

Der deutsche Mickiewicz - die Tradition der Übersetzung

Autor(en): **Ritz, German**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 28: **Traduction littéraire = Literarische Übersetzung**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006467>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

German Ritz

Der deutsche Mickiewicz – die Tradition der Übersetzung

Auf die Frage, gibt es einen deutschen Mickiewicz? werden die meisten mit nein antworten. Mickiewicz hat sehr wohl eine deutsche Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte, eine reiche und lange, wie sich zeigen wird, aber er ist in seiner fast 175-jährigen Wirkungsgeschichte kaum ein Faktum der deutschen Literatur geworden, wie sehr dies seiner dichterischen Qualität und vor allem seiner einmaligen Stellung in der europäischen Romantik entsprochen hätte. Zu kurz waren dafür die Wellen der Polenbegeisterung nach den gescheiterten Aufständen, und zu sehr war das Interesse an der polnischen Sache jeweils mit dem eigenen deutschen, zumeist politischen verquickt. Die bekannte Schwierigkeit der Rezeption gerade von slavischer Literatur in Westeuropa (*slavia non leguntur*) tat das ihre dazu. Die literarische Verspätung und noch mehr die weitgehende Unkenntnis von slavischen Sprachen bei deutschen, französischen oder englischen Dichtern stellen hierfür die Gründe dar. Die deutschen Mickiewicz-Übersetzungen stammen, mit wenigen eher kuriosen Ausnahmen, nicht von bekannten Dichtern, sondern von vergessenen *poetae minores*, Berufsübersetzern und vor allem von Polenbegeisterten. Bei den Dichter-Übersetzungen sind die schwäbischen Spätromantiker Justinus Kerner (1786-1862) mit seiner Übertragung von *Romantyczność*, Gustav Schwab (1792-1850) mit seiner Übertragung der Krimsonette und schliesslich die Deutschrussin und Mickiewicz-Geliebte in Moskau Karolina von Jänisch hervorzuheben. Letztere ist heute vor allem als russische Dichterin unter dem Namen Karolina Pavlova bekannt. Sie liess Fragmente des *Konrad Wallenrod* bereits 1828 im *Leipziger Jahrbuch* in ihrer Übersetzung erscheinen. Goethe soll diese Übertragung gekannt haben, bevor er 1829 den polnischen Dichter in Weimar empfängt.

Man kann in der faktographisch gut erschlossenen¹ Übersetzungsgeschichte folgende Hauptphasen unterscheiden. Das erste deutsche Interesse für Mickiewicz erwacht in den 20er Jahren in Polen selber. Lemberger und Warschauer Zeitschriften und Almanache – insbesondere die Lemberger *Mnemosyne* und die Warschauer *Rozmaitości Polskie* – drucken bereits nach 1824 deutsche Mickiewicz-Übersetzungen. Einzelne Gedichte erscheinen sogar in mehreren Übertragungen. Den ersten Höhepunkt erreicht die Mickiewicz-Übersetzung und -Rezeption in den 30er Jahren. Es sind jetzt nicht mehr nur Einzelgedichte, um die man sich bemüht, wie die in den Kreisen des "Jungen Deutschland" besonders beliebte *Ode an die Jugend*, die in den 30er Jahren gleich von drei Übersetzern: R.O. Spazier, F.A. Marker und C. v. Blankensee übertragen wurde, sondern es entstehen umfangreiche Anthologien wie *Der polnische Parnass*, dessen erste Lieferung *Kurze Gedichte von Adam Mickiewicz* (ins Deutsche übersetzt und herausgegeben von Juliusz Mendelsohn) 1834 in Heidelberg erscheint, und bereits 1836 unternimmt Carl von Blankensee als Übersetzer einen ersten Versuch einer Werkausgabe. Das Unternehmen kommt aber über den ersten Teil *Gedichte* (Berlin 1836) nicht hinaus. Es umfasst das lyrische Werk bis zu den Krimsonetten. In den 30er Jahren bemühen sich die Übersetzer vor allem auch um die grösseren Werke, insbesondere um die Poeme. L. Nabelak und

- 1 Rudolf Jagoditsch, "Adam Mickiewicz w języku niemieckim", in: *Nauka Polska*, III, 1955, Nr. 4, 69-71; A. Hermann, "Die deutschen Nachdichtungen des polnischen Nationalepos *Pan Tadeusz*", in: *Zeitschrift für Slawistik*, 1959, 674-85 (id. in veränderter und erweiterter Form "Zur Aufnahme und Wirkung der Übertragungen des "Pan Tadeusz" in deutscher Sprache", *Zeitschrift für Slawistik*, 1975, 75-82); Hildegard Schroeder, "Mickiewicz in Germany", in: *Adam Mickiewicz in World Literature*, Hg. W. Lednicki, California, 1956, 159-193; Victor Falkenhahn, "Zagadnienia przekładu dzieł Mickiewicza", in: *Adam Mickiewicz 1855-1955*, Hg. K. Wyka, J. Rużyło-Pawłowska, Wrocław-Warszawa, 1958; daselbst auch die Beiträge von E. Koschmieder, R. Jagoditsch, H. Buddensieg u.a., publiziert in der Abteilung VIII. Die von Buddensieg herausgegebenen *Mickiewicz-Blätter* kommen mehrmals auf die Tradition der deutschen Mickiewicz-Übersetzung zu sprechen, vgl. Nr. 1 (Mickiewicz-Ehrung in Schrifttum und Kunst), 2 (Geheimnis und Kunst des Übersetzens), 28 (Das Echo der Nachdichtung von Adam Mickiewicz's *Pan Tadeusz*), 50 & 52 (zur Übersetzungsarbeit von H. Buddensieg).

J. Werner geben 1834 *Grażyna* und *Konrad Wallenrod* zusammen mit *Farys* unter dem Titel *Nordlichter* (Stuttgart) in ihrer Übersetzung heraus. *Konrad Wallenrod* erfreut sich in dieser Zeit besonderer Beliebtheit. 1834 legt Ludwig Kannegiesser seine Übertragung vor, und noch früher entstehen die zwar nie publizierten Übertragungen von J. M. Elkam aus Warschau (1830) und des Freiherrn Franz von Gaudy (1800-1840). Das Interesse an *Konrad Wallenrod* beweist, wie parallel in dieser Zeit die polnische und deutsche Mickiewicz-Rezeption verlaufen. Dies betrifft auch *Die Bücher des polnischen Volkes und der polnischen Pilgerschaft*. Bereits "Im Jahre der Gnaden 1833" erscheint in Paris die erste deutsche Ausgabe. Der Übersetzer verbirgt sich hinter den Initialen P.-J.B.-G.G.R. Ebenfalls sehr rasch entsteht die erste Übertragung von *Pan Tadeusz*. Im Sommer 1834 erscheint der polnische Text in Paris, und bereits 1836 legt C.F. Spazier, ein Neffe des für Mickiewicz wichtigen Jean Pauls, seine Übersetzung vor. Er rühmt sich – zu Unrecht, wie wir vom Autor selber wissen – der Bekanntschaft und auch der Mitarbeit Mickiewiczs, nennt seine Übersetzung, wenig bescheiden, die "deutsche Ausgabe" und löst mit seiner unbefriedigenden Übertragung die Diskussion um die Übersetzbarkeit von Mickiewicz aus, die bis in die jüngste Zeit typisch werden wird bei der Übertragung dieses zentralen polnischen Textes. Mühe dagegen hat in der deutschen Rezeption *Dziady*. In Lemberg übersetzt Piłat schrittweise bis 1833 die romantischen *Dziady II & IV*, während der integrale Text von *Dziady III* bis 1887 auf die Übertragung Lipiners harren muss. Bereits früher, nämlich 1833, deutlich diktiert vom Zeitgeschehen, erscheint in Paris unter dem Titel *Russland, eine Schilderung von Adam Mickiewicz* eine Übertragung des *Ustęp*.

In den 40er und 50er Jahren kommt das Interesse an Polen zum Erliegen. Die Bewegung von 1848 zeigt sich enttäuscht vom polnischen Verhalten. Erst nach dem Aufstand von 1863 setzt eine neue deutsche Polenwelle ein. In ihrer Folge kommt es in den 70er und 80er Jahren zu einer umfassenden Neubegrennung mit dem Werk Mickiewiczs. Mickiewicz wird zum Gegenstand der Pflege des europäischen literarischen Erbes, in ihre Aufgabe teilen sich die Übersetzer (Albert Zipper, Albert Weiss und vor allem der talentiertere Österreicher Dichter und Übersetzer Siegfried Lipiner) und die An-

fänge der deutschen Slavistik (L. Kurtzmann, H. Nitschman u.a.). Ein farbiger Punkt in dieser historisierenden Rezeption stellt der Dichter und Musiker Peter Cornelius (1824-1874) dar, der die Krimsonette zusammen mit den Odessa-Sonetten übertrug. Von den Leistungen dieser mittleren Phase der Mickiewicz-Rezeption profitieren die Mickiewicz-Ausgaben bis heute. Die Phase endet gleichsam am Vorabend der Moderne. Die deutsche Jahrhundertwende bleibt Mickiewicz's Werk gegenüber distanziert. Erst infolge der veränderten politischen Konjunktur während des Ersten Weltkriegs entsteht in der von A.v. Guttry und W. v. Kościelski begründeten polnischen Bibliothek Arthur Ernst Rutras über den ersten Band freilich nicht hinausgekommene Ausgabe des *Poetischen Werkes* von Adam Mickiewicz.

Zu einer neuen und damit dritten Rezeption Mickiewicz's kommt es erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Rezeption steht überdeutlich unter dem Zeichen der deutschen Wiedergutmachung. Ost- und Westdeutschland gehen dabei ihre eigenen Wege. Es kommt zu einer schrittweisen übersetzerischen und verlegerischen Wiederholung der Leistung, die uns bereits die zweite Hälfte des 19. Jhs. vorlegte. Es sind vor allem Walter Panitz (eigentlich Carl August von Pentz), Hermann Buddensieg, Martin Remané, Karl Dedecius und Walter Schamschula, die sich um einen neuen Mickiewicz verdient machen. Mickiewicz wird zwar mehrheitlich zur Sache der Berufsübersetzer, daran ändert auch die Rezeption der DDR wenig, wo die Dichter der staatlichen Übersetzungsaufgabe im Dienste der Bruderländer vermehrt nachkommen. Mickiewicz wird aber kaum zur nur literarisch ästhetischen Aufgabe. In der grossen Schar der Mickiewicz-Übersetzer überwiegt seit dem Beginn deutlich die Anzahl derer, die in die deutsch-polnische Geschichte verwickelt sind. Ihre Übersetzung ist Ausdruck einer tiefgehenden Polenliebe. Das literarische Interesse steuert immer auch die politische Sorge um den Nachbarn.

Bewertet man die Leistung der Übersetzung hinsichtlich ihrer Auswahl, fällt zunächst die repräsentative Breite durch Mickiewicz's Werk auf, die für alle drei Phasen gilt. Angesichts des überwiegend historischen und politischen Interesses am polnischen Nachbarn überrascht vor allem die nachdrückliche Berücksichtigung des sog. rein literarischen Mickiewicz. In der Lyrik-Übersetzung finden die für den Übersetzer äussert schwierigen Krimsonette, z.T. zusammen mit den

übrigen südlichen Sonetten, eine breite und nachhaltige Rezeption. A. Śliwiński hat nach 1828 ihre Übertragung in Lemberg begonnen, Gustaw Schwab legt später² eine freie Nachdichtung derselben vor, 1836 folgt Blankensee, 1869 Peter Cornelius, 1919 Rutra, und nach dem Krieg übersetzt Remané noch einmal den ganzen Zyklus. Der mehrfache Versuch der integralen Übersetzung von *Pan Tadeusz* geht wohl mehr auf das Konto des Interesses am nationalen Epos als auf das der Faszination an der stupenden Artistik zurück. Zum Schluss gilt es aber eine Disproportion in der Rezeption zu signalisieren; die nur schwache Aufnahme der *Dziady*. Der deutsche Leser bleibt damit von jenem zentralen Text ausgeschlossen, in dem die polnische Literatur zu ihrer vielleicht tiefsten und dramatischsten Begegnung mit der europäischen Romantik findet. Der Text lotet nicht nur die Tiefe romantischer Ästhetik in der *Grossen Improvisation*, sondern auch die nicht weniger gefährliche Tiefe der engagierten politischen Literatur aus. In beiden Punkten berührt sich die polnische Romantik mit der Moderne. Die Übersetzungen von Lipiner und Schamschula, die in den 80er Jahren im 19. und 20. Jh. gefertigt werden, können darüber nur informieren, aber sie nicht zum literarischen Ereignis werden lassen.

Bewertet man die Übersetzungen punkto ästhetische Leistung, fällt das Urteil gegenüber der Auswahl weitaus negativer aus. Dies bezeugt bereits die offensichtliche Mühe mit den äusseren Schwierigkeiten einer jeden Übersetzung, denen des Rhythmus und des Reims. Die Mickiewicz-Übersetzung ringt von Spazier bis Buddensieg – mit zum Teil wenig überzeugenden Lösungen – um eine adäquate Wiedergabe des polnischen syllabischen Versmasses. Während Spazier noch stolz auf seine Äquivalenz pocht, die ihn aber zu einem weitgehend unlesbaren Text zwingt – der zeitgenössische Kritiker Wolfgang Wenzel nennt die Lektüre eine „Folter“³ –, rechtfertigen die meisten übrigen Übersetzer, angefangen von Blankensee

2 *Bilder aus der Krim*, Frei aus dem Polnischen von Gustaw Schwab, o.O., o.J.

3 Zitiert nach *Mickiewicz-Blätter*, Nr. 28, 77. Nachsichtiger ging Droste Hülshoff mit ihm ins Gericht. Sie nennt die Übersetzung zwar „holperig“, liess sich in ihrem ästhetischen Vergnügen aber nicht stören. (Vgl. *Mickiewicz-Blätter*, 2, 66).

bis Buddensieg, wort- und argumentreich⁴ ihre eigenen Wege in der rhythmischen Gestaltung. Die bei der Übersetzung übliche und letztlich unausweichliche Frage nach Äquivalenz bzw. Adaption wird bei den Übersetzern dabei aber oft weniger aus ästhetischen und epochenspezifischen Überzeugungen heraus beantwortet, sondern ist Ausdruck der eigenen Sprachnot. Es ist nicht nur der syllabische Vers, der den Übersetzern zu schaffen macht, es ist immer auch der Reim und schliesslich die für die Syllabik wichtige, aber meist übersehene Prosodie⁵.

Übersetzungsgeschichte lässt sich nicht darstellen ohne den Textvergleich. Der Wert einer Übersetzung ermisst sich nicht absolut, sondern immer nur relativ, und ihre historische Dimension fördert insbesondere der Übersetzungsvergleich an den Tag. Wir suchen im folgenden, einen systematischen Überblick zum Verständnis von Mickiewicz in den Übersetzungen und dessen Wandel in der Geschichte zu geben. Wir wählen für diesen Gang durch die umfangreiche Übersetzungsbibliothek solche Beispiele aus, die in allen drei Phasen übersetzt werden, wobei wir die jüngste jeweils am stärksten berücksichtigen, und konzentrieren unsere Analyse auf jene Stellen, in denen Mickiewicz sein Verständnis von der Romantik, des literarischen Werkes und der Geschichte selber ausspricht, weil programmatische Stellen am leichtesten das prinzipielle Begreifen des Übersetzers erkennen lassen. Die Selbstreflexion löst sich bei Mickiewicz zudem nie von ihrem Urgrund, dem durchformten Text, sondern bringt umgekehrt seinen ästhetischen Wert erst zur Geltung. Echtes Mickiewicz-Verständnis kann sich nur im ästhetischen Begreifen vollziehen. Jede Übersetzungsgeschichte muss neben dem Verständnis und dem Umgang mit dem Original immer auch von den Schwierigkeiten der Übersetzung als solcher sprechen.

4 Solche Erwägungen zur Wiedergabe des Verses finden sich in den Nachworten der deutschen Mickiewicz-Ausgaben.

5 Überlegungen zur kontrastiven Linguistik und Poetik – wenn auch wenig differenziert – macht Falkenhahn in seinem Beitrag zur Mickiewicz-Übersetzung.

Der Beginn der polnischen Romantik

Ein wichtiges Tor für das erste deutsche Mickiewicz-Verständnis eröffnet die *Ode an die Jugend*, darin stimmt die deutsche mit der polnischen Rezeption überein. Sie wird zum meistübersetzten Gedicht Mickiewiczs. Die Anklänge an Schiller tun das ihre hinzu.

Die spezielle Schwierigkeit für den deutschen Übersetzer bestand von anfang an darin, dass ihm eine viel ausgebildete eigene romantische, programmatische Sprache zur Verfügung steht und er das ledigliche sprachliche Herantasten des Originals – es bedingt dort die Tendenz zur Enigmatik und Erschwerung – durch den konzeptionelleren Zugang des Eingeweihten überdecken könnte. Die vorhandenen deutschen Übersetzungen zeugen aber wenig von diesem Vorteil des grösseren romantischen, vor allem auch philosophischen Erbes und zeigen überraschend Mühe im Erfassen der programmatischen Eckbegriffe, die vor allem in der ersten Strophe sich häufen.

Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy;
 Młodości! dodaj mi skrzydła!
 Niech nad martwym wzlecę światem
 W rajska dziedzinę ułudy:
 Kędy zapał tworzy cudy,
 Nowości potrząsa kwiatem
 I obleka w nadziei złote malowidła.

Ohn' Herz und Geist! ein Volk skelettenhaft!
 O Jugend, leih mir Schwingen!
 Daß ich flieh' aus diesen Räumen –
 Dahin, wo mit Zauberkraft
 Die Begeist' rung Wunder schafft,
 Wo der Neuheit Blüten keimen,
 Wo mich der Hoffnung Bilder goldighell
 umringen.

(Blankensee)⁶

Ohne Herzen, ohne Seelen, bleich
 Starren nur Gerippe. Jugend! Reich
 Deine Flügel mir!
 Trag mich über diese Welt empor,
 Die leblose, durch das lichte Tor
 In das Paradies der Phantasie,
 Wo Begeisterung noch Wunder schafft,
 Neuem Geist den Blütenkranz errafft
 Und die Hoffnung lächelnd sich von ihr
 Einen goldgewirkten Mantel lieh.

(Odrowonsch)⁷

6 Adam Mickiewicz, *Sämtliche Werke*, Erster Teil, *Gedichte*, Aus dem Polnischen übertragen von Carl von Blankensee, Berlin, 1836, 177.

7 Adam Mickiewicz, *Poetische Werke*, I. Bd., Übertragen von Ernst Rutra, München, 1919, 7.

Der Zeitgenosse Blankensee übersetzt die Eröffnung als pathetischen Aufbruch der Jugend aus der erstarrten Wirklichkeit zum Neuen. Der Antagonismus der beiden Welten ist klar und einfach gefasst und von seiner poetologischen und philosophischen Färbung (“dziedzina uĩudy”) gereinigt. Der Aufbruch wird darum mehr zu einem politischen als zu einem dichterischen, und die Übersetzung bahnt den Weg zum Leser des “Jungen Deutschland”. Odrowonschs Nachdichtung, wie er sie nennt, geht genau den umgekehrten Weg. Der Aufflug ist wiederum ein dichterischer. Odrowonsch schöpft in seinem Dichterentwurf aber aus einem viel allgemeineren und verflachten Dichterideal als das Original. Die grössere Freiheit der Nachdichtung verführt zur expliziteren und zusammenhängenderen Sprechweise und gerät in die Abhängigkeit gängiger Vorstellungen und vor allem geläufiger Phraseologismen. Dieser Mickiewicz ist epigonaler Spätromantiker, bevor er anfängt Romantiker zu werden.

Die *Ode an die Jugend* wird, wenn wir die Übersetzungsgeschichte weiterverfolgen, ein klassisches Beispiel für die Nachwirkung von Übersetzerlösungen.

Nicht Menschen – Skelette, entherzt und entseelt!

Jugend leih mir die Schwingen!
Aus einer Welt, der das Leben fehlt,
Laß in Traumparadiese mich dringen.
Wo der Begeisterung Wunder waltet,
Wo die Blume der Neuheit sich schüt-
telnd, entfaltet,
Die vergoldender Hoffnung Bilder um-
schlingen.

(Helene Lahr)⁸

Entherzt, entseelt: welch ein Volk von Skeletten!...

Jugend leih mir die Schwingen!
Aus der Welt toter Räume
Ins Reich paradiesischer Träume,
Wo die Begeistrung noch Wunder voll-
bringt,
Wo Blüten des Neuen die Welt über-
schütten
Und goldene Bilder mit Hoffnungen
schmücken!

(Buddensieg)⁹

Helene Lahr und vor allem nach ihr Hermann Buddensieg erweisen sich deutlich abhängig von den älteren Varianten und variieren lediglich die Vorlagen. Es bleibt das etwas tautologische “Entherzt,

8 Mickiewicz, *Etn Lesebuch für unsere Zeit*, Weimar, 1955, 95.

9 In: *Mickiewicz-Blätter*, Heft 6, 1957, 145.

entseelt“, und das “Paradies der Träume“ wird bei ihnen zum noch stereotyperen “Traumparadies“ bzw. “Reich paradiesischer Träume“.

Erst Richard Pietrass sucht die programmatische Schicht unter den Zuschüttungen der bisherigen Übersetzer wieder hervorzuholen. Er tut dies, indem er die stärkere Diskursivierung und einfachere Lesbarkeit seiner Vorgänger rückgängig macht und die Tendenz zur Abstraktion steigert.

Ohne Herz, ohne Geist – Völker von
Skeletten
Jugend! Leih mir Schwingen!
Aufzusteigen über die tote Welt
Ins Paradies des Scheins:
Wo Eifer Wunder zeugt
die Blume der Neuheit aufblüht
Und die Bilder geziert sind mit Hoffnung.

(Pietraß)¹⁰

Herzlos und geistlos, Volk von Skeletten;
Jugend! Verschaffe mir Schwingen!
Mich über die tote Welt zu erheben,
Ins Traumparadies mich zu retten;
Wo noch Ekstasen Wunder vollbringen
Und neues, blühendes Leben
Mit goldenen Bildern der Hoffnung
durchdringen.

(Dedecius)¹¹

Dies beginnt mit der Lektüre des Beginns als “Ohne Herz, ohne Geist“ und wird deutlich in der philosophischen Fassung von “rajska dziedzina ułudy“ als “Paradies des Scheins“. Die verstärkte Abstraktion führt ihn aber deutlich dann in eine Sackgasse, wenn die Einstellung zum Neuen, wie in den letzten Versen der ersten Strophe, Anleihen an eine Metaphorik macht, die mehr der Konvention des alten Ornatus gehorcht als dem konzeptiven Erfassen des neuen Dichterideals, d.h. wenn in der sprachlichen Konzeption Mickiewicz auf halbem Weg stehen bleibt, in der Situation des Übergangs verharret. Die entkleidete Übersetzung Pietrass wirkt hier zwangsmässig unbeholfen und dürftig, weil das Neue im Original nur in der Dynamisierung “potrzasa“ und Emphase “złote malowidła“ inmitten einer noch alten Bildlichkeit zum Ausdruck kommt. Pietrass erkauft sein programmatisches Begreifen des Originals zudem mit einem wichtigen ästhetischen Verlust. Er verzichtet auf den Reim. Dedecius befin-

10 Adam Mickiewicz, *Lyrik. Prosa*, Leipzig, 1978, 7.

11 Adam Mickiewicz, *Dichtung und Prosa*, Ein Lesebuch von Karl Dedecius, Frankfurt a.M., 1994, 22.

det sich in seiner Variante wie auf halbem Wege zwischen den adaptierenden und epigonal verflachenden Übersetzungen von Blankensee bis Buddensieg und dem programmatischeren Zugriff Pietrass. Dedecius ist ein Anhänger der adaptierenden Übersetzung. Er erweitert erklärend, wie bereits Odrowonsch, das Original und erhöht die Diskursivierung. Dabei kommt es zu Vereinfachungen wie bei dem tautologischen "Traumparadies" und zu übereilten und stilistisch verfremdenden Modernisierungen wie "wo noch Extasen Wunder vollbringen". Die Übersetzung zollt äusserlich zwar der formalen Seite Tribut, indem sie den Reim nachzeichnet, übersieht aber die semantisch viel wichtigere erwähnte Figurenrede des Schlusses. Mickiewicz's stark poetologisches Gedicht wird in diesem unmetaphorischen Verständnis zum Manifest der neuen Jugend und nicht der neuen romantischen Dichtung. Damit sind wir in der Rezeption wieder dort angelangt, wo Blankensee vor mehr als 150 Jahren einsetzte.

Bereits in diesem ersten programmatischen Beispiel fällt der grosse Anteil an Übersetzungsschwierigkeiten auf, die nicht Ausdruck eines eigenen Verständnisses, sondern eines Ungenügens des literarischen Handwerks (Probleme der Stil-, Reim- bzw. Metrumswiedergabe) sind, in der Übertragung von *Romantyczność* werden sie zur Mehrheit. Das Gedicht ist zunächst eine Herausforderung an das Stilvermögen und verlangt dann ein präzises Erfassen des Abrückens vom Klassizismus, von dem der programmatische Schlussdialog spricht.

Die Übersetzung von Blankensee (1836) zeigt deutlich Mühe im stilistischen Nachbilden der einfachen Rede in der lyrischen Form:

Słuchaj dzieweczko!

– Ona nie słuca –

To dzień biały! to miasteczko!

Przy tobie nie ma żywego ducha.

Höre doch Mädchen!

– Doch sie hört nicht. –

Tag ist's, sieh, das ist das Städtchen!

Niemand ist bei dir, sei so betört nicht!

(Blankensee, 5)

Lässt man die Ungeschicklichkeiten, die der Zwang des Metrums bewirkt (die Metathese von Vers 4), ausser acht, dann ist der Stil allgemein zu hoch. Der stilistische Ausgleich bewirkt im programmatischen Schluss auch eine verallgemeinerte Distanznahme gegenüber dem Alten:

Dziewczyna duby smalone bredzi,
A gmin rozumowi bluźni.”
“Dziewczyna czuje – odpowiadam
skromnie
A gawieź wierzy głęboko”;

“Törichte Dinge plappert die Dirne,
Und sinnlos glaubt es der Haufen.”
Da Mädchen fühlt, entgegnet’ ich dem Alten,
Der Menge Glaube ruht auf tiefem Grund:

Rutra liefert in seiner Ausgabe von 1919 nur eine Überarbeitung der Übersetzung von Blankensee und geht in der Stilanhebung noch einen Schritt weiter. Aus Blankensees “Fremd ist dem Volk, was du die Wahrheit nennest” wird ein modernistisch angehauchtes, aber ungeschicktes “Dem Volk ist deine Wahrheit fremdes Land”.

Dedecius geht genau den umgekehrte Weg. Er scheut sich nicht vor Vergrößerungen und Stilspannungen:

Die Geister sind Schnapsideen
Der Saufbrüder hierzuland.
Das Mädchen glaubt, was zu sehen,
Sie faselt wider den Verstand.
“Sie glaubt an die Wiederkehr;
Ihr Glaube ist keine Grille;” (Dedecius, 59)

Dedecius versteht das Mädchen zudem bereits von den *Dziady* her und konstruiert einen intertextuellen Bezug, der bei Mickiewicz noch fehlt, wiewohl die Analogie bei Mickiewicz zwar auch vorhanden ist. Das Wissen um den Werkzusammenhang führt hier zu einer Überdeutung.

Hoelscher-Obermeier löscht die stilistischen und semantischen Eigenwilligkeiten von Dedecius. Seine Variante bleibt aber über weite Strecken in der Abhängigkeit von Albert Weiss’ Übersetzung aus den 1860er Jahren:

Geister sind Schenkenpöbels Geschöpfe,
Toren sie schmieden im Lande:
(Weiss)¹²

Geister sind Pöbels Kneipengeschöpfe,
In Unsinnsschmieden gebraut.
(Hoelscher)¹³

12 Adam Mickiewicz, *Balladen und Romanzen*, Aus dem Polnischen übertragen von Dr. Albert Weiß, Leipzig, 1871², 9. Die erste Auflage erschien ohne Jahresangabe.

13 *Polnische Romantik*, Ein literarisches Lesebuch von Hans-Peter Hoelscher-Obermeier, Frankfurt a.M., 1998, 47.

Er ist an den programmatischen Stellen aber genauer:

Gefühl und Glauben acht' ich mehr, die Beiden	Gefühl und Glauben ist's, was zu mir spricht, Viel mehr als Glas und Aug' des Weisen.
Denn Alles, was des Klüglings Glas erkunde.	

Er vermeidet die gezwungenen Reime von Weiss, aber greift zu oft und zu ungewohnt nach dem Mittel der dialektal wirkenden Elision: "s Mädchen verwirrt", "Und's Volk glaubt tief".

Allgemein lässt sich festhalten, dass die eigenständige Lektüre der Übersetzungen durch alle drei Phasen hindurch offensichtliche ästhetische Mängel hemmen, wie sehr auch bei den Übersetzern das Verständnis für das Original wächst. Das bei der Mickiewicz-Rezeption häufig anzutreffende Verfahren der Übersetzungs-Überarbeitung bzw. die nicht eingestandene Abhängigkeit von früheren Übersetzungen (Variationstechnik) erweist sich insgesamt als wenig taugliches Mittel. Es schafft keinen eigentlichen Freiraum für eine schöpferische Neulektüre.

Die schwierige Meisterschaft der Sonnette

Die Schwierigkeiten, mit denen die Übersetzer bei der Herausbildung der polnischen Romantik ringen, erwecken wenig Erwartungen bei der viel schwierigeren Übertragungen der Sonette¹⁴. Im Zentrum der Gedichte steht nicht das starke Ich-Erleben in einer fremden Landschaft und Kultur, sondern das deutlich konstruierte, geschichtete Ich. Die Krimsonette sind Kunstgedichte, ihr Inhalt ist immer die Dichtung selber. Den Übersetzern droht vor allem der Fallstrick der Anschauung. Sie rekonstruieren hinter Mickiewiczs Landschaftsbildern die vermeintlich geschaute Landschaft der Krim und übersehen den eigenständigen, immanenten Sinn der ausgebauten Metaphern. Wir loten im folgenden die Artistik der Übersetzer in der Übertragung

14 Die Krimsonette waren Lieblingstext der zeitgenössischen und späteren russischen Rezeption.

des stark poetologischen Schlussgedichts *Ajudah* aus, das in allen drei Übersetzungsphasen gleich mehrfach übersetzt wurde.

Lubię poglądać wsparty na Judahu skale,
 Jak spienione bałwany to w czarne szeregi
 Ścisnąwszy się buchają, to jak srebrne śniegi
 W milionowych tęczach kołują wspaniale.

Trącą się o mieliznę, rozbiją na fale,
 Jak wojsko wielorybów zalegając brzegi,
 Zdobędą ład w tryumfie i na powrót, zbiegi,
 Miecą za sobą muszle, perły i korale.

Podobnie na twe serce, o poeto młody!
 Namiętność często groźne wzburza niepogody,
 Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody

Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni
 I nieśmiertelne pieśni za sobą uroni,
 Z których wieki uplotą ozdobę twych skroni.

Die Quartette des Sonetts fassen die vom Ich beobachtete Brandung am Felsen Ajudah in eine Reihe kühner Metaphern, während die Terzette das gewonnene Bild auf die Entstehung der Dichtung nach dem Verebben der Leidenschaft übertragen. So wie die Bilder der Brandung kühn – sie sprechen vom Ungewöhnlichen – und anschaulich zugleich sind, folgt auch der topische Vergleich von Meeresbrandung und leidenschaftlichem bzw. dichterischem Ich einer zweifachen literarischen Tradition, nämlich der eigenen Liebeslyrik der Odessa-Phase und Horazens bekanntem “Exegi monumentum”, das vom Nachruhm spricht. Es entsteht ein komplexes Spannungsverhältnis von ironischer Auflösung und von sublimer Überhöhung und bleibt eine Art semantischer Suspense.

Schwab löst die kühnen und in ihrer Artistik stets auf sich selber verweisenden Metaphern der Quartette auf und arbeitet in seinem erweiterten Vers die Anschaulichkeit der Bilder heraus:

Die bald schwarzen Barren gleich klirrend nahen und zerschellen,
 Bald wie Silberschaum und Schnee leicht und majestätisch wogen¹⁵,

15 Adam Mickiewicz, *Bilder aus der Krim*, Frei aus dem Polnischen von Gustaw Schwab, o. O., o.J, 20.

Cornelius versucht das gleiche, indem er die Bilderreihe reduziert und normalisiert:

Wie Wogen hier in dichter Schaar sich bäumen
 Und drängen, dort zu Silberschnee zerschäumen,
 In tausend Regenbogen zu vergehen¹⁶

Auch die beiden Nachkriegsübersetzer Remané und Panitz gehen von der Anschaulichkeit der Brandung aus und nicht von der Konstruktion der Bilder. Das Elementare der Brandung verwandelt sich bei Mickiewicz im literarischen Bild auffallend in das Geordnete. Das Erhabene der Anschauung wird in der Kühnheit der Metaphorik immer auch zum Schönen. Wir gehen vom Schäumenden zum Aufgereihten, vom Dunklen zum Hellen und schliesslich von der unendlichen Vielzahl zur wunderbaren Geschlossenheit des Kreises: "kołuję wspaniale". Remané deckt seinen anderen Zugang zum Meeresbild in der Eröffnung selber auf. Er erweitert mehrfach die Position des Schauenden:

Oft wie geblendet fast die Augen mir erstarben,
 Sah, an den Fels von Judah lehnd, ich das Schäumen¹⁷

Sehen ist bei Mickiewicz Beschreiben.

Die andere Konzeption des Bilds der Brandung bleibt nicht ohne Konsequenz für den doppelten Selbstvergleich.

Der textuelle Verweis auf die galante Dichtung der Liebessonette durch die Verwendung der gleichen Bezeichnung der Leier als "bardon", wie im Gedicht *Ekskusa*, das die Odessa-Sonette beschliesst, ist fast unmerklich und in den Übersetzungen auch kaum einzufangen. Es ist aber nicht das einzige Zeichen, das auf die innere Brüchigkeit hinweist. Sie entsteht vor allem aus der Unangemessenheit des Vergleichs, die ironisch wirkt und in der spürbaren Stilsenkung der Terzette bereits deutlich wird.

Die Übersetzer aller drei Phasen vermeiden die Nähe zur galanten Liebeslyrik. Die Leidenschaft wird zur allgemeinen und grossen:

16 *Die Sonette von Adam Mickiewicz*, Deutsch von Peter Cornelius, Leipzig, 1869, 46.

17 Adam Mickiewicz, *Lyrik. Prosa*, Leipzig, 1978, 123.

Sieh! So schwillt in deiner Brust, Jüngling, Sturm der Leidenschaften,
Doch wenn du die Leier nimmst, können drinnen sie nicht haften,
Ihr wilde Woge bricht: (Schwab)

Die Übersetzer lassen an der sublimierenden Kraft der Dichtung nicht zweifeln und heben sie mehrfach positiv hervor, indem sie das Original gerade hier spürbar erweitern und den Stil anheben:

Entlockst du ihr den Sang, der dich dem Ungestüm entrückt,
Und ew'ge Lieder schweben auf, befreit aus dunkler Haft, (Rutra, 140)

Du aber stimmst die Saiten zum Gesange,
Verklärst den Sturm zum Reigen edler Töne,
Und webst aus Deinem Leid das Lied, das schöne. (Cornelius)

Vertrau dich deiner Kunst, sie kann den Sturm bezwingen!
Sie wiegt dich in den Traum, in des Gedankens Stille (Remané)

Der bei Mickiewicz stets aktive Rückbezug auf die Bildlichkeit der Quartette wird minimalisiert oder ganz getilgt. Es ist, als ob die Übersetzer die Brüchigkeit des Originals ahnen würden und sie innerlich abzulenken versuchen. Panitz greift dabei nach der allgemeinen Sendungsaufgabe des Dichters, die bei Mickiewicz fehlt und die er ihm von aussen anträgt:

Den Perlen gleich bleibt, wenn die Wasser fallen,
Dein Lied uns, und führt die himmelwärts,
Die um des Dichters heilige Sendung wissen¹⁸.

In den Alpen, in Splügen. Ein Schweizer Eindruck
auf dem Weg zur Spätlyrik

Die dichterische Begegnung mit der Schweiz bildet eine Art Klammer im Spätwerk bzw. Emigrationsschaffen Mickiewiczs. Während im ersten Gedicht *An... In den Alpen, in Splügen* von 1829 auf der Höhe der Schweizer Alpen das Ich im erhabenen Naturbild stets das

18 Adam Mickiewicz, *Krim-Sonette und andere Gedichte*, Übertragen von Carl von Pentz, Lintorf b. Düsseldorf, 1957, 24.

Bild seiner Geliebten verfolgt, wird es zehn Jahre später *Am grossen und reinen Wasser* bei Lausanne nur mehr die Natur von oben der Berge, Wolken und Blitze im Wasser verspiegeln sehen. Der Liebende ist zum Pilger geworden. Die neue Landschaft der Berge sieht das Ich, bei aller auf es einstürmenden Erinnerung, aber im ersten Gedicht, im späteren Lausanner-Zyklus ist die Landschaft fast ganz zum Sinnbild geworden. Die Landschaft ist im Gedicht *In den Alpen, in Splügen* dreifacher und verschiedener Bezug der Ich-Reflexion. Das Ich sieht zunächst überall im Bergpanorama seine Geliebte und blickt dann von der Höhe der Berge zurück bzw. hinunter nach Litauen, wo es sich von der Geliebten verlassen sieht und es sie als die andere seiner Liebesehnsucht quälend in Erinnerung ruft, um sich schliesslich zum Schluss, in einer deutlichen Wunschprojektion, mit der Geliebten zusammen in den Bergen idyllisch zu imaginieren. Die Berglandschaft selber wird in dieser inneren Reflexion nie anverwandelt. Die Natur wird zum Aussen. Schwierigkeit des Übersetzers wird es sein, die neutrale Beobachtung der fremden Bergwelt und die sich wandelnde Projektion der Geliebten in ihr zu fassen, die voll ist von autobiographischen Allusionen und vielfältigen Bezügen zum früheren Werk. Mickiewicz's Text hat die Übersetzer immer wieder zu neuen Fassungen provoziert.

Weiss vermag den Dialog von Landschaft und veränderndem Bild der Geliebten nicht zu gestalten. In der deutlichen Reduzierung der Bergbeschreibung werden die Alpen bei Splügen zur lediglichen Kulisse der Liebesreflexion, die keinen Eigenwert und vor allem keine Anschaulichkeit besitzen:

Na lodowiskach widzę błyszczące twe ślady	Ich find' im Gletscher-Eis nur Deine
I głos twój słyszę w szumie alpejskiej kaskady	Spur,
[...]	Und hör' am Gießbach Deine
Ach! ja bym cię za rękę po tych skałach wodził,	Stimme nur!
Ja bym trudy podróże piosenkami słodził,	[...]
Ja bym pierwszy w ryczące rzucił się	Ich trüg' auf Händen, Kind, Dich
strumienie	spät und früh,
I pod twą nóżkę z wody dostawał kamienie,	Versüßt im – Lied Dir alle Wander-
	müh',
	Die Flut durchwatet' ich zuerst allein,
	Und legte, Dir zur Brücke Stein an
	Stein;

I przeszłaby twa nóżka wodą nie dotknięta,
A całowaniem twoje ogrzałbym rączęta!

Und überschreitest Du unbenetzt den
Fluss
Die Händchen wärmt' ich Dir mit
meinem Kuss!¹⁹

Dieser Übersetzer war offensichtlich nie auf dem Splügen-Pass. Die Landschaft setzt sich bei ihm aus Versatzstücken zusammen. Analog verschiebt sich bei ihm auch die Geliebte zur allgemeinen Projektion einer Liebessehnsucht²⁰.

Beim späteren Rutra verwirrt sich das Alpenbild offensichtlich aus fehlender Vorstellung und der noch offensichtlicheren Qual der Reimsuche bis ins Komische:

gdy ja dzisiaj, w tych podniebnych górach,
Spadający w otchłanie i niknący w chmurach,
Wstrzymuję krok, wiecznymi utrudzony lody,
I oczy przecierając z lejącej wody,
[...]

wenn ich heut in Bergesreichen,
Die tief zum Abgrund stürzen, wolkenhoch entweichen,
Anhalte meinen Schritt in ew'gen Eisregionen,
Entschweben lass die Augen, die auf Wassern thronen
[...]
Als erster stürzt ich gerne in des Wildbachs Rauschen
Und würde für dein Füßchen Stein um Stein dir tauschen,
Und deine zarten Sohlen würd kein Wasser necken
Und meine Küsse würden deine Hände wecken!

Bei einer solchen peinigenden und gleichzeitig erheiternden Hilflo-sigkeit bleibt nur die einfache Feststellung; der Verzicht auf die Übersetzung wäre der Mickiewicz-Rezeption dienlicher gewesen.

Die Übersetzung nach 1945 bedeutet für dieses Gedicht einen deutlichen Fortschritt. Buddensieg drängt das Bild der Bergwelt zwar ins Typische:

19 Albert Weiss, in: *Zettlosen*, 137.

20 Dedecius Überarbeitung der Vorlage von Weiss ist in bezug auf das Original zwar adäquater, bleibt aber im Erfassen des Verhältnisses von Natur- und Liebesreflexion in der Abhängigkeit der Vorgabe von Weiss.

Wo Berge stolz zum Himmel ragen,
 Aus Grüften zu den Wolken ihre Häupter tragen,
 Da stockt mein Schritt, vom ewigen Eis gebannt,
 Vom Sprühn der Wasser wunderbar entbrannt...²¹

Sie bleiben zwar Berge, sind aber nicht mehr jenes unberührte Aussen des Originals, sondern sie "entbrennen" die Erinnerung an Litauen. Die Geliebte wird bei Buddensieg, analog zur Berglandschaft, zur stilisierten und idealisierten, und die selbstquälerische Erinnerung des Ichs verschwindet ganz:

może dzisiaj, królowa biesiady,
 Ty w tańcu rej prowadzisz wesołej gormady,
 Lub może się nowymi miłostkami bawisz,
 Lub o naszych miłostkach śmiejąca się prawisz!

Der Königin gleich an Charme,
 Führst Du vielleicht die Polonaise in der Tänzer Schwarm,
 Ergötzt grad jetzt an Schmeicheleien Dich sonderbar.
 Schwärmst lächelnd Du von unsrer Liebe gar?

Die Übersetzung von Kristian Pech ist in Einzelheiten zwar genauer, aber gibt keine durchgängige überzeugende Deutung von Geliebter und Landschaft, auch weil er offensichtlich mit äusseren Übersetzungsschwierigkeiten wie die des Reims und Rhythmus kämpft und sich in Füllwörtern und vereinfachenden, stereotypen Vorstellungen verfängt:

I włosy mi się jeżą, kiedy się oglądam,
 I postać twoję widzieć lękam się i żądam.

Ach, und meine Haare sträuben sich, denn mir wird bange,
 Denk ich der Gestalt, der deinen, und ich habe Verlangen²².

Die Übersetzung Christoph Ferbers ist von diesen Mängeln des Handwerks befreit. Er kürzt den polnischen Vers und nähert ihn der deutschen Erwartung des Metrums an, gerät aber darob in die Schwierigkeit, die Anschaulichkeit der Bergwelt und das komplizierte,

21 In: *Mickiewicz-Blätter*, Heft 4, 1957, 38.

22 Adam Mickiewicz, *Lyrisk. Prosa*, Leipzig, 1978, 145.

schwankende Bild der Geliebten zugleich zu erhalten. Die Veränderung trifft die Konzeption der Geliebten im längeren Mittelteil des Gedichts. Die durchgehende quälende Erinnerung an die fremdgewordene Geliebte wird zurückgebunden und in ein der Liebeslyrik gemässeres Oxymoron von positiven und negativen Bildern von ihr verwandelt. Bereits die positive Apostrophierung, im Gegensatz zu Mickiewicz, zu Beginn der Erinnerung an die Geliebte in Litauen zeigt die veränderte Konzeption an:

Szukam Litwy i domku twojego, i ciebie;	Und Litauen such, dein Haus, dich Holde,
Niewdzięczna! może dzisiaj, królowa biesiady,	Wo vielleicht in hellem Lichterglanze
Ty w tańcu rej prowadzisz wesolej gormady,	Du als Königin dich drehst im Tanze
Lub może się nowymi miłostkami bawisz,	Oder, ach, im Kreis der Kavaliere
Lub o naszych miłostkach śmiejąca się prawisz!	Mich belachst und unsre Liebes- schwüre! ²³

Die emotionale Gestimmtheit verdichtet und vereinheitlicht sich im ganzen Gedicht, so dass auch das auffallend klare und präzise Bild der Bergwelt – das Wissen um die Bergwelt und die Berglyrik kommt dem Übersetzer hier zugute – nicht die Funktion des Aussen annehmen kann. Der erste Bezug von Ich und Bergwelt ist denn auch der der Projektion: “Hoch auf Gletschern muss ich dich beschwören”, und Ferber entscheidet sich bei Mickiewicz’s ambivalenten “I oczy przecierając z lejącej się wody” gleich für die sentimentale Lektüre: “Und die Träne wisch vom Aug, vom Lide”, obwohl der Berggänger weiss, dass hier in der Nähe des Gletschers auch ganz andere Wasser die Augen des Dichters trüben könnten.

Bei aller Differenz gegenüber dem Original, von der die Analyse spricht, bleibt bei dieser Übersetzung aber auch der Eindruck des ästhetischen Gefallens. Die Konsequenz der Umdeutung erreicht hier eine selbständige Qualität. Wie sehr sich die Geliebte auch zur allgemeinen verschiebt und die “realistische” Beschreibung zurückgedrängt wird, so wenig macht der Übersetzer dabei Anleihen am geläufigen Repertoire.

23 In: *Wundervoller Glanz des Bildes...*, *Schweizerische Landschaft in slawischen Gedichten. Eine Anthologie*, Deutsch von Christoph Ferber, Zürich, 1993, 15.

<p>Powiedz, czyś ty szczęśliwsza, że ciebie poddani, Niewolnicze schylając karki, zowią P a n i ! ? Że cię rozkosz usypia i wesołość budzi, I że cię nawet żadna pamiątka nie nudzi?</p>	<p>Bist du glücklicher, wenn du von allen Herrin wirst genannt, kann's dir gefallen, Im Genuss zu leben ohne Schranken – Ohne Traum, Erinnerung, Gedanken?</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Syntaktische Struktur (Parallelisierung der beiden Hypotaxen in den ersten drei Versen) und Stellungsfiguren (die Aufzählung des Schlusses) stehen hier im Dienst des Rhythmus und der Semantik. Wir haben einen gekonnt aufgebauten semantischen Gegensatz zwischen dem auch inhaltlich analogen Satzpaar der Eröffnung (Vers 20-22) und dem negativen Verweis der Aufzählung auf die ideale Geliebte von Vers 23. Formale Struktur und semantische Ausfüllung sind hier ganz das Werk des Übersetzers. Wir sind hier ästhetisch um so mehr gewillt, den Verlust gegenüber dem Original in Kauf zu nehmen, weil die deutsche Mickiewicz-Übersetzung an eigenwertigen Texten so arm ist.

Dziady – das fehlende Zentrum Mickiewicz's

Dziady und insbesondere der Dresdener dritte Teil sind ein gewaltiges intellektuelles Gebäude. Mickiewicz arbeitet hier mit verschiedenen Theaterformen und -ebenen: Gesellschaftsdrama vs. Drama des Innen, geistliches bzw. rituelles Spiel vs. offene moderne Form. Die Abfolge der Szenen ist nicht handlungsorientiert, sondern bedeutungshaft. Beide Dimensionen des Stücks sind zunächst kein Problem der Übersetzung. Der Zug zur gedanklichen Tiefe ist in der Übersetzungsgeschichte nie eine Hauptschwierigkeit gewesen, und das Ausloten der mehrfachen Tiefe des Textes bleibt Leistung des Lesers bzw. Zuschauers. Den *Dziady* fehlt im Deutschen weniger der begnadete Übersetzer als der einflussreiche Vermittler. Der verstehende Blick des Dichters und das überraschende Experiment des Regisseurs könnten diesen Text zum deutschen machen. Die stets als Schwierigkeit angefügten polnischen historischen Implikationen wären wissensmässig leicht nachzuholen, und das Drama von Konfor-

mismus und neuem Heldentum im totalitären Staat ist nicht nur ein polnisches. Kommt erleichternd hinzu, dass *Dziady* immer auch eine polnische Lektüre von Schiller und Goethe ist. Dass die Chance einer deutschen Rezeption bisher verpasst wurde, zeigt sich gerade darin, dass das Stück zweimal in einem denkbar ungünstigen Moment, nämlich in den 80er Jahren des 19. und 20. Jhs.²⁴, von dem heute unbekanntem österreichischen Übersetzer und Dichter Siegfried Lipiner und dem Slavisten Schamschula übersetzt wurde. Beide Übersetzungen erregten keine Aufmerksamkeit.

Wir konzentrieren uns in der Beschreibung der Übersetzungen auf das Herzstück der *Dziady*, seine *Grosse Improvisation*. Sie liegt neben jener von Lipiner und Schamschula auch in einer Teilübersetzung von Dedecius und Lahr vor. In der Eröffnung kommt der Dichter auf Einsichten über das Wesen der lyrischen Sprache zu sprechen, die sich in ihrer Radikalität bereits mit der Moderne berühren. Es sind Gedanken zum Sprachskeptizismus, dem Ungenügen der Sprache gegenüber dem inneren Gedanken, und zum Schöpfungspathos, das von der totalen Verfügbarkeit der Sprache im Kunstwerk spricht.

Lipiner übersetzt die erste metaphorische Reflexion zum Sprachskeptizismus, die sich bei Mickiewicz hinter dem Schleier der Metaphern (“język, głos”) nur andeutet, quasi materialistisch und aktiviert die Berührung mit dem modernen Sprachzweifel nicht, was bei einem Übersetzer des ausgehenden 19. Jhs. auch nicht zu erwarten ist:

Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie;
 Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,
 Die Zunge fälscht den Ton, der Ton den Gedanken;
 Der Gedanke entbraust der Seele so ungestüm,
 Eh' er sich bricht in Wortes Schranken: (Lipiner)²⁵

Während Lipiner aber noch ein Sprachkonzept verfolgt, verunklärt, lange nach der Avantgarde, Schamschula und nach ihm Dedecius die gleiche Stelle vollends:

24 Die Übersetzung von Lipiner erscheint 1887, jene von Schamschula 1991.

25 In: Mickiewicz, *Ein Lesebuch für unsere Zeit*, Weimar, 1955, 269.

Sprache trügt die Stimme, Stimme drängt Gedanken fort
 Aus der Seele flieht der Sinn, bis er zerbircht am Wort, (Schamschula)²⁶

Das Wort verfälscht den Laut, das Lautbild den Gedanken: (Dedecius)²⁷

Auch der nachfolgende Sprachoptimismus (Vers 31 ff.), der schon einen fast strukturalistischen Textsinn kennt, wird gerade vom Philologen Schamschula nicht erfasst.

To nagłym, to wolnym ruchem,
 Kręcę gwiazdy moim duchem.
 Milijon tonów płynie; w tonów milionie
 Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym
 tonie;
 Zgadzam je, dzielę i łączę,
 I w tęczę, i w akordy, i we strofy płaczę,

Jäh und langsam, wie mein Sinn es heisst,
 Dreh die Sterne ich mit meinem Geist,
 Und Millionen Klänge fließen, in der
 Klänge Million
 Hab ich jeglichen empfangen, kenn ich
 jeden Ton;
 Jeden denk ich aus, zu trennen, zu ver-
 binden,
 Die zu Bögen, zu Akkorden sich, zu
 Strophen finden,

Es fehlt die überraschende Einsicht in die Selbständigkeit der literarischen Sprache, wie sie viel später die Avantgarde auf ihre Fahne schreiben wird. Schamschula bleibt länger in der Bildlichkeit der Sphärenharmonie und verpasst die aktive und selbständige Charakterisierung des dichterischen Schöpfers. Er empfängt bei ihm die Töne. Und das um weit über hundert Jahre verfrühte strukturalistische Zeichenkonzept wird bei ihm ins Unverständliche verzerrt: "Jeden denk ich aus, zu trennen, zu verbinden".

Dedecius geht den Weg der Aktualisierung:

34 Und jeden kenn ich, jeder ist durch mich geworden;
 Ich einige sie, trenne und verbinde,
 Füge zu Regenbogen, zu Akkorden,
 Ergiesse zu Strophen und Blitzgirlanden.

26 Adam Mickiewicz, *Die Abnenfeier*, Übersetzt von W. Schamschula, Köln, 1991, 247.

27 Adam Mickiewicz, *Dichtung und Prosa*, 1994, 205.

Er braucht dafür die zusätzliche Explizierung (Vers 34) und vermag vor allem die angesprochene Artistik nicht zu fassen: die Verspiegelung der Aussage in der Textform selber. Vers 35 streift fast eine Tautologie, wo im Original jedes Wort seine absolute und selbständige Bedeutung erhält, und die mehrfache Verquickung von kosmischem Bild und lyrischem Text in Vers 36-37 wird nicht durchgehalten, was zu einer Verlegenheitslösung wie den manieriert wirkenden "Blitzgirlanden" führt.

Lipiner, der nie aus der Bildlichkeit der Sphärenharmonie in den Textbegriff hinübertritt, schafft ein viel geschlosseneres, freilich etwas zu glattes Bild, das für eine Auslegung auf den unterlegten Textsinn aber letztlich produktiver bleibt als die späteren Übersetzungen:

Eilend beweg' ich, langsam beweg' ich –
 Siehe, sie wandeln, wie ich sie wende;
 Millionen Töne wallen:
 In den Millionen allen
 Jeglichen schuf ich, jeglichen kenn' ich,
 Sie stimm' ich zum Einklang, sie binde und trenn' ich;

Schauen wir auf dieser noch ungetrübten Höhe des literarischen Textbegriffs hinüber auf die Ausweitung des Textes in den Wirklichkeitsentwurf, wo die Hybris unseres romantischen Schöpfer-Ichs sich zum ersten Mal zu erkennen gibt. Sie ist hier noch eine politische und wird im nachfolgenden Hiobsgespräch zur religiösen, hat aber hier bereits einen religiösen Ausgangspunkt. Genau diesen unterstreicht Lipiner durch die analoge Ausschöpfung der Versstruktur wie das Original:

Nie służą mi, nie znają – nie znają nas obu, Mnie i ciebie.	Sie dienen mir nicht, sie kennen mich nicht, Sie kennen uns beide nicht, Mich und Dich!
----------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------

Die reine Analogie von Ich und Gott im gleichen Vers zeigt ästhetisch bereits auf die kommende Hybris. Schamschula verwischt diesen Ausgangspunkt, und sein erster Satz zur gewollten Herrschaft über die Menschen bleibt auf halbem Weg zwischen unnötiger Aktualisierung und sprachlicher Unfertigkeit stecken:

<p>Tę władzę, którą mam nad przyro- dzeniem, Chcę wyrzucić na ludzkie dusze, Jak ptaki i jak gwiazdy rządzą mym skinieniem, Tak bliźnich rozrządzać muszę.</p>	<p>Diese Macht, die mir gegeben, die Natur zu zähmen, Will ich üben über Menschenhirne, Muss die Nächsten in die Herrschaft nehmen, Nur mit einem Winke lenk ich Vögel und Gestirne.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Lipiner ist hier abgeschliffener, aber im Grundgedanken klarer:

Wie mich Natur erkennt als Herrn,
So will ich der Herr der Geister werden;
Wie ich beherrsche Vogel und Stern,
So will ich beherrschen die Brüder auf Erden:

Lipiner versteht zurecht die Improvisation immer auch als rhetorische, als direkt erfahrbare, geformte Rede. Die Form des Verses der Improvisation diktiert der jeweilige Gedanke. Sein Vers ist beweglich. Lipiner sucht die Bewegung des Gedankens als gleichzeitige Bewegung der Sprachform einzuholen. Ein Beispiel hierfür liefern die stark parallelisierten Verse 152-56. Lipiner, im Gegensatz zu Schamschula, verkürzt den Vers, um die Wirkung der Pause im Vers hervorzuheben. Schamschulas erweiterter, diskursiver, aber gleichzeitig schwerfälliger Vers verliert die rhetorische Prägnanz des Originals.

Nie bronią – broń broń odbije,
Nie pieśniami – długo rosną,
Nie nauką – prędko gnije,
Nie cudami – to zbyt głośno.

<p>Mit Waff' und Wehr nicht, – Wehr bricht Wehr; Mit Liedern nicht, – das keimt so schwer; Mit Lehren nicht, – das modert bald; Mit Wundern nicht, – das lärmt und hallt: (Lipiner)</p>	<p>Nicht mit Waffen – Waffe weist die Waffe in die Schranken Nicht mit Liedern – Lieder brauchen lange Zeit, Nicht mit Wissenschaft – schnell modern die Gedanken, Nicht mit Wundern – jedes Wunder lärmt und schreit (Schamschula)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Zentrum der Hybris ist der Entwurf der Gesellschaft als Gedicht. Die Redeform weist bereits auf die Überheblichkeit. Das Ich macht im

rhetorischen Schlagabtausch die Gegenrede zu seiner. Der Mitmensch wird entindividualisiert und zum formbaren Zeichen reduziert. Er erscheint, akzentuiert in der Reimposition, als ledigliches Material, als Träger der Struktur. Der Künstler macht sich in diesem teuflischen Projekt der Moderne zum Doppelgänger des Zaren, den er gerade bekämpft.

- 158 Co ja zechcę, niech wnet zgodną,
Spełnią, tym się uszczęśliwią,
160 A jeżeli się sprzeciwią,
Niechaj cierpią i przepadną.
Niech ludzie będą dla mnie jak myśli i słowa,
Z których, gdy zechcę, pieśni wiąże się budowa; –
[...]
166 Jeśli mnie nad duszami równą władzę nadasz,
Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył,
[...]
170 Daj mi rząd dusz!

Es versteht sich von selber, dass am Ende des 20. Jhs., nach den Peripetien der grossen utopischen Gesellschaftsentwürfe, diese Stelle der *Grossen Improvisation* anders klingt als hundert Jahre zuvor.

Erraten sollen sie meinen Willen,	Was ich will – sie sollen es erraten und verstehen
Zu ihrem Glück ihn erfüllen, –	Und erfüllen, da sie damit glücklich wären,
Und wenn sie mir widerstehen,	Die jedoch dagegen aufbegehren, –
Mögen sie zugrunde gehen!	Lass sie leiden, lass sie untergehn!
Die Worte und Gedanken sollen sie mir sein,	Lass die Menschen für mich sein wie Wort und Sinn,
Die, wenn ich will, zum Liede sich reihn:	Aus dergleichen web ich, wie ich will, des Lieds Gespinn;
[...]	[...]
Gäbst du die Seelen mir so in Gewalt,	[...]
Ich schüfe mein Volk zu lebendigem Lied!	Wenn du über Seelen mir die gleiche Herrschaft schenkst,
[...]	Schaff ich mir ein Volk und lass es wie ein Lied erstehen.
Gib mir die Seelen! (Lipiner)	[...]
	Gib mir die Seelen! (Schamschula)

Lipiner versteht wohl den Grundgedanken, schreckt aber vor der vielfachen Pervertierung des Ichs und seiner Konzeption des moder-

nen Kunstwerks zurück, die sich in der Arroganz der Redeform und in der Anverwandlung des Menschen zum Material des künstlerischen Entwurfs anzeigt. Es fehlt der Nachdruck auf der Position der Macht und damit die moderne Verführung zur Macht in der Rolle des Künstlers. Der letzte Vers (170) zeigt dies programmatisch. Was bei Lipiner fehlt, das wird bei Schamschula verwischt. Die Erweiterung (z.B. von Vers 159 und 167) verunklart gerade die Konzeption. Seinem Vers fehlt die formale Stringenz, so dass der stete Selbstbezug sich nicht einstellt. Die dichterische Lektüre Lipiners kommt insgesamt Mickiewicz näher als die philologische Schamschulas, weil die spannende Neulektüre nach der Diskussion um die Moderne und den historischen Erfahrungen des 20. Jhs. bei ihm ausbleibt.

Pan Tadeusz – die angenommene Herausforderung an die Übersetzung

Stellt *Dziady* für den Übersetzer bis heute eine intellektuelle Herausforderung dar, fordert *Pan Tadeusz* die Meisterschaft und Belastungsprobe des Handwerks heraus. Angesichts der offensichtlichen Mühe der Übersetzer mit Mickiewiczs Vers und dichterischer Eigenart überrascht, dass die deutsche Übersetzung immer wieder sich dieser Aufgabe stellte. Der 'heroische' Neubeginn gründet weniger in der Selbstüberzeugung, sondern geht vom Ungenügen der Vorgänger aus, die gerade im Falle der ersten Übersetzung (1836) von Spazier besonders eklatant erscheint. Der Zwang des Verses drängt diesen selbstbewussten ersten Übersetzer Mickiewiczs mit seinen vielen syntaktischen und lexikalischen Lizenzen gegenüber der deutschen Sprachnorm an den Rand der Lesbarkeit. Die erste ernstzunehmende Übersetzung entsteht fast 50 Jahre später (1882) von Lipiner.

Das spezifische Übersetzungsproblem von *Pan Tadeusz* liegt in seiner hybriden Textkonzeption. Das Poem geht von der Idylle, wie sie das 18. Jh. prägt, aus, verändert sie aber in der Berührung mit der Geschichte. Die Idylle wird zum Fundament des nationalen Epos, sie öffnet sich zur Utopie, ohne aber dabei neues mythisches Sein vorzutäuschen, sondern gerade umgekehrt jedes Sein immer

wieder nur als ästhetischen Schein zu überführen. Auf der äussersten Ebene spricht die Literaturparodie davon, die sich mit dem Grafen verbindet, auf der innersten die romantische Ironie. Der Text arbeitet mit endlosen Verspiegelungen, ist voll von Auto- und Heterobezügen. Alles findet immer wieder sein anderes Gegenüber. Die romantische Ironie findet in der Konzeption des Erinnerungstextes ihre gleichsam autobiographische Begründung.

Die *Pan Tadeusz*-Übersetzung ist wiederholt²⁸ Gegenstand der Analyse geworden. Wir konzentrieren uns im folgenden auf das Begreifen und die Wiedergabe der Textkonzeption, von der die Eröffnung spricht. Es ist einer der kanonischsten polnischen Texte überhaupt.

Die Schwierigkeiten häufen sich in den bekannten ersten vier Zeilen, sind aber von unterschiedlicher Natur. So ist die Überraschung, die in der Apostrophierung von Litauen und nicht Polen als Vaterland liegt, eher am Leser zu begreifen, dem Übersetzer sind für den Effekt wenige Möglichkeiten gegeben. Ebenso verhält es sich mit dem intertextuellen Verweis auf Kochanowskis Fraszka "Szlachetne zdrowie, Nikt się nie dowie, Ile smakujesz, Aż się zepsujesz", deren Mitlektüre das Verständnis modifiziert. Intertextuelle Anspielungen sind höchstens explizierbar, aber nie übersetzbar. Übersetzbar dagegen ist das zentrale poetologische Programm von Vers 3-4. "Dziś piękność twą w całej ozdobie Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie." Im Erinnern, in der aus der Trennung entstehenden Sehnsucht entsteht die Schönheit Litauens, die das Ich nicht nur sieht, sondern beschreiben will. Erinnern und Beschreiben treten in eine innere Verbindung, sie stehen im Vers auch benachbart, und die in der Erinnerung geschaute Schönheit ist selber schon eine ausgestattete: "w całej ozdobie", ist immer auch schon Bild. Diese intensive Verschränkung von autobiographischem Anlass und ästhetischem Zugang bereitet allen Übersetzern grosse Mühe.

28 Vgl. Hermann und Buddensieg, *opus cit.*; "Das Echo der Nachdichtung von Adam Mickiewiczs *Pan Tadeusz*", in: *Mickiewicz-Blätter*, Heft 25, 27, 28.

Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;
 Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
 Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie
 Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie.

Lithauen! Wie die Gesundheit bist du, Litauen, du mein liebes Vaterland!
 mein Vaterland!
 Wer dich noch nie verloren, der hat Du bist wie die Gesundheit, die nur der
 dich nicht erkannt.
 In deiner ganzen Schönheit prangst du So recht zu schätzen weiss, der sie verloren.
 heut' vor mir,
 So will ich von dir singen, – denn mich Erst jetzt erkenn ich Deine ganze Schönheit.
 verlangt nach dir!

(Lipiner) In ihrem vollen Glanz und will sie hier
 Besingen, denn ich sehne mich nach dir.
 (Pentz)

Litauen, du meine Heimat, du bist wie Litauen! Vaterland! Du gleichst dem Wohl-
 die Gesundheit. befinden.
 Nur wer diese verloren, weiss das Wie groß dein wahrer Wert ist, kann nur
 Verlorne zu schätzen. der ergründen,
 Heut aber schau ich in all ihrer Pracht Der dich verlor. Ich kann all deine Pracht
 vor mir deine Schönheit, und Schöne
 Davon will ich jetzt singen, denn Heut sehn und schildern erst, wo ich mich
 sehndend verlangt es mich nach dir sehne.
 heimwärts. (Buddensieg) (Keil)²⁹

Die programmatische Doppelung von Sehen und Beschreiben entgeht allen Übersetzern bis auf Keil, und seit Spazier greifen fast alle Übersetzer³⁰ mit "Singen" nach dem Gattungsindiz des alten homerischen Epos. Mickiewiczs "Beschreiben" verweist, mit gutem Grund, aber auf die Idylle, bei dem die Beschreibung die Gattungsdominante darstellt.

Um die Probe aufs Exempel zu stellen, werfen wir einen Blick auf jene Stelle in der Eröffnung, in der die typische Beschreibung des *Pan Tadeusz* erstmals erscheint:

29 Die Übersetzungen werden zitiert nach Adam Mickiewicz, *Dichtung und Prosa*, 1994, 236 ff.

30 Der Polonist Nitschmann spricht hier nicht von Singen, sondern "Drum zeichnen will ich es". Alle hier zitierten Übersetzungen sind Dedecius Mickiewicz-Lesebuch (1994) entnommen.

- 15 Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych;
17 Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem,
Wyzłacanych pszenicą, posrebrzanych żytem;
Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała,
20 Gdzie panieńskim rumieńcem dzięcielina pała,
A wszystko przepasane, jakby wstęgą, miedzą
22 Zieloną, na niej z rzadka ciche grusze siedzą.

Landschaft ist in *Pan Tadeusz* immer schon geformte Landschaft und ihre eigene Bildlichkeit erkennt sich in der Verspiegelung im literarischen Text wieder. Koloristik und Struktur der Verse (die Betonung des Halbverses durch die parallelen Syntagmata) ergänzen und steigern sich. Die Beschreibung weist auf die vorgefundene Bildlichkeit selber hin: "pól m a l o w a n y c h zbożem rozmaitem". Die geformte Landschaft ist bei Mickiewicz nicht Ausdruck des nur ästhetischen Bezugs des Ichs, sie entspricht auch dem Selbstverständnis der Landschafts- und Landwirtschaftskultur des 18. Jhs., wie sie in Jaques Delilles *Les jardins ou l'art d'embellir les paysages* erscheint.

Die freie Übersetzung von Pentz verliert das Wechselspiel von Versstruktur und Landschaftsbild. :

Zu jenen grünen, waldbekränzten Hügeln,
Wo glücklich ich als Kind gewesen bin.
Und zu den vielen farb'gen Ackerstreifen,
Breit hingebettet an des Njemen Strand,
Wo goldgelb schwere Weizenähren reifen
Und silbergrau der Roggen blüht am Rand.

Seine erweiterte lyrische Paraphrase tendiert auf eine starke und vor allem realistische Natur-Impression, aber nicht auf die artistische Nachzeichnung eines Landschaftsbildes. Er fügt denn auch einen zusätzlichen emotionalen Bezugspunkt ein, um die Gestimmtheit zu betonen: "Wo glücklich ich als Kind gewesen bin".

- 15 Zu jenen waldigen Hügeln, zu jenen grünen Auen,
Die weit und breit sich dehnen am Niemenstrom, dem blauen, –
17 Zu jenen Feldern, prangend voll bunter Ähren und Garben,
Wo goldig strahlt der Weizen, der Roggen silberfarben,
Rübsamen bernsteinhell, Buchweizen schneeig blüht,
20 In jungfräulichem Rot der duftige Quendel glüht,

- Und, wie ein Band, durch Alles der grüne Rain sich schmiegt,
 22 Drauf da und dort ein Birnbaum still die Krone wiegt. (Lipiner)
- 15 Hin zu den Hügeln, von Wäldern bedeckt, zu den grünenden Wiesen,
 Die am Flusse sich ziehn, an den blauen Fluten des Niemen,
 17 Hin zu den Feldern, die vielfältig glänzen im Schmuck der Ähren,
 Golden strahlen vom Weizen, im silbernen Schimmer des Roggens;
 Rübsen wie Bernstein schaut gelb und des Buchweizens schneeige Weisse,
 20 Jungfräulich Quendel auch glüht in scheu entflamtem Erröten.
 All das umgürtet, wie mit einem Bande, mit eines Feldrains
 22 Grün, auf dem nur hier und da stille Birnbäume sitzen. (Buddensieg)

Von Lipiner und Buddensieg, den beiden wichtigsten Übersetzern des *Pan Tadeusz*, ist Lipiner deutlich mehr bemüht, die geordnete Natur als geordnetes Bild zu beschreiben. Es kommt bei ihm aber nicht zur Steigerung der Struktur im Wechsel von Einhalten und Abweichen von ihr – besonders stark wirkt diesbezüglich das einzige Enjambement von Vers 21 auf 22 –, ihm entgeht der Selbstbezug auf die Bildlichkeit (Vers 17), und es fehlt schliesslich die leise Ironie, die im anthropomorphen Bild der Birnbäume anklingt. Bereits Lipiners Vers ist in seiner Intonation zu hoch, Buddensiegs erweiterter Vers des Hexameters³¹ ist es noch stärker. Er bricht aus der Engführung von Vers und syntaktischer Struktur aus, ohne aber, befreit vom Formzwang (Buddensieg kennt auch keinen Reim), eine eigene Struktur aufzubauen (es kommt zu ungewollten Ellipsen, Vers 19). Sein Naturbild sucht, ähnlich wie jenes von Pentz, die Anschaulichkeit und nicht die vorgeführte Bildlichkeit.

Gibt es einen deutschen Mickiewicz?

Gehen wir von den Resultaten aus, die unser kurzer poetologischer Streifzug durch die Mickiewicz-Übersetzungen zeitigte, dann muss die Frage negativ beantwortet werden. Generell sind die Übersetzer

31 Auf die Stilproblematik von Buddensiegs Hexameter haben Iwaszkiewicz und Tadeusz Nowakowski hingewiesen, vgl. "Das Echo der Nachdichtung von Adam Mickiewiczs *Pan Tadeusz*", in: *Mickiewicz-Blätter*, Heft 25, 48-54.

zu sehr mit den Grenzen ihres Handwerks beschäftigt, als dass eigene äquivalente Lösungen entstehen können. Das spürbare Unge-nügen führt in den späteren Mickiewicz-Ausgaben immer wieder zum zweifelhaften Versuch, frühere Übersetzungen zu bearbeiten³². Die Redaktion der von Lipiner übersetzten Eröffnung des *Pan Ta-deusz* in der DDR-Ausgabe von 1955 beweist das Versagen solcher späterer Eingriffe:

- 1 Litauen, Land meiner Väter! Wie der Gesundheit Wert,
Wirst du von dem erkannt und auch zutiefst begehrt,
- 3 Der dich verloren hat. Wie deine Schönheit prangt,
Seh und beschreib ich heut –, weil's mich nach dir verlangt.

Die Redaktion trifft zwar die Schwächen der Übersetzung. Litauen und Vaterland werden hier wieder zusammengefügt, und die pro-grammatische Stelle von Vers 4 ist jetzt korrekt gelesen, aber die Prosodie ist verstümmelt, und elliptische Konstruktion (1-2) und syntaktische Inversion (3-4) erschweren die Lektüre.

Für die Übersetzungen gilt auch das Gesetz des historischen Fortschritts nicht – die Mickiewicz-Übersetzung nach 1945 fällt in ihrer Neuübertragung sogar immer wieder hinter die Leistungen gerade eines Lipiners zurück – ebensowenig zeigt die zeitgenössische Übersetzung eine bessere Vorbereitung zu dem ihr nächstehenden Werk. Folgt man unserem poetologischen Untersuchungsweg, dann muss man festhalten, dass die Übersetzer offenkundlich Mühe zeigen, die spezifische literatur-historische Position Mickiewicz's zu be-greifen bzw. umzusetzen. Mickiewicz definiert sich seit seiner *Oda do młodości* immer an der Grenze zu einer anderen Epoche. Er ist mehr Lesender als Erlebender. Sein Werk dominiert die Reflexion. In seiner Position des Sekundären oder des Übergangs berührt Mi-ckiewicz sowohl die Tradition als auch die erst dann anbrechende Moderne. Die Abweichungen und Vereinfachungen der Übersetzun-gen gehen fast immer auf Kosten dieser ästhetischen Eigenart. Mi-ckiewicz gilt bis heute als der polnische nationale Dichter, und die

32 So verfährt das mehrfach verlegte Mickiewicz-Lesebuch der DDR (1953, 1955²) und Dedecius Mickiewicz-Ausgabe in der "Polnischen Bibliothek", aber auch schon Rutra redigiert ältere Übersetzungen in seiner Werkausgabe von 1919.

meisten Übersetzer seit den 30er Jahren des 19. Jhs. verstehen sich im Dienst dieser Überzeugung und übersehen oft, dass die unerlöschliche Kraft dieses Werks nicht in seiner abrufbaren Botschaft beruht, sondern darin besteht, dass Mickiewicz als Dichter seiner Generation, als politisch engagierter Emigrant und schliesslich als religiöser und mystischer Dichter immer Verfechter eines romantischen Dichterideals bleibt. Mickiewicz's Werk bedient sich nicht der romantischen Sprache, sondern entsteht erst in ihr.

Résumé

Adam Mickiewicz (1798-1855) est un auteur classique du Romantisme européen qui, malgré de nombreuses traductions, n'a pu s'imposer en dehors de la Pologne. L'article offre un panorama de l'histoire de la réception de Mickiewicz en Allemagne en retraçant l'historique des traductions depuis les années vingt du siècle passé jusqu'à nos jours. On peut déceler trois phases: une phase romantique jusqu'aux années 1840, une phase réaliste après l'échec de la révolte polonaise de 1863 qui se poursuit jusqu'aux années 1880 et finalement le renouveau après 1945. Bien que durant toute cette période les oeuvres les plus importantes aient été traduites, Mickiewicz n'occupe pas une place de choix dans la littérature allemande. L'article analyse les traductions sur la base de cinq domaines: le romantisme polonais dans les ballades et dans les romances, la maîtrise de l'art du sonnet, la lyrique suisse comme ouvrage des dernières années, l'exaltation des ancêtres et finalement *Pan Tadeusz*. Cette analyse comparative se concentre surtout sur des passages poétologiques pour lesquels l'interprétation concerne aussi bien l'original que la traduction.