

ヴィーランドのシェイクスピア翻訳における「忠実さ」 — テキストへの介入についての考察 —

菅 由紀子

0. はじめに

本稿で焦点を絞るのは、ヴィーランド (Christoph Martin Wieland) による 1760 年代における一連のシェイクスピア (William Shakespeare) 翻訳である。ドイツにおいて刊行された書物の中でシェイクスピアについての言及があるのは、現在確認することができる限り最も古いもので、1682 年のものがあるが、¹ 初めてシェイクスピア作品がドイツ語に翻訳されたのはその半世紀後の 1741 年、プロイセンの駐英公使による『ジュリアス・シーザー』の韻文訳だと言われる。それから 1756 年、匿名者によって『リチャード 3 世』が一部翻訳を試みられ、1759 年には『ロミオとジュリエット』が翻訳される。² この頃からドイツにおいてシェイクスピアの作品が盛んに議論され始めた。フランス古典主義演劇によってドイツ演劇を改良しようとしていたゴットシェート (Johann Christoph Gottsched) に対して、シェイクスピアをはじめとするイギリス劇こそドイツの好みに合うと主張したレッシング (Gotthold Ephraim Lessing) の「第 17 書簡」が発表されたのも 1759 年である。

このように 1740 年代、50 年代と、少しずつシェイクスピア作品はドイツ語に翻訳されてきたが、ほとんどの作品は 1760 年代にヴィーランドによって初めてドイツ語に翻訳された。この翻訳によって、ドイツではシェイクスピアについて議論する際の、ベースとなる確固としたテキストがもたらされたと言われる。また知識人を超えた幅広い読者・聴衆にシェイクスピアの存在を知らせることもなった。³ レッシングは『ハンプルク演劇論』第 15 章において、「ヴィーランド氏以外なら誰であれ、急ぐあまりもっと頻繁に間違えたり、無知あるいは怠惰のためにもっと多くを飛ばして訳したりしたことだろう」と、ヴィーランド訳の質の高さを評価している。⁴

¹ Paulin, Roger: Ein deutsch-europäischer Shakespeare im 18. Jahrhundert? In: Ders. (Hrsg.): *Shakespeare im 18. Jahrhundert*. Göttingen 2007, S. 7-35, hier S. 27.

² Kofler, Peter: Shakespeare. In: Heinz, Jutta (Hrsg.): *Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2008, S. 394-403, hier S. 394.

³ Ebd.

⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: *Sämmtliche Schriften*. Bd. 9. Hrsg. v. Karl Lachmann. Berlin 1968, S. 245.

ただし、ヴィーラントの翻訳に対する評価には、当時から現在まで賛否両論がある。その原因は、彼がしばしば、原本となるテキストを自身の考えのもとに改変したということにある。この点について以下に、20 世紀以降の研究状況を概観しておく。⁵

まず、1910 年にシュタードラー（Ernst Stadler）はヴィーラント翻訳の詳細な分析を行い、そこに首尾一貫した原理の無いことを指摘している。⁶ またグンドルフ（Friedrich Gundolf）は、シュタードラーのヴィーラント観を受け継ぎ、やはりヴィーラントの翻訳には一貫性が無いとしている。彼はそれを、ヴィーラントが何か特定の翻訳理論ではなく、感覚に従って翻訳したためであるとしている。グンドルフはヴィーラントを、啓蒙主義・古典主義の秩序と、シェイクスピアによってもたらされた全く新しい美意識との間にあって、どちらの良さも認めつつ、どちらにも完全に与することのなかった人物として見なしており、翻訳にもそうした彼の性質が表れているとする。⁷

シュタードラーやグンドルフのようなヴィーラント観は近年においても見受けられる。コープ（Sabine Kob）はヴィーラントの微妙な立ち位置について、シェイクスピア作品を啓蒙主義的・古典主義的な立場から真っ向から批判したわけではないが、かといってシェイクスピアを留保無しに受容したわけではない、と説明する。⁸

またブリン（Hansjürgen Blinn）は 18 世紀中葉の哲学・文学におけるパラダイム転換、すなわち合理的詩学から感覚論的美学への転換がヴィーラントの文学観に影響し、それが翻訳に反映されていると分析する。⁹ ブリンは、シェイクスピアを翻訳する以前のヴィーラントが啓蒙主義的「良い趣味（de[r] gute[r] Geschmack）」や都会的洗練を特徴とするローマ文化由来の「ロココ文化」に耽溺していた一方で、「ロココ文化」の芸術意志に反するシェイクスピアにも魅力を感じていたと説明する。このためヴィーラントは、「良い趣味」をとってシェイクスピアを規則に当てはめ歪曲するか、オリジナルをとって「良い趣味」から逸脱するかの二つの極を調停しようとして、ある時はシェイクスピアのテキストに介入し、ある時は忠実に訳すといったむらのある翻訳を行った。ブリンは「合理主義的要素と感覚論的要素が結びついた過渡的状态」¹⁰ とヴィーラント訳を評している。

そしてブッシュ＝ザルメン（Gabriele Busch-Salmen）は、ヴィーラントの翻訳におけるテクス

⁵ ヴィーラントによるシェイクスピア翻訳の研究状況に関しては、以下の概説を一部参考にした。Kofler, S. 401f.

⁶ Stadler, Ernst: *Wielands Shakespeare*. Strassburg 1910.

⁷ Gundolf, Friedrich: *Shakespeare und der deutsche Geist*. Berlin 1923, S. 160-181.

⁸ Kob, Sabine: *Wielands Shakespeare-Übersetzung*. Frankfurt am Main 2000.

⁹ Blinn, Hansjürgen: Shakespeare im Rokoko: "Natur" und "Grazie" in Wielands Shakespeare-Übersetzung. In: Luserke, Matthias / Marx, Reiner / Wild, Reiner (Hrsg.): *Literatur und Kultur des Rokoko*. Göttingen 2001, S. 147-166.

¹⁰ Ebd., S. 159.

トへの介入、特に挿入歌や卑俗な箇所のカットについて、次のような考察をしている。彼女は、ヴィーラントのシェイクスピア翻訳の傾向と彼の「ジングシュピール」理論に関連性を求めることができると主張する。ヴィーラントの「ジングシュピール」については後述するが、彼女が着目しているのは、ヴィーラントがシェイクスピア作品の細部のいくつかを、翻訳する価値無しとして選択的に排除し、戯曲をシンプルなものに、彼女の言葉で言えば「滑らかなものにして (glättend)」いるという点である。彼女によれば、ヴィーラントがそうした翻訳を行った背景には、彼が理想の「ジングシュピール」に無くてはならないと考えている「高尚で深刻なスタイル」や「単純さ」を、シェイクスピア作品の翻訳においても実現させようとしていた、ということがある。卑俗な表現や劇中で歌われる歌は、その犠牲になったというわけである。¹¹

またポーリン (Roger Paulin) は、テキストを権威のあるものと見なす考えが当時はまだ萌芽段階であったという歴史的文脈を考慮し、ヴィーラントのテキスト介入について説明する。18世紀半ば頃の段階では、原本のテキストの価値が絶対視されておらず、翻訳者の考えのもとでテキストに手を加えられることが珍しくなかった。ポーリンは、ヴィーラントが翻訳に際して、オリジナルと比べた正確さを追求するよりも、読み手にとって理解しやすいような内容にすることを心掛け、躊躇なく介入に及んだとしている。¹²

ヴィーラントのシェイクスピア翻訳について、先行研究では以上のように分析される。現在の価値観からすれば、こうしたヴィーラントの翻訳は忠実な翻訳を目指していないように見える点で、違和感を生じさせるかもしれない。そもそも翻訳において原典に対する「忠実さ (Treue)」を目指すということは、常に当たり前のことだったわけではない。翻訳理論家のベルマン (Antoine Berman) はドイツ・ロマン派の翻訳理論を考察した著作『他者という試練 (L'épreuve de l'étranger)』の中で、18世紀後半のドイツにおける翻訳の問題に言及している。¹³ 彼によれば、この時代ドイツでは従来の翻訳に対する問題意識から、ブライティンガー (Johann Jakob Breitinger)、フォス (Johann Heinrich Voß) そしてヘルダー (Johann Gottfried Herder) などによって忠実な翻訳が提唱され始めた。ベルマンはこの背景について、当時文化的後進国だったドイツの文化を他国において生み出された作品の翻訳によって拡張することが求められていたため、と説明している。そして忠実な翻訳の提唱者が対抗していた従来型の翻訳としては、フランスで伝統的に行われていたような、元の作品を「美化する (verschönern)」翻訳や、当時ドイツで行われていた、題材となっている事柄や書いてある内容を読み手にわかり易く伝達す

¹¹ Busch-Salmen, Gabriele: "Des Uebersetzens nicht würdig" – Liederinlagen und Narrenszenen in Wielands Shakespeare-Übersetzung. In: Paulin, Roger (Hrsg.): *Shakespeare im 18. Jahrhundert*. Göttingen 2007, S. 105-117.

¹² Paulin, S. 108f.

¹³ アントワーン・ベルマン『他者という試練：ロマン主義ドイツの文化と翻訳』（藤田省一 訳）みすず書房 2008年、77-90頁。

ることを目的とした翻訳、すなわち「合理的」な翻訳が挙げられている。

先行研究の分析に従えば、ヴィーラントのシェイクスピア翻訳は、作品に「良い趣味」を与えるため、また読み手が理解しやすいような内容にするためにテキストへの介入を行っている点で、ヘルダーらが提唱した忠実な翻訳と対立する従来型の翻訳に属するものであるといえる。しかし、ヴィーラントのシェイクスピアについての言説や実際の翻訳を見ていくと、意外にも可能な限りオリジナルのテキストに忠実な翻訳を追求していた彼の姿が浮かび上がってくる。翻訳においてオリジナルのテキストを尊重するという考えが普及する前の時代であることを考えれば、彼の姿勢は時代を先取りするものであったといえるだろう。本稿ではまず、ヴィーラントのシェイクスピア観と翻訳方針について確認し、それから実際の翻訳におけるテキストへの介入を見ていく。ヴィーラントは美点と同時に欠点が存在することをシェイクスピア文学の本質を成す特徴として捉えており、翻訳する際には、その欠点を失わせることなく忠実に再現すべきだということを方針として掲げていた。実際の翻訳においてはしかし、この方針に反して、彼はテキストへのさまざまな介入を行っている。それは恣意的なテキストの改変である場合も確かにあるのだが、介入の事例を詳しく見れば、そこにはオリジナルのテキストを尊重しようとしたためにかえって介入せざるを得なかった場合もあることがわかる。

1. ヴィーラントのシェイクスピア観と翻訳方針

まず、ヴィーラントがどのようなシェイクスピア観と翻訳方針をもって翻訳にあたったのかについて述べる。ヴィーラントのシェイクスピア劇との出会いは彼がスイスで文学研究をしていた頃だとされているが、翻訳にあたるきっかけとなったのは、1761年ビーベラハで喜劇役者集団の監督に任命されたことである。彼はその劇団のためにシェイクスピアの『あらし (The Tempest)』を翻訳し、その九月にそれを『あらし、あるいは驚くべき難破 (Der Sturm oder Der erstaunliche Schiffsbruch)』というタイトルで上演した。8巻にわたるシェイクスピアのドイツ語作品集はその次の年から1766年にかけて発表される。

ヴィーラントのシェイクスピア観を窺うことができる文章としてはまず、『修辞学と文学の理論と歴史 (Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst)』(1757)がある。¹⁴ この時点で彼にはシェイクスピア劇を翻訳して一連の作品集を出すという計画は無かったと思われるが、後に翻訳にあたる際に問題となるシェイクスピア劇の特徴について、既に言及している。ここに見られるヴィーラントのシェイクスピア観は、イギリスのシェイクスピア批評、特にポーブ (Alexander Pope) の言説の影響を強く受けている。イギリスにおいてポーブは、1725年にシェ

¹⁴ ヴィーラントのテキストは以下の版を使用。Wieland, Christoph Martin: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Fritz Homeyer, Hugo Bieber, Wilhelm Kurrelmeyer, Ernst Stadler u. a. Hildesheim 1986f. 略号を「AA」とし、類別・巻数・頁数で引用箇所を示す。

イクスピア作品集を編纂するが、彼はそれに付けた序文で、当時の規範詩学を逸脱するシェイクスピアを「オリジナル (Original)」の名に最もふさわしい作家であるとし、そのインスピレーション源は「自然 (Nature)」にあると説明している。ポーブはシェイクスピア劇における登場人物の多様性やリアルさ、また哲学性をとりわけ高く評価する。そして当時一般にシェイクスピアの欠点と見なされていた不規則性については、いくつかの要因を挙げてそれを擁護している。最終的にポーブは、シェイクスピア劇には洗練された規則的な作品に比べるとエレガントさはないが、「壮麗なゴシック建築」のような力強さ、荘厳さがあるとして、その独特な魅力を語っている。¹⁵ ヴィーラントはこうしたシェイクスピア批評の言説をまねて、シェイクスピアのことをやはり「オリジナル (Original[1])」な劇作家であるとし、古典を模倣することなく「自然 (Natur)」を唯一の源泉としていた、と述べる (AA1, 4, 389)。また、彼はシェイクスピア作品における人物描写を高く評価する一方、シェイクスピアの「誤り (Fehler)」についても語っている。ここで「誤り」として言及されるいくつかの特徴は、ゴットシェートの演劇改革以降、規範となっていた古典主義的詩学からシェイクスピア作品が逸脱する点であり、ポーブと同様、ヴィーラントもまたこれらについて弁護を試みている (AA1, 4, 390-392)。ヴィーラントがここで「誤り」として挙げている特徴は、着想が荒唐無稽で、真実らしさが無いこと、三統一の規則を守っていないこと、悲劇において滑稽な場面が挿入されていること、そして子供じみた言葉遊びや下品な冗談など、「品位の貶め (Erniedrigung)」にあたる箇所が存在すること。ヴィーラントはこれらに対し、シェイクスピアは規則的な演劇というものになじみのない当時の観客に合わせて作品を書いたのだと説明することによって歴史的な観点から劇作家を擁護するとともに、そもそも規則を守ることの利点が不明確であると、規則そのものに疑問を投げかけている。ただし、ヴィーラントは品位を貶めるような言葉遊びや冗談に関しては、戯曲を書き写した俳優や印刷工の手により書き加えられた可能性があるとして、外部に要因を求めている。

翻訳に取り掛かる前のヴィーラントは以上のように、シェイクスピア劇について、その長所とともに「誤り」にも言及しながら説明している。それではヴィーラントはそうした作品をどのような方針のもとに翻訳したのだろうか。1773 年に発表した『シェイクスピアの精神 (Der Geist Shakespears)』において、ヴィーラントは 60 年代における自身のシェイクスピア翻訳のことを、「作者をあらゆる彼の誤りとともに翻訳すること (meinen Autor mit allen seinen Fehlern zu übersetzen)」(AA1, 21, 66. 強調は原文ママ) だったと述べている。つまり彼にとってその翻訳は、テキストを「誤り」も含めて原本通りに訳す試みだったのである。こうした翻訳方針は、シェイクスピア劇に長所とともに「誤り」と判断されるような短所が存在することを、ヴィーラントがどのように評価していたかということと関係している。ヴィーラントは自身の翻訳し

¹⁵ Pope, Alexander: Preface to 'The Works of Shakespear'. In: Smith, David Nichol (Hrsg.): *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*. Oxford 1963, S. 44-58.

たシェイクスピア作品集の末尾に「自己弁護 (Selbstverteidigung)」と題した文章を付しているが、この文章でヴィーラントは、シェイクスピア作品の魅力を述べることによってそれらを翻訳することの正当性を論じるとともに、彼が翻訳する際にとった方針の妥当性も主張している。ここで掲げられている翻訳方針は「数々の大きな美点」とともに「大きな欠点」を含むテキストを、その通りに翻訳する、というものである (AA2, 3, 566)。ヴィーラントの翻訳は、最初にも触れたように、そのテキストへの介入が当時から問題とされてきたのだが、意外にも彼はここで、シェイクスピアをその「欠点」も含めて翻訳したことに対する自己弁護を目的としてこの文章を書いている。ここでヴィーラントが自身の試みた翻訳とは区別されるべき翻訳方針として示唆しているのは、「欠点」を排除してテキストを「美化する (verschöner[n])」(ebd.) 翻訳である。そうした翻訳としてヴィーラントの念頭にあったのはポープによるホメロスの翻訳である。ポープは 1715 年からホメロスの『イーリアス』の翻訳を、そしてそれに次いで『オデュッセイア』の翻訳を発表し、大きな反響を得ていた。ポープは翻訳にあたって詩形を変更したり、原典に無い文言を付け加えたり、改変、省略したりしているのだが、このような工夫によって、登場人物たちは時にイギリスの宮廷を連想させるような格調高い英語を話す。¹⁶ ヴィーラントはこうした「美化する」翻訳と自身の翻訳を区別するが、ただし彼はホメロスのギリシア語を英語に移し替える際には、テキストを美化することは適切な処理であると捉えており、美化それ自体を否定しているというわけではない。ヴィーラントはシェイクスピア翻訳の場合、ホメロスとは「全く別の事情」があることを強調し、「シェイクスピアを美化しようとするや否や、彼はシェイクスピアであることをやめるだろう」と、美化がテキストに決定的な影響をもたらすと述べる (ebd.)。つまり、ヴィーラントはシェイクスピアをテキスト通りに翻訳することを目指しているが、それは彼にとって「美点」と「欠点」とが共存するという点が、シェイクスピア文学において本質を成す特徴だったから、というわけである。こうしてヴィーラントのシェイクスピア翻訳においては、テキストをできるだけオリジナルのままに維持するという方針が掲げられたのである。

2. テキストへの恣意的な介入

2. 1. 「誤り」のカット

ヴィーラントのシェイクスピア翻訳の実践はしかし、以上のような理論とは乖離があると言わざるを得ない。彼は実際の翻訳において、オリジナルのテキストから多くの箇所を排除したり、多数の場面をト書きや脚注において要約して済ませたりするという処理を行っていた。ヴィーラントがテキストへの忠実さとテキストへの介入の間のバランスについて言及している箇

¹⁶ 高谷修『ギリシア・ローマ文学と十八世紀英文学』世界思想社 2014 年、219-243 頁。

所が、彼の翻訳による『ヴェニスの商人 (Der Kaufmann von Venedig)』の脚注に存在する。

それ自体洗練されていない趣味か、あるいはその時代の腐敗した趣味に対する行き過ぎた配慮によってもたらされるあらゆる誤り、それは我々の作家〔シェイクスピア〕が非難されるものであるが、それがこの作品以上に、害となるほど支配的なものとなっているものは無い。この作品の頻繁にある感動的な美がいつの瞬間も、押韻のない部分があることや誇張された登場人物、冷ややかなアンチテーゼ、言葉遊び、そしてありとあらゆる表現の誤りによってゆがめられているのを見るのはとても不快なので、翻訳者は多くの箇所で次のことを自制できなかった。つまり、遠慮して忠実 (Treue) に訳すあまり、シェイクスピアの不利益になり、読み手をいらさらせるより、フランスの翻訳者になされるのが常であるような非難に身をさらすということを。(AA2, 2, 3)

フランスの翻訳ということで示唆されているのはテキストを改変して自国の規範に従わせる翻訳態度である。要するにここで述べられているのは、シェイクスピア作品に見られる「害となるような」「誤り」に関しては、テキストへの「忠実さ」を目指すよりも、テキストへ介入した方がいい、ということである。「誤り」が読み手の「害となる」という発言からもわかるとおり、ヴィーラントが「誤り」の修正に踏み切ったのには、作品の読み手へ配慮したため、ということがある。

『夏の夜の夢 (Ein St. Johannis Nachts-Traum)』はヴィーラントによるシェイクスピア翻訳の最初の作品であるが、その中の、酒宴における乱痴気騒ぎについて描写するバックの台詞において、ヴィーラントは次のような注を付けている。

私はこのようなアーデン東部の趣味を持った描写から成る、吐き気を催すような表現 (ekelhafte Ausdrücke) をカットする必要性を感じた。観客のためにのみ働く作家は 16 世紀においてしたい放題でくださるだろうが、18 世紀において読み手のために働く彼の翻訳者はその自由を受け入れてはならない。(AA2, 1, 27)

ここからわかることは、ヴィーラントはシェイクスピア作品における喜劇的部分を、その卑俗さゆえにカットしたが、それは同時代の読み手に資するためという、啓蒙主義的な意図があったということである。

ヴィーラントにとってカットの対象となった卑俗な台詞の多くは、シェイクスピア劇においてよく現れる、主に身分の低い人々の掛け合いで構成される幕間劇のような場面に集中している。ヴィーラントはこうした場面の台詞のいくつかを削除したり、一つの場面全体を訳さず、

ト書きで内容の簡単な説明をして翻訳に代えたりすることがしばしばある。喜劇作品の一つ『十二夜 (Was ihr wollt)』は、かなりの部分がこうした幕間劇の場面で構成されているが、この作品においてヴィーラントはそうした場面の台詞は訳さず、本筋と関わる登場人物の行動だけを簡単に説明して済ませている。ヴィーラントはそうにして台詞を訳さなかった『十二夜』第1幕第4場を「卑俗な笑いの中でも最も下等なもの」(AA2, 3, 361)と述べている。

こうしたカットされるべき卑俗さを表す単語として頻繁に用いられているのは、「下品な (pöbelhaft)」¹⁷ という単語である。『ヘンリー4世第1部・第2部 (Der erste Teil von König Heinrich dem Vierten, Der zweite Teil von König Heinrich dem Vierten)』は、フォールスタッフという道化役が、居酒屋でその亭主や女将、給仕らとやりとりをする幕間劇の場面を大量に含んでいるが、ヴィーラントはその多くをカットし、脚注で、そうした場面に「下品な」という形容詞を与え、それをカットの理由としている。¹⁸

テキストに手を加えることによって読み手にふさわしいものに修正するヴィーラントのやり方は、当時のイギリスで行われていたシェイクスピアのテキストの本文修正 (emendation) ¹⁹ の流れをくむものであると考えられる。ヴィーラントが翻訳の底本としたシェイクスピアのテキストは、1747年に刊行された、ウォーバートン (William Warburton) が責任編集を務め、ポーブが序文を付けたシェイクスピア作品集である。シェイクスピアには自筆の原稿が現存しないため、現在彼の戯曲集を出版する際には基本的に、それが最初に発表された当時の姿、場合によっては初演された当時の姿を、残された出版物からできるだけ忠実に再現するということが試みられるが、18世紀においてシェイクスピアのテキストは、編集者の考えによって適宜修正を施されるということが珍しくなかった。修正の理由は、初版の価値が現在ほど絶対視されていなかったことに加え、シェイクスピアが当時は詩人として神聖視されておらず、彼のテキストの中で理解不能な箇所があればすなわち欠点と見なされたということが挙げられる。ウォーバートン版シェイクスピアはこうした時代の産物であり、そこには数多くの修正が施されていた。

ヴィーラントは『修辞学と文学の理論と歴史』において、ウォーバートンの本文修正につい

¹⁷『ヘンリー4世』第1部第3幕第5・6場のト書きで「下品で不潔な幕間の場面 (pöbelhafte und schmutzige Zwischen-Scenen)」(AA2, 2, 521) という説明や、第2部第1幕第4場脚注に「下品なしゃれ、冗談、言葉遊び (pöbelhafte Schwänke, Zote, Wortspiele)」(AA2, 2, 551) といった表現がある。

¹⁸ 演劇作品に一定の品位を求めるヴィーラントのこのような態度は、フランス古典主義演劇によってドイツの演劇改革を行おうとしていたゴットシェートの演劇観とも通じるものである。南大路振一「ゴットシェートの演劇理論」：南大路振一 編『ドイツ市民劇研究』三修社 1986年、50-65頁所収、62頁。

¹⁹ シェイクスピアのテキストに対する本文修正に関しては次の文献を参照。外山滋比古「18世紀における SHAKESPEARE の EMENDATION」：外山滋比古『シェイクスピアと近代』研究社出版 1977年、112-159頁。

で肯定的に語っている。

ウォーバートンは洞察力と判断力と明敏さをもって、〔中略〕途方もなく大量の下劣な箇所を改良し、大量の無知を啓蒙し、概して二三の文字やシラブルの簡単な変更によって、以前の版では全く理解できないようなたわごとだったことを大変美しい着想にした。

(AA1, 4, 392)

ヴィーラントによるシェイクスピアのテキストへの介入は、ウォーバートンがシェイクスピア作品集に付けた注解に基づいている。ただし、ヴィーラントはウォーバートンのシェイクスピアに対する考えをそのまま受け入れているわけではない。『アントニーとクレオパトラ (Antoni^us und Cleopatra)』における脚注では、特定の台詞に対するウォーバートンの評価を紹介しながらもそこから距離を置き、自身の立場を示唆している。

この隠喩は、ウォーバートン氏の判断に従えば、最高度に洗練されており、美しい。それは、彼が言うには、嵐の後に波間を漂う海軍大将の船を暗示しているということだ。批評家がいつも最良の趣味を持っているとは限らない。我々の作家〔シェイクスピア〕の最も度を越した隠喩はいつも、ウォーバートン氏の最も気に入るところとなる。(AA2, 2, 340)

つまり、ウォーバートンが「最高度に洗練されており、美しい」と高く評価する隠喩も、ヴィーラントにとっては「最も度を越した隠喩」にすぎない場合がある。以上のことより、ヴィーラントの翻訳にはウォーバートンをはじめとするイギリスの批評の影響とともに、彼自身の翻訳に対する姿勢や彼のシェイクスピア観も反映されていると考えられる。

ヴィーラントはシェイクスピア文学には、人物描写の巧みさなどに大きな長所があると述べているが、それと同時にいくつかの「誤り」が存在することを、先行するシェイクスピア批評と同様、認めている。彼はしかしそうした点がシェイクスピア文学において本質を成す特徴であると見なしており、翻訳する際にはその「誤り」を失わせることなく、オリジナル通りに再現することを掲げていた。ただ実際の翻訳では、啓蒙主義的立場からテキストの「誤り」に手を加えざるを得ない場合があった。ヴィーラントがそのまま翻訳することを拒否したものの多くは『修辞学と文学の理論と歴史』の中で挙げていた、品位を貶めるような言葉遊びや冗談にかかわるものである。先に見たように、彼はこの種類の「誤り」についてはその原因を外部に求めていた。ヴィーラントにとってはこれらの「誤り」は、シェイクスピア作品の一部として肯定することが困難だったのではないかと考えられる。

2. 2. 「単純さ」のためのカット

また、カットの理由が不明確な部分もある。『十二夜』第2幕第4場ではマルヴォーリオの台詞がカットされ (AA2, 3, 372)、また第3幕第6場のセバスチャンとアントーニオの場面はト書きで内容の説明が残されているだけで台詞は翻訳されていない (AA2, 3, 381)。このカットされた部分にかかわる別の場面もほとんど省略されている。マルヴォーリオは伯爵の執事という役柄であり、下品な冗談などを言ったり、言葉遊びをしたりするキャラクターではないし、セバスチャンとアントーニオのやりとりは作品の中でも比較的シリアスな部類のものである。ほかの戯曲においても、登場人物が自分の状況を比喻で表現する場面や、一つのテーマについていくつかの具体例を挙げて説明する箇所がカットされていたり、²⁰ また、同じような問答が繰り返される部分がカットされていたりすることがある。²¹ これらはたいてい数行ほどの短いカットであるが、これらのカットには脚注が付いておらず、その理由が不明確である。理由を考えるにあたって、最初に紹介したブッシュ＝ザルメンのヴィーラント翻訳についての考察を取り上げたい。彼女はヴィーラントのシェイクスピア翻訳と彼の「ジングシュピール」理論との間に関連があると見ている。

ここでヴィーラントの「ジングシュピール」制作²² について簡単に説明する。ヴィーラントは一連のシェイクスピア翻訳をするきっかけとなった俳優一座のいたビーベラハを去ってしばらくして、今度はヴァイマルにおいて、現地の俳優グループとその劇団付の作曲家シュヴァイツァー (Anton Schweitzer) との交流を開始し、彼らによる上演のために、ドイツ語による音楽劇の制作を計画した。その音楽劇はギリシア悲劇、特にエウリピデスの悲劇を手本として構想され、『アルケステ (Alceste)』というタイトルで 1773 年にヴァイマルの宮廷劇場で初演される。ヴィーラントはこの作品によってドイツの音楽劇を改革しようと企てていた。従来あったのは歌の部分と台詞の部分によって構成された滑稽な要素のある音楽劇だったが、この作品は全編が伴奏を伴った歌によって進行する音楽劇、すなわち今でいうオペラである。本格的なオペラがドイツ語で制作されたのはこれが最初であると言われる。ヴィーラントはこの『アルケステ』をイタリア語やフランス語のオペラとは区別し「ジングシュピール」と呼ぶ。

ヴィーラントの考える「ジングシュピール」の大きな特徴として、「単純さ (Einfalt)」の志向が存在する。「単純さ」は、「ジングシュピール」の脚本の書き手として、音楽を効果的に使用

²⁰ 『尺には尺を (Maaß für Maaß)』第1幕第6場の、クローディオが自分の状況を比喻で説明する箇所 (AA2, 1, 248)。また第2幕第11場の、罪と慈悲との重さを秤に掛けるイザベラとアンジェロの台詞の一部 (AA2, 1, 271)。

²¹ 『リア王 (Das Leben und der Tod des Königs Lear)』第5幕第10場でリアがケントに誰であるか尋ねる箇所 (AA2, 1, 177) や、『夏の夜の夢』第3幕第8場のライサンダーとパックの掛け合い (AA2, 1, 66) など。

²² ヴィーラントのジングシュピール制作については以下を参照。Heinz, Andrea: Wieland und das Theater. In: Heinz, Jutta (Hrsg.): *Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2008, S. 68-72.

するためにはどうすればいいのかを論じる文章の中で言及される。『ドイツのジングシュピールについての試論 (Versuch über das deutsche Singspiel)』という文章の中で、ヴィーラントは次のように述べる。

構想における可能な限りの単純さはジングシュピールに特有であり、本質的である。〔中略〕多くの予期されぬ出来事、多くの混乱、多くの挿話的場面などなどは、もちろん作品に大きな多様性を与えるし、もしかすると騒音を好む一種の聴衆には作品を心地よいものにするかもしれない、〔中略〕しかし音楽はそれによって何も獲得しないし、感情豊かな聴衆の得るものはさらに少ない。(AA1, 14, 85f.)

ここからわかることは、ヴィーラントは「ジングシュピール」が可能な限りの副次的要素を排除して「単純さ」のある劇として構想されることを求めているということ、そしてそれは音楽を効果的に用いるために必要だったということである。

このことは、音楽とは聞く者の心を揺さぶるものである、というヴィーラントの音楽観と結びついている。ヴィーラントはさらに次のような考えを述べる。すなわち、作曲家がその「天才 (Genie)」を発揮し、音楽が「心を支配するような力 (seelenbezwingende Macht)」を及ぼし、観客の心を燃え立たせるのは、「ただ一つの言葉や音、眼差し、動き」といった「小さな原因」が、観客の心をひっくり返すほどの「きわめて大きな作用」をもたらす場面である。そしてそのような場面を可能にするためには、観客の心が「段階的にそれに向けて準備され」なければならない (AA1, 14, 86)。つまりヴィーラントは、「ジングシュピール」が一つの決定的瞬間をめぐって構築されることによって、音楽が見る者の心を揺さぶる力を発揮することができると考えているのである。余計な部分を排除して「単純さ」を目指すことは、音楽による感動の効果を高めるために必要なことだった。

ヴィーラントの「ジングシュピール」理論に「単純さ」への志向があるというのは、以上のことである。そしてブッシュ＝ザルメンは、ヴィーラントがシェイクスピアを翻訳する際にも、「ジングシュピール」に求めるのと同様の要求をしたために、先に述べたようなテキストへの介入を行ったのではないかと見ている。²³ 特にブッシュ＝ザルメンが着目したのは、後で詳しく述べるが、ヴィーラント翻訳における歌のカットである。しかし戯曲に「単純さ」を実現させようとしてヴィーラントがシェイクスピアのテキストに介入しようとしたという考えは、先に述べたような部分のカットの理由を説明することができる。『十二夜』でカットされた部分はいわゆる副筋であり、翻訳されるにあたって「単純さ」のために削られた可能性がある。また

²³ Busch-Salmen, S. 114f.

先に挙げたほかの例、すなわち登場人物が比喻を用いたり具体例を挙げて説明したりするくだりは、話の展開と直接かかわるものではないので、これらもやはり「単純さ」の犠牲になったと考えられる。同じような台詞の繰り返しカットされたことも、重複によってやり取りが冗長になるのを避ける意図があると見られる。

3. 翻訳不可能な部分のカット

以上のように、ヴィーラントの翻訳においては卑俗な言葉遊びや冗談、また作品において「単純さ」の邪魔になるような箇所が選択的にカットされている。この点を見れば、ヴィーラントの翻訳は忠実な翻訳を掲げてはいたものの、結局は翻訳対象となるテキストを自国の規範に従うように改変するフランス型の翻訳であるといえる。ただし、ヴィーラントのテキスト介入には、それが翻訳不可能だからなされた場合もある。従来、ヴィーラントが戯曲に自身の求めるものを実現しようとしたためにカットに及んだ場合と、翻訳することを断念してカットした場合ははっきりと区別して論じられることは無かったが、本稿ではこれらを区別することによって、後者にはオリジナルのテキストを尊重する姿勢が読み取れるということを指摘する。

3. 1. 言葉遊びや冗談のカット

『十二夜』において幕間劇的場面が大幅に削られていることは先に述べたが、それは内容の卑俗さだけが理由ではない。ヴィーラントは脚注で、省略した箇所が卑俗であることに加えて、「頻繁な言葉遊び (Wortspiele) のせいでしばしば空白を作るに違いなかっただけに、よりいっそうこのような幕間的な場面を省略するのである」と述べている (AA2, 3, 361)。ヴィーラントは言葉遊び²⁴ など、ドイツ語に訳すことができないと判断した箇所を削除の対象としている。

注意したいのは、ヴィーラントはシェイクスピアの言葉遊びをしばしば下品なものとして排除しているが、言葉遊びそれ自体に下品な性質があるとは述べていないということである。例えば『ヴェローナの二紳士 (Die zween edle Veroneser)』でヴィーラントはブローティアスという登場人物の台詞の一部を、そこにある「文法的な冗談 (gramaticalisch[er] witz)」のためにカットしているが、それは「冗談」の内容の品位が問題だったのではなく、「冗談」が「翻訳においては全く意味を成さないであろう」と判断されるためだった (AA2, 3, 134)。また『から騒ぎ (Viel Lärmens um nichts)』はシェイクスピア劇の中でもかなり言葉遊びの多い戯曲であり、ヴィーラ

²⁴ 言葉遊びの一例としては、次のようなものがある。『十二夜』のこの場面では、マライアという登場人物が「あなたは身を慎まなければ (You must confine yourself)」というのに対し、サー・トビーという男がこの「confine」を「身を包む (dress up)」の意味で取り、「これ以上良い服に身を包むつもりはない (I'll confine myself no finer than I am)」と、まぜっかえしている。Shakespeare, William: *Twelfth night, or; What you will*. The Arden Shakespeare. London 2008, S. 171. シェイクスピア『十二夜』(松岡和子 訳) 筑摩書房 1998 年、17 頁。

ントは多数の言葉遊びを含む台詞をカットしているが、そこで彼は必ずしもシェイクスピアの言葉遊びに対して否定的な評価を下してはいない。²⁵ ヴィーラントがシェイクスピア劇の喜劇的側面を大幅にカットしたのは、翻訳すべきでないと判断したためということもあったが、「翻訳し得ない (unübersetzlich)」²⁶ ためという場合もあったのである。

3. 2. 歌のカットと押韻の問題

ここで、ヴィーラントの翻訳において数多くの挿入歌が排除されているということについて注目したい。例えば『お気に召すまま』では最後の幕における「婚礼の歌」が省略されている (AA2, 1, 241) し、『ヴェニスの商人』第3幕第2場においてはバサーニオが歌う歌がカットされ、ト書きに「音楽が流れる」、という指示があるのみである (AA2, 2, 38)。ヴィーラントはこの処理について脚注でのコメントをしていない。

シェイクスピア劇は一種の音楽劇とも呼べるほど、音楽が不可欠の要素として用いられており、登場人物が歌を歌う場面や、楽器を演奏する場面が随所に存在する。これはルネサンス期のイギリスにおいて、王室や世俗で音楽活動が盛んだったことが理由とされる。ただしシェイクスピア劇における音楽は当時の音楽習慣を反映したものであるもので、その音楽の用いられ方は近代劇とは性質を異にしている。というのも近代以降の音楽劇では登場人物が歌うのは、それが音楽劇の約束事だから歌う (現実では歌ったりしない) というのが普通だが、シェイクスピアの舞台において音楽が挿入されるのは、当時の現実でも音楽の演奏が期待されるような状況においてであった。このため、近代以降のシェイクスピアの読み手や観客は、挿入された歌や演奏の作中での機能がわかりづらいと感ずることがある。²⁷ これはヴィーラントをはじめとするドイツのシェイクスピア受容者においても同様であったと考えられる。

そもそも、1770年代にヘルダーが「民謡 (Volkslied)」の収集を行うまで、シェイクスピア劇の挿入歌のような世俗的音楽は正統な音楽ジャンルと見なされていなかった。ヘルダーはその収集によって、それまで粗野で劣悪なものとして見なされていた大衆的歌謡に、かつては存在していたが、今は失われてしまった理想的な「民衆」の姿が現れているとして、積極的価値を与え、

²⁵ ト書きの説明文で翻訳に代えられている『から騒ぎ』の第3幕第6場の脚注では、この場面が冗談や言葉遊びに満ちていると説明されているが、その内容について否定的な評価は下されていない (AA2, 3, 41)。また『ヘンリー4世第2部』第1幕第4場では、フォールスタッフの台詞について、彼のだじやれはドイツ語では再現することができないため、翻訳では全く面白味が無くなると説明されている (AA2, 2, 553)。

²⁶ 『お気に召すまま (Wie es euch gefällt)』第5幕第2場の後半部分は「翻訳し得ない」とされ、カットされている (AA2, 1, 238)。

²⁷ ルネサンス期イギリスの音楽習慣とシェイクスピア劇における音楽については以下を参照。Seng, Peter: *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare*. Cambridge 1967, S. xii-xiii.

「民謡」という音楽ジャンルとして開拓した。²⁸ ヘルダーにとってシェイクスピア劇の挿入歌は、「民謡」と同列に位置付けられるようなものだったので、ヘルダーが 1770 年代後半に編纂した『民謡集』には、ヴィーラントが訳さなかったシェイクスピア劇の挿入歌がいくつも収録されている。一方、ヴィーラントは 1770 年代にはヴァイマルの宮廷劇場で発表される本格的なオペラ作品やバレエ作品の制作に脚本家として携わることになるのだが、このことからわかるとおり、彼は伝統的な音楽ジャンルに精通していた。それゆえ、「民謡」風の挿入歌の価値を見落とした可能性がある。ヴィーラントは『十二夜』第 2 幕第 5 場における、道化の歌う歌「来てくれ、死よ (come away)」を「歌。(ein Lied.)」というト書きを残すのみにしてカットしている (AA2, 3, 374)。これは公爵のオーシーノが道化のフェステに歌ってほしいと頼む歌であるが、オーシーノの台詞の中でそれは「昔の古風な歌 (old and antique song)」と表現される。ヴィーラントはそれを「古めかしい俗謡 (alte ehrliche Gassen-Liedchen)」と訳し、歌の持つ世俗性を強調する (AA2, 3, 372)。さらに脚注では「流行歌 (Gassenhauerchen)」と一蹴し、翻訳は別の人に任せたいとカットの理由を説明する (AA2, 3, 374)。ここにはヴィーラントの世俗的な音楽に対する無理解が表れている。ここから、ヴィーラントがシェイクスピア劇の挿入歌をカットしたのは、その世俗性に一因があると考えられる。しかし、後に見るように、挿入歌のカットはそれらが押韻を用いて書かれているためという面があることも見逃せない。

カットの理由を世俗性に求める以外に、次のような説明もなされる。ブッシュ＝ザルメンは、ヴィーラントの「ジングシュピール」理論と、シェイクスピア翻訳における挿入歌の省略などの音楽的要素の排除が関係していると主張する。²⁹ 確かに、ヴィーラントが自身の音楽観に基づき可能な限りの副次的要素を排除した「単純さ」のある劇として「ジングシュピール」を構想していたことを考えれば、シェイクスピア劇における散発的で統一性の無い音楽の使用は音楽の効果的な利用でないと見なしていたとしてもおかしくない。しかし、ヴィーラントによる歌の排除は、彼の音楽観や「ジングシュピール」理念がそうさせたというより、その歌詞が押韻を持っているからという面が大きい。

押韻の問題については後に回し、ヴィーラントが音楽的要素を抹消しようとはしていないということを述べる。まず、ヴィーラントの翻訳ではシェイクスピアの『十二夜』における「楽師たち、そのほかの出演者 (Musicians, and other Attendants)」³⁰ と設定された登場人物の一群が、「下級公務員とそのほか台詞のない出演者 (Offizianten und andere stumme Personen)」(AA2, 3, 357) という名称になっている。ブッシュ＝ザルメンはこれを、ヴィーラントがシェイクスピア劇から音楽的要素を排除した証拠として挙げている。しかし注意が必要なのは、ここはウォー

²⁸ 吉田寛『民謡の発見と「ドイツ」の変貌：十八世紀』青弓社 2013 年、218~226 頁。

²⁹ Busch-Salmen, S. 114f.

³⁰ Shakespeare, S. 156.

パートン版で既にそのように書き換えられており、ヴィーラントによる改変ではないということである。³¹『オセロー (Othello, der Mohr von Venedig)』においては、楽師たちはそのまま「Musicanten」(AA2, 3, 301)と訳されており、ヴィーラントは劇中から特に音楽家を排除してはいない。さらに、ヴィーラントが数多くの歌をカットしたとは言っても、劇中における歌の存在そのものを無かったことにしたわけではない。彼は歌をカットする際でも、基本的にト書きにおいては「音楽。アミアンズ歌う。(Music. Amiens singt.)」(AA2, 1, 209)や、「ステファアーノが歌いながら登場」「ステファアーノが船乗りの歌の最後を歌う」(AA2, 1, 341)などのような指示を残している。

ヴィーラントが挿入歌をカットしたのはむしろ、押韻で書かれている歌詞が翻訳不可能だったためである。『リア王』第1幕第13場における愚者の歌を、ヴィーラントは脚注に断りを入れた上でカットしている。彼は脚注で、原典のテキストを掲載し、次のように述べている。

翻訳者はこのようなものを、また今後多くのほかの同様の歌を、翻訳することができないと認める。というのも押韻とともにそれらはすべてを失う(mit dem Reim verlieren sie alles)からだ。翻訳者はさしあたりここに、ほかの人々がそうしたいと思うときにそれを試み、成果を出すことができるよう、その歌を載せておきたい。(AA2, 1, 108f.)

ブッシュ＝ザルメンはこの「押韻とともにそれらはすべてを失う」という文言を、シェイクスピアの押韻に対する、ヴィーラントによる否定的な判断であると見なしている。³²つまり挿入歌の押韻がこの箇所を台無しにしていると感じたために、ヴィーラントが歌のカットに及んだ、というわけである。確かに、ヴィーラントは『ロミオとジュリエット (Romeo und Juliette)』の大部分が押韻で書かれていることを「この作品にとっての不幸」とできるとし、「彼の押韻を持った韻文はたいいていの場合、固く、わざとらしく、陰鬱である」と述べている(AA2, 3, 191)。こうしたことから、「愚者の歌」も押韻を拙いと見なしてカットに及んだと考えられなくもない。しかし、ヴィーラントがカットした押韻の部分が、彼にとって出来の悪いものだったとは必ずしも言えない。『あらし (Der Sturm)』第4幕第2場においては、ヴィーラントはエーリアル押韻の台詞について、押韻がエーリアルの礼儀正しさを表しているという見解を述べた上で、それはしかし翻訳され得ないとして散文で翻訳している(AA2, 1, 357)。もしヴィーラントが『リア王』における「愚者の歌」を、その押韻の拙さゆえにカットしたのだとしたら、この脚注の後に下手な押韻を含んだ原典のテキストを掲載することは、皮肉にしてもすこしやりすぎであ

³¹ Shakespeare, William: *The works of Shakespeare in eight volumes*. The genuine text with a comment and notes, critical and explanatory by Mr. Pope and Mr. Warburton. London 1747.

³² Busch-Salmen, S. 108f.

るように思われる。先に触れた、歌の持つ世俗性のためにカットした『十二夜』の「来てくれ、死よ」については、ヴィーラントは原文を掲載するというようなことはしていない。原典のテキストを載せるのは、『マクベス (Das Trauerspiel vom Macbeth)』の魔女の台詞のように、原文の押韻が作品の魅力に密接に結びついており、ドイツ語での再現が困難と判断される場合である。ヴィーラントは『マクベス』の魔女の台詞については、押韻を持つ箇所を押韻で訳した上で、その脚注で原典のテキストを掲載しながら、次のように述べている。

このような冒険的な魔女のシーンを訳すのに時間と労力を費やしたにもかかわらず、オリジナルの持つ形式ばらなさや野性味、魔女らしさに完全に達することは不可能だった。特にその押韻はぜひとも保持されなければならなかったのだが。(AA2, 3, 72)

ここでは押韻を作品に不可欠の要素として肯定し、それを翻訳することの難しさを述べている。ヴィーラントはこのように、『マクベス』の魔女の場面や、また『夏の夜の夢』の妖精の場面に見られる押韻や韻律が、その場面の幻想的雰囲気を作っていると肯定的に理解している一方で、³³ それはしかし、ドイツ語に限らずほかの言語に移し替えると全くの別物になってしまうと考えている。こうしたことから、『リア王』の「愚者の歌」における脚注は、ヴィーラントが押韻を持つ歌の翻訳不可能性を述べたものであり、「押韻とともにそれらはすべてを失う」という文言は、押韻をドイツ語にすることでシェイクスピア劇の挿入歌が全く違うものになってしまうということを意味すると捉えた方が自然である。ヴィーラントは、『お気に召すまま』第2幕第5場のアミアンズの歌をおよそ内容の省略、改変無しに押韻で翻訳している (AA2, 1, 203) ほか、『オセロー』でのイアーゴの押韻の詩 (AA2, 3, 286) や、有名なデズデモナの柳の歌 (AA2, 3, 339)、また『ヴェニスの商人』における一部の台詞³⁴ など、翻訳可能と判断したものだけに限り押韻での翻訳を試みている。しかし多くの場合、押韻の翻訳不可能性のために、その部分の台詞を削除せざるを得なかった。つまりヴィーラントはシェイクスピア劇の挿入歌において、押韻という形式面を重要な要素として評価していたために、翻訳によって再現することの困難なそれらの翻訳を断念したのである。ヴィーラントの挿入歌のカットには、オリジナルに対する「忠実さ」の追求とその挫折を見ることができる。

³³ 『夏の夜の夢』の第5幕第2場で、最後にパックが箒を持って現れ口上を述べ、続いてオーベロン、タイターニア、その他妖精の群れが節を付けて歌い踊る場面がカットされているが、この脚注においてヴィーラントは以下のように述べている。「どのみち娯楽としてのみ位置付けられるようなこの場面を、押韻を持つちょっとした韻文で翻訳することは私には不可能だった。散文か、あるいは弱強格、強弱格ではないほかの種類の韻文だとしかし、ふざけた、妖精らしさがまったく無くなってしまっただろう。それはこの場面のすべての優雅さを形作るものである。」(AA2, 1, 88)

³⁴ 箱選びの場で、ポーシャの求愛者が選ぶ箱に入っている押韻付きの文章は押韻で訳されている (AA2, 2, 28; AA2, 2, 31; AA2, 2, 39)。

4. まとめ

ヴィーラントはシェイクスピアを翻訳する際、品位が低いと見なした言葉遊びや冗談、また作品の「単純さ」の邪魔となるような箇所を排除して、戯曲を自身の価値観に合うよう改変している。この点において彼の翻訳は、18世紀後半にヘルダーらが翻訳における「忠実さ」を提唱することにより対抗した従来型の翻訳に当てはまる。しかしヴィーラントはシェイクスピア劇を翻訳において変化させることには本来反対の立場にあった。彼はシェイクスピア劇における従来の規範からの逸脱、すなわち彼の言葉で言えば「誤り」を、排除するのではなく、その存在まで含めてシェイクスピア劇として尊重すべきと考えていたからである。実際の翻訳においてはテキストから多くの箇所が排除されているが、そこには恣意的なカットとともに、言葉遊びや押韻のある台詞など、翻訳不可能との判断からやむを得ずカットされた箇所も存在する。翻訳すべきでないという理由でのカットと、翻訳不可能のためのカットは混同されがちであるが、後者の場合、ヴィーラントは原典を尊重して翻訳することを断念したのであり、両者は正反対のベクトルを持つといえる。後者はいわば、「忠実さ」を追求したがゆえの介入なのであり、ヴィーラント訳のテキスト介入には、逆説的にも「忠実さ」への意志を読み取ることができるのである。

Shakespeare-Übersetzung bei Wieland

— Einige Beobachtungen zu seinen textlichen Eingriffen —

SUGA Yukiko

Dieser Aufsatz behandelt eine Reihe von Shakespeare-Übersetzungen von Christoph Martin Wieland aus den 1760er Jahren. Shakespeare wurde seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland allmählich bekannter. Viele seiner Dramen wurden zum ersten Mal von Wieland ins Deutsche übersetzt. Diese Übersetzungen ermöglichten es nicht allein Intellektuellen, sondern auch einem breiteren Publikum, Shakespeares Werke zu rezipieren.

Wielands Übersetzungen enthalten viele Auslassungen von Wörtern, Sätzen und ganzen Szenen der Originaltexte. Diese textlichen Eingriffe sind der bisherigen Forschung zufolge darin begründet, dass Wieland die Shakespearischen Dramen den aufklärerischen und klassizistischen Normen angleichen, oder sie dem deutschen Publikum verständlicher machen wollte. Demzufolge griff er also in die Texte ein, um sie zu verbessern. Daher werden Wielands Übersetzungen seit ihrer Veröffentlichung bis heute häufig als Entstellung Shakespeares negativ bewertet. Es ist aber nicht richtig, daß Wieland die Shakespearischen Texte nicht respektierte. Eine genauere Untersuchung der Eingriffe Wielands zeigt, dass er häufig Stellen ausließ, weil er sie für unübersetzbar hielt. Da er durch seine Übersetzung keine wesentlichen Veränderungen am Text vornehmen wollte, sah er sich gezwungen, Stellen wegzulassen, wenn er den Kernpunkt des Originaltextes nicht ins Deutsch übertragen konnte. Er griff also in die Texte ein, gerade weil er das Original achtete.

Zuerst werden Wielands Auffassung von Shakespeare und seine Übersetzungsprinzipien behandelt. Wieland verteidigt die Abweichungen der Stücke Shakespeares von den dramatischen Regeln des 18. Jahrhunderts und glaubt sogar, dass sie einige wesentliche Vorteile für sich haben. Deshalb beharrt er darauf, sie so zu übersetzen, wie sie sind.

Danach wird die Praxis von Wielands Übersetzungen vor allem in Bezug auf seine Auslassung von Textstellen erörtert. Wieland eliminiert Reime und Wortspiele, die nicht ohne weiteres ins Deutsche übersetzbar sind, wobei er zugleich Ausdrücke ausschließt, die ihm geschmacklos oder unnötig erscheinen.