

Zusammenfassung

Das vorliegende Buch *Polnische Faustübersetzungen. Kritischer Versuch und Rezeptionsgeschichte* sucht den Dualismus von Theorie und Praxis, von dem die Übersetzungskunst und –Theorie gekennzeichnet sind, und von dem sogar die Literatur selbst nicht frei ist, auszugleichen. Die Arbeit ist gedacht als Darstellung von theoretischen und vor allem praktischen Problemen der literarischen Übersetzung am Beispiel einer Übersetzungsserie, die über zwanzig Faustübertragungen zählt. Das Buch stellt die Probleme der Übersetzung von *Faust* ins Polnische dar, indem alle Faustszenen in Hinblick auf die bei der Übertragung entstandenen Probleme analysiert und jede einzelne Szene des Originals mit ihren zahlreichen, nicht selten sehr unterschiedlichen polnischen Versionen verglichen wird. Im Buch werden die Bedingungen und Schwierigkeiten des literarischen, kulturellen und geschichtlich bedingten Transfers bei der polnischen Übersetzung diskutiert und die von den jeweils anderen Literaturtraditionen abhängenden Bedingungen des vielschichtigen Transfers dieses Großwerkes unter dem Gesichtspunkt ihrer Auslegung erläutert.

Das bearbeitete Textmaterial, das etwa 20 Faustübersetzungen (*Faust I*) ins Polnische umfasst, und der große Zeitraum, in dem sie entstanden sind (die erste ist 1844, die letzte 1999 veröffentlicht worden), lassen erkennen, wie sich die Deutungs- und Interpretationsweisen des Werkes von Goethe mit der Zeit änderten. Zwar sind den polnischen Faustübertragungen zahlreiche Fallstudien gewidmet worden, aber diese wiederholen entweder einfach die gängigen Urteile oder gründen oft auf einer verallgemeinernden Wertung. Darüber hinaus wird in der vorliegenden Arbeit ein Beweisversuch unternommen, inwieweit die Schwierigkeiten bei der Übertragung im Zusammenhang mit den kulturellen, literarischen oder sprachlichen Differenzen stehen und inwiefern sie sich auf den Unterschied zwischen den deutschen und polnischen Lesererwartungen zurückführen lassen.

Der erste Teil des Buches skizziert kurz theoretische Probleme der literarischen Übersetzung und versucht ein neues Modell der Übersetzungsanalyse und –kritik darzustellen. Darüber hinaus werden im Teil I die für die Übersetzungsanalyse wichtigsten Grundbegriffe erläutert, theoretische Übersetzungsprobleme kurz skizziert und auch andere ästhetische und literarische Erscheinungen angesprochen, die bei der Übersetzung von Belang sind. Zu diesen gehören u.a. die Intertextualität, ihre Variante und der Einfluß der kulturell und sprachlich bedingten Konnotationen bei der Lektüre auf das Textverstehen.

Im zweiten, wichtigsten Teil dieser Arbeit werden alle Szenen von Goethes *Faust I* und ihre zahlreichen polnischen Übertragungen vorwiegend unter dem Gesichtspunkt des im ersten Teil ausgearbeiteten übersetzungskritischen Modells analysiert. Wenn es nötig war, wurden auch andere Forschungsmethoden verwendet. Dort werden also Übersetzungsentscheidungen, Abschweifungen sowie historisch und kulturell bedingte Interpretationsfälle mancher Stellen nicht nur kritisch dargestellt, sondern auch im Kontext des geschichtlichen Prozesses erklärt.

Der Teil III stellt die Geschichte der Werkrezeption und seiner polnischen Nachdichtungen, sowie die ersten kritischen Urteile und charakteristische Züge vorwiegend der frühen Faustkenntnis in Polen, dar.

Im zweiten Teil wird immer wieder bewiesen, dass nicht Worte und Sätze, sondern Textsinn übersetzt wird. Trotzdem hat der Übersetzer vornehmlich mit

Wörtern und Sätzen zu tun. Dank der kritischen Faustausgabe von Albrecht Schöne¹, die eben das Verhältnis von kleinen Textelementen und dem Textsinn aufs Neue hervorgehoben hat, sind für die Faustdeutung neue Perspektiven eröffnet worden, die auch in die folgende Übersetzungsanalyse einbezogen werden. A. Schönes Kommentar wie auch die früheren kritischen Ausgaben von E. Trunz und U. Gaier haben bewiesen, wie bedeutend die Rolle des scheinbar kleinen Textelements, des Geflechts von Leitmotiven und Symbolen ist, die diese Dichtungsstruktur ausmachen.

Im zweiten Teil versuche ich zu überprüfen, auf welche Weise Einzelwörter, Zeilen, Textpartien, ihre intertextuelle Verknüpfung, der große Formenreichtum des polyphonen Textes und die Vielzahl der poetischen Instrumente in der Übertragung wiedergegeben worden sind.

Im Teil I wird aus zwei ästhetischen Modellen des literarischen Kunstwerkes ein Modell der Übersetzungsbeschreibung und ihrer Bewertung ausgeführt. Die bereits vorhandenen und der Literaturwissenschaft seit langem vertrauten und bekannten ästhetischen Modelle – vor allem das Modell des literarischen Kunstwerkes von Roman Ingarden und die hermeneutische Überzeugung von der geschichtlichen Bedingtheit der Rezeption, die H.-G. Gadamer vertritt, scheinen für die Analyse und Kritik der literarischen Übersetzung gut geeignet zu sein.

Bei der Übersetzungsanalyse und ihrer Kritik soll das Modell von Ingarden verwendet werden, das zu überprüfen ermöglicht, wo im Übersetzungsprozess die größten Differenzen und Abschweifungen auftauchen. Angenommen, der übertragene Text ist nur eine der Konkretisationen (und Auslegungen) des Originalwerks, müssen auch mehrere „Verschiebungen“ in allen Werkschichten der Übersetzung zum Vorschein kommen.

Vom hermeneutischen Standpunkt aus ist der Interpret nicht gezwungen, eine einzige, 'richtige' Interpretation zu wählen. Für die Übersetzungskunst und Kritik bedeutet das, dass jeder Übersetzer seine eigene Interpretation des fremden Werkes darstellt. Diese zu beschreiben und ihr nachzufolgen ist das Ziel des Teils II, in dem die Faustszenen und ihre Übertragungen präsentiert werden.

Daraus ergibt sich die Feststellung, dass eigentlich jede Interpretation zugelassen ist, wobei die Menge der Interpretationsweisen nur auf die Vielschichtigkeit des literarischen Werkes verweist. Jede Lektüre, unter anderem die Lektüre des Übersetzers, die dem richtigen Übersetzungsprozeß vorangeht, trägt letztendlich zur neuen Aktualisierung bei. Im Text, der vom Empfänger bestimmte Lektürekompetenzen verlangt, werden seine Form und sein Inhalt und vor allem das Ungesagte aktualisiert. Weil der Übersetzer die Rolle des Lesers, des Interpreten und des zweiten Autors nacheinander übernimmt, der seine eigene Interpretation des Werkes vorschlägt, die nur eine der möglichen sein kann, besteht oft die Möglichkeit, dass der Leser des Zieltexes eine vereinfachte oder entstellte Version des Originals vor sich hat. Die schriftstellerische Werkstatt des Übersetzers soll deshalb in die Übersetzungsbeschreibung und Bewertung unbedingt einbezogen werden.

Für die Faustübersetzungen ins Polnische, deren Bewertung ich unternommen habe, scheinen diese Verstehensbedingungen eine besondere Rolle zu spielen. Für das Verstehen und den sich daraus ergebenden Erfolg des Übersetzers sind nämlich zwei

¹ A.Schöne, *Kommentare*. (In:) J.W.Goethe, *Faust. Kommentare* (Sonderausgabe. Textidentisch mit der vierten, überarbeiteten Auflage von Band 7/2 der Goethe-Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlages), Frankfurt/M 1999.

Umstände verantwortlich: die sich vergrößernde historische Distanz und das individuelle Ausdrucksvermögen eines sprachmächtigen Autors, dessen Wortreichtum sogar eine besondere Ausgabe des Wörterbuchs benötigt.

Diese Feststellung stimmt damit überein, was Gadamer, und später H.R. Jauss, über Texte sagen. Sie seien geschichtlicher Natur und stünden in einem wirkungsgeschichtlichen und unabgeschlossenen Zusammenhang.

Bei der Analyse ergibt sich auch die Notwendigkeit, in der literarischen Übertragung auch auf die sprachlichen Erscheinungen aufmerksam zu machen, und zwar bei der Nachprüfung, ob die im Original vorhandenen Elemente des eigenen Stils des Autors auch in der Übersetzung zu finden sind oder in der Anspielungsanalyse, die es ermöglicht, die kon- und intertextuelle Interpretation durchzuführen.

Die ganz neuen und zugleich unkomplizierten Kategorien der Bewertung, die ins Modell eingeführt worden sind, sind folgende: das Kriterium des „Mangels“, der „Ergänzung“ und der „Veränderung“ (und „Verwandlung“). Die Feststellung des Mangels oder der Bereicherung des Textes durch dem Originaltext fremde Elemente führt zu der Feststellung der Abschweifungen, die im Zieltext zustande kommen. Wenn z.B. der Originaltext "Staub soll er fressen, und mit Lust,/ Wie meine Muhme, die berühmte Schlange" (v.334-335), in dem Mephisto dem Herrn das Schicksal von Faust darstellt, an die berühmte Bibelstelle erinnert (zitiert wird hier der Gottesfluch über die Schlange, die den Menschen im Paradies verführt hat), muss diese intertextuelle Anknüpfung auch in der Nachdichtung realisiert werden. Diese scheinbar selbstverständliche Anspielung kommt aber nicht in allen Übertragungen vor. Die Entscheidungen der Übersetzer, die die Schlange durch eine Otter, Wespe oder Blindschleiche ersetzen, trugen zur falschen Auslegung der berühmten Bibelstelle bei.

Aus den im Teil II angeführten Beispielen geht hervor, dass es dem Übersetzer oft schwer fällt, die wichtigsten, historisch und sprachlich differenzierten Elemente und intertextuellen Bezüge in der Dichtung wiederzugeben.

In allen Werkschichten kommt auch die Anwesenheit der Kultur zum Vorschein: in den Literatur- und Kunstanspielungen, Zitaten, Paraphrasen. Wenn sie durch „fremde“ oder nicht entsprechende Elemente ersetzt werden, können sie die Interpretation stark beeinträchtigen oder entstellen. Wie die beiden Kulturen und einzelne Entscheidungen der Übersetzer die Zielfassung und ihre Auslegung beeinflussen können, sollte diese Analyse im Teil II zum Vorschein bringen.

Im Teil II werden alle Faustszenen, außer *Zueignung* und *Vorspiel auf dem Theater*, in Bezug auf ihre Übersetzungsinterpretationen analysiert. Wie die Analyse bewiesen hat, hat auch die Zensur einen Einfluss auf die Entstehung der ersten polnischen Übertragungen. Der *Prolog* fehlt zum Beispiel in der Übertragung von Alfons Walicki (1844) und Aleksander Krajewski (1857), was wahrscheinlich auf den Eingriff der russischen Zensur zurückzuführen ist, die zwar die Veröffentlichungen zuließ, aber die metaphysische, sogar religiöse Dimension des Werkes eliminieren wollte. Zu bemerken sind auch andere Eingriffe in die Werkstruktur: Emil Zegadłowicz (1926) hat den *Prolog* direkt in den ersten Teil einbezogen, Władysław Kościelski (1926) hat das mit allen drei Prologen getan. Der dreifache Rahmen (*Zueignung*, *Vorspiel auf dem Theater* und *Prolog im Himmel*) und die auf die antike Tragödie zurückgreifende Anspielung gehen also in ihren Übersetzungen verloren.

Im *Prolog*, sowie in anderen Szenen, spielen intertextuelle und kulturelle Bezugnahmen und literarische Anspielungen, d.h. alles, was Goethe selbst „Aneignung fremder Schätze“ genannt hat, eine besondere, für die Auslegung bedeutende Rolle. Mit der Analyse der Engelshymnen aus dem *Prolog* beginnt die Beschreibung von Übersetzungsfragmenten.

Den *Prolog* eröffnet der Gesang der drei biblischen Erzengel, die jedoch nicht Gott, sondern seine "hohen Werke" in einem kosmologischen, an einen Kirchengesang aus dem 17. Jh. erinnernden Hymnus loben (v.243 u a.). Von der Übertragung wird erwartet, dass sowohl die Form als auch der Inhalt beibehalten werden. Der Hymnus präsentiert eine kosmologische Weltordnung, die auf bestimmte philosophische Systeme anspielt, deren Spuren in der polnischen Übertragung verloren gegangen sind. Nach "alter Weise", wie im System der Phytagoreer, kreisen die Sonne und die Planeten auf ihren "Brudersphären" um den gemeinsamen Mittelpunkt. Weil bei der Planetenbewegung nach Platon und später nach Johannes Kepler ein Geräusch entsteht, ist die "alte Weise" sowohl als "Bewegungsweise" als auch als "Melodie, Klang" zu verstehen². Wegen des Mangels einer homonymischen Entsprechung mussten sich die polnischen Übersetzer entweder für die "Weise" („Art“ – "sposób") oder für "Weise" ("Melodie"– "pieśń", "melodia") entscheiden, was den Sinn der polnischen Version entstellt. Diese Übersetzungsentscheidung wirkt auf die Auslegung dieser Szene im umfangreicheren Kontext ein. Später vergleicht Mephisto die *conditio humana* mit dem Leben einer "langbeinigen Zikade", die ihr "altes Liedchen", irgendeine unbedeutende Melodie im Gras singt³. Die ironische Parallele der kosmischen "alten Weise" und des "alten Liedchens", des Makro- und Mikrokosmos, geht aus sprachlichen Gründen in der Übersetzung verloren.

In den polnischen Versionen wird auch die pantheistische Vision der Weltordnung entstellt präsentiert. Die Erde bei Józef Paszkowski (1841) wird von der „ewigen Kraft“⁴, bei Ludwik Jenike (1880) von der Gotteskraft in Bewegung gesetzt, sie dreht sich nicht – wie im Original – selbst. Diese Formulierungen verändern die ganze Kosmosvision und die Gottesstelle in der Welt.

Angenommen, dass die Sprache die Denkweise, Welt- und Menschenbetrachtung der Figuren wiedergibt, ist in der Analyse zu überprüfen, welche von den Stilelementen, die diese Ausdrucksweise kennzeichnen, die Übertragung beibehalten hat. Jede Abschweifung in der Aussage der Figur kann dieses Weltbild, das durch die Ausdrucksweise dargestellt wird, zerstören oder entstellen und letztendlich der Figur und der von ihr beschriebenen Wirklichkeit andere Rolle und Eigenschaften zuschreiben. In den polnischen Übertragungen wird zum Beispiel die Identität des Herrn klarer und eindeutiger dargestellt als im Original. Die Zweifel und Interpretationsfrage bezüglich des Herrn betreffen seine Herkunft und sogar dem Originalleser bereiten sie viele Schwierigkeiten. Ist er ein christlicher oder griechischer Gott, wie etwa Zeus, oder muss man ihn eher als eine pantheistische Gestalt betrachten?

² Johannes Kepler, *Harmonices of the World* (In:) *Great Books of the Western World*. Ed. by Mortimer J. Adler, Vol. 15: Ptolemy. Copernicus. Kepler, S.1005-1085.

³ V.287: Er scheint mir, mit Verlaub von Ew. Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Zikaden,
Die immer fliegt und fliegend springt

Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt;

⁴ *Faust*. Część I i II. Üb. von Józef Paszkowski. Kraków 1883 (1. Aufl. 1841), S.14.

Am sonderbarsten in diesem Fall ist Jezierskis Übertragung (1880), der seinen Herrn einfach mit dem Personalpronomen "On" ("er") bezeichnet, was wahrscheinlich auch auf den Eingriff der zaristischen Zensur zurückzuführen ist⁵. Der andere Übersetzer – Ludwik Jenike – nutzt in Bezug auf den Herrn das Attribut, der in der griechischen Mythologie Zeus dem Gott des Donners („gromowładny“) zugeschrieben wird⁶. Keine Zweifel lässt auch die gegenwärtige Übersetzung von Bernard Antochewicz (1978). Eindeutig gehe es um einen christlichen, oder sogar einen „katholischen“ Gott – (Pan Bóg) [entweder Klammern oder Bindestrich]. Entstellt werden in den Übertragungen auch andere Attribute des Herrn. "Wer kennt deine Abgründe, deinen Höllenschlund" – überträgt K. Lipiński⁷, indem er die Passage des Engelgesangs „Doch deine Boten, Herr, verehren/ Das sanfte Wandeln deines Tags“ (V.265-266) wiederzugeben versucht. Die Abgründe sind in der polnischen Kultur fast eindeutig mit der Finsternis, der Hölle, mit dem Bösen (Höllenschlund) konnotiert. Dem Herrn wird also unterstellt, er hätte etwas Gemeinsames mit dem Bösen oder mit der Hölle.

Wie die Übertragungsanalyse bewies, wird auch die Faustfigur in der polnischen Übersetzung anders aufgenommen und interpretiert. Schon im Prolog wird der Hauptprotagonist von Mephisto dargestellt. In der polnischen Version (z.B. Zegadłowicz) wird er viel milder von Mephisto behandelt. Die spöttische, aber auch verschleierte zynische Färbung der Aussagen von Mephisto zu wiedergeben, ist nur den wenigsten Übersetzern gelungen. Der polnische Mephisto drückt sich anders, milder aus als sein deutsches Vorbild: mit dem Herrn spricht er pathetisch und auf Untertanenweise, als ob er ein Gebet hersagte.

Völlig verändert wurde bei Kazimierz Strzyżewski (1914) das Fragment, in dem Mephisto den Zustand des Menschenlebens bewertet: „ich find' es dort, wie immer, herzlich schlecht“. In der Übersetzung geht es schlecht nicht den Leuten, sondern dem Teufel selbst... Manchmal spricht er vom Menschen mit Mitleid, indem er ihn „armer Schlucker“ oder „armes Ding“ nennt, wobei im Original „der kleine Gott“ eine implizite Anspielung auf Leibniz' *Theodizee* hervorruft. Auch Zegadłowicz' Mephisto hat nicht viel Gemeinsames mit seinem deutschen Vorbild. Die Sprache des Teufels im Original ist eher neutral, sie besitzt ihren doppelten Boden, dessen Spott und Ironie aber nur bei näherer Interpretation zum Vorschein kommt.

In den polnischen Übertragungen wurde der Sinn eines der bekanntesten Sprüche in diesem Werk entstellt. „So lang er auf der Erde lebt/ Solange sei's dir nicht verboten/ Es irrt der Mensch so lang er strebt“, sagt der Herr zu Mephisto. In der polnischen Phrase (Zegadłowicz) erscheint die bekannte Wendung "wódz go na pokuszenie" ("führe ihn in Versuchung"), in der der polnische Leser sicherlich die Anspielung auf das Vaterunser ("und führe uns nicht in Versuchung") entdecken wird. Es wird also suggeriert, der Herr gebrauche die Worte aus dem Vaterunser, um seine scheinbare Erlaubnis auszudrücken, Faust die teuflische "Straße sacht zu führen". Eine andere der bekanntesten Stellen des *Prologs* "Es irrt der Mensch solange er strebt" (v.317) wird auch meistens entstellt übersetzt. Bei Strzyżewski (1914) irrt der Mensch solange er kämpft ("Błądzi, dopóki walczy człowiek"⁸); Bei Antochewicz (1987) irrt

⁵ *Faust*. Cz. I i II. Üb. von Felix Jezierski. Warszawa 1880.

⁶ Zit nach Üb. von Jenike, S.15.

⁷ J.W.Goethe, *Faust*. Üb. von Krzysztof Lipiński, Kraków 1996, S.33. ("Bo któż otchłanie Twoje zna?").

⁸ *Faust. Tragedya*. Üb. von Kazimierz Strzyżewski, Poznań 1914, S.12.

der Mensch, solange er sucht. Die polnische Auslegung wird durch solche Stellen in der Zielfassung eingeschränkt oder sogar falsch wiedergegeben.

Der Vergleich, der Mensch lebe "tierischer als jedes Tier" (Prolog, v.286), lässt sich auf den Schein des Himmelslichts, d.h. auf die Vernunft, zurückzuführen: der Mensch sei "tierischer als jedes Tier", weil er seine Vernunft so akzeptiert, wie sie ist. Das bedeutet nicht, der Mensch verhalte sich zum anderen Menschen noch schlimmer, sondern umgekehrt: er überbietet seinen tierischen Zustand und schränkt dadurch seine Erkenntnismöglichkeiten ein. Deshalb handelt er, nach Mephisto, "tierischer als jedes Tier". Diese Phrase berührt das Moralthema überhaupt nicht, wie es den meisten Übersetzern scheint, sondern Erkenntnismöglichkeiten und Beschränktheit der menschlichen Vernunft, die als Schein des Himmelslichts bezeichnet wird. Pomorski schreibt: "Żeby większym bydlakiem być od bydła tłumu"⁹. Das Wort "bydlak" ("Vieh") ist heute mit Kleinmoral verbunden und bezieht sich auf unmoralisches, nicht ethisches Verhalten.

Ähnliche Übersetzungsprobleme werden in allen Faustszenen präsentiert. Einerseits sind sie mit der Auslegung des vieldimensionalen Textes verbunden, andererseits sind viele Übersetzungsfehler auf die mangelnde Kompetenz des Schriftstellers zurückzuführen.

Aus den ausgewählten Beispielen geht hervor, dass es dem Übersetzer schwer fällt, die wichtigsten, historisch und sprachlich differenzierten Elemente und intertextuellen Bezüge in der Dichtung wiederzugeben.

Viele der Übersetzungsentscheidungen sind darauf zurückzuführen, dass dieses Werk in Polen von Anfang an mit einer gewissen Fremdeinstellung rezipiert wurde. Nur teilweise ist also die Unvollkommenheit der polnischen Übersetzungen durch schriftstellerischen Talentmangel der Übersetzer zu erklären.

In der Szene *Nacht* tritt der enttäuschte Doktor zum ersten Mal in seinem berühmten Monolog auf, der im Knittelvers, einer im 16. Jh. populären Versform, gehalten wird. Diese verblasste Metrik wurde von Goethe angewendet, um sich vom Pathos des *Prologs im Himmel* zu befreien. In den polnischen Versionen wurde aber dieses Pathos gezielt beibehalten, was an vielen Stellen nicht nur dieser Szene zur allzu heroischen Darstellung der Faustfigur führt. Besonders in den früheren Übertragungen kommt es häufig zur religiös geprägten Darstellung des Protagonisten. „Mit heißem Bemühn“ strebte der deutsche Faust nach jeder Erkenntnis (v.357), was in einer der ersten Versionen als „krwawy pot“ („Schweiß wie Blutstropfen“) übersetzt wurde. Diese Wendung verbindet offensichtlich seine Gestalt mit Christus, von dem mehrmals in den Evangelien gesagt wird, dass sein Schweiß in Gethsemane und vor der Kreuzigung eben wie Blutstropfen war (vgl. z.B. Lk, 22,44). Solch eine Parallele ist in der Übertragung unerwünscht. Darüber hinaus werden im Gegensatz zum Original viele Fragmente des ersten Faustmonologs in den polnischen Versionen eindeutiger dargestellt. In demselben Monolog gesteht Faust, sein Erkenntnisverlangen habe ihn letztendlich dazu gebracht, dass er sich „der Magie ergeben“ habe (v.377). Obwohl er nicht präzisiert, ob es sich um eine weiße, kirchlich zugelassene oder um die schwarze, zauberische Magie handelt, wird in vielen polnischen Versionen diese Tatsache eindeutig ausgelegt, was in der Konsequenz die Faustfigur ins falsche Licht rückt und ihn als Schwarzkünstler erscheinen lässt. Die Magie ist jedoch nicht immer mit der schwarzen Kunst identifiziert worden und bildete in der Renaissance einen Teil

⁹ *Faust*. Üb. von Adam Pomorski..., S.14.

der Naturphilosophie. Außerdem zieht sich die Magie auf verschiedene Art und Weise durch das ganze Werk. Die Art der Wiedergabe ihrer Elemente in der Übertragung trägt zu einer gewissen, oft entstellten oder unvollständigen Präsentation der im Werk enthaltenen Weltsicht und ihrer Auslegung bei. Besonders in den ersten Szenen kann also die Magie offensichtlich zum Interpretationsschlüssel werden. Ihren Spuren wurde in dieser Arbeit gefolgt. Die magischen Anspielungen werden in der Szenenanalyse als intertextuell geprägte Einheiten begriffen, deren Bedeutung für die Textinterpretation nicht zu unterschätzen ist. Magische Motive stehen in engem Zusammenhang mit den Lektüren, die Goethe in seiner Jugend las. Zu diesen gehörte Agrippa von Nettesheim, der in seinen Werken von planetarischen Geistern, von guten und bösen Dämonen, von heiligen Drudenfüßen, und von heiligen Namen Gottes, denen er magische Kraft zuschreibt, sprach. Diese magischen Elemente sind in *Faust I* offensichtlich zu bemerken. In der polnischen Übertragung jedoch, die auch meistens durch die katholische Religion geprägt war, gehen diese Spuren der mittelalterlichen magischen Philosophie verloren. Der Magier im Mittelalter war ein Heiliger der Natur, er war der Herr der Naturkräfte. In dem Sinne des Wortes ist Faust nicht Magier, zumindest nicht ein erfahrener Magier, sondern ein Anfänger in dieser Kunst. In den Übertragungen dagegen ist Faust als ein erfahrener aber zugleich unglücklicher Mensch dargestellt, der sich jedoch in der Magie auskennt. Diese oft "verfehlte Wiedergabe" und die sich daraus ergebende Unübersetzbarkeit und Fehlinterpretation des Werkes in der Zielfassung sind u.a. mit dem fehlenden intertextuellen oder kulturellen Kontext der Zielkultur verbunden, der dagegen im Original präsent ist (z.B. Anspielungen auf die Volkslieder oder Märchenmotive u.a.) sondern sie sind durch andere ersetzt. Darüber hinaus sind sie mit dem ähnlichen kulturellen Kontext verbunden, der in beiden Texten anders verstanden wird (z.B. die Symbolik des Ofens, die im deutschen Sprachbereich im 17. Jh. auch die Hölle bezeichnete, die dagegen in Polen mit... Gott konnotiert wird – wie im Spruch „u Pana Boga za piecem“ – wortwörtlich: „bei Herrgott hinter dem Ofen“, d.h. sorglos, bequem leben). Auch wenn dieselbe Stelle durch „in der Ecke“ („w kącie“, wie bei Sandauer) ersetzt wird, verliert daran die Symbolik (wie es in der Szene Studierzimmer I passiert, in der Faust dem schwarzen Pudel den Platz hinter dem Ofen anbietet). Die unvollkommene semantische Wiedergabe dieser Stelle in der Übertragung hängt auch mit geschichtlichen Veränderungen der Sprache und dem sich daraus ergebenden Mißverstehen des Originals zusammen.

Der andere Grund der Entstellungen scheint einen religiös-ideologischen Charakter zu haben. Die ersten polnischen Stimmen über die Tragödie, noch im 19. Jh., zeugen von einer stark emotionalen, religiösen, sogar katholisch geprägten Aufnahme des Werkes. Die ersten Übersetzer, oft Selbstzensur betreibend, oft der Zensur unterworfen, versuchen auch manche blasphemische Stellen, z.B. in der Walpurgisnacht, in ihren Versionen milder zu schildern. Der Verzicht auf manche Motive (beispielsweise der schwarzen Messe) oder ihre Abmilderung sind also nicht auf das Unverständnis des Originals sondern eher auf den bewußten Eingriff des Übersetzers in die Textstruktur zurückzuführen.

Ein anderes Problem bei der Übertragung stellen magische Requisiten dar. Die Dämonenmagie wusste sich mit diesen magischen Werkzeugen zu befassen, z.B. mit Edelsteinen, Metallspiegeln, den geheimen Namen Gottes, Gebetsformeln, Talismanen, die von der Magie als objektiv wirksame Substanzen betrachtet waren.

Sie sind auch in *Faust I* präsent. Beim genaueren Erforschen der Übersetzungen lässt sich feststellen, dass auch diese Wirklichkeitselemente eine Metamorphose in der Übersetzung „erleben“, z.B. der Wedel wird durch Stöcke, Besen und andere Requisiten ersetzt.

Weiter sind in *Faust* bestimmte Praktiken zu nennen: Beschwörung des Pudels, das Pentagramm auf der Schwelle, der mit Blut unterschriebene Pakt (oder besser gesagt: die Wette). Diese sind auch – wie gesagt: aus mehreren Gründen, entstellt in der Übertragung wiedergegeben. Nicht selten sind diese falschen Darstellungen auf die verlangte Versform und den Reim zurückzuführen, was zuungunsten der Interpretation durchgeführt wird. Der Grund solcher Entstellungen ist auch auf die meist ähnlichen literarischen oder kulturellen Traditionen in Polen und Deutschland zurückzuführen, die solche Motive auch zu verarbeiten wussten.

Im Studierzimmer I, im Spruch der Viere (V.1272) erscheinen beispielsweise die Dämonen der vier Elemente. „Salomonis Schlüssel“ war im 18. Jh. das bekannteste Zauberbuch. Es lehrte nicht die Beschwörung der eigentlichen Teufel, wohl aber die der „Zwerglein, Bergmännlein, Wasserfrauen, Waldmännlein“, also der Elementargeister, die Faust als „halbe Höllenbrut“ bezeichnet. Die Sprüche, die Faust anwendet, sind offensichtlich fehlerhaft; sie sollen die Elementargeister zwingen, sich in ihrer wahren Gestalt zu offenbaren.

Der zweite Spruch, der die Geister vernichten will, ist inkonsequent, als er das Verschwinden des Sylphen dem Salamander und das Verglühen des Salamanders dem Sylphen zuschreibt und endlich dem Luftgeist nicht wie den andern die Vernichtung, sondern die ihm durchaus mögliche „häusliche Hilfe“ befiehlt.

Faust wird hier möglicherweise als ein unbedachter Anfänger in der Magie geschildert. In manchen polnischen Übersetzungen wird der Spruch „korrigiert“, indem der Ausruf „Incubus! Incubus!“ als ein Teil des richtigen Zauberspruchs zu verstehen wäre. Durch solche Textveränderungen im intertextuellen Bereich der Übersetzung entstehen neue, vom Original entfernte Möglichkeiten der Interpretation, in der sich Faust sogar als erfahrener Magier präsentiert.

Faust geht zunächst davon aus, dass es sich bei dem Tier um einen Elementargeist handeln könnte; „halbe Höllenbrut“ ist unrichtig, Elementargeister sind keinesfalls höllische, sondern Naturgeister. Die Art, wie Faust zu Werke geht, ist fahrlässig, ohne Vorbereitung, in den Übertragungen dagegen sind diese Textelemente aus verschiedenen Gründen nicht wiedergegeben. In der Konsequenz führt das zu einer neueren, auch das Original bereichernden Interpretation, aber auch zur Entstellung des magischen Bildes von Dr. Faust.

Das in der Faustsage vorhandene volkstümliche Motiv des Teufelsbundes, das in Goethes *Faust* zum Ausdruck gebracht ist, war, wie gesagt, auch in der polnischen Volkskultur im 19. Jh. allgemein bekannt.

Wahrscheinlich auch aus diesem Grunde ist die Faustfigur in der polnischen Fassung oft einfach polonisiert, was viele in diesem Buch angeführte Beispiele schildern.

Die geschichtlich bedingte Rezeption des Werkes und auch seine Übertragung spiegeln sich in der allgemeinen Atmosphäre der ersten Faustübersetzungen wider (vor allem in der Übertragung von A. Walicki 1844 und A. Krajewski 1857; im 20. Jh. trägt solche Merkmale die Übertragung von E. Zegadłowicz: 1926). Die Lektüre der meisten Szenen in polnischer Faustfassung, in denen die phantastische Welt in den

Vordergrund rückt (*Studierzimmer I und II, Hexenküche*), ruft sofort Konnotationen mit Mickiewicz' Drama hervor.

Auch die oft tendenziöse, durch Emotionen geprägte Kritik, das Verlangen nach der Hervorhebung des Liebesmotivs, der Rolle des Glaubens und der christlichen Religion hat manche Stellen in den polnischen Faustübersetzungen stark beeinflusst. Für die andere Rezeption und Wiedergabe der Idee in den Übertragungen sind zusätzlich die stark katholische und patriotische Haltung verantwortlich, die den starken Individualismus der Hauptfigur, die philosophische Prägung des deutschen Werkes bedeutend abschwächte. Den frühen polnischen *Faust* durchdringt eher eine emotionale Lebenseinstellung, stärkere Religiosität und die Hervorhebung der Freiheitsidee, die auch die polnische Identität und Lektüre im allgemeinen, zumindest damals, ausmachten.

Blasphemische Anspielungen, die die Kirche oder Bibel zu beleidigen drohten (z.B. die Papstwahl in *Auerbachs Keller*), obszöne Gesten und Anspielungen (wie in *Walpurgisnacht*) mildern die Übersetzer oder lassen sie gar weg. Die mephistophelische zynische Festlegung in *Auerbachs Keller*: "Das Volk ist frei" (v.2295), die als eine Kritik der Freiheitsidee unter Führung der französischen Revolution gedeutet werden konnte, nimmt in der polnischen Übertragung aus dem Jahr 1880 die Form eines pathetischen Lobes der Freiheit im allgemeinen an (wortwörtlich übersetzt: "Freie Leute können ihr Glück nicht unterdrücken")¹⁰.

Margarete trägt in der polnischen Faustfassung oft die Charakter- und Sprachzüge einer Dame oder Adligen. Dort aber, wo Volksmotive auftauchen (z.B. in den Liedern) oder wo der Szenencharakter stark emotional geprägt und gefühlsbetont ist (vornehmlich Margareteszenen, vor allem *Zwinger* und *Kerker*), klingen in der Übertragung meistens natürliche polnische Klänge an, denn einerseits sind viele Volksmotive, Kultur- und Religionszüge in beiden Kulturen gleich (Gebetsszene im *Zwinger*), andererseits sind die Szenen, die Margaretes katholisches Glaubensbekenntnis hervorheben (u.a. Beichte, Beten, Gewissensbisse, Moral), in der polnischen Fassung sogar leichter und natürlicher wiederzugeben, weil diese Sitten die typisch polnische, katholisch geprägte und emotionale Mentalität ausmachen.

Probleme im Übersetzungsprozess und die sich daraus ergebende Unvollkommenheit der Übertragungen stehen zwar im Zusammenhang mit dem relativ geringeren Talent polnischer Übersetzer, andererseits aber mit kulturellen, geschichtlichen oder literarischen Differenzen, mit der anders gestalteten Mentalität beider Nationen und ihrer einerseits protestantisch und andererseits katholisch geprägten Religiosität, die eine dem Original sich nähernde Wiedergabe durchaus schwierig machen.

Im dritten Teil wird die Faustrezeption in Polen, besonders ihre Anfänge, dargelegt. Polnische Interpreten waren zwar von Anfang an von dem unglaublichen intellektuellen, philosophischen und literarischen Reichtum des Werkes fest überzeugt, jedoch waren sie nicht immer im Stande, seine Idee in allen ihren Dimensionen zu erfassen, ohne sich dabei vorwiegend nach sozialen und religiösen Gesichtspunkten gerichtet zu haben. Der Anfang der Faustrezeption in Polen stand also unter dem Zeichen der scharfen Kritik der Aufklärungsvertreter.

Jedoch trotz mehrerer Mißverständnisse wurde damals Goethes *Faust* in Polen sehr aktiv aufgenommen. Paradoxerweise wird das Werk in der polnischen Kultur für

¹⁰ *Faust*. Teil I und II. Üb. von Felix Jezierski. Warszawa 1880, s.86.

etwas Fremdes und Verwurzeltes zugleich gehalten. Die Fremdheit der faustischen Idee betont noch 1999 der Verfasser der neuesten polnischen Faustfassung¹¹. *Faust* ist ein Teil der in Polen zwar bekannten aber entfernten Weltliteratur und das altbekannte Motiv der Nationalliteratur zugleich. Durch die selten getreuen Übersetzungen wurde es dem Leser mehrmals und eher nicht auf brillante, künstlerische Weise nähergebracht. Andererseits ist es dank den in ihm anwesenden Ideen, seinem Klima, in die polnische Originalliteratur bereits im 19. Jh. eingegangen.

Goethes Lebenswerk ist in seiner über hundertsechzigjährigen Geschichte verschieden verstanden und interpretiert worden, was sich auch in seiner Rezeption in Polen und zahlreichen Übertragungen widerspiegelte. Die ersten Übersetzungen entstanden schon nach der Veröffentlichung der Dichtungen von Mickiewicz. Der polnische Leser lernte also den Faust und seine Idee unter dem Gesichtspunkt der Nationalliteratur kennen. Die erste Teilübersetzung stammte noch aus dem Jahre 1826 (Faustmonolog in *Wald und Höhle*)¹², die erste vollständige Fassung aus dem Jahre 1844 (Alfons Walicki, Wilna 1844).

Die geschichtliche Darstellung der Faustrezeption in Polen ist durch acht ausgewählte, sowohl frühere als auch neuere, genauer und eingreifender analysierte und bewertete Faustübertragungen ergänzt. Darüber hinaus ist die Arbeit mit Anhang und mit bibliographischen Hinweisen versehen.

¹¹ Vgl. Adam Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*. (Nachwort). In: J.W. Goethe, *Faust.*, üb. von A. Pomorski, Warszawa 1999, S.509.

¹² *Faust*. (Fragment). Monolog. Üb. von Julian Korsak, „Dziennik Warszawski” 1826, Bd.5, S.178-179.