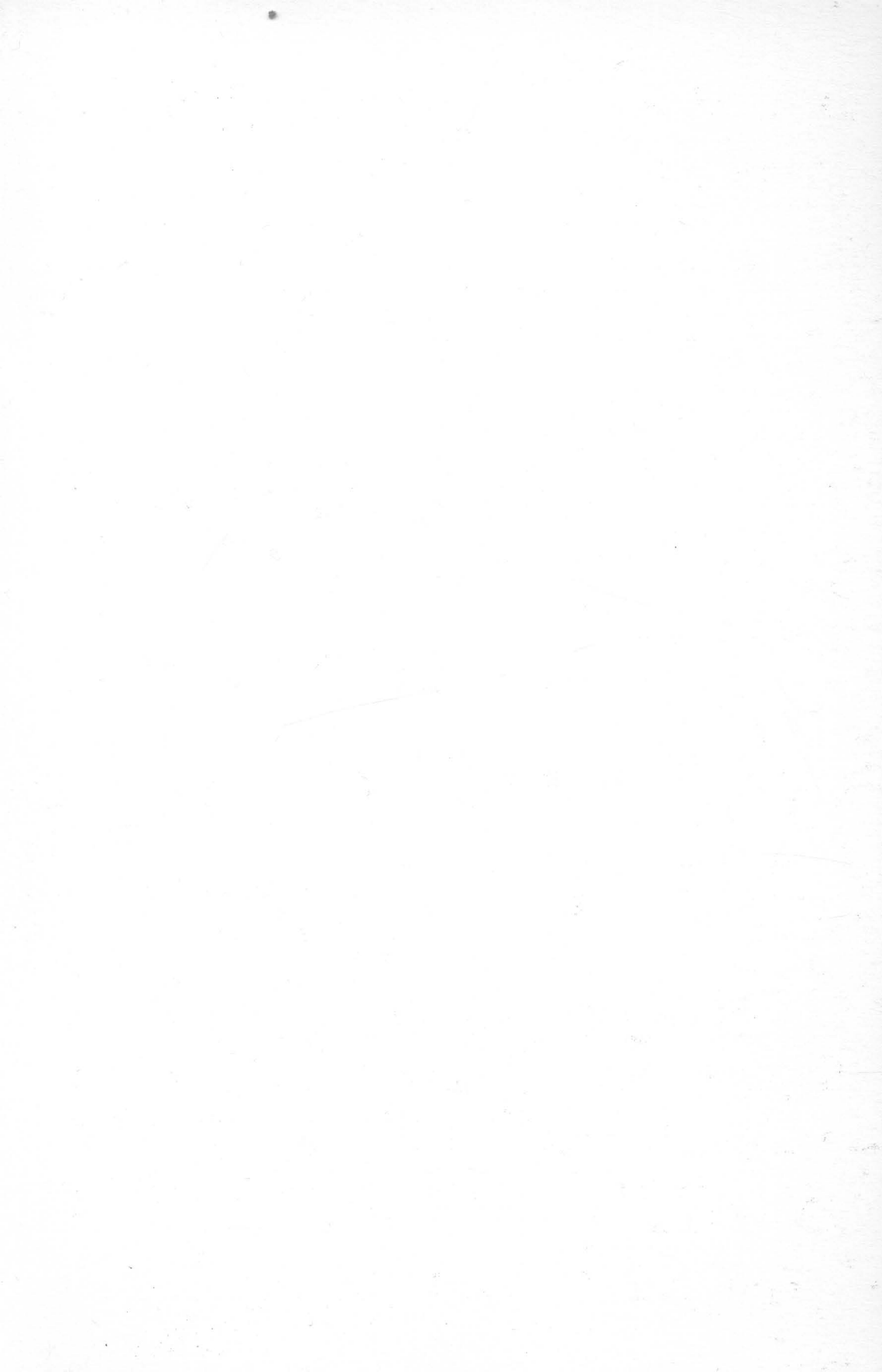


XXIX

studia
germanica
posnaniensia

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu



29.2003

cd. 429044 II

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

MONO

82054

STUDIA GERMANICA POSNANIENSIA XXIX

Herausgeber des Jahrbuchs

ANDRZEJ Z. BZDEGA, **STEFAN H. KASZYŃSKI**, **HUBERT ORŁOWSKI**

PROBLEME DER LITERARISCHEN ÜBERSETZUNG

Herausgegeben von

Maria Krysztofciak-Kaszyńska



POZNAŃ 2003

Komitet Naukowy / Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. dr hab. Józef Darski (UAM)
Prof. Dr. Ludwig M. Eichinger
(Institut für deutsche Sprache, Mannheim)
Prof. Dr. Hubertus Fischer (Universität Hannover)
Prof. dr hab. Czesław Karolak (UAM)
Prof. dr hab. Stefan H. Kaszyński (UAM)
Dr hab. prof. UAM Gabriela Koniuszaniec (UAM)
Prof. dr hab. Maria Krysztofiak-Kaszyńska (UAM)
Dr hab. prof. UAM Kazimiera Myczko (UAM)
Prof. dr hab. Hubert Orłowski (UAM)
Prof. dr hab. Jan Papiór (UAM)
Prof. Dr. Brigitte Schultze (Universität Mainz)
Prof. Dr. Heinz Vater (Universität zu Köln)
Prof. Dr. Karl Wagner (Universität Zürich)

Recenzent: prof. dr hab. Krzysztof A. Kuczyński

Opracowanie redakcyjne: Dr. Gero Lietz

© Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003

Wydanie publikacji dofinansowane przez Komitet Badań Naukowych

429044 II / 29: 2003

Projekt okładki: Ewa Wąsowska

Redaktor techniczny: Elżbieta Rygielska

ISBN 83-232-1342-9

ISSN 0137-2467

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNAŃU
UL. NOWOWIEJSKIEGO 55, 61-734 POZNAŃ, TEL. (061) 829 39 85, FAX (061) 829 39 80
<http://main.amu.edu.pl/~press> e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Nakład 400 egz. Ark. wyd. 18,00. Ark. druk. 13,25
Podpisano do druku w grudniu 2003 r.

WYKONANO W ZAKŁADZIE GRAFICZNYM UAM, POZNAŃ, UL. WIENIAWSKIEGO 1

INHALT

Vorwort	3
---------------	---

Theoretische Grundlagen

Stefan H. K a s z y ń s k i (Poznań): Vom Übersetzen der Weltbilder. Essay über die Rolle der literarischen Übersetzer im europäischen Gedankenaustausch	7
Hans J. V e r m e e r (Heidelberg): Die sieben Grade einer Translationstheorie	19
Krzysztof L i p i ń s k i (Kraków): Sieben Mythen der Übersetzungswissenschaft	39
Radegundis S t o l z e (Darmstadt): Wandlungen im übersetzerischen Selbstbild als Reflex der Strategie	59
Mary S n e l l - H o r n b y (Wien): Translationskultur und Politik. Wege und Irrwege der Kommunikation	79
Brigitte S c h u l t z e (Mainz): KulturPoetik als Verstehensproblem und als Herausforderung für Übersetzer: Das Beispiel „ZGODA“	95
Michaela W o l f (Graz): Übersetzer/Innen – verfangen im sozialen Netzwerk? Zu gesellschaftlichen Implikationen des Übersetzens	105

Fallstudien

Zdzisław W a w r z y n i a k (Rzeszów): Unterschiedliche Übersetzungen desselben Originals	123
Katarzyna D z i k o w s k a (Poznań): Im Schatten Luthers? Probleme der Übersetzung religiöser Dichtung am Beispiel der Betrachtung <i>Matka</i> von Karol Wojtyła in der deutschen Übertragung Karl Dedecius'	129
Tomasz R a j e w i c z (Poznań): Nietzsches Philosophie in polnischen Übersetzungen. Am Beispiel von Zarathustras Rede <i>Von den drei Verwandlungen</i>	143
Katarzyna L u k a s (Poznań): Wie Reales zum Irrealen wird. Deutsche Übersetzungen des Sonetts <i>Bajdary</i> von Adam Mickiewicz	153
Ewa T e o d o r o w i c z - H e l m a n (Stockholm): Die Rolle der Illustration bei der Interpretation übersetzter Kinder- und Jugendliteratur. Am Beispiel der polnischen Übersetzungen von Selma Lagerlöfs <i>Wunderbare Reise des kleinen Nils Holgersson mit den Wildgänsen</i>	177

Wertungsprobleme

Maria Krysztofiak (Poznań): Übersetzungskritik im Spannungsfeld der Literaturkritik	195
--	-----

KATARZYNA LUKAS

Poznań

WIE REALES ZUM IRREALEN WIRD: DEUTSCHE ÜBERSETZUNGEN DES SONETTETS *BAJDARY* VON ADAM MICKIEWICZ

Kaum ein anderes lyrisches Werk des polnischen Romantikers Adam Mickiewicz (1798-1856) fand beim deutschen Lesepublikum solch einen intensiven Nachklang wie seine *Krim-Sonette* (*Sonety krymskie*) – ein knappes Bändchen von achtzehn Gedichten, die im Schaffen des Dichters einen tiefen Einschnitt markieren. Das 1826 herausgegebene Werk zog ein Interesse deutscher Leser und Übersetzer auf sich, das offensichtlich Jahrzehnte lang andauerte und im Zeitraum 1833-1957 insgesamt sieben¹ vollständige Übersetzungen hervorbrachte, die sich chronologisch in drei Gruppen einteilen lassen:

- Übersetzungen aus den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, die dem Original sehr bald folgten. Hierzu gehören die Fassungen von Gustav Schwab (1833) und Carl von Blankensee (1836),
- Fassungen aus den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts, entstanden infolge einer Neubetrachtung des polnischen Dichters als eines Weltliteraturklassikers. Es sind die Nachdichtungen von Peter Cornelius (1869), Heinrich Nitschmann (1875) und Ernst August Rutra (1919, allerdings stilistisch den früheren anzurechnen),

¹ Zwei Nachdichtungen bleiben hier unberücksichtigt: die von A. von Śliwiński, die seit 1828 in der Lemberger Zeitschrift „Mnemosyne“ erschien, jedoch nicht alle *Krim-Sonette* umfasste, und die Prosa-Fassung von Joseph Moliński (*Die Krimischen Sonette des Adam Mickiewicz, vom Oberlehrer Joseph Moliński*. In: Programm des Königlichen Marien-Gymnasiums zu Posen für das Schuljahr 1870/1871. Posen 1871, S. 5-11).

– freie Nachbildungen aus der Nachkriegszeit: Martin Remané (ca.1954) und Walter Panitz (1957).²

Der Sonettreigen basiert auf authentischen Erlebnissen des Dichters während seiner Krim-Reise 1825. Im deutschsprachigen Raum wurde das Werk schon sehr früh rezipiert, noch bevor die erste und später wohl bekannteste Übersetzung von Gustav Schwab vorlag. Bereits 1828 werden die Gedichte von einem deutschen Rezensenten als „Wahrnehmungen und Betrachtungen des Dichters auf einer Reise durch dies malerische Land [die Krim – K.L.] im glanzvollen Gewand einer echt poetischen Sprache“³ bezeichnet, was freilich nicht den Reichtum an Motiven und Themenkreisen erschöpft, die sich in den *Krim-Sonetten* mehrfach miteinander verflechten: die Begeisterung eines Abendländers für die Welt des Orients und die exotische Prachtlandschaft, die Sehnsucht des „Pilgers“ nach der Heimat, sein Versuch, die Geheimnisse von Gott, Natur und Geschichte zu durchdringen. Die *Sonette* enthalten philosophische Reflexion (sinnliche Erkenntnis) sowie psychologische Problematik (Introspektion, das menschliche Gedächtnis, die Frage nach dem Vergessen und dem Sicherinnern).

Sowohl im Schaffen von Mickiewicz als auch in der Geschichte der polnischen Literatur nimmt das Werk einen besonderen Platz ein, ohne dass es sich allerdings auf eine eindeutige Formel bringen ließe: Jegliche Versuche, die *Sonette* einer bestimmten literarischen Tradition oder gar einem Schema zuzuordnen, müssen in diesem Fall fehlschlagen. Es sind zahlreiche – zuweilen erst von der neuesten Literaturforschung aufgezeigte – Quellen, aus denen Mickiewicz seine Inspirationen schöpft, die in seinen *Krim-Sonetten* verschmelzen und zu einem völlig neuartigen künstlerischen Ganzen verarbeitet werden, so dass die Gedichte zahlreiche – manchmal gar einander widersprechende – Interpretationen zulassen.

1. Doppelte Einbettung der *Krim-Sonette* in der literarischen Tradition: Klassik, Romantik

Gattungsmäßig ist das Werk fest in der europäischen Tradition verankert. Dies kann man schon an der Sonettform erkennen, die Mickiewicz für die polnische Literatur wieder eroberte. Der Dichter nimmt hier — durch die Wahl der klassischen Form und die Verwendung bestimmter poetischer Mittel – den Dialog mit der

² Einteilung auf der Grundlage von: German R i t z: *Krytyka przekładu jako przyczynek do historii recepcji*. [Übersetzungskritik als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte]. In: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. [Übersetzungskritik in der Literaturwissenschaft]. Studia o przekładzie Nr 9 pod redakcją Piotra F a s t a. Katowice 1999, S. 47f.

³ Anonym: „*Sonety Adama Mickiewicza*“, d.i. Sonette von Adam Mizkewitsch (!) — Notiz in: „Blätter für literarische Unterhaltung“ Nr. 34, 11.02.1828, S. 136. Dies ist offensichtlich die erste Erwähnung des Werkes in einer deutschen Literaturzeitschrift.

Poesie von Petrarca und Calderon auf.⁴ Wie die neuere Forschung betont, entspringt das Werk in vielen Aspekten auch der Tradition des epischen Lehrgedichtes, dessen Poetik es weitgehend fortsetzt⁵, und birgt in sich – so wie diese klassizistische Gattung – mehrere lyrische und epische Konventionen: die Konvention der Landschaftslyrik, didaktische geschichtsphilosophische Lyrik, Ruinenpoesie.⁶ Daher wurden die *Krim-Sonette* in der Literaturwissenschaft zuweilen in epischen Kategorien betrachtet, als eine Art „Erzählung“, geradezu als „Reisebericht“.⁷

Nicht weniger bedeutend sind Anknüpfungen an die Literatur und die Mythologie des Ostens: Wörter orientalischer Herkunft, die im Text mehrfach vorkommen, aber auch bestimmte poetische Mittel, die nur in arabischer oder persischer Poesie anzutreffen sind.⁸ Darüber hinaus liegt die thematische Verwandtschaft der *Sonette* mit Goethes *West-östlichem Divan* offen auf der Hand: zum einen unter Anspielungen und Anlehnungen verborgen⁹, zum anderen im Motto „Wer den Dichter will verstehen / Muss in Dichters Lande gehen“ manifestiert.

Wegen einer so großen Vielfalt an literarischen Konventionen, die sich in dem *Krim-Zyklus* erkennen lassen und schöpferisch umgewandelt werden, war und ist die Stellung dieser Gedichte im Schaffen von Mickiewicz viel weniger eindeutig als etwa die seiner 1822 herausgegebenen *Balladen und Romanzen* (*Ballady i romanse*), die traditionell als Anfang der polnischen Romantik gelten.¹⁰ Dem polnischen Literaturhistoriker Waclaw Kubacki zufolge markieren die *Balladen und Romanzen* den romantischen Durchbruch im Schaffen von Mickiewicz, die *Krim-Sonette* hingegen sind als klassisch-orientalische Wende aufzufassen, die für den

⁴ Vgl. Waclaw K u b a c k i: *Z Mickiewiczem na Krymie*. [Mit Mickiewicz auf der Krim]. Warszawa 1977, S. 155ff., 309ff., 180-200.

⁵ Vgl. Ireneusz O p a c k i: *Z zagadnień cyklu sonetowego*. [Über Sonette]. In: Anna O p a c k a, Ireneusz O p a c k i: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. [Konventionen. Über romantische Poesie]. Katowice 1975, S. 63ff. Marian M a c i e j e w s k i: *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*. [Von der Gelehrsamkeit zur Erkenntnis. Aus der Geschichte der romantischen Lyrik]. In: *Roczniki Humanistyczne* Bd.XIV, H.1 (1966), S. 5-77. Seweryna W y s ł o u c h: *Zagadki 'Sonetów krymskich'*. In: *Polonistyka* Nr.7, 1998, S. 394.

⁶ Vgl. I. O p a c k i, a.a.O., S. 68.

⁷ Deswegen ist es ganz legitim, in der nachfolgenden Analyse des Gedichtes *Bajdary* und dessen Übersetzungen neben dem Begriff *lyrisches Ich* ersatzweise *Protagonist* zu verwenden.

⁸ Wie W. K u b a c k i betont, ist das Orientalische der *Krim-Sonette* nicht einheitlich, sondern es liegen hier vielmehr orientalische Elemente aus mehreren literarischen Traditionen vor: persischer, arabischer, türkischer u.a. (W. K u b a c k i, a.a.O., S. 72-111).

⁹ Dazu s. Hildegard S c h r o e d e r: *Adam Mickiewicz's literarische Aufnahme im Dichterkreis der schwäbischen Romantik*. In: *Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag*. Zusammengestellt von Margarete W o l t n e r und Herbert B r ä u e r. Wiesbaden 1956, S.453, sowie Horst R ö h l i n g: *'Sonety krymskie' und 'West-östlicher Divan'*. In: *Die Welt der Slaven. Vierteljahresschrift für Slavistik*. Jhg.X, H.1. Wiesbaden 1965, S. 9-20.

¹⁰ Im Grunde sind die *Balladen...* vielmehr in den Diskurs mit der deutschen Literatur des Sturm und Drang verwickelt und knüpfen einerseits an die polnische Volksdichtung an, andererseits an englische und deutsche Balladen, wobei sich mit der Literatur der deutschen Romantik im Grunde nur schwer ein gemeinsamer Nenner finden lässt.

Dichter im Grunde größer und bedeutender war, indem sie ihm weitere, neue Perspektiven eröffnete und den Weg in sein weiteres Schaffen bereitete.¹¹

Dieser These kann man entgegenstellen, dass die *Krim-Sonette* genauso „klassisch-orientalisch“ wie romantisch sind. Das Romantische besteht hier u.a. darin, dass all die literarischen Konventionen, die sich in den Gedichten erkennen lassen, konsequent durchbrochen werden.¹² Völlig neu ist hier nicht nur die – in der europäischen Romantik so beliebte – orientalische Thematik, sondern vor allem die Gestaltung der Relation zwischen dem lyrischen Ich und seiner Umgebung, die wahrgenommen wird. Die Konvention der empfindsamen Lyrik, wo die Natur mit dem Ich mitempfindet und weitgehend als ein Requisit auftritt, auf das der Mensch seine Gefühle projiziert, wird hier aufgehoben: die Natur erscheint als fremdes Element, das dem Menschen gegenübersteht und sich nicht so leicht durchdringen lässt. Natur und Mensch sind hier zwei gleichberechtigte Subjekte, obwohl auf den ersten Blick die Landschaft deutlich im Vordergrund steht (unter den *Krim-Sonetten* befinden sich ja rein beschreibende Gedichte, in denen die Spuren des lyrischen Ich sorgfältig verwischt wurden). Die Nachklänge des epischen Lehrgedichts werden auch umgeformt: Die Landschaftsschilderung beruht nicht mehr auf dem detaillierten Wissen um die wahrgenommenen Gegenstände (in dem sich vor allem die Gelehrsamkeit des Autors manifestiert), sondern auf unmittelbaren, subjektiven Eindrücken des Dichters – somit tritt in den *Sonetten* zum ersten Mal in der polnischen Poesie eine **realistische Darstellung** auf.¹³

Diese doppelte Einbettung des *Krim-Zyklus* in die klassische Tradition einerseits und die Romantik andererseits erschwerte es den ersten polnischen Rezipienten, das Wesen und die Bedeutung der Gedichte zu erkennen. Gerade das Realistische – neben den ausgesuchten, orientalisch angehauchten Metaphern – stieß meistens auf Ablehnung, besonders bei traditionellen Kritikern, die in ihren Urteilen noch auf die aufklärerische Ästhetik bauten. Diese Reaktion ist typisch für die literarische Aufnahme von Werken, deren Gestalt, Charakter und Bedeutung nicht eindeutig zu klassifizieren sind und die zu keinem der bekannten Schemata vollständig passen. Ihre Rolle wird oft erst im Nachhinein erkannt (und anerkannt) – dasselbe Schicksal widerfuhr wenige Jahre später auch dem Nationalepos *Pan Tadeusz* von Adam Mickiewicz.

Wenn die *Krim-Sonette* so tief in der europäischen Literaturtradition verwurzelt sind und sich aus so vielen – darunter auch deutschen – Quellen speisen, welche Rolle kommt ihnen dann im deutsch-polnischen literarischen Diskurs¹⁴ zu? Kann man auf Grund der vorliegenden deutschen Übersetzungen die Beziehung des

¹¹ Vgl. W. Kubacki, a.a.O., S. 346f.

¹² Vgl. I. Opacki, a.a.O., M. Maciejewski, a.a.O.

¹³ Vgl. I. Opacki, a.a.O., S. 66.

¹⁴ Das Problem von Übersetzung und literarischem Diskurs wird besprochen in: Kurt Mueller-Vollmer: *Übersetzen – wohin? Zum Problem der Diskursformierung*. In: *Übersetzung als kultureller Prozeß. Rezeption, Projektion und Konstruktion des Fremden*. Hg. von Beata Hamerschmid und Hermann Krapoth. Berlin 1998, S. 11-18.

Werkes zu seiner literarischen Epoche, zugleich aber auch seine Originalität innerhalb der ganzen europäischen Literatur erkennen? Dies sind hier die zentralen Fragen, die durch nachstehende Analyse – freilich nur eine stichprobenartige und daher auf ein Sonett beschränkte – erhellt werden sollen.

2. Aufnahme der *Krim-Sonette* im Deutschland des Biedermeiers

Zuerst soll kurz erläutert werden, welche Umstände die Popularität und die so intensive Aufnahme der *Sonette* im deutschsprachigen Raum begünstigten – insbesondere in der ersten Rezeptionsperiode, kurz nach Entstehung des Originals. Es ist ein Interesse, das eigentlich nur verwundern kann: Die Sonettform ist an sich schon schwer zu handhaben und es gibt sicher andere Dichtungen von Mickiewicz (wie etwa seine *Balladen und Romanzen*), die dem potenziellen Übersetzer keine derartigen Beschränkungen auferlegen wie diese wohl schwierigste aller Gedichtformen.¹⁵ Das Werk, in dem traditionsorientierte polnische Kritiker die Verkörperung der Romantik erahnt und anfangs abgelehnt haben, hätte in Deutschland – wo die Romantik zu der Zeit so gut wie vorbei war und gewissermaßen nur in der schwäbischen Dichterschule fortlebte – höchstens als schwacher Abglanz der deutschen Romantik verstanden werden können. Es ist wohl kein Zufall, dass Gustav Schwab, der erste Übersetzer der *Sonette*, ein Vertreter des schwäbischen Dichterkreises war. Gerade aber zeitgenössische biedermeierliche Autoren und Leser fühlten sich durch die orientalische Thematik offensichtlich angesprochen: in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts war die Landschaft – besonders eine exotische – zum wahren Lieblingsthema der deutschen Lyrik geworden. Die Flucht in wirkliche oder imaginäre Exotik war für viele Dichter ein Ersatz für die fehlende Möglichkeit, über aktuelle politisch-soziale Zustände zu schreiben.¹⁶ Außerdem wurde das Leserinteresse durch die thematische Verwandtschaft der *Krim-Sonette* mit Goethes *West-östlichem Divan* gesteigert, zumal die Inspirationen durch deutsche Literatur bei Mickiewicz allgemein bemerkt und von deutschen Kritikern vielerorts betont wurden.¹⁷ Und schließlich war es die Sonettform, die gerade damals – von Gottfried August Bürger wiederbelebt, von Goethe und den Romantikern übernommen – in Deutschland ihre Blütezeit erlebte. Die Anwendung dieser Gedichtform betonte wohl Mickiewicz

¹⁵ Es muss auch betont werden, dass die *Krim-Sonette* den anderen, 1826 in demselben Band herausgegebenen Zyklus der Liebessonette (*Odessa-Sonette - Sonety odeskie*) an Popularität bei weitem übertroffen haben.

¹⁶ Vgl. Peter von M a t t: *Naturlyrik*. In: Horst Albert G l a s e r (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Bd.6: *Vormärz, Junges Deutschland, Demokraten*. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 208ff.

¹⁷ In einer anonymen Notiz über Mickiewicz von 1829 wird Folgendes gesagt: „Was die Art zu dichten anlangt, so schließt sich Mickiewicz an die neudeutsche Schule an, wie er denn seine innige Bekanntschaft mit der deutschen Poesie öfter an den Tag legt.“ („Blätter für literarische Unterhaltung“ Nr.163, 15.07.1829, S. 652).

Zugehörigkeit zur europäischen literarischen Tradition einerseits, die orientalische Motivilk – seine mögliche Anlehnung an Goethe andererseits.¹⁸ Die ersten deutschen Rezipienten dürften sich zumindest aus diesen Gründen dafür interessiert haben, welchen Platz das lyrische Werk des polnischen Dichters im literarischen Diskurs zwischen der polnischen und deutschen bzw. europäischen Tradition einnimmt.

Ein wichtiger romantischer Zug der *Krim-Sonette* ist – wie eingangs erwähnt – die Realistik der Naturdarstellung. Realistisch werden aber auch die wechselnden Empfindungen des lyrischen Ich dargestellt – so, dass hier eine Art „Geschichte der menschlichen Psyche“ vorliegt, geradezu eine dichterische Psychoanalyse. Dass dieses Motiv innerhalb von Jahrzehnten viele Leser besonders angesprochen hat, soll hier ein Beispiel veranschaulichen. 1844 widmet der Literaturwissenschaftler Johannes Scherr (1817-1886) dem polnischen Dichter eine Skizze¹⁹, in der er seine Werke bespricht und durch zahlreiche Auszüge belegt. Von den *Krim-Sonetten* werden nicht weniger als zwei zitiert, und zwar in der Übersetzung Schwabs. Scherr äußert sich dazu folgendermaßen:

Dahin [zu den frühesten Dichtungen von Mickiewicz – K.L.] gehören die schönen *Sonette aus der Krim*, geschrieben in Tagen verllorener Liebe, im ersten Exil. In diesen Sonetten gab er dem Zug seines slavischen Naturel nach, das nach dem Orient hinstrebte. Man sieht deutlich, daß er, durch die Steppen und an den Küsten der zauberischen Halbinsel des schwarzen Meeres streifend, Betäubung und Vergessenheit suchte:
[hier folgt Schwabs Übersetzung des Sonetts *Bajdary*]

Unter der üppigen Blumenfülle, welche die orientalisches angehauchten Sonette aus der Krim entfalten, birgt sich ein Herz voll heißer Schmerzen, oder auch ist ihr Inhalt ein tiefsinniger Gedanke, schneidend wie ein Schwert, aber verhüllt unter den Myrthenkränzen der Gleichnisse:
[hier wird das Sonett *Cisza morska* zitiert]²⁰

Nicht zufällig wählt Scherr – ein scharfsinniger Literaturkritiker – gerade diese beiden Gedichte aus. Es fällt zwar auf, dass er die Natur bei Mickiewicz weitgehend als Landschaftskulisse betrachtet und nicht als gleichberechtigtes Element der lyrischen Situation;²¹ aber die Wahl der Beispiele beweist, welches Motiv den Kritiker

¹⁸ Das Motto der *Krim-Sonette*: *Wer den Dichter will verstehen / Muss in Dichters Lande gehen* war nur denjenigen Lesern bekannt, die entweder das Original in der Hand hatten (wie der anonyme Rezensent von 11.02.1828, der dieses Motto zitiert), oder die Nachdichtung von Gustav Schwab, der bis heute als einziger Übersetzer das Motto berücksichtigt.

¹⁹ Johannes Scherr: *Ein Pole*. In: ders.: *Poeten der Jetztzeit in Briefen an eine Frau*. Stuttgart 1844, S. 19-41.

²⁰ J. Scherr, a.a.O., S. 37f. Weitere Bemerkungen deutscher Rezensenten zur Übersetzung von G. Schwab findet man in: Marek H a ł u b: *Polen im Leben und Werk Gustav Schwabs*. In: *Germanica Wratislaviensia* XCII, Acta Universitatis Wratislaviensis Nr. 1297. Wrocław 1991, S. 194f (Fußnoten).

²¹ Für das Verstehen der *Krim-Sonette* ist es wichtig, die Rolle der Natur richtig zu erfassen: die Natur ist hier weder eine bloße Landschaftskulisse für das lyrische Ich mit seinen Gefühlen (wie es in der empfindsamen Dichtung der Fall war), noch der Hauptgegenstand der Dichtung (typisch für epische

und höchstwahrscheinlich auch seine Zeitgenossen, die sich mit den *Krim-Sonetten* vertraut machten, fesselte: Es ist das psychologische Leitmotiv des Vergessens und Sicherinnerns, der verzweifelte Versuch des Menschen, die schmerzlichen Erinnerungen aus dem Bewusstsein zu verdrängen. Gerade die beiden von Scherr zitierten Sonette: *Cisza morska* (Sonett II) und *Bajdary* (Sonett X) bilden – neben dem Anfangsgedicht *Stepy akermańskie*, das alle Hauptmotive des Zyklus im Kern enthält – die Knotenpunkte an dem roten Faden dieses Motivs. Der Leitgedanke taucht – explizite oder nur andeutungsweise – ungefähr in der Hälfte aller Gedichte auf, gekennzeichnet durch Schlüsselbegriffe wie: **myśl, pamiątki, pamiętać, niepamięć, zapomnienie, przeszłość**.²² Die Schlüsselposition nimmt hier das Gedicht *Bajdary* ein, in dem das psychologische Porträt des lyrischen Ich am unmittelbarsten dargestellt wird. Dieser Blick in die tiefsten Tiefen der menschlichen Seele war vielleicht für das Entstehen so vieler Nachdichtungen – der älteren wie der neueren – ausschlaggebend. Das, was an den *Krim-Sonetten* über Epochen hinweg nachwirkt, ist eben die universale Wahrheit über die menschliche Psyche.

Zur Analyse wird das Gedicht *Bajdary* gewählt, erstens weil es in dem Gedankengang, der unter dem Begriff „Erinnerung – Vergessenheit“ zusammenzufassen ist, den Höhepunkt bildet, und zweitens weil sich hier die realistische Darstellungsmethode am deutlichsten aufzeigen lässt.

Wypuszczam na wiatr konia i nie szczędę razów;
Lasy, doliny, głązy, w kolei, w natłoku
U nóg mych płyną, giną jak fale potoku;
Chcę odurzyć się, upić tym wirem obrazów.

A gdy spieniony rumak nie słucha rozkazów,
Gdy świat kolory traci pod całunem mroku,
Jak w rozbitym źwierciedle, tak w mym spiekłym oku
Snują się mary lasów, i dolin, i głązów.

Ziemia śpi, mnie snu nie ma; skaczą w morskie łona,
Czarny, wydęty bałwan z hukiem na brzeg dąży,
Schylam ku niemu czoło, wyciągam ramiona,

Lehrgedichte des 18. Jh.), sondern sie ist dem lyrischen Ich gleichberechtigt. Viele, die über die *Krim-Sonette* bzw. deren Übersetzungen schreiben, neigen dazu, die Bedeutung der Landschaft zu über- bzw. zu unterschätzen, wie etwa Hildegard Schroeder, die das Sonett *Bajdary* als „gut übersetzt“ einschätzt, und zwar mit der Begründung: „Alle Wildheit und alle Lieblichkeit der Landschaft, in der sich des Dichters Seele spiegelt, hat auch der Übersetzer wohl erfaßt.“ (H. S c h r o e d e r, a.a.O., S. 452) In *Bajdary* ist die Landschaft keineswegs ein Hintergrund für das lyrische Ich.

²² Unter Schlüsselbegriffen versteht man hier mehrmals vorkommende Wörter bzw. Begriffe, die in dasselbe Wortfeld gehören und die - gedichtübergreifend - einen bestimmten Sinn kodieren, der die Aussage des Gesamtwerkes konstituiert. (Vgl. dazu Maria K r y s z t o f i a k: *Przekład literacki a translatołogia*. [Literarische Übersetzung und Translationswissenschaft]. Poznań 1999, S. 46ff., sowie Brigitte S c h u l t z e: *Polnische Schlüsselbegriffe – als Verstehensproblem, als Aufgabe für Übersetzer*. In: *Convivium, Germanistisches Jahrbuch Polen*. Bonn 1994, S. 115-131).

Pęka nad głową fala, chaos mię okraży;
Czekam, aż myśl, jak łódka wirami kręcona,
Zbłąka się i na chwilę w niepamięć pogrąży.²³

Gustav Schwab (1833):

Baidary, das Thal.

Mein Renner schwingt sich wie der Wind, und dennoch sporn' ich ihm die Flanken,
Wald, Felsen, Thäler fliegen bunt an mir vorüber, wie Gedanken,
Sturmwellen gleich entschwinden sie und ich, fortstürzend immer wilder,
Berausche mich, betäube mich im steten Wirbel neuer Bilder.

Und wenn mein schäumend Roß nicht mehr auf meiner Stimme Rufen achtet,
Das Leichentuch der Finsterniß den hellen Schmuck der Welt umnachtet,
Dann mischen sich vor meinem Blick der Wälder, Felsen, Thäler Schatten,
Die sich im sonnenheißen Aug', als einem Prisma, glühend gatten.

Die Erde schläft, ich schlummre nicht, ich stürze mich in Meerfluth nieder,
Und eine Welle, voll und schwarz, kommt grollend, und der Strand hallt wieder;
Ich neig' ihr meine Stirn' entgegen, ich öffn' ihr meine Arme weit.

Sie aber gießt sich auf mein Haupt, vom Chaos ist es jäh umzogen,
Und ich erwarte, daß mein Geist, gleich einem Kahn in Wirbelwogen,
Auf einen Augenblick verschwinde, sich tauchend in Vergessenheit.²⁴

Carl von Blankensee (1836):

Baidari.

Los lass' ich meinen Renner, treib' ihn zu kühnem Streben:
Hain, Thal und Fels, in Reihen, im Wogendränge ziehn
An meinem Fuss vorüber, bis mit dem Strom sie fliehn:
Berauschen soll mein Geist sich an dieser Bilder Weben.

Wenn dem beschäumten Renner dann nichts mehr Halt kann geben,
Wenn Dämm'ung ob den Farben der Welt sich breitet hin:
Wie im gebrochnen Spiegel, gleich Traumesphantasien
Dann meinem heissen Auge Hain, Thal und Fels verschweben.

²³ Adam M i c k i e w i c z: *Sonety krymskie*. In: ders.: *Wybór poezyj*. [Ausgewählte Gedichte]. Bd. 2. Wrocław/Warszawa/Kraków 1997, S. 98.

²⁴ *Bilder aus der Krimm*. Frei aus dem Polnischen des Adam M i c k i e w i c z von Gustav S c h w a b. In: Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1834. Hg. von A. von C h a m i s s o und G. S c h w a b. Leipzig 1834, S.197f. Zum ersten Mal wurde die Übersetzung 1833 im „Literaturblatt“ veröffentlicht (Information nach: *Pięć listów Onufrego Korzeniowskiego do Gustava Schwaba*. [Fünf Briefe des Onufry Korzeniowski an Gustav Schwab]. Aufbereitet von Stanisław M a k o w s k i. In: *Pamiętnik Literacki* LXVII, 1976, H. 4, Fußnote S. 215).

Die Erde schläft, ich wache: ich tauch' in's Meer die Glieder:
Die schwarzgeschwoll'ne Woge zum Strande tosend dringt:
Ich breit' ihr meine Arme, beug' ihr die Stirne nieder:

Sie birst ob meinem Haupte, ein Chaos mich umringt:
Ich harr', bis – wie im Strudel der Nachen hin und wieder –
Mein Geist schwankt, und bewusstlos sekundenlang versinkt.²⁵

Peter Cornelius (1869):

Baydary.

Dem Sturm die Zügel! meinem Roß die Sporen!
Daß Thal und Fels und Wald in Windesschnelle
Vorübergleiten wie im Strom die Welle,
Bis ich im Wirbl völlig mich verloren.

Und jagt mein Roß und sprüht aus allen Poren,
Und spreitet Dämmerung ihre Dunkelhelle,
Dann schaut mein Auge wie in trüber Quelle
Thal, Fels und Wald, vom Zaubertraum beschworen.

Die Erde schläft, nicht ich; herabgesprungen
Bin ich zum Strand, die Woge naht, ich habe
Mich ihr entgegen ihr an's Herz geschwungen,

Daß sie den Geist mir ganz in Nacht begrabe,
Gleich einem Schiff, von Wirbelfluth verschlungen,
Ihn einen Hauch lang nur Vergessen laße.²⁶

Heinrich Nitschmann (1875):

Baydar.

Ich lasse, eilend wie auf Sturmes Schwingen,
Dem Roß durch Wald und Thal und Fels die Zügel.
Vorbei, vorbei, ein Dämon leiht uns Flügel!
Es soll der Wirbel mir Betäubung bringen.

Und wilder wird des Renners Vorwärtsdringen,
Des Abends Leichentuch umgibt die Hügel,
Gespenstisch scheinen, wie im trüben Spiegel,
Mich Wald und Thal und Felsen zu umringen.

²⁵ *Die Sonnette aus der Krim*. In: Adam Mi c k i e w i c z: *Sämtliche Werke*. I. Theil: *Gedichte* [keine weiteren Bände erschienen]. Aus dem Polnischen übertragen von Carl von B l a n k e n s e e. Berlin 1836, S. 305f.

²⁶ *Sonette aus der Krim*. In: *Die Sonette von Adam Mickiewicz*. Deutsch von Peter C o r n e l i u s. Leipzig 1874, S. 38. Die Fassung entstand 1869 (Information nach: G. R i t z, a.a.O., S. 47).

Die Erde schläft – ich nicht! Vom Rosse springend
Am Meeresbusen grüße ich die Wogen
Und biete Stirn und Arme ihrem Schaume.

Die Brandung trifft mein Haupt, es wirr umschlingend
Wie einen Kahn, vom Strudel fortgezogen –
Vergessend stockt mein Herz im kurzen Traume.²⁷

Arthur Ernst Rutra (1919):

Baydar

Mein Rappe sprengt mit Windeseile, hei! die Hiebe sausen,
Und Wald und Tal und Fels im Chaos reihn sich und gesellen
Zu meinen Füßen und versinken wie im Strom die Wellen;
Betäubung suche ich und Rausch im Bilderschwalm und Grausen.

Mein Rappe schäumt und hört den Ruf nicht, der im Windesbrausen
Verhallt, die Dämmerung küßt der Welt die Farben fort, die hellen,
In meinem Fieberauge, wie in totem Spiegel, schnellen
Die Träume auf, in denen Wald und Tal und Felsen hausen.

Die Erde schläft, ich kenne keinen Schlaf; dem Meer entgegen,
Wo schwarz die hohen Wogen sich am Ufer donnernd messen,
Neig ich die Stirn, will meine Arme um die Welle legen –

Doch sie zerschellt und wilder Taumel will das Haupt mir pressen;
Ich warte... wie ein Boot im Wirbel stürzt mein Geist werwegen,
Wird fortgerissen und versinkt in tiefes Allvergessen.²⁸

Martin Remané (ca.1954):

Im Tal von Bajdar

Mein Roß rast wie der Wind, ich spare nicht die Sporen,
Die Täler, Felsen all bunt durcheinanderschnellen,
Ein Sturm von Bildern braust wie eines Wildbachs Wellen:
Berauschen will ich mich, bis ich mich ganz verloren!

Die Dämmerung sinkt. Das Pferd läßt hängen schon die Ohren,
Vom Schaum bedeckt, kein Sporn vermag ihm zu befehlen.
Geblendet ist mein Blick, Zerrbilder nur noch quälen
Der Augen Spiegel mir, verschwommen und verworren.

²⁷ Sonette aus der Krimm. In: *Der polnische Parnaß. Ausgewählte Dichtungen der Polen*. Übersetzt von Heinrich N i t s c h m a n n. Leipzig 1875, S. 212.

²⁸ Adam M i c k i e w i c z: *Sonette aus der Krim*. Nachdichtung und Vorwort von Arthur Ernst R u t r a. München 1919, S. 27f.

Die Erde schläft, doch mir, mir will kein Schlaf sich schenken,
 Ans Meer, ans Meer, ans Meer! Ich seh die Brandung winken,
 Ich spring hinein, den Schmerz der Seele zu ertränken.

Und breit die Arme aus, im Wirbel zu versinken,
 Bis taumelnd wie ein Boot Gefühl betäubt und Denken...
 Oh! einen Augenblick Vergessen tief zu trinken!²⁹

Walter Panitz [eigentl. Carl August von Pentz] (1957):

Im Tal Baidary

Durch Wald und Fels führt mich der Ritt, der wilde.
 Mein edles Roß lehnt fest sich auf den Zügel,
 Und vorwärts, vorwärts wie als hätt es Flügel
 Stürmt es dahin durchs blühende Gefilde.

Dann sinkt die Nacht hernieder leis und mild,
 Und farblos seh ich, wie im trüben Spiegel
 Vorüberstürmend Tal und Wald und Hügel
 Versinken hinter mir wie Traumgebilde.

Die Erde schläft. Ich nicht! Da ist das Meer.
 Schwarz wirft der Wellenberg sich an den Strand.
 Vom Rosse spring ich, werf mich in die Wogen,

Und von der Brandung Malstrom fortgezogen,
 Trägt mich die Flut in des Vergessens Land –
 O wär's für immer, ohne Wiederkehr.³⁰

3. Das Realistische der *Krim-Sonette* am Beispiel ausgewählter poetischer Mittel

Worin besteht bei Mickiewicz die Realistik der Darstellung und mit welchen Mitteln wird sie erreicht? Folgen die deutschen Übersetzer derselben Regel?

Bajdary ist wohl das einzige und daher zentrale Gedicht im ganzen Sonettreigen, in dem das lyrische Ich – der Reisende, aus der Heimat Vertriebene – von Anfang bis zum Ende so sehr auf sich selbst, auf eigene Sinneseindrücke und Gefühle fixiert ist. Im Zentrum steht hier der Versuch des Protagonisten, seine Erinnerungen durch ungebändigtes, intensives Erleben der äußeren Welt, der Schönheit fremder Landschaften zu übertönen. Dabei werden die Emotionen von den flüchtigen, au-

²⁹ *Krim-Sonette* [übersetzt von Martin R e m a n é]. In: Adam M i c k i e w i c z: *Lyrik, polnisch und deutsch. Prosa*. Leipzig 1978, S. 107. Zuerst erschien diese Fassung in den 50er Jahren, u.a. im Sammelband: Adam M i c k i e w i c z: *Gedichte*. Leipzig 1954, der lyrische Werke von Mickiewicz in Nachdichtungen verschiedener Übersetzer enthält.

³⁰ *Krim-Sonette und andere Gedichte*. Übertragen von Carl von P e n t z. Lintorf/Bz. Düsseldorf o.J., S. 16.

genblicklichen Eindrücken übertäubt, was der Protagonist selbst hervorruft: Er will jegliche Reflexion unterdrücken und die Welt nur mit den Augen erfassen. Die Landschaftsschilderung im ersten Quartett ist kein statisches Bild, sondern sie ist voller Dynamik, indem sie auf einer optischen, auf Grund von physikalischen Gesetzen leicht erklärbaren Sinnestäuschung beruht: Das lyrische Ich – der Beobachter – vermittelt uns seinen Eindruck, dass sich die Gegenstände, an denen er vorbeireitet, bewegen. Daher die Metapher aus dem Begriffsbereich ‚Wasser‘: Lasy, doliny, głązy (...) płyną, giną jak fale potoku. In *Bajdary* – wie übrigens in vielen anderen Sonetten des *Krim*-Zyklus – steht das Fließende (Bach, Strom, Welle) für das Dynamische, Augenblickliche und Vergängliche (ein typisch romantisches Symbol³¹), aber auch für die innere Bewegtheit und Unruhe des Menschen. Diese Metapher lässt im Original eine innere Verknüpfung mit den anderen Sonetten entstehen, in denen das Motiv wieder aufgegriffen wird.

Das dynamische Bild im ersten Quartett wird in allen deutschen Fassungen beibehalten, mit dem Unterschied, dass dem Verb „płynąć“ (fließen) andere Verben entsprechen: vorüberfliegen (Schwab), vorüberziehen (Blankensee), vorübergleiten (Cornelius), versinken (Rutra), durcheinanderschnellen (Remané), was die Wirkungskraft der Metapher sowie ihren eindeutig romantischen Charakter etwas abschwächt. Bei Nitschmann und Panitz ist die „Wasser-Metapher“ völlig weggelassen – mit der Folge, dass in den beiden Übersetzungen das Wasser-Motiv, das in den Terzinen wieder auftaucht und somit eine Art Klammer bildet, sich nicht konsequent entfalten kann. Dadurch wird sowohl das kunstvolle Gedichtgefüge in den deutschen Sonetten zerstört oder zumindest gelockert als auch dessen innere Verknüpfung mit den anderen Sonetten aufgelöst.

Im zweiten Quartett beschreibt das lyrische Ich die Landschaft durch eine weitere optische Sinnestäuschung, die auch physiologischer Natur ist: „(...) świat kolory traci pod całunem mroku.“ In der Abenddämmerung kann der Beobachter keine Farben mehr unterscheiden, liefert aber für dieses Phänomen eine äußerst subjektive Interpretation: Es liege nicht an seinem Sehvermögen, das in der Dunkelheit ganz natürlich abnimmt, sondern es sei die Umgebung mit all den Gegenständen, die ihre Farben verliert.

Die eigentümliche Subjektivität dieser Empfindung ist wohl in keiner der deutschen Fassungen wiederzufinden. Es geschieht das Gegenteil: Die „subjektive“ Metapher wird objektiviert und gewissermaßen rationalisiert. Alle älteren Autoren ersetzen sie durch poetische Bilder, die – wenn auch zuweilen kunstvoll und ausgesucht – keinesfalls auf einer subjektiven Empfindung des lyrischen Ich aufgebaut sind: „Das Leichentuch der Finsterniß [umnachtet] den hellen Schmuck der Welt“ (Schwab), „Wenn Dämm’rung ob den Farben der Welt sich breitet hin“ (Blankensee), „Und spreitet Dämmerung ihre Dunkelhelle“ (Cornelius), „Des Abends Leichentuch umgibt die Hügel“ (Nitschmann), „die Dämmerung küßt der Welt die Far-

³¹ Vgl. W. Kubacki, a.a.O., S. 309.

ben fort, die hellen“ (Rutra). Die beiden späteren Übersetzer: Remané und Panitz gehen noch weiter und lassen die Metapher weg bzw. geben sie als sogenannte konventionalisierte (traditionelle) Metaphern wieder: „Die Dämmerung sinkt“ (Remané), „Dann sinkt die Nacht hernieder leis und mild“ (Panitz). Somit betrachten die Übersetzer diese Stelle offensichtlich als bloßes Ornament und erkennen nicht ihre Rolle im Sonettgefüge. Für alle Fassungen gilt hier: Das poetische Mittel, welches das Bild des lyrischen Ich mit seiner spezifischen Wahrnehmungsart so stark mitprägt, wird in den deutschen Nachdichtungen zu einem eher konventionellen, beliebig austauschbaren oder gar überflüssigen Element.

Die beiden Metaphern, die im polnischen Sonett auf Sinnestäuschungen aufgebaut sind, erfüllen hier eine wichtige Rolle, indem sie die Gemütslage des lyrischen Ich dem Leser näher bringen: Optische Wahrnehmungen dieser Art kennt doch jeder aus eigener Erfahrung. Diese ursprüngliche, geradezu kindische Perzeption ist die Eigenschaft des Protagonisten, die in den anderen *Krim*-Sonetten ebenfalls augenfällig hervortritt; er versucht absichtlich nicht, die Welt „richtig“, mit den Augen eines nüchternen, rational denkenden Menschen zu sehen, er will sich stattdessen an den mannigfaltigen – wenn auch zuweilen falschen – Eindrücken und Reizen „berauschen“ („Chcę odurzyć się, upić tym wirym obrazów“). Die irreführenden Metaphern verleihen der Landschaftsdarstellung ihre bahnbrechende Realistik – in dem Sinne, dass die Schilderung von den realen Fähigkeiten und Perzeptionsmöglichkeiten eines konkreten Menschen völlig abhängig ist.³² Das Wesen der beiden Metaphern wurde offensichtlich in keiner deutschen Übersetzung nachgebildet, die entsprechenden Stellen fallen – wegen ihrer konventionellen Gestaltung – nicht auf.

Auch der Vergleich im zweiten Quartett: „Jak w rozbitym źwierciedle, tak w mym spiekłym oku / Snują się mary lasów, i dolin, i głązów“ ist den vorgenannten Metaphern in der Hinsicht ähnlich, dass er die eigentümliche Wahrnehmung der Gegenstände durch das lyrische Ich, zugleich aber auch dessen philosophische Einstellung zu ihnen beweist. Der Betrachter nimmt die Wälder, Täler, Felsen, die ihn umgeben, geradezu wörtlich in sich auf, was als Ausdruck höchster Subjektivität gilt; zugleich wird die Umgebung dadurch zu einem Teil seines Selbst, die Scheidelinie zwischen Mensch und Natur wird aufgehoben. Es wird hier das philosophische Motiv des Anfangssonetts *Stepy akermańskie* wieder aufgegriffen, wo das lyrische Ich vergeblich nach Vereinigung mit der Natur strebte. In *Bajdary* scheint sich dieser Vorgang erneut zu vollziehen, zwischen der Originalvorlage und ihren Übersetzungen machen sich aber an dieser Stelle deutliche Unterschiede bemerkbar. Bei Mickiewicz spielt sich die Vereinigung mit der Natur in der Psyche des Protagonisten ab, in den meisten Nachdichtungen hingegen zeichnet sich ein Bild des lyrischen Ich als unbeteiligter Beobachter ab. Zum Vergleich seien hier die einzelnen Fassungen angeführt:

³² Vgl. I. O p a c k i, a.a.O., S. 66.

- Schwab: Dann mischen sich vor meinem Blick der Wälder, Felsen, Thäler Schatten
- Blankensee: Wie im gebrochnen Spiegel, gleich Traumesphantasien
Dann meinem heissen Auge Hain, Thal und Fels verschweben
- Cornelius: Dann schaut mein Auge wie in trüber Quelle
Thal, Fels und Wald, vom Zauberaura beschworen,
- Nitschmann: Gespenstisch scheinen, wie im trüben Spiegel,
Mich Wald und Thal und Felsen zu umringen
- Rutra: In meinem Fieberauge, wie in totem Spiegel, schnellen
Die Träume auf, in denen Wald und Tal und Felsen hausen.
- Remané: Geblendet ist mein Blick, Zerrbilder nur noch quälen
Der Augen Spiegel mir, verschwommen und verworren
- Panitz: Und farblos seh ich, wie im trüben Spiegel
Vorüberstürmend Tal und Wald und Hügel
Versinken hinter mir wie Traumgebilde.

In allen Übertragungen – vielleicht mit Ausnahme von Rutra – gibt es eine augenfällige Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem. Sie wird mit rein grammatischen Mitteln markiert: statt der Präposition „w“ (in) — „w mym spiekłym oku“ (in meinem Auge) — lesen wir: „vor meinem Blick“ oder gar „hinter mir“, wodurch die Welt dem Menschen entfremdet wird. Eine deutliche Gegenüberstellung Mensch–Umgebung gibt es bei Blankensee, Cornelius und Remané (das Auge einerseits – andererseits die Bilder, die es wahrnimmt). Bei Nitschmann wird der Protagonist von den Bildern gar „umringt“: Die Gegenstände wirken „gespenstisch“, leben ihr eigenes Leben und werden als Feinde angesehen.

Als weiteres Anzeichen der gegenseitigen Durchdringung von Mensch und Natur im polnischen Sonett kann man das Wort „chaos“ im letzten Terzett interpretieren. Es bezieht sich auf eine Naturerscheinung: die Meereswogen, die dem Reiter am Strand begegnen. Zugleich aber symbolisiert es die seelische Verfassung des Menschen: das Chaos seiner Gefühle, flüchtiger Sinneseindrücke und Erinnerungen, die er verdrängen will. So wird das tosende Meer zum Sinnbild der Dichterseel, wobei hier zugleich das Thema des letzten Sonetts *Ajudah* vorweggenommen wird. Das Chaos verbindet also zwei Elemente: Natur und menschliche Psyche. Dabei kommt dem Begriff keine negative Bedeutung zu: Nach der Interpretation von W. Kubacki³³ ist es keine destruktive, verwirrende Kraft, sondern das Wort wird hier in einem völlig neuen, romantischen Sinne gebraucht, als Gemütszustand, der eine Phase kreativen, dichterischen Schaffens verheißt. In dieser Bedeutung taucht „Chaos“ auch in den Schriften Friedrich Schlegels und Jean Pauls auf. Es ist also durchaus legitim, diesen Begriff als Zeichen einer inneren, und zwar nicht auf den ersten Blick erkennbaren, aber doch tiefen Verbundenheit des Sonetts mit der romantischen Philosophie aufzufassen.

³³ Vgl. W. Kubacki, a.a.O., S. 313f.

Erstaunlicherweise ist das Wort „Chaos“ nur in den beiden frühesten Übersetzungen von Schwab und Blankensee enthalten. In den späteren Nachdichtungen begegnen zwar Begriffe, die – entfernt – mit „Chaos“ assoziiert werden können (Nitschmann: „Die Brandung trifft mein Haupt, es wirr umschlingend“, Rutra: „wilder Taumel“), aber explizite kommt es nicht vor. Dies hat eine wichtige Folge für die Aussage der deutschen Gedichte, die das Wort nicht enthalten: Zum einen lässt sich darin die Verbindung zwischen Mensch und Natur nicht nachvollziehen, das Verhalten des Protagonisten – sein wilder Ritt, nach dem er sich ins Meer wirft – bleibt teilweise unbegründet. Besonders fällt das bei Panitz auf, wo die innere Motivation des lyrischen Ich kaum zu erkennen ist. Zum anderen wird das Gedicht von Mickiewicz von seinem literaturhistorischen Kontext immer weiter entfernt und seiner romantischen Wurzeln beraubt.

Anhand der bisherigen Analyse lässt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen allen deutschen Gedichten und ihrer polnischen Vorlage formulieren. Während bei Mickiewicz das Wahrgenommene realistisch geschildert wird, fehlt in den Nachdichtungen die Unmittelbarkeit der Empfindung, die physikalisch-physiologische Grundlage der Sinneseindrücke, die die Realität der poetischen Darstellung konstituiert. Neuartige, originelle und realistische Metaphern werden in den Nachdichtungen zu konventionellen Bildern umgeformt.

4. Das Irreale der Übersetzungen: Märchen- und Traumotive

Es stellt sich nun die Frage, was die Übersetzer an Stelle der hautnahen Landschaftsschilderung bieten? Wie wird das vom Protagonisten Perzipierte und Dargestellte verstanden und interpretiert?

Für Hans-Georg Gadamer sind Interpretation und Übersetzung Vorgänge, die auf derselben Grundlage basieren: auf dem Verstehen des Ausgangstextes.³⁴ Das Übersetzen ist keine einfache Wiederholung des ursprünglichen Schöpfungsprozesses, sondern ein Nachvollziehen des Textes, das vom individuellen Verstehen seiner Aussage gleichsam gelenkt wird. Das Interpretieren – und somit das Übersetzen – bedeutet aber zugleich, dass wichtige Züge des Originals im Zieltext nur dann zur Geltung kommen, wenn andere Züge vernachlässigt werden oder gar verborgen bleiben.³⁵ Dabei ist nicht auszuschließen, dass in einer Übersetzung diejenigen Merkmale des ursprünglichen Textes zutage treten, die zweitrangig sind oder von dessen Standpunkt aus gar unzulässig erscheinen. Ein solches Phänomen lässt sich bei den vorliegenden Mickiewicz-Übersetzungen beobachten, die nicht nur als Interpretationen, sondern vielmehr als Überinterpretationen gelten können. Manche

³⁴ Vgl. Hans-Georg G a d a m e r: *Sprache als Medium der hermeneutischen Erfahrung*. In: ders.: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1990, S. 287-409.

³⁵ Vgl. ebenda.

bereits angeführten Stellen, die den Perzeptionsvorgang schildern, geben darauf einen deutlichen Hinweis, daher werden sie im Folgenden noch einmal zusammengestellt:

- Blankensee: Wie im gebrochenen Spiegel, gleich Traumespantasien
Dann meinem heißen Auge Hain, Thal und Fels verschweben.
(...) Mein Geist schwankt, und bewusstlos sekundenlang versinkt.
- Cornelius: Dann schaut mein Auge (...)
Thal, Fels und Wald, vom Zaubertraum beschworen.
(...) Daß sie den Geist mir ganz in Nacht begrabe...
- Nitschmann: Vorbei, vorbei, ein Dämon leiht uns Flügel! (...)
Gespenstisch scheinen (...) mich Wald und Thal und Felsen zu umringen
(...) Vergessend stockt mein Herz im kurzen Traume.
- Rutra: Betäubung suche ich und Rausch im Bilderschwalm und Grausen
In meinem Fieberauge (...) schnellen / Die Träume auf (...)
- Panitz: (...) Tal und Wald und Hügel
Versinken hinter mir wie Traumgebilde.

Die durch Sperrdruck hervorgehobenen Stellen ergeben eine Kette von Begriffen aus dem Bereich: Traum, Phantasie, Märchen. Bei Blankensee und Panitz werden Tal, Wald, Felsen – Elemente der Umgebung, die der Betrachter wahrnimmt – mit „Traumesphantasien“ bzw. „Traumgebilden“ verglichen und dadurch der Realität entrückt. Das Zaubhafte herrscht im Gedicht von Cornelius vor, wo die Wirklichkeit unmittelbar zur Märchenwelt wird; es spricht hier ein Wanderer, der an der Grenze zur Umnachtung schwebt bzw. dieser „vom Zaubertraum beschworenen“ Welt bereits verfallen ist.

Noch deutlicher werden die Märchenmotive in der Übersetzung Nitschmanns. Die Welt, die das lyrische Ich erblickt, ist ein unheimlicher, von Dämonen und Gespenstern bewohnter Phantasieraum. Den wilden Ritt ans Meer begleiten Dämonen, Elemente der Landschaft werden zu Ungeheuern, die den Sprechenden „gespenstisch“ zu umringen scheinen. Es liegt hier eine mögliche Anknüpfung an ein altes Märchenmotiv vor: das hilflose Herumirren in einer fremden Umgebung (meistens in einem dunklen Wald). Oder aber der Übersetzer versucht, seine Fassung in der Konvention eines Alptraums zu gestalten – dies würde die letzte Zeile bekräftigen: „vergessend stockt mein Herz im kurzen Träume“. Die Pointe bei Nitschmann kann als Interpretation des ganzen Sonetts ausgelegt werden: Der wilde Ritt ans Meer sei nur ein Traum gewesen, eine phantastische Vision, die mit realer, physiologisch begründeter Perzeption nichts gemein hat.

Einen ähnlichen Eindruck vermittelt die Nachdichtung von Rutra. Hier wird die Umgebung nicht mit einem Traum verglichen, sondern sie ist selbst ein Traum, der die Gegenstände einschließt. Die phantastische Vision ist hier nicht geheuer,

obwohl in der dargestellten und erlebten Welt keine Dämonen oder andere Märchengestalten auftauchen. Der Protagonist sieht nicht nur den „Bilderschwall“, an dem er sich betäuben will, sondern empfindet auch ein unbestimmtes, nicht rational zu erklärendes „Grausen“, wodurch die Umgebung wie ein Alptraum wirkt.

Ist nun diese Gemeinsamkeit der meisten Übersetzungen, die Metaphorik aus dem Bereich Traum und Märchen aufweisen, nur zufällig? Hat der jeweilige Übersetzer bewusst an seine Vorgänger angeknüpft? Dies lässt sich zwar nie ausschließen, es ist aber wohl vielmehr darauf zurückzuführen, dass die Gedichte auf ein und dieselbe, durch romantische sowie volkstümliche Einflüsse bestimmte Deutungslinie fixiert sind.

Das Motiv eines Traumes, einer phantastischen Vision, die oft mit einer Trübung des Bewusstseins einhergeht, war in der romantischen Literatur besonders beliebt. Die Romantiker haben den Traum bekanntlich als einen Weg zur direkten Selbsterkenntnis gepriesen – Novalis und E. T. A. Hoffmann mögen hier als besonders anschauliche Beispiele gelten. Der Zustand, in dem das Bewusstsein und damit aktives, logisches Denken völlig ausgeschaltet sind, um instinktiver Erkenntnis und Intuition Platz zu geben, war für romantische Dichter durchaus erwünscht (dies kommt etwa in den *Hymnen an die Nacht* deutlich zum Ausdruck).³⁶ Daher wäre die Anwesenheit dieser Motive in dem Gedicht von Blankensee auf Grund seiner zeitlichen Nähe zur Romantik erklärbar.

Die mehrere Jahre später entstandenen Sonette von Cornelius, Nitschmann und Rutra, die nicht nur das Traum-Motiv wieder aufgreifen, sondern auch eine Interpretation im Sinne eines Märchens darstellen, sind wohl in einem anderen Lichte zu sehen. Die Anwesenheit von „Dämonen“ und „Gespenstern“ wäre womöglich ein Hinweis auf das Romantische und Volkstümliche bei Mickiewicz, es scheint allerdings bedenklich zu sein, ob die einzelnen Übersetzer in ihren Gedichten bewusst eine romantische Stilisierung anstrebten. Durch Einbeziehung des Märchenhaften wollten die Autoren vielleicht ähnliche Zusammenhänge innerhalb des gesamten Sonettzyklus herstellen, wie sie bei Mickiewicz erkennbar sind, der an vielen Stellen Elemente der orientalischen Mythologie einfügt. Die einfachste Erklärung allerdings, überdies eine sehr wahrscheinliche, ist die, dass alle Übersetzer – von Cornelius bis Panitz – nach Traumphantasien und Märchenmotiven greifen, um eine nachvollziehbare Grundlage für die Empfindungen und Wahrnehmungen des lyrischen Ich zu schaffen. Die Realistik der lyrischen Situation, die psychologische Wahrheit haben sie offensichtlich nicht erkannt und bieten stattdessen ihre eigene, im Grunde eher konventionelle Interpretation. Dabei wird der Darstellung des psychischen Zustands, in dem sich das lyrische Ich befindet, ihre Glaubwürdigkeit entzogen: Wenn die Empfindungen des Protagonisten sich als Märchen, Traum bzw. Vision deuten lassen, dann hat das Gedicht mit psychologischer Wahrheit wenig zu tun.

³⁶ Vgl. Maria Cieślak-Korytowska: *O romantycznym poznaniu* [Über die romantische Erkenntnis]. Kraków 1997, S. 83f.

5. Gestaltung des lyrischen Ich

Um die Gestalt des Protagonisten zu ergänzen, sollte nicht allein nur seine Perception der äußeren Welt untersucht werden, sondern auch die Beweggründe, die zuerst in der vierten Zeile in Form eines Wunschsatzes vorkommen („Chcę odurzyć się, upić tym wirem obrazów“), um sich im letzten Terzett vollkommen zu entfalten. In den Schlusszeilen spricht das lyrische Ich den Wunsch aus, dass sein „Gedanke“ – mit einem Kahn verglichen – „in Vergessenheit taucht“, wenn auch nur für einen Augenblick („Czekam, aż myśl, jak łódka wirami kręcona, / Zbłąka się i na chwilę w niepamięć pogrąży“). Die Aussage ist nicht eindeutig: Wird nun der ersehnte Augenblick Vergessenheit wirklich erreicht, oder ist der „Pilger“ nur in dessen Erwartung begriffen? Dieser offene Schluss lässt die Interpretation zu (der auch die meisten Übersetzer folgen), dass durch den Kontakt des Menschen mit der Natur seine innere Pein gemildert wird. Die Verse kann man aber auch als einen nicht zu erfüllenden Wunsch auslegen: Der Mensch kann zwar auf Milderung hoffen, ist aber angesichts seiner Gefühle, Erinnerungen und der Vergangenheit völlig machtlos. Die letztere Deutungsmöglichkeit ist m.E. im Kontext des gesamten Sonettreigens plausibler und wahrscheinlicher als die erste. Die *Krim-Sonette* insgesamt dürfen wohl als Gedichte über unerfüllte Sehnsüchte und enttäuschte Hoffnungen gelten.

Die einzelnen Übersetzer deuten die Pointe des Sonetts unterschiedlich. Bei Schwab und Cornelius ist eine ähnliche Konstruktion wie bei Mickiewicz anzutreffen, die einen unerfüllten und vielleicht doch noch zu erfüllenden Wunsch ausdrückt: „(...) ich erwarte, daß mein Geist, gleich einem Kahn in Wirbelwogen, / Auf einen Augenblick verschwinde, sich tauchend in Vergessenheit“ (Schwab; hier wird die Erwartung sogar ausdrücklich betont), „(...) ich habe / Mich ihr entgegen ihr [der Woge] an's Herz geschwungen, / Daß sie den Geist mir ganz in Nacht begrabe, / Gleich einem Schiff, von Wirbelfluth verschlungen, / Ihn einen Hauch lang nur Vergessen labe“ (Cornelius). Einen ähnlich doppeldeutigen Ausgang hat – unter Anwendung derselben grammatischen Konstruktion mit der Konjunktion „bis“ (aż) – das Gedicht von Blankensee: „Ich harr', bis – wie im Strudel der Nachen hin und wieder – / Mein Geist schwankt, und bewusstlos sekundenlang versinkt.“ Von diesen Fassungen ist wohl diejenige von Schwab dem Gehalt und Aufbau des polnischen Sonetts am ähnlichsten, und zwar in der Hinsicht, dass die Pointe von einem einzigen poetischen Bild (Kahn-Metapher) beherrscht wird.

Während Schwab, Blankensee und Cornelius den Gedichtschluss im Prinzip so wie Mickiewicz offen gestalten, lassen die anderen Übersetzer beim Leser keine Zweifel aufkommen, dass der Wunsch nach Vergessenheit erfüllt wird: „Vergessend stockt mein Herz im kurzen Träume“ (Nitschmann), „Ich warte... wie ein Boot im Wirbel stürzt mein Geist verwegen, / Wird fortgerissen und versinkt in tiefes Allvergessen“ (Rutra).

Die Fassungen von Remané und Panitz haben beide eine Gemeinsamkeit, sie klingen mit einem Ausruf – einem irrealen Wunsch aus: „Oh! einen Augenblick Vergessen tief zu trinken!“ (Remané), „(...) von der Brandung Malstrom fortgezogen, / Trägt mich die Flut in des Vergessens Land — / O wär's für immer, ohne Wiederkehr“ (Panitz). Remané weist die Tendenz auf, die subtilen Vorgänge, die sich in der Psyche des lyrischen Ich abspielen, überdeutlich zu machen, wie etwa durch die Ergänzung „Ich spring hinein, den Schmerz der Seele zu ertränken“, die hier etwas banal klingt. Der Ausruf im letzten Terzett steht in keiner Verbindung mit der Boot-Metapher.

Panitz mit seiner sehr freien Nachdichtung lässt diese Metapher völlig aus. Das Bild im letzten Terzett, in dem das lyrische Ich sich von der Flut „in des Vergessens Land“ tragen lässt und nie wiederkehren will, scheint m.E. umso weniger begründet zu sein, als der Wunsch des Protagonisten nach Betäubung und Selbstvergessenheit – wie bereits erwähnt – in dieser Übersetzung erstaunlicherweise unausgesprochen bleibt. Diese Interpretation ist – bezogen sowohl auf die polnische Originalvorlage wie auch auf ihre anderen deutschen Nachbildungen – völlig neu. Die Vorgänge bei Mickiewicz spielen sich alle „jetzt“ und „hier“ ab, es sind alles augenblickliche Empfindungen und Eindrücke. Der Ausdruck „des Vergessens Land“ eröffnet hingegen eine viel weitere Perspektive und legt nahe, dass die Erlebnisse des „Pilgers“ sich nicht mehr an diesem konkreten Ort, „im Tal Baidary“, abspielen, sondern in einer noch anderen – realen oder irrealen – Welt.

Die Art und Weise, wie die einzelnen Übersetzer die Pointe mit dem Schlüsselwort „niepamięć“ (Vergessenheit) wiedergeben, ist ein wichtiger Interpretationshinweis. Bei Panitz würde der Protagonist der wirklichen Welt am liebsten „ohne Wiederkehr“ entschweben, bei Rutra wünscht er sich „tiefes Allvergessen“, bei Blankensee wartet das lyrische Ich, dass sein Geist „schwankt“ und „bewusstlos sekundenlang versinkt“; bei Cornelius soll die Woge „den Geist ganz in Nacht begraben“, was man leicht mit geistiger Umnachtung assoziiert. Bewusstlosigkeit ist aber nicht unbedingt mit Vergessenheit gleichzusetzen, und Vergessenheit – die bei Mickiewicz ja nur augenblicklich ist – bedeutet wiederum kein „Allvergessen“. Das Bild des lyrischen Ich, das aus all diesen Übersetzungen spricht, wird mit erstaunlicher Konsequenz gestaltet und stets in dieselbe Richtung interpretiert: In den deutschen Sonetten spricht fast überall ein willenloses, psychisch schwaches Individuum, das sich nach völliger Passivität sehnt. Der Protagonist bei Mickiewicz ist geradezu das Gegenteil: Während seiner Krim-Reise bleibt er immer aktiv, ist kein unbeteiligter Beobachter, der sich darauf beschränkt, verschiedene Eindrücke, Bilder und Impulse aufzunehmen, sondern er erlebt und gestaltet die wahrgenommene Welt mit. Dies kommt im gesamten Sonettreigen deutlich zum Ausdruck, wobei das Sonett *Bajdary* hier ein besonders anschauliches Beispiel darstellt. Die Pointe legt nahe, dass sich der Mensch zwar nach innerer Ruhe und Ausgeglichenheit sehnt, vielleicht nach einem Augenblick Passivität, aber dieser Zustand soll bestimmt nicht andauern. Bewusstlosigkeit ist hier sicher nicht das Erwünschte, im Gegenteil:

Der Protagonist ist sich seiner psychischen Vorgänge völlig bewusst, kann sie analysieren und sogar teilweise unter Kontrolle bringen. Ganz absichtlich sucht er nach Heilmitteln und betrachtet seine Krim-Reise als eine Art Psychotherapie, aber trotz quälender Erinnerungen will er die Fähigkeit, das Hier und Jetzt mitzuerleben, weiter behalten.

6. Schlussbemerkung

Die obige Analyse weist nicht nur darauf hin, wie das als Beispiel gewählte Sonett von deutschen Übersetzern innerhalb mehrerer Jahrzehnte gedeutet wurde, sondern lässt auch allgemeine Bemerkungen und Schlüsse zur Stellung der *Krim-Sonette* im deutsch-polnischen literarischen Diskurs zu.

Die Schlussfolgerungen, die sich unmittelbar auf das Sonett *Bajdary* und seine deutschen Nachdichtungen beziehen, betreffen vor allem die Gestaltung des lyrischen Ich und der Landschaftsdarstellung.

Es wurde aufgezeigt, wie weitgehenden Umwandlungen das lyrische Ich unterliegt. Der Protagonist, der im Gedicht von Mickiewicz einerseits und in den deutschen Fassungen andererseits spricht, scheint nicht dieselbe Person zu sein. Im Original ist es ein aktiver, selbstbewusster Mitgestalter der perzipierten und erlebten Wirklichkeit; die Übersetzungen dagegen vermitteln im Prinzip das Bild eines unbeteiligten Beobachters, der sich vor der realen Welt in totale Vergessenheit flüchten will. Dem in der Originalvorlage deutlich erkennbaren Ringen um die Vereinigung mit der Natur stellen die Nachdichter eine kühle Distanz zwischen Mensch und Natur gegenüber.

Auch die Art und Weise der Wirklichkeitsdarstellung hat einen entscheidenden Einfluss auf das Bild des lyrischen Ich. Die auf optischen, physiologisch erklärbaren Sinnestäuschungen aufgebauten Metaphern bei Mickiewicz verleihen der orientalischen Prachtlandschaft ihre eigentümliche Realität und weisen darauf hin, dass der Protagonist die Welt in erster Linie mit den Augen erfasst – und zwar äußerst subjektiv, zuweilen kindisch naiv. Das Ich der deutschen Gedichte dagegen deutet die Welt – sei es als Traum, sei es als Märchen – ohne sie realistisch zu betrachten.

Fast alle Übersetzer gestalten das Sonett wie eine traumähnliche Vision oder fügen zumindest sprachliche Elemente ein, die auf eine derartige Interpretation schließen lassen. Sie scheint sich über Jahrzehnte hinweg behauptet zu haben, so dass hier eine Art übersetzerisch-interpretatorische Konvention entstanden ist. Dieses Phänomen hat sicher nicht immer dieselben Gründe. In der Übersetzung von Carl von Blankensee sind vielleicht noch schwache Nachklänge der Romantik zu finden, wo der Traum als Weg zur Erkenntnis eines der Hauptmotive war.

Dass ein Übersetzer in zeitlicher Nähe zur Romantik lebt, bedeutet aber nicht unbedingt, dass seine Version die typischen literarischen Motive dieser Zeit aufwei-

sen muss. Gerade das Gedicht von Gustav Schwab bildet hier eine Ausnahme und weicht von der aufgezeigten Interpretationslinie deutlich ab, indem es weder Traum- noch Märchenmotive enthält. Die Gestalt des Sonetts von Schwab steht dem Gedicht von Mickiewicz sehr nah – um so erstaunlicher, als Schwab kein Polnisch beherrschte und höchstwahrscheinlich nur indirekt, anhand einer wörtlichen Übertragung, nachdichtete.³⁷ Er hat zwar auch nicht alle wesentlichen poetischen Mittel des Originals beibehalten, vermied aber die Überinterpretation des Gedichts, der spätere Übersetzer verfallen sind. Möglicherweise wirkte hier die Individualität des Dichters mit, der sich in die Atmosphäre der Originalvorlage einzufühlen vermochte.

Bei den späteren Übersetzern – Cornelius, Nitschmann, Rutra – verhält es sich etwas anders. Ihre Deutung des Sonetts als Traum bzw. Märchen ist gewissermaßen eine vereinfachte Auslegung, die an die Stelle einer glaubwürdigen, nachvollziehbaren Grundlage der äußerst realistischen Perzeption tritt. Diese Sinnverschiebung in Richtung des Irrealen soll uns aber nicht verwundern: Die Autoren waren in einer Epoche tätig, die in der deutschen Literatur unter dem Zeichen psychologischer Prosa steht, während Poesie, die menschliche Gefühle so subtil wie die *Krim-Sonette* vermittelt, eine Zeit lang in ihrem Schatten stehen musste. Den damaligen Übersetzern standen also in der Dichtung ihrer Zeit keine Muster zur Verfügung, an denen sie sich orientieren konnten. Märchenhafte und volkstümliche Motive sind aber einigermaßen überzeitlich, haben sich also ganz natürlich als Interpretationsbasis geboten. Somit lässt sich die Gestalt der Übersetzungen von Cornelius, Nitschmann und Rutra auf die literaturhistorischen Voraussetzungen zurückführen. Und wenn sie – auf Grund des wachsenden literaturhistorischen Bewusstseins (Cornelius und Nitschmann waren ja Philologen) – vielleicht doch das Romantische bei Mickiewicz hervorheben wollten, dann schlägt dieses Vorhaben paradoxerweise fehl: Was im polnischen Gedicht das Romantische konstituiert, ist eben das Realistische der Darstellung, das durch onirische oder märchenhafte Deutungen nur verzerrt bzw. aufgehoben wird.

Auch die letzten Übersetzungen aus den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts legen im Grunde keine Neuinterpretation der *Krim-Sonette* nahe, sondern sind dem alten Schema verpflichtet. Es ist hier keine Entwicklung sichtbar, nach mehr als hundert Jahren vermitteln diese Fassungen im Prinzip immer dieselben Eindrücke. Das, was an den *Krim-Sonetten* konventionell und zweitrangig ist, wird in den Nachdichtungen hervorgehoben, während die poetischen Mittel, die für den Charakter, die Neuartigkeit und die Originalität des Werkes entscheidend sind, nicht zum Ausdruck

³⁷ Wahrscheinlich entstand seine Nachdichtung auch in Anlehnung an eine französische Übersetzung. H. S c h r o e d e r (a.a.O., S.449) bezweifelt zwar, ob der Weg über eine französische Übersetzung geführt haben kann, weil die Gedichte Schwabs dem Original eben sehr nahe stehen. Mit seinen polnischen Freunden – Emigranten 1830, für die sich Schwab intensiv einsetzte – verständigte er sich auf Französisch, ließ sich von ihnen auch eine französische Übersetzung von Mickiewicz's Dichtungen besorgen (Näheres darüber: s. *Pięć listów Onufrego Korzeniowskiego* [Fünf Briefe des Onufry Korzeniowski...], a.a.O., S. 215.)

kommen. Somit wagen die deutschen Mickiewicz-Übersetzer im Sonett *Bajdary* keine Neuinterpretationen, sondern verfallen stets der überzeitlichen, „universalen“ Traum- und Märchenmotivik. Dieses Phänomen lässt sich durch literaturrepochenbezogene Voraussetzungen im deutschen Sprachraum im Grunde nur zum Teil erklären. Meines Erachtens wäre es vielleicht darauf zurückzuführen, dass der Platz der *Krim-Sonette* sowohl im polnischen als auch im polnisch-deutschen literarischen Diskurs zur Entstehungszeit der hier behandelten Übersetzungen noch weitgehend unbestimmt war.

Wie eingangs erwähnt, schöpfen die *Sonette* aus so verschiedenartigen literarischen Traditionen, dass es bis heute nicht möglich ist, sie eindeutig zu klassifizieren. Zugleich aber war dieses Werk besonders im 19. Jahrhundert in der polnischen Literatur stets als Muster präsent, an dem sich zahlreiche (zumeist mittelmäßige) Dichter orientierten. Es war Mickiewicz, der in der polnischen Literatur die Sonettform wiederbelebte. Sein Werk hat eine wahre „Sonettwut“ ausgelöst: Nachahmungen, Paraphrasen und einfache Plagiate, ohne dass das wirklich Neuartige daran richtig erkannt und schöpferisch weiterentwickelt worden wäre. Für spätere polnische Literaturhistoriker waren die *Krim-Sonette* freilich ein schwieriger und umstrittener Forschungsgegenstand, zu dem ein rechter Zugang nicht leicht zu finden war. Bis in die neueste Zeit hinein mehrten sich Untersuchungen zu Teilaspekten des Werkes, Interpretationen und häufig widersprüchliche Urteile.³⁸ Für deutsche Übersetzer – selbst diejenigen, die Polnisch beherrschten und sich um Mickiewicz mit philologischer Genauigkeit bemühten, wie etwa Cornelius und Nitschmann – konnten all die Beiträge so gut wie keine interpretatorische Hilfe leisten. Auch Panitz und Remané haben sich wohl auf ihre eigene poetische Intuition verlassen müssen.

Genauso mehrdeutig ist die Rolle der *Krim-Sonette* im deutsch-polnischen literarischen Diskurs. Wahrscheinlich besteht der Grund darin, dass es in der deutschen Literatur dieser Epoche kein vergleichbares Werk gibt, das sich mit dem *Krim-Zyklus* in direkte Verbindung bringen ließe. Die Motive, die das Werk mit Goethes *West-östlichem Divan* gemeinsam hat – wenn auch so offensichtlich wie das Motto – sind im Grunde mit anderen Inspirationen und Traditionen verschmolzen. In dem Sinne stehen die Gedichte von Mickiewicz als Sonette, die eine Landschaft schildern, innerhalb der gesamten europäischen Literatur vereinzelt da.

Literaturforschung und Komparatistik insbesondere suchen natürlicherweise nach wechselseitigen Einwirkungen zwischen Literaturen von zwei (oder mehreren) Sprachen und Nationen. Deutsche Autoren, die heute über Mickiewicz schreiben, stellen oftmals Vergleiche zwischen dem polnischen Dichter und Goethe an, indem sie die Werke von Mickiewicz gerne als Gegenstücke zu bestimmten Dichtungen Goethes sehen. So meint z.B. Hans Mayer, „der wirkliche tiefe Einfluß deutscher Kultur vollzieht sich [bei Mickiewicz – K.L.] (...) in der großen poetischen *Auseinandersetzung mit den Formen und Stoffen Goethes*. (...) *Pan Tadeusz* wird – auf der

³⁸ Der Forschungsstand zu den *Krim-Sonetten* wird ausführlich dargelegt in: W. K u b a c k i, a.a.O., S. 13-43.

so ganz anderen polnischen nationalen Ebene – das Gegenstück zu *Hermann und Dorothea*; der dritte Teil der *Dziady*, der *Toten-* oder *Ahnenfeier*, wird zur Faust-Dichtung des polnischen Poeten.“³⁹ Ob das wirklich zutrifft, sei hier dahingestellt, auf jeden Fall sieht Mayer das Werk von Mickiewicz im Kontext der deutschen Klassik und betont, dass seine Werke in den Dialog mit deutscher Literatur sehr stark involviert sind, in welcher Form auch immer. Diese Suche nach Parallelen und Gegenstücken kann sich allerdings zuweilen als tückisch erweisen: Mayer widmet zwar viel Aufmerksamkeit nicht nur den beiden im Zitat erwähnten Werken, sondern auch den *Balladen und Romanzen*, für die *Krim-Sonette* hat er aber nur einen einzigen Satz übrig: „Diesen russischen Wanderjahren [1824-29, als Mickiewicz nach Russland verbannt wurde – K.L.] entstammen auch die Naturschilderungen, die Mickiewicz in seinen *Sonetten aus der Krim* festgehalten hat.“⁴⁰

Diese knappe Erwähnung sagt viel über die Rezeption der Werke von Mickiewicz und ihre Präsenz im literarischen Bewusstsein derjenigen deutschen Philologen, die sich mit der Dichtung der polnischen Romantik beschäftigen: Im deutsch-polnischen literarischen Diskurs bleibt einfach kein Platz für die *Krim-Sonette* übrig, einerseits weil sich in der deutschen Literatur kein auch nur anscheinend vergleichbares Werk finden lässt⁴¹, andererseits weil die vorliegenden Übersetzungen ein falsches Bild des Sonettzyklus vermitteln.

Wie German Ritz mit Recht bemerkt, sehen die deutschen Übersetzer in den *Sonetten* in erster Linie die Landschaftsbeschreibung, so dass die Reflexion und Introspektion bei Mickiewicz in den deutschen Fassungen zur bloßen Anschauung werden.⁴² Die hier dargestellte Analyse hat außerdem bewiesen, dass das Einzigartige und Originelle der *Krim-Sonette*, das u.a. ihre romantischen Züge einschließt, in den Nachdichtungen zu recht konventionellen Interpretationen umgeformt wurde, die nicht einmal einen Hinweis darauf geben, welcher Epoche und welcher literarischen Tradition das Werk von Mickiewicz entstammt.

Bei der Rezeption haben wir es also mit einer Rückkoppelung zu tun: Die Stellung der *Sonette*, die innerhalb des deutsch-polnischen literarischen Diskurses von Anfang an unterschiedlich gedeutet wurde, verhinderte das Entstehen überzeugender Nachdichtungen; die Gestalt der vorhandenen Übersetzungen lässt wiederum die Rolle des Originalwerkes nicht richtig erkennen und gibt den Gedichten des polnischen Romantikers keine Chance, in den Dialog zwischen deutscher und polnischer Literatur hineinzufinden. Die Zukunft gehört einem Übersetzer, der die *Krim-Sonette* mit ihrer Verankerung in der Tradition, vor allem aber mit ihrer Originalität für die Weltliteratur gewinnen wird.

³⁹ Hans Mayer: *Adam Mickiewicz und die deutsche Klassik*. In: ders.: *Weltliteratur. Studien und Versuche*. Frankfurt a.M. 1989, S. 197.

⁴⁰ Ebenda, S. 195.

⁴¹ Horst Röhling, der die mutige Probe unternimmt, gemeinsame Merkmale der *Krim-Sonette* und des *West-östlichen Divans* festzustellen und nach bestimmten Themenkreisen zu ordnen, kommt am Ende doch zum Schluss, dass die beiden Werke viel mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten aufweisen (H. Röhling, a.a.O.).

⁴² G. Ritz, a.a.O., S. 47f.

