Wirkung wie das Überwiegen der Farbe in der Malerei: Verlust an Gegenstandsgehalt. In manchen Gedichten Mallarmés und Rilkes breitet die Musik der Sprache einen Schleier über den Sinngehalt und löst die Begrifflichkeit auf, wie die Farbe in der impressionistischen Malerei die strenge Umrissenheit der Form auflöst. So wenig in der Malerei der Impressionismus eine allgemeingültige Forderung ist, so wenig ist in der Poesie das Übergewicht der Klanglichkeit über den Sinngehalt das allgemein zu erstrebende Ziel. In dem Gedicht «The Raven» geht es durchaus nicht um ein impressionistisches Schweben im Wortklang, sondern der Wortklang soll lediglich die Einheit der Stimmung zusammenfassen. Das Besondere des Falles liegt darin, daß die lautklangliche Harmonik, die sonst nur gefühlsmäßig mitberücksichtigt wird, in bewußter Weise den übrigen Gestaltungsfaktoren vorangestellt wird.

* * *

Wenn ich den Versuch gemacht habe, eine neue Übersetzung des Gedichtes zu geben, so bedarf es einer Rechtfertigung. Ist schon jede Übersetzung und erst recht die eines Gedichtes fragwürdig, so liegen in diesem Falle noch besondere Schwierigkeiten vor. Ein Meister des Wortes wie Baudelaire, der sich wie kein anderer um die Übersetzung von Poes Werken bemüht hat, verzichtet auf eine dichterische Übertragung des «Raben» und stellt seiner Übersetzung der «Philosophy of Composition» lediglich eine Prosa-Wiedergabe des Gedichtes voran. So unvollkommen diese «moulage» sei, so sei sie immer noch einer «singerie rimée» vorzuziehen. Dieses Urteil hat jedoch nicht gehindert, daß das Gedicht im Laufe der Zeit in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde. In der sechsbändigen deutschen Ausgabe von Poes Werken ist der «Rabe» in Gedichtform aufgenommen, doch ist diese nicht befriedigend. (Fortsetzung des Textes Seite 238.)

Edgar Allan Poe: The Raven

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore —
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
«'Tis some visitor», I muttered, «tapping at my chamber door —
Only this and nothing more».

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; — vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow — sorrow for the lost Lenore —
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore —
Nameless here for evermore.

And the silken and uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me — filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating:
«'Tis some visitor entreating entrance at my chamber door —
Some late visitor entreating entrance at my chamber door;
This it is and nothing more».

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
«Sir», said I, «or Madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you» — here I opened wide the door —
Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word «Lenore!»
This I whispered, and an echo murmured back the word «Lenore!»
Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping something louder than before.
«Surely», said I, «surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore —
Let my heart be still a moment, and this mystery explore; —
'Tis the wind and nothing more».

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore.
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he,
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door —
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door —
Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
«Though thy crest be shorn and shaven, thou», I said, «art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore —
Tell me what thy lordly name is on the Nights's Plutonian shore!»
Quoth the Raven, «Nevermore».

Edgar Allan Poe: Der Rabe

Einst in trüber Mitternachtstunde, blätternd in vergilbter Kunde,
Saß ich träumend und versonnen über lang verschollner Mär,
Lettern lesend, fein gestochen. — Plötzlich ward ich unterbrochen
Durch Geräusch wie leises Pochen, Pochen von der Türe her.
«Wohl ein später Gast! Es klang wie Pochen von der Türe her —
Dies wirds sein und sonst nichts mehr».

Deutlich seh ich vor mir immer jenes trüb erhellte Zimmer,
Wo des Mondes fahler Schimmer malt' ein Schattengeisterheer.
Sehnsuchtsvoll blickt' ich gen Morgen. Sucht' ich doch umsonst zu borgen
Büchertrost für meine Sorgen, meiner Seele Sorgen schwer,
Um Lenore, die verlorne; meine Sorgen tief und schwer —
Ach, ich seh sie niemals mehr.

Und wie ein geheimes Flüstern schlich gespenstisch aus dem Düstern
Sich das seidensatte Knistern eines Vorhangs ins Gehör.
Und mit zitternd-bangem Munde wiederholt' ich mir die Kunde:
«Wohl ein Gast in später Stunde, nichts als Einlaß sein Begehr —
'S ist ein Gast in später Stunde, nichts als Einlaß sein Begehr;
Dieses ists und sonst nichts mehr».

Mich befreiend von dem Schwanken zögernd-bänglicher Gedanken
Sprach ich: «Herr, wer Ihr auch sein mögt, um Verzeihung bitt ich sehr,
Daß ich Euch nicht gleich entsprochen, doch so leise klang das Pochen,
Kaum mein Träumen unterbrochen, Pochen von der Türe her».
Damit öffnet' ich und stellt' mich gradwegs vor die Türe her —
Dunkelheit und sonst nichts mehr.

Tief ins Dunkel stand ich starrend, stumm in banger Furcht verharrend,
Staunend, zweifelnd, spähend, lauernd, und gequält von Träumen schwer.
Doch das Dunkel gab kein Zeichen und die Stille wollt' nicht weichen,
Nur *mein* Wort durchbrach das Schweigen flüsternd-wispernd, hohl und leer:
«Oh Lenore», und ein Echo wiederholt es hohl und leer,
Nur dies Wort und sonst nichts mehr.

Und zurück ins Zimmer kehrend, mich in Angst und Qual verzehrend,
Hört ich wiederum ein Klopfen, lauter jetzt vom Fenster her.
Mystifikationen haß ich; schnell den Fensterriegel faß ich,
Voller Spannung spähend daß sich das Geheimnis mir erklär'.
Herz, schweig still und horch, auf daß sich das Geheimnis mir erklär'. —
'S ist der Wind und sonst nichts mehr.

Kräftig stieß ich auf den Laden, und mit stattlichem Gehaben
Seh ich einen schwarzen Raben. Krächzend tritt er nah und näh'r.
Ohne sich nur zu genieren, ohne Zaudern, ohne Zieren,
Mit gewichtigen Allüren steigt er hoch und immer höh'r,
Ruht auf einer Pallasbüste, reckt den Schnabel hoch und höh'r,
Ruht und reckt, und sonst nichts mehr.

Wahrlich, welch seltsam Geschehnis! Auf dem Götterhaupt Athenes
Sitzt der schwarze Totenvogel grämlich wie ein Grandseigneur.
«Da ich dich nun bei mir habe, heilger sagenhafter Rabe
Vom plutonischen Gestade, nächt'ger Wanderer vom Meer —
Künde mir, wes ist dein Name? Wanderer vom nächt'gen Meer!»
Sprach der Rabe: «Nimmermehr».

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning — little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as «Nevermore».

But the Raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing farther then he uttered; not a feather then he fluttered —
Till I scarcely more than muttered: «Other friends have flown before —
On the morrow *he* will leave me as my Hopes have flown before».
Then the bird said: «Nevermore».

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,
«Doubtless», said I, «what it utters is its only stock and store,
Caught from some unhappy master whom unmercyful Disaster
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore —
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
Of ‚Never — Nevermore'».

But the Raven still beguiling all my sad soul into smiling,
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door;
Then upon the velvet sinking, I betook myself to linking
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore —
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore
Meant in croaking «Nevermore».

Thus I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core:
This and more I sat divining, with my head at ease reclining
On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,
But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer,
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
«Wretch», I cried, «thy God hath lent thee — by the angels he hath sent thee
Respite — respite and nepenthe from thy memories of Lenore!
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!»
Quoth the Raven, «Nevermore».

«Prophet!» said I, «thing of evil! — prophet still, if bird or devil! —
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate, yet all undaunted, on this desert land enchanted —
On this Home by Horror haunted, — tell me truly, I implore —
Is there — is there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!»
Quoth the Raven, «Nevermore».

«Prophet!», said I, «thing of evil! — prophet still, if bird or devil! —
By that heaven that bends above us — by that God we both adore —
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aiden,
I shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore —
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore».
Quoth the Raven, «Nevermore».

Menschlich Wort aus diesem Munde hier zu mitternächtger Stunde,
Ist sein Sinn auch kaum verständlich — wunderlich gar klingt es sehr.
Hat jemals ein Mensch gesehn so possierlich Phänomen
Auf dem Haupt der Göttin stehn? Trug schon jemals irgendwer
Aus des Himmels luftgen Höhn, trug schon jemals irgendwer
Solchen Namen «Nimmermehr»?

Doch der Vogel einsam sitzend, auf das stumme Haupt sich stützend,
Sprach, als wenn's der einzge Inhalt seiner Rabenseele wär
Nur das Rätselwort, das eine; rührte Flügel nicht noch Beine,
Bis ich sprach, für mich alleine: «Andre Freunde flohn vorher —
Er wird morgen von mir fliegen, wie mich Hoffnung floh vorher».
Krächzt der Vogel: «Nimmermehr».

Als die Stille ward gebrochen durch dies passend Wort gesprochen,
Dacht' ich: «Dieses Wörtlein, daß du sprichst in ew'ger Wiederkehr,
Hasts von einem aufgefangen, dem es traurig einst ergangen,
Bis die armen Lippen sangen nur dies Liedlein vor sich her,
Bis die oft getäuschte Hoffnung sang dies Liedlein vor sich her,
Lied vom ‚Nimmer — Nimmermehr'».

Durch des Raben Rätselraunen sank ich tiefer noch in Staunen,
Rollte einen Polstersessel, stellt' ihn vor die Türe quer,
Sank ins samtne Kissen nieder, vor des Raben schwarz Gefieder,
Schloß die müden Augenlider, grübelnd was der Sinn wohl wär,
Was des Unheilvogels Rede ominöser Sinn wohl wär,
Jenes dunklen «Nimmermehr».

Also saß ich still versunken, schmerzbewegt, erinn'rungstrunken,
Und die Fülle der Gedanken schweifend hin ins Ungefähr.
Wachend halb und halb schon träumend, Wirkliches mit Trug vereinend,
Geisterhaft zu sehn vermeinend, trat ihr Bildnis vor mich her —
Trat Lenorens engelhaftes, strahlend Bildnis vor mich her —
Ach, im Leben nimmermehr!

Jetzt begann die Luft zu flimmern, wie von Engelsglanz zu schimmern,
Heilig-süße Himmelsdüfte strömten, wehten um mich her.
«Elender!», rief ich, «verstehe, daß dein Gott aus heil'ger Höhe
Labsal sandte deinem Wehe, Lind'rung deiner Trauer schwer.
Trink, oh trink den Lethebalsam, lösche deine Trauer schwer!»
Sprach der Rabe, «Nimmermehr».

«Vogel, Folter meiner Zweifel, sprich, ob Federvieh, ob Teufel!
Mit prophetischer Verkündung still' mein flehentlich Begehr!
Ob Versucher dich gesandt hat, ob der Sturm dich her gebannt hat,
Ob die Hölle dich erkannt hat — sag mir wahrhaft — ich beschwör —
Gibt es — *gibt* es Trost in Gilead? — Sag mir — sag mir — ich beschwör!»
Sprach der Rabe, «Nimmermehr».

«Vogel, Folter meiner Zweifel, sprich, ob Federvieh, ob Teufel!
Höre bei des ew'gen Himmels heilig-hoher Gottesehr'
Meiner armen Seele Flehen: werde ich in jenen Höhen,
Werde ich dort wiedersehen eine Jungfrau hold und hehr?
Werd ich bei den Engeln sehen Leonore hold und hehr? —
Sprach der Rabe, «Nimmermehr».

«Be that word our sign of parting, bird or fiend!» I shrieked, upstarting —
«Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door».
Quoth the Raven, «Nevermore».

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted — nevermore!

Die Schwierigkeit jeder Übersetzung des Gedichtes beginnt bei der Übertragung des thematischen Refrainwortes «nevermore». Es sollte keine andere Verdeutschung als das wenigstens rhythmisch und in den Anlauten gleiche «Nimmermehr» in Frage kommen. Warum die Übersetzer der deutschen Ausgabe das sehr viel schwächere «Nimmer» gewählt haben, ist nicht verständlich, es sei denn, daß Reimgründe eine Rolle gespielt haben. Aber auch das näherliegende «Nimmermehr» hat Nachteile gegenüber dem Originalwort, vor allem weil der klanglich bedeutsame O-Laut verloren geht. Im «Raben» ist aber nach Poes eigenem Zeugnis das ganze Gedicht willentlich auf den sonoren O-Klang des Refrainwortes aufgebaut. Fällt nun nicht mit der zwangsmäßigen Preisgabe dieses Klanges der Versuch einer Übersetzung dahin? Man mache sich einmal klar, was der Fortfall des O-Lautes im Refrainwort akustisch für Konsequenzen hat. Da das Refrainwort in allen Strophen das gleich ist und da stets die 2., 4. und 5. Zeile auf den Refrain antworten, so herrscht von den 108 Zeilen des Gedichtes der O-Laut am Ende von 72 Zeilen, also genau in zwei Drittel aller Zeilen. Trotzdem glaube ich die Frage verneinen zu dürfen. Der Klangwert einer Sprache liegt hauptsächlich in den Assoziationen, die durch Ähnlichkeit der Lautbildungen geweckt werden oder unbewußt mitschwingen. Die Ähnlichkeit kann durch Gleichheit des Stammvokals oder durch Übereinstimmung von An- und Auslaut in ganzen Worten oder in Teilen, schließlich auch durch rhythmische Übereinstimmung begründet werden. Daß sich eine Sache oder ein Wort mit andern reimt, heißt nicht nur, daß sie zusammen *klingen,* sondern auch, daß sie zusammen *stimmen.* Besonders die Vokale tönen ganze Sinnbereiche an. Allerdings darf das nicht so verstanden werden, daß jedem Vokal eine bestimmte Sphäre des Seins zugeordnet ist und keine andere. So eng darf man die Bestimmung nicht auffassen. Darin liegt gerade der Reiz der Sprache, daß neben dem gemeinten Sinnbezirk auch noch jene nicht gemeinten mitschwingen. So wird im Deutschen eine häufige Verwendung des

Wie gepeitscht von diesem Worte schrie ich auf: «Flieh' von dem Orte!
Schwing dich auf in Sturmes Rachen, tauche tief hinab ins Meer!
Keine Feder laß zurücke, Rabenvieh voll Lug und Tücke!
Laß mich hier beraubt vom Glücke und im Herzen tot und leer —
Weich von hinnen! Überlaß mich meinem Herzen tot und leer!»
Sprach der Rabe, «Nimmermehr».

Und der Rabe in dem Zimmer sitzt noch immer, sitzt noch immer
Auf dem Marmorhaupt, dem bleichen, glotzt voll Ränke vor sich her;
Schießt aus stechenden Pupillen Blitze eines Dämons Willen.
Lampenlichtreflexe spielen; und sein Schatten lastet schwer,
Lastet schwer auf meiner Seele. — Ach, sie wird, von Kummer schwer
Sich erheben — nimmermehr!

O-Lautes im allgemeinen Gedanken an den Tod wecken, der wiederholte Gebrauch von E-Lauten dagegen Stimmungen des Lebens, der Seele, der Bewegung hervorrufen. Es bleibt aber Jedem unbenommen, gleichzeitig den Bereich der Hoffnung, des Trostes, ebenso aber auch der Hoffnungs- und Trostlosigkeit oder, beim E, etwa der Leere oder des Sterbens zu assoziieren. Der Reiz beim Vergleich zweier Sprachen liegt darin, daß durch den Unterschied der Klangbilder, die für *denselben* Begriffsinhalt stehen, verschiedene Assoziationsreihen ausgelöst werden. Auf diese Weise können in der einen Sprache mitschwingende Bewußtseinsinhalte deutlich erregt werden, die in der andern nur gedanklich verhüllt vorhanden waren. Damit tritt natürlich eine Akzentverschiebung ein, die der unerläßliche Preis einer Übersetzung ist. Die Kunst des Übersetzers liegt darin, aus der Not eine Tugend zu machen und die unvermeidlichen Sinn- und Klangtranspositionen als Mittel zum Zweck zu gebrauchen. Im allgemeinen bietet die Sprache selbst die rettende Hilfe, weil ja *derselbe* begriffliche Inhalt in den nicht-identischen Klangbildern einen adäquaten Ausdruck gefunden hat.

Ein Vergleich des englischen und des deutschen Refrains kann diese Ausführungen illustrieren. Wir nehmen die Fassung, die der Refrain nach stufenweiser Entwicklung endgültig angenommen hat. Die kleine Phrase: «Quoth the raven, Nevermore» ist ausgependelt bis aufs Letzte. Eine nähere lautklangliche Analyse läßt sofort erkennen, daß der Satz aus zwei Teilen besteht, von denen der zweite die Umkehrung des ersten ist: «Quoth the raven» — «nevermore». «o - e» / «e - o». «Never» antwortet spiegelbildlich auf «raven». Jedes dieser Worte ergibt rückwärts gelesen phonetisch das andere. «Never» ist das natürliche Echo auf «raven». Das einleitende «quoth» ist unnachahmlich. In keiner andern Sprache läßt sich etwas gleichwertiges dafür einsetzen. Im Anlaut des «quoth» liegt die ganze Qual, die Frage und Antwort umspannt. Der unschöne Auslaut «oth» des Wortes klingt wie das blecherne Geräusch eines hohlen Topfes. Alle tönende Klang-

lichkeit des Vokals erstickt im Lispellaut des «oth» wie in einem häßlichen dickflüssigen Brei: «Quoth the raven, Nevermore». In «more» klingt das Echo auf «quoth» dumpfrollend aus.

Es leuchtet sofort ein, daß der deutsche Refrain: «Sprach der Rabe, Nimmermehr» von einem ganz andern Kräftefeld beherrscht wird. Auch diese Phrase ist deutlich zweigeteilt, aber nicht im Sinne von Thema und Umkehrung, sondern im Sinne eines Kontrastes. «Sprach der Rabe» und «Nimmermehr» sind zwei verschiedene Register. «Sprach» hat nicht die Kraft von «quoth»; es ist nicht häßlich genug. Anderseits gewinnt es an Bedeutung durch die Stabreimwirkung mit dem nachfolgenden «Rabe»: «Ra — Ra», das klingt wie das heisere Krächzen des düstern Vogels. «Nimmermehr» wächst aber nicht in der Weise organisch aus «Rabe» wie «nevermore» aus «raven». Hier herrscht keine Vokalentsprechung, sondern schärfster Kontrast. Die ganz neu auftretenden hellen Vokale «i» und «e» wirken wie schneidende Fanfarentöne, die von den stimmhaften Konsonanten (dreimaliges «m») wie in weite unerreichbare Ferne getragen werden. Trotz des Kontrastes fällt die Phrase nicht auseinander. Daran hat wesentlichen Anteil, daß in beiden Teilen das gleiche rhythmische und strukturelle Prinzip waltet. Besonderes Gewicht dürfte dabei die doppelte Stabreimbildung haben.

Dieses kleine Beispiel zeigt, wie durch die in der Sprache beschlossenen Klangwerte ganz bestimmte Wirkungen hervorgerufen werden, die von Sprache zu Sprache wechseln und immer neue Aspekte des gleichen Vorstellungskreises aufleuchten lassen. Anderseits kann durch eine unpassende Übersetzung auch zerstörende Wirkung eintreten. Hält man den Formeln:

«Quoth the raven, Nevermore» und
«Sprach der Rabe, Nimmermehr»

den Text der deutschen Ausgabe gegenüber:

«Krächzte da der Rabe Nimmer»,

so wird jeder spüren, daß die ursprüngliche Assoziationskraft der Phrase verloren gegangen ist. Besonders verwässernd wirkt das Füllwort «da», das mit dem nachfolgenden «der» in stammelnder Hilflosigkeit stecken bleibt, womit bewiesen ist, daß Verwendung eines Stabreims noch keine Garantie der Wirkung bietet.

«Nevermore» und «Nimmermehr» haben trotz Vokaltransposition große Ähnlichkeit. Das deutsche «m» anstelle des englischen «v» hat sogar den Vorzug, mit der anschließenden Silbe zu alliterieren, was durchaus im Stil des Gedichtes ist. Ich möchte sogar behaupten, daß die Stabreimwirkung im Refrainwort sehr glücklich ist und den Verlust des O-Lautes nahezu wettmacht. Außerdem erzeugt der im Worte «Nimmermehr» enthaltene Pleonasmus («nimmer» = «nie mehr») jene Überfülle an Hoffnungslosigkeit, die der Ausgangs-

stimmung des Dichters entspricht. Wenn Poe auch gerade auf die dunkle Vokalregion Wert legt, so ist die Transposition in das hellere Register ohne allzu große Einbuße der Wirkung zu ertragen, zumal im deutschen «nimmermehr» der Nebensinn der Leere echohaft mitschwingt.

Was hier an den vier Worten des Refrains entwickelt ist, ließe sich durchgehend durch das ganze Gedicht nachweisen. Doch sind ja gerade die akustischen und rhythmischen Effekte des Gedichtes so augenfällig, daß ich mich mit dem Refrain begnügen durfte.

★ Politische Rundschau ★

Zur Lage

Frankreich — Ungarn — Marshallplan: das sind die Gesichtspunkte, die das Geschehen der letzten Wochen für den europäischen Bereich charakterisieren. Es besteht dabei der Eindruck, als wären gewisse Ereignisse in diesem Rahmen fast über Gebühr dramatisiert worden, wo es sich doch nur um den weiteren Ablauf voraussehbarer Dinge gehandelt hat. Was insbesondere die Geschehnisse in *Ungarn* betrifft, so scheinen einige recht rasche Urteile gefällt worden zu sein, ohne daß man sich also die Mühe genommen hätte, gewisse Hintergründe abzuklären. Vielleicht ist dies übrigens heute noch gar nicht möglich. Aber dies zwänge zu desto vorsichtigerer Würdigung. In diesem Zusammenhang muß es jedenfalls auffallen, daß selbst durchaus rechtsstehende englische Blätter vor einer überstürzten Beurteilung dieser Dinge lebhaft gewarnt haben. Ganz sicher gilt dies mit Bezug auf die inneren Verhältnisse bei den «kleinen Landwirten», die ja eine Zeitlang sehr im Mittelpunkt der Diskussion gestanden haben. Und da muß denn doch wieder daran erinnert werden, wie diese Partei bei den Wahlen des Herbstes 1945 — diese waren für die Zusammensetzung des heutigen Parlamentes ursprünglich maßgebend — eine so auffallende Stimmenzunahme verzeichnete, daß der Verdacht sehr nahe liegt, es hätten sich eben in dieser Partei alle jene Elemente ein Unterkommen gesichert, welche für die ungarische Politik der Zwischenkriegszeit und der Kriegszeit selbst verantwortlich sind — eine Politik, über die ja weiter keine Worte zu verlieren wären. Zu diesen Dingen bemerkte nun eben ein großes rechtsstehendes Organ der englischen Presse, die Russen hätten auf Grund solcher Verhältnisse für die Zeit nach dem Abzug ihrer Truppen eine Art «Staatsstreich» befürchtet, durch den sie dann um ihren politischen Einfluß im Lande gebracht worden wären:

> «Die Russen glauben — so schreibt ‚Daily Express' —, daß Ungarn mit seinen enteigneten Feudalmagnaten und Millionen rückständiger Bauern den besten Boden für einen schlechten Gebrauch der, wenn auch vielleicht wohlgemeinten amerikanischen Hilfe bieten würde. Gewiß haben alle diese Befürchtungen der Russen einen fantastischen Anstrich. Es darf aber nicht vergessen werden, daß sie die Befürchtungen eines Volkes sind, das eben erst die furchtbarste Invasion der Geschichte, an der sich auch ungarische Divisionen beteiligten, erlitten hat . . .»

Sicher mag man solche Äußerungen in mancher Beziehung mit Skepsis betrachten,