



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Originalgenie oder allgemeiner Romantiker? – Eine Analyse der
deutschen Übersetzung ausgewählter Gedichte von Mihai
Eminescu

verfasst von | submitted by

Edwin Hollschwandner B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Kolb

Inhaltsverzeichnis

1. Introductio	3
2. Descriptive Translation Studies	5
2. 1. Polysystem-Theorie	6
2. 2. Translationsnormen	11
3. Neuübersetzung	15
4. Mihai Eminescu	19
4. 1. Lebenslauf eines Nationaldichters	20
4. 2. Die emineszianische Lyrik – zwischen Romantik und Modernität	25
5. Die emineszianische Lyrik in der Forschung	30
6. Eminescu im deutschsprachigen Raum	37
7. Analysemodell	45
7. 1. Verfahren der Gedichtübersetzung	45
8. Analyse	49
8. 1. Melancolie („Melancholie“)	49
8. 1. 1. Interpretation des Originals	49
8. 2. Analyse der Übersetzungen	54
8. 2. 1. Melancholie (Mite Kremnitz)	54
8. 2. 2. Schwermut (Alfred Margul-Sperber)	64
8. 2. 3. Melancholie (Christian W. und Simone Reicherts-Schenk)	73
8. 3. Atât de fragedă („So zart“)	81
8. 3. 1. Interpretation des Originals	81
8. 4. Analyse der Übersetzungen	86
8. 4. 1. Dir! (Mite Kremnitz)	86
8. 4. 2. So duftig (Konrad Richter)	92
8. 4. 3. So zart... (Christian W. und Simone Reicherts-Schenk)	99
8. 5. Dorința („Der Wunsch“)	104
8. 5. 1. Interpretation des Originals	105
8. 6. Analyse der Übersetzungen	109

8. 6. 1. Liebeslied (Mite Kremnitz)	109
8. 6. 2. Wunsch (Zoltán Franyó)	114
8. 6. 3. Wunsch (Christian W. und Simone Reicherts-Schenk)	121
8. 7. Rugăciunea unui dac („Das Gebet eines Dakers“)	126
8. 7. 1. Interpretation des Originals	126
8. 8. Analyse der Übersetzungen	130
8. 8. 1. Gebet der Dakier-Häuptlings (Mite Kremnitz).....	131
8. 8. 2. Gebet eines Dakers (Wolf von Aichelburg).....	137
8. 8. 3. Gebet eines Dakers (Maximilian W. Schroff).....	144
9. Diskussion der Endergebnisse	151
10. Conclusio	155
11. Bibliographie	158
12. Anhang.....	164
13. Abstracts	185
13. 1. Abstract (Deutsch)	185
13. 2. Abstract (Englisch)	186

1. Introductio

„In meiner Welt fühle ich mich / Kalt und unsterblich“ – so verabschiedet sich der Abendstern in den gleichnamigen Gedicht von Mihai Eminescu (1850–1889), eine Persönlichkeit, die in der rumänischen Literaturgeschichte eine einzigartige Stelle einnimmt (Eminescu 2014: 201; Übers. E. H.). Der „unvergleichliche Dichter“ und sein Werk zu definieren, erweist sich als eine sehr komplexe Herausforderung (Negrici 2017: 72). Literaturkritikern wie Constantin Dobrogeanu-Gherea sind sich dieser Herausforderung bewusst. Sein Werk umfasst gemäß dem Kritikers die folgende Dimension: „[...] durch den Ausdruck erotischer Gefühle kommt er bis an Musset, durch den Ausdruck höherer Gedanken bis an Lenau heran - und das ist nicht wenig“ (Dobrogeanu-Gherea 1983: 318; Übers. E. H.). Er stellt auch fest, dass Eminescus Werk eine Ausnahmeerscheinung in der rumänischen Lyrik ist, die davor „keine Vorfahren hatte“ (1983: 319; Übers. E. H.). In der gesamten Geschichte der rumänischen Literatur gab es keinen Schriftsteller, der so umstritten war und gleichzeitig so verehrt wurde wie Mihai Eminescu. Sein Werk, das tief in der deutschen Romantik verwurzelt ist, wirkte wie eine Novität in einer Gesellschaft, die bereits für die Mehrheit des 19. Jahrhunderts überwiegend frankophon geprägt war. Die Einheitlichkeit seiner Sprache, die Musikalität seiner Reime und die Tiefe seiner Gedanken gaben künftigen Generationen von Dichtern eine Vorlage, ein Ideal¹, nach dem sie streben konnten, kurzgefasst, eine Synthese von Poesie, Philosophie und Nationalbewusstsein.

Mit Eminescu als Identifikationsfigur für die gesamte rumänische Nation ist es nicht ungewöhnlich, dass sein literarisches Oeuvre übersetzt wird, um dieses neben dem Werk großer Klassiker wie Shakespeare und Goethe weltweit zu verbreiten (vgl. Boia, 2015: 210). Im deutschsprachigen Raum sind die Beiträge ziemlich umfangreich, wobei die ersten Übersetzungen noch zu Lebzeiten des Dichters entstanden sind und sonstige Übersetzungen einige Jahre nach seinem frühen Tod und für die Gesamtheit des 20. Jahrhunderts veröffentlicht wurden (vgl. 2015: 211). Allerdings blieb die Mehrheit dieser deutschen Übersetzungen seiner Werke weitgehend unbemerkt und sie erreichten nicht den gleichen

¹ Der berühmte Kritiker Titu Maiorescu beschrieb Eminescu schon zu Lebzeiten auf der vorgenannte Weise: „Ein sehr besonderer Mensch in seiner Art, ein Mensch der Moderne, vorerst noch etwas blass in seinen Gedanken, mit einer Vorliebe für übertriebene Gegensätze, reflexiv weit über die Grenzen des Erlaubten, ohne viel Ausbildung, sodass es uns schwerfällt, ihn gleich nach Alecsandri zu zitieren, aber letztendlich ein Dichter, ein Dichter im wahrsten Sinne des Wortes, ist der Herr Mihail Eminescu“ (Boia, 2015: 7f; Übers. E. H.).

Bekanntheitsgrad wie in seiner rumänischer Heimat. Woran liegt das? Wie wurde Eminescu ins Deutsche übersetzt und konnten die ÜbersetzerInnen seine literarische Vision wahrhaftig umsetzen? Schaffen es die Übersetzungen, das Originalgenie widerzuspiegeln oder zeigen sie nur einen durchschnittlichen romantischen Dichter?

Diese Arbeit möchte dem deutschsprachigen Publikum eine andere Perspektive auf Eminescus Werk bieten und aufzeigen, wie die deutsche romantische und philosophische Tradition ihn geprägt hat und warum sein Werk, sobald es ins Deutsche übersetzt wird, einen Großteil dessen verliert, was es in seiner Originalsprache charakteristisch macht. Im Rahmen dieser Arbeit liegt der Fokus auf einer Auswahl von vier Gedichten, die für das Werk von Mihai Eminescu repräsentativ sind und wichtige romantische Themen und Ideale verkörpern. Dazu gehören die Gedichte „Melancolie“ („Melancholie“), ein guter Startpunkt, um das philosophische Weltbild des emineszianischen Werkes zu verstehen, „Atât de fragedă“ („So zart“), welches das Thema der unsterblichen, göttlichen Liebe dargestellt wird, „Dorința“ („Der Wunsch“), eine Hommage an die Natur als Flucht- und Heilort und schließlich „Rugăciunea unui dăc“ („Das Gebet eines Dakers“), das die Nationalgeschichte Rumäniens aus der Sicht seiner Vorfahren, der Daker, schildert (Übers. E. H.). Theoretisch verankert in den Descriptive Translation Studies und insbesondere in den Theorien zur Neuübersetzung, widmet sich diese Arbeit der Analyse verschiedener deutschsprachiger Übersetzungen der oben erwähnten Gedichte, mit dem Ziel, die zeitliche Entwicklung der Übersetzung von Eminescus Gedichten im deutschsprachigen Raum zu verfolgen und die jeweiligen Entscheidungen der ÜbersetzerInnen bei jeder neuen Übertragung im jeweiligen historischen Kontexten zu untersuchen.

Verglichen werden vor allem die Übersetzungen aus Eminescus Lebzeiten, die von der deutschstämmigen Schriftstellerin Mite Kremnitz in Zusammenarbeit mit Carmen Sylva für die beiden Editionen der *Rumänischen Dichtungen* aus den Jahren 1881 und 1889 als durchgeführt wurden, mit den Neubearbeitungen aus der Zeit des Kommunismus, unter anderen „Schwermut“ von Alfred Margul-Sperber, „So duftig“ von Konrad Richter aus der Gedichtausgabe des Verlags „Das Buch“ von 1955 bis hin zu „Wunsch“ von Zoltán Franyó und „Gebet eines Dakers“ von Wolf von Aichelburg aus der Sammlung des Kriterion-Verlags von 1989. Im Gegensatz dazu sind die aktuellsten deutschen Übersetzungen, die zur Verfügung stehen: auf der einen Seite die Neuübersetzungen

von „Wunsch“, „Melancholie“ und „So zart“ von Christian W. Schenk und Simone Reichert-Schenk. Dyonisos Verlag, auf der anderen Seite die Version des Gedichts „Gebet eines Dakers“ von Maximilian W. Schroff aus dem Band *Elfhundert rumänische Dichter – Von Eminescu bis zur Gegenwart*. Die Analyse dieser Übersetzungen orientiert sich an dem Modell, das Andreas Wittbrodt in seiner Arbeit *Verfahren der Gedichtübersetzung* vorlegt.

2. Descriptive Translation Studies

In diesem Kapitel wird die theoretische Grundlage für diese Arbeit festgelegt. Die zentralen Fachbegriffe der Descriptive Translation Studies werden in den folgenden Unterkapiteln erläutert. Als erstes wird die Polysystem-Theorie behandelt. Danach werden die Translational Norms definiert und in einem anschließenden Kapitel wird das Phänomen der Neuübersetzung ausführlicher beschrieben.

Bevor das Thema weiter vertieft wird, ist es wichtig, die Descriptive Translation Studies und ihren zentralen Ansatz zu klären. Als Teildisziplin der Translationswissenschaft priorisieren die Descriptive Translation Studies eine systematische Untersuchung von vorkommenden Übersetzungen, anstatt Vorschriften für ihre Erstellung zu formulieren. In seiner Arbeit *Descriptive Translation Studies – and beyond* argumentiert Gideon Toury, dass Übersetzungen als Fakten der Kultur betrachtet werden müssen, in der sie aufgenommen werden, und dass sie innerhalb der Zielsprache konstituiert sind und deren eigene systematische Konstellation widerspiegeln (vgl. Toury 2012: 22ff). „Translations require decisions“ (Tymozcko 2014: 23). Da sich die Übersetzungsstrategien je nach Zeit, Kultur und Sprache stark unterscheiden, lassen sich Übersetzungen am besten im Kontext kultureller Systeme betrachten (vgl. 2014: 23).

Im folgenden Kapitel wird die Polysystem-Theorie ausführlicher behandelt. Literarische Übersetzungen werden als „Teil der Kultur“ und somit als Teil eines Systems verstanden – das heißt, ihre Entwicklung ist abhängig sowohl von internen als auch externen Faktoren (vgl. Toury 2012: 20ff). Itamar Even-Zohar hat diese Theorie weiterentwickelt, indem er sich auf die Werke des russischen Formalisten Tynjanov und Jakobson stützte. Gemäß der Formalisten sind die Elemente eines Systems niemals statisch, sondern stehen stets in

Wechselwirkung mit Elementen anderer Systeme. Literatur als System, und hiermit wird auch übersetzte Literatur gemeint, interagiert direkt mit nicht-literarischen Systemen, wie geschichtlichen und gesellschaftlichen Normen und Entwicklungen (vgl. Gentzler 1993: 112).

Die Untersuchung von Übersetzungen im Kontext der Descriptive Translation Studies lässt sich ebenfalls in drei Teile untergliedern: funktionsorientiert (wie Übersetzungen in der Zielkultur empfangen wurden), prozessorientiert (welche Entscheidungen die ÜbersetzerInnen innerhalb des Übersetzungsprozesses getroffen haben) und produktorientiert (wie werden Übersetzungen als fertig gestellte Texte analysiert) (vgl. Toury 2012: 9ff). Wie am Anfang des Kapitels erwähnt wurde, liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit auf dem produktorientierten Übersetzungsprozess und wird auf den folgenden Seiten ausführlicher behandelt.

2. 1. Polysystem-Theorie

Itamar Even-Zohar führte den Begriff „Polysystem“ in einer Reihe von Beiträgen ein, die zwischen 1970 und 1977 entstanden sind und die später als *Papers in Historical Poetics* veröffentlicht wurden. Sein Ziel war es, einen Begriff zu prägen, der die Mehrheit der literarischen Systeme einer bestehenden Kultur umfasst: alles vom etablierten „literarischen Kanon“ oder der „Hochliteratur“ bis hin zu allem, was außerhalb davon liegt, wie zum Beispiel „Unterhaltungsliteratur“ (vgl. Gentzler 1993: 105). Im Gegensatz zu anderen Translationswissenschaftlern jener Zeit, deren Fokus in erster Linie auf der Subjektivität der ÜbersetzerIn lag ausgerichtet war, was die Schaffung eines äquivalenten Textes zur Folge hatte, der die kulturellen und literarischen Konventionen der jeweiligen Gesellschaft beeinflussen würde, vertreten Polysystemtheoretiker genau die gegenteilige Ansicht: Sie sind der Meinung, dass gesellschaftliche Normen und literarische Praktiken und Traditionen in der Zielkultur und -sprache das Endergebnis beeinflussen (vgl. 1993: 107). Durch die Betrachtung der historischen Dimension des Übersetzungsprozesses wird deutlicher, dass dieser Prozess nicht statisch, sondern dynamisch ist, dass er Veränderungen und Einflüssen innerhalb des gesamten literarischen Systems unterliegt (vgl. 1993: 109).

Es geht nicht nur um die Analyse der Übertragung eines einzelnen Textes, sondern um sämtliche Prozesse der Übersetzungsproduktion, sowie den damit einhergehenden Verän-

derungen innerhalb von literarischen Systemen (vgl. 1993: 109). Die Theorie der Literatur als dynamisches und sich ständig veränderndes System ist jedoch nicht gänzlich neu. Evan-Zohar selbst war stark vom russischen Formalismus beeinflusst, insbesondere von Jurij Tynjanov. Für die Formalisten wurde ein literarischer Text unabhängig von seinem Kontext betrachtet und die Literaturgeschichte war eine Reihe von Ereignissen, die einer linearen Abfolge unterliegen. Das bedeutet, ein Text ist eine eigenständige Einheit und nicht das Ergebnis der Zeit und des Ortes, aus denen dieser stammte. Die Form hat Vorrang vor dem Inhalt. Und doch berücksichtigt dieser Ansatz nicht, wie neue literarische Werke oder Werke², die mit der etablierten Formen brechen, definiert werden können. Tynjanov hingegen, vertrat die Auffassung, dass literarische Werke als Elemente ihres Entstehungskontextes analysiert werden müssten (vgl. 1993: 109ff).

Kurz gesagt: Die innovativen Eigenheiten eines literarischen Werks können am besten verstanden werden, wenn die literarische und historische Tradition dahinter nachvollzogen werden kann. Eine derartige Koexistenz disparater Ebenen lässt sich folglich als interdependente Beziehung zwischen Systemen charakterisieren. Genau das beabsichtigte Tynjanov mit seinem Konzept des „Systems“. Dementsprechend konstituieren „Gattungen innerhalb einer Literatur“, literarische Traditionen, einzelne Werke sowie auch gesamte Literaturen „interagierende Gefüge“, die einer dynamischen transformativen Beziehung unterordnet sind (Albrecht 1998: 194). Der einzige Nachteil von Tynjanovs Modell war, um Gentzler zu zitieren, dass es, so fortschrittlich es auch war, dennoch an seinen formalistischen Grundzügen festhielt und sich weiterhin vor allem mit der „konstruktiven“ Funktion des Textes beschäftigte. Nur dem, was von der etablierten Form abwich (z. B. Lyrik), wurde Wert beigemessen, während das, was sich der Form anpasste (z. B. Journalismus, Trivilliteratur), nicht berücksichtigt wurde (vgl. Gentzler 1993: 114).

Und hier lässt sich der große Unterschied feststellen. Even-Zohar übernahm Tynjanovs System Modell und entwickelte es weiter. In seinen Modell der „Polysystems“, beschreibt Even-Zohar ein umfassendes Netzwerk von Systeme, „a global term covering all of the Literary systems, both major and minor, existing in a given culture“ (1993: 115). Diese können Werke eines feststehenden literarischen Kanons sein aber auch Werke, die als außerhalb des

² Der Formalismus vertrat die These, dass das, was als neu oder fremd galt, durch ein Konzept der Gleichheit, Ordnung und Anpassung definiert werden kann. Kurz erfasst, präsentiert jeder literarische Text allgemeine und familiäre Elemente durch einen Prozess der Verfremdung, vor allem durch die Sprache. Diese Verfremdung betrifft jedoch nur die Form des Textes, nicht den Inhalt (vgl. Gentzler 1993: 112).

Kanons, definiert werden (vgl. 1993: 114). Sie bilden ein umfassendes System und die Unterschiede zwischen dem sogenannten literarischen Standard – ob „civilized“ oder „vulgar“, „slang“ oder „high-brow“ – werden nicht nur sprachlich, sondern auch sozio-kulturell festgestellt (Even-Zohar 1979: 297). Evan-Zohars Versuch besteht darin, die Funktion jeder Form von Schreiben innerhalb einer Kultur, beziehungsweise einer Gesellschaft, zu erläutern.

Ursprünglich als Literaturtheorie entwickelt, wurde sie später auch auf den Bereich der Translationswissenschaft ausgeweitet. So kann ein literarischer Text nicht mehr isoliert betrachtet werden. Vielmehr wird das Endergebnis einer literarischen Übersetzung von einer Vielzahl nebeneinander bestehender Systeme bestimmt: literarische Traditionen, literarische Gattungen, einzelne literarische Werke sowie gesellschaftliche Normen und Regeln. All diese Systeme interagieren miteinander und beeinflussen sich gegenseitig. Evan-Zohar stützte seine Polysystemtheorie vor allem auf die Erforschung der „kleineren“ Literaturen, wie zum Beispiel die hebräische oder die niederländische. Ähnlich wie Tynjanov, dessen Modell auf feststehenden hierarchischen Strukturen beruhte, kam Even-Zohar zu dem Ergebnis, dass auch nicht alle Polysysteme gleich sind (vgl. Gentzler 1993: 117).

Dies lässt sich auf mehrere Faktoren zurückführen: Zum einen sind die nationale und die internationale Ebene zu berücksichtigen, zum anderen die Normen und Traditionen, die die Polysysteme bestimmen. Und was für eine Stelle nehmen Übersetzungen in diesem Zusammenhang ein? Evan-Zohar hat zu Recht festgestellt, dass die Polysysteme größerer Kulturen, wie etwa der angloamerikanischen oder der französischen Sphäre, Übersetzungen aus kleineren Kulturen eine meist untergeordnete, manchmal sogar periphere Stelle zuweisen (vgl. 1993: 117). In welchem Grad sich ÜbersetzerInnen an die Standards einer Zielsprache orientieren, variiert je nach „Prestige³, [...] Stabilität und von der Reife bzw. der Überreife der an den Tauschvorgängen beteiligten Literaturen“ (Albrecht 1998: 194). Evan-Zohar erklärt in seinem 1978 veröffentlichten Essay „The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem“, Übersetzungen können unter den folgenden drei Umständen eine zentrale Funktion erhalten: wenn die Literatur eines bestimmten Landes relativ jung ist, sich in

³ In bestimmten Fällen besteht die Möglichkeit, dass eine größere Kultur auf zwei Weisen Einfluss und Dominanz über eine kleinere Kultur ausübt: Erstens durch den Export innovativer Stilmittel, die in der kleineren Kultur Erneuerung und Experimentierfreude stimulieren können. Zweitens durch die Einordnung der Literaturgeschichte der kleineren Kultur in eine höhere, allgemein anerkannte Narrative, wodurch diese Kultur einen Platz innerhalb dieser Narrative einnimmt. Durch die Übersetzung in eine dominantere Sprache verliehen Autoren ihrer Heimat eine gewisse kulturelle Legitimität (vgl. Norris 2020: 9).

der Etablierungsphase befindet oder sich in einer Krise oder einer Umbruchphase befindet (vgl. Even-Zohar 1978: 24).

Übersetzungen sind aber nicht immer den größeren Polysysteme unterordnet. Sie können auch einen großen Einfluss auf eine Kultur haben und Lücken innerhalb von Literaturen schließen. Ein Beispiel hierfür ist die hebräische Literatur, die laut Evan-Zohar stark von Übersetzungen aus dem Russischen und Jiddischen profitierte. Dadurch war es hebräischen Schriftstellern möglich, mit der Sprache zu experimentieren und neue künstlerische Strömungen zu entwickeln (vgl. Gentzler 1993: 115ff). Auf der anderen Seite können Übersetzungen innerhalb hochentwickelten Kulturen sowohl eine zentrale als auch eine periphere Stelle ausüben: Zentral, wenn literarische Werke bestimmte Innovationen folgen, die dazu führen, die Literatur entwickelter Kulturen zu bereichern, wenn diese stagnieren. In anderen Worten, Übersetzungen verleihen dabei „frisches Blut“ (vgl. 1993: 118). In der Vereinigten Staaten der 1960er Jahre suchten Schriftsteller nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und fanden diese in den Literaturen anderer Kulturen wie zum Beispiel Indien oder China (vgl. 1993: 118). In diesem Kontext erlangt der Begriff „Übersetzung“ eine viel größere Bedeutung und umfasst nicht nur originaltreue Übersetzungen, sondern auch freiere Formen wie Adaptionen, Imitationen und Nachdichtungen (vgl. 1993: 119). Mit dem Ziel etwas Neues in der Zielkultur einzubringen, werden übersetzte Texte versuchen, so viel wie möglich vom Originaltext zu behalten und zu reproduzieren. Solche Handlungen können aber auch dazu führen, dass die Übersetzung einen Verfremdungseffekt bei der Leserschaft erzeugen wird und somit nicht als Teil der etablierten Kultur angenommen wird (vgl. 1993: 119).

In solchen Fällen werden Übersetzungen innerhalb hohen, dynamischen Systeme peripher bleiben. ÜbersetzerInnen versuchen dann die zentralen, hochrangigen Traditionen einer Kultur zu imitieren, indem sie bestimmten ästhetischen Normen der Zielkultur folgen zugunsten des Originaltextes (vgl. 1993: 119). Ein Musterbeispiel, das für den Inhalt dieser Arbeit geeignet wäre, ließe sich in der rumänischen Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden. Durch die Massenübersetzung⁴ französischer Werke wie die von Alphonse Lamartine, Eugène Sue, Victor Hugo und Honoré de Balzac ins Rumänische konnte sich die rumänische Literatur an der größeren und einflussreicheren französischen Kultur orientieren

⁴ Die größte Mehrheit dieser Übersetzungen aus dem Französischen ins Rumänische war nicht von höchster Qualität und die Mehrheit der ÜbersetzerInnen versuchte nur die „ansprechendsten“ Aspekte eines Werkes zu übernehmen, die ein Gefühl von Modernität in der damals noch archaischen und Orientalen rumänischen Gesellschaft übermitteln könnten (vgl. Schippel 2014: 25).

und ihren eigenen Entwicklungskurs verfolgen (vgl. Terian 2018: 20ff). Solche Bestrebungen⁵ führten jedoch zu einer Situation, in der Rumänien zwar viel Literatur aus anderen Ländern importierte und übersetzte, aber relativ wenige eigene AutorInnen exportierte, die im Vergleich zu den großen Klassikern der französischen Literatur einen weitaus geringeren Einfluss in der europäischen Kultur ausüben konnten. Rumänische SchriftstellerInnen müssen sich zwangsläufig den etablierten Normen der größeren und stärkeren Kultur, in diesem Fall der französischen Literatur, die tonangebend war, anpassen und sich diesen unterordnen (vgl. Gentzler 1993: 119).

Diese Hierarchisierung und Unterteilung zwischen den „größeren“, stärkeren Systemen und den kleineren, „schwächeren“ Systemen, repräsentiert, laut Evan-Zohar, vielleicht das zentrale Problem mit seiner Polysystemtheorie: Für den Autor repräsentiert die Kultur die höchste organisierte Ebene (vgl. 1993: 119). Nicht der einzelne übersetzte Text, sondern die Inter- und Intrabeziehungen mehrerer übersetzten Texte innerhalb eines einheitlichen Ganzen haben die größere Bedeutung. Dieser Aspekt kann jedoch dazu tendieren, eine bestimmte Ganzheit innerhalb eines Kultur- beziehungsweise eines Literatursystems zu favorisieren, was wiederum zu Verallgemeinerungen und Stereotypisierungen führen kann (vgl. 1993: 120f). Laut Gentzler ist Evan-Zohars eigene Methodologie begrenzt. Seine Tendenz, allen möglichen Vorurteilen und elitären Kategorisierungen zu entkommen, um volle Objektivität zu erreichen, ist zwar bemerkenswert, aber gleichzeitig idealistisch (vgl. 1993: 122f). „Systems that do not conform to the rules and laws of the structural polysystem are thus viewed as ‚defective‘“ (1993: 124). Somit ähnelt Evan-Zohars Theorie den klassischen, platonischen Idealen, wonach Gegensätze eliminiert werden, um die Einheit des Ganzen zu bewahren (vgl. 1993: 124). Unabhängig von diesen Aspekten lässt sich nicht bestreiten, dass Evan-Zohars Polysystem-Theorie das Verständnis von Übersetzungen maßgeblich vorangebracht hat – von isolierten Einzelfallstudien hin zu einem Teil eines umfassenderen Fachgebiets oder, in diesem Fall, eines größeren Systems. Diese Entwicklung wird im nächsten Kapitel näher erläutert, in dem untersucht wird, wie Evan-Zohars Zeitgenosse Gideon Toury die Übersetzungstheorie noch weiter vorangetrieben hat.

⁵ Der Intellektuelle und Politiker, Mihail Kogălniceanu, beschrieb die Übersetzung in seiner Zeitschrift *Dacia literară* aus dem Jahr 1840 als „gefährliche Manie“, die unbehindert „den Nationalgeist“ zerstören kann (vgl. Schippel 2014: 24).

2. 2. Translationsnormen

Ähnlich wie Evan-Zohar war Gideon Toury davon überzeugt, dass Übersetzungen Fakten einer bestimmten Zielkultur repräsentieren, sogar eigenständige Subsysteme und dass sie einen direkten oder indirekten Einfluss auf die Zielkultur selbst haben können (vgl. Toury 2012: 22f). In seiner Studie aus dem Jahr 1980, „The History of Literary Translation into Hebrew“ untersuchte Toury, wie Prosaübersetzungen aus fünf verschiedenen Sprachen (Englisch, Deutsch, Französisch, Russisch und Jiddisch) in dem Zeitraum 1930–1945 vom Hebräischen übernommen wurden und was ihre Auswirkung auf die Zielsprache bedeutete. Ziel dieser Studie war es, herauszufinden, welche Entscheidungen die einzelnen ÜbersetzerInnen getroffen hatten und nach welchen Regeln ein Text auf eine bestimmte Weise übersetzt wurde. Die Analyse lieferte variierte Ergebnisse, mit weitaus mehr Änderungen auf stilistischer Ebene, wo Wörter höherer Ordnung gewählt wurden, die den Text aufwerten sollten (vgl. Gentzler 1993: 125f). Die übersetzten Texte wiesen eine gewisse Abweichung von den Ausgangstexten auf, nicht etwa aufgrund mangelnder Sorgfalt seitens der ÜbersetzerInnen, sondern weil deren Absicht darin bestand, für die Zielkultur annehmbare Übersetzungen zu erstellen (vgl. 1993: 127). Anhand der Ergebnisse seiner Studie begann Toury daher, bestimmte Mängel der bisher gängigen, quellorientierten theoretischen Translationsmodelle aufzudecken. Toury war der Meinung, dass diese Modelle immer noch den übersetzten Text als singulären, abstrakten Forschungsgegenstand behandeln, indem nur bestimmte Instanzen und Richtlinien für eine „gelungene“ Übersetzung formuliert werden und die Übersetzung nur ein „Metatext“ sei der mit einer „idealisierten“ Version des Originals verglichen und beurteilt wird (vgl. 1993: 127ff).

Die Idee war aber nicht eine preskriptive Definition einer Übersetzung zu liefern, sondern die eigentliche Übersetzung in ein echtes, kulturelles Umfeld einzubetten und zu betrachten, welche Faktoren das finale Übersetzungsprodukt beeinflussen. Anstatt sich zu fragen, „wie“ eine Übersetzung „sein sollte“, stellte Toury eine andere Frage: Wie funktionieren Übersetzungen in der Wirklichkeit? (vgl. 1993: 127). Seine Theorie zielte darauf ab, eine Entfernung von der alten, statischen „ausgangsorientierten“ Translationsforschung zu einer dynamischen „zieltexorientierten“ zu schaffen (vgl. Toury 2012: 44f). Ohne die sprachlichen und literarischen Komponenten der Übersetzung zu vernachlässigen, strebt Tourys

Theorie danach, ein hierarchisches System zusammenhängender Faktoren (Einschränkungen), die den übersetzten Text bestimmen, zu entwickeln. Translationswissenschaftliche Theorie soll hiermit „kulturhistorische Fakten“ enthalten, besondere Regeln und Prinzipien, die Toury als „translation norms“ bezeichnet (vgl. Gentzler 1993: 129f). Kurz gesagt, eine Übersetzung befindet sich immer zwischen Akzeptanz (Anpassung an die Zielkultur) und Angemessenheit (Treue zum Originaltext). Sie bringt nicht nur neue, fremde Elemente der Ausgangssprache und -kultur in die Zielkultur, sondern sie wird auch nie dem Originaltext entsprechen, da gesellschaftliche und kulturelle Erwartungen und Prinzipien solche Abweichungen bewirken. Die Übersetzung befindet sich immer irgendwo in der Mitte (vgl. Toury 2012: 70)

In seiner wissenschaftlichen Arbeit „The Nature and Role of Norms in Literary Translation“ beschreibt Toury das Translationsmodell noch genauer. Es lässt sich leicht erkennen, dass sein Modell der Polysystem-Theorie von Evan-Zohar sehr ähnlich kommt, da er vor allem den Kontext der Übersetzung priorisiert, anstatt nur die einzelne Übersetzung an sich. Jede Gesellschaft umfasst hiermit mehrere, miteinander konkurrierende aber verbundene Normen, die solange sie innerhalb bestimmten Situationen mehrfach vorkommen, ein einheitliches, leicht erkennbares Muster bilden (vgl. Gentzler 1993: 130). Durch die Untersuchung, inwiefern ein einzelner Text im Laufe der Geschichte innerhalb einer Kultur mehrfach übersetzt wurde, lässt sich dann erkennen, welchen Einfluss die jeweiligen Normen auf den gesamten Übersetzungsprozess haben, von der Entstehung einer Übersetzung bis zum Endprodukt (vgl. Toury 2012: 80f).

Es wurden drei Arten von Normen in der Übersetzung vom Toury definiert: Vorabnormen, Initialnormen und operationelle Normen (vgl. Gentzler 1993: 130). Vorabnormen umfassen die Hauptfaktoren, die die Auswahl eines literarischen Werks sowie die Übersetzungsstrategie innerhalb eines Polysystems beeinflussen (vgl. 1993: 130). Aufgrund der unterschiedlichen historischen Definitionen des Begriffs „Übersetzung“ befassen sich vorläufige Übersetzungsnormen mit der allgemeinen Struktur des kulturellen Kontexts, in dem eine Übersetzung stattfindet. Dabei versuchen diese Normen, alle relevanten Aspekte einer Übersetzung zu berücksichtigen, bevor der Prozess beginnen kann, unabhängig von den individuellen Entscheidungen der ÜbersetzerIn: die Translationspolitik der Zielkultur zu definieren, zu klären, welche Übersetzungsmethoden verwendet werden und warum, welche AutorenInnen, Genres oder Epochen die Zielkultur bevorzugt, der Grad der Direktheit einer Übersetzung und

welche Vermittlungssprachen akzeptiert werden (vgl. 1993: 130). Die Initialnormen, hingegen, stellen die einzelnen Entscheidungen der ÜbersetzerIn dar und zeigen ob dieser Treue zum Originaltext anstrebt, sich den sprachlichen und gesellschaftlichen Normen der Zielkultur unterordnen wird oder sogar einer Kombination der beiden. Und die operationellen Normen, bestimmen die eigentliche Übersetzung als Handlung beziehungsweise die Entscheidungen, die während der Übersetzung getroffen werden, je nachdem ob der übersetzte Text eine zentrale oder periphere Stelle innerhalb der Zielkultur annimmt (vgl. 1993: 130f).

Um Translationsnormen erfolgreich zu rekonstruieren, können diese aus zwei Ebenen ausgeleitet werden: „textuell“, also auf der Ebene der Übersetzung selbst, des geschriebenen Textes, und „extratextuell“, die entweder in Vorworten und anderen Aussagen von ÜbersetzernInnen, Lektoren, Verlegern und weiteren Personen, die mit dem Übersetzungsprozess in Verbindung stehen, zu finden sind (vgl. Toury 2012: 87). Als Toury seine Methodologie zur Erläuterung seiner Theorie der Übersetzungsnormen anzuwenden versuchte, stand er vor einer Herausforderung: Obwohl er den Schwerpunkt der Übersetzungsanalyse von einem ausgangsorientierten zu einem zieltextorientierten Ansatz verlagern wollte, so sollte eine vergleichende Analyse mehrerer Übersetzungen eines einzigen Textes aus verschiedenen Epochen durchgeführt werden, um die praktische Anwendung seiner Theorie zu bestätigen. Für diesen praktischen Teil ließ er sich insbesondere von Lefevere Ansatz zur Übersetzung in *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* inspirieren (vgl. Gentzler 1993: 131). Das Außergewöhnliche an seiner vergleichenden Analyse besteht darin, dass er sich keineswegs auf konkrete Texte fokussierte.

Stattdessen stützte er sich auf das eher abstrakte Konzept einer adäquaten Übersetzung, das keine Grundlage in der Wirklichkeit hat, ein „*tertium comparationis* [sic]“ (vgl. 1993: 133). Toury war überzeugt, dass diese dritte Ebene notwendig sei, um den entsprechenden Platz des übersetzten Textes zwischen den beiden Ausrichtungen – der Ausgangs- und der Zieltextorientierung – zu bestimmen (vgl. 1993: 131). Dieses Argument steht jedoch im Widerspruch zu allem, was seine Theorie umfasst. Die adäquate Übersetzung ist nämlich auf einer ganz anderen Ebene angegliedert, nämlich auf einer universellen Form, die offenbar alle Menschen besitzen und interpretieren können. Auch wenn Toury betont, dass sich seine Theorie und sein Ansatz grundsätzlich von allen vorherigen unterscheiden, ist die Art und Weise, wie er sie umsetzt, in derselben statischen, unveränderlichen und auf den ausgangsorientierten

Grundlage verwurzelt wie die seines Vorgängers (vgl. 1993: 131f). Ähnlich wie Evan Zohars im russischen Formalismus verwurzelte Polysystemtheorie erweitert Tourys Theorie der Translationsnormen den Untersuchungsbereich der Translationswissenschaft, indem sie soziohistorische Bedingungen einbezieht, die von früheren Translationstheoretikern nicht berücksichtigt wurden (vgl. Toury 2012: 311). Da sie sich jedoch mit einer abstrakter⁶, universeller Absolutheit befasst, tendiert sie nach Gentzler eher zu einer „reineren“ Form des Formalismus, indem übersetzte Texte als „empirische Fakten“ betrachtet werden und dass jede Form des Unterschieds auf sprachlicher und literarischer Ebene in einer einheitlichen, allgemeingültigen Struktur zusammengefasst werden können (vgl. Gentzler 1993: 132f).

Trotzdem bleiben die soziokulturellen und -literarischen Prinzipien, die eine Zielkultur ausprägen, ein fester Bestandteil der modernen Translationswissenschaft. Translation wird somit zu einem dynamischen Prozess, indem die ÜbersetzerInnen nicht von einer idealen Position arbeiten, sondern eine empirische Tätigkeit ausüben. Kurz erfasst, sie werden als Individuen wahrgenommen, die Entscheidungsmacht über einen übersetzten Text haben und diesen nach ihrer eigenen Ideologie, beziehungsweise nach den Einschränkungen der Zielkultur gestalten können. Die ÜbersetzerInnen arbeiten nicht nach Äquivalenz und sind auch nicht gezwungen originaltreu zu sein, da ihre Treulosigkeit als Teil des übersetzerischen Prozesses betrachtet wird. Ihre Arbeitsweise befolgt keine abstrakten Modelle mehr, sondern folgt nach ihren literarischen und kulturellen Interessen (vgl. 1993: 134). Damit ein übersetztes Werk innerhalb einer anderen Kultur akzeptiert wird, erfolgt eine Bearbeitung beziehungsweise eine „Manipulation“ des Originaltextes nach den bestehenden Beschränkungen der Zielkultur (vgl. 1993: 134). Translation ist demnach eine Tätigkeit, die über den sprachlichen und literarischen Bereich hinausgeht und weitreichende Auswirkungen auf die reale Welt hat.

⁶ Vor diesem Hintergrund verlässt sich der Autor bei der Umsetzung seiner Theorie nicht immer auf sein abstraktes Konzept. Zum Beispiel, in den zwei wichtigsten Untersuchungen aus seinem Werk *In Search of a Theory of Translation*, verwendet Toury diesen „*tertium comparationis* [sic]“ nicht (vgl. Gentzler 1993: 133).

3. Neuübersetzung

Nachdem die wichtigsten Fachbegriffe der Descriptive Translation Studies in den letzten Kapiteln erläutert wurden, befasst sich dieses Kapitel mit der Rolle der Neuübersetzung und wie diese es ermöglicht, Texte vergangener Zeitalter auf neuer Art und Weise zu vermitteln. Nach einer Definition, werden die Entscheidungen, die ÜbersetzerInnen treffen, zusammengefasst. Es muss berücksichtigt werden, dass der Begriff „Neuübersetzung“ innerhalb der Translationswissenschaft bislang kein feststehender Begriff war (vgl. Bereza 2013: 27). In ihrer Arbeit *Die Neuübersetzung – Eine Hinführung zur Dynamik literarischer Translationskultur*, die Übersetzerin und Dolmetscherin Dorota Karolina Bereza, stellt bei der Untersuchung von Presseartikeln und Internetbeiträgen in Bezug zur Kritik von Neuübersetzungen fest, dass unterschiedliche Begriffe propagiert werden, wie zum Beispiel „Neudeutung“, „Neuinterpretation“, „Zweitübersetzung“ sowie auch „Neue Übersetzung“ (vgl. 2013: 27). Eine solche Varietät an Begriffen liegt vor allem am mehrdeutigen Wort „neu“, das je nach Zeitalter und Konvention ganz unterschiedliche Konnotationen mit sich bringt (vgl. 2013: 31). Im Wesentlichen wird darunter etwas Modernes, im Grunde eine Innovation, verstanden. Prof. Şebnam Susam-Sarajeva von der Universität von Edinburgh beschreibt den Begriff „Neuübersetzung“ (auf Englisch „Retranslation“) als die nachfolgende Übersetzung eines Textes oder Textteils, die nach der ersten Übersetzung entstand, wodurch der Text in die gleiche Zielsprache übertragen wurde (vgl. Susam-Sarajeva 2003: 2).

Eine Neuübersetzung eines etablierten literarischen Werkes wird oft mit großem Interesse von der Kritik und der Leserschaft erwartet (vgl. Bereza 2013: 33). Einige dieser Neuübersetzungen können sogar zu einer Sensation werden (vgl. 2013: 33). Sie können einem Werk ein „zweites Leben“ schenken, indem das Werk durch eine Neuübersetzung von einer neuen Leserschaft entdeckt wird (vgl. 2013: 33). Dabei wird oft von einer Aktualisierung der Sprache, der Anpassung des Textes an die Normen und Prinzipien des neuen Zeitalters oder der Annäherung der Leserschaft an den Originaltext berichtet, was auch eine Neuinterpretation des Originaltextes ermöglicht (vgl. 2013: 33). Auf den ersten Blick scheint der Unterschied zwischen der Neuübersetzung und einer regulären Übersetzung relativ klein

zu sein. Bei einer Neuübersetzung wird meistens darauf abgezielt, dass ein Text so wiedergegeben wird, als wäre dieser vom AutorIn selbst in die jeweilige Zielsprache übertragen worden (vgl. Wittbrodt 1995: 173). Diese Art des Übersetzens strebt eine „völlige Identität“ mit dem Originaltext an, indem die Neuübersetzung auch als eigenständiger Text für sich bestehen kann (vgl. 1995: 173f). Es bleibt die Aufgabe der ÜbersetzerInnen, den bereits übersetzten literarischen Text in ein eigenes ausdrucksstarkes Medium neu zu gestalten und auf individuelle Weise zu interpretieren (vgl. Schulte 1993: 1f). „[The translator] rises to the author’s challenge by compensating for the connotative or evocative text substance lost in the cultural transfer“ (1993: 1).

Im Hinblick auf den generellen Prozess der Neuübersetzung ist zu berücksichtigen, dass sich diese – ebenso wie die reguläre Übersetzung – permanent weiterentwickelt. Antoine Berman und Paul Bensimon, die die sogenannte „Retranslationshypothese“ entwickelt haben, sind der Ansicht, dass Übersetzungen etablierter literarischer Werke einen von zwei Wegen einschlagen können: Einerseits gibt es die Anpassung („domestication“), bei der die erste Übersetzung eines literarischen Textes stärker an die Zielsprache angepasst ist. Andererseits gibt es die Verfremdung („foreignisation“), bei der die neueste Übersetzung desselben Textes näher am ursprünglichen Ausgangstext und an der Ausgangssprache orientiert ist (vgl. Caderra & Walsh 2022: 5f). Indem diese Fakten berücksichtigt werden, ergibt sich eine weitere Tatsache: Übersetzungen können mit der Zeit veralten und erfordern daher eine Neubearbeitung oder sogar eine Aktualisierung (vgl. 2022: 6). Allerdings ist das nicht immer der Fall, da bestimmte ältere Übersetzungen noch immer zeitgemäß wirken, unabhängig davon, ob es inzwischen Neuübersetzungen gibt (vgl. 2022: 6).

Die „Retranslationshypothese“ wurde schon häufig im Rahmen der Translationswissenschaft infrage gestellt, da sie die Entwicklung der Übersetzung zu einem rein linearen evolutionären Prozess vereinfacht und auch keine ausreichenden Belege für eine allgemeinen Tendenz von der Anpassung („domestication“) zur Verfremdung („foreignisation“) liefert (vgl. 2022: 6). In der aktuellen Forschung zur Neuübersetzung hat sich der Schwerpunkt auf systemischen Methoden und Ansätze verschoben, da Neuübersetzungen oft von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst werden (vgl. 2022: 7). Solche Faktoren können sowohl extern als auch intern sein. Externe Faktoren, die die Neuübersetzung und deren Rezeption in der Zielkultur beeinflussen können, wären

beispielsweise der Bekanntheitsgrad der ÜbersetzerInnen (Haruki Murakami, der sowohl als Schriftsteller und Übersetzer tätig ist, wird in seiner japanischen Heimat wie ein echter Star gefeiert), ihre Vermarktung durch die Verlage, öffentlichen Rezensionen oder durch die persönliche Förderung der AutorInnen des Originaltextes (hier wäre die Anerkennung für Gregory Rabassas englische Übersetzung von *Hundert Jahre Einsamkeit* zu nennen, die sogar Gabriel García Márquez besser als sein Originaltext empfand) sowie auch die sozialpolitischen Konnotationen, die die AutorInnen annehmen können (zum Beispiel Vaclav Havel's Werk erfreute sich zunehmender kommerzieller Attraktivität, nachdem er als einer der Vorkämpfer des demokratischen Widerstands gegen den Kommunismus in der Tschechoslowakei anerkannt wurde) (vgl. 2022: 4–7).

Neuübersetzungen lassen sich aber auch von internen Faktoren beeinflussen. Dazu zählen in erster Linie der Status des Ausgangstextes und der Autorin beziehungsweise des Autors innerhalb der Zielsprache und -kultur, aber auch die persönlichen Entscheidungen der ÜbersetzerInnen sowie die Frage, ob ein Bedarf für eine Neuübersetzung in der Zielkultur besteht (vgl. 2022: 7). Wenn Evan-Zohar die literarische Übersetzung als ein selbstständiges System innerhalb eines breiteren Polysystems bezeichnet, das auch die Zielkultur mitprägt, würde das bedeuten, dass auch eine Neuübersetzung desselben Werks Änderungen innerhalb der Zielkultur signalisieren könnte (vgl. 2022: 7). Laurence Venuti vertrat jedoch eine andere Meinung: „Retranslations reflect changes in the values and institutions of the translating culture, but they can also produce such changes by inspiring new ways of reading and appreciating foreign texts“ (Venuti 2004: 36).

Eine Neuübersetzung kann, wie bereits erläutert, vorteilhaft sein, wenn es sich um eine Aktualisierung beziehungsweise einer Anpassung des Originaltextes an den Prinzipien und Erwartungen der aktuellen Zeit handelt (vgl. Cadera & Walsh 2022: 8). Hier können Swetlana Geiers Neuübersetzungen von Dostojewski genannt werden, deren Sprache an den modernen deutschen Sprachregeln angepasst wurde sowie auch Christa Schuenkes neueren Übertragungen von Shakespeares Sonette (vgl. Bereza 2013: 48ff). Ältere Übersetzungen, welche Begriffe nutzen, die heute als problematisch oder veraltet erscheinen, können somit eine Neuübersetzung erforderlich machen (vgl. Cadera & Walsh 2022: 8). So war es bei Agatha Christies 1939 veröffentlichtem Roman *And Then There Were None*, dessen rassistischen Originaltitel *Ten Little Niggers* in Sprachen wie Französisch, Spanisch,

Katalanisch, Griechisch, Bulgarisch, Rumänisch oder Ungarisch für längere Zeit erhalten blieb, bevor schließlich eine Änderung erfolgte (vgl. 2022: 4).

In anderen Fällen streben die Übersetzer schlicht eine authentischere und vermutlich auch überzeugendere Übersetzung des Textes an (vgl. 2022: 8). Oft werden längst etablierte Übersetzungen neu bearbeitet (vgl. Bereza 2013: 45). Diese erlauben neben einen größeren experimentellen Freiraum, auch eine „Neudeutung“ beziehungsweise „Neuintertpretation des Ausgangstexts“ (2013: 45). Solche Fälle müssen aber nicht zwangsläufig die gleiche Textvorlage enthalten, so wie es die Übersetzerin Claudia Ott bei ihrer Neuübersetzung von *Tausendundeine Nacht* gemacht hat (vgl. 2013: 46). Sie basierte ihren Text auf dem originalen arabischen Manuskript, welches der Orientalist Antoine Galland zwischen 1704 und 1717 ins Französische übersetzte (vgl. 2013: 46). Während Galland den Inhalt des Originaltextes an die gesellschaftlichen Normen seiner Zeit anpasste und viele der dunkleren und erotischen Aspekte vertuschte, versucht Ott, ihren Text dem Original näherzubringen, indem sie zwei Grundelemente priorisiert: eine schlichtere Erzählsprache sowie auch Gedichte, die den Reim, Klang und Metrum der traditionellen arabischen Lyrik widerspiegeln sollen (vgl. 2013: 46f). Auf dieselbe Weise wurden die Märchen der Brüder Grimm im Jahr 2014 erneut ins Englische übersetzt, wobei diesmal alle grausamen und blutigen Szenen der Originaltexte berücksichtigt wurden (vgl. Cadera & Walsh 2022: 9). Manchmal können die Entscheidungen der Übersetzerin / des Übersetzers auch zu einem umstrittenen und unzureichenden Endprodukt führen. So sollte beispielsweise das Werk des spanischen Dichters Federico García Lorca neu übersetzt werden, nachdem einer seiner Enkel sein Doktorat in Deutschland der 50er Jahre schreiben wollte und überrascht feststellte, dass die deutschen Übersetzungen von Loras Werk als ‚viel zu leidenschaftlich‘ von Enrique Beck übertragen wurden (vgl. 2022: 9).

Abschließend lässt sich feststellen, dass die Neuübersetzung ein facettenreiches Phänomen ist, das maßgeblich vom sozialen und historischen Kontext der Zielkultur, persönlichen Entscheidungen der ÜbersetzerInnen, wirtschaftlichen Strategien sowie Prestige der AutorenInnen beeinflusst wird (vgl. 2022: 9f). Eine Neuübersetzung kann einem Originaltext neues Leben verleihen, neue, verborgene Bedeutungen des Originals enthüllen und neue Interpretationen ermöglichen (vgl. 2022: 7). Diese Einzelheiten werden im Analyseteil dieser Arbeit ausführlicher erläutert. Anhand der unterschiedlichen Übersetzungen

von vier Gedichten des rumänischen Dichters Mihai Eminescu werden die verschiedenen Aspekte der Neuübersetzung genauer untersucht und die daraus resultierenden Schlüsse diskutiert.

4. Mihai Eminescu

Die Interpretationen des Werks des romantischen Dichters Mihai Eminescu entwickelten sich im Laufe der Zeit in diametral entgegengesetzte Richtungen. Auf der einen Seite gab es eine neutrale Auseinandersetzung mit Eminescus Werk, auf der anderen Seite wurde dasselbe Werk auch von verschiedenen politischen Bewegungen als Mythos instrumentalisiert. Bis heute sehen viele Forscher in ihm ‚den großen Universaldichter‘ der rumänischen Literatur, „die literarische Verkörperung des rumänischen Geistes“, so wie der Historiker Nicolae Iorga ihn beschrieb (Iorga 1985: 117; Übers. E. H.). Der Dichter wird somit in „eine ahistorische Zeit“ versetzt, in ein „transphänomenologisches Universum“ (Negrici 2017: 71).

Bezeichnungen wie „der absolute Rumäne“, „Genie“, „Gott der rumänischen Nation“ verkörpern sehr vage Interpretationen, die nichts Konkretes über den Dichter selbst und sein Werk sagen (Boia 2015: 170ff; Übers. E. H.). Gewiss ist Mihai Eminescu in der Geschichte seines Landes ein Einzelfall. Ähnlich wie Goethe in Deutschland oder Dante Alighieri in Italien hat er auf der einen Seite „die Mittel des literarischen Ausdrucks perfektioniert und modernisiert“ (Balan 1963: 5; Übers. E. H.). Seine Sprache ist die gleiche Sprache, die heutzutage von seinen Landsleuten gesprochen wird, und trotz einiger Archaismen bleibt sie immer noch verständlich (vgl. Eminescu 2000: 10). Durch seine deutsche Ausbildung hat er die alten Ideale der Romantik neu belebt und methodisch mit der folkloristischen Tradition seines Heimatlandes sowie mit der Philosophie von Kant und Schopenhauer vereint.

Doch was bleibt am Ende von dem Dichter Eminescu? Ist es möglich, sein Werk objektiv zu betrachten und zu erkennen, woraus es besteht? Dieser Teil der Arbeit ist auf zwei Ebenen gegliedert: Die erste Ebene soll das Leben des Nationaldichters Rumäniens skizzieren und es anhand der zuverlässigsten verfügbaren Quellen einem deutschsprachigen Publikum zugänglich machen. Es ist essenziell, über die Biografie des Dichters zu verfügen, da diese

eng mit seinem tatsächlichen Werk verbunden ist. Dieser Aspekt wird im Rahmen der Analyse eine entscheidende Rolle spielen. Die zweite Ebene befasst sich mit der Lyrik des Dichters, indem diese genauer dargestellt und analysiert wird. Das Ziel besteht darin, ein besseres Verständnis für dieses reichhaltige Mosaik aus verschiedenen Ideen, Konzepten und Weltanschauungen zu vermitteln, das die emineszianische Lyrik sowohl thematisch als auch sprachlich prägt. Ebenso ausführlich behandelt werden die Einflüsse der Romantik und die Philosophie des „einsamen Genies“.

4. 1. Lebenslauf eines Nationaldichters

O Rose, der Erinnerung geweiht!
Mir dünket deiner welken Blätter Rauschen
Ein leises Schreiten der Vergänglichkeit,
Hörbar geworden plötzlich meinem Lauschen!

(Nikolaus Lenau, „Die Rose der Erinnerung“⁷)

Ein faszinierender Aspekt im Leben des rumänischen Nationaldichters ist die Ähnlichkeit seines Schicksals mit anderen großen Dichtern des 19. Jahrhunderts: So wie Nikolaus Lenau, Charles Baudelaire oder Paul Verlaine wird das Leben von Mihai Eminescu zu einem weiteren treffenden Beispiel für den „poète maudit“, „den verfluchten Dichter“ laut Historiker Lucian Boia (2015: 21; Übers. E. H.). Der „Abendstern der rumänischen Literatur“ hat „ein unstetes Leben geführt“, befand sich immer am Rande der Armut, war der grundlegendsten Mittel zum Überleben beraubt, wurde schließlich geisteskrank und starb in jungen Jahren (Vogelpohl 1951: 90). Die Gesellschaft, in der Eminescu lebte und arbeitete, blieb ihm fremd, „ein Weg des Leidens“, wie er in seinem Werk schrieb, und er fühlte sich ihr niemals zugehörig. „Seine Schwermut – ‚Weltschmerz‘“ begleitete ihn permanent. (1951: 91).

Am 15. Januar 1850 wurde Mihai Eminovici als siebtes von elf Kindern von Gheorghe und Raluca Eminovici in Ipotești geboren. Der Vater des zukünftigen Nationaldichters erhielt 1841 den Adelstitel und große Ländereien von dem moldawischen Fürsten Mihai Grigore Sturza (vgl. Călinescu 1982: 443). Er war ein Mann mit scharfem Verstand und großem Wissensdurst und verkehrte in den vornehmsten Kreisen Moldawiens (vgl. Călinescu 1989:

⁷ (Lenau 1993: 44).

14). Er sprach gut Französisch und Deutsch und interessierte sich für Ideologie und Philosophie, indem er gemeinsam mit den engsten Vertrauten die Ideen großer Denker wie Voltaire, Locke, Diderot oder Leibniz debattierte (vgl. 1989: 14). Der junge Mihai bewies sich mit der Zeit als das Gegenteil der strengen und autoritären Figur des Vaters und besaß „einen instinktiven Drang nach Unabhängigkeit, nach einer freien, nicht von den Umständen gesteuerten Lebensweise“ (Dumitrescu-Buşulenga 1963: 23; Übers. E. H.).

Rastlos wanderte er Tag und Nacht durch die umgebenden Wälder, las mit seinen Brüdern aus Robinson Crusoe und hörte sich mit großer Neugierde Sagen und Märchen der alten Hirten an (vgl. 1963: 13ff; Übers. E. H.). Der Dichter „wuchs bäuerlich auf“, jedoch diese Sorglosigkeit und eine bohemische Lebenseinstellung wurden zu seinen wichtigsten Charaktereigenschaften, vor allem in seiner Studienzeit (Călinescu 1982: 443; Übers. E. H.). Der Vater, der viel Wert auf Bildung setzte, „hatte große Pläne für seine Kinder und er schätzte die Deutschen am meisten“ (Călinescu 1989: 47; Übers. E. H.). Sobald seine Söhne alt genug waren, schickte er sie ins Ausland, um jedem eine gute Ausbildung zu ermöglichen. So kam der junge Mihai 1858 nach Czernowitz, erst an die deutschsprachige National-Hauptschule und anschließend an das K.u.K.-Obergymnasium (vgl. Behring 1994: 138).

„Die Hauptstadt der seit 1849 zu einem Habsburger Kronland beförderten Bukowina wirkte auf Mihai großstädtisch“ (1994: 138). Mit einer geringen finanziellen Unterstützung der Familie wohnte Mihai zusammen mit anderen rumänischen Schülern in Pension bei unterschiedlichen Gastfamilien (vgl. 1994: 138ff). Einer dieser Vermieter war der Professor Aron Pumnul, ein ehemaliger Teilnehmer der Revolution von 1848 und ein starker Vertreter der Gleichberechtigung der Rumänen im Habsburgerreich. Pumnul forderte seine Schüler auf, vor allem Bücher rumänischer Autoren zu lesen, und wurde zu einer zweiten Vaterfigur für Mihai (vgl. Călinescu 1982: 443). Als Schüler bewies sich „der lebhafte und wißbegierige [sic] Mihai“ als mittelmäßig, mit akzeptablen Ergebnissen in „Mathematik und Latein“, aber mit einer hohen Begabung für „Geschichte, Literatur und Sprache“ (Behring 1994: 140).

„Zwar saß er tagelang über [den] Bücher[n]“, aber er empfand „den schulischen Zwang und die beschränkten materiellen Verhältnisse [...] als schweren Druck“ (1994: 140). „Er blieb einmal sitzen, versuchte mehrfach wegzulaufen – bis sich ihm eine einzigartige Gelegenheit zum Ausbruch bot“ (1994: 140). Ohne die Schule absolviert zu haben, entschied er sich 1864, mit der Theatergruppe der Schauspielerin Stefanie Tardini aufzubrechen. Diese

war damals auf Reisetournee und löste „mit ihrem Repertoire an nationalen Stücken Begeisterungstürme bei der rumänischen Bevölkerung“ aus (1994: 140).

Zur Verzweiflung des Vaters bleibt er unauffindbar, wird hier und dort bei den Wanderfahrten der Truppe als ihr Mitglied gesehen, ist nach zeitgenössischen Aussagen Souffleur und Rollenabschreiber, macht Gelegenheitsarbeiten und taucht schließlich 1866 als Schüler am rumänischsprachigen Gymnasium in Blasendorf auf, um sich schnell wieder dem freien Leben der fahrenden Theaterleute anzuschließen. Zwischen 1866 und 1868 zieht er so durchs Land – zuletzt mit der Truppe des Bukarester Nationaltheaters unter ihrem berühmten Direktor Mihail Pascaly –, souffliert begeistert rumänische und übersetzte Stücke (Behring 1994: 140f).

Seine ersten poetischen Versuche lassen sich in die gleiche Zeit einordnen. Dem inneren Ruf des Dichters folgend, schickte er sein Gedicht „De-aș avea“ („Wenn ich hätte“) an die literarische Zeitschrift *Familia* („Die Familie“) in Budapest ein (Übers. E. H.). Der Leiter der Zeitschrift Iosif Vulcan, höchst beeindruckt von dem Text des jungen Dichters, veröffentlichte diesen, änderte aber den Namen von Mihai Eminovici in „Mihai Eminescu“, eine Veränderung, die auch der junge Dichter glücklich annehmen wird (vgl. Dumitrescu-Bușulenga 1963: 36). Um „dem unkontrollier[ten] Vagantendasein ein Ende“ zu setzen, forderte der Vater seinen jungen Sohn auf, nach Hause zurück zu kehren, und schickte ihn schließlich nach Wien, um dort sein Studium fortzusetzen (Behring 1994: 141). Trotz seines mangelhaften Schulabschlusses schreibt sich Mihai 1869 als „*ausserordentlicher Hörer* [sic]“ an der Universität Wien ein (Călinescu 1989: 118).

Dort besucht er Kurse für Philosophie, Recht, Geschichte, Sprach- und Literaturwissenschaften, aber auch Ägyptologie und indische Kultur (vgl. 1989: 118–123). In der Hauptstadt des multikulturellen Reiches konnte Mihai „sich in bescheidenem Umfang [...] alle Genüsse eines jungen Intellektuellen erlauben: Bücherkäufe, Tabak und Kaffee“ sowie auch unzählige Besuche in den Wiener Museen und Theatern (Behring 1994: 141). „Die Jahre geistiger Akkumulation brachten dem Studenten auch die Anerkennung“ der literarischen Gesellschaft „Junimea“ („die Jugend“) in Iași sowie auch die „erste[n] persönliche[n] Kontakte zu ihren Mitgliedern“ (1994: 143).

Im April 1870 werden die Gedichte „Venere și madonă“ („Venus und Madonna“) und „Epigonii“ („Die Epigonen“) in *Convorbiri literare* („Literarische Gespräche“), der offiziellen Zeitschrift der Gesellschaft, veröffentlicht (vgl. 1994: 143; Übers. E. H.). „Der Redakteur der Zeitschrift, Iacob Negruzzi“ besuchte Eminescu persönlich „und versichert[e]

ih[m] [die] Wertschätzung des Junimea-Kreises“ (1994: 143). Durch die Unterstützung von Titu Maiorescu, Gründer und Leiter der „Junimea“ („der Jugend“), gelang es Mihai Eminescu ein Stipendium zu bekommen, um nach Berlin umzuziehen, wo er sich ab 1872 bei der Königlichen Friedrich-Wilhelm-Universität anmeldete (vgl. 1994: 144; Übers. E. H.). Maiorescu hoffte, dass der junge Dichter seinen Dokortitel erreichen würde, um später den „Lehrstuhl für Philosophie in Iași“ zu übernehmen (1994: 144). Aufgrund mangelnden Geldes und Heimwehs, bricht er aber auch dieses Studium ab und kehrt nach Rumänien zurück, wo er in der moldawischen Metropole Iași umsiedelt.

Es folgt eine produktive literarische Zeit für den jungen Dichter. Zwischen 1874 und 1876 arbeitete er als Bibliothekar, später als Schullehrer und Schulinspektor (vgl. Călinescu 1989: 177–185). Eminescu nimmt aktiv an den Sitzungen der „Junimea“ („der Jugend“) teil, wo er die Mehrheit seiner Lyrik und Prosa vorträgt und lange, intensive Debatten über Philosophie und Politik hält (vgl. 1989: 197–215; Übers. E. H.). Zeitgleich suchte er den Kontakt zu einfachen Bauern, hörte sich ihre Geschichten an, aß an ihrem Tisch und sammelte ihre Märchen. Seine enge Freundschaft mit Ion Creangă, einem ehemaligen Priester und bedeutsamen Geschichtenerzähler, ist ein deutlicher Beweis der Wertschätzung Eminescus für die volkstümlichen Traditionen seines Landes. Zur gleichen Zeit beginnt Eminescu eine leidenschaftliche Beziehung mit der Dichterin Veronica Micle, die zu der Muse seines Schaffens wird (vgl. 1989: 226–229). 1876 zog er nach Bukarest um, um als Journalist für *Timpul* („die Zeit“), die Zeitung der konservativen Partei, zu arbeiten, wo seine Freunde Ioan Slavici und Ion Luca Caragiale bereits tätig waren (Übers. E. H.). Ab hier beginnt der psychische und physische Verfall des Dichters.

Infolge der verspürten Einsamkeit wird er immer öfter von akuten Depressionen geplagt. Sogar einen Heiratsplan mit Veronica Micle bricht er plötzlich ab. „Tiefsten Ausdruck fand diese Lebensproblematik in dem 1883 erschienenen Poem ‚Luceafărul‘“ („Der Abendstern“) (Behring 1994: 150; Übers. E. H.). Dieses Gedicht gilt als „Kernstück“ seines gesamten literarischen Oeuvres (1994: 150). Zu dieser Zeit schrieb er auch „Scrisori“ („Briefe“), eine Serie von fünf Gedichten, die philosophische Betrachtungen über die literarische Schöpfung, die Liebe, die Geschichte Rumäniens und den Platz des Menschen im Universum vermitteln (Übers. E. H.). Diese Werke beweisen viel Sarkasmus und Ironie, aber auch viel Pessimismus und Misogynie (vgl. Eminescu 2000: 7ff). Seine

journalistische Arbeit im Rahmen der Publikation *Timpul* („die Zeit“) war massiv geprägt von harten, bissigen Artikeln, die die damalige liberale Regierung kritisierten, und von Angriffen auf wichtige Persönlichkeiten (Übers. E. H.). Er beweist sich als großer Patriot, gilt aber für viele als starker nationalistischer, xenophober und antisemitischer⁸ Reaktionär (vgl. Boia 2015: 153).

Im Sommer des Jahres 1883 erlitt Eminescu einen schweren psychischen Kollaps – vermutlich eine bipolare affektive Störung – und verlor jeden Bezug zur Wirklichkeit. Sein Freund Slavici bringt ihn zuerst zum Bukarester „Caritas“-Sanatorium, danach begleitet ihn Maiorescu nach Wien, wo er in der Döblinger Heilanstalt eingewiesen wird, der gleiche Ort wo viele Jahre davor der österreichische Dichter Nikolaus Lenau sein Ende fand (vgl. Călinescu 1989: 262). Im Dezember des gleichen Jahres erschien beim Soccec Verlag Eminescus erster Gedichtband mit einem Vorwort von Titu Maiorescu (vgl. 1989: 282). Der erfolgreiche Verkauf dieser Sammlung machte den Dichter in seiner rumänischen Heimat zu einer großen Berühmtheit. Eminescu konnte aber diesen Erfolg nicht mehr genießen und seine Freunde und Bekannten sahen in ihm „einen aufgegebenen Menschen“ (1989: 283; Übers. E. H.). Die letzten Lebensjahre waren von viel Leid geprägt, von kurzen Episoden der Heilung und weiteren Aufenthalten in unterschiedlichen Heilanstalten (vgl. 1982: 446). Immer häufiger von Delirien und Halluzinationen verfolgt, stirbt Mihai Eminescu am 15. Juni 1889⁹ im Alter von 39 Jahren im „Caritas“-Sanatorium in Bukarest. Bis zu seinem Lebensende schrieb Eminescu trotz des Verlusts seines Verstandes weiterhin Gedichte, übersetzte Werke anderer Autoren und machte Pläne für weitere Werke. Ein wahrhaftiger „rumänischer Lenau“, der am Ende seinem Schicksal nicht entkommen konnte (Fassel 1992: 57).

⁸ Dabei war er Vertreter eines spezifisch rumänischen Antisemitismus, welcher sich nach dem Berliner Kongress 1878 verschärfte. Diese Einstellung ist jedoch nicht als primär rassistische, sondern eher ökonomisch und kulturell motiviert zu verstehen. Der rumänische Dichter betrachtete die Juden als eine Gefahr für die nationale Identität und die wirtschaftliche Existenz der rumänischen Bauern (vgl. Butaru 2012: 117).

⁹ Am 3. August desselben Jahres nimmt sich Veronica Micle das Leben und am 31. Dezember stirbt Eminescus engster Freund und Vertrauter, Ion Creangă, an den Folgen eines epileptischen Anfalls. (vgl. Călinescu 1989: 309ff)

4. 2. Die emineszianische Lyrik – zwischen Romantik und Modernität

Dieses Kapitel dient dazu, ein übersichtliches Bild von Eminescus Werk zu vermitteln und zu demonstrieren, wie die traditionellen Ideale und Motive der Romantik sein Gesamtwerk geprägt haben. Um eine Brücke zwischen der alten und der neuen Generation zu errichten, schrieb Eminescu stolz in seinem Gedicht „Eu nu cred in Iehova“ („Ich glaube nicht an Jehowa“): „Nu mă încântăți cu clasici, / Nici cu vers curat și antic./ Toate-mi sunt deopotrivă./ Eu rămân ce-am fost: romantic.“ („Ihr begeistert mich nicht mit Klassikern, / Auch nicht mit reinen und antiken Versen. / Alle sind mir gleich. / Ich bleibe, was ich immer war: romantisch“) (Eminescu 2014: 100; Übers. E. H.). Darin sieht sich Eminescu als direkter Fortsetzer der alten romantischen Denkrichtung und das mit gutem Grund.

Die rumänische Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war zutiefst von den Idealen der französischen Klassik geleitet. Eminescus Werk und Schaffen stellte in diesem Kontext eine Ausnahme dar. Geleitet von einem extremen Idealismus und dem Wunsch, sich von der Welt um ihn herum zu distanzieren, formte der zukünftige Nationaldichter seine poetische Vision durch die gründliche Lektüre deutscher Klassiker wie Goethe und Schiller, aber vor allem Heinrich Heine sowie auch Gottfried Keller, C. Cerri und Hoffmann von Fallersleben (vgl. Călinescu 1989: 123). Dank seiner „umfassenden deutschen Einführung“ und seiner Kenntnis deutscher Autoren konnte er die Welt durch deren Augen sehen, was sich in seiner Arbeit widerspiegelt (Blaga 2011: 310; Übers. E. H.).

Nach und nach werden traditionelle romantische Motive und Ideale, wie die Beschäftigung mit dem Selbst, der Kraft der Liebe, der Unschuld der Kindheit und der Realitätsflucht durch die Hinwendung zur Natur in philosophischen Betrachtungen über die Entstehung der Welt, den Platz des Menschen im Universum und die Illusion des Lebens ergänzt. Diese Betrachtungen hatte Eminescu durch sein Verständnis antiker Philosophen wie Platon, Spinoza und Fichte, vor allem aber durch Schopenhauer, Kant und sogar Buddha Shakyamuni und dessen Ideal des Nirvana in lyrischen Märchenerzählungen und Meditationen weiterentwickelt (vgl. Călinescu 1989: 123). Die Poesie von Eminescu wird so zu einem bunten Kaleidoskop von kontrastierenden künstlerischen Visionen und Ideen.

Er veranschaulicht alltägliche Begebenheiten wie zum Beispiel eine Nacht im Wald in Gedichten wie „Fiind băiet păduri cutreieram“ („Als Bursche durchquerte ich Wälder“):

Răsare luna, -mi bate drept în față:
Un rai din basme văd printre pleoape,
[...] Un bucium cântă tainic cu dulceață,
Sunând din ce în ce tot mai aproape...
Pe frunza-uscate sau prin naltul ierbii,
Părea c-aud venind în cete cerbii.

Der Mond steigt empor, er leuchtet mir ins Gesicht:
Ich sehe ein Märchenparadies zwischen den Lidern,
[...] Ein Horn singt heimlich und sanft,
Sein Klang immer näher und näher...
Auf trockene Blätter oder durch hohes Gras,
Scheinbar höre ich die Hirschen im Herden
kommen.

(Eminescu 2014: 264; Übers. E. H.).

Oder die Betrachtung des Sonnenuntergangs in „Sara pe deal“ („Abend am Hügel“) mit einer tiefgründigen märchenhaften Fantasie und der Sehnsucht nach einem höheren Ideal:

Ne-om răzima capetele-unul de altul,
Și surizând vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcâm. — Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viața lui toată?

Unsere Köpfe werden wir aneinander legen,
Und lächelnd einschlafen unter dem hohen,
Alten Akazienbaum — So eine herrliche Nacht,
Wer würde nicht sein ganzes Leben dafür geben?“

(Eminescu 2014: 74; Übers. E. H.).

Ähnlich wie bei Byron oder P. B. Shelley, ist die Liebe göttlich, die Schönheit wird idealisiert und die Realität wirkt wie eine zutiefst subjektive Konstruktion (vgl. Hollschwandner 2017). Eminescu war überzeugt, dass die Welt um ihn herum eine Schöpfung seines Geistes ist, aus der Interaktion zwischen Geist und Realität entstanden (vgl. 2017). Der kantische Einfluss auf sein Werk ist dadurch leicht zu erkennen (vgl. Călinescu 1989: 123).

Als Romantiker befasste sich Eminescu auch intensiv mit der Folklore seines Landes. Die folkloristischen Einflüsse sind in seinem gesamten lyrischen Werk allgegenwärtig, wie beispielsweise in seinem Meisterwerk „Luceafărul“ („Der Abendstern“), dessen Struktur den traditionellen mündlichen Erzählungen der alten Dorferzähler folgt:

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

Și era una la părinți
Și mândră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinți
Și luna între stele.

Es war einmal wie im Märchen,
Es war wie nie zuvor,
Von hohem kaiserlichen Stand,
Ein äußerst schönes Mädchen.

Und sie war die Einzige ihrer Eltern
Und stolz wie keine andere,
Wie die Jungfrau unter den Heiligen
Und der Mond unter den Sternen.

(Eminescu 2014: 425; Übers. E. H.).

Die rumänische Volkdichtung galt für viele seiner Zeitgenossen als eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration¹⁰. Unter dem Motto des deutschen Philosophen und Dichters Johann Gottfried Herder, dass „jede Dichtung national ist“¹¹, begannen rumänische Autoren im 19. Jahrhundert, sich ihrer eigenen Geschichte und Vergangenheit zuzuwenden, um neue nationale Vorbilder zu erschaffen (vgl. Vogelpohl 1951: 44). Die Sprache des emineszianischen Werkes wurde oft wegen ihrer simplen Grammatik und der Melodiosität, die sich aus ihrem Reim und Rhythmus ergab, in der rumänischen Literaturwissenschaft bewundert und verehrt. Das Gedicht „Doina“, welches die Form des ländlichen Klagelieds nachahmt, glorifiziert den moldawischen Fürsten Stephan den Großen, der ähnlich wie Barbarossa, aus seinem Jahrhundertschlaf erwacht, um erneut gegen fremde Mächte zu kämpfen und die Feinde des Vaterlandes zu bestrafen:

Ștefane, Măria ta,
Tu la Putna nu mai sta,
[...] Tu te-nalță din mormânt,
Să te-aud din corn sunând
Și Moldova adunând.

Stephan, Eure Hoheit,
Bleibe nicht bei Putna,
[...] Erhebt Euch vom Grabe,
Damit ich Eurer Horn ertönen höre
Wie es ganz Moldawien zusammenruft.
(Eminescu 2014: 444; Übers. E. H.).

Während Märchen wie *Făt-Frumos din lacrimă* („Der Prinz aus der Träne“), *Călin – file din poveste* („Călin – Blätter eines Märchens“) oder *Fata-n grădina de aur* („Das Mädchen in dem goldenen Garten“) zeigen eine tiefe Auseinandersetzung mit den volkstümlichen Mythen der einfachen Dorfmenschen (vgl. Behring 1994: 150; Übers. E. H.). Eminescu schwärmte aber „nicht nur von Rittertum und Kaiserglanz des Mittelalters“ sondern forschte „nach einem verborgenen Sinn in der Natur“ um „das Geheimnisvolle zu deuten“ (Vogelpohl 1951: 72). „Mehr als den lichten Tag“ war er von der „Schauer der Nacht“ durchdrungen (1951: 72). „Dunkle Seelenvorgänge, Traum und Nachtwandel“ sind wiederkehrende Erscheinungen in den Werken des emineszianischen Schaffens (1951: 72). In diesem Sinn nähert sich Eminescus Dichtkunst der Poesie von Novalis. Bei Novalis ist beispielweise das Motiv der

¹⁰ Anton Pann sammelte alte Volkslieder, Vasile Alecsandri transkripierte alte Balladen wie „Miorița“ („Kleines Schaf“) oder „Mănăstirea Argeșului“ („Der Kloster von Argeș“) von Hirten und Bauer und Costache Negruzzi präsentierte die historische Figur des Moldawischen Fürsten Alexandru Lăpușneanul („Alexander von Lăpușna“) als verfallenen Macbeth Archetypus in die erste rumänische Novelle. Dadurch ermöglichten sie die nationale Wiedergeburt ihres Volkes. (vgl. Călinescu 1982: 205–291)

¹¹ Die besten Dichtungen stammen aus dem Volke, nicht von Gelehrten; daher muss der Dichter aus der Sprache der einfachen Leute schöpfen (vgl. Vogelpohl 1951: 44).

Blauen Blume mit der Macht der Poesie gleichzusetzen, während Eminescu dasselbe Motiv in seinem Gedicht „Floare albastră“ („Blaue Blume“) als jenes der idealen Geliebten oder der idealen Liebe per se geprägt hat (vgl. Behring 1994: 152f; Übers. E. H.).

Im direktem Kontrast zu der Übernahme alter romantischen Idealen bleibt der vielleicht wichtigste Aspekt der emineszianischen Lyrik: das Gefühl des Weltschmerzes. Eminescu, genau wie der Philosoph Arthur Schopenhauer, folgte dessen Ideen und Weltanschauung fast wortgenau, sowie in dem Gedicht „Scrisoarea I“ („Das erste Brief“):

Mâna care-au dorit sceptrul universului și gânduri	Die Hände, die das Zepter des Universums begehrten und Gedanken,
Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri...	Die das gesamte Universum umfassten, passen gut zwischen vier Bretter...
Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormântare, Splendid ca o ironie cu priviri nepăsătoare...	Sie werden dir in ihrem Trauerzug folgen, Prächtig wie eine Ironie mit lässigen Blicken...
Iar deasupra tuturor va vorbi vrun mititel, Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te așteaptă.	Und über dich wird ein Winzling sprechen, Ohne dich zu preisen... nur um sich selbst Im Schatten deines Namens zu prahlen.
Ba să vezi... posteritatea este încă și mai dreaptă.	Siehe alles, was dich erwartet. Du wirst schon sehen... die Nachwelt ist viel gerechter.

(Eminescu 2014: 355; Übers. E. H.).

Er beschreibe die Welt als Illusion und die Rolle des Menschen als unwichtig, denn dieser, so wie viele andere seiner Leidgenossen, kann in der weiten Unendlichkeit des Universums keinen großen Einfluss ausüben. Der Dichter ist ein verlorenes Genie, das von allen um ihn herum missverstanden wird. Das Bewusstsein, nicht wirklich in diese Welt zu gehören, in die er hineingeboren wurde, und dass sich dies auch niemals ändern würde, bestimmte sein Lebensschicksal¹². Hier beweist sein Werk viele „Wahlverwandschaften [...] mit Leopoldi und Hölderlin“ (Constantinescu 1988: VI). Gerade dieses Detail ist entscheidend für das Verständnis von Eminescus Gedichten. Er bedient sich derselben romantischen Ideale wie seine Vorgänger, um seine eigenen Gefühle und Weltanschauungen zum Ausdruck zu bringen, oft mit „einer so suggestiven, kraftvollen und zugleich zarten Naivität“, um den Philosoph Lucian Blaga zu zitieren (Blaga 2011: 317; Übers. E. H.). Seine Liebeslyrik zeichnet sich

¹² In der gleichen Manier wie Heinrich Heine, übte Eminescu in seinen philosophischen Reflexionen der „Scrisori“ („Briefe“) einen scharfen, teilweise sarkastischen, teilweise nihilistischen Ton gegenüber seiner Zeitgenossen und der Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts aus. In „Scrisoarea a III-a“ („Der dritte Brief“) beschreibt er auf spöttischer Weise die politische Elite Rumäniens als „Bösewichter und Kastrierte“ und „Rindviehnackige Bulgaren“ während er in „Scrisoarea a V-a“ („Der fünfte Brief“) viel Misogynie beweist, indem er das Bild der Frau als die Verkörperung der verführerischen und verräterischen Dalila definiert (Eminescu 2000: 123).

durch einen ausgeprägten Sinn für Ästhetik und Schönheit aus. Während seine philosophischen Texte auf eine Art Transzendenz der grundlegenden menschlichen Erfahrungen abzielen, verspotten sie dennoch gleichzeitig die Kleinlichkeit von Gefühlen und Schmerz (vgl. Hollschwandner 2017).

Dieser romantische Einfluss deutscher Herkunft war aber nicht katalytisch und modellierend, so wie es oft in der rumänischen Literatur überliefert wird, sondern genau das Fundament seines gesamten Werks. Weil Eminescus Lyrik eine Vielzahl an Hintergründen und Themenbereichen abdeckt, wurden für die Ziele und Analyse dieser Arbeit vier Gedichte ausgewählt: „Melancolie“ („Melancholie“), „Atât de fragedă“ („So zart“), „Dorința“ („Der Wunsch“) und „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) (Übers. E. H.). Diese vier Gedichte sind für die emineszianische Lyrik repräsentativ, da sie jeweils ein anderes romantisches Thema und Ideal verkörpern, wie zum Beispiel die Fantasie, die Liebe, die Natur und die Philosophie. Jedes dieser vier Gedichte wird einer einzelnen Interpretation in den Unterkapiteln des Analyseteils der Arbeit unterzogen, um dessen Grundlage und Inhalt zu erfassen, bevor die diversen Übersetzungen einer eingehenden Untersuchung unterzogen werden. Bevor dies erfolgen kann, werden die folgenden Kapitel zuerst die Rolle und Position des emineszianischen Werks in der rumänischen Literaturwissenschaft und anschließend die historische Entwicklung seiner Übertragung im deutschsprachigen Raum genauer analysieren.

5. Die emineszianische Lyrik in der Forschung

Die Persönlichkeit von Mihai Eminescu erfreute sich nach seinem Tod eines immer stärkeren Interesses und Neuinterpretationen (vgl. Boia 2015: 51). Mit dem Aufschwung der rumänischen Wirtschaft Ende des 19. Jahrhunderts begann auch die Kulturszene sich langsam zu etablieren: Eine neue Generation von Schriftstellern versuchte, den literarischen Kanon der Nation festzuschreiben. Eminescus tragische Lebensgeschichte und sein unermüdliches Schaffen machten ihn zu einer fast mythologischen Figur (vgl. 2015: 62). In der rumänischen Literaturwissenschaft gab es zu diesem Zeitpunkt eine allgemeine Tendenz, die Bedeutung der romantischen Denkschule, von der Eminescu geprägt war, herabzusetzen (vgl. 2015: 48). Sowohl Herausgeber als auch bekannte Literaten versuchten, eine gewisse Originalität in seinen Werken in den Vordergrund zu stellen (vgl. 2015: 49f).

Um Zoe Dumitrescu-Buşulenga, eine der wichtigsten Emineskologinnen, zu zitieren: die romantischen Ideale und Motive seines Werks waren „katalytisch“ und nicht „modellierend“ (vgl. Dumitrescu-Buşulenga 1999: 23; Übers. E. H.). Diese Einflüsse bildeten nicht den Kern seines lyrischen Werks, sondern waren lediglich Bausteine, die es ermöglichten, dass eine ‚originelle‘ emineszianische Vision entstehen konnte (vgl. 1999: 23). Tatsächlich war es jedoch das komplette Gegenteil. Es war genau der Romantismus seines Werks, die tief verwurzelten deutschen Traditionen der Romantik, die ihn zu einer idealen Figur für die Rolle des „Nationaldichters“ machten, nach der viele rumänische Patrioten strebten (vgl. Boia 2015: 50). Dadurch blieb eine überwiegend interessengeleitete Sichtweise auf Eminescu und sein Werk bis weit ins 20. Jahrhundert hinein bestehen (vgl. 2015: 50).

Viele Dichter wurden stark von Eminescu beeinflusst, unter anderem George Coşbuc, Alexandru Vlahuță und Ștefan Octavian Iosif. Vlahuță erläuterte, das Besondere an der emineszianischen Lyrik sei der „Charme der Sprache, die Kunst, seine Verse in lebendige, klangvolle und suggestive Worte zu fassen, und ein bis dahin unbekannter Reichtum an Formen“ (Vlahuță 1892: 6; Übers. E. H.). Aurel C. Popovici, der später für die Föderalisierung Österreich-Ungarns beauftragt wurde, sah in Eminescu „ein[en] Prophet[en], ein[en] hervorragende[n] Kenner des rumänischen Volkes und seiner historischen Entwicklung und somit auch des Weges, den es in die Zukunft einschlagen soll“ (Boia 2015: 55; Übers. E. H.). Titu Maiorescu, Eminescus engster Verbündeter und Mentor, stellt den

Dichter schon zu Lebzeiten auf die gleiche Stelle wie Vasile Alecsandri, als einen der größten Dichter seiner Zeit (2015: 5–10).

Auf der anderen Seite betrachteten liberale und sozialdemokratische Denker sein Werk als melodisch und raffiniert, aber auch als mystisch und veraltet (vgl. 2015: 30ff). Für sie verkörperte Eminescu einen Nationalismus eines vergangenen Jahrhunderts (vgl. 2015: 32). Er war ein Idealist, der die Gegenwart kritisierte und die Vergangenheit lobte (vgl. 2015: 33). Seine pessimistische Weltanschauung wurde heftig diskutiert, so wie Ioan Nădejde, der sozialistische Journalist und einer der Gründer der sozialdemokratischen Partei Rumäniens, beschreibt:

Eminescu wirkt viel größer in seinen lyrischen Gedichten; in den satirischen Gedichten verdirbt ihn sein unaufhörlicher Wunsch, uns davon zu überzeugen, dass um 1400 alles gut auf der Welt war und dass es keinen anderen Ausweg gibt, als in die Vergangenheit zurückzukehren. Eminescu ist ein Pessimist; er sieht in der heutigen Welt nur das Schlimmste, er hat kein Vertrauen in die Zukunft, er sehnt sich nach der Vergangenheit, aber es ist ihm bewusst, dass sich das Rad der Welt nicht mehr zurückdrehen lässt, und verzweifelt verdüstert er das Bild des heutigen Lebens umso mehr. Eminescu [...] wird nicht einmal von Hass beherrscht, er ist ein erschöpfter Pessimist, und leider war gerade diese Eigenschaft von ihm am erfolgreichsten; viele bewunderten ihn gerade wegen dieser hoffnungslosen Entmutigung (Nădejde 1886: 474ff; Übers. E. H.).

Bei dem rumänischen Intellektuellen und Schriftstellern in Österreich-Ungarn gingen die Meinungen noch weiter auseinander. Ihm wurde vorgeworfen, dass er nicht patriotisch genug wäre – in seinen ersten Artikeln der *Timpu* („die Zeit“) zum Beispiel, spricht er sich gegen den rumänischen Unabhängigkeitskrieg von 1877–1878 aus (vgl. Călinescu 1989: 254f). Im 19. Jahrhundert sahen die meisten Balkanstaaten und vor allem Rumänien ihre nationale Identität bedroht. In seiner lyrischen Dichtung sollen vor allem in dem Gedicht „Doina“ xenophobe Töne mitklingen (vgl. Boia 2015: 48). Ansonsten scheinen keine weiteren Gedichte solche Einstellungen zu enthalten. Historisch könnte seine antisemitische Haltung auch als Teil seines zeitgenössischen Nationalismus und der kontroversen Debatten über die Emanzipation der Juden in Rumänien betrachtet werden (vgl. Petreu 2022: 20). Demzufolge berichten einige Kritiken von einem „gut temperierten Antisemitismus“ oder betrachten diesen als Reaktion eines patriotischen Dichters, der sich in seiner eigenen Heimat durch die Juden ökonomisch bedrängt fühlte, jedoch keinesfalls einen ethnischen oder religiösen Hass gegen diese aufzeigte oder hegte (vgl. 2022: 20). Außerdem wird der Erotismus der emineszianischen Lyrik oft als „vulgär, tierisch und wild, unanständig und

obszön“ beschrieben (Boia 2015: 41; Übers. E. H.). Gleichzeitig äußerte der Folklorist Enea Hodoș aus Caransebeș in seinem *Lehrbuch der rumänischen Literaturgeschichte* von 1893 seine große Bewunderung für den Dichter:

Die rumänische Poesie hat durch Mihai Eminescu einen hohen Entwicklungsstand erreicht. Er gehört zu den größten Lyrikern der Welt. Seine kraftvollen und umfangreichen Gedanken, die er in wenige, aber erstaunlich passende Formulierungen fasste, und die Melodik seiner Sätze sind die Hauptmerkmale, die eine ganze Generation von Nachahmern und eine außergewöhnlich große Leserschaft um Eminescu versammelten. (Hodoș 1893: 163–166; Übers. E. H.).

Eugen Lovinescu, einer der bedeutendsten Kritiker der Zwischenskriegszeit, sieht in dem Dichter einen gefährlichen Reaktionär, „eine Mischung aus nationalem Mystizismus, bäuerlichem Mystizismus und Ausländerfeindlichkeit“ (Boia 2015: 80; Übers. E. H.). Obwohl „sein poetisches Talent [...] den Horizont des künstlerischen Schaffens erweitert hat“, werden „in zweihundert Jahren weder Caragiale noch Eminescu der Sensibilität der Zeit entsprechen“, da „die literarische Sensibilität sich weiterentwickelt hat, und ‚die Bewahrung des Geschmacks der Jugend im Rahmen der Gegenwart eine nationale Notwendigkeit‘ sei“ (2015: 80–83; Übers. E. H.).

Doch die interessengeleitete Sichtweise auf Eminescu blieb weiterhin bestehen. George Călinescu, namhafter Kritiker und Autor des umfangreichen Werks *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* („Die Geschichte der rumänischen Literatur von der Vergangenheit bis in die Gegenwart“), war der erste, der ihn als den „Nationaldichter“ und „den größten rumänischen Dichter, den es je auf rumänischem Boden gab oder geben wird“ darstellte (Negrici 2017: 72). Damit sind Eminescu und sein Werk zum Goldstandard geworden. Călinescu betrachtet den Dichter so wie der Philosoph Emil Cioran diesen beschrieb, „eine Welt für sich und dadurch seiner Zeit überlegen“ (Boia 2015: 170; Übers. E. H.).

Er betrachtet ihn als der wahrhaftigsten und den traditionellsten aller Dichter, dessen gesamte Gedanken und Ideen aus der rumänischen Tradition stammen (vgl. Călinescu 1982: 446; Übers. E. H.). Alle „ausländischen Einflüsse“, insbesondere die romantischen Themen und Ideale, dienten ihm nur als „Nuancen und Details“ (1982: 446; Übers. E. H.). Constantin Noica, ein weiterer angesehener Philosoph und Essayist der Zwischenkriegszeit, ging sogar einige Schritte weiter und nennt Eminescu ein „uomo universalis“ (Consantinescu 1988: 5).

Eminescu war, in Noicas Vision, ein Mann, der von einem unermüdlichen Perfektionsdrang besessen war: „nicht weil er alles wusste, sondern weil er mit dem Leid lebte, „nicht alles zu wissen““ (Boia 2015: 158; Übers. E. H.). So veränderte sich die Perspektive auf Eminescu weiter, vom beliebten und angesehenen Dichter zum Vorbild einer gesamten Nation. Die gleichen Sichtweisen traten auch bei den totalitären Regimes auf, die Rumänien im 20. Jahrhundert stark geprägt haben. Die Nationalisten unter dem Diktator Antonescu betrachteten ihn als den größten Rumänen seit Stephan dem Großen (vgl. 2015: 93).

Nach der Machtübernahme der Kommunisten 1947, wurde der „nationalistische“ Eminescu zuerst verdrängt und nur wenige seiner Gedichte wurden weiter veröffentlicht. In den frühen, stalinistischen Zeiten von 1949 bis 1953 wurden Teile von Eminescus Werk als Propagandamaterial für die neue kommunistische Regierung verwendet (vgl. Boia 2015: 130). Die Mehrheit seiner Liebesgedichte, seiner „patriotischen“ Werke sowie andere Texte mit philosophischem Hintergrund galten jedoch nicht mehr als zeitgemäß und repräsentativ für „den neuen Menschen“, den die Kommunisten zu bilden versuchten (vgl. 2015: 128–135; Übers. E. H.).

Im Jahr 1950 wurde der 100. Geburtstag des Dichters gefeiert: Eine neue Gesamtausgabe seiner Werke wurde gedruckt, mit einem Vorwort von Mihai Beniuc, einem regimetreuen Dichter (vgl. 2015: 135; Übers. E. H.). Aus dem gesamten emineszianischen Schaffen, bekam das Gedicht „Împărat și proletar“ („Kaiser und Proletarier“) aus dem Jahr 1874 eine höhere Aufmerksamkeit (vgl. 2015: 26; Übers. E. H.). Dieses Gedicht, das die Ausbeutung der Arbeiterklasse darstellen sollte, entsprach der neuen Parteideologie vollkommen – trotz der eindeutigen Zensur einiger pessimistischer, schopenhauerscher Stellen des Gedichts (vgl. 2015: 27). Die neue kommunistische Propaganda sollte Hoffnung auf eine bessere, friedlichere Zukunft versprechen (vgl. 2015: 130ff):

Zdrobiți orânduiala cea crudă și nedreaptă,
Ce lumea o împarte în mizeri și bogați!
Atunci când după moarte răsplată nu v-așteaptă,
Faceți ca-n astă lume să aibă parte dreaptă,

Egală fiecare, și să trăim ca frați!

Zerschlagt die grausame und ungerechte Ordnung,
Die die Welt in Arme und Reiche teilt!
Wo kein Lohn euch nach dem Tod erwartet,
Sorgt dafür, dass in dieser Welt alle gerecht
behandelt werden,
Mögen alle gleich sein und wie Brüder leben!
(Eminescu 2014: 48; Übers. E. H.).

Ab 1966, mit dem zunehmenden Persönlichkeitskult rund um den neuen Generalsekretär der kommunistischen Partei Rumäniens, Nicolae Ceaușescu, „verließ der Mythos unmerklich die genau abgegrenzte Zone der Nationalliteratur und nahm ethische und politische Konnotationen an“ (Negrici 2017: 73). Die alte stalinistische Idee des Klassenkampfes und der Diktatur des Proletariats wird abgelehnt und die nationalistische Definition der Zwischenkriegszeit wieder aufgenommen. Die persönliche und nationale Darstellung des Dichters wurde auch gleich nach Ceaușescus Machtergreifung gestärkt – und zwar auf völlig neue und extreme Weise. Eminescu wurde erneut zum „genialen Vertreter des rumänischen Nationalgeists“, an gleicher Stelle wie der Diktator selbst (Boia 2015: 152; Übers. E. H.).

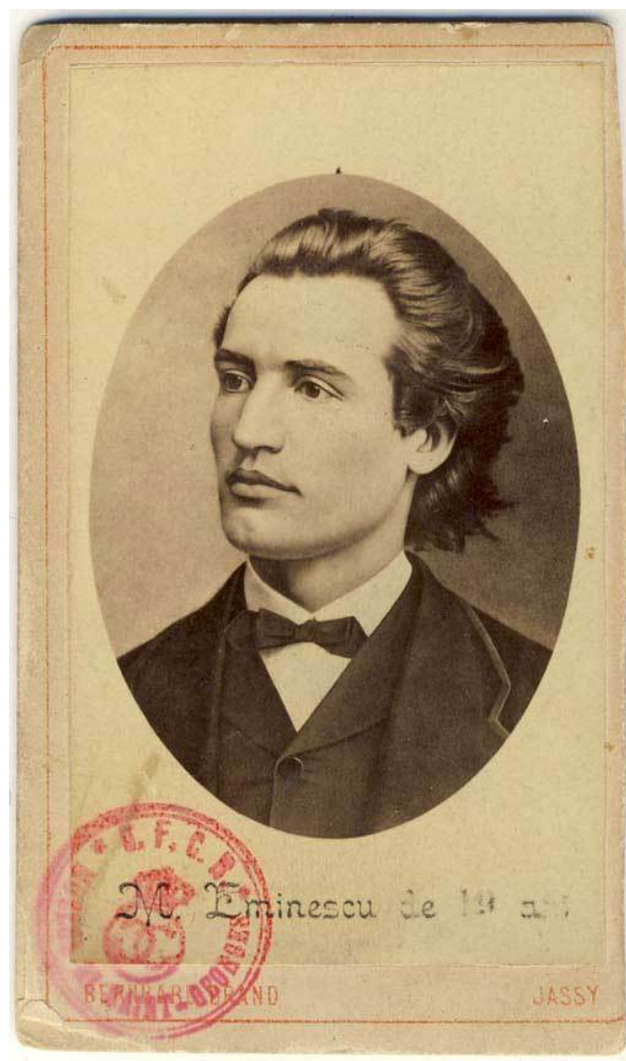


Abb. 1: Das berühmteste Bild des Dichters (Emanuel 2021).

„Plötzlich war Eminescu nicht mehr nur der unvergleichliche Nationaldichter, sondern auch ein geistiges Vorbild“ (Negrici 2017: 73). Die Lobworte kannten keine Grenzen: majestätisch, universal, absolut, unendlich, makellos usw. Edgar Papu sieht ihn nicht nur als Spätromantiker, sondern als „Titan“ und als einen der großen Vorläufer der modernen Poesie (vgl. Boia 2015: 160; Übers. E. H.). Der Dichter Nichita Stănescu behauptete in einem Interview, dass der schönste Vierzeiler, den er schreiben könnte, dieser wäre: „Eminescu / Grigorescu / Enescu / Brâncuși“ (o. V. 2016: 1:05–1:13). In dieser Zeit blieben Forschung und Wissenschaft auf einem archaischen Niveau eingefroren und jede Abweichung von der nationalistischen Norm wurde vermieden. Die meisten zwischen 1966 und 1989 verfassten Werke ähneln einander: „Niemand ist mehr wie Eminescu. Wir sind Eminescu“ (Boia 2015: 155; Übers. E. H.).

Mit dem Zerfall der kommunistischen Diktatur in der Dezemberrevolution 1989 begann der Mythos Eminescu zum ersten Mal zu schwanken. Die neue demokratische Jugend stellte sich immer entschiedener gegen den Dichter, der bis heute, sowohl in den höheren akademischen Bereichen als auch im rumänischen Schulsystem noch immer als das „unantastbare Genie“ dargestellt wird. Die Werteveränderung, die Lovinescu in der Zwischenkriegszeit definierte, fand nun statt (vgl. 2015: 175). Erst Ende der 90er Jahre entstanden die ersten neutralen Auseinandersetzungen mit Eminescus Werk und Persönlichkeit¹³. Der Journalist und Schriftsteller, Cezar Paul-Bădescu beschrieb den Dichter als „eine hohle Metallstatue mit einem zerbrochenen Klang“, „ein Mensch, der [...] von verschiedenen Extremen und Ideologien annektiert“ und „zum Gegenstand eines monströsen Personenkults“ wurde (Paul-Bădescu 1998: 6; Übers. E. H.). Kritiker wie Nicolae Manolescu bestätigen dieses Bild, indem behauptet wird dass Eminescu „weit über jede Kritik steht“ (Manolescu 1998: 129–131; Übers. E. H.).

Und so kennt der Nationaldichter Rumäniens seit Beginn des 20. Jahrhunderts zwei Dimensionen: die idealistische und die dekonstruierte, oder leicht erklärt, eine schwankende Koexistenz beider Dimensionen. Sein Geburtstag am 15. Januar wird nach wie vor als Nationaler Tag der Kultur in Rumänien gefeiert, doch sein Werk wird inzwischen von immer

¹³ Der Historiker Lucian Boia verfasste eine sehr umfangreiche Analyse und Zerlegung der alten nationalistischen Mythen über Eminescu und weitere Nationalhelden in seinem Werk: *Istorie și mit în conștiința românească* („Geschichte und Mythos im rumänischen Bewusstsein“), 1997, Bukarest, Humanitas (Übers. E. H.).

weniger Menschen gelesen¹⁴ (vgl. Negrici 2017: 76). Seine Werke sind häufig Teil der Abschlussprüfungen im Rahmen der Matura und in den Schulen wird er oft „in autoritärer Weise“ verherrlicht (Boia 2015: 179; Übers. E. H.). Eine mangelnde Akzeptanz für kritische Auseinandersetzungen und Diskurse ist in vielen weiteren Bildungseinrichtungen festzustellen. Der Schriftsteller und Übersetzer Dan Alexe nennt das Phänomen des „Nationaldichters“ als ein „kulturelles Relikt“, auf das sich alle osteuropäischen Nationen stützen, um eine außergewöhnliche Heldengestalt ethnisch-mythologischen Ursprungs aufrechtzuerhalten (vgl. Alexe 2025: 473; Übers. E. H.).

Jeder Versuch einer Neuinterpretation des emineszianischen Lebens und Werkes löst in den meist konservativen Kreisen, den sogenannten „Verteidiger der Werte des Vaterlandes“ wie der Kritiker Eugen Negrici sie nennt, eine „laute Hysterie“ aus (vgl. Negrici 2017: 76). Rechtsextreme Politiker setzen die Persönlichkeit des Dichters nach wie vor für politische Kampagnen ein (vgl. Bogdan 2019). Die rumänische Akademie, die oberste Instanz für Forschung und Kultur unter der Leitung von Ioan Aurel Pop, verteidigt am stärksten diese idealisierte Dimension und scheint nicht bereit zu sein, neue Impulse zu setzen (vgl. Bogdan 2019). Bislang stellte jeder Versuch der Distanzierung vom Mythos der Nationaldichter einen Einzelfall dar (vgl. Boia 2015: 215f). Die rasche und chaotische Liberalisierung der Presse nach der Wende führte auch zu immer häufigeren Falschmeldungen und Verschwörungstheorien über die Persönlichkeit des Dichters. Viele davon verfolgen eine vehement antiwestliche Agenda und werden bis zum heutigen Tag in den sozialen Netzwerken verbreitet (vgl. Alexe 2025: 473).

Trotzdem, um Negrici wieder zu zitieren, bleibt die Geschichte des rumänischen Volkes von wenigen Persönlichkeiten geprägt, die dessen Hoffnungen nicht enttäuscht haben und auf die es wirklich vertrauen konnte (vgl. Negrici 2017: 77). Persönlichkeiten wie Mihai Eminescu haben das Volk in seiner gesamten Existenz tief berührt und ihm das Gefühl gegeben, es gebe Größeres, für das es bestimmt sei (vgl. 2017: 77). Eminescu war und wird immer ein Mythos bleiben, weil er das verkörpert, was viele Rumänen sich aufgrund ihrer psychischen und emotionalen Struktur vielleicht gewünscht hätten, aber nicht besaßen: „Beständigkeit im Glauben und in den Gefühlen, den unbedingten Willen zur Vollendung und das Leben für ein Ideal jenseits kleinlicher und unmittelbarer

¹⁴ In dem Kontext, das Rumänien die kleinste Leserquote in der Europäischen Union mit 29,5 % und damit das Land mit der niedrigsten Leserschaft in der ganzen Union hat (Nemeş 2024).

Interessen“ (2017: 77). Die heutige Literaturwissenschaft trägt die Verantwortung, die herausragende Persönlichkeit des Romantikers aus dem 19. Jahrhundert ohne ideologische Vorurteile oder übertriebene Idealisierungen wissenschaftlich fundiert aufzuarbeiten, um seinem Werk gerecht zu werden. Seine Botschaft war und ist bis heute aktuell. (2017: 76f). Somit wird deutlich, dass es nicht an Interpretationen rund um den Dichter der rumänischen Nation mangelt. Es ist und bleibt lediglich eine Frage der Zeit, bis ein neuer Eminescu sich in der Zukunft durchsetzen wird (vgl. Boia 2015: 216).

6. Eminescu im deutschsprachigen Raum

Das vorliegende Kapitel widmet sich der Erforschung des Übersetzungsprozesses von Eminescus Gedichten im deutschsprachigen Raum und versucht, diese Entwicklung nachzuzeichnen. Wie die vorherigen Kapitel bereits erkennen lassen, ist Eminescus Werk gleichermaßen ein Produkt der deutschen wie auch der rumänischen Literatur. Unabhängig von den im Laufe der Jahre vertretenen Ansprüchen auf Universalität und Modernität¹⁵ kann nicht bestritten werden, dass eine Übertragung von Eminescus Gedichten in die Sprache der Dichter und Denker wie dafür geschaffen war. Denn die allerersten Übersetzungen von Eminescus Werk erschienen auf Deutsch. Laut dem Literaturhistoriker Dumitru Copilu-Copillin begannen namhafte deutsche Zeitschriften schon früh, Interesse an den Werken des Dichters zu zeigen (vgl. Copilu-Copillin 2016: 114). Eine dieser Publikationen war die Zeitschrift *Gegenwart* aus Berlin, die am 20. Juli 1878 eine Übersetzung des Gedichts „Melancolie“ („Melancholie“) veröffentlichte (vgl. 2016: 114; Übers. E. H.). Diese Übersetzung wurde von „Prinzessin E. Wedi“ unterschrieben, eigentlich Elisabeth von Wied, die Frau des zukünftigen rumänischen Königs Karl I und später selbst eine respektierte Schriftstellerin, die unter dem Pseudonym „Carmen Sylva“ bekannt wurde (vgl. 2016: 114). Eine weitere Zeitschrift, das „Magazin für die Literatur des In- und Ausländes [sic]“ aus Leipzig, hat eine von George Allan verfasste Übersetzung des Gedichts „O, mamă“ („Oh, Mutter“) am 1. Mai 1880 veröffentlicht (vgl. 2016: 114; Übers. E. H.). Das Ziel dieser Übersetzungen war es, eine völlig neue Ausgabe von Eminescus Texten zu schaffen.

¹⁵ Siehe Kapitel 5 zur Forschung der emineszianischen Lyrik.

Die Persönlichkeit, die das Bild des jungen Dichters am meisten propagierte, war jedoch kein anderer als sein ehemaliger Mentor Titu Maiorescu, der eine Einleitung zu seinem Werk und seiner Persönlichkeit im Brockhaus „Konversations-Lexikon“ und in dem „Kleine[n] Konversations-Lexikon“ verfasste (vgl. Cojerean 1992: 111). Maiorescu, selbst ein großer Germanophil, war der Meinung, dass die rumänische Literatur, die überwiegend frankophon war, „in Bezug auf die Übersetzungspolitik in dieselben Wege folgen [sollte] wie die Nationen, die zu dieser Zeit Europa dominierten“ (Terian 2018: 22). „Die grundsätzliche Zielstellung der translatorischen Tätigkeit“ wird an die anderen Länder angepasst, insbesondere „Deutschland“ (Schippel 2014: 25). Nach Eminescus psychischen und physischem Niedergang entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Interesse, das kulturelle Erbe des Dichters im deutschsprachigen Raum bekannt zu machen. „Die Aufzeichnungen [...] zeitgenössischer Freunde haben das Bild des genialen, in sozialer Ungebundenheit lebenden Dichters erkennbar mitgeprägt“ (Cojerean 1992: 111). Eminescu erscheint dem deutschen Lesepublikum als ein echter romantischer Dichter, jung und energisch, begierig darauf, neue Fähigkeiten zu erlernen und zu meistern, gleichzeitig aber auch zutiefst unglücklich und von seinen Zeitgenossen und der Frau, die er liebte, missverstanden (vgl. Leca, 2002: 45).

Deutschsprachige Zeitschriften zeigen ein wachsendes Interesse am Leben und Werk des rumänischen Dichters, indem sie seinen [...] kulturellen Wert hervorheben [...]. So sollte sein Andenken durch neue Übersetzungen und Kommentare zum literarisch-künstlerischen Wert seines poetischen Schaffens gewürdigt werden. Die Wiener Zeitschrift „Neue Freie Presse“ würdigte Eminescu in ihrem Nachruf als „den bedeutendsten Dichter Rumäniens, der mit seinen Gedichten bewiesen hat, dass die rumänische Sprache über die notwendigen Ressourcen verfügt, um den höchsten und schwierigsten Anforderungen des literarischen Schaffens gerecht zu werden“. Solche Würdigungen des verstorbenen großen Dichters, illustriert mit zahlreichen Übersetzungen, finden sich weiterhin in fast allen deutschsprachigen Publikationen in Deutschland, Österreich („Deutsche Zeitung“) und Rumänien („Bucharester Salon“, „Das literarische Rumänien“, „Das Geistige Rumänien“, „Romänische Revue“) [sic] (Copilu-Copillin 2016: 117; Übers. E. H.).

Die vielleicht wichtigste Übersetzerin seiner Werke in dieser Zeit war Marie Charlotte von Bardeleben, besser bekannt unter ihrem Pseudonym¹⁶ „Mite Kremnitz“ (vgl. Copilu-Copillin 2016: 114). Die deutsche Schriftstellerin und Schwägerin Maiorescus kollaborierte mit Carmen Sylva, um eine Gedichtsammlung einiger der bedeutendsten rumänischen Autoren

¹⁶ Die gleiche Person befindet sich auch hinter dem Pseudonym „George Allan“, die andere Gedichte von Eminescu im gleichen Zeitraum zwischen 1879 und 1880 veröffentlicht hatte (vgl. Copilu-Copillin 2016: 114; Übers. E. H.).

der damaligen Zeit zusammenzustellen. Die Sammlung *Rumänische Dichtungen* erschien 1881 in Leipzig und beinhaltete neben Werken von Teodor Șerbănescu, Dimitrie Bolintineanu und Vasile Alecsandri, vor allem Werke von Mihai Eminescu. Von insgesamt 20 Gedichten hat die „Dichterkönigin“ drei übersetzt während Mite Kremnitz die anderen 17 übernahm, insbesondere die wichtigsten Werke der emineszianischen Schaffens wie „Luceafărul“ („Der Abendstern“), „Lacul“ („Der See“), „Revedere“ („Wiedersehen“) und „Scrisoarea a III-a“ („Der dritte Brief“) (vgl. Boia 2015: 211; Übers. E. H.). Dieser Sammlung folgten zwei weitere Ausgaben, in denen die Reihenfolge und Auswahl der Gedichte verändert wurde.

Im Vorwort zur ersten Ausgabe schildert Mite Kremnitz nur allgemeine Informationen über den Dichter: Er wurde in einer deutschen Schule ausgebildet, ist Redakteur der Zeitung *Timpul* („die Zeit“) in Bukarest und seine Gedichte wurden in der Zeitschrift *Convorbiri Literare* („Literarische Gespräche“) veröffentlicht (vgl. Sylva & Kremnitz 1881, VIII; Übers. E. H.). Als wichtiges Detail, erwähnt sie, dass Eminescu „hat viel Noth kennen gelernt, und aus vielen seiner Gedichte spricht die Verzweiflung“ (1881, VIII). Andere Übersetzungen hatten eine ebenso große Reichweite, wie beispielsweise von Emil Grigorovitz *Deutsche Uebertragungen aus den auserleseneren Dichtungen des verstorbenen rumänischen Poeten Michail Eminescu* [sic] aus dem Jahr 1892 mit einem Vorwort von Maiorescu. Trotz dieses ersten großen Siegeszuges schienen die deutschen Übersetzungen der emineszianischen Lyrik ab einem bestimmten Zeitpunkt zu verstummen. Nur die 1893 von dem Dramatiker und Journalisten Edgar von Herz verfasste deutsche Übersetzung des „Luceafărul“ („De[s] Abendstern[s]“) erweist sich noch als Einzelfall (o.V., 2023).

Mit dem Anfang des neuen Jahrhunderts vermehrten sich die kritischen Interpretationen sowie die Übersetzungen. Ein entscheidendes Werk für die Rezeption Eminescus in Deutschland war *Mihail Eminescus Leben und Prosaschriften*, das Ioan Scurtu 1902 als Doktorarbeit an der Universität Leipzig präsentierte (vgl. Leca 2002: 45). „Methodisch orientiert sich die Arbeit am literarischen Positivismus“, in dem der Autor argumentiert, dass das Werk des Dichters nur durch das sorgfältige Studium seiner Biografie verstanden werden könne (Cojerean 1992: 112). Voller Optimismus stellte er die kritisch zu betrachtenden politischen Artikel von Eminescu aus der Zeitung *Timpul* („die Zeit“) als Beweis dafür dar, dass der Dichter auch ein großer Denker war, der sich aufrichtig für das Leben seiner Landsleute interessierte und sich dafür engagierte (vgl. 2002: 46; Übers. E. H.). „Die

kritischen Beiträge in deutscher Sprache wurden zahlreicher, doch sie erreichen das Niveau der rumänischen Eminescu-Forschung (D. Caracostea, G. Călinescu, T. Vianu, Al. Dima) nicht“ (1992: 112). Erwähnenswert sind aus dieser Zeit vor allem die Übersetzungen von Maximilian W. Schroff aus dem Jahr 1913, aber auch die von Otto Hauser aus dem Jahr 1918 (o.V., 2023).

Doch erst in den 1930er Jahren nahm die Zahl der deutschen Übersetzungen zu. Dies führte zu einer allmählichen Neuorientierung der Übersetzungspolitik in Rumänien, da der Einfluss Nazi-Deutschlands auf die rumänische Kulturszene immer mehr an Gewicht gewann. Eminescu wirkte immer mehr als „ein Markenzeichen des Landes“ (Boia 2015: 131; Übers. E. H.). Die bedeutendsten Übersetzungen von Eminescus Werken dieser Zeit stammen von Konrad Richter. Seine Sammlung war ein großer literarischer Erfolg und brachte dem Übersetzer 1936 den Großen Preis der Rumänischen Akademie (vgl. Cojerean 1992: 112). Weitere Übersetzungen wurden von Alfred Klug, N. N. Botez und Viktor Orendi-Hommenau verfasst (vgl. 1992: 112). Die Auffassung von Laurent Tomaiağă aus dem Jahr 1942 beginnt mit einer Widmung an „Den Genius des Deutschen Volkes¹⁷“ und versucht „de[m] echte[n], de[m] ganze[n] Eminescu [...] im ehrende[n] Ringen“ wiederzugeben (Eminescu 1942: XVIII–X). Die deutschen Einflüsse Eminescus werden dadurch immer mehr hervorgehoben.

In den ersten fünf Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg wurde auf deutsche Übersetzungen verzichtet, da die neue kommunistische Regierung eine neue Interpretation der rumänischen Klassiker anstrebte. Somit wurden mit der Gründung der kommunistischen Volksrepublik viele der Dichter, die in den alten Königreichsjahren sehr beliebt waren, wie Lucian Blaga oder Tudor Arghezi ab 1948 nicht mehr verkauft (vgl. Boia 2015: 131). Eminescu wurde einer der letzten Opfer der neuen politischen Ordnung. Ursprünglich als nationalistisch und reaktionär angesehen, wurde Eminescu ab dem hundertjährigen Jubiläum 1950 zu einem Kämpfer für soziale Gerechtigkeit, dem Schutzpatron der Arbeiter und somit des gesamten Volkes (vgl. 2015: 134f). In der gesamten Literaturlandschaft wuchs der Drang nach Erneuerung und Modernität, ein Prozess, der durch die engen propagandistischen Verbindungen zur Sowjetunion noch weiter beschleunigt wurde (vgl. 2015: 138).

Kurz gefasst, die alten Normen und Traditionen mussten beseitigt werden. Eine neue Generation von ÜbersetzerInnen sollte die alte ablösen und die veralteten Übersetzungen

¹⁷ Eine nicht gerade subtile Huldigung an ‚den Führer‘ selbst.

erneuern, um diese einem neuen Publikum, „einem neuen Menschen“ zugänglich zu machen (vgl. 2015: 131). Dieser Umstand wird besonders in den 1955 veröffentlichten deutschen Übersetzungen vom Verlag „Das Buch“ aus Bukarest erkennbar. Die vielleicht wichtigste Sammlung emineszianischer Lyrik der stalinistischen Zeit bringen die Nachdichtungen von Autoren wie Alexander Benedict, Alfred Margul-Sperber, Hermann Roth und Immanuel Weissglass zusammen. Das Vorwort, geschrieben von Mihail Sadoveanu, vertritt starke proletarische Tendenzen:

In weniger als zwei Jahrzenten hat Mihai Eminescu der rumänischen Literatur neue Bahnen erschlossen. Er hat sich als ein einzigartiger und wunderbarer Taucher in den Mythos und die lyrische Dichtung des Volkes versenkt. Volk war für Eminescu nicht der herkömmliche Begriff der Hurratrioten; die Menschen alter Art, die seine Kunst nährten, waren jene urtümlichen und uralten Säßen aus den Tagen des Burebista und Deceneu, wie wir sie in Sklavenketten auf der Trajanssäule sehen [...]. Seine Ahnen waren die bodenständigen Streiter von Rovine [...]. Zwischen den Versen der Dichter, die seine Zeitgenossen waren, und den Versen Eminescus gibt es einen handgreiflichen Unterschied: den kühnen Sprung, den Eminescu in die Zukunft gewagt hat. [...] In seinem so raschen Aufstieg ward ihm die Genugtuung seiner künstlerischen Vollendung und das Leiden seines trauernden und gequälten Wesens. Aus einem jungen Helden wurde er der an allem verzweifelnde Sklave. Seine Empörungen und seine Verachtung für jene, die seine Arbeit bis zur Erschöpfung ausbeuteten, hörten niemals auf: davon zeugen viele Briefe und Aufzeichnungen (Eminescu 1955: II–III).

Diese revolutionäre Rezeptionsphase war von kurzer Dauer und durch die Liberalisierung des Regimes Anfang der 1960er Jahre versuchten die Anführer der Kommunistischen Partei Rumäniens erneut, die Persönlichkeit des Dichters weltweit zu exportieren (vgl. Boia 2015: 152). Es entstanden Statuen, Büsten und Gedenktafeln an den Orten, an denen der Dichter früher in Wien und Berlin gelebt hatte, bis nach München, Paris oder Montréal (vgl. Popescu 2025). Im Jahre 1964 erschien in Berlin und Weimar ein neuer Gedichtband von Eminescu mit dem Titel *Der Abendstern* (vgl. 2002: 48). Dieses Werk, welches mit einem Vorwort von Werner Bahner beginnt, schaffte zusammen mit anderen Ausgaben, die Übersetzungen von Günter Deicke, Cristine Wolter und Zoltán Franyó enthalten, eine neue, bessere Grundlage für die Rezeption des Werks des rumänischen Nationaldichters im deutschsprachigen Raum (vgl. Leca 2002: 48). Das Ziel dieser neuen Übersetzungen war es, eine völlig neue Ausgabe von Eminescus Texten zu schaffen, die sich viel enger am Originaltext orientiert. Für viele der neuen ÜbersetzerInnen galten die vorherigen Übersetzungen als Adaptionen, das bedeutet, dass sie dem Originaltext nicht treu waren. Ihr Ziel war es, Eminescu als einen so originellen Dichter darzustellen, als wäre er selbst Teil der Riege der deutschen Romantiker.

Dabei handelte es sich jedoch um eine kalkulierte Taktik des kommunistischen Regimes, die Kultur Rumäniens so positiv wie möglich darzustellen. Dies bedeutete, dass sich einige Wissenschaftler viele Freiheiten bei den Interpretationen nahmen, um den romantischen Dichter als so groß und universell wie möglich darzustellen. Auch die Feier zum Geburtstag des Dichters wurde zum idealen Anlass, um den Kult um Eminescu im deutschsprachigen Raum noch weiter zu fördern. „So fand anlässlich der 125-Jahr-Feier [seit] der Geburt des Dichters 1975 in Stuttgart ein Eminescu-Kolloquium statt“ (Cojerean 1992: 113). In seiner Studie *Der Stil der Sonette Eminescus* versucht Christian Wentylaff-Eggebert zu einem ähnlichen Ergebnis zu gelangen, indem er zu dem Schluss kommt, dass der rumänische Dichter eine spezifische rumänische Sonettform entwickelt hat (Leca 2002: 49).

Literaturwissenschaftler wie Klaus Heitmann, Professor für Romanistik an der Universität Heidelberg, distanzieren sich vom diesem Eminescu-Kult. Er veröffentlichte sein Werk *Eminescu als politischer Denker*, in welchem er das journalistische Werk von Eminescu kritisch analysiert und dabei auch auf dessen problematische Aspekte wie den „intoleranten Nationalismus“ und die „Fremdenfeindlichkeit“ hinweist (Leca 2002: 50f). Andere Wissenschaftler versuchen, ihn direkt in den Mittelpunkt der europäischen Literaturgeschichte einzuordnen. Ein Beispiel hierfür ist das Kolloquium über Eminescu, das 1983 an der Universität Augsburg stattfand und „an dem außer aus Deutschland, Wissenschaftler aus Rumänien und Holland teilnahmen“ (Cojerean 1992: 113). Die Beiträge dieses Kolloquiums wurden 1988 von der Universität Augsburg und der Südosteuropa-Gesellschaft in einem Sammelband mit dem Titel *Eminescu im europäischen Kontext* veröffentlicht (vgl. Constantinescu 1988: V). Unter den Werken in diesem Band ist insbesondere die vergleichende Studie von Rupprecht Rohr hervorzuheben, in der er Eminescus Gedicht „Luceafărul“ („Der Abendstern“) und Lamartines „La chute d’une ange“ („Der Sturz eines Engels“) untersuchte. Er stellte dabei fest, dass Eminescus Protagonist die Ebene der Unsterblichkeit nicht – so wie Lamartines Engel – verlässt, da er sich des Leidens der sterblichen Welt bewusst ist und sich daher weit über diese Welt erhebt (vgl. Leca 2002: 52f; Übers. E. H.). Ioan Constantinescu versucht in seiner Studie *Eminescu-Rimbaud* den rumänischen Dichter ähnlich wie seinen französischen Zeitgenossen als Innovator und Vertreter der modernen Lyrik darzustellen, dessen Werk zu den größten europäischen Dichtern des 19. Jahrhunderts zählt (vgl. Constantinescu 1988: 256f).

Im Bereich der Übersetzung sind insbesondere die 1972 erschienene Ausgabe *Engel und Dämon* des Philipp Reclam Verlags in Leipzig zu erwähnen (vgl. Leca 2002: 53). Bis zum heutigen Tag ist es die umfangreichste Sammlung von Eminescu-Gedichten in deutscher Sprache, mit einem Vorwort von Roland Erb und 70 Gedichten, die in verschiedenen Varianten von 21 ÜbersetzerInnen präsentiert werden (vgl. 2002: 53). Drei Jahre später veröffentlichte der Verlag Kriterion unter der Leitung von Dieter Roth den Volum *Gedichte*, in dem ebenfalls 71 deutsche Übersetzungen von 48 emineszianischen Gedichten zu finden sind (vgl. 2002: 54). Das gleiche Werk wurde 1989, zum 100. Todestag des Nationaldichters, erneut gedruckt und umfasst insgesamt 94 Übersetzungsvarianten von 50 Gedichten (vgl. 2002: 54).

Mit dem Zerfall des Kommunismus erhielt die deutsche Übersetzungspraxis zu Eminescus literarischem Schaffen, nicht mehr so viel Aufmerksamkeit. Die finanzielle Lage Rumäniens zu Beginn der 1990er Jahre war äußerst kritisch: Die Inflation stieg und die Privatisierung großer Unternehmen führte zu einer stark erhöhten Arbeitslosigkeit (vgl. Boia 2015: 174f). Davon war auch der Kulturbereich stark betroffen, wodurch zahlreiche Bibliotheken¹⁸ und Verlagshäuser von Jahr zu Jahr niedrigere Finanzierungen erhielten oder im schlimmsten Fall ihre Aktivität einstellen sollten (Vătavu 2021).

Erst zu Beginn des dritten Jahrtausends veröffentlichten Christian W. Schenk und Simone Reicherts-Schenk eine neue Sammlung deutscher Übersetzungen des Dichters im Dyonisos Verlag. Allerdings war diese Sammlung keine vollständige Neuübersetzung, sondern eine teilweise Bearbeitung früherer Übersetzungen von Konrad Richter. Das Ziel des Übersetzerpaares bestand darin, Richters Übersetzungen „komplett zu bearbeiten und den Originaltext wieder näherzubringen“ (Eminescu 2000: 12). Seitdem hat Christian W. Schenk einige seiner Übersetzungen erneut veröffentlicht und sogar bearbeitet¹⁹. Seit diesem Zeitpunkt erfolgte nur noch selten eine neue Übersetzung von Eminescus Werk ins Deutsche. Die meisten erhaltenen deutschen Übersetzungen entstammen älteren Sammlungen und werden ohne Rücksicht auf Qualität oder Kontext in modernen Sammlungen publiziert, oft nur mit dem Ziel, dass es ansprechend klingt²⁰. Die bisher einzige vollständig neue

¹⁸ Zu Beginn der 1990er Jahre gab es noch 16.665 Bibliotheken im Betrieb. In 2019 waren es nur noch 9.222 (Vătavu 2021).

¹⁹ Siehe Mihai Eminescu 2017: *Poezii – Gedichte*. Editura Junimea, Iași.

²⁰ Siehe Mihai Eminescu 2000: *Poezii – Gedichte / Zweisprachige Ausgabe, rumänisch-deutsch, besorgt von Virginia Carianopol*, Editura Elion, Bukarest ; Mihai Eminescu 2006: *Versuri / Gedichte – Cele dintâi traduceri în germană / Die frühesten deutschen Übersetzungen*, Verlag Radu Barbulescu, München sowie auch Mihai Eminescu 2018: *Großer Mond im Laub* (Europa 2go), Anthea Verlag, Berlin.

Übersetzung von Eminescu auf Deutsch stammt von Ana Maria Priebe, die 2021 das Gedicht „Luceafărul“ („Der Abendstern“) und drei weitere Werke in einer unabhängigen Sammlung veröffentlichte (Übers. E. H.).

Nachdem der Rezeptionsprozess von Eminescu im deutschsprachigen Raum rekonstruiert wurde, muss noch eine letzte Frage beantwortet werden: Welche Wirkung hatte Eminescu und wie lässt sie sich beschreiben? Wolf von Aichelberg, einer der zahlreichen Übersetzer Eminescus ins Deutsche, argumentiert, dass der Einfluss des Dichters im deutschsprachigen Raum insgesamt minimal war. Ihm zufolge gehörte der Dichter einer „europäischen Randkultur“ an, deren Sprache international keine große Rolle spielte (vgl. von Aichelberg 1992: 123). Die Mehrheit der Übersetzungen von Eminescu ins Deutsche wurde von relativ kleinen regionalen Verlagen in Rumänien veröffentlicht (vgl. Bot 2012: 229). Viele dieser Verlage blieben jedoch nicht wettbewerbsfähig auf dem internationalen Buchmarkt (vgl. 2012: 229). Auch wenn es eine große Anzahl an Übersetzungen gab, waren diese nicht unbedingt von hoher Qualität (vgl. 2012: 229f). Ein weiterer Faktor ist das Alter der poetischen Sprache, die laut Universitätsprofessorin Ioana Bot bereits ab den 1960er Jahren nicht mehr als zeitgemäß angesehen wurde. Dies führt bei den ÜbersetzerInnen zu folgendem Dilemma: Soll Eminescu genau wie ein authentischer romantischer Dichter aus dem 19. Jahrhundert übersetzt oder mit modernen, zeitgenössischen Begriffen in die Zielsprache übertragen werden? Ein weiteres Hindernis ist, dass viele ÜbersetzerInnen versucht haben, nur bestimmte Elemente seines Werks, wie die Reimschemata und Metrik, zu erhalten, dabei jedoch signifikante Effekte der Mehrdeutigkeit, die Schwingungen der Unentschiedenheit den der poetischen Sprache Eminescus und somit den Kern des Werks gefährdet haben (vgl. 2012: 229ff). In weiteren Studien wurde ausführlich über die Unübersetzbarkeit der Lyrik von Eminescu debattiert und die Frage aufgeworfen, ob dies der Grund ist, warum Eminescu in einer anderen Sprache scheitert. Dies würde jedoch dem eigentlichen Ziel dieser Arbeit nicht mehr entsprechen. Auf den Übersetzungsprozess von Eminescus Werk ins Deutsche wird in den folgenden Kapiteln genauer eingegangen.

7. Analysemodell

Nachdem die Entwicklung und Rezeption der Übersetzung von Eminescus Werk im deutschsprachigen Raum nachgezeichnet wurde, wird im vorliegenden Kapitel das Modell definiert, das für die anschließende Analyse der vier ausgewählten Gedichte verwendet wird. Andreas Wittbrodts Modell zur Analyse von Gedichtübersetzungen bietet einen umfassenden Überblick zu dem Übersetzungsprozess und dient als wichtige Grundlage für die Analyse.

7. 1. Verfahren der Gedichtübersetzung

Das ursprünglich als Dissertation an der Universität Wuppertal veröffentlichte Werk von Andreas Wittbrodt *Verfahren der Gedichtübersetzung: Definition, Klassifikation, Charakterisierung* liefert einen umfassenden, wissenschaftlichen Leitfaden zur Ermittlung der unterschiedlichen Formen der Gedichtübersetzung. Neben der Charakterisierung, Klassifizierung und Definition dieser Übersetzungsarten wird der theoretische Rahmen durch zahlreiche praktische Beispiele, vor allem aus der französischen und britischen Lyrik, gestärkt (vgl. Wittbrodt 1994: 5). In den ersten Kapiteln, behandelt Wittbrodt den Status der literarischen Übersetzung und die damit verbundene Variationsvielfalt. Der Autor behauptet, dass sich literarische Übersetzungen im Laufe der Geschichte weitgehend durch ein „Chaos“ an Begriffen definiert wurden (1994: 11). Dazu zählen „sklavische, treue und freie Übertragungen“ sowie „Übersetzung, Übertragung, Nachdichtung oder Umdichtung“ (1994: 11). Wittbrodt ist sich dieses Mangels an einem universellen Standard bewusst und versucht die Übersetzungsbegriffe anhand der verschiedenen Klassifikationen zu erläutern, die sowohl innerhalb der Literaturwissenschaft als auch in der Translationswissenschaft zu finden sind.

Wittbrodt beginnt, indem er Roland Kloepfers Studie zur *Theorie der literarischen Übersetzung* untersucht. Dieser sieht anhand eines Vergleichs zwischen „erst verstreute Publikationen [...] zu ‚Grundformen der Übersetzungstheorie‘“ und „die (von seinem Zeitpunkt aus gesehen) modernen übersetzungstheoretischen Publikationen“, dass der theoretische Diskurs nach wie vor stark beeinflusst ist von Friedrich Schleiermachers Konzept

der „Vefremdung und Verdeutschung“ (1994: 12). Hiermit versucht Klopfer die nachlassende Qualität literarischer Übersetzungen seiner Zeit deutlich zu machen. Im Gegensatz zu Klopfers Systematisierung, die sich auf eine Kompilierung von Übersetzungstheorien stützt, setzt sich Raimund Borgmaiers Theorie viel stärker mit der Gedichtübersetzung auseinander. Indem er Shakespeares zweites Sonnett untersucht, versucht er zu sehen, welche Hindernisse die ÜbersetzerInnen während des Übersetzungsprozesses zu bewältigen hatten und wie diese schließlich überwunden wurden (vgl. 1994: 12f). Anschließend befasst sich der Autor mit André Lefevere und dessen Arbeit *Translating Poetry*. Während der Schwerpunkt bei den vorherrigen Autoren auf den normativen Untersuchungen des Übersetzungsprozesses lag, ist der Fokus bei Lefevere auf dem Übersetzungsprozess selbst sowie auf dem Einfluss des Kontext auf das Original und die Translation (vgl. Lefevere 1992: 4). Wittbrodt weist darauf hin, dass seine Arbeit sich auf Lefevere bezieht, auch wenn es gewisse Unterschiede gibt: Lefevere ordnet Gedichtübersetzungen nach empirischen Merkmalen wie Vers, Prosa, Syntax, Metrum und Reim und nicht nach der Übersetzungshandlung (vgl. 1994: 14). Anschließend geht Wittbrodt der Frage nach, wie ÜbersetzerInnen versuchen, den Übersetzungsprozess zu definieren.

Dabei orientiert er sich an zwei Hauptquellen: *Übersetzt - Übertragen - Nachgedichtet* von Karl Dedecius und *Kunst und Vergnügen des Übersetzens* von Friedhelm Kemp. Bei Dedecius wird der Unterschied zwischen der „Übersetzung“ gemacht, die sich auf eine relative Synonymik der Wörter stützt, der „Übertragung“, die die Ästhetik und Struktur fordert, und der „Nachdichtung“, die sich vom Originaltext am meisten entfernt. Bei Kemp werden diese drei Begriffe als „Übertragung“, „Nachdichtung“ und „Umdichtung“ benannt und erfüllen die gleiche Funktion, auch wenn die Grenzen zwischen diesen, laut dem Autor, leicht verschwommen sind (vgl. 1994: 15ff). Anhand dieser meist komplexen Klassifikationen unterstreicht Wittbrodt die Bedeutung einer präzisen Terminologie und Methodik, um die zahlreichen Varianten der literarischen Übersetzung effizienter zu erfassen und zu kategorisieren.

Nachdem im zweiten Kapitel die theoretischen Grundlagen dieser Arbeit dargelegt wurden, erfolgt im darauffolgenden Kapitel die praktische Umsetzung. Andreas Wittbrodts Werk positioniert sich nun im Bereich der Descriptive Translation Studies und schafft es, all diese Elemente in seiner Arbeit zusammenzubringen und einen eindeutigen, roten Faden für

die verschiedenen Translationsprozesse von Gedichten zu ziehen. Sein primärer Zweck ist nicht normativer Natur, sondern „zielorientiert“, „funktional“ und „systematisch“ (Albrecht 1998: 194). Die übersetzerische Entscheidung sowie die sorgfältige Wortwahl hängt gleichermaßen von den translatorischen Normen und Vorstellungen der Zeitperiode, aber auch von der Subjektivität und dem Ästhetiksinn der ÜbersetzerIn ab. Nach Wittbrodt lassen sich vier Übersetzungsstrategien unterscheiden und erläutern:

1. Strukturtreue Übersetzung
2. Sinntreue Übersetzung
3. Wirkungstreue Übersetzung
4. Adaptierende Übersetzung

Die erste Übersetzungsmethode priorisiert eine besondere Angleichung der Übersetzung an das Originalwerk (vgl. 1994: 65). Um das Gedicht in seiner ursprünglichen Gestaltung zu bewahren, werden die essenziellen und meist begrenzenden Elemente wie Metrum, Zeile, Strophe, Kolon und Reim beibehalten (vgl. Solibakke 1984: 59). Eine solche Handlung erzeugt eine Unterwerfung und Konformität gegenüber der Form des Ausgangstextes, indem „sämtliche Register“ sowie „jedes Detail“ eines Gedichts bewahrt werden (Wittbrodt 1994: 66). Dies kann jedoch dazu führen, wie der folgende Analyseteil erschließen lässt, dass die Satzkonstruktion eine unnatürliche Wirkung beim Lesen auslöst und die ursprüngliche Bedeutung der Zielsprache verloren geht (vgl. 1994: 72f). Bei der zweiten Übersetzungsmethode ist es genau das Gegenteil: In diesem Fall erhält der Inhalt eine größere Bedeutung als die Form. Die Übersetzerin / der Übersetzer übt nun eine Annäherung an das „Wort des Dichters und seiner Wahrheit“ (Solibakke 1984: 64). Der Fokus liegt auf einer genauen und flüssigen Wiedergabe der Bedeutung des Ausgangstextes, auf „die sinnliche Nuance“, auch wenn dies zu einer Vernachlässigung formaler Merkmale wie Reim und Rhythmus führt (Wittbrodt 1994: 136).

Während sich die strukturtreue und sinntreue Übersetzungsmethoden vorwiegend auf Inhalt beziehungsweise Form der Übersetzung beschränken, liegt der Fokus der wirkungstreuen Methode auf der Wirkung, die der übersetzte Text beim Lesenden erzielen soll. Wittbrodt nennt diese Art der Übersetzung „die vielschichtigste“ und „am

schwersten“ zu definieren (1994: 173). Im Kern hat diese viele Gemeinsamkeiten mit der Nachdichtung sowie mit der „transponierenden Übersetzung“, die laut Schleiermacher eine starke Lokalisierung des Originaltextes fordert, auf Kosten des wesentlichen Inhalts (vgl. 1994: 173). Daher sollte ein lyrisches Werk, sobald es übersetzt wurde, für sich allein stehen und als eigenständiger Text betrachtet werden, nicht als exakte Reproduktion. (vgl. 1994: 174). Hierbei werden sowohl die Bedeutung als auch die Form des Originaltexts angepasst, um eine entsprechende ästhetische und emotionale Reaktion zu erzeugen, wie sie beim Original entsteht (vgl. 1994: 174f).

Die vierte Methode, auch als „Umdichtung“ bekannt, ist die flexibelste von allen und schafft es dabei den poetischen Text auf eine völlig neue Art und Weise in die Zielsprache zu reproduzieren, auch wenn dies zu einer grundlegenden Abweichung vom Originaltext führen kann (vgl. 1994: 285). Das Ziel ist es, ebenso wie bei der wirkungstreuen Übersetzung, nicht dem Original treu zu bleiben, sondern dieses in der anderen Sprache frei und mühelos zu adaptieren (vgl. 1994: 286). Außerdem erfolgt in Wittbrodts Werk auch die Ernennung hybrider Formen oder „Mischformen“ wegen der Zugehörigkeit jeder Übersetzung zu einem großen Kontinuum und somit auch zu mehreren Kategorien. (vgl. 1994: 239). Diese entsprechenden Übersetzungsmethoden werden detailliert innerhalb der folgenden Kapiteln behandelt, der eine Analyse der vier emineszianischen Gedichte „Melancolie“ („Melancholie“), „Atât de fragedă“ („So zart“), „Dorința“ („Der Wunsch“) und „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) als Ziel folgt (Übers. E. H.).

8. Analyse

Innerhalb der folgenden Unterkapitel werden die deutschen Übersetzungen der vier ausgewählten emineszianischen Werke untersucht. Jedes Gedicht wird einzeln berücksichtigt, indem die Interpretation des Originaltextes als Grundlage für die Analyse jeder Übersetzung der drei verschiedenen Epochen dient. Es geht dabei um Übersetzungen aus dem 19. Jahrhundert, aus der Ära des Kommunismus und aus dem 21. Jahrhundert. Bei der Analyse wird das Analysemodell aus Andreas Wittbrodts Arbeit *Verfahren der Gedichtübersetzung* befolgt, bei dem sieben Elemente jedes Gedichts überprüft werden: Form, Kontext, Syntax, Lexik, Reim, Rhythmus und Metrum. Dadurch werden ein umfassender Überblick über alle wichtigen Aspekte jedes Gedichts gewährleistet und die Entscheidungen jeder Übersetzerin / jedes Übersetzers beleuchtet.

8. 1. Melancolie („Melancholie“)

Dieses Kapitel befasst sich mit der Analyse des ersten emineszianischen Gedichts „Melancolie“ („Melancholie“) (Übers. E. H.). Nach einer Interpretation des Originaltextes, folgt die Untersuchung jeder einzelnen Übersetzung, die nach Zeit und Epoche gegliedert wurden.

8. 1. 1. Interpretation des Originals

Im Gegensatz zur Philosophie der Aufklärung, die die Vernunft und die Logik in den Mittelpunkt stellte, legten die Romantiker einen großen Wert auf die Kraft der Emotionen und der Fantasie (vgl. Hollschwandner 2017). Die Dichter dieser Epoche strebten danach, ‘gedankliche Formen’ und ‘materielle Formen’ miteinander zu verbinden (vgl. 2017). Nach Ansicht der Romantiker ermöglicht dieses Prinzip den Menschen die Welt selbst zu gestalten, denn ihre eigene schöpferische Kraft ist grenzenlos und stellt die einzigartige Verbindung

zwischen ihnen und einer höheren Macht beziehungsweise einem höheren Ideal dar (vgl. 2017). Die Fantasie stellt somit eine produktive Kraft dar, eine Interaktion zwischen dem menschlichen Geist und der äußeren Realität (vgl. 2017).

Eines der bedeutendsten Gedichte von Eminescu, das genau dieses Ideal der romantischen Fantasie verkörpert, ist „Melancolie“ („Melancholie“). Die erste Version des Textes aus den Jahren 1868–1869 wurde als Teil eines nicht beendeten Theaterstücks mit den Titel *Mira* geplant und während der Wiener und Berliner Studienaufenthalte zu einem unabhängigen Werk umgearbeitet (vgl. Eminescu 2014: 49). Der Originaltitel des Werks war „*Tristeță* [sic]“ („Traurigkeit“) (vgl. 2014: 49; Übers. E. H.). Das Werk beschreibt eine düstere Atmosphäre, „geprägt von einer permanenten Zweideutigkeit zwischen Schein und Sein, [...] mit einem Wechselspiel aus Licht und Schatten“ (Leca 2002: 57; Übers. E. H.).

Dieses Gedicht lässt sich in zwei Ebenen unterteilen: die ersten 24 Verse bilden die szenische Ebene und die letzten 14 Verse die kontemplative. Auf der szenischen Ebene finden wir eine umfangreiche Beschreibung der poetischen Landschaft, die der Dunkelheit der Nacht erlegen ist. Das Anfangs-Couplet bestimmt die gesamte Atmosphäre: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă regina nopții moartă.“ („Es schien, dass zwischen Wolken sich ein Tor sich öffnete“) (2014: 153; Übers. E. H.). Zu Beginn des lyrischen Textes wird diese Landschaft wie ein Tempel beschrieben, doch „dieser Tempel ist eine Ruine“ (Constantinescu 1988: 34).

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,	Es schien, dass zwischen Wolken sich ein Tor öffnete,
Prin care trece albă regina nopții moartă.	Durch das die weiße Königin der Nacht tot schreitet.
O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie	Oh, schlaf, oh, schlaf in Frieden zwischen Fackeln eintausend
Și în mormânt albastru și-n pânze argintie, În mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc,	Und in blaues Grab und in silbernen Leinen, In deinem stolzen Mausoleum, dem Bogen der Himmel,
Tu adorat și dulce al nopților monarc!	Du geliebter und süßer Monarch der Nächte! (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.).

Die Wolken wirken als Eingang, als Tor in das Königreich der Nacht, wobei die Königin eine Personifizierung des Mondes ist. Diese Königin ist kein lebendiges Wesen, denn ihre Haut ist bleich wie eine Leiche. Der Mond, die „Königin der Nacht“, wird „wahrhaftig unlösbar mit dem Tode und der Weiblichkeit verbunden“ (Constantinescu 1988: 36).

Metaphern des Todes stehen im Vordergrund: zum Beispiel der Himmel wird als „mormânt albastru“ („ein blaues Grab“) beschrieben, in dem die „weiße“, „tote Königin der Nacht“ zwischen tausenden, brennenden Sternen ruht: „Prin care trece albă regina nopții moartă. / O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie“ („Durch das die weiße Königin der Nacht tot schreitet. / Oh, schlaf, oh, schlaf in Frieden zwischen Fackeln eintausend“) (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.).

„Lumea-promoroacă“, die gefrorene und kalte Welt des Reiches der Nacht umfasst weite Flächen, Dörfer und Felder: „Bogată în întinderi stă lumea-promoroacă, / Ce sate și câmpie c-un luciul văl îmbracă; / [...] Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar“ („Weit ausgedehnt da liegt die Welt im Eis, / Das Dörfer und Felder mit einem schimmernden Schleier umhüllt; / [...] Gebäude und Ruinen scheinen auf dem einsamen Feld“) (2014: 153; Übers. E. H.). Ein kurzer Augenblick auf einen verlassenen Friedhof mit krummen Kreuzen wird geschildert, in dem ein Steinkauz erscheint, sich auf ein Kreuz setzt und dann in den Himmel fliegt: „Și țințirimul singur cu strâmbe cruci veghează, / O cucuvaie sură pe una se așează“ („Und einsam wacht der Friedhof mit krummen Kreuzen, / Ein grauer Steinkauz setzt sich auf eines drauf“) (2014: 153; Übers. E. H.). In der rumänischen Folklore werden Steinkäuze oft mit dem Tod in Verbindung gebracht (vgl. Leca 2002: 58). Eine solche kalte und düstere Landschaft zeigt eine große Ähnlichkeit mit anderen verfallenen Orten romantischer Tradition wie beispielsweise „The City in the Sea“ von Edgar Allan Poe:

Lo! Death has reared himself a throne
In a strange city lying alone
Far down within the dim West,
Where the good and the bad and the worst and the best
Have gone to their eternal rest.
There shrines and palaces and towers
(Time-eaten towers and tremble not!)
Resemble nothing that is ours.
Around, by lifting winds forgot,
Resignedly beneath the sky
The melancholy waters lie.
(Poe 1984: 744).

Eminescu folgt derselben Tradition wie seine Vorgänger und geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er ein weiteres entscheidendes Element der romantischen Bewegung in seinen Text integriert: das Erhabene (vgl. Hollschwandner 2017). Das Erhabene ist ebenso wie das Konzept der Fantasie nicht auf bestimmte Grenzen beschränkt (vgl. 2017). Ähnlich

wie das oben genannte Werk, welches das Erhabene hervorhebt, ist Eminescus Hauptabsicht nicht nur, Ehrfurcht und Spannung zu erzeugen, sondern auch ein Gefühl, eine Empfindung zu beschreiben (vgl. 2017). Die Fantasie kann Schönheit und Freude hervorrufen, aber auch Abscheu und Trauer. An diesem Punkt kommt das Erhabene ins Spiel: Sein Zweck ist es, den Rezipienten zu beeinflussen und diesen zu veranlassen, die Art und Weise, wie er die Welt interpretiert, zu überdenken. Es ermöglicht den Menschen sich an der Allmacht der Natur und der Zeit zu messen, was im Eminescus Gedicht durch die verfallene Kirche zum Ausdruck kommt, deren hohe Mauer 'weiß wie Kalk' im Licht des Mondes scheint:

Biserica-n ruină	Die Kirche in Ruine,
Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână, Și prin fereste sparte, prin uși țiuite vântul —	Steht fromm, traurig, verlassen und alt, Und durch zerbrochene Fenster, durch Türen pfeift der Wind —
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul —	Es schien dass es zaubert un und hörst sein Wort —
Năuntrul ei pe stâlpii-i, păreți, iconostas, Abia conture triste și umbre au rămas;	In ihr auf den Masten, Wände, Ikonostase, Fast traurige Kanten und Schatten sind geblieben; (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.).

„Aber nicht nur die Kirche ist verlassen, sondern auch das Herz des Dichters“ (Leca 2002: 58; Übers. E. H.). „Der Tod ‚steigt herab‘ aus dem ‚Sternengrab‘ durch den Friedhof in ‚den inneren Friedhof‘, wird zu einer beherrschenden Präsenz im Raume des Ich“ (Constantinescu 1988: 37). Anhand des Titels lässt sich dessen Bedeutung als Ausdruck einer Emotion erkennen, die der Dichter beim Leser auslösen wollte: „Melancholie“. Das Wort „Melancholie“ mag auf den ersten Blick eindeutig erscheinen, aber man muss es aus einem differenzierteren Blickwinkel betrachten. Zu dieser Zeit wurde das Wort „Melancholie“ oft als Synonym für Depression verwendet, was im Kontext des Gedichts nachvollziehbar wäre (vgl. Kang 2016). Neben Tod und Verfall weist der Dichter auch auf ein bestimmtes Gefühl hin: die Verwüstung der Seele. Maiorescu nannte es „eine Art Irrsinn in dieser ganzen düsteren Vision, aber es ist ein geistiger Irrsinn“ (Eminescu 2014: 498; Über. E. H.). Die letzten 14 Verse des Gedichts sind eine philosophischen Reflexion über den Platz des Menschen in seiner Welt, insbesondere über sein eigenes Leben:

Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi Țiu,	Auf mein Herz vergeblich halte ich meine Hand,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.	Sie schlägt wie der Holzwurm leise im Sarg.
Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură	Und wenn ich denke an mein Leben, sie scheint mir
	eine Kure zu sein,
Încet repovestită de o străină gură,	Langsam Nacherzählt von einem fremden Mund,
Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost.	Wie als ob es nich mein Leben ist, als ob
	sie nie war.
	(Eminescu 2014: 154; Übers. E. H.).

Er stellt sich die Frage, ob die Gefühle wirklich seine eigenen sind. Durch die Wiederholung des Verses „Abia conture triste și umbre au rămas“ („Fast traurige Kanten und Schatten sind geblieben“), verweist er „aus der emineszianischen Perspektive der Trauerstimmung“ auf „den vollständigen Untergang der materiellen und spirituellen Welt“ (2002: 58; Übers. E. H.). Begriffe wie „trist“ („traurig“), „răgușit“ („heiser“), „pustie“ („verlassen“) oder „străin“ („fremd“) geben der gesamten kontemplativen Ebene eine krankhafte, unterdrückende Kraft (vgl. 2002: 58; Übers. E. H.). Indem er seinen eigenen Herzschlag mit einem Käfer im Sarg vergleicht, gelingt es ihm, eine gewisse Distanz zu der Welt zu schaffen, die er in seiner Vorstellung wahrnimmt. Er versucht herauszufinden, wer der große Herrscher ist, der mit der Menschheit spielt. Hieraus ergibt sich die Frage ohne Antwort: „Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost“ („Wer ist derjenige, der mir die Geschichte auswendig sagt“) (Eminescu 2014: 154; Übers. E. H.).

Das zentrale Prinzip des menschlichen Wesens – das Ego – ist schließlich von ganz subtiler Spiritualität geprägt. Die Gesetze der physischen Welt haben keine Macht über diesen meist unsichtbaren Teil des Menschen. Dieser besteht aus dem Ätherkörper, dem Astralkörper und dem Ich. Er gehört zur spirituell-göttlichen gravitationslosen Welt. Die Materie wird von ihm durchdrungen, als ob sie nicht existieren würde – und tatsächlich hat sie aus seiner Perspektive keine Realität (vgl. Balan 1984: 39; Übers. E. H.). Die Antithese „Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost“ („Als ob es nicht mein Leben wäre, als ob ich nie gewesen wäre“) vervollständigt somit ein weiteres Kernstück von Eminescus Lyrik: der Tod des Egos (Eminescu 2014: 154; Übers. E. H.). Das lyrische Ich stellt somit düster und prophetisch fest: „[...] Parc-am murit de mult“ („Als wäre ich schon längst gestorben“) (2014: 154; Übers. E. H.). Der emineszianische Mensch ist nur ein Schatten von sich selbst, gefühllos und ohne Autonomie. Somit ist das Gedicht „Melancolie“ („Melancholie“) (Übers. E. H.) „der dichterische Ort der Verinnerlichung des Todes und seiner Identifizierung mit dem Ich“ (Constantinescu 1988: 38). Es „veranschaulicht nicht nur die Distanz“ zu „dem

empirischen Ich“ des Dichters, „sondern auch den Abstand zu jenem ‚Fremden‘ [...], der sich zwischen den Dichter und seine empirische Existenz stellt“ (1988: 38). „Auf diese Weise eröffnet sich ein Raum des Transzendentalen - eine andere Möglichkeit, die Räumlichkeit im Inneren zu überschreiten“ (1988: 147).

8. 2. Analyse der Übersetzungen

Die vorliegende Analyse befasst sich mit den Übersetzungen des Gedichts „Melancolie“ („Melancholie“) (Übers. E. H.). Zu Beginn stehen die Übersetzung von Mite Kremnitz aus den Lebzeiten des Dichters, danach folgen die Neubearbeitung aus dem 20. Jahrhundert von Alfred Margul-Sperber und schließlich die Neuübersetzung von Christian W. Schenk und Simone Reicherts-Schenk.

8. 2. 1. Melancholie (Mite Kremnitz)

Die in Deutschland geborene Schriftstellerin und Übersetzerin, Mite Kremnitz, war ein enges Mitglied und Vertraute des rumänischen Königshofs, da ihr Ehemann, Dr. Wilhelm Kremnitz, „Bruder der mit Maiorescu verheirateten Clara Kremnitz“, der Leibarzt der königlichen Familie war (Eşian 2016: 276). Neben Englisch und Französisch, hat sie, laut ihres Schwagers, relativ schnell Rumänisch erlernt. Anschließend hat sie es sich zur Aufgabe gemacht, rumänische Autoren ins Deutsche zu übersetzen, um ihre Werke einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, zu einer Zeit als der die rumänische Dichtung im deutschsprachigen Raum weniger bekannt war (vgl. 2016: 277f).

Die 1881 erschienene Sammlung *Rumänische Dichtungen*, die sie gemeinsam mit Carmen Sylva verfasste, vereinte Autoren „der schaffenden Gegenwart“ wie Vasile Alecsandri, Alexandru Candiano-Popescu, Theodor Șerbănescu, Iacob Negruzzi und Mihai Eminescu (Sylva & Kremnitz 1880: VIII). Die Sammlung in ihrer Gesamtheit fungiert als eine Zusammenstellung strikt repräsentativer Natur, mit dem Ziel, das Wesen und die Weltanschauung der rumänischen Lyrik zu illustrieren. Die ausgewählten Gedichte sollen laut

einleitender Notiz „selbst für das Talent ihrer Verfasser und für das Aufblühen der rumänischen Dichtkunst sprechen“ (1880: VIII). Die Übersetzungsarbeit von Mite Kremnitz folgt somit den Spuren von Titu Maiorescu „Junimea“ („Die Jugend“) durch ihren hohen ästhetischen Wert, als die direkteste Manifestation des Geistes einer Nation, indem Brücken zwischen Kulturen geschaffen werden, um den Austausch zwischen ihnen zu ermöglichen (vgl. Terian 2018: 22).

Eine Besonderheit von Kremnitz' Übersetzungstechnik für rumänische Gedichte ist ihr Umgang mit Form und Sprache. Bei näherer Betrachtung der Übersetzung der emineszianischen Gedichte wird deutlich, dass Kremnitz durchaus versucht, „sämtliche Register“ Eminescus und „gewissenhaft jedes Detail auch der Form zu wahren“ (Wittbrodt 1995: 66). Zwar verfügte Kremnitz über grundlegende Kenntnisse der rumänischen Sprache, allerdings stellten Eminescus Gedichte auch eine gewisse „Provokation“ für sie dar, die ideale Balance zu finden, um Kernelemente des Originaltextes zu bewahren und gleichzeitig einen Text zu verfassen, der sowohl die Melodie als auch die Doppeldeutigkeit der Wörter bewahrt (Solibakke 1984: 62). Und genau hier liegt das Problem ihrer Übersetzungen. Obwohl diese Übersetzungen „ein ungewisses Maß an ‚Eigenschönheit‘ anstreben“, erweisen sich schon einige Unterschiede zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext (Wittbrodt 1995: 66).

Um der Problematik ihrer Übersetzungen näher auf den Grund zu gehen, bietet sich zunächst das Gedicht „Melancholie“ („Melancholie“) an, in dem die grammatischen Beschränkungen der Zielsprache eine originaltreue Wiedergabe des lyrischen Kontexts verhindern (Übers. E. H.). Auf den ersten Blick, scheint die Übersetzung von Kremnitz das Original zu würdigen, indem es dem gleichen Format von 24 Versen für den ersten Teil, der die gotische Szenerie darstellt, und 14 Versen, die die philosophische Betrachtung darstellen, folgt. Ein besonderes Merkmal, welches für die Übersetzung von Mite Kremnitz von Interesse sein könnte, ist die Länge der Sätze. Die untenstehenden Verse enthalten weit mehr Wörter als im Original und die Übersetzerin ändert sogar deren Anordnung:

Clopotnița trosnește, în stâlpi izbește toaca,	Der Glockenturm knarrt, in den Säulen schlägt der Semantron,
Și străveziul demon prin aer când să treacă,	Und der durchscheinende Dämon als er durch die Luft gleitet
Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale	Berührt leise der Messing mit den Zacken seiner Flügel
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.	Da hörst du aus ihr ein Heulen, ein Trillern der Trauer.
Biserica-n ruină	Die Kirche in Ruine
Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână,	Steht fromm, traurig, verlassen und alt,
Și prin ferestre sparte, prin uși țiuite vântul —	Und durch zerbrochene Fenster, durch Türen pfeift der Wind —

(Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.).

Der Kirchthurm ächzt, die Tokka als wie von selber schlägt,
Der Dämon, wie er plötzlich die weiten Schwingen regt,
Berühret leis das Kupfer mit seiner Flügel Rand,
So dass ein Klagewimmern aus ihm sich scheu entwand.

Die Kirche steht zerfallen,
Erhwürdig, öd' und traurig mit den geborst'nen Hallen,
Durch Thür und Fensterhöhlen hört man den Wind nur heulen,
(Sylva & Kremnitz 1881: 85).

An dieser Stelle können die Unterschiede zwischen der rumänischen und der deutschen Sprache wahrgenommen werden. Das rumänische Original verwendet Wörter sparsam, aber zielgerichtet. Dieser sparsame Gebrauch verleiht dem Text eine gewisse Dynamik, indem nicht mehr als fünf bis acht Wörter benutzt werden und der längste Satz aus neun Wörtern besteht. Die Verse im Original funktionieren, weil sie eine einheitliche Kontinuität verfolgen, die vor allem durch leichte Alliterationen der Laute „ă“ in Wörtern wie: „ruină“ („Ruine“), „stă“ („steht“), und „tristă“ („traurig“), „t“ wie in „trosnește“ („knackt“), „toaca“ („Semantron“) und „treacă“ („vorbeigehen“), „a“ wie „aer“ („Luft“), „Atinge“ („berühren“) und „arama“ („Messing“) und „p“ in „prin“ („durch“) „pustie“ („verlassen“) oder „sparte“ („zerbrochen“) wobei auch die Technik der Enjambements ermöglicht wird (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.). Kremnitz' Übersetzung hingegen führt zu einer fast künstlichen Ausweitung des Textes. Obwohl die gleichen Sätze das selbe Ziel verfolgen, die Alliterationen und die Kontinuität zu reproduzieren, erzeugen sie nicht den gewünschten Effekt. Das Enjambement wirkt nur in Sätzen wie „Der Dämon [...] / Berühret leis das Kupfer mit seiner Flügel Rand, / So dass ein Klagewimmer aus ihm sich scheu entwand“. An anderen Stellen wie „Die Kirche steht zerfallen, / Ehrwürdig, öd' und traurig [...] / Durch Thür und Fensterhöhlen hört man den Wind nur heulen“ wirken eher

blockartig und nicht mehr fließend (Sylva & Kremnitz 1881: 85). Auch der Vers „Die Kirche steht zerfallen“ sollte direkt unter den letzten stehen, wird aber von der Übersetzerin mit Abstand geschrieben und macht aus den Versen 17–24 eine separate Strophe (1881: 85).

Es werden nicht nur Wörter hinzugefügt, sondern auch die Reihenfolge bestehender Wörter wird geändert. Vor allem in den letzten vier Versen, in denen das lyrische Ich erkennt, dass sein Leben möglicherweise gar nicht real war. Im Originaltext heißt es: „Ca și când n-ar fi viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură“ („Als wäre es nicht mein eigenes Leben, wie eine Kure kommt sie mir vor, / Langsam von einem fremden Mund nacherzählt“) (Eminescu 2014: 154; Übers. E. H.) und in der Übersetzung wird diese Phrase umgedreht: „So scheint’s mir eine Kunde aus einem fremden Mund, / Als sei ich nie gewesen, als sei es nicht mein Leben“ (Sylva & Kremnitz 1881: 85f; Übers. E. H.). Die Sätze werden erneut gedehnt und erreichen durch den Einsatz des Enjambements ihren Abschluss in der Mitte des folgenden Verses:

Wer ist es denn, der’s hersagt? Wem ist die Sprach’ gegeben,
Auf die mein Ohr muss lauschen? und wessen Lebens Noth
Verlach’ ich da? Mir ist es, als wär’ ich längst schon todt.
(Sylva & Kremnitz 1881: 85).

Auf syntaktischer Ebene bleibt die Satzstruktur weitgehend intakt, indem man sich so nah wie möglich an den Originaltext hält. Dennoch bestehen weiterhin einige Unstimmigkeiten. Interjektionen wie „O, dormi, o, dormi în pace [...]“ („Oh, schlaf, oh, schlaf in Frieden“) werden reduziert – „O schlafe, schlaf in Frieden [...]“ – und der Satz „Abia conture triste și umbre triste au rămas“ („Fast traurige Kanten und Schatten sind geblieben“), der sowohl in den Versen 23 und 28 wiederholt wird, wird nicht reproduziert (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.). Die Übersetzerin entscheidet sich dafür, nur bestimmte Phrasen zu wiederholen und den Rest zu ändern: „Nur starre Schattenbilder um einst’ge Grösse trauern“ und „Nur Schattenbilder blieben in meiner Seele Nacht“, wobei der letzte Teil des Satzes im Originaltext gar nicht vorkommt (Sylva & Kremnitz 1881: 85). Das ist somit ein weiterer wesentlicher Aspekt ist, dass im rumänischen Text ein viel weicherer Ton aufgezeigt wird, was zum Teil auf einen regulären jambischen Hexameter zurückzuführen ist. Im Gegensatz dazu folgt der jambische Meter in Kremnitz’ Übersetzung einer ungleichen Struktur:

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ /
 Inmitten schwarzer Wolken war wie ein offnes Thor,
 _ / _ / _ / _ _ / _ / _ /
 Die Königin der Nächte zog durch im Todesflor. —
 _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _
 O schlafe, schlaf in Frieden, in silberglänzend Leinen,
 _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _
 Im blauen Grabgewölbe, wo tausend Fackeln scheinen,
 _ / _ / _ / _ _ / _ / _ /
 Wo unter stolzem Bogen der Himmel Dich bewacht,
 _ / _ / _ / _ _ / _ / _ /
 Du bleiche, allgefeierte Beherrscherin der Nacht!

Obgleich die Anzahl der Silben die gleiche wie im Original ist – zwischen 13 und 14 Silben in jedem Vers – erscheint die Metrumstruktur in Kremnitz' Übersetzung deutlich lockerer und flexibler als in Eminescus Text, der sich generell an die Strukturen der klassischen Dichtung mit besonderer Strenge hält. Wenn bei Eminescu, das Metrum gleich bleibt, so kommt es bei Kremnitz zu einigen Sonderheiten. Kremnitz versucht, den jambischen Hexameter zu reproduzieren, um den musikalischen Charakter des Textes zu bewahren, doch das führt dazu, dass die Anzahl der unbetonten Silben im Vergleich zu den betonten stark zunimmt und sogar zu Stellen mit einem daktylischen Klang führen. Die Verse 17 bis 20 sind ein gutes Beispiel dafür:

_ / _ / _ / _
 Die Kirche steht zerfallen,
 / _ _ / _ / _ _ _ / _ / _ / _
 Ehrwürdig, öd' und traurig mit den geborst'nen Hallen,
 _ / _ / _ / _ / _ _ / _ / _
 Durch Thür und Fensterhöhlen hört man den Wind nur heulen,
 _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _
 Wie Zauberformel klingt es aus den zerstörten Säulen,

Das Metrum alterniert schließlich zwischen Tetrameter bei den kürzesten Stellen, beziehungsweise Tetrameter und Hexameter bei den längsten Stellen. Diese Alternanz des Metrums ist im gesamten Text allgegenwärtig und verleiht dem Gedicht einen komplexeren und dynamischeren Charakter. Die Melodie des lyrischen Textes, die in Eminescus Original einen weichen Ton besitzt, wird kräftiger. Harte Konsonanten wie „d“, „t“, „k“ und „g“ zum Beispiel in Wörtern wie: „Die Königin“, „Todesflor“, „Grabgewölbe“, „Gemäuer“, „Kreuze“, „grell“, „Die Kirche“, „Der Glaube“ und „Kunde“ verleihen dem Text einen viel raueren Klang, wodurch die ätherische Atmosphäre des Originaltextes harscher und schwerer wirkt (1881: 85).

Zwar setzt sich Mite Kremnitz für eine „strikte Nachbildung des Originals“ ein, es gelingt ihr aber nicht, diese „vollkommen strukturtreu [sic]“ wiederzugeben (Wittbrodt 1995: 77f). Ähnlich wie bei Eminescu versucht sie die gleiche Wortordnung zu befolgen, indem Inversionen als Grundbasis ihrer Satzformulierungen dienen. Dies lässt sich in Sätzen wie dem folgenden erkennen: „In unbegrenztem Raume lag hingestreckt die Welt“ ; „Und Dorf und Feld erglänzten vom Reife grell erhellt“; „Die Luft erfüllt mit Funken [...]“ ; „[...] die Tokka als wie von selber schlägt“ ; „Berühret leis das Kupfer mit seiner Flügel Rand“ ; „Nur starre Schattenbilder um einst’ge Grösse trauern [sic]“ ; „Es webet einsam, herbstlich gar eine Spinne drin,“ ; „Und auf dem leeren Herzen vergebens sucht die Hand“ (Sylva & Kremnitz 1881: 85).

Auch innerhalb der Reimstruktur lässt sich erkennen, dass die Übersetzerin der Struktur des Originals treu bleibt, was sich in der Verwendung von Paarreimschemata aabbcc und der Beibehaltung von Reimfolgen zeigt. Eminescus Originaltext befolgt eine präzise Ordnung mit kurzen, reinen Reimen, die sehr flüssig und mühelos davonfließt, dank ähnlichen Vokalen- und Konsonantenkonstruktionen wie: „oa“ in „poartă“ („Tor“), „ie“ in „o mie“ („eintausend“) und „argintie“ („silber“), „ar“ in „solitar“ („einsam“), „iu“ in „țiu“ („halten“) und „sicriu“ („Sarg“) sowie „os“ in „fost“ („war“) und „rost“ („Zweck“) (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.). Die Melodie der Verse wird vor allem durch die Wiederholung von bestimmten syntaktischen und morphologischen Strukturen garantiert – „O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie“ („Oh, schlaf, oh, schlaf in Frieden zwischen Fackeln eintausend“); „Și țințirîmul singur cu strâmbe cruci veghează,“ („Und einsam wacht der Friedhof mit krummen Kreuzen,“) – Alliterationen wie: „Și prin fereste sparte, prin uși

țiuie vântul“ („Und durch zerbrochene Fenster, durch Türen pfeift der Wind“) – oder Epanalepsis wie: „Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost“ („Als ob es nicht mein Leben wäre, als ob ich nie gewesen wäre“) (2014: 153; Übers. E. H.). Die am Ende der Sätze auftretenden Klänge sind in der Regel durch eine betonte letzte Silbe gekennzeichnet: „poarTĂ“ („Tor“); „moarTĂ“ („tot“); „arginTIE“ („silber“); „jaLE“ („Trauer“); „obSCUR“ („verborgen“); „răMAS“ („geblieben“) (2014: 153; Übers. E. H.).

In Kremnitz' Übersetzung wird der Reim der deutschen Schreibweise unterordnet. Die Kadenzten enden mit Begriffen, die aus einer einzigen betonten Silbe bestehen: „LAST“ und „RAST“; „SCHLÄGT“ und „REGT“; „MACHT“ und „NACHT“; „SINN“ und „DRIN“; „BUNT“ und „MUND“, „NOTH“ und „TODT“. Mit den ständig wechselnden Metrums kommt es oft zu Mischvarianten, wo die Endsilben dieselbe betonte oder unbetonte Struktur behalten: „THOR“ und „TOdesFLOR“; „WELT“ und „erHELLT“; „erSCHIEnen“ und „RuInen“; „ZERFALlen“ und „HALlen“; „SÄUlen“ und „Mauern“; „SCHMÜcken“ und „beGLÜcken“; „HAND“ und „SARGesWAND“ (Sylva & Kremnitz 1881: 84f). Die Übersetzerin versucht jedoch auch, einen Teil des leicht fließenden, musikalischen Klangs des Originals durch subtile Lautwiederholungen wiederzugeben. Dazu gehören Formulierungen wie:

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ /

Wo unter stolzem Bogen der Himmel Dich bewacht,

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ /

Du bleiche, allgefeierte Beherrscherin der Nacht!

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ /

In unbegrenztem Raume lag hingestreckt die Welt,

Neben dem Versuch, den rumänischen Originaltext an die Normen und Konventionen der deutschen Sprache anzupassen, gelingt es der Übersetzerin sogar einige eindrucksvolle Bilder zu schaffen: „In unbegrenztem Raume lag hingestreckt die Welt“; „Der Kirchturm ächzt, die Tokka als wie von selber schlägt“; „Der Glaube malt die Bilder, die jene Kirchen schmücken“ – solche Sätze zeigen eine starke Neigung zum Ästhetizismus und den Wunsch, die lyrische Vision von Eminescu in einem deutschen romantischen Kontext widerzuspiegeln (Sylva &

Kremnitz 1881: 84f). Dennoch weicht die getreue Wiedergabe der Botschaft des Gedichts einer mangelnden Kohäsion, da oftmals die Wortstellung erheblich verändert wurde, um die Paarreim-Struktur am Ende der Sätze zu erhalten.

Es ist eine Tendenz der rumänischen Grammatik, selbst wenn diese von Natur aus mehrdeutig sind, anhand ihres abgeleiteten Kontexts verstanden zu werden, während die deutsche Satzordnung eine festere und konkretere Bedeutung erfordert und wenig Raum für Mehrdeutigkeiten lässt. Der Anfangssatz zum Beispiel zeigt diese Ambivalenz ganz genau: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă regina nopții moartă.“ – was wortwörtlich bedeutet („Es schien, dass zwischen Wolken sich ein Tor öffnete, / Durch das die weiße Königin der Nacht tot schreitet“) (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.).

Anstatt die Einfachheit des Anfangs zu reproduzieren, reduziert Mite Kremnitz diesen stattdessen und macht aus einer dynamischen Einleitung eine statische Ankündigung: „Inmitten schwarzer Wolken war wie ein offnes Thor, / Die Königin der Nächte zog durch im Todesflor“ (Sylva & Kremnitz 1881: 84). Was an diesem Anfang nicht funktioniert, ist, dass die Übersetzerin die originalen Begriffe mit neuen ersetzt: Sie fügt dem Wort „Wolken“ eine chromatische Dimension hinzu, indem sie das Adjektiv „schwarz“ verwendet und die Allegorie der „Königin der Nacht“ wird zur „Königin der Nächte“ (1881: 84). Außerdem versucht die Übersetzerin wichtige Begriffe der lyrischen Handlung aus den Originaltext zu nutzen, indem sie diese aber an anderen Stellen des übersetzten Textes einfügt. Der Ausdruck „făclii o mie“ („Fackeln eintausend“) aus dem dritten Vers wurde an das Ende des vierten Verses verschoben, während „pânze argintie“ („in silbernen Leinen“) in den dritten Vers verschoben wurde. Im Nachhinein hätte dies Sinn ergeben, aber das Wort „pânze“ bezieht sich in diesem Zusammenhang eindeutig auf Spinnweben:

O schlafe, schlaf in Frieden, in silberglänzend Leinen,
Im blauen Grabgewölbe, wo tausend Fackeln scheinen,
Wo unter stolzem Bogen der Himmel Dich bewacht,
Du bleiche, allgefeierte Beherrscherin der Nacht!
(Sylva & Kremnitz 1881: 85).

Dies war eine bewusste Entscheidung des lyrischen Ichs, um den Verfall des Königreichs der Nacht zu symbolisieren, einem großen Mausoleum, in dem seine Königin aufgebahrt liegt. Die Übersetzerin verwendet jedoch stattdessen das deutsche Wort „Leinen“, das hier als

„Leinenstoff“ oder „Tuch“ interpretiert werden könnte (1881: 84). Dies würde Sinn ergeben, da die Übersetzerin die Königin der Nacht in ihrer „Todesflur“ bekleidet beschreibt, mit einem Mantel des Todes (1881: 84). Dies ist jedoch nicht das Einzige, was die Bedeutung des Textes sowohl beeinflusst als auch verändert. Erneut ändert die Übersetzerin den Text, indem sie diesen mit neuen Begriffen ergänzt, wie beispielsweise „Leinen“ im dritten Vers, das perfekt zum Reim des Verbs „scheinen“ im vierten Vers passt (1881: 84). Aber neue Wörter werden nicht nur zum Text hinzugefügt, sie schwächen auch den kraftvollen Ton des Originaltextes ab. Der Ausdruck – „Tu adorat și dulce al nopților monarc!“ – ist einfach und ausdrucksstark: „adorat“ bedeutet ‚Verehrung‘ und ‚Anbetung‘, während „dulce“ (‚süß‘) für einen lebenswürdigen und sanften Charakter steht. Kremnitz verwendet solche Ausdrücke nur selten. Der Vers „Du bleiche, allgefeierte Beherrscherin der Nacht!“ zum Beispiel eliminiert den Originalbegriff „süß“ (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.).

Auf der Formebene wurden nur relativ wenige Änderungen vorgenommen. Verbindungswörter wie die Anaphora der Verse 23 und 24 – „Drept preot toarce-un greier un gând fin și obscur, / Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.“ („Als Priester spinnt eine Grille einen zarten, verborgenen Gedanken, / Als Lehrer hackt der Karier unter dem alten Maulbeerbaum“)(2014: 153; Übers. E. H.) – werden treu wiedergegeben: „Als Priester webt die Spinne still den Gedanken fort / Als Messner klopfte der Holzturm in den geweihten Ort“ (Sylva & Kremnitz 1881: 85). Selbst der siebzehnte Vers mit der Personifikation „Biserica-n ruină“ („Die Kirche in Ruine“) (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.) wird korrekt reproduziert, indem sie weiter nach rechts eingerückt ist:

Der Dämon, wie er plötzlich die weiten Schwingen regt,
 Berührt leis das Kupfer mit seiner Flügel Rand,
 So dass ein Klagewimmern aus ihm sich scheu entwand.
Die Kirche steht zerfallen,
 Ehrwürdig, öd' und traurig mit den geborst'nen Hallen,
(Sylva & Kremnitz 1881: 85).

Während Kremnitz eine fast formtreue Übersetzung anstrebt, wird die Einfachheit des Originaltextes durch Wörter, die gar nicht in dem Originaltext vorkommen, nicht eingehalten. Neue Ergänzungen zum Text tragen nur zur Verwirrung bei: „hoch aufragenden Gemäuer“ (1881: 84) anstelle von einfachen Mauern betont die physische Größe der jeweiligen Bauwerke anstatt ihr verfallenes Zustand, die mit der nächsten Vers erläutert wird

– „Abia conture triste și umbre triste au rămas“ („Fast traurige Kanten und Schatten sind geblieben“) (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.). Anstatt „iconostas“ („Ikonostase“/„Ikonenwand“) (2014: 153; Übers. E. H.) im Vers 21, verwendet Kremnitz die Konstruktion „an fast entfärbten Mauern“ und an Stelle von „greier“ („Grille“) (2014: 153; Übers. E. H.) gibt es „die Spinne“ (Sylva & Kremnitz 1881: 85), die dazu führt, den ganzen Sinn des Textes zu ändern. Im Original ist es genau die Grille, die für die Nichtigkeit der menschlichen Existenz steht und deren Gezirpe wie ein Wimmer in dem unendlichen Nichts verstanden werden kann, während die Spinne, dem Text zwar einen düsteren Ton verleiht, wobei sie nicht den gleichen Effekt erzielt wie die Grille.

Kremnitz' Übersetzung enthält neben einigen mittlerweile seltenen Begriffen wie „grell“, „betüncht“, „öd“ und „geborst'nen“ auch eine aus heutiger Sicht überwiegend archaische Schreibweise (Sylva & Kremnitz 1881: 84f). Diese ist bei Wörtern wie „Thor“, „Kirchthurm“, „Berühret“, „Thür“, „Grösse“, „Noth“ oder „Todt“ leicht zu erkennen (1881: 84f). Begriffe wie „mausoleu-ți mândru“ („stolzes Mausoleum“) (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.) werden aus dem fünften Vers entfernt, um Platz zu sparen und den Reim und Rhythmus beizubehalten. Die eindringliche Metapher „lumea-n promoroacă“ („die gefrorene Welt“) (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.) wird ebenfalls weggelassen, um die Weite der Landschaft mit Begriffen wie „unbegrenzten“ und „hingestreckt“ zu betonen (Sylva & Kremnitz 1881: 84). Solche Entscheidungen scheinen den Originaltext nicht sonderlich zu beeinträchtigen, aber sie sind von ebenso wichtiger Natur. Andere Begriffe werden hinzugefügt nur um den Metrum oder den Reim zu erhalten: „zerstört“, „wie an der Sargeswand“, „so wundersam und bunt“ (1881: 85). Als Folge dessen ist ein geringer Grad an „lexikalischer“ und „gedanklicher“ Verwandtschaft zwischen den beiden Texten festzustellen (Wittbrodt 1995: 80). Angesichts Kremnitz' Bemühungen, die Form des Originaltextes so weit wie möglich beizubehalten und gleichzeitig die Ästhetik und das Versmaß des Originals zu adaptieren, lässt sich feststellen, dass Kremnitz' Übersetzung von Eminescus „Melancolie“ („Melancholie“) in die Kategorie der strukturtreuen Übersetzung fällt, allerdings mit leichten Motiven der adaptierenden Übersetzung (Übers. E. H.).

8. 2. 2. Schwermut (Alfred Margul-Sperber)

Unter dem Kommunismus stellte die Translation – insbesondere die literarische Übersetzung – ein wichtiges Mittel dar, um die Ideologie der kommunistischen Partei zu verbreiten und den internationalen Klassenkampf zu fördern (vgl. Lange, Monticelli & Rundle 2022: 17f). Die im Jahr 1955 erschienene Sammlung des Verlags „Das Buch“ bestätigt genau diese neuen Entwicklungen. Schon das Vorwort von Mihail Sadoveanu, einem eifrigen kommunistischen Anhänger, lässt erahnen, mit welcher revolutionären und proletarischen Leidenschaft er dem Werk des Dichters ein Denkmal für die Ewigkeit setzen möchte (vgl. Eminescu 1955: V). Laut Sadoveanu habe der Dichter die Dichtkunst auf neue Höhen geführt, indem er dem einfachen, volkstümlichen Wort einen neuen Klang und Wert verliehen habe (vgl. 1955: IV). Als wahrhaftiges Genie des Volkes litt der Dichter unter einer ungerechten Weltordnung, was auch sein frühes Lebensende erklärt und ihm einen Platz unter den anderen „Märtyrern des Schrifttums“ wie Grigore Alexandrescu, Nicolae Beldiceanu, Traia Demetrescu oder Ștefan Octavian Iosif verleiht (vgl. 1955: IV). Als Ausgangspunkt für eine neue deutsche Übersetzung von Eminescus Werkes gelten zwei wichtige Gedankenrichtungen: Die erste besagt, der „Nationaldichter“ solle nun als „Volksdichter“ neu betrachtet werden (vgl. 1955: IVf). Die zweite besagt, die vorliegende Sammlung solle die zentrale Aufgabe erfüllen, zukünftigen Generationen das emineszianische Werk und Schaffen so authentisch und volksnah wie möglich zu vermitteln – frei von jeglichen bürgerlichen Ideologien (vgl. 1955: Vff).

Eine Aufgabe, die Übersetzer wie Alfred Margul-Sperber erkannten und als große Verantwortung annahmen. Geboren in einer jiddisch-sprachigen Familie aus der Bukowina, etablierte sich Alfred Margul-Sperber in den 1950er und 1960er Jahren als einer der bedeutendsten Übersetzer rumänischer Volksdichtung (vgl. Czier & Primus, 2022). „Für seinen 1953 erschienenen Band *Im Wandel der Zeiten. Rumänische Volksdichtungen* erhielt er 1954 den rumänischen Staatspreis für Literatur“ (Czier & Primus, 2022). Nach dem Zweiten Weltkrieg arbeitete Sperber als literarischer Übersetzer in Bukarest und übersetzte zeitgenössische Autoren wie Al. Philippide, Mihai Beniuc, Marcel Breslaub, Maria Banuș und Camil Petrescu (vgl. Popa, 2015: 190). Neben rumänischen Dichtern übersetzte er auch Paul

Verlaine, Victor Hugo, Gérard de Nerval, John Donne, T. S. Eliot, Walt Whitman, Sergej Jessenin, Attila József und Itzig Manger ins Deutsche.

In seinem Nachruf auf Margul-Sperber schrieb Georg Drozdowski in der Züricher Zeitung *Die Tat* über die Übertragung der Volksmärchen, Margul-Sperber habe sie zum „Tönen“ gebracht und man spüre, dass „ein Stück seines Herzens in diesem Heimweh der bäuerlichen Doina begraben liegt“ [...] Was so sentimental, beinahe kitschig klingt, ist durch die besondere Bedeutung zu erklären, die diese Volksdichtung für Margul-Sperber hatte und die dem mit ihm befreundeten Drozdowski gut bekannt war. Die in der DDR erscheinende *Berliner Zeitung* vom 23. August 1957 wies darauf hin, dass die Doinen „typisch für das Denken und Fühlen des rumänischen Volkes sind“ und dass es ein Verdienst von Margul-Sperber sei, „einige der besten dem deutschen Leser zugänglich gemacht zu haben [sic] (Czier & Primus, 2022).

Inzwischen wird klar, dass Alfred Margul-Sperber aufgrund seiner breiten Expertise im Bereich der Volkspoesie ein passender Bewerber für eine neue Eminescu-Übersetzung war. Bei der Gegenüberstellung der Übertragung des Gedichtes „Melancolie“ („Melancholie“) durch Alfred Margul-Sperber und der Übertragung von Mite Kremnitz werden wesentliche Unterschiede erkennbar, die in den folgenden Abschnitten näher erläutert werden (Übers. E. H.). Zunächst einmal entscheidet sich der Übersetzer dafür, das Gedicht „Schwermut“ statt „Melancholie“ zu benennen, was schon allein durch den Titel einen klaren Bruch mit den früheren Übersetzungstraditionen signalisiert. Der neue Titel Schwermut hat im Gegensatz zu „Melancholie“ definitiv eine kräftigere Konnotation und wirkt ‚deutscher‘ in dessen Klang. Durch diesen neuen Titel wird eine neue Dimension der lyrischen Handlung hervorgehoben: Nicht die reine Traurigkeit, sondern die Verfremdung und Unterdrückung des lyrischen Ichs treten in den Vordergrund. Dies wird als existenzielle Schwere symbolisiert.

Von der Form her, wirkt Sperbers Übersetzung wesentlich kompakter und übersichtlicher. Der Text enthält wenige Füllwörter, die seine Länge unnötig erhöhen würden. Selbst wenn welche vorkommen, beeinträchtigen sie nicht die ursprüngliche inhaltliche Bedeutung des Originals. Während Mite Kremnitz oft eine gewisse Unsicherheit darüber beweist, welche Strukturen und Begriffe sie in ihrer Übersetzung verwenden sollte, demonstriert Alfred Margul-Sperber eine erheblich souveränere Beherrschung der Zielsprache. Seine Übersetzung kommt der ursprünglichen Bedeutung des Textes wesentlich näher, ohne relevante Themen des originalen Kontext auszulassen. Allein dieses Merkmal

konstituiert einen bedeutenden Fortschritt. Der Anfang des Gedichts funktioniert beispielsweise viel effektiver und ist in seiner Struktur viel einfacher:

Als wäre eine Pforte in Wolken aufgetan:
Die weiße, tote Königin der Nacht betritt die Bahn.
(Eminescu 1955: 35).

Der Anfang liest sich flüssiger und melodischer, wie eine Strophe aus einer Opernarie, und umreißt die chromatische Atmosphäre der nächtlichen Landschaft erfolgreich. Auch die leicht veränderte Wortstellung in der zweiten Strophe beeinflusst die Wirkung des Originals nicht. Zugleich ist die Wahl des Wortes „Pforte“ durch den Übersetzer relativ gut gelungen (Eminescu 1955: 35). „Pforte“ (1955: 35) impliziert grundsätzlich einen bewachten Eingang, während sich der Originaltext konkret auf „poartă“ („Tor“) bezieht (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.). Obwohl die Wortwahl eine gewisse Ungewöhnlichkeit aufweist, erfüllt sie dennoch ihren Zweck für das Verständnis des originalen Kontextes.

Die Satzstruktur bleibt auf syntaktischer Ebene weitestgehend unverändert, wobei eine möglichst hohe Kongruenz mit dem Originaltext angestrebt wird. An dieser Stelle lässt sich erkennen, dass Sperber nicht wie ein Übersetzer, sondern wie ein Dichter schöpferisch tätig ist. Im Vergleich zu Kremnitz wirken seine Satzkonstruktionen nicht so holprig und ungenau, sondern viel leichter und sicherer in ihrer Gestaltung. Durch Alliterationen und die Wiederholung bestimmter Wortlaute, verleiht er dem Text eine kohärentere und einheitlichere Dimension: „Wie weit und reich die Welt sich rings im Rauhreif breitet, / Der über Dorf und Flur beglänzte Schleier spreitet!“ ; „Der Kirchturm ächzt, das Klopfbrett stößt ans Gestühl und ruft; / Nun schwirrt der Unheilsvogel durchsichtig durch die Luft“; „Du hörst ihn Worte raunen, die Zaubersprüche sind. / Auf Säulen drin und Wänden und auf dem Bildaltar“; „In meinem Herzen hielten die holden Märchen Haus“ (Eminescu 1955: 35f). Die passive Stimme des lyrischen Ichs wird somit prägnanter, und anstatt der texttreueren Ausdrücke „es“ oder „man“ liegt der lyrische Fokus direkt auf der zweiten Person Singular:

O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie	Oh, schlaf, oh, schlaf in Frieden zwischen Fackeln eintausend
Și în mormânt albastru și-n pânze argintie,	Und in blaues Grab und in silbernen Leinen,
	(Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.).

Oh schlafe, schlaf in Frieden, sieh, tausend Fackeln scheinen
Dir auf das blaue Grabmal, dein silbern Totenleinen,
(Eminescu 1955: 35).

Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul —	Es schien dass es zaubert und hörst sein Wort —
Năuntrul ei pe stâlpii-i, păreți, iconostas,	In ihr auf den Masten, Wände, Ikonostase,
Abia conture triste și umbre au rămas;	Fast traurige Kanten und Schatten sind geblieben.
	(Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.).

Du hörst ihn Worte raunen, die Zaubersprüche sind.
Auf Säulen drin und Wänden und auf dem Bildaltar
Nimmst du nur noch die Schatten, den trüben Umriß wahr.
(Eminescu 1955: 35).

Der Übersetzer entscheidet sich zwar nicht für eine direkte Wiedergabe des Originaltextes, sondern er legt den Fokus auf eine Musikalität des lyrisch beschriebenen Textes, der deutschen Schreibweise angepasst. Er zielt darauf ab, einen sprachlich besseren Text mit einem flüssigeren Lesefluss zu verfassen. Das ist vor allem an der Lexik seiner Übersetzung erkennbar, indem er sich nicht von den wichtigsten Begriffen des Originals entfernt, sondern diese sogar treu übernimmt: „blaue Grabmal“ (1955: 35) für „mormânt albastru“ („blaues Grab“) (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.), „tausend Fackeln“ für „făclii o mie“, „silberne Totenleinen“ für „pânze argintii“, „stolze Gruft“ für „mausoleu-ți mândru“ (1955: 35). Während Mite Kremnitz eine Adaptierung von Eminescus Text verfolgt, bleibt Sperber den einfachen Formulierungen des Originals treu. „Käuzchen“ (Sylva & Kremnitz 1881: 85) nimmt die Stelle von „Eule“ ein, „Thür und Fensterhöhlen“ (1881: 85) werden „Fenster und Türen“ (Eminescu 1955: 35) und halten die genaue Reihenfolge des Originals ein – „prin fereste sparte, prin uși“ („durch zerbrochene Fenster, durch Türen“) (2014: 153; Übers. E. H.), der Wind „heult“ nicht (1881: 85), sondern der „saust“ (1955: 35), „Messner“ (1881: 85) wird zu „Küster“ (1955: 35), der „Glaube malt“ nicht „die Bilder, die jene Kirchen schmücken“ (1881: 85) sondern der „schmückt die Kirchen fromm mit Ikonen aus“ (1955: 35), „des Lebens Schwere“ (1881: 85) wird zur „Schwall des Lebens“ (1955: 35), „des Schicksals Macht“ (1881: 85) wird zum

„Sturmschritt der Gefahr“, die dem ursprünglichen Begriff „al furtunii pas“ („vom Schritt des Sturms“) (2014: 154; Übers. E. H.) relativ nah kommt und die „Spinne“ (1881: 85) wird zur „Grille“ (1955: 35f).

Außer Begriffen wie „Holzwurm“ oder „Kirchturm“, die in beiden Übersetzungen zu finden sind, wird der Großteil der Begriffe durch exaktere (aus Sperbers Zeit) ersetzt, wie „Flur“, „Schleier“ und „Wänden“ und „Sang“ (Eminescu 1955: 36). Diese vermitteln ebenso gut die räumliche Dimension des rumänischen Originals was zu einer Bereinigung und Verbesserung der verwendeten Terminologie führt. Trotzdem bestehen nach wie vor stilistische Unstimmigkeiten: Wie in Kremnitz' Text, fehlt in der nächsten Strophe die Wiederholung der Interjektion „Oh“ und das lyrische Ich spricht die Königin der Nacht mit dem Verb „sieh“ in der dritten Strophe direkt an:

Oh schlafe, schlaf in Frieden, sieh, tausend Fackeln scheinen
Dir auf das blaue Grabmal, dein silbern Totenleinen,
Auf deine stolze Gruft im Grund der Himmelsschächte,
Du Angebetete, Monarchin süß, der Nächte!

(Eminescu 1955: 36).

Während die Struktur des dritten Verses dem Original recht nahe kommt, weichen der vierte und fünfte Vers leicht davon ab. Anstelle von „Dir auf das blaue Grabmal“ (1955: 36) sollte es „in das blaue Grabmal hinein“ (Übers. E. H.) heißen und „Auf deine stolze Gruft“ (1955: 36) könnte genauso gut „In deine stolze Gruft hinein“ (Übers. E. H.) sein, da sich lyrische Ich im Originaltext ausdrücklich auf das Grab der Nachtkönigin als großes Mausoleum bezieht, in das der Textrezipient hineinschaut. Abgesehen von diesen Anpassungen ist der Satz inhaltlich korrekt. Die Formulierung „Grund der Himmelsschächte“ ist im Originaltext jedoch nicht vorhanden (1955: 35). Es besteht die Vermutung, dass der Übersetzer sie hinzugefügt hat, um die Reimfolge mit dem sechsten Vers zu gewährleisten. Ab dem siebten Vers werden die Sätze länger und es erfolgt eine Erweiterung des Wortschatzes, um die düstere und trostlose Atmosphäre des lyrischen Kontexts zu verstärken:

Wie weit und reich die Welt sich rings im Rauhref breit,
Der über Dorf und Flur beglänzte Schleier spreitet!
Die Luft sprüht tausend Funken, und wie mit Kalk geweißt,
Auf einsamen Gefilde der Schutt der Zeiten gleißt,
Mit seinen schiefen Kreuzen nur noch der Kirchhof wacht:
Auf ihrer einem hatte ein Käuzchen Rast gemacht.

(Eminescu 1955: 35).

Der Verb „spreitet“ weist eine leichte Ähnlichkeit mit „Grund der Himmelsschächte“ auf und deutet darauf hin, dass der Übersetzer erneut nach einer Möglichkeit gesucht hat, den Reim zu ergänzen. Sperber personifiziert hiermit die eingefrorene Welt des Originals, während Eminescu ihre Größe als primäre Eigenschaft definiert: „Bogată în întinderi stă lumea-promoroacă, / Ce sate și câmpie c-un luciul văl îmbracă;“ („Weit ausgedehnt da liegt die Welt im Eis, / Das Dörfer und Felder mit einem schimmernden Schleier umhüllt;“) (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.). Der Wort „bogat“ – hier in der feminin Variante „bogată“ – bedeutet „reich“ und kann in den Kontext des Originaltexts als „reichlich“ oder „üppig“ verstanden werden (2014: 153; Übers. E. H.). Sperbers Entscheidung, syntaktische Konstruktionen wie „weit und reich“ und „die Welt sich rings im Rauhreif breitet“ zu verwenden, um an die fast unendliche Größe der erfrorenen Welt im emineszianischen Original anzudeuten, ist in diesem Kontext nicht negativ zu bewerten (Eminescu 1955: 35f). Ganz im Gegenteil: Solche Konstruktionen scheinen völlig angemessen zu sein. Ab dem achten Vers schafft es der Übersetzer sogar, den lyrischen Raum sehr eindrucksvoll zu beschreiben. Durch die äußerst poetische Sprache anhand der Personifizierung des „Luftes“ und „der Schutt der Zeiten“ gelangte es ihm, ein starkes Gefühl der Trauer und bitteren Einsamkeit zu gestalten:

Die Luft sprüht tausend Funken, und wie mit Kalk geweißt,
Auf einsamen Gefilde der Schutt der Zeiten gleißt,
Mit seinen schiefen Kreuzen nur noch der Kirchhof wacht:
Auf ihrer einem hatte ein Käuzchen Rast gemacht.

(Eminescu 1955: 35).

Ab diesem Punkt zeigt sich die Stärke von Sperbers Übersetzung: Er versteht die Szenerie und die Weltanschauung des lyrischen Ichs eindrucksvoll wiederzugeben. Es erfolgt sogar eine bemerkenswerte Anwendung von Alliterationen mit Wörtern wie „Kreuzen“, „Kirchhof“, „Käuzchen“, „Kirchturm“ und „Klopfbrett“ (1955: 35f). Beim Aussprechen entsteht durch ihren Rhythmus fast ungewollt der Klang der Toaca – auch „Semantron“ genannt – deren Schläge immer lauter werden, bis mit dem Erscheinen der kleinen Eule der Höhepunkt erreicht wird. Sperber fügt nicht viele neue, unnötige Begriffe hinzu, die den Rhythmus gefährden können. Der düstere, doch inkantationsartige Ton des Originals bleibt bestehen, nicht nur durch die Lexik, sondern auch durch ein regelmäßigeres

Metrum. Sperbers Text beginnt zwar auch mit überwiegend mehreren daktylischen Variationen:

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ /

Als wäre eine Pforte in Wolken aufgetan:

_ / _ / _ / _ _ _ / _ / _ /

Die weiße, tote Königin der Nacht betritt die Bahn.

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _

Oh schlafe, schlaf in Frieden, sieh, tausend Fackeln scheinen

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _

Dir auf das blaue Grabmal, dein silbern Totenleinen,

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _

Auf deine stolze Gruft im Grund der Himmelsschächte,

_ / _ / _ _ _ / _ / _ / _

Du Angebetete, Monarchin süß, der Nächte!

Doch danach kommt es zu einer Harmonisierung des Metrums und das Beibehalten des jambischen Hexameters aus dem Original ist gesichert:

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ /

Mit seinen schiefen Kreuzen nur noch der Kirchhof wacht:

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ /

Auf ihrer einem hatte ein Käuzchen Rast gemacht.

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ /

Der Kirchturm ächzt, das Klopfbrett stößt ans Gestühl und ruft;

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ /

Nun schwirrt der Unheilsvogel durchsichtig durch die Luft:

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ /

Und streift die Zackenschwinge den Rand des Erzes leise,

_ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _

So tönt ein Wehlaut wimmernd, wie irre Trauerweise.

Im Vergleich zu Kremnitz' Übersetzung, deren Metrik teilweise ungleich und holprig erscheint, erweist sich Sperbers Übersetzung als leichter und flexibler, was vor allem durch die hohe Anzahl unbetonter Silben repräsentiert wird. Wie bereits in den oberen Paragraphen angedeutet, ist es Sperber gelungen, einen fließenderen Klang zu erzeugen. Dazu hat er den Originaltext als Referenz verwendet, sich jedoch nicht an eine akribische Reproduktion gebunden. Trotz Sperbers Begabung für Klang und Sprache bleiben einige Unstimmigkeiten bestehen, die es zu erörtern gilt: So übersetzt er den rumänischen Begriff „demon“ beispielsweise nicht mit „Dämon“ (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.), sondern mit „Unheilsvogel“ (Eminescu 1955: 35). Das könnte zwei Gründe haben: Einerseits schafft er eine klare Abgrenzung und vermeidet potenzielle Mehrdeutigkeiten, andererseits kann er das Metrum erhalten und ermöglicht so einen gleichmäßigen Lesefluss des lyrischen Textes. Abgesehen von diesen leichten Änderungen sind die Verse 14 bis 24 ein weiteres Beispiel für Sperbers sichere Beherrschung der poetischen Sprache:

Nun schwirrt der Unheilsvogel durchsichtig durch die Luft:
Und streift die Zackenschwinge den Rand des Erzes leise,
So tönt ein Wehlaut wimmernd, wie irre Trauerweise.

Der Kirche verfallene Gestalt
Ragt andächtig und traurig, verödet, wüst und alt.
Durch die zerbrochenen Fenster und Türen saust der Wind,
Du hörst ihn Worte raunen, die Zaubersprüche sind.
Auf Säulen drin und Wänden und auf dem Bildaltar
Nimmst du nur noch die Schatten, den trüben Umriß wahr.
Als Priester summt die Grille den zarten dunklen Sang,
Als Küster pickt der Holzwurm in morschen Wänden bang.
(Eminescu 1955: 35).

Während der Übersetzer in Sätzen wie „Du hörst ihn Worte raunen [...]“ und „Nimmst du nur noch die Schatten [...]“ eine stärkere Betonung der zweiten Person Singular vornimmt, die im Originaltext nicht vorhanden ist, schafft er damit erneut eine Kontinuität und Einheitlichkeit im Text (1955: 36). Besonders vorbildlich sind auch die Verse 25 bis 38 gestaltet, in denen die poetische Sprache wirklich gut zur Geltung kommt:

Der Glaube schmückt die Kirchen fromm mit Ikonen aus,
In meinem Herzen hielten die holden Märchen Haus.
Doch nach dem Schwall des Lebens, dem Sturmschritt der Gefahr,
Nimmst du nur noch die Schatten, den trüben Umriß wahr.
Die Welt vergebens suche ich in dem trüben Sinn:
Die Grille, heiser, herbstlich und traurig geistert drin.
Aufs Herz vergebens lege, aufs leere, ich die Hand:
So leise wie der Holzwurm pocht es, in morscher Wand.
Und denk' ich an mein Leben, so ist's als wär's mir kund,
Indem es sich verströmte, erzählt von fremdem Mund.
Als wär' es nicht mein Leben, als wär' es wahr mitnichten.
(Eminescu 1955: 36).

Ähnlich wie in den letzten beiden Versen wurde eine geringe Anzahl an Wörtern geändert, beispielsweise „kund“ anstelle von „vertraut“ oder „mitnichten“ anstelle von „ausgeschlossen“ (1955: 36; Übers. E. H.). Dennoch gelingt es dem Übersetzer, das Kernthema des Originaltextes perfekt zu bewahren. Ebenso auf der Ebene der Struktur ist die Wiederholung „Nimmst du nur noch die Schatten, den trüben Umriß wahr“, wenngleich nicht präzise wiedergegeben, dennoch äußerst gut gelungen (1955: 36). Insgesamt ist der Kontext des Originals recht gut erhalten geblieben und wird durch die Anwendung thematischer Begriffe wie „holden Märchen“, „Schwall des Lebens“, „Sturmschritt der Gefahr“, „morscher Wand“ sogar noch verstärkt (1955: 36). Selbst wenn die letzten Verse eine andere Wortstellung verwenden, berücksichtigen sie das zentrale Thema der Trostlosigkeit und Leere, welches das lyrische Ich empfindet: „Wer weiß mir dieses Märchen so treulich zu berichten, / Daß ich gespannt ihm lausche, wie einer fremden Not / Bericht, und leise lächle, als wär' ich längst schon tot.“ (1955: 36). Während Kremnitz bei der Übersetzung von Eminescus Text versucht, wie ein Übersetzer zu handeln, verfolgt Sperber einen anderen Ansatz: Er betrachtet die Übersetzung nicht aus der Perspektive eines Übersetzers, sondern aus der eines Dichters. Daher wirkt seine Übersetzung von Eminescus „Melancolie“ („Melancholie“) (Übers. E. H.), die er als „Schwermut“ betitelt, raffinierter als die von Kremnitz, da diese zu sehr versucht, sich am Original zu halten. Sperbers Übersetzung hingegen, zeichnet sich durch mehr Dynamik und Leidenschaft aus. Sie bringt Eminescus ursprüngliche Gefühle viel deutlicher zum Ausdruck. Da er sich nicht zu sehr auf den Originaltext stützt, fällt seine Übersetzung in die Kategorie der wirkungstreuen Übersetzung, laut Wittbrodt. Der Schwerpunkt liegt dabei weniger auf der Bewahrung der Struktur als vielmehr auf der Wiedergabe der gleichen Gefühle des Originals.

8. 2. 3. Melancholie (Christian W. und Simone Reicherts-Schenk)

Mit dem Zerfall des Kommunismus geriet das Werk von Eminescu für eine gewisse Zeit in den Hintergrund. Ohne die Zensur und die Einschränkungen der Kommunistischen Partei wurde die rumänische Übersetzungspolitik grundlegend umstrukturiert (vgl. Pojoga 2018: 101). Verlage und literarische Zeitschriften erlebten einen beispiellosen „Translationsrausch“ und veröffentlichten eine Vielzahl von DichterInnen aus anderen Kulturkreisen, während die gegenwärtige Literaturszene dabei vernachlässigt wurde (vgl. 2018: 102). Nach einem generellen Stillstand im Rahmen der Veröffentlichung neuer deutscher Übersetzungen des Dichters in den 1990er Jahren erfolgte die Übernahme dieser Aufgabe durch den Übersetzer und Verleger Christian W. Schenk und seine Frau Simone Reicherts-Schenk. 48 Werke Eminescus wurden von dem Übersetzerpaar ausgewählt, ins Deutsche übersetzt und im Jahr 2000 im Dionysos Literatur- und Theaterverlag in Kastellaun, Rheinland-Pfalz (von dem von Christian W. Schenk gegründeten Verlag) herausgebracht (vgl. Pop 2026).

Christian W. Schenk wurde 1951 in Braşov (zu der Zeit noch als „Stalinstadt“ bekannt) als Sohn eines deutschen Vaters und einer ungarischen Mutter geboren (vgl. Pop 2026). 1976 verließ er Rumänien und wanderte nach Deutschland aus, wo er später Zahnmedizin studierte (vgl. Pop 2026). Im Jahr 1986 erklärte die kommunistische Regierung Rumäniens Schenk zu „persona non grata“, nachdem er sich im Rahmen der Zeitschrift *Rumänische Konvergenzen* gegen die Demolierungen der Dörfer und weiteren historischen Denkmälern unter dem Diktator Nicolae Ceauşescu (vgl. Pop 2026). Später, nach der ‘89er Revolution, erfolgte eine Rehabilitierung Schenks (vgl. Pop 2026). Er ist heute Mitglied unterschiedlicher Verbände und Assoziationen, darunter der Verband deutscher Schriftsteller, der Rumänische Schriftstellerverband, die Union Mondiale des Écrivains Médecins, die American Romanian Academy of Arts and Sciences (ARA), die Hesperus-Gesellschaft, der Balkanromanisten-Verband und die Süd-Ost-Europa-Gesellschaft (vgl. Pop 2026). Im Rahmen des von ihm gegründeten Dionysos Literatur- und Theaterverlags versucht Schenk, die Kulturbeziehungen zwischen Ost und West zu vertiefen, indem er den Dialog zwischen den rumänischen und der

deutschen Kulturen fördert und die Vielfalt der Ideen in beiden Länder aufzeigt (vgl. Pop 2026).

Zu Simone Reicherts-Schenks Biografie gibt es relativ wenige Quellen. Was über Sie bekannt ist, sind die folgenden Details: Geboren 1962 in Bad Kreuznach, absolvierter Simone Reichert-Schenk ihr Studium der Romanistik und Germanistik in Mainz und Heidelberg (vgl. o. V. 2026). Anschließend arbeitete sie als Redakteurin bei verschiedenen Zeitschriften, unter anderem bei der Kulturzeitschrift *Convergences* in London zwischen 1984 und 1986 (vgl. o. V. 2026). Sie war ebenfalls als Übersetzerin tätig und übertrug literarische Werke aus dem Rumänischen und Französischen (vgl. o. V. 2026). Nach einem erfolgreich absolvierten Lehramtstudium, arbeitete sie auch als Dozentin in Bereich der Erwachsenenbildung (vgl. o. V. 2026). Seit 1993 ist Simone Reicherts-Schenk als Verlegerin bei Dionysos Literatur- und Theaterverlag tätig (vgl. o. V. 2026). Die von den Schenks ausgewählten emineszianischen Gedichte entsprechen der zweibändigen Ausgabe vom Verlag Vestala aus dem Jahr 1999, da der Herausgeber Gheorghe Bulgăr die Originalaussprache der lyrischen Texte beibehält und nicht der neuen rumänischen Schreibnormen²¹ anpasste (vgl. Eminescu 2000: 10). Dies verleiht den Texten viel mehr Authentizität, auch wenn die Schenks sich der Tatsache bewusst sind, dass „manche Schreibweise recht veraltet und [...] ungebräuchlich“ für die Leserschaft scheinen würde (2000: 10). Jedoch umfasst diese Sammlung nicht ausschließlich authentische Schöpfungen des Übersetzerduos. Der Untertitel der Ausgabe macht die Tendenzen der Übersetzerpaars eindeutig erkennbar: „Nachdichtungen aus dem Rumänischen von Konrad Richter, herausgegeben, überarbeitet und teilweise neu nachgedichtet“. Es wird somit nachvollziehbar, dass es sich um eine Neuübersetzung handelt. Das Vorwort ihrer Sammlung erläutert zwei der Hauptziele, die die Schenks verfolgen: Einerseits wollen sie das Deutschtum des Spätromantikers in den Vordergrund bringen, andererseits wollen sie das Werk eines anderen Übersetzers des emineszianischen Werkes neu beleben.

Die erste Hälfte des Vorworts zeigt, neben einer kompakten Biografie des Dichters, erneut die Bedeutung seines Werkes für die rumänische Literaturgeschichte, aber auch die

²¹ In den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts gab es im Rumänischen eine Schreibreform, welche gewisse Änderungen mit sich brachte. Darunter die Konjugation des Verbs „a fi“ („sein“) im Präsens, basierend auf dem lateinischen Ursprung „eu sunt“ („ich bin“) – „ego sum“ – anstelle von dem früheren „eu sînt“ und die Schreibweise von „â“ von „î“ in manchen Wörtern, z. B. „rînd“ („reihe“) anstelle von „rînd“. Sprachwissenschaftler der Zeit fanden die alte „î“ Schreibweise zu stark mit der alten kommunistischen Zeit verbunden und „zu slawisch“. Mit dieser Schreibreform erfolgten sie eine Art Relativierung der Sprache auch wenn dies zu einer gewissen Uneinheitlichkeit innerhalb der Sprache führt – eine Tatsache, die vielen Lernenden der rumänischen Sprache oft Schwierigkeiten bereitet (vgl. Cuțitaru 2021).

Bedeutung des romantischen Einflusses deutscher Natur auf seine Persönlichkeit wird hervorgehoben. Eminescu gehört infolge seiner deutscher Bildung sowohl zur deutschen Literatur als auch zu der rumänischen. Die andere Hälfte beinhaltet auch eine kurze Biografie des ursprünglichen Übersetzers: Konrad Richter wurde 1872 als Sohn eines Kaufmanns in Berlin geboren (vgl. Eminescu 2000: 11). Er hat in Berlin und München Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie studiert (vgl. 2000: 11). Auf Empfehlung des Professors Erich Schmidt hat er dann in Iasi eine Stelle als Deutschlehrer übernommen (vgl. 2000: 11). 1913 zog er nach Bukarest, wo er zum „Dozenten für deutsche Sprache an der Handelshochschule“ ernannt wurde (2000: 11). Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde er aufgrund seiner deutschen Abstammung aller Ämter enthoben (vgl. 2000: 11). Erst nach „jahrelangen Bemühungen“ wurde er rehabilitiert und durfte seine Stelle an der Handelshochschule bis zur Pensionierung ausüben (2000: 11).

Neben Eminescus Gedichten hat Richter auch die Pastelle von Vasile Alecsandri sowie das Theaterstück *Meister Manole* von Emanuel Antonescu übersetzt (vgl. 2000: 11). Es war insbesondere seine Übersetzung von Eminescus Gedichten, die neben „dem *Hamangiu*-Preis der Rumänischen Akademie“ auch eine persönliche Würdigung von König Mihai I. erhielt (vgl. 2000: 11). Konrad Richter wird von den Schenks für sein Bestreben „einen rumänisch-deutschen Kulturaustausch zu bewirken“ belobt (2000: 11). Des Weiteren führen sie auch den Grund für die Auswahl von Konrad Richters Werk an: Sie erkennen, dass Konrad Richters Werk „voller Poesie“ und „lyrischem Eifer“ ist, und bewundern dessen Fähigkeit, Vers und Rhythmus beizubehalten (vgl. 2000: 11).

Die Schwächen der ursprünglichen Übersetzungen Richters beziehen sich, laut Schenks, meistens auf den Kontext, da ganze Bedeutungen und Zusammenhänge von einem Vers zum nächsten verschoben und dadurch Änderungen des lyrischen Kontexts verursacht werden (vgl. 2000: 11f). Solche Änderungen führen dazu, dass sich der übersetzte Text erheblich vom Original unterscheidet (vgl. 2000: 11f). Ebenso wird der Schreibstil Richters als veraltet definiert und einer Aktualisierung erfordernd. Die Schenks sind sich der Notwendigkeit einer Neuschreibung bewusst. Insgesamt 13 Gedichte wurden von Grund auf neu verfasst, während andere, wie zum Beispiel „Doina“, nur geringfügige Veränderungen erfuhren (vgl. 2000: 12).

Vor allem die Titel der Gedichte wurden geändert, da der ursprüngliche Übersetzer nur den ersten Vers des Textes als Titel für seine Übersetzungen übernommen hat, anstatt die

Originaltitel direkt zu übersetzen. Die Schenks haben diese Entscheidung rückgängig gemacht und sich dafür entschieden, die dem Titel des Originaltextes am nächsten kommende Entsprechung zu verwenden. Ihre Sammlung von „Nachdichtungen“ ist nach dem zweisprachigen Prinzip aufgebaut: Die linke Buchseite enthält den Originaltext und die rechte Seite die entsprechenden Bearbeitungen (vgl. 2000: 12). Bei einer ausführlicheren Betrachtung der „Nachdichtungen“ von Christian W. Schenk und Simone Reicherts-Schenk, lässt sich erkennen, dass sie eine verfeinerte Version von Eminescus Werk auf Deutsch anstreben: kohärentere Texte, die der Bedeutung des Originals möglichst nahekommen.

Ihre Übersetzungen sind dabei so exakt, dass sie sogar eine überwiegende Mehrheit der Details und Mehrdeutigkeiten des Originals in ihre neuen Texte integrieren. Das Gedicht „Melancholie“ dient als ideales Beispiel für diese enge Originaltreue: Der größte Erfolg der Schenks besteht darin, dass sie die lyrischen Landschaft des Originals wortgenau vermitteln. Aufgrund ihres Bestrebens, dem Original vollständig treu zu bleiben, können sie sich jedoch den Zwängen der deutschen Grammatik nicht entziehen. Im Gegensatz zu Alfred Margul-Sperber, dem es gelang, den Rhythmus und die Metrik des Originals zu bewahren, ähnelt die Bearbeitung Schenks eher der von Mite Kremnitz. Dies zeigt sich in der Struktur des Gedichts. Die obere Übersetzung von Schenk wirkt durch die größere Anzahl lyrischer Ausdrucksmittel dichter als die untere Übersetzung von Mite Kremnitz:

Es schien mir zwischen Wolken ein Thor sich hell zu weiten
Und bleich die tote Königin der Nacht hinabzugleiten.
Oh schlaf, oh schlaf in Frieden nur, du Königin der Nächte.
Dass um den Schlaf der Himmel dir Kerzenkränze flechte,
Mit tausend stolzen Bogen dein Mausoleum brücke
Und dir im blauen Grabe dein Silberlaken schmücke!

(Eminescu 2000: 33).

Inmitten schwarzer Wolken war wie ein offnes Thor,
Die Königin der Nächte zog durch im Todesflor. —
O schlafe, schlaf in Frieden, in silberglänzend Leinen,
Im blauen Grabgewölbe, wo tausend Fackeln scheinen,
Wo unter stolzem Bogen der Himmel Dich bewacht,
Du bleiche, allgefeierte Beherrscherin der Nacht!

(Sylva & Kremnitz 1881: 85).

Auf den ersten Blick bleibt die ursprüngliche Bedeutung zum größten Teil erhalten:

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,	Es schien, dass zwischen Wolken sich ein Tor öffnete,
Prin care trece albă regina nopții moartă.	Durch das die weiße Königin der Nacht tot schreitet.
O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie	Oh, schlaf, oh, schlaf in Frieden zwischen Fackeln eintausend
Și în mormânt albastru și-n pânze argintie,	Und in blaues Grab und in silbernen Leinen,
În mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc,	In deinem stolzen Mausoleum, dem Bogen der Himmel,
Tu adorat și dulce al nopților monarc!	Du geliebter und süßer Monarch der Nächte!

(Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.).

Es schien mir zwischen Wolken ein Thor sich hell zu weiten
Und bleich die tote Königin der Nacht hinabzugleiten.
Oh schlaf, oh schlaf in Frieden nur, du Königin der Nächte.
Dass um den Schlaf der Himmel dir Kerzenkränze flechte,
Mit tausend stolzen Bogen dein Mausoleum brücke
Und dir im blauen Grabe dein Silberlaken schmücke!
(Eminescu 2000: 33).

Die ersten Verse haben durchaus die erwünschte Wirkung, indem sie die düstere lyrische Atmosphäre verstärken. Wie bei Kremnitz möchten die Schenks die teilweise archaische, teilweise dekadente Natur widerspiegeln, indem sie beispielsweise die gleiche Ausdrucksweise für den Begriff „Thor“ verwenden (Eminescu 2000: 33). Außerdem verfolgen sie eine deutliche Vereinfachung des Sprachinventars, das mehr dem Original entsprechen soll. Ausdrücke wie „Kerzenkränze“, „Mausoleum“, „blauen Grabe“, „stolzen Bogen“ und „Silberlaken“ erscheinen zwar leicht in ihrer Struktur und kommen dem Original am nächsten (2000: 33). An dieser Stelle werden jedoch auch die ersten problematischen Aspekte des Textes erkennbar: Anstatt die Neutralität des lyrischen Ichs zu behalten, verwenden sie in dem ersten Vers die erste Person Singular im Dativ „mir“ und heben somit das direkte Engagement des lyrischen Ichs hervor, eine Entscheidung, die einen starken Einfluss auf den Rest der übersetzten Textes haben wird (2000: 33). Dadurch geht nämlich etwas von der märchenhaften anonymen Struktur von „Es schien“ verloren (Übers. E. H.).

In dem zweiten Vers wurde das Verb „trece“ („schreitet“) (Eminescu 2014: 153; Übers. E. H.), das „vorbeiziehen“ bedeutet, durch die Bezeichnung „hinabzugleiten“ ersetzt (Eminescu 2000: 33). Diese Entscheidung führt in diesem Zusammenhang zu einem eher

seltsamen Klang, da die Allegorie des Mondes ihre Präsenz in einem langsamen Prozess offenbaren soll und der Begriff „hinabzugleiten“ kann entweder eine sanfte oder schnelle, kontrollierte und nicht rückgängige Bewegung bezeichnen, vor allem rutschen. Die Schenks bewerkstelligen es sogar, die sich wiederholende Interjektion „Oh schlaf“ beizubehalten, während sie gleichzeitig wichtige Stellen des Originalkontextes modifizieren und in anderen Versen verschieben (2000: 33). Der dritte Vers im Original – „Și în mormânt albastru, și-n pânze argintie“ („Und in blaues Grab und in silbernen Leinen,“) (2014: 153; Übers. E. H.) – wird beispielweise in den sechsten Vers verschoben. Gleichzeitig wird der Ausdruck „Königin der Nächte“ von seiner letzten Position in dem sechsten an das Ende des dritten Verses gesetzt (2000: 33). Diese minimale Änderung hat keine signifikanten Auswirkungen, da sie lediglich die Wortstellung leicht modifiziert. „Mit tausend stolzen Bogen“ stellt eine komprimierte Version des Ausdrucks „făclii o mie“ („Fackeln eintausend“) (2014: 153; Übers. E. H.) dar, wobei „o mie“ („eintausend“) (2014: 153; Übers. E. H.) zum Ausdruck „al cerurilor arc“ („der Bogen der Himmel“) (2014: 153; Übers. E. H.) hinzugefügt wird während „făclii“ („Fackeln“) für sich allein bleibt, vergleichbar mit „Kerzenkränzen“ (2014: 153; Übers. E. H.). Modifikationen dieser Art divergieren zwar vom Original, sind jedoch nicht substantiell. Die nachfolgenden vier Verse setzen die modifizierte Wortstellung fort:

Der Reif, der blanke Schleier auf Dorf und Felder breitet,
 Hat prächtig reich die Räume der ganzen Welt geweitet.
 Es funkelt in den Lüften, wie frisch geweißelt glänzen
 Die Häuser als Ruinen in Ebnen ohne Grenzen.
 (Eminescu 2000: 33).

Der ursprüngliche Vers – „Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă“ – wird im übersetzten Text erweitert. Das Adjektiv „reich“, das für „bogată“ steht, in den zweiten Vers verschoben und der Ausdruck „lumea-n promoroacă“ („die Welt im Eis“) wird in zwei aufgeteilt, indem „promoroacă“ („Eis / Reif“) am Anfang des siebten Verses als „Reif“ verschoben wird, während „lumea“ („Welt“), am Ende des achten Verses kommt (2000: 33; Übers. E. H.). Die Übersetzer verleihen der Metapher der eingefrorenen Welt durch dem Ausdruck „frisch geweißelt“ eine weitere chromatische Dimension und erweitern den lyrischen Raum durch die Verwendung des Ausdrucks „ohne Grenzen“, auch wenn die entsprechende Formulierung im Original nicht vorkommt (2000: 33). Die Schenks erzielen auf der Ebene der Wortwahl einige

Erfolge wie bei den Wörtern „tintirim“ („Friedhof“), „cruci“ („Kreuze“) und „cucuvaie“ („Steinkauz“) (2014: 153; Übers. E. H.), die sie als „Kirchhof“, „Kreuzchen“ und „Käuzchen“ übersetzen (2000: 33). Dadurch entsteht eine effektive Alliteration, die der im Original verwendeten meistens nahekommt, auch wenn für den Begriff „cucuvaie“ die Diminutivform gewählt wurde, um der umfassenden Reimstruktur möglichst treu zu bleiben:

Der Kirchhof wacht allein noch mit alten krummen Kreuzchen,
Auf eines ließ sich nieder und hockt ein graues Käuzchen.
(Eminescu 2000: 33).

Im Versuch, jeden Aspekt des Originaltextes getreu wiederzugeben, verlieren die Übersetzer mitunter den Rhythmus und die Versform aus den Augen. Beispiele hierfür sind Formulierungen wie „Im Kirchturm knackt's, das Schlagholz klappt hin und her im Zuge“ und „Der Holzwurm klopft als Küster durch morscher Steine Stille“ (2000: 33). Holprige Formulierungen dieser Art weisen eine übermäßige Länge auf und machen den Inhalt deutlich komplexer, als es unbedingt notwendig ist. In anderen Fällen gelingt es den Übersetzern hingegen, das Original nahezu perfekt wiederzugeben, wie in den folgenden Sätzen:

Steht öde, alt und traurig die Kirche da; durch alle
Zerbrochen Türen, Fenster und Ritzen heult der Wind —
Als ob er wüsten Zauber im heil'gen Raum beginnt —
Im Innern sind von Säulen und Altarwand und Mauern
Konturen kaum und Schatten geblieben voller Trauern;
(Eminescu 2000: 33).

In anderen Fällen befinden sich die Schenks in einem ähnlichen Dilemma wie Mite Kremnitz: Sie müssen das bestmögliche Äquivalent für ein Wort finden, damit ihre Wiedergabe Sinn ergibt. Daher erfolgt ihre Entscheidung für personalisierte Satzkonstruktionen wie „Weltirre Trauerklänge“ (2000: 33) anstelle von „vaier“, einfach gesagt „Trauer“ (2014: 153; Übers. E. H.), „alten Wänden“ – ein Ausdruck ohne Vorkommen im Original – „Ritzen“ (2000: 33), – ebenfalls ohne Vorkommen im Original – „wüsten Zauber“ (2000: 33) anstelle von „vrăjești“ („verzaubern“) (2014: 153; Übers. E. H.) und „Bilderplunder“ (2000: 33) anstelle von „icoane“ („Ikonen“) (2014: 153; Übers. E. H.). Einige dieser Ausdrücke erzielen eine

überraschend positive Wirkung, wie beispielsweise der Vers „Im müden Hirne suche ich nach meiner Welt vergebens“, während in anderen Fällen eine komplette Änderung der Ausdrücke durch die Übersetzer erfolgt – durch die Umwandlung des Singularausdrucks „inima-mi pustie“ (mein verlassenes Herz) in den Plural „leeren Herzen“ (2000: 33).

Wiederholungen wie beispielweise „Abia conture triste și umbre au rămas“ („Fast traurige Kanten und Schatten sind geblieben“) (2014: 153; Übers. E. H.) werden nur leicht reproduziert, wobei nur der erste Teil des Satzes wiederholt wird: „Konturen kaum und Schatten geblieben voller Trauer;“ sowie „Konturen kaum und Schatten voll und Trauer drin zurück“ (2000: 33). Andere Formulierungen wie „dann murmelt in der Runde“ – die wiederum den Wunsch nach Beibehaltung des Reims demonstrieren – erweisen sich in diesem Kontext als nicht sonderlich sinnvoll, ähnlich wie der Satz „Wer sind die dunklen Leute, die Märchen um mich lesen?“ anstelle von „Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost“ („Wer ist derjenige, der mir die Geschichte auswendig sagt“) (2014: 154; Übers. E. H.), der sich signifikant vom ursprünglichen Kontext distanziert und den Eindruck erweckt, als würde das lyrische Ich von mehreren Akteuren akribisch beobachtet, obwohl es in Wirklichkeit nur einen einzigen Beobachter gibt: den großen Meister hinter dem Universum. Die letzten Verse schwanken zwischen perfekter Wiedergabe und Abwandlung:

Als wär's mein Leben nicht mehr, als wär' ich nie gewesen.
Wer sind die dunkeln Leute, die Märchen um mich lesen?
Ich lausche und muss lachen der fremden Herzensnot,
Der fremden Lebensschmerzen — ich selbst, ich bin längst tot.
(Eminescu 2000: 35).

Dre erste Vers wirkt noch überzeugend, der zweite ist jedoch verwirrend, da anstelle des eher mehrdeutigen „acel“ („derjenige“) (2014: 154; Übers. E. H.) der Ausdruck „dunkeln Leute“ verwendet wird (2000: 35). Die Übersetzer versuchen, durch die Wiederholung des Adjektivs „fremden“ in „fremden Herzensnot“ und „fremden Lebensschmerzen“ Spannung und einen pulsierenden Rhythmus zu erzeugen, fast wie ein nachlassender Herzschlag (2000: 35). Schließlich fassen sie die gesamte Weltanschauung des lyrischen Ichs zusammen: „ich selbst, ich bin längst tot“ (2000: 35). Das verleiht dem Gedicht nicht nur einen starken Klang, sondern bringt auch eine Gesamtheit nihilistischer Gefühle zum Ausdruck, obwohl diese sich deutlich vom Kontext des Originals unterscheiden. Das lyrische Ich ist nicht körperlich

gestorben, sondern empfindet dies nur seelisch. Es ist fest mit dem schopenhauerschen Ideal der Welt als Vorstellung, als Illusion, assoziiert, welche den inneren Tod des Individuums bevorzugt. Anhand der zuvor erwähnten Argumente lässt sich feststellen, dass die Übersetzung der Schenks gemäß der Klassifizierung von Wittbrodt eine wirkungstreue Übersetzung mit leichten adaptierenden Elementen ist. Obwohl die Übertragung der Schenks marginale Modifikationen des Kontextes aufweist, werden spezifische Metaphern und Thematiken intensiviert oder vollständig modifiziert. Das Endergebnis wirkt stellenweise etwas holprig und ist nicht so gelungen wie die Übersetzung von Alfred Margul-Sperber. Sie trifft genau jene Balance zwischen Treue und Neuinterpretation, schafft jedoch nicht, die Melodie und Einfachheit des Originaltextes wiederzugeben.

8. 3. Atât de fragedă („So zart“)

Dieses Kapitel widmet sich der Analyse des zweiten emineszianischen Gedichts „Atât de fragedă“ („So zart“) (Übers. E. H.). Nach der Interpretation des Originaltextes, folgt die Untersuchung jeder einzelnen Übersetzung, welche nach Zeit und Epoche kategorisiert wurden.

8. 3. 1. Interpretation des Originals

Eines der bedeutendsten Liebesgedichte der rumänischen Literatur, „Atât de fragedă“ („So zart“), ist vor allem für die Melodie seiner Verse sowie für die Abbildung einer sensibleren Seite des Autors bekannt. In der rumänischen Literaturwissenschaft wird das im Jahr 1879 veröffentlichte Gedicht fast immer mit Mite Kremnitz in Verbindung gebracht, der engen Freundin von Eminescu und Übersetzerin seiner Gedichte. Das Gedicht, das laut Erinnerungen der deutschen Schriftstellerin und Übersetzerin große Bewunderung und sogar Tränen der Freude hervorrief, wurde zum Ausgangspunkt einer Legende, der zufolge die Freundschaft zwischen den beiden eine amouröse Komponente hatte (vgl. 2014: 537ff).

In einer zutiefst romantischen Manier, die an die altertümlichen Verse von Eduard Mörike erinnert, versucht der Dichter, ein uraltes Ideal nachzubilden: die Liebe als Heiligtum (vgl. Vogelpohl 1951: 87f). Als zentrales Element dieses Gedichtes dient die Schönheit, die das genaue Gegenteil der „Melancholie“ darstellt. In diesem Sinne nutzt Eminescu das Thema der reinen Schönheit, um eine innere Reaktion zu erwecken, die zur Liebe führt, und verwebt so die ästhetische mit der ethischen Dimension.

Wie Beatrice für Dante, Laura für Petrarca und Sofia für Novalis erscheint die mit voller Trauer beschworene [...] seinem über der Allgemeinheit erhobenen Geist als tröstliche, ganz und gar reale Präsenz. Wenn sich die inneren Augen wieder mit den tellurischen Elementen des Lebens im Körper füllen, spannt die Seele all ihre Kraft an, um erneut von dieser tröstlichen Präsenz profitieren zu können (Balan 1984: 92; Übers. E. H.).

Um das in dem Gedicht „Atât de fragedă“ („So zart“) beschriebene romantische Liebesideal besser zu verstehen, kann die Struktur des Gedichtes wie folgt untersucht werden: Aufgeteilt in neun Vierzeiler, lässt sich das Gedicht in drei Teile unterteilen (Übers. E. H.). Die ersten drei Vierzeiler bilden die Einleitung, in der die große Liebe des Dichters zum Ausdruck kommt. Ähnlich wie beim ersten Gedicht soll der Titel ein Gefühl auslösen. In diesem Fall steht er für die wichtigste Eigenschaft der Geliebten – ihre warme und sanfte Art:

Atât de fragedă, te-asameni
Cu floarea albă de cireș,
Și ca un înger dintre oameni
În calea vieții mele ieși.

So zart, du ähnelst
Der weißen Kirschenbaum Blüte,
Und wie ein Engel zwischen Menschen
Auf meines Lebens Weg trittst du.
(Eminescu 2014: 277; Übers. E. H.).

Das Gedicht liefert keine direkte Beschreibung der Geliebten. Stattdessen wird die Geliebte als ein bezauberndes Wesen allein durch Vergleiche beschrieben – „Atât de fragedă, te-asameni / Cu floarea albă de cireș, / Și ca un înger dintre oameni“ („So zart, du ähnelst / Der weißen Kirschenbaum Blüte, / Und wie ein Engel zwischen Menschen“) (2014: 277; Übers. E. H.). So zart ‚wie eine weiße Kirschenblüte‘ und so schön ‚wie ein Engel‘. Die Geliebte tritt vor dem lyrischen Ich nicht wie ein Mensch aus Fleisch und Blut auf, sondern erscheint wie eine prophetische Traumgestalt. In derselben engelhaften Assoziation ‚schwebt‘ sie ‚wie ein Traum‘ und berührt kaum den weichen Seidenteppich:

Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,
Și de la creștet pân-în poale
Plutești ca visul de ușor.

Din încrețirea lungii rochii,
Ră sai ca marmura în loc —

S-atâr nă sufletul de ochii
Ce i plini de lacrimi și noroc.

Kaum berührst du den weichen Teppich,
Die Seide klingt unter deinem Fuß,
Und von Kopf bis zum Schoss
Schwebst du wie der Traum leicht.

Aus den Falten des langen Kleides,
Steigst du wie die Marmorstatue an
der Stelle —

Es hängt deine Seele in deinen Augen
Die voller Tränen und Glück.

(Eminescu 2014: 277; Übers. E. H.).

Aus dieser Perspektive betrachtet das lyrische Ich sie wie eine Marmorstatue, eine mögliche Anspielung auf den alten Schöpfungsmythos von Pygmalion, der sich in seine Schöpfung Galateia verliebte. Ihre Augen scheinen ‚voller Leidenschaft‘ zu glühen, „plini de lacrimi și noroc“ („voller Tränen und Glück“) (2014: 277; Übers. E. H.). Das alte Ideal der reinen Schönheit wird mit dem Licht und der Hoffnung auf Erfüllung und Glück assoziiert. Es ist die Kraft, die den Wunsch nach Reinheit und die Frühlingsstimmung in der von so vielen Schneestürmen betäubten Seele erweckt (vgl. Balan 1984: 93; Übers. E. H.).

Die Erotik Eminescus ist nicht im Sinne Dantes mystisch. [...] Die Frau ist lediglich ein Symbol für paradiesisches Glück. Beatrice verkörpert die Gnade. Bei den Romantikern blieb, nachdem der göttliche Eros verloren gegangen war, die Idee der Erlösung durch die Frau eher als literarische Figur erhalten, welche die Gegensätzlichkeit und den Untergang durch sie bedeutet. Die Frau ist Engel oder Dämon und meistens sogar Engel und Dämon, Seraph und Prostituierte zugleich, wie bei Alfred de Musset. Natürlich übernahm auch Eminescu diesen von den Romantikern geprägten, aber nicht religiösen Spiritualismus [...]. Der kindliche Dämon ist gleichzeitig ein Schutzengel. Der Engeslfrau versöhnt den rebellischen Dämon mit dem Himmel (Călinescu 1982: 471; Übers. E. H.).

Der mittlere Teil, bestehend aus den Vierzeilern 4–6, bildet den Höhepunkt der Liebesidylle. Ein Gefühl großer Begeisterung wird durch den Ausdruck „O, vis ferice de iubire,“ („Oh, fröhlicher Liebestraum“) erläutert (Eminescu 2014: 277; Übers. E. H.). Die innere Emotion und Leidenschaft sind leicht zu erkennen. Die geliebte Person wird nun zu einer Allegorie der Märchenbraut – „Mireasă blândă din povești“ („Sanfte Braut aus Märchen“) – deren Lächeln beim lyrischen Ich für leichte Schüchternheit sorgt (2014: 277; Übers. E. H.).

O, vis ferice de iubire,
Mireasă blândă din povești,
Nu mai zâmbi! A ta zâmbire
Mi-arată cât de dulce ești,

Oh, fröhlicher Liebestraum,
Sanfte Braut aus Märchen,
Lächle nicht! Dein Lächeln
Zeigt mir, wie süß du bist.

Cât poți cu-a farmecului noapte
Să-ntuneci ochii mei pe veci,
Cu-a gurii tale calde șoapte,
Cu-mbrățișări de brațe reci.

Wie kannst du mit des Zaubers Nacht
Meine Augen auf ewig verdunkeln,
Mit deines Mundes warmem Flüstern
Mit Umarmungen von kalten Armen

(Eminescu 2014: 277; Übers. E. H.).

Während sich die zwei Geliebten näherkommen, erkennt das lyrische Ich sein Glück, sieht sich aber trotzdem als nicht gut genug in den Augen seiner Geliebten. Die Forderung im Imperativ – „Nu mai zâmbi, a ta zâmbire / Mi-arată cât de dulce ești!“ („Lächle nicht! Dein Lächeln / Zeigt mir, wie süß du bist.“) – zeigt diese wachsende Unsicherheit des lyrischen Ichs (2014: 277; Übers. E. H.) Dieser Teil des Gedichts enthält einige Widersprüche: Begriffe wie „calde șoapte“ („warmem Flüstern“) symbolisieren Vertrautheit und Nähe, während „Cu-mbrățișări de brațe reci“ („Mit Umarmungen von kalten Armen“) eine Antithese darstellt und damit auf eine gefühllose Beziehung deutet (vgl. 2014: 277; Übers. E. H.). An diesem Punkt kommen Zweifel und Misstrauen auf. Das lyrische Ich hält sich der Liebe, die ihm erwidert wird, für unwürdig. Somit wendet das lyrische Ich den Blick von seiner Geliebten ab.

Diese Handlung führt direkt zu den großen Fehler, der zur Enttäuschung und Verdammung des lyrischen Ichs führen wird. Das Adverb „Deodată“ („Plötzlich“) – signalisiert die Veränderung der idyllischen Atmosphäre: „E-ntunecoasa renunțare, / E umbra dulcilor dorinți“ („Es ist der dunkle Verzicht, / Es ist der Schatten süßer Wünsche“), die Metapher für das, was früher war, die Liebesidylle, die rasch ihr Ende fand (2014: 278; Übers. E. H.). Die Augen der Geliebte schließen sich. Die Gefahr der Sehnsucht wird durch die Begriffe „cugetare“ („Gedanken“) und „văl“ („Schleier“) angekündigt (2014: 278; Übers. E. H.). Gleichzeitig sind sie eine Metapher für das, was die Liebesgeschichte war:

Te duci, ș-am înțeles prea bine
Să nu mă țin de pasul tău,
Pierdută veșnic pentru mine,
Mireasa sufletului meu!

Du gehst und ich verstehe, allzu gut
Mich nicht nach deinem Schritt zu halten,
Für immer verloren für mich,
Die Braut meiner Seele!

(Eminescu 2014: 277; Übers. E. H.).

Der dritte und letzte Teil umfasst die letzten drei Strophen und beginnt mit der Erkenntnis des großen Fehlers. Da die Geliebte verschwunden ist, bleibt dem lyrischen Ich nur die Erinnerung an sie, die Erinnerung an vergangene Momente: „Visul de lumină“ („Lichttraum“) (2014: 278; Übers. E. H.). Und diese letzte Erinnerung führt zu einer Transzendenz der vorigen, idealisierten Liebesidylle:

Ș-o să-mi rătai ca o icoană
A pururi verginei Marii,
Pe fruntea ta purtând coroană —
Unde te duci? Când o să vii?

Und du wirst mir erscheinen wie eine Ikone
Der ewig jungfräulichen Maria,
Auf deiner Stirn trägst du eine Krone —
Wohin gehst du, wann wirst du kommen?
(Eminescu 2014: 277; Übers. E. H.).

Von hier aus wird die ewige Geliebte mit einem göttlichen Wesen, einer Heiligen, assoziiert. Ihre Gestalt ist die einer Ikone, „A pururi verginei Marii“ („Der ewig jungfräulichen Maria“), kurz gesagt, einer Königin, die eine Krone auf der Stirn trägt (2014: 278; Übers. E. H.). Im romantischen Sinne findet sich die Erfüllung nicht in der Liebe als körperlichem Akt, sondern in der Liebe als Ideal. Die Liebe ist ein Bild des menschlichen Geistes, eines Bildes, das in der Realität niemals erreicht werden kann.

Im Grunde gesehen ist „Atât de fragedă“ („So zart“) ein Werk über den Verlust und die Idealisierung der geliebten Person (Übers. E. H.). Eminescu stellt seine Geliebte nicht als Mensch dar, sondern als eine makellose Gestalt, die seiner eigenen Vorstellung entspricht. Das Ideal der absoluten, unerreichbaren Liebe, so wie es der Literaturkritiker George Călinescu beschreibt, ist und bleibt eine „spirituelle und emotionale Notwendigkeit“ für den Dichter, „ein natürlicher Drang, das Leben der menschlichen Spezies mit allen Freuden der höheren Seelenordnung zu erleben, die das Bewusstsein dem Reflexmechanismus überordnet“ (1989: 228; Übers. E. H.). „Nicht der Verstand, sondern Glaube und Liebe“ repräsentierten für ihn „das Höchste“ (Vogelpohl 1951: 72). Für Eminescu symbolisiert die romantische Liebe Schönheit und Empfindsamkeit, aber auch das Vergehen der Zeit, eine vergängliche Freude, die nicht dauerhaft ist und die er in seinen Versen für immer verewigen möchte. Und diese Vergänglichkeit der Liebe erscheint, in den Augen des Dichters, immer in einem weiblichen Vorbild: Die Frau wird zum Ideal ohne Eigenschaften, vor dem sich der Dichter wie vor einem religiösen Altar verbeugt.

8. 4. Analyse der Übersetzungen

Im vorliegenden Beitrag werden die Übersetzungen des Gedichtes „Atât de fragedă“ („So zart“) analysiert (Übers. E. H.). Dazu werden die Übersetzung von Mite Kremnitz aus der Zeit des Dichters, die Neubearbeitung von Konrad Richter aus dem 20. Jahrhundert und die Neuübersetzung von Christian W. Schenk und Simone Reichert-Schenk gegenübergestellt.

8. 4. 1. Dir! (Mite Kremnitz)

Um die Veränderung des ursprünglichen Kontextes noch stärker zu betonen, bietet sich als Ausgangspunkt das Liebesgedicht „Atât de fragedă“ („So zart“) an (Übers. E. H.). Im Fall von „Atât de fragedă“ („So zart“), das als „Dir!“ von Mite Kremnitz übersetzt wurde, ist eine mangelnde Orientierung an der Bedeutung des Originaltextes erkennbar (Übers. E. H.). Ähnlich wie beim letzten Gedicht ist es der Übersetzerin zwar gelungen, die Form des Originals genau wiederzugeben, allerdings wurden dabei Merkmale und Begriffe, die für das Verständnis des originalen Textes von großer Bedeutung sind, ausgetauscht oder angepasst. Während sich „Melancolie“ („Melancholie“) als ein würdiges Äquivalent zum Original erwiesen hat, erweist sich die Struktur des kürzeren Liebesgedichts als noch anspruchsvoller (Übers. E. H.). An dieser Stelle wird deutlich, wie sehr die Übersetzerin mit den Eigenheiten der rumänischen Sprache zu kämpfen hat und wie häufig es zu Fehlinterpretationen kommt. Anstatt eine getreue Wiedergabe zu liefern, versucht Kremnitz, den Text auf ihre eigene Weise neu zu interpretieren, und verändert dabei sein zentralen Fokus. Ein guter Ausgangspunkt, um die Wechselwirkung zwischen Formtreue und sprachlicher Anpassung zu untersuchen, wäre, sich den Titel anzusehen. Im Original liegt der Schwerpunkt auf der Zartheit und Sanftheit der Geliebten, in Mite Kremnitz' Übersetzung liegt der Fokus nun auf der Geliebten selbst: Der übersetzte Titel „Dir!“ – ausdrucksstark mit Ausrufezeichen geschrieben – macht die Absicht des Gedichts von Anfang an deutlich:

Du gleichst des Kirschbaums weißer Blüte,
So rein erscheinst du mir, so zart,
Betratest meines Lebens Pfade
Nach Engel-, nicht nach Menschenart.
(Sylva & Kremnitz 1889: 149).

Die Wortstellung wird somit neu geordnet. Das Hauptmotiv des Gedichts – die Zartheit der Geliebten, die bereits im Titel „Atât de fragedă“ („So zart“) vorkommt und dessen wörtliche Übersetzung „So zart“ lautet – wird an das Ende der zweiten Strophe verschoben und bildet so den Kreuzreim für die vierte Strophe (Übers. E. H.). Aus grammatikalischer Sicht bleibt die ursprüngliche Bedeutung erhalten, jedoch berücksichtigt die Übersetzung weder die Melodie der Strophe noch die Einfachheit der Sprache:

Atât de fragedă, te-asameni
Cu floarea albă de cireș,
Și ca un înger dintre oameni
În calea vieții mele ieși.

So zart, du ähnelst
Der weißen Kirschenbaum Blüte,
Und wie ein Engel zwischen Menschen
Auf meines Lebens Weg trittst du.
(Eminescu 2014: 277; Übers. E. H.).

Der Originaltext zeichnet sich durch folgende Eigenschaften aus: eine flüssige, sinnliche und melodische Ausdrucksweise, die durch die jambische Pentameter-Form geprägt wird. Die von Mite Kremnitz vorgeschlagenen Variationen entfalten demzufolge einen unbeholfenen und gezwungenen Effekt: „So rein erscheinst du mir, so zart / Betratest meines Lebens Pfade / Nach Engel-, nicht nach Menschenart“ (Sylva & Kremnitz 1889: 149). Durch den trochäischen Pentameter, der ab und zu mit dem Tetrameter alterniert, entsteht eine holprige / gezwungene Satzstruktur, die zwischen Momenten weicher Zartheit und selbstfindenden Motiven oszilliert. Diese dienen wahrscheinlich dazu, eine allgemeine „Verschönerung“ des Textes zu erzeugen.

Die Bezeichnung „Nach Engel-, nicht nach Menschenart“ erweist sich in diesem Kontext als redundant und als eigentümliche Verwendung der deutschen Ausdrucksweise (1889: 149). Dies verstärkt lediglich den Eindruck, als hätte Mite Kremnitz beträchtliche Schwierigkeiten, die Struktur des rumänischen Originals adäquat zu reproduzieren. In vielen Fällen versucht sie, eine Veränderung des Zusammenhangs zu bewirken, wie in der fünften, sechsten und siebten Strophen ersichtlich wird:

Wie deines Zaubers holde Kräfte
Die bange Augen mir umdüstern,
Mit deines kühlen Arms Umfängen,
Mit deines Mundes heißem Flüstern.

Doch plötzlich hüllen die Gedanken
Wie Schleier deiner Augen Gluth;
Der Schatten ist es des Entsagens,
In dem das heiße Wünschen ruht.

Du gehst – ich hab’ dich wohl verstanden,
Mich dir zu folgen nie getraut,
Verloren, ewig mir verloren,
Du meiner Seele holde Braut!
(Sylva & Kremnitz 1889: 149).

Im rumänischen Original lautet die Reihenfolge wie folgt:

Cât poți cu-a farmecului noapte
Să-ntuneci ochii mei pe veci,
Cu-a gurii tale calde șoapte,
Cu-mbrățișări de brațe reci.

Wie kannst du mit des Zaubers Nacht
Meine Augen auf ewig verdunkeln,
Mit deines Mundes warmem Flüstern
Umarmungen von kalten Armen.

Deodată trece-o cugetare.
Un vâl pe ochii tăi fierbinți;
E-ntunecoasa renunțare,
E umbra dulcilor dorinți.

Plötzlich, zieht ein Gedanke vorbei.
Ein Schleier auf deine heißen Augen;
Es ist das dunkle Aufgeben,
Es ist der Schatten süßer Wünsche.

Te duci, ș-am înțeles prea bine
Să nu mă țin de pasul tău,
Pierdută vecinic pentru mine,
Mireasa sufletului meu!

Du gehst und ich verstehe, allzu gut
Mich nicht nach deinem Schritt zu halten,
Für immer verloren für mich / mir,
Die Braut meiner Seele!

(Eminescu 2014: 277f; Übers. E. H.).

In diesem Fall bilden die Stellen, an denen ursprüngliche Begriffe und Formulierungen beibehalten wurden, wie im zweiten und dritten Vierzeiler, wenige Ausnahmen. Im zweiten Vierzeiler beispielsweise heißt es: „Die Seide rauscht um deine Füße, / Berührt den weichen Teppich kaum;“ und im dritten : „Aus deines langen Kleides Falten / Erstehst du einer Statue gleich“ (1889: 149f). Andererseits substituiert Mite Kremnitz Lexeme, die für das Verständnis des Originaltextes essenziell wären. Hat die Anwendung dieses Ansatzes nicht die Konsequenz, dass die Gesamtheit der Bedeutung des Textes modifiziert wird? Formulierungen wie die folgenden sind zu beachten: „Ein Traum von Glück, ein Traum von Liebe / Du süße Märchenfee, mir bist. —“ ; „Und daß du mir aus lichten Höhen, / Vergebens hingestreckte die Hand“ und „Maria’s Reif schmückt deine Stirne — / Entschwandst du mir für alle Zeit?

“ (Sylva & Kremnitz 1889: 149). Solche Formulierungen wirken aufgrund der Inversionen etwas gekünstelt, entsprechen aber in Bezug auf Kohärenz und Korrektheit der Zielsprache.

Wenn es der Übersetzerin nicht gelingt, eine exakte Reproduktion zu erstellen, dann versucht sie, den Sätzen einen Sinn zu geben, selbst wenn dieser eindeutig fehlt. Obwohl die Übersetzerin genauso gut Ausdrücke verwenden könnte, die dem Original ähneln, zeigt sie eine eindeutige Vorliebe für völlig neue Wörter und Begriffe. Durch Wortauswahlen wie „thränenreich“ (1889: 149) anstelle von „noroc“ („Glück“) (Eminescu 2014: 277; Übers. E. H.), „Märchenfee“ (1889: 149) statt „Mireasă“ („Braut“) (2014: 277; Übers. E. H.) oder „deines Zaubers holde Kräfte“ (1889: 149f.) anstelle von „cu farmecului noapte“ („mit des Zaubers Nacht“) (2014: 277; Übers. E. H.) erscheint der Originaltext nicht nur weniger ergiebig, sondern sogar klischeehaft und banal. Infolgedessen wird die Dynamik der Leidenschaft, wie sie in Eminescus Text vorherrschte, statisch und voyeuristisch. Es gibt keine ausladenden Gesten, allein der Blick des lyrischen Ichs und das Empfinden der Anerkennung bleiben bestehen – und selbst diese nur in geringem Umfang.

Mite Kremnitz bewahrt in ihrer Übersetzung jedoch die wichtigen Wortfelder aus dem ursprünglichen lyrischen Text, welche sich auf die Körperteile der Geliebten beziehen (z. B. „Augen“, „Arm“, „Füße“, „Mundes“, „Scheitel“), das Wortfeld der Naturelemente (z. B. „Kirschbaum“, „Blüte“, „Pfade“, „Reif“, „Höhen“ metaphorisch für Himmel), das Wortfeld der Gefühle (z. B. Freude und Optimismus beim Auftauchen der Geliebten, Enthusiasmus und Zauber bei ihrem Anblick und wegen ihrer Schönheit; das männliche lyrische Ich scheint im Bann dieser weiblichen Schönheit zu stehen, welche aus einer himmlischen Dimension erscheint und beinahe wie ein Märchenwesen aussieht; Trauer über den Verlust der Geliebten bis hin zur Resignation oder zur vagen Hoffnung auf ein Wiedersehen in ferner Zukunft) (Sylva & Kremnitz 1889: 149f.). Inhaltlich unterscheidet sich Kremnitz' Übersetzung von Eminescus Ende. Im Originaltext scheint die Möglichkeit auf ein Ende der Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und der schönen weiblichen Gestalt – metaphorisch durch den Mond²² dargestellt – in gleichem Maße plausibel wie auch auf eine Fortsetzung in Form eines Wiedersehens. Diese Tatsache wird durch die zwei rhetorischen Fragen am Ende deutlich: „Unde te duci? Când o să vii?“ („Wohin gehst du? Wann kommst du wieder?“)

²² Der Mond und Abendstern sind in der rumänischen Sprache Feminina. Diese beiden himmlischen Elemente spielen in Mihai Eminescus Gedichten oft metaphorisch die Rolle der Geliebten und sind rekurrente Motive. Beide Himmelskörper stehen für die Sehnsucht nach der absoluten Liebe (vgl. Drăgan 1989: 116f.).

(Eminescu 2014: 278; Übers. E. H.). Der Mond, metaphorisch als Geliebte dargestellt, wird jedoch ‚erneut aufgehen‘, denn so erscheint es in der Mehrheit von Eminescus Gedichten. Der Mond ist immer bei sternenklarem Himmel zu sehen, was auf eine große Wahrscheinlichkeit des Wiedersehens hindeutet (vgl. Drăgan 1989: 100; Übers. E. H.). Kremnitz verzichtet auch auf die zweite rhetorische Frage, welche Eminescus Ende eindeutig optimistischer klingen lässt und entscheidet sich bloß für die resignierte Stimmung: „Entschwandst du mir für alle Zeit?“ (1889: 150). Die Hyperbel „alle“ hebt diese Hoffnungslosigkeit nur noch stärker hervor (1889: 150).

Ein weiteres Wortfeld umfasst die fantastische Dimension, in welcher sich diese Begegnung abspielt. Die Geliebte „schwebt dahin“ als „Märchenfee“, ihre Augen scheinen das lyrische Ich in den Bann zu ziehen durch ihren „Zauber“ (1889: 149). Das letzte semantische Feld zählt Elemente der religiösen Dimension auf, da die Geliebte aus der himmlischen Sphäre kommt oder dieser sogar abstammt: „Engel“, „aus lichten Höhen“, „Heil’genbilde“, „jungfräulichen Maid“ und „Maria“. Die Übersetzung verzichtet hier auf den Begriff „Ikone“, der durch „Heil’genbilde“ ersetzt wird (1889: 150). Dadurch geht jedoch die ursprüngliche Bedeutung über die seelische und körperliche Reinheit der Jungfrau Maria verloren. Mit dieser wird die Geliebte in Eminescus Gedicht assoziiert, die für ihre Reinheit im Himmelsreich gekrönt wird. Das ist die ideale Frau, welcher das lyrische Ich nachstreben möchte, die jedoch unerreichbar zu sein scheint – zumindest in jenem betreffenden Moment.

Vom Aufbau her scheint Kremnitz beinahe akribisch dem Original treu zu bleiben, indem sie 9 Vierzeiler verwendet, die jedoch nur einen teilweisen Kreuzreim (im Unterschied zum vollständigen bei Eminescu) aufweisen: „Blüthe“ – „Pfade“ (eher phonetisch gleichklingend am Ende durch „-the“ und „-de“, wobei „-d“ im Ausklang als „-t“ vernommen wird); „zart“ – „Menschenart“. Rhythmus und Metrum halten sich ebenfalls am Originaltext: vierhebiger Jambus²³, welcher den zwei Dimensionen – Himmel und Erde, männlich und weiblich – nahekommt:

²³ In der deutschen Romantik ist der Jambus als metrische Alternanz von drei bis vier Hebungen bevorzugt. Auch die Volksdichtung, welche den Romantikern als Grundlage für ihre lyrischen Texte dient, bevorzugt die Jamben. Dieses Merkmal übernimmt der rumänische Dichter, da der Jambus für seine Einfachheit und seinen herzschlagartigen Rhythmus beliebt war (vgl. Boghici, Dinu & Șindrilăru 2006: 73f).

_ / _ / _ / _ / _
 Die Seide rauscht um deine Füße,
 _ / _ / _ / _ /
 Berührt den weichen Teppich kaum;
 _ / _ / _ / _ / _
 Vom Scheitel bis zum Sohlenrande
 _ / _ / _ / _ /
 Schwebst du dahin, leicht wie ein Traum.

Inhaltlich bewahrt die Übersetzerin die drei Teile des lyrischen Textes: der Auftritt mit Beschreibung der äußeren Merkmale, der Zauber durch ihr Wesen und die Unerreichbarkeit eines solchen weiblichen Ideals. Inhaltlich ist genauso wie bei Eminescu eine Zäsur zu erkennen, durch die Lexeme: „Doch plötzlich“, welche die märchenhafte Idylle wie eine Seifenblase zerplatzen lassen und auf ein trauriges Ende hinweisen (1889: 150).

Auch hinsichtlich der rhetorisch-stilistischen Mittel bewahrt Kremnitz die wichtigsten: metaphorische Ausdrücke („Schatten [...] des Entsagens“), Antithesen („Du“ – „mir“; Himmel für die weibliche Gestalt und Erde für das lyrische Ich), Komparationen („wie süß“, „Wie deines Zaubers“), Wiederholungen des bedeutenden Lexems „zart“, Inversionen („Aus deines langen Kleides Falten / Erstehst du einer Statue gleich“) und Synästhesien, welche typisch für die Romantik sind: Zuerst wird das Aussehen der „zarten“ Geliebten detailliert mithilfe des Sehsinns dargestellt, dann füllt die Ruhe die idyllische Umgebung, welche durch „Seide rauscht“ unterbrochen wird, wobei zum Schluss ihr märchenhaftes Wesen, die Gefühle, welche dabei im Betrachter ausgelöst werden, zum Ausdruck kommen (1889: 149).

Aus morphologischer Sicht ist der Nominalstil vorherrschend (wie bei Eminescu), denn es werden viele deskriptive Substantive und Adjektive verwendet. Der Nominalstil der ersten inhaltlichen deskriptiven Ebene des lyrischen Textes wird jedoch durch den Verbalstil im zweiten Teil abgewechselt, wobei es eine Alternanz zwischen statischen („gleichst“, „ist“) und dynamischen („betratest“, „schwebst“) Verben gibt, zwischen Kontemplation und Handlung (1889: 149). Ein weiterer Unterschied zu Eminescus Gedicht kennzeichnet sich im Satzbau. Erster verwendet vorwiegend Parataxen, welche wie eine synästhetische Aufzählung vom Auftauchen des weiblichen Elementes bis hin zu ihrem permanenten oder zeitweiligen

Verswinden aneinandergereiht werden, mit einigen Pausenzeichen, welche auch bei Kremnitz vorhanden sind. Ihr Satzbau weist jedoch auch Hypotaxen auf, welche durch die Konjunktion („daß“) zweimal und das indirekte Fragewort („Wie“) eingeleitet werden (1889: 149). Insgesamt bleibt Mite Kremnitz dem Original zumindest formal in hohem Maße treu, inhaltlich entgehen ihr jedoch wichtige semantische Nuancen, da sie sich eher für eine inhaltliche Interpretation als Übersetzung entscheidet. Infolge dieser Änderungen des lyrischen Inhalts kann Kremnitz' Übersetzung von Eminescus „Atât de fragedă“ („So zart“) gemäß der Klassifizierung von Wittbrodt als adaptierende Übersetzung verstanden werden (Übers. E. H.).

8. 4. 2. So duftig (Konrad Richter)

Eine detaillierte Analyse der Übersetzung des Gedichtes „Atât de fragedă“ („So zart“) durch Konrad Richter offenbart einen zusätzlichen Aspekt, der die kommunistischen Jahre charakterisiert (Übers. E. H.). Es handelt sich dabei um eine Neuveröffentlichung der 1937 entstandenen Übersetzungen (vgl. Eminescu 2000: 11). Es lässt sich nicht nachvollziehen, welcher Grund für diese Entscheidung vorlag, aber es kann angenommen werden, dass rein ästhetische Ansprüche als Entscheidungsgrundlage dienten, um eine Kontinuität zwischen den alten und den neuen Übersetzungstraditionen von Seiten der kommunistischen Behörden herzustellen (vgl. Bot 2012: 232f). Aus diesem Grund hat sich das neue Regime dazu entschieden, nur die besten Übersetzungen von Eminescus Werken auszuwählen (vgl. Bot 2012: 232). Dies fiel somit optimal mit dem 105. Geburtstag des Dichters zusammen.

Wie in Unterkapitel 8.2.3. bereits angemerkt, wurde Konrad Richters Übersetzung zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung zwar größtenteils positiv aufgenommen, dennoch gab es einige Gegenstimmen (vgl. Eminescu 2000: 11). Eine gute Ausgangsbasis für weiterführende Betrachtungen bietet Richters Übersetzung des Gedichtes „Atât de fragedă“ („So zart“). Bei näherer Betrachtung des lyrischen Textes selbst wird ersichtlich, dass der Übersetzer aus stilistischen Gründen eine eigenständige Übersetzungsrichtung etabliert und den Originaltext lediglich als Grundlage nutzt. Diese Entscheidung manifestiert sich in der eindeutigen Titulierung des Gedichtes „So duftig“ anstelle von „So zart“ (Übers. E. H.). Obschon selbige

Modifikation optisch marginal zu sein scheint, resultiert sie in einer fundamentalen Bedeutungsänderung des gesamten Textes. Der Fokus des lyrischen Ichs im Originaltext, wie in der Interpretation des Originals erwähnt wurde, ist nicht olfaktorischer, sondern eher sensorischer Natur. Ähnlich wie in der Übersetzung von Mite Kremnitz beginnt Richters Übersetzung in der zweiten Person Singular:

Du gleichst der weißen Kirschenblüte,
So duftig bist du, jung und zart;
Mein Pfad, von dir gekreuzt, erglühte,
Als ob er Himmelsstraße ward.

(Eminescu 1955: 70).

Abgesehen von der veränderten Wortstellung in den ersten Versen wurde der wichtigste Satz, der die Anwesenheit des Geliebten hervorhebt, in den zweiten Vers verschoben, obwohl dieser eigentlich im ersten Vers positioniert sein sollte. Diese Änderung ist jedoch nur geringfügig im Vergleich zu denen des dritten und vierten Verses, die komplett umgeschrieben wurden. Die Engelmetapher ist nicht mehr vorhanden und wird nur ganz am Ende, im letzten Vierzeiler erwähnt: „Als Bild Mariens, der ewig Reinen, / Umgeben von der Engel Heer“ (Eminescu 1955: 71). Die Bedeutung ist hier trotz Ähnlichkeit nicht mehr mit der echten Person verbunden, vor allem nicht mit ihrer unsterblichen Schönheit. Die Metapher stellt anstatt die Geliebte selbst eher den Schleier der Illusion dar, die das lyrische Ich am Schluss erlebt. Wie in den ersten Versen liegt der Fokus nicht auf dem Erscheinen der Geliebten, sondern auf dem Weg des lyrischen Ichs, der als „leuchtend“ beschrieben wird, als wäre er eine „Himmelsstraße“ (1955: 70). Dieses letzte Wort könnte als leichter Hinweis auf die Engelmetapher interpretiert werden, was jedoch fraglich ist.

Die Verse „Dein Fuß tritt auf, da klingt es Seide“ (fünfter Vers) und „Von Kopf zu Fuß nur Augenweide“ (siebter Vers) stellen eher seltsame Konstruktionen dar (1955: 70). Es könnte sich um einen Versuch des Übersetzers handeln, den Originaltext wiederzugeben. Dennoch wirken ihre Formulierungen seltsam. Wie im Unterkapitel 8.2.3. erläutert wurde, Konrad Richter war kein „rumäniendeutscher Sachse oder Schwabe“ sondern „ein Deutscher aus Deutschland“, der die rumänische Sprache nicht auf muttersprachlichem sondern auf einem fortgeschrittenen Niveau meisterte (Eminescu 2000: 11). Dieser Aspekt wird bei einer

Lektüre des Textes deutlich: Seine Übersetzung erfolgt aus der Perspektive seiner deutschen Muttersprache und er hat oft Schwierigkeiten, die richtigen Äquivalente zu finden (vgl. Eminescu 2000: 11). Während der dritte Vierzeiler im Allgemeinen eine gute Wirkung entfaltet – abgesehen von einer seltsamen Wortwahl wie „Doch lebt der Stein, denn Augen halten / Mir lockend Glück und Tränen vor“ –, wird die Komposition erst ab dem vierten Vierzeiler problematisch (Eminescu 1955: 70). Zunächst wird die Bedeutung in den ersten Versen völlig verändert:

Um wen die Märchenwinde fächeln,
Der weiß, was Glück der Liebe ist.
Hör auf zu lächeln! Ach, dein Lächeln
Erweist noch mehr, wie schön du bist.
(Eminescu 1955: 71).

Und spiegeln nicht mehr den Originaltext wider:

O, vis ferice de iubire,
Mîreasă blândă din povești,
Nu mai zâmbi! A ta zâmbire
Mi-arată cât de dulce ești,

Oh, fröhlicher Liebestraum,
Sanfte Braut aus Märchen,
Lächle nicht! Dein Lächeln
Zeigt mir, wie süß du bist.
(Eminescu 2014: 277; Übers. E . H).

Die Metapher, dass die Geliebte wie eine Märchenbraut ist, wird erneut weggelassen. Stattdessen entscheidet sich der Übersetzer dafür, Wörter zu ändern oder durch andere zu ersetzen, die dem Original sprachlich näherkommen. Beispielsweise scheinen die beiden Sätze „Um wen die Märchenwinde fächeln“ und „Hör auf zu lächeln! Ach, dein Lächeln“ darauf hinzudeuten, dass der Übersetzer die Reimstruktur des Originaltextes beibehalten wollte und solche leichten Anpassungen für adäquate Alternativen hielt (1955: 70). Die Natur der Geliebten wird durch triviale Beschreibungen ihrer Schönheit substituiert: Anstatt „wie süß du bist“ entscheidet sich der Übersetzer dafür, sie nur „schön“ zu nennen (1955: 70). Die übermäßige Vereinfachung des Textkontextes ist jedoch nicht das einzige Problem der Übersetzung. Ähnlich wie in den Übersetzungen von Mite Kremnitz wird die Perspektive des lyrischen Ichs passiv und die Geliebte nicht aktiv angesprochen. Diese Passivität lässt sich sowohl im fünften als auch im sechsten Vierzeiler erkennen:

Und meine Augen, die so lüstern,
Sie blendet deiner Reize Nacht
Und deines Mundes warmes Flüstern
Und kalter Arme Kettenschacht.

Da sinkt ein Schleier und Verzagen
Auf deiner Augen Übermut:
Es ist das düstere Entsagen,
Die Asche toter, süßer Glut.

(Eminescu 1955: 71).

Geradezu evident wird die Inadäquatheit der Struktur des fünften Vierzeilers, welche die physische Nähe zwischen den beiden Liebenden, wie sie im Original beschrieben wird, nicht adäquat zu repräsentieren vermag. Der Ausdruck „Da sinkt ein Schleier und Verzagen“ erscheint im Originaltext nicht, während an anderer Stelle Begriffe wie „Asche“ anstelle von „Schatten“ und „Übermut“ anstelle von „Fröhlichkeit“ verwendet werden (1955: 70). Eine weitere seltsame Wortwahl findet sich im siebten Vierzeiler, wo der Übersetzer zu sehr versucht, liebevoller zu sein, was jedoch nicht funktioniert:

Du gehst! Zu tief hab' ich's empfunden,
Daß ich kein Recht an dich erwarb;
Auf ewig bist du mir entschwunden,
Die meiner Seele Braut war, starb.

(Eminescu 1955: 71).

Der Übersetzer teilt zunächst den ersten Satz des Originals in zwei Teile auf und fügt ein Ausrufezeichen hinzu. Dadurch wird die Verzweiflung des lyrischen Ichs über die bevorstehende Trennung verdeutlicht. Die Sätze „Daß ich kein Recht an dich erwarb“ und „Die meiner Seele Braut war, starb“ wurden zwanghaft und eher unkonventionell verfasst, was wiederum auf die Absicht des Übersetzers hindeuten könnte, die Reimstruktur beizubehalten (1955: 71). Ebenso wurden die letzten beiden Vierzeiler deutlich verändert:

Ich dachte mich zu deinen Füßen!
Nun hab' ich meine Schuld erkannt.
Den Traum vom Lichte werd' ich büßen,
Ins Leere streckend meine Hand.

Als Bild Mariens, der ewig Reinen,
Umgeben von der Engel Heer,
Erscheinst du wohl, ich werde weinen:
Wo gehst du hin? Wann kommst du her?

(Eminescu 1955: 71).

Es wurde eine andere Anordnung der Wörter entschieden, wodurch Ausdrücke wie „Traum vom Lichte“, „büßen“ oder „Engel Heer“ nicht mehr zur lyrischen Landschaft des Gedichts beitragen (1955: 71). Dieser Effekt führt dazu, dass der übersetzte Text eher oberflächlich wirkt. Der Übersetzer zwingt die Sätze dazu, einen Sinn zu ergeben, obwohl ihnen dieser eindeutig fehlt. So ergibt beispielsweise der letzte Satz: „Wo gehst du hin? Wann kommst du her?“ im Gegensatz zu den vorangegangenen Sätzen, in denen das lyrische Ich behauptet, dass seine Geliebte als reine Jungfrau Maria ‚umgeben von Engeln‘ erscheinen wird, wenig Sinn – was die Metapher des Originaltextes, dass die Geliebte selbst der Engel ist und nicht von Engeln umgeben wird, nur vereinfacht. Es gibt zwar durchaus Versuche, Anspielungen auf das Original zu machen, aber sie sind dennoch recht unterschiedlich und nicht identisch (1955: 71). Konrad Richters Übersetzung von „Atât de fragedă“ („So zart“) wirkt eher wie eine Adaption als eine respektvolle Wiedergabe des Originalmaterials (Übers. E. H.).

Inhaltlich nähert sich die hoffnungs- und erwartungsvolle Ausgangssituation jener aus dem Originaltext. Die Perspektive wird ebenfalls wie bei Eminescu und Kremnitz beibehalten: Sie beginnt himmlisch, ist dann irdisch und letztendlich erneut himmlisch. Auch die inhaltliche Einteilung in drei Sinnabschnitte stimmt mit dem Original und der Übersetzung durch Mite Kremnitz überein. Eine weitere Parallele kennzeichnet sich in den bedeutenden Wortfeldern: Natur („Kirschenblüte“), Gefühle („erglühte“ gleichstehend für Freude, „büßen“ und „weinen“ kennzeichnen die Trauer), die märchenhafte Dimension („Märchenwinde“) Körperteile („Kopf“, „Fuß“) und himmlische oder religiöse Dimension („Himmelsstraße“, „Engel Heer“) (1955: 70f).

Das fantastisch Unmögliche wird jedoch durch Konrad Richter stärker unterstrichen als in den beiden anderen lyrischen Texten, indem er sich für hypothetische Konstruktionen entscheidet: „Als ob er Himmelsstraße ward“ und „als wärst du Traum“ (1955: 70). Ein weiterer Unterschied kennzeichnet sich auch im Satzbau, der einige Hypotaxen mehr als bei Kremnitz aufweist. Die Nebensätze werden durch folgende Konstruktionen eingeleitet: „als ob“, „als wärst“, „was Glück“, „die so lüstern“, „daß“ und durch die Partizipialkonstruktion: „Ins Leere streckend meine Hand“. Diese letzte entspricht jedoch eher Eminescus Absicht, als Kremnitz Wiederholung durch das Perfektpartizip „verloren“ (1955: 70f). Der Aufbau entspricht durch den vierhebigen Jambus und vollständigen Kreuzreim besser zu Eminescus Gedicht:

_ / _ / _ / _ / _
 Dein Fuß tritt auf, da klingt es Seide,
 _ / _ / _ / _ /
 Der weiche Teppich fühlt ihn kaum;
 _ / _ / _ / _ / _
 Von Kopf zu Fuß nur Augenweide,
 _ / _ / _ / _ / _
 So schwebst du hin, als wärst du Traum.

Die Antithese zwischen dem Männlichen und Weiblichen spiegelt sich auch originalgetreu in der Kadenz, die zwischen der weiblichen „-de“ und männlichen „kaum“ alterniert (1955: 70). Auch sind die Antithesen bei Konrad Richter stärker als in den beiden anderen Versionen. Der „Stein“ (metaphorisch für Mond) wird personifiziert und scheint antithetisch nicht leblos zu sein, sondern er „lebt“ (1955: 70). Die gemischten Gefühle des lyrischen Ichs wirken als Vorausdeutung für das möglicherweise traurige Ende der Beziehung, denn die Geliebte lockt ihm „Glück und Tränen vor“ (1955: 70). Diese gefährliche Ambivalenz wird auch durch „warmes Flüstern“ und „kalter Arme“ hervorgehoben, welche hyperbolisch den Mann, das lyrische Ich, in „Kettenschacht“ gefesselt zu halten scheinen (1955: 71). Hier scheint Richter heftig zu übertreiben, wobei er im letzten Vers der vorletzten Strophe durch das Lexem „Ins Leere“ eher untertreibt, da man Eminescus Ausdruck „deșert“ durch „Wüste“ oder „Einöde“ übersetzen sollte (1955: 71; Übers. E. H.). Eine weitere Übertreibung erscheint in den letzten zwei Versen der siebenten Strophe durch das Verb „starb“ (1955: 71). Die Geliebte ist bei Eminescu nicht tot, sondern scheint eher für „immer verloren“.

Morphologisch hält sich Richter an den Originaltext, was auch bei Kremnitz bemerkt wurde, denn er wählt einen deskriptiven Nominalstil, jedoch mit starken Kontrasten, Antithesen und Hyperbeln. Innerhalb der Verben sind ebenfalls sowohl statische als auch dynamische zu bemerken. Insgesamt wirkt Konrads Übersetzung dynamischer, während bei Kremnitz viele Konstruktionen gezwungen substantiviert oder mit statischen Verben ersetzt wurden. Die Dynamik in Konrads Übersetzung mag auch durch die vorwiegend im Präsens verwendeten Verben unterstrichen sein. In der siebenten Strophe setzt er zielgerecht das Perfekt ein.

Das lyrische Ich wird sich der Unwürde bewusst, solch ein seelisch reines Wesen als Geliebte zu haben: „hab‘ empfunden“, „bist verschwunden“ (1955: 71). Diese Tempusform kennzeichnet, dass diese Erkenntnis nahe zum Präsens, also zum Erscheinen der Geliebten, steht. Einen Kontrast bildet jedoch die Präteritumform von „erwarb“ und „starb“, denn diese beiden Verbformen implizieren eine in der Vergangenheit bereits vollendete und abgeschlossene Handlung, die also weit zurück liegt, was der inhaltlichen Handlungsabfolge nicht entspricht (1955: 71). Auch verleihen diese zwei Präteritumformen dem Ausgesagten eher einen pessimistischen, resignierten Unterton. Eine Ausnahme bildet der Vers: „Ich dachte mich zu deinen Füßen!“, wo das Präteritum vermutlich als Ersatz für eine irrealer hypothetische Konstruktion steht, welche dem Reim und Metrum geschadet hätten (1955: 71).

Das Ausrufezeichen deutet am Ende des Verses eher auf einen intendierten irrealen hypothetischen Wunschsatz hin. Das lyrische Ich hätte sich wahrscheinlich gewünscht, für immer in der Nähe der Geliebten zu sein, auch wenn es ihr für immer unterworfen gewesen wäre. Die einzige Futurform: „ich werde weinen“ ist erneut eine semantische Übertreibung für die Trauer des lyrischen Ich (1955: 71). Konrads Intention, hier eine Zukunftsform einzusetzen, mag wohl dem Wunsch entspringen, die von Eminescu dreimal verwendete Futurform „o să“²⁴ (,wirst‘, ,wird‘, „werde“) wenigstens einmal zu gebrauchen (Eminescu 2014: 278; Übers. E. H.). Ein weiteres Missgeschick kennzeichnet sich in der inhaltlichen Zäsur des lyrischen Textes, zu Beginn der sechsten Strophe durch die Wahl des Lexems „Da“. Semantisch impliziert es eher ,dann‘, oder ,dort‘ anstelle von Kremnitz gelungener Übersetzung „Doch plötzlich“ (Eminescu 1955: 71). Die wort-wörtliche Übersetzung würde bloß „plötzlich“ lauten (Übers. E. H.). Kremnitz verstärkt das temporale und situative Adverb jedoch durch ein weiteres, durch „doch“, was den Bruch in der idyllischen Situation besser kennzeichnet (Sylva & Kremnitz 1889: 150).

Besser als bei Mite Kremnitz kommt jedoch die religiöse, christliche Dimension am Ende des Gedichtes zum Ausdruck, die bei Konrad mithilfe der Mutter Gottes als der „ewig Reinen“ dargestellt wird, welche „Umgeben von der Engel Heer“ ist (Eminescu 1955: 71). Dadurch wird die Geliebte zum Heiligenstatus oder zum nachzustrebenden Ideal erhoben, das für das sterbliche lyrische Ich entweder unerreichbar oder nur schwer erreichbar ist. Dieses

²⁴ Diese Futurform ist vor allem in der Alltagssprache und Umgangssprache gebräuchlich. Sie heißt zudem auch ‚das Volksfutur‘ und gilt nicht als gehoben, literarisch. Die Verwendung dieser Zukunftsform zeigt erneut auf, wie nahe Eminescu der Volksdichtung war und dass er eigentlich für das Volk gedichtet hat (vgl. Drăgan 1989: 74f).

Streben nach einem Ideal in der Liebe ist ebenfalls ein rekurrentes Motiv in Eminescus Lyrik, was Konrad Richter sehr gut zu wissen scheint (vgl. Eminescu 2000: 12). Unabhängig davon gelingt es Richter weitaus besser, „den Sinn“ des Originaltextes wiederzugeben, selbst wenn ihm die passenden Äquivalente für die ursprünglichen rumänischen Begriffe und Ausdrücke fehlen. Gemäß Wittbrodt würde sich bei Richters Text um eine sinnestreue Übersetzung handeln. Er versucht sich morphologisch und syntaktisch, ja sogar rhetorisch-stilistisch an Eminescus Originaltext zu halten, jedoch gelingt ihm das nur teilweise infolge einiger Übertreibungen oder syntaktischen und morphologischen Neubildungen oder Umgestaltungen.

8. 4. 3. So zart... (Christian W. und Simone Reicherts-Schenk)

Bei der Betrachtung der Neuübersetzung des Gedichtes „Atât de fragedă“ („So zart“) der Schenks ist es faszinierend, ein Vergleich der neuen mit der alten Übersetzung von Konrad Richter zu ziehen (Übers. E. H.). Die Schenks haben sich in der Tat bemüht, die Verse zu überarbeiten und sie dem Originaltext näher zu bringen:

Die Schenks-Neuübersetzung

So zart wie eine Kirschenblüte
Vor meinen Augen lichte sitzt,
Und wie ein Engel voller Güte
Auf meinen Lebenspfade trittst.

Dein Fuß berührt die weiche Seide
Des Teppichs, man hört's kaum,
Von Kopf bis Fuß nur Augenweide
So gleitest du wie leichter Traum.

Wie Marmor wächst du aus den Falten
Des langen wunderbaren Kleids —
Der Traum und Seele fest sich halten
An deinen Augen voller Leids.
(Eminescu 2000: 61).

Richters Übersetzung

Du gleichst der weißen Kirschenblüte,
So duftig bist du, jung und zart;
Mein Pfad, von dir gekreuzt, erglühte,
Als ob er Himmelsstraße ward.

Dein Fuß tritt auf, da klingt es Seide,
Der weiche Teppich fühlt ihn kaum;
Von Kopf zu Fuß nur Augenweide,
So schwebst du hin, als wärst du Traum

Wie Marmor steigst du aus den Falten
Des langen Kleides kühn empor:
Doch lebt der Stein, denn Augen halten
Mir lockend Glück und Tränen vor.
(Eminescu 1955: 70).

Auf den ersten Blick wirkt die Neuübersetzung der Schenks durchaus ansprechend und entspricht nahezu vollständig dem Kontext des Originals. Dennoch stehen die Schenks vor der gleichen Herausforderung wie Konrad Richter: die Wortwahl. Während sich Konrad

Richter weniger auf den Originaltext stützte und diesen eher als Vorlage für seine Interpretation nutzte, folgen die Schenks dem Originaltext Wort für Wort. Sie ändern nur spezifische Termini und Formulierungen, während sie andere unverändert lassen, was fragwürdig ist:

Die Schenks-Neuübersetzung	Richters Übersetzung
Oh, wunderbarer Traum der Liebe Du Märchenbraut, die ich vermisst, Sollst nicht mehr lächeln, wenn's so bliebe, Zeigt nur noch mehr, wie schön du bist.	Um wen die Märchenwinde fächeln, Der weiß, was Glück der Liebe ist. Hör auf zu lächeln! Ach, dein Lächeln Erweist noch mehr, wie schön du bist.
Das Auge hast du mir umdüstert In Ewigkeit mit trauter Nacht Mit deinem warmen Mund, der flüstert Und mit dem Arme kalter Macht.	Und meine Augen, die so lüstern, Sie blendet deiner Reize Nacht Und deines Mundes warmes Flüstern mit Und kalter Arme Kettenschacht.
Auf einmal kommt dir ein Gedanke, Ein Schleier trübt der Augen Mut: Des düsteren Verzichtes Ranke, Der Schatten unerfüllter Glut. (Eminescu 2000: 61).	Da sinkt ein Schleier und Verzagen Auf deiner Augen Übermut: Es ist das düstere Entsagen, Die Asche toter, süßer Glut. (Eminescu 1955: 70).

Um diese gegensätzlichen Unterschiede bei den Schenks zu analysieren, eignet sich der erste Vierzeiler als guter Ausgangspunkt. Obgleich der initiale Vers durchaus adäquat funktioniert, offenbaren die nachfolgenden Verse das primäre Problem, mit dem die Schenks bei ihrer Translation konfrontiert sind. Oft neigen Übersetzer dazu, die grammatikalische Struktur und Logik zu opfern. Sie tun das, damit die Wörter dem Originaltext besser folgen. Das führt wiederum dazu, dass sich die Übersetzung gezwungen und unnatürlich anfühlt.

So zart wie eine Kirschenblüte
Vor meinen Augen lichte sitzt,
Und wie ein Engel voller Güte
Auf meinen Lebenspfade trittst.
(Eminescu 2000: 61).

Das Fehlen eines Subjekts ist in dem zweiten und vierten Vers besonders auffällig. Für die Vollständigkeit und den Sinn eines Satzes in der Zielsprache ist ein Subjekt zwar von entscheidender Bedeutung, aber kein notwendiger Anteil. Die Übersetzer orientieren sich stattdessen an rumänischen Sprachregeln, eine Vorgehensweise, die funktionieren kann und

nicht immer ein Subjekt erfordert. Ein ähnlicher Prozess lässt sich im Deutschen erreichen: „So zart wie eine Kirschenblüte / Vor meinen Augen lichte sitzt“ wirkt jedoch eher unnatürlich (Eminescu 2000: 61). Die Bezeichnung „Auf meinen Lebenspfade tritts“ ist in diesem Zusammenhang unnötig und eine seltsame Verwendung der deutschen Ausdruckweise (2000: 61).

In ihrer Übersetzung von „Atât de fragedă“ („So zart“) modifizieren sie die Wortstellung grundlegend, wie in den Strophen fünf, sechs und sieben erkennbar ist: Diese Wortstellung ist nicht nur im ersten Vierzeiler zu finden, sondern durchzieht das gesamte Gedicht (Übers. E. H.). Eine fließend adäquate Formulierung wäre: „Dein Fuß berührt die weiche Seide, / Des Teppichs, man hört's kaum“ (2000: 61). Auch erscheinen seltsame Wortwahlen, welche den lyrischen Text erschweren „Wie Marmor wächst du aus den Falten / Des langen wunderbaren Kleids“) (2000: 61). Selbst wenn ein Vierzeiler sich als adäquat erweist, finden die Schenks stets eine Methode, die Lexeme so zu modifizieren, dass sie ihren Übersetzungsbedürfnissen präziser entsprechen. Die Verwendung einiger Wortformulierungen resultiert in einem seltsamen Klang („Von Kopf bis Fuß nur Augenweide“ / „Du Märchenbraut, die ich vermisst“ / „In Ewigkeit mit trauter Nacht“ / „Du meiner Seele ewig Braut!“ / „Erscheinen wirst wie die Ikone“) (2000: 61ff). Die letzten beiden Vierzeiler weisen sogar einen schweren Fall von erzwungenem Reim auf, was die gesamte Satzstruktur bizarr und unnatürlich klingen lässt, was wiederum dazu führt, dass der gesamte Text nicht mehr stimmig ist.

Dass ich dich sah, kommt mir zu Schulden,
Und niemals hab' ich's mir verziehn,
Doch diese Reue muss ich dulden,
Ins Leere streck' ich Hände hin.

Erscheinen wirst wie die Ikone
Der Ewigen Marie und mehr,
Auf deinem Haupt trägst eine Krone —
Wo gehst du hin? Wann kommst du her?
(Eminescu 2000: 63)

Damit finden die Schenks eine Möglichkeit, dem Dichter selbst Tribut zu erweisen, der zu seiner Zeit ebenfalls wegen „fehlerhafter Grammatik“ angeklagt wurde. Vielleicht eine unbeabsichtigte Wahl, aber dennoch aussagekräftig. Eminescu soll Fehler in seinen lyrischen Texten gehabt haben, eben wegen dem volkstümlichen Charakter seiner Gedichte, die oft von den grammatischen Normen abweichen: z. B. Die falsche Tempusform oder gekürzte, volk-

stümliche Schreibweisen, durch Auslassung mancher Laute und dem Einsetzen eines Bindestrichs anstelle der fehlenden Laute oder Buchstaben (vgl. Boia 2015: 10f). Eminescu betrachtete sich selbst als ‚Dichter des Volkes‘ und ist auch als solcher in die Literaturgeschichte, zumindest in die rumänische, eingegangen (vgl. 2015: 10f).

In diesem Fall zwingen die Übersetzer, genauso wie Eminescu, den Sätzen Sinn auf, auch wenn ihnen dieser eindeutig fehlt. Sie verwenden zwar Ausdrücke, die dem Original näherkommen, tendieren aber dazu, völlig neue und ungewöhnliche Wörter zu verwenden. Beispiele hierfür sind „voller Leids“ (Eminescu 2000: 61) anstelle von „noroc“ („Glück“), „Märchenbraut“ (2000: 61) statt „Mireasă“ („Braut“) (Eminescu 2014: 277; Übers. E. H.), „mit trauter Nacht“ (2000: 61) statt „cu a farmecului noapte“ („mit des Zaubers Nacht“) (2014: 277; Übers. E. H.) oder „umdüstert“ (2000: 61) statt „cugetare“ („Gedanken“) (2014: 277; Übers. E. H.). All diese Wortwahlen führen zu einem allzu vorhersehbaren und platten Endergebnis. In diesem Sinne unterlaufen den Schenks semantische Fehler, wie sie früher auch Mite Kremnitz unterliefen.

Die Dynamik der Leidenschaft, wie sie in Eminescus Text vorhanden war, ist zwar vorhanden, wirkt jedoch gekünstelt und fragmentarisch. Von den großen Gesten sind lediglich der Blick des lyrischen Ichs und das Gefühl der Bewunderung in geringem Maße erhalten geblieben. Das Gesamtbild der Übersetzung hält sich im Großen und Ganzen an dieselbe Ausgangssituation, dieselbe Perspektive und an die drei inhaltlichen Etappen des Gedichtes von Eminescu. Die drei Auslassungspunkte im Titel sind ein wenig übertrieben, sollen wahrscheinlich das Interesse des Lesers wecken und die Spannung steigern. Die Schenks gehen von einer optimistischen Stimmung, einer himmlischen Perspektive und der Erscheinung sowie vom Aussehen der Geliebten aus.

Die Morphologie hält sich an den Nominalstil mit deskriptiven Adjektiven und Substantiven, wobei die Wortfelder der vorherigen lyrischen Texte beibehalten werden, mit den Unterschieden, die bereits in den obigen Abschnitten erwähnt und erläutert wurden. Auch verbal ist ein Wechsel von zuerst eher vorwiegend dynamischen („trittst“, „gleitest“, „wächst“) zu statischen („sitzt“, „bliebe“, „ist“) Verben zu erkennen (2000: 61). Diese stehen auch vorwiegend im Präsens als Tempus. In der fünften Strophe entscheiden sich die Übersetzer jedoch für eine Perfektform: „Das Auge hast du mir umdüstert“, die eher linkisch wirkt (2000: 61). Eminescu intendiert eher, wie sehr die Geliebte das lyrische Ich durch ihre

Zartheit und Schönheit beeinflussen und verwundern kann, sodass es geistig umnachtet oder umnebelt wirkt und nicht mehr klar denken kann.

Die drei folgenden Perfektformen „hab“ verstanden“, „bist [...] verschwunden“ und „hab“ verziehn“ entsprechen dem Originaltext, da kurze Zeit seit dem Auftauchen der Geliebten vergangen ist (2000: 61). Das Präteritum „sah“ in der achten Strophe wirkt hier nicht störend, obwohl es eine abgeschlossene Handlung impliziert, die länger in der Vergangenheit zurückliegt (2000: 63). Das lyrische Ich könnte die Geliebte schon vor langer Zeit von Weitem gesehen, sie jedoch später näher kennen gelernt haben. Die rumänische Perfektform „am zărit“ („ich sah“) (2014: 277; Übers. E. H.) wird literarisch im Deutschen mithilfe des Präteritums übersetzt, also „sah“ (2000: 63). Semantisch treffsicher wäre es jedoch „erblickte“ zu übersetzen (Übers. E. H.). Die inhaltliche Zäsur mittels „Auf einmal“ (2000: 61) wirkt nicht aussagekräftig genug im Vergleich zu Kremnitz Übersetzung „Doch plötzlich“ (Sylva & Kremnitz 1889: 149) oder Eminescus Gedicht „Deodată“ („Plötzlich“) (Eminescu 2014: 277; Übers. E. H.), jedoch besser als Richters „Da sinkt ein Schleier und Versagen [...]“ (Eminescu 1955: 71). Die letzten drei Strophen wirken gekünstelt übersetzt und entsprechen eher einer Neuinterpretation. Bis dahin wirkt das Gedicht durch den vorwiegend parataktischen Satzbau eher fließend, wie es im Originalgedicht beabsichtigt ist. Die zwei hypotaktischen Strukturen durch die Konjunktion „Dass“ entsprechen ebenfalls dem Ausgangstext (Eminescu 2000: 63)

Die Endsituation des lyrischen Ichs ist sowohl resigniert als auch optimistisch zu deuten, da die beiden rhetorischen Fragen in der Übersetzung erhalten bleiben. Was sprachlich als Störfaktor durch die ungeschickte Verwendung der Partikeln „hin-“ und „her-“ zum Verb „gehen“ empfunden werden kann, unterstützt jedoch semantisch die Rekurrenz des Unterganges und erneuten Aufgangs des Mondes, also der metaphorischen Wiederkehr der Geliebten (2000: 63). Auch versuchen die Schenks die religiöse Dimension am Ende semantisch beizubehalten, indem die Geliebte mit der ikonenhaften Reinheit der „Marie“ gleichgestellt und zum Ideal gekrönt wird, was jedoch lexikalisch gekünstelt wirkt (2000: 63). Das könnte mit der Bemühung der Übersetzer in Verbindung stehen, den lyrischen Text als 9 Vierzeiler gezwungen im vorwiegend vier- bis fünfhebigen Jambus und Kreuzreim wiederzugeben:

_ / _ / _ / _ / _

Erscheinen wirst wie die Ikone

_ / _ / _ / _ /

Der Ewigen Marie und mehr,

_ / _ / _ / _ / _

Auf deinem Haupt trägst eine Krone —

_ / _ / _ / _ / _

Wo gehst du hin? Wann kommst du her?

Insgesamt wirken die morphologischen Strukturen trotz der strukturellen Bemühungen zur Originaltreue eher gekünstelt. Im Vergleich zu Richter lässt sich feststellen, dass die Schenks darauf abzielen, den Inhalt des Originaltextes vollständig wiederzugeben. Am Ende nutzen sie den Text jedoch, um einen neuen Text mit völlig neuen Bedeutungen zu schaffen, welcher der Zielsprache in gewissem Maße entspricht, wenngleich sie dies durch eine sehr seltsame Wortwahl und fehlerhafte Grammatik erzielen. Somit kann ihre Übersetzung von Eminescus „Atât de fragedă“ („So zart“) anhand Wittbrodts Definitionen als wirkungstreu gelten und unterscheidet sich somit von Richters sinntreuer Übersetzung (Übers. E. H.). Trotz ihrer grundlegenden Nähe zum Originaltext gelingt es den Schenks, einige Aspekte des emineszianischen Liebesideals und der Leidenschaft zu reproduzieren. Während Richter nur auf Äquivalente achtet, versuchen die Schenks, dem Originaltext treu zu bleiben.

8. 5. Dorința („Der Wunsch“)

Dieses Kapitel widmet sich der Analyse des dritten emineszianischen Gedichts „Dorința“ („Der Wunsch“) (Übers. E. H.). Es folgt zunächst eine Interpretation des Originaltextes, gefolgt von der Untersuchung jeder einzelnen Übersetzung, welche nach Zeit und Epoche kategorisiert wurden.

8. 5. 1. Interpretation des Originals

„Das Gefühl trieb die Romantiker“ nicht nur zur Erfindung fantasievoller Welten, sondern auch „zur Natur“ (Vogelpohl 1951: 72). Nur in der Natur konnten die Romantiker die größte Freiheit erleben und weite, ungezähmte Landschaften erkunden und neue kreative Energie für ihre Werke schöpfen. „Immer forschten sie nach einem verborgenen Sinn in der Natur und versuchten das Geheimnisvolle zu deuten“ (1951: 72). Diese wilde und ursprüngliche Welt der Natur war Eminescu seit seiner Kindheit sehr vertraut. Von daher nimmt die Natur in seinem poetischen Werk einen wichtigen Platz ein. Sie wird zu einem idyllischen Zufluchtsort, das von der Moderne und dem Fortschritt unberührt bleibt (vgl. Hollschwandner 2017).

In keinem anderen Gedicht kommt diese idyllische Sichtweise der Natur deutlicher zum Ausdruck als in „Dorința“ („Der Wunsch“), das 1876 in der Zeitschrift *Convorbiri literare* („Literarische Gespräche“) veröffentlicht wurde (Eminescu 2014: 500). Ähnlich wie im Gedicht „Atât de fragedă“ („So zart“) wird auch hier die Liebe thematisiert, allerdings entfaltet sich die Handlung dieses Mal vor dem ländlichen Hintergrund der Natur (Übers. E. H.). Eminescus Ziel ist es im Wesentlichen, das romantische Ideal wiederherzustellen, das normalerweise mit der Natur verbunden ist. „Dorința“ („Der Wunsch“), so wie es im Titel steht, verkörpert dieses romantische Ideal, den „Wunsch“ des lyrischen Ichs nach der seelischen Erfüllung durch den erotischen Akt der Liebe (Übers. E. H.). Die schlichte und unkomplizierte Ausdrucksweise bringt das Gedicht dem Reichtum der rumänischen Volkslieder näher und bietet laut dem Dichter die kürzeste Ausdrucksform, indem alle unwesentlichen Elemente weggelassen werden (vgl. Dumitrescu-Bușulenga & Sava 1989: 27). Somit wird die Sprache des Gedichtes zur Sprache der Gefühle, das Elixier des Lebens, das die Kräfte wiederherstellt und die Jugend des menschlichen Geistes regeneriert (vgl. Dumitrescu-Bușulenga & Sava 1989: 28).

In sechs Vierzeiler strukturiert und auf drei poetischen Ebenen eingeteilt, wird die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der potenziellen Liebe auf eine imaginäre Ebene projiziert und die Entwicklung der Liebesgefühle verfolgt. Diese Liebesidylle alterniert mit lebhaften Beschreibungen der Schönheit der Natur. Die ersten Vierzeiler bilden die Einleitung, der dritte und vierte den Höhepunkt und die letzten zwei den Schluss. Die ersten zwei Vierzeiler

drücken einleitend den Aufruf der Liebespaares von der Natur ausgehend aus, damit diese dort einander treffen:

Vino-n codru la izvorul,
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Komm in den Wald zur Quelle,
Die zittert auf den Kieselbett,
Wo die Laube mit den Furchen
Trockner Zweigen sie verbirgt.

(Eminescu 2014: 162; Übers. E. H.).

Die Aufforderung der Liebenden erinnert an das Ritual der Hochzeit. „Și în brațele-mi
întinse / Să alergi, pe piept să-mi cazi“ („Und in meine ausgestreckten Arme / Sollst laufen
du, auf meine Brust hinab mir sinken“) zeigen großartige, energiegeladene Gesten voller
subtiler Erotik und überwinden dabei alle Barrieren (2014: 162; Übers. E. H.). Die beiden
sind ein vom Schicksal zusammengeführtes Liebespaar. Das Schicksal will, dass sie
zusammenkommen und gemeinsam in die weite Welt hinausziehen: „Să-ți desprind din creștet
vălul, / Să-l ridic de pe obraz...“ („Soll dir den Schleier deiner Haare lösen, / Die Wange dir
davon befreien...“) ist eine Metapher für das Entfernen des Brautschleiers und der damit
einhergehenden Vereinigung der beiden Verlobten und Seelenverwandten (2014: 162; Übers.
E. H.). Der dritte und vierte Vierzeiler bilden zusammen den mittleren Teil und symbolisieren
den Höhepunkt der Liebesidylle. Es ist der Moment des äußeren Handelns, in dem
verinnerlichte Gefühle freigesetzt werden. Leidenschaftliche Gesten wie Küsse und
Umarmungen ersetzen die vorherigen Worte der Zuneigung:

Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braț încet s-o culci,
Lăsând pradă gurii mele
Ale tale buze dulci...

Die weiße Stirn im blonden Haar
Auf meinem Arm langsam sie legt,
Lass als Beute meinem Mund
Deine süße Lippen...

(Eminescu 2014: 162; Übers. E. H.).

Der Höhepunkt in diesen Versen bedeutet die Annäherung der beiden für ihre körperliche
Vereinigung. Niemand wird sie daran hindern, ihr Glück gemeinsam zu leben: „Vom fi
singuri-singurei / Iar în păr, înfiorate, / Or să-ți cadă flori de tei“ („Wir werden einsam-einsam
sein / Und in dein Haar zitternd, / Werden Lindenblüten fallen“) (2014: 162; Übers. E. H.).
Die Natur wird der Paradiesesgarten, „ein *locus amoenus*, umrahmt von uralten Wäldern [sic]
“ indem sich nichts der Geliebten in den Weg stellt, ihre Liebesbeziehung fortzusetzen

(Rădulescu 2018: 38). Die Erfüllung des Geistes durch den physischen, erotischen Liebesakt in einer mythischen, märchenhaften Umgebung spiegelt sich am besten in der Metapher der Lindenblüten wider, ein zutiefst romantisches Motiv, das auch bei Dichtern wie Joseph von Eichendorffs „Bei einer Linde“ vorkommt:

Seh ich dich wieder, du geliebter Baum,
In dessen junge Triebe
Ich einst in jenes Frühlings schönstem Traum
Den Namen schnitt von meiner ersten Liebe?
(von Eichendorff o. J.: 274).

Oder bei Heinrich Heines „Mondscheintrunkene Lindenblüthen“:

Sieh dies Lindenblatt! du wirst es
Wie ein Herz gestaltet finden;
Darum sitzen die Verliebten
Auch am liebsten unter Linden.
(Heine 2022: 26).

Obwohl es nicht explizit beschrieben wird, suggeriert das Gedicht vollkommen die erotische Interpretierung der Liebesgeschichte – die Liebe, beziehungsweise die wahre Liebe, so wie sie in der emineszianischen Lyrik vorkommt, kann nur unter freiem Himmel ihren Lauf nehmen. Selbst die Geliebte hat eine ätherische Natur, mit weißer Haut und goldenem Haar: „Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braț încet s-o culci,“ („Die weiße Stirn in blonden Haaren / Auf meinem Arm sollst du sie langsam legen,“) (Eminescu 2014: 162; Übers. E. H.). Ihr feenhaftes Aussehen beschreibt einen freien Geist, ‚ein wildes Wesen‘, das bereit ist, sich den höheren Idealen der heiligen Ehe zu verschreiben, oder mit anderen Worten, sich auch zu unterwerfen und eins mit ihrem männlichen Gegenstück zu werden (vgl. Călinescu 1982: 471f). Das lyrische Ich, angezogen von einem intensiven Lustgefühl an der Natur, drängt seine Fee mit der weißen Haut und dem goldenen Haar zur körperlichen Nähe, nackt und barfuß durch Sträucher und Gras (vgl. 1989: 238). Das führt dann unweigerlich zur Erfüllung des Liebeswunsches: „Lăsând pradă gurii mele / Ale tale buze dulci“ („Lass als Beute meinem Mund / Deine süße Lippen“) (Eminescu 2014: 162; Übers. E. H.).

Im fünften und sechsten Vierzeiler kommt der erotische Liebesakt zum Ende. Die vorherigen Ausbrüche der Leidenschaft und Energie werden durch Stille ersetzt. Die Hochzeit ist vollzogen, die beiden Verlobten schlafen in den Armen des anderen ein, in glücklichen

Träumen vereint in der Atmosphäre der heiligen Harmonie des Waldes. Alliterationen wie „Vom visa un vis ferice / Îngâna-ne-vor c-un cânt“ (Wir werden einen glücklichen Traum träumen / Uns wird ein Lied in den Schlaf begleiten) zeigen eine besondere kindliche Sorglosigkeit der Verlobten (2014: 162; Übers. E. H.). Nur der Wind, der durch die Äste weht, und das Rauschen des Flusses begleiten sie in der Stunde des neugefundenen Glücks: „Singuratică izvoare, / Blândă batere de vânt.“ („Einsame Quellen, / Das sanfte Rauschen des Windes.“) (2014: 162; Übers. E. H.). Und zum Abschluss kündigt die Metapher der Lindenblüten den Höhepunkt des intensiven Erlebens an. Das lyrische Ich findet seine Stille und sein Glück in der ursprünglichen Welt des Waldes, unberührt vom Bösen der Zivilisation und weit entfernt vom gewöhnlichen Alltag:

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri.

Einschlafend von der Harmonie
Des von Gedanken bewegten Waldes,
Lindenblüten über uns
Werden fallen Reih' in Reihe.
(Eminescu 2014: 163; Übers. E. H.).

„Dorința“ („Der Wunsch“) ist ein von tiefer Leidenschaft geprägtes Gedicht, in dem auch die Rede von der absoluten Liebe ist, wenngleich diese auch einer weiteren Idealisierung des Dichters entspricht (Übers. E. H.). Durch seine einfache Struktur entspricht das Gedicht den Vorschriften der rumänischen Volksdichtung, die durch die Betonung starker Emotionen, seinen einfachen Wortschatz, Wiederholungen wie „singuri-singurei“ („einsam-einsam“) und „rânduri-rânduri“ („Reih' in Reihe“) und die vielen Liebesmetaphern bestätigt wird (2014: 163; Übers. E. H.). In der Tradition seiner romantischen Vorgänger suchte Eminescu nach einer tieferen Verbindung mit der Natur. Er lehnte die reale Welt ab und suchte Zuflucht in eine noch reine Innenwelt. „So wird einer romantischen Existenz inmitten einer [ursprünglichen] Natur [...] Ausdruck gegeben“ (Rădulescu 2018: 38). Für Eminescu ist die genau geregelte Zivilisation nicht vereinbar mit dem unberührten Wald. Die Natur ist, in leichten Worten erfasst, das wahre Zuhause der menschlichen Seele. Die emineszianische Lyrik „ahnt das Werden in der Natur“ (2018: 38).

8. 6. Analyse der Übersetzungen

In der folgenden Analyse werden die Übersetzungen des Gedichts „Dorința“ („Der Wunsch“) untersucht (Übers. E. H.). Dazu gehören die Übersetzung von Mite Kremnitz aus der Zeit des Dichters, die Neubearbeitung von Zoltán Franyó aus dem 20. Jahrhundert sowie die Neuübersetzung von Christian W. Schenk und Simone Reichert-Schenk.

8. 6. 1. Liebeslied (Mite Kremnitz)

Was die Umbenennung des Gedichts Dorința betrifft, so ist es für den Übersetzer von Bedeutung, dass es nicht „Wunsch“, sondern „Liebeslied“ heißt. Das Gedicht soll schließlich stärkere Sehnsuchtsgefühle hervorrufen. Dieser Aspekt ist jedoch nur von unterordneter Bedeutung. Die Übersetzerin versucht, die Struktur des Originaltextes beizubehalten und dessen musikalische Qualitäten nachzuahmen: Das Verb „Komm“ wird beispielsweise in dem ersten und fünften Vers wiederholt und in dem sechsten, siebten und achten beibehalten: „Die nach dir ich ausgestreckt, / Daß den Schleier ich dir löse, / Der dein Antlitz mir verdeckt!“. In den Versen neun, zehn, elf und zwölf gibt es sogar eine partielle zufällige Anapher: „Wirst auf meinen Knieen ruhen, / Wir sind Beide ganz allein, / Und der Linde Blüthensachauer / Wird dein duftig Haar beschnei’n.“ (Sylva & Kremnitz 1889: 155).

Andererseits findet die Übersetzerin immer noch keinen Weg, ungewöhnliche Wortstellungen und Wortwahlen zu vermeiden. Beispielweise klingen die Verse „Komm und sinke in die Arme, / Die nach dir ich ausgestreckt“ unvollständig (1889: 115). Nach „Arme“ müsste in das Personalpronomen I. Person Singular Dativ „mir“ folgen, doch Mite Kremnitz lässt dies vollständig weg. Weitere ähnliche Beispiele finden sich in der fünften Strophe, die umständlich konstruiert ist:

Träumen wollen wir vom Glücke,
Wiegen wird mit ihrem Klang
Einsam murmelnd uns die Quelle
Und des Windes weicher Sang.
(Sylva & Kremnitz 1889: 155).

Abgesehen von der Wortwahl scheint es erneut so, als würde die Übersetzerin zu sehr versuchen, der Form des Originaltextes treu zu bleiben, während sie den ursprünglichen Inhalt verändert, um ihn besser an die deutsche Übersetzung anzupassen, was zu Problemen bei der Übertragung führt. Selbst die Alliteration aus dem Original:

Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuraticie izvoare,
Blânda batere de vânt;

Wir werden ein glücklichen Traum träumen,
Wiegen uns mit einem Lied
Einsame Bäche ein,
Das sanfte Windeswehen;
(Eminescu 2014: 162; Übers. E. H.).

Es wird nicht mehr reproduziert, was zeigt, welche Schwierigkeiten sich bei der Wiedergabe der musikalischen Elemente des Gedichts in einer anderen Sprache ergeben. Eine wortwörtliche Übertragung des rumänischen Textes ins Deutsche ist aus sprachstrukturellen Gründen nicht möglich, da die Wortstellung und die Satzstrukturen keinen reibungslosen Übergang zulassen. Die Übersetzerin steht somit vor der schwierigen Entscheidung, entweder die Form und den folkloristischen Charakter des Gedichts zu wahren oder den lyrischen Inhalt so zu vermitteln, wie es der Dichter beabsichtigt hat. Eine Entscheidung, die in der Tat Schwierigkeiten bereitet.

In ähnlicher Weise wie die Übertragungen von „Atât de fragedă“ („So zart“) und „Melancolie“ („Melancholie“) ist auch „Dorința“ („Der Wunsch“) von den kreativen Eingriffen der Übersetzerin betroffen (Übers. E. H.). Im Vergleich zu den anderen übersetzten Gedichten sind sie weniger zahlreich, aber es gibt einige Ausnahmen. Ein Beispiel ist der Ausdruck „Ruh’ dich aus an meiner Brust“ anstelle von „an meinem Arm“ („Pe-al meu braț încet s-o culci“), „Träumen wollen wir vom Glücke“ anstelle von „Träumen werden wir vom Glücke“, obwohl das Modalverb „wollen“ die Intention ausdrückt und dem Futurum aus dem Original doch ein bisschen näher kommt („Vom visa un vis ferice“) (1889: 155). Weitere Beispiele sind: „Süßen Raub nach Herzenslust!“, was nicht dasselbe ist wie („Lăsând pradă gurii mele / Ale tale buze dulci...“), was eher folgenderweise übersetzt werden könnte: „Deine süßen Lippen als Beute / überlassend meinem Mund“ und schließlich „Und der Linde Blüthenschauer / Wird dein duftig Haar beschnei’n“, was eine zu großartige Beschreibung für etwas ist, das eigentlich eher klein und sinnlich sein sollte:

Iar în păr, înfiorate,
Or să-ți cadă flori de tei.

Und in dein Haar zitternd,
Werden Lindenblüten fallen.
(Eminescu 2014: 162; Übers. E. H.).

In der letzten Strophe werden Lexeme so kombiniert, dass mehr Klarheit entsteht, und obwohl der Kontext erhalten bleibt, gibt es dennoch einige Probleme in der Art und Weise, wie sie aufgebaut ist. Zunächst sei angeführt, dass es an dieser Stelle kein wiederholtes Wort als verbindenden Refrain gibt, wie es im Original der Fall ist: „Iar în păr, înfiorate, / Or să-ți cadă flori de tei“ / „Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri-rânduri.“ („Und in dein Haar zitternd, / Werden Lindenblüten fallen“ / „Lindenblüten über uns / Werden fallen Reih’ in Reihe.“) (Eminescu 2014: 163; Übers. E. H.). Die beiden Liebenden werden in den Schlaf gewogen vom Wald, wie durch ein süßes Wiegenlied. Die Formulierung „Und der Wald, der nachdenkliche, / Lullt uns ein durch seine Lieder —“ ist zu weit gefasst, was nicht die Bedeutung des Originaltextes widerspiegelt:

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,

Einschlaffend von der Harmonie
Des von Gedanken bewegten Waldes,
(Eminescu 2014: 163; Übers. E. H.).

Sogar die Wiederholung des letzten Wortes:

Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri.

Lindenblüten über uns
Werden fallen Reih’ in Reihe.
(Eminescu 2014: 163; Übers. E. H.).

Ist in der Übersetzung nicht enthalten:

Nur der Linde Blüthen fallen
Unaufhörlich auf uns nieder.
(Sylva & Kremnitz 1889: 156).

Die Wortwahl zielt nicht darauf ab, eine harmonische Vereinigung und Ruhe nach der Hochzeit der beiden Liebenden darzustellen, sondern erzeugt Kontraste und Vergleiche. Statt die Einheit von Wort und Klang zu betonen, versucht die Übersetzerin, aus Angst vor Unverständnis seitens des deutschen Rezipienten, zu differenzieren. Dabei verlangt die deutsche Sprache jedoch Klarheit statt mehrdeutiger Formulierungen. Im Rumänischen werden derlei

Mehrdeutigkeiten unmittelbar als integrativer Bestandteil der Sprache akzeptiert und verstanden. Im Deutschen scheint die Übersetzerin oft hilflos zu sein, wenn es darum geht, diese Mehrdeutigkeiten wiederzugeben. Oftmals gelingt es ihm nur, die Hälfte der ursprünglichen Bedeutung zu vermitteln. Es gibt jedoch auch positive Aspekte der Übersetzung durch Mite Kremnitz wie beispielsweise die Ausgangssituation des lyrischen Ichs, die sehr dynamisch ist. Es wird von der Natur buchstäblich aufgefordert, sich in den Wald an das Bachufer zu begeben. Diese Dynamik wird durch die anaphorisch gebauten Verben im Imperativ „Komm“ in den beiden ersten Strophen unterstützt. (1889: 155). Die zweite Aufforderung wird konkreter und deutet das Treffen der Liebenden an. Auch die Endsituation entspricht von der Stimmung dem Originalgedicht: Das Liebespaar wird von den harmonischen Luftbewegungen des Waldes eingelullt und mit „unaufhörlich“ fallenden Lindenblüten bedeckt. Die Wortwahl lässt jedoch meistens zu wünschen übrig. Kremnitz versucht das Volkstümliche ins Deutsche zu übertragen, wie beispielsweise die bereits genannte Wiederholung „rânduri-rânduri“, welche *ad litteram* „Reih’ in Reihe“ lauten würde (1889: 155). Die beginnende Dynamik endet jedoch statisch durch das entspannte Liebespaar, nach dem vollzogenen Liebesakt.

Morphologisch betrachtet, tragen die im Präsens („rauscht“, „sinke“, lullt ein“) und Futur „wiegen wird“, „wirst ruhen“) verwendeten Verben auch zur Dynamik des Gedichtes bei. Eminescu wählt jedoch – der Volksdichtung entsprechend – Präsenspartizipien (1889: 155). Diese zeigen die verlaufende Handlung der Erotik und die abschließende Entspannung auf, welche etappenweise geschieht, sodass die Liebenden am Ende mit der Natur verschmelzen. Diese Feinheiten gehen bei der Übersetzung verloren. Die Gliederung in drei Etappen des Liebestreffens wird auch beibehalten, genauso wie die Perspektive. Der lyrische Text beginnt mit einem Aufruf, der von Weitem, aus dem Wald, kommt. Die Liebenden gehorchen diesem und gelangen zum Treffpunkt. Danach wird die Perspektive bis auf den Liebesakt und den Gefühlen der Liebenden verinnerlicht und endet mit dem schlafenden Paar, das vom Rauschen des Waldes eingeschläfert wird. Das Lexem „Wald“ wird von Kremnitz originalgetreu als Rahmen eingehalten. Die Wortfelder halten sich jedoch an das Original, denn sie beinhalten die Elemente der Natur („Wald“, „Kiesel“, „Rasenbank“, „Linde Blüthenschauer“) Körperteile der Liebenden („Antlitz“, „Haar“, „Stirn“, „Arme“, „Brust“) – denn sie stehen im

Fokus – und die impliziten Gefühle der beiden (Aufregung, Ungeduld, Erwartung, Erregung, Genuss, Pathos, Erfüllung, Ruhe) (1889: 155).

Kremnitz bemüht sich, den Satzbau Eminescus beizubehalten, was ihr aus syntaktischer Perspektive gelingt, aus stilistisch-semantic jedoch nicht. In den beiden ersten Strophen sind Hypotaxen. Diese werden durch die Relativpronomen „die“ (V. 1) „Wo“ (V. 3) – was dem Original entspricht –, „Die“ (V. 6), „Der“ (V. 8) und die Konjunktion „Daß“ (V. 7) eingeleitet (1889: 155). Die letzten drei einleitenden Lexeme für die Nebensätze entsprechen nicht dem Originalgedicht. Eminescu verwendet eine anaphorische Konstruktion durch Verben im rumänischen Modus (conjunctiv), Präsens. Dieser Modus entspricht nicht dem deutschen Konjunktiv, sondern hat eher einen auffordernden Charakter, eine imperativische Bedeutung, welche durch das Modalverb „sollen“ übersetzt werden könnte (1889: 156).

Rhetorisch-stilistisch versucht die Übersetzerin auch die wichtigsten Figuren zu übertragen. Es sind Personifikationen der Natur zu erkennen, denn das begraste Bachufer „liegt versteckt und unbelauscht“, die Lindenblüten werden das Haar der Geliebten „beschnei’n“ und der Wald „lullt“ das Paar „ein“ (1889: 156). Auch bewahrt Kremnitz gewisse Inversionen („Nur der Linde Blüten fallen“, „Einsam murmelnd uns die Quelle“), Enjambements: („Komm zur Quelle, die im Walde / Leise über Kiesel rauscht“) und die Synästhesien, denn die Quelle „rauscht“, die Haare der Geliebten sind „gold[en]“ und am Ende des Gedichtes lässt sich die Ruhe und Harmonie verspüren (1889: 155). Das beschriebene Bild kann dabei beinahe von dem Leser nachempfunden, gehört und gesehen werden. Die Hyperbeln „Beide ganz allein“ und „unaufhörlich“ wirken ein wenig künstlich (1889: 155). Stattdessen würde vielleicht „mutterseelenallein“ und „Reih’ in Reihen“ besser die Intention des rumänischen Dichters übertragen. Leider gehen die emineszianischen Wiederholungen dabei verloren (1889: 156).

Künstlich und misslungen als Übersetzung wirken die Verse: „Und der Linde Blütenaschauer / Wird dein duftig Haar beschnei’n“ (1889: 155). Bei Eminescu ist das Perfektpartizip „înfiorate“ doppeldeutig. Es kann als „Schauer“ in Form von Teilnahme der Natur an der Ekstase, Erregung des Liebespaares verstanden werden oder als „Ehrfurcht“ der Lindenblüten vor der Schönheit der Geliebten. Der Aufbau entspricht als sechs Vierzeiler mit partiellem Kreuzreim („rauscht“ – „unbelauscht“) und als Trochäus (1889: 155). Das Metrum ist jedoch verschieden. Eminescu hat vorwiegend einen 7-, 8- bis 9-hebigen Trochäus,

während Kremnitz einen durchgehend vierhebigen Trochäus verwendet. Insgesamt kann man das Bemühen für die Formtreue in dieser Übersetzung schätzen. Problematisch sind jedoch gewisse Lexeme und semantische Konstruktionen, die gekünstelt wirken. Eminescus Verse klingen vor allem durch die Wiederholungen und die Anwendung von Alltagssprache volkstümlich, während bei Kremnitz die gehobene Sprache und für die heutigen Zeit eher archaisch wirkende Formen wie „Blüthen“ gezwungen formell, also unpassend wirken (1889: 155). All die oben besprochenen Eigenschaften machen Kremnitz' Übersetzung von Eminescus „Dorința“ („Der Wunsch“) zu einem adäquaten Beispiel für eine adaptierende Übersetzung (Übers. E. H.). Das Ziel der Übersetzerin ist nicht die Treue zum Originaltext, sondern vielmehr die Wiedergabe desselben auf eigene künstlerische und kreative Ausdrucksweise.

8. 6. 2. Wunsch (Zoltán Franyó)

In Bezug auf das Gedicht „Dorința“ („Der Wunsch“) unternimmt Zoltán Franyó den Versuch, der Struktur des Originaltextes eine treue Wiedergabe zu verleihen und dessen Einfachheit zu reflektieren. Seine Herangehensweise ähnelt in diesem Sinne der von Alfred Margul-Sperber, indem beide ein großes Interesse für Volkspoesie beweisen. Ebenso wie sein Bukowiner Zeitgenosse hat Franyós Leben und Karriere ihre Wurzeln in der alten Welt Österreich-Ungarns und wurde von der für diese Zeit charakteristischen Sprachenvielfalt und den Begegnungen unterschiedlicher Kulturen maßgeblich beeinflusst. Geboren in heutigen serbischen Banat Region, Franyó verbrachte seine Kindheit und Jugend in Temeswar und Arad (vgl. o. V., 2017). Seine ersten lyrischen Werke wurden 1906 in der Zeitschrift *Magyar Szemle* („Ungarische Revue“) und zwischen 1908 und 1914 in der *Temesvari Hirlap* („Temeswarer Zeitung“) veröffentlicht (vgl. o. V., 2017; Übers. E. H.). 1910 erhielt er eine Anstellung als Journalist beim Verlagshaus „Függetlenség“ („die Unabhängigkeit“) in Arad und übernahm später die Redaktion der beiden Monatszeitschriften *Kultúra* („Die Kultur“) und *Jövő* („Die Zukunft“) (vgl. o. V., 2017; Übers. E. H.). Seine Erlebnisse an der galizischen Front während des Ersten Weltkriegs hat er in seinem Werk *A kárpáti harcokról* („Über die Kämpfe in den Karpaten“) festgehalten, das 1915 auf Ungarisch und 1916 unter dem Titel *Bruder Feind* auf

Deutsch erschien (vgl. o. V., 2017; Übers. E. H.). Nach dem Krieg engagierte er sich intensiv in der kommunistischen Verwaltung der Ungarischen Räterepublik (vgl. o. V., 2017). Nach deren Auflösung 1919 zog er nach Österreich und nahm ein Studium orientalischer Sprachen an der Universität Wien auf. Er studierte Sanskrit, Altpersisch und Altchinesisch und entwickelte sogar ein Interesse für griechische Literatur. All diese Studien dienten ihm später als Grundlage für seine Tätigkeit als Übersetzer (vgl. o. V., 2017).

1923 kehrte er nach Arad zurück, gründete zahlreiche Literaturzeitschriften wie „Géniusz“ („Genie“), die er auch selbst herausgab (vgl. o. V., 2017; Übers. E. H.). Zwischen 1930 und 1940 veröffentlicht er in Temeswar zahlreiche Ausgaben der Zeitung *6 Órai Újság* („Die 6-Uhr-Nachrichten“) (vgl. o. V., 2017; Übers. E. H.). Eine Anthologie seiner publizistischen Schriften wurde 1960 unter dem Titel *A pokol tornácán* („Auf der Veranda der Hölle“) veröffentlicht (vgl. o. V., 2017; Übers. E. H.). Neben seiner Tätigkeit als Journalist übersetzt er Lyrik aus dem Ungarischen, Deutschen, Rumänischen, Arabischen, Chinesischen und Griechischen (vgl. o. V., 2017). Die bedeutendsten Werke seiner Übersetzer-Karriere sind die 1957 erschienene Übersetzung von Goethes „Faust“ ins Ungarische sowie die Übersetzung von Eminescus Gedichten ins Deutsche sowie ins Ungarische. (vgl. o. V., 2017). Zoltán Franyó, der seine Karriere als Dichter begann, betrachtet somit den Übersetzungsprozess nicht aus der Perspektive des Übersetzers, sondern aus der des Dichters und Künstlers (vgl. Ungureanu 2023). Im Vergleich zu Sperber, der versuchte, die Essenz der Originaltexte in einer neuen, eigenständigen deutschen Übersetzung wiederzugeben, verfolgt Franyó einen völlig anderen Ansatz: Er betrachtet den Originaltext nicht wie eine leere Leinwand, auf die er seine deutsche Übersetzung übertragen kann, sondern möchte so viel wie möglich vom emineszianischen Originaltext bewahren (vgl. Ungureanu 2023). Genau hier liegt jedoch der große Widerspruch in seiner übersetzerischen Tätigkeit: Die größte zeitgenössische Kritik an Franyós Übersetzungen war stets, dass er seine Texte ‚verschönert‘ und dabei viele Grundelemente der Originaltexte vernachlässigt oder völlig neu übersetzt hat (vgl. Ungureanu 2023). Diese Aspekte werden in den folgenden Absätzen anhand der Übersetzung von Eminescus volkstümlichem Gedicht „Dorința“ („Der Wunsch“) genauer untersucht.

Im Gegensatz zu allen anderen Übersetzungen erfolgt die Titulierung der Übersetzung mit „Wunsch“ – was eigentlich „Der Wunsch“ heißen müsste – und dem Originaltext sehr ähnlich ist, einfach und direkt (Übers. E. H.). Ohne den bestimmten Artikel (in Eminescus

Gedicht jedoch vorhanden), wirkt das Lexem „Wunsch“ zu allgemein, denn es bezieht sich nicht mehr auf das Spezifische des Liebespaares, auf den Wunsch nach körperlicher Vereinigung und dem Verschmelzen mit der Natur zugleich. Im ersten Vierzeiler wurde insgesamt tatsächlich eine gute Wortwahl getroffen und zumindest der Versuch unternommen, das Original zu respektieren:

Komm mit mir zur Waldesquelle,
Die durch bunte Kiesel rinnt,
Wo der Furchensaum das zarte
Laubgeranke grün umspinnt.
(Eminescu 1989: 20).

Die Melodie des Originalgedichts wird vom Übersetzer zwar wiedergegeben, doch das Pronomen „mir“ in dem ersten Vers wirkt etwas überflüssig, auch wenn zumindest eine flüssige Alliteration erzeugt wird, die sich in dem zweiten Vers fortsetzt: „Komm mit mir zur Waldesquelle, / Die durch bunte Kiesel rinnt“ (Eminescu 1989: 20). Der Übersetzer beweist hier ein gutes Verständnis für poetische Sprache und scheut sich nicht, Entscheidungen zu treffen, die dem Gedicht noch vielmehr zugutekommen könnten. Obwohl es ihm mitunter an der erforderlichen Virtuosität mangelt, ist sein Ergebnis durchaus zufriedenstellend.

Im zweiten Vierzeiler manifestiert sich dieselbe Redundanz im fünften Vers, in dem neben der Repetition des Verbs „Komm“ vom Anfang des ersten Verses, das eine Art Kontinuität kreiert und die musikalischen Qualitäten des Gedichts betont, in diesem Fall jedoch nicht unbedingt essenziell ist (1989: 20). Zudem verwendet er das Wort „beglückt“, das unpassend und erzwungen wirkt (1989: 20). Gleichzeitig hat der gesamte Vierzeiler eine andere Bedeutung, denn hier liegt der Schwerpunkt darauf, dass die Frau glücklich zu ihrem Geliebten kommen muss, während dies im Original eloquenter und direkter formuliert ist. Im Original adressiert das lyrische Ich seine Geliebte direkt und sagt ihr: „Du wirst hierher kommen und wir werden glücklich sein...“, während es in Franyós Übersetzung heißt: „Komm her, meine Liebe!“.

Beim dritten Vierzeiler wirkt der erste Vers – „Dich auf meinen Knien umkosend“ – etwas lang, da es sich um den längsten Satz in der gesamten Übersetzung handelt, aber abgesehen von dieser kleinen Unstimmigkeit ist der gesamte Vierzeiler recht gut gelungen. Obwohl er anders klingt, ist er dennoch hochwertig:

Dich auf meinen Knien umkosend,
Bin ich mit dir ganz allein,
Lindenblüten weben sachte
Sich in deine Locken ein.
(Eminescu 1989: 20).

Das Gleiche gilt für den vierten Vierzeiler, der durch seine Enjambements den Fluss aufrechterhält, auch wenn der letzte Ausdruck „süß und warm“ als Ergänzung mit eher sentimentaler Bedeutung angesehen werden kann. Auch das Wort „Beute“ könnte durchaus durch das passendere „Lass meinen Mund als Beute“ ersetzt werden, aber es ist verständlich, dass der Autor versucht hat, mit dem Wort „Beute“ eine kleine Alliteration zu schaffen (1989: 20). Ansonsten könnte es jedoch leicht durch das Verb „Lass“ ersetzt werden, wodurch der Text näher an seine ursprüngliche Quelle herangeführt würde:

Deine blondumlockte Stirne
Neige sanft an meinen Arm,
Biete meinem Mund als Beute
Deine Lippen, süß und warm...
(Eminescu 1989: 20).

Bei den letzten beiden Vierzeilern hat der Übersetzer jedoch erneut mit etwas seltsamen Wortstellungen und Wortwahlen zu kämpfen. So geben beispielsweise die Verse „Tief in holdem Traum versunken / Raunt uns selig zu ihr Lied / Die verwaiste Waldesquelle / Und des Windes Hauch im Ried“ zwar oberflächlich betrachtet die Bedeutung des Originaltextes wieder, jedoch nur ansatzweise (1989: 20). Die Wiederholung des Wortes „Waldesquelle“ ist eine schöne Idee, die den Leser an den zentralen Schauplatz der sich entfaltenden Liebesgeschichte erinnert. Sogar die Alliteration aus dem Original:

Vino-n codru la izvorul,
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Komm in den Wald zur Quelle,
Die zittert auf den Kieselbett,
Wo die Laube mit den Furchen
Trockner Zweigen sie verbirgt.
(Eminescu 2014: 162; Übers. E. H.).

Wird durch die Wiederholung des Lautes „au“ in Wörtern wie „Traum“, „Raunt“ und „Hauch“ wiedergegeben (1989: 20). Das Wort „verwaiste“ wirkt etwas härter als nötig, obwohl es genauso gut „einsam“ hätte heißen können, während der letzte Satz „Und des Windes Hauch im Ried“ eine ganz andere Konstruktion ist, die nur noch wenig Ähnlichkeit mit dem

Original hat und darauf hindeuten könnte, dass der Autor hier mehr daran interessiert war, die Reimstruktur beizubehalten, und dass diese eine Wortwahl der einzig logische Schritt war, um dies zu erreichen (1989: 20). Der letzte Vierzeiler, der gegenüber den vorherigen durch Änderungen verbessert werden könnte, wirkt erneut anders als das Original:

Und der Wald, er raunt versonnen
Schließt im Einklang uns die Lider,
Doch auf unsre Häupter rieseln
Lindenblüten dicht hernieder.
(Eminescu 1989: 20).

Die ersten beiden Sätze mögen anders klingen, erfüllen aber dennoch ihre Hauptfunktion. Das Wort „rieseln“ klingt etwas seltsam und hat nicht ganz dieselbe Magie wie im Original (1989: 20). Auch die Wiederholung des Originaltextes:

Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri.

Lindenblüten über uns
Werden fallen Reih' in Reihe.
(Eminescu 2014: 163; Übers. E. H.).

ist nicht mehr vorhanden. Auch wird nirgendwo erwähnt, dass die Blumen auf die schlafenden Liebenden herabfallen. Stattdessen wird angedeutet, dass sie auf sie herabfließen. Das ist eine zu übertriebene Beschreibung für eine Aktion, die eigentlich eher leicht und sinnlich sein sollte. Die Wortwahl zielt darauf ab, einen Kontrast und Vergleich zu schaffen, anstatt eine harmonische Vereinigung und Ruhe, nachdem die Hochzeit der beiden Liebenden vollzogen wurde. Anstatt sich auf die Einheit von Wort und Klang zu konzentrieren, versucht der Übersetzer eine Unterscheidung zu treffen. Die im rumänischen Original vorkommenden Feinheiten haben selten ein entsprechendes Äquivalent im Deutschen und können daher auch nicht direkt übernommen werden. Im Rumänischen werden sie vom Leser sofort akzeptiert und verstanden, da sie Teil der Sprache selbst sind und sich aus dem Kontext ergeben. Zoltán Franyó scheint an manchen Stellen oft hilflos zu sein, wenn es darum geht, derartige Feinheiten akkurat wiederzugeben, und schafft es nur, die Hälfte der ursprünglichen Bedeutung zu vermitteln.

Insgesamt hält sich der Übersetzer an den Originaltext, denn die Ausgangs- und Endsituation, sowie die inhaltliche Gliederung in drei Etappen und die Perspektive zu Beginn und

am Ende des Gedichtes stimmen mit Eminescus lyrischem Text und der Übersetzung durch Mite Kremnitz überein. Auch der originalgetreue Aufbau als sechs Vierzeiler mit einem Trochäus als Rhythmus und einem teilweisen Kreuzreim folgt dieser Tendenz. Genau wie bei Kremnitz ist das Metrum ein vierhebiger Trochäus:

/ _ / _ / _ / _
 Komm mit mir zur Waldesquelle,
 / _ / _ / _ /
 Die durch bunte Kiesel rinnt,
 / _ / _ / _ / _
 Wo der Furchensaum das zarte
 / _ / _ / _ /
 Laubgeranke grün umspinnt.

Die Dynamik in Franyós Übersetzung ist jedoch wesentlich eindrucksvoller. Diese entsteht durch die Verwendung der Verben im Päsens zu Beginn der Verse fünf bis sieben „Komm“, „Schmiege“ und „Laß“ (1989: 20). Das ist eine adäquate Übersetzung für Eminescus rumänischen, anaphorisch gebauten Konjunktiv, der durch die Partikel „Să“ ausgedrückt wird (Eminescu 2014: 162). Diese hat kein exaktes Äquivalent auf Deutsch und kann abhängig vom Kontext unterschiedliche Formen annehmen: in diesen Kontext, wird die Partikel „Să“ als Präposition verwendet und befindet sich in der Regel vor Verben wie „alergi“ („lauf“), „cazi“ („fallen“) oder „ridic“ („aufheben“) (2014: 162; Übers. E. H.). Der dadurch entstandene Parallelismus entspricht nicht nur stilistisch, sondern auch semantisch, da die Befehlsform dem Aufruf aus dem ursprünglichen Gedicht entspricht. Die Wiederholung des Verbs „Komm“ (V. 5) hat vermutlich eine ästhetische Rolle. Semantisch wäre „Eile“ in diesem Kontext passender, da das rumänische Lexem „alergi“ „laufen“ oder „eilen“ bedeutet (1989: 20; Übers. E. H.). Auch die Wortwahl „rinnt“ (V. 2) und „umspinnt“ (V. 4) wirkt eher ungenau (1989: 20). Eminescu entscheidet sich für plastischere Lexeme, die etwa durch „bebt / zittert“ (für V. 2) oder „verbirgt / versteckt“ (für V. 4) treffsicherer wären (1989: 20).

Das Präsenspartizip „umkosend“ (V. 9) ist aus grammatischem Gesichtspunkt passend wegen der damit suggerierten Dynamik, jedoch semantisch fehl am Platz, da die Geliebte eher auf den Knien des lyrischen Ichs sitzen sollte (1989: 20). Die rumänische Wiederholung „singuri-singurei“ („einsam-einsam“) scheint auch diesem Übersetzer Schwierigkeiten zu bereiten, da er sich für die Hyperbel „Bin ich mit dir ganz allein“ statt „Sind nur wir zu zweit allein“ entscheidet (Übers. E. H.). Die zweite Variante würde auch dem Metrum besser entsprechen. Auch die Lindenblüten, welche „sacht“ weben, widerspiegeln nicht die ursprüngliche Bedeutung von „schauernd“ und „ehrfurchtsvoll“ fallend, wie im vorigen Kapitel bereits erläutert wurde (1989: 20). Ein weiteres Missgeschick ereignet sich im sechzehnten Vers bezüglich der Lippen. Bei Eminescu sind diese bloß „süß“, während sie bei Franyó auch „warm“ sind (1989: 20). Vermutlich trifft der Übersetzer diese Wahl dem Metrum zuliebe. Auch die danach folgenden Auslassungspunkte sind ein neues Element, das wahrscheinlich die Spannung des erotischen Moments steigern soll.

Die „Waldesquelle“ in der vorletzten Strophe sollte im Plural gebraucht werden, was die Teilnahme der Natur an der Liebe des Paares amplifizieren, jedoch das Metrum stören würde (1989: 20). Der Satzbau entspricht dem emineszianischen Gedicht besser als bei Kremnitz, durch eine vorwiegende dynamische Parataxe. Die einzigen Hypotaxen sind als Attributsatz (V. 2), Relativsatz (V. 3), wie bei Eminescu und als neugedichteter Partizipialsatz (V. 9) vorhanden. Anhand der Aspekte, in denen es Franyó gelingt, die Essenz von Eminescus Originaltext zu bewahren, und in denen er Schwierigkeiten hat, lässt sich ableiten, dass seine Übersetzung von Eminescus „Dorinta“ („Der Wunsch“) vor allem als wirkungstreue Übersetzung zu bezeichnen ist (Übers. E. H.). Sein Bestreben, so viel wie möglich vom Original beizubehalten, beeinträchtigt das Ergebnis und reduziert es zu einer einfachen Kopie statt zu einem Text, der eigenständig bestehen kann. Manche Aspekte sind in Franyós Übersetzung gelungen, beispielsweise die Dynamik des Gedichtes, andere folkloristische oder für Eminescu typische Lexeme scheinen jedoch problematisch zu sein, was zu teilweise oder sogar vollständige Begriffsersetzungen führt.

8. 6. 3. Wunsch (Christian W. und Simone Reicherts-Schenk)

Was das Gedicht „Dorința“ („Der Wunsch“) betrifft, versuchen die Schenks, der Struktur des Originaltextes treu zu bleiben und dessen sprachliche Einfachheit mit all ihren chromatischen und sinnlichen Merkmalen wiederzugeben (Übers. E. H.). Somit entsprechen die Ausgangs- und Endsituation des lyrischen Ichs, die Perspektive, die drei inhaltlichen Etappen, die Wortfelder und die meisten rhetorisch-stilistischen Mittel mit dem emineszianischen Gedicht und den Übersetzungen durch Kremnitz und Franyó überein. Ähnlich wie Zoltán Franyó betiteln auch sie ihre Übersetzung mit „Wunsch“ – indem sie allerdings den Artikel „der“ auslassen, was den Titel an sich eher monoton wirken lässt und nicht die Ausdruckskraft wie „Der Wunsch“ erzeugt. Dennoch vermittelt der Titel dieselbe Direktheit und Einfachheit wie in der Übersetzung Franyós. Bei näherer Betrachtung des ersten Vierzeilers wird erkennbar, wie exakt die Übersetzer den Ruf der Geliebten in die Natur wiedergeben:

Vino-n codru la izvorul,
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Komm in den Wald zur Quelle,
Die zittert auf den Kieselbett,
Wo die Laube mit den Furchen
Trockner Zweigen sie verbirgt.
(Eminescu 2014: 162; Übers. E. H.).

Komm, die Quelle rinnt im Walde
Zitternd überm Kieselgrund,
Zweige hängen und beschatten
Stiller Bank begrüntes Rund.
(Eminescu 2000: 41).

Der erste Vierzeiler ist zwar anders, erfüllt aber dennoch seine ursprüngliche Funktion relativ gut. Die folgenden Verse zeugen von einem guten Gespür der Übersetzer für poetische Sprache und behalten den Reim genau wie im Originaltext bei. Der zweite Vierzeiler beginnt etwas unstet. Die Wiederholung des Ausdrucks „Komm“ in Verbindung mit der Betonung des letzten Wortes „eile“ verleiht ihm einen eher repetitiven Eindruck:

Komm, ich harre dein, komm, eile
Offnen Armes her zu mir,
Dir vom Haupt den Schleier lös' ich,
Lüft' ihn aus dem Antlitz dir.
(Eminescu 2000: 41).

Die Dynamik des gesamten lyrischen Textes ist fließend, vor allem durch den vorwiegend parataktischen Satzbau. Dieser wird nur durch zwei Hypotaxen unterbrochen: durch die Partizipialgruppe „Zitternd“ (V. 2) und den Konjunktionalsatz „Dass“ (V. 13) (2000: 41). Die Dynamik wird auch durch die als Aufzählung verwendeten Aufforderungen im fünften Vers bekräftigt, was Eminescus Plastizität sehr nahekommt: „Komm, ich harre dein, komm, eile“ (2000: 41). Das letzte Verb „eile“ wirkt als Correctio für das banale „komm“ und unterstreicht die Ungeduld des lyrischen Ichs, seine Geliebte in die Arme zu schließen (2000: 41). Eine weitere gelungene Correctio ist im zehnten Vers zu bemerken. Die Hinzufügung der neuen Phrase „Offene Arme her zu mir“ evoziert in der Tat eine gewisse Kuriosität – nicht, weil sie die Essenz des Originaltextes ändert, sondern weil sie den Fokus auf die offenen Arme des Liebhabers richtet und nicht auf seine Brust – „Să alergi, pe piept să-mi cazi“ („Sollst laufen du, auf meine Brust hinab mir sinken“) (2000: 41; Übers. E. H.)

Im Original ist der Vorgang dynamisch und die physische Intimität ist deutlich spürbar: Die Geliebte rennt auf das lyrische Ich zu, bereit, sich in seine Arme zu stürzen und sich an seine Brust zu pressen. In der Übersetzung der Schenks hingegen wird dieser Vorgang eindimensional: Das lyrische Ich sagt: „Komm hierher in meine Arme.“ Im Original hingegen erklärt er: „Lauf in meine Arme.“ Die Schenks verwenden zwar das Wort „laufen“ und übersetzen es mit „eile“, verschieben es jedoch an das Ende der ersten Zeile des zweiten Vierzeilers und verändern damit den gesamten Sinn des Originals (2000: 41). Außerdem verschieben sie die erste Zeile des Originals „Și în brațele întinse“ absichtlich in die zweite Zeile. Dadurch wird der Zeilenumbruch gestört und es wird versucht, durch die Wiederholung des Wortes „Komm“ Symmetrie und Musikalität in den ersten Vierzeiler zu bringen (2000: 41). Das lässt das lyrische Ich verzweifelter und überhaupt nicht subtil klingen. Die Schenks werden diese Verschiebungen der Originalbedeutungen an mehreren Stellen in diesem Gedicht ausführen.

Der dritte Vierzeiler beginnt etwas unbeholfen, indem das lyrische Ich seine Geliebte bittet, sich auf seinen Schoß zu setzen – was nicht falsch wäre, da der ursprüngliche Kontext eine enge Verbindung zwischen den beiden Liebenden impliziert, aber noch nicht so eng ist,

da das lyrische Ich seine Geliebte auffordert, sich auf seine „Knie“ zu setzen. Ungeachtet dieses kleinen Unterschieds folgt der Rest des Vierzeilers sehr genau dem Originaltext und funktioniert überraschend gut, auch wenn die Wortstellung leicht angepasst wurde, damit er in der Zielsprache mehr Sinn ergibt. Die Schenks scheinen hier die repetitive Konstruktion aus dem Originaltext am besten zu übersetzen: „Einsam sind wir, ganz allein“ (2000: 41). Das misslingt ihnen jedoch im „Schauer“ der Lindenblüten (2000: 41). Diese sollten lieber durch das Präsenspartizip „schaudernd“ übersetzt werden, um die Doppeldeutigkeit zu unterstützen, so wie diese bereits in den vorigen Unterkapiteln in dieser Hinsicht erläutert wurde (2000: 41). Die Phrase „Iar în flori înfiorate“ („Und in dein Haar zitternd“) wird zum Beispiel aus der dritten in die vierte Zeile verschoben, während der Ausdruck „Or să-ți cadă flori de tei“ („Werden Lindenblüten fallen“) in die dritte Zeile eingefügt wird (2014: 162; Übers. E. H.). Dies ist ein weiteres Indiz dafür, wie sehr die Schenks bereit sind, die Bedeutung des Originaltextes zu verdrehen, um ihrem eigenen Anspruch auf textliche Genauigkeit gerecht zu werden:

Pe genunchii mei ședea-vei,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr înfiorate
Or să-ți cadă flori de tei.

Auf meinen Knien wirst du sitzen,
Wird werden einsam-einsam sein,
Und in dein Haar zitternd
Werden Lindenblüten fallen.
(Eminescu 2014: 162; Übers. E. H.).

Und du sitztest auf dem Schoß mir,
Einsam sind wir, ganz allein,
Nur ein Schauer Lindenblüten
Rieselt dir ins Haar hinein.

(Eminescu 2000: 41).

Die ersten beiden Zeilen des vierten Vierzeilers sind ebenso effektiv – „Weiße Stirn in blonden Locken / Liegt so leicht auf meinem Arm“ –, während der dritte Vers – „Räubrisch sucht mein Mund sich Beute“ – etwas seltsam und unnötig klingt (2000: 41). Durch die Wahl des Begriffs „Räuberisch“ wird der dritte Vers des vierten Vierzeilers zum längsten Satz dieser Übersetzung des Gedichts (2000: 41). Dennoch ergibt sich eine relativ gelungene Beibehaltung des Originalkontexts, die durch den letzten Vers ausgeglichen wird. Dadurch rückt die ganze Sanftheit der lyrischen Liebesgeschichte in den Vordergrund: „Deine Lippen sind süß und warm ...“ (2000: 41). Das fünfte Vierzeiler zeigt erneut, wie der Wunsch der Übersetzer nach struktureller und inhaltlicher Treue schon zu Problemen auf grammatikalis-

cher Ebene führen kann. Obwohl es durch seine Enjambements den gleichen Fluss beibehält, wirkt es trotzdem als das ungleichmäßigste im gesamten Text. Dies zeigt sich bereits im folgenden Vers – „Dass beglückt von Glück wir träumen“ –, der eher unzusammenhängend ist, wobei die Begriffe „beglückt“ und „von Glück“ im Allgemeinen dasselbe bedeuten und es nicht notwendig ist, diese Begriffe ausdrücklich zu wiederholen (2000: 41).

Was ebenfalls ins Auge fällt, ist die Tendenz, die gleichen Inversionen wie im Original zu kopieren oder zumindest nachzuahmen. Der zweite Vers des fünften Vierzeilers zum Beispiel – „Rauscht versteckten Quells Gesang“ – klingt holprig und unausgewogen (2000: 41). Dies zeigt erneut Schenks angeborenes Verlangen, Sätze nach seinem Willen zu verbiegen, indem er das Subjekt und den Artikel weglässt, was den Satz logischer gemacht hätte. Die letzten beiden Verse bestehen– „Weht der Wind geraunte Worte, / Leis’ berückten Lied und Klang;“ – weisen zwar eine andere Struktur auf, ähneln aber dennoch dem Originaltext und erinnern stark an das ursprüngliche Thema der Liebe (2000: 41). Die „geraunten“ Worte des Windes (V. 18) sind eine gute semantische Entsprechung zum ursprünglichen Gedicht. Künstlich wirkt hingegen: „Des versonnenen Waldes Tönen“ (V. 20), da „Rauschen“ oder Franyós „raunt“ besser am Platz wären (2000: 41). Der Aufbau unterscheidet sich insgesamt kaum von den anderen zwei Übersetzungen. Die Schenks scheinen sich auch formgetreu an den Trochäus zu halten, der vier Hebungen kennzeichnet, wobei jedoch die Anzahl der Silben pro Vers unterschiedlich ist – eine weitere Gemeinsamkeit mit den vorherigen Übersetzungen:

/ _ / _ / _ / _
 Komm, die Quelle rinnt im Walde
 / _ / _ / _ /
 Zitternd überm Kieselgrund,
 / _ / _ / _ /
 Zweige hängen und beschatten
 / _ / _ / _ /
 Stiller Bank begrüntes Rund.

Auch in den letzten Vierzeilern haben die Übersetzer mit ungewöhnlichen Wortstellungen zu rechnen: Die Inversionen bleiben in den ersten beiden Versen erhalten – „Des versonnenen Waldes Tönen / Schläfert still die Gästen ein“ (2000: 41). Die beiden Sätze klingen

zwar anders, erfüllen aber dennoch ihren Zweck. Der Ausdruck „versonnenen Waldes Tönen“ wirkt etwas deplatziert und hat nicht denselben Zauber wie die geteilte Formulierung im Original, die einen viel sanfteren Ton erzeugt: „[...] armonia / Codrului bătut de gânduri“ („Des von Gedanken bewegten Waldes,“)(2014: 163; Übers. E. H.). Der Fokus wird durch die Stellung des Verbs „Schläfert“ am Versanfang auf den Wald gelegt, was eigentlich nicht sinnvoll wäre, denn im Originaltext liegt der Fokus nicht auf dem lyrischen Raum, sondern auf den beiden Geliebten (2000: 41). Das Merkwürdigste an dieser Stelle ist jedoch, dass sich das lyrische Ich auf einmal vom lyrischen Raum distanziert, indem es den Begriff „die Gäste“ für die beiden Geliebten verwendet, der im Vergleich zum viel texttreueren und persönlicheren „uns“ viel zu allgemein klingt (2000: 41):

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri.

Einschlaffend von der Harmonie
Des von Gedanken bewegten Waldes,
Lindenblüten über uns
Werden fallen Reih' in Reihe.
(Eminescu 2014: 163; Übers. E. H.).

Des versonnenen Waldes Tönen
Schläfert still die Gäste ein,
Auf uns nieder läßt die Linde
Ihre Blütenflocken schnein.
(Eminescu 2000: 41).

Insgesamt schaffen es die Übersetzer nur an manchen Stellen, die Hälfte der ursprünglichen Bedeutung zu vermitteln. Der Text wirkt insgesamt etwas abgehackt und ist dem Original zu nah. Auch wenn die Schenks bei ihrer Übersetzung versucht haben, nicht viele Veränderungen vorzunehmen, ist ihre Übersetzung dennoch verständlich und durchaus gelungen, vor allem im Vergleich zu den Übersetzungen, die bestimmte Lexeme nicht so gut ins Deutsche übertragen konnten. Die Schenks adaptieren die alten rumänischen Volksliedsmotive des Originals durch die Vereinfachung der Sprache und die Anwendung klarer und prägnanter Begriffe, die dem Text gleichsam als eine Art zeitgemäßes Update dienen. Dadurch wird ihre Übersetzung von Eminescus „Dorinta“ („Der Wunsch“) gemäß Wittbrodt zu einer adaptierenden Übersetzung (Übers. E. H.).

8. 7. Rugăciunea unui dac („Das Gebet eines Dakers“)

Diesem Kapitel liegt die Analyse des vierten emineszianischen Gedichtes „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) zugrunde (Übers. E. H.). Dabei wird zunächst der Originaltext interpretiert und anschließend jede einzelne Übersetzung untersucht, die nach Zeit und Epoche gegliedert wurde.

8. 7. 1. Interpretation des Originals

„Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) ist eines der komplexesten Werke aus Eminescus Schaffensperiode (Übers. E. H.). In diesem Gedicht aus dem Jahr 1879 ist die Auseinandersetzung des Dichters mit der Transzendenz und der Philosophie am deutlichsten zu erkennen. Es handelt sich erneut um ein Fragment, so wie es in der ersten deutschen Übersetzung erläutert wird: In der dritten Ausgabe der Anthologie Rumänische Dichtungen von 1889 trägt es den Titel „Gebet der Dakier-Häuptlings (Aus einem unvollendeten Drama) [sic]“ (Eminescu 2014: 356). Dabei sind nicht nur typische Themen des rumänischen Dichters wie Leben und Tod vorhanden, sondern auch seine Sicht auf das nationale Erbe Rumäniens ist darin erkennbar, aus der Perspektive eines der Vorfahren des rumänischen Volkes – nämlich eines Dakers.

Eminescus Sympathie für die Daker hängt unter anderem auch mit deren Freude angesichts des Todes zusammen, den sie als Schwelle zum wahren Leben betrachteten. Der Daker betet darum, von den Qualen des Lebens erlöst zu werden – nicht, um in der Nichtigkeit zu verschwinden, sondern, um das zu erfahren, was Hoffnung für die Seelen bedeutet: den Gott, an den er sein Gebet richtet und den er ungeduldig von Angesicht zu Angesicht sehen möchte (Balan 1984: 51; Übers. E. H.).

Auf den ersten Blick mag die Darstellung, die das lyrische Ich schildert, als eine zutiefst nihilistische Weltanschauung erscheinen: Die Welt zu Beginn des Universums gab es nicht, sie war ein weites, umfangreiches Nichts. Alle von Menschen sichtbaren Ebenen – „pământul“ („die Erde“), „cerul“ („der Himmel“), „văzduhul“ („die Luft“) – in einem Wort „lumea toată“ („die ganze Welt“) verschmelzen ineinander (Eminescu 2014: 275; Übers. E. H.). „Căci unul erau toate și totul era una“ („Denn eines war alles und alles war eins“) – eine

Antithese, die das große Paradox des Lebens in dem emineszianischen Werk symbolisiert (2014: 275; Übers. E. H.). Die ersten vier Vierzeiler schildern eine gesamte Kosmogonie der Verwüstung, in der Form eines langen philosophischen Monologs.

Am Anfang gab es kein Leben und keinen Tod. Negationswörter wie „nu“ („Nein“), „nimic“ („Nichts“) , „nici“ („kein“) oder „n-au fost“ („nicht waren“) tragen dazu bei, das Gefühl der Nichtigkeit und der Leere zu vermitteln, das der Daker zu rekonstruieren versucht (2014: 275; Übers. E. H.). Die Welt wird als eine einzige ‚Kreation‘ betrachtet, als ein sakrales Spiel, in dem jeder Mensch eine bestimmte Rolle nach bestimmten Regeln spielen muss und sein Haupt vor der allmächtigen und allwissenden Kraft, die über das Universum wacht, beugen soll. Der Daker oder Mensch hat keine wirkliche Macht und kann nur zusehen, wie sein Leben vorübergeht, und sich mit seinem Schicksal und seiner letztendlichen Rückkehr ins Nichts abfinden:

Pe când nu era moarte, nimic nemuritor,	Als es noch kein Tod gab, nichts Unsterbliches,
Nici sâmburul luminii de viață dătător,	Auch nicht den Kern des lebensgebenden Lichts
Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici totdeauna,	Es war kein heute, kein morgen, kein gestern, kein für immer
Căci unul erau toate și totul era una;	Denn eins war alles und alles war eins;
Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată	Als die Erde, der Himmel, die Luft, die ganze Welt
Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată,	Waren aus den Reihen derer, die niemals waren,
Pe-atunci erai Tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi:	Allein stand'st damals Du, sodass im Inner'n ich mich frage:
Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?	Ei, wer ist der Gott, dem uns're Herzen neigen wir?

(Eminescu 2014: 275; Übers. E. H.).

Der Daker spricht diese Kraft direkt an, in der zweiten Person Singular: „Pe-atunci erai Tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi: / Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?“ („Allein stand'st damals Du, sodass im Inner'n ich mich frage / Ei, wer ist der Gott, dem uns're Herzen neigen wir?“) (2014: 275; Übers. E. H.). Durch diese Handlung festigt er seinen Glauben an eine hierarchische Ordnung, an die Welt, die in mehrere Ebenen unterteilt ist: die Toten, die Lebenden und die Ätherischen. Und diese Kraft wird als absoluter Machthaber des Universums personifiziert, der ‚einzige Gott‘, von dem alle Götter und die bekannte Welt erschaffen wurden:

El singur zeu stătu-au nainte de-a fi zeii
 Și din noian de ape puteri au dat scânteii,
 El zeilor dă suflet și lumii fericire,
 El este-al omenimei izvor de mântuire
 Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i,
 El este moartea morții și învierea vieții!

Er, einsames Gott stand da bevor es
 Götter gab
 Und aus den Fluten der Gewässer gab
 Er den Feuerfunken,
 Er gab den Göttern Seele und
 der Welt Freude,
 Er ist der Menschheits Erlösungsquelle
 Hoch eure Herzen! Bringt Ihm Lieder,
 Er ist der Tod des Todes und die
 Auferstehung des Lebens!
 (Eminescu 2014: 275; Übers. E. H.).

Die drei weiteren Strophen, die erste aus sechs Zweizeilen und die anderen aus vier Zweizeilern bestehend, formen den Hauptkern des gesamten Gedichtes: den letzten Wunsch des Dakers nach dem baldigen Tod. Nachdem er (den) Gott²⁵ für seine Großzügigkeit, ihm das Leben geschenkt zu haben, und für die Wunder der Barmherzigkeit geehrt hat, fast monoton geschildert durch die Anaphora des Wortes „Și“ („Und“), wünscht sich der Daker den Tod nicht als sofortige Tat, sondern als Erlaubnis, auf die andere Seite, auf das Drüben, zu gelangen: „Și tot pe lâng-acestea cerșesc înc-un adaos / Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos!“ („Und ebenfalls zu diesen erflehe’ ich einen Zusatz / Er möge mir gewähren den Eintritt in die nachbarliche Auszeit“) (Eminescu 2014: 275; Übers. E. H.). Er wünsche sich nicht mehr und nicht weniger als in das Reich des Todes zu gelangen, in das große Nichts des Anfangs. In rascher Abfolge beschreibt er durch eine hyperbolische Sprache die verschiedenen Methoden, in denen er gerne in das ewige Nichts eintreten könnte:

Să blesteme pe-oricine de mine-o avea milă,
 Să binecuvânteze pe cel ce mă împilă,
 S-asculte orice gură, ce-ar vrea ca să mă rădă,
 Puteri să puie-n brațul ce-ar sta să mă ucidă,
 Ș-acela dintre oameni devină cel întâi
 Ce mi-a răpi chiar piatra ce-oi pune-o căpătâi.

Möge Er jeden verfluchen der Mitleid
 mit mir hat,
 Möge Er den segnen, der mich quält,
 Höre Er jeden Mund an, der mich
 auslachen will,
 Kraft solle Er dem Arm geben, der mich
 töten will,
 Und möge jener unter den Menschen
 der Erste werden,
 Der mir sogar den Stein raubt, den ich mir
 unter den Kopf lege.
 (Eminescu 2014: 276; Übers. E. H.).

²⁵ Damit kann „Gott“ doppeldeutig als Schöpfer der christlichen Welt im Allgemeinen gemeint sein oder der Obergott der Geto-Daker, Zamolxis. Die Daker waren nämlich wie alle Urvölker polytheistisch. Zamolxis wurde zum ersten Mal geschichtlich durch Herodot erwähnt. Für die Daker gab es kein Ende durch den Tod, eher eine Wiedergeburt in einer Welt danach (vgl. Boia 2015: 92).

Das lyrische Ich scheut sich nicht von dem Tod, es sehnt sich nach ihm, es sucht ihn, weil das Leben sinnlos ist und der Zweck des Dakiers in der neuen Welt keinen Platz mehr hat. Der Tod wird personifiziert durch das Auge aus dem die Tränen fallen – fast wie Freudentränen: „Gonit de toată lumea prin anii mei să trec / Pân’ ce-oi simți că ochiu-mi de lacrimi e sec“ (Von aller Welt vertrieben, soll ich meine Zeit erleben, / Bis ich wohl werde fühlen mein Auge tränenversiegt) (2014: 276; Übers. E. H.). Was dem lyrischen Ich vor allem gut gelingt, ist die Abkehr vom Tod der nationalen Werte, der nationalen Helden. Das lyrische Ich bemitleidet den Tod des Dakiers nicht und feiert ihn auch nicht.

Stattdessen wird betont, dass der Daker als Vorfahre des rumänischen Volkes und gefallener Nationalheld in der heutigen Welt jede Relevanz verloren hat, weil er seelisch tot ist. Nicht, dass er physisch gestorben ist, sondern dass er jetzt und auf ewige Zeit „in die kalte Nacht der Unfähigkeit des Glaubens“ an ein Ideal, „das Ängste, Zweifel und Verzweiflung hervorruft“, verfallen ist (Balan 1984: 68; Übers. E. H.). Dieser symbolische Tod lässt den dakischen Krieger für den heutigen Diskurs irrelevant erscheinen, aber auch tugendhafter, weil er in das große Nichts der Zeit, in das sich ständig verändernde Reich der Geschichte zurückgekehrt ist. Die Passage spiegelt den Einfluss Schopenhauers auf Eminescus Werk wider und erinnert den Leser an die Sinnlosigkeit, die Welt um sich herum entschlüsseln zu wollen:

Es wird ihm dann deutlich und gewiß [sic], daß er keine Sonne kennt und keine Erde; sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt; daß die Welt, welche ihn umgibt [sic], nur als Vorstellung da ist, d. h. durchweg nur in Beziehung auf ein Anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist. — Wenn irgend eine Wahrheit a priori ausgesprochen werden kann, so ist es diese: denn sie ist die Aussage derjenigen Form aller möglichen und erdenklichen Erfahrung, welche allgemeiner als alle andern, als Zeit, Raum und Kausalität ist: [...] Keine Wahrheit ist also gewisser, von allen andern unabhängiger und eines Beweises weniger bedürftig, als diese, daß alles, was für die Erkenntniß da ist, also diese ganze Welt, nur Objekt in Beziehung auf das Subjekt ist, Anschauung des Anschauenden, mit Einem Wort, Vorstellung (Schopenhauer 1819: 5–6).

Im direkten Kontrast zum romantischen Ideal der Schönheit, welche die Erlösung der Seele durch die Liebe ermöglichen kann, bleibt der vielleicht wichtigste Aspekt der emineszianischen Lyrik: das Ideal des Weltschmerzes. Ähnlich wie in „Luceafărul“ („D[em] Abendstern“) gibt es Anklänge an die Unsterblichkeit der Seele. Der Daker erscheint kalt und distanzierend, für immer aus der Existenz entfernt und nie dazu bestimmt, jemals wieder in diese zurückzukehren oder einzugreifen. „Was seinem Leben Tragik verleiht, ist vor allem die

Tatsache, dass er nicht mehr weiß, warum er hierher gekommen ist“ (Balan 1984: 61; Übers. E. H.). Seiner Ansicht nach besteht das Leben aus einer Aneinanderreihung von Antithesen: jedes Wesen soll sein Feind werden, jedes Gefühl der Liebe soll ihm fremd bleiben und jeder Hass soll für ihn die süßeste Liebe sein. Dies repräsentiert das einzige Mittel, den Daker von seinen Lebensleiden zu befreien. Das große Nichts wird zu einem Ort der Wiederkehr des verlorenen Individuums.

Der Schluss, oder die letzten zwei Strophen, zeigen den Daker, der seine Dankbarkeit an Gott für sein irdisches Leben äußert und dass er keine größere Freude erleben könne, als den Tod. Auf hyperbolische Weise beschreibt er, was aus seinem lebenden Körper werden soll: „Nevrednicu-mi cadavru în uliță l-arunce, / Ș-aceluia, Părinte, să-i dai coroană scumpă, / Ce-o să amuțe câinii, ca inima-mi s-o rumpă, / Iar celui ce cu pietre mă va izbi în față, / Îndură-te, stăpâne, și dă-i pe veci viață!“ („Meinen unwürd’gen Leib soll’n sie auf die Gasse werfen, / Und, Vater, schenke eine teure Krone dem / Der hetzen wird die Hunde, mein Herz in Stücke zu zerfetzen / Und dem, der Steine wird mir schleudern ins Gesicht, / Erweise Mitleid, Herr, und lass’ ihn leben ewig!“) (Eminescu 2014: 276; Übers. E. H.). Der Tod wird aber nicht als das Ende gesehen, sondern als ein neuer Anfang – „stingerea eternă“ („das ewige Ableben, Auslöschen“) (2014: 276; Übers. E. H.). Hier wird die Inspiration des Buddhismus auf Eminescu offensichtlich: Der gefallene Daker rettet sich aus seinem trostlosen, irdischen Zustand durch „Nirvana“ oder durch die absoluten Erkenntnis (vgl. Călinescu 1989: 123). Genau wie der Buddha Shakyamuni kehrt der Daker in das große, unbegreifliche Nichts zurück (vgl. Dobrogeanu-Gherea 1981: 137). Er löst sich vom Leben, von der Illusion des Lebens los und erlangt den lang ersehnten Frieden (vgl. 1981: 137).

8. 8. Analyse der Übersetzungen

In der vorliegenden Analyse werden die Übersetzungen des Gedichtes „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) untersucht (Übers. E. H.). Zunächst wird die Übersetzung von Mite Kremnitz aus der Zeit des Dichters untersucht, anschließend die Neubearbeitung von Wolf von Aichelburg aus dem 20. Jahrhundert und zu guter Letzt die Neuübersetzung von Maximilian W. Schroff.

8. 8. 1. Gebet der Dakier-Häuptlings (Mite Kremnitz)

Das einzige emineszianische Gedicht, das dem Originaltext bis zu einem gewissen Grad treu bleibt, ist „Rugăciunea unui Dac“, das allgemein als „Das Gebet eines Dakers“ übersetzt wird. Kremnitz geht in der Übersetzung des Titels vom Territorium Dakiens und von der Einteilung der damaligen Bevölkerung in Stämme aus. Deswegen spricht sie nicht von einem gewöhnlichen „Daker“ oder „Dakier“, sondern von einem „Dakier-Häuptling²⁶.“ Verglichen mit anderen lyrischen Übersetzungen von Mite Kremnitz erscheint diese Übersetzung als eine der originalgetreuesten in der Anthologie zu sein. Obwohl diese Übersetzung gewisse Änderungen aufweist, bewahrt sie im Wesentlichen ihr Kernthema und ihre Botschaft. Bestimmte textliche Merkmale bleiben ebenfalls erhalten: Zu den wichtigsten Beispielen gehören hier die Anaphern in dem ersten und zweiten Sechseiler:

Er stand allein als Gott da, eh' Götter noch erwacht,
Und aus dem All der Wasser schafft er des Feuers Macht,
Er gab den Göttern Seelen und all ihr Glück der Welt,
Aus seiner Trostesquelle die Menschheit sich erhält,
Er hebt zu ihm die Seele empor in ew'gem Sang,
Er ist der Tod des Todes, des Lebens Sonnenanfang.

Auch mir gab er die Augen, zu schau'n der Tage Hellen
Und barg in meiner Seele der Güte Wunderquellen,
Im Wehen aller Winde hört' ich sein ewig Walten,
Die Töne seiner Stimme aus jedem Lied mir hallten,
Dies ward mir — doch zu diesem wünsch' ich noch Eins dazu:
Die Wonne einzugehen in jene ew'ge Ruh'!

(Sylva & Kremnitz 1881: 112).

Der lyrische Text bedient sich auch der gleichen Wortfelder: das kosmische, religiöse und existenzielle. Diese stehen wie im Original und auch bei Mite Kremnitz manchmal antithetisch zueinander, jedoch auch in Verbindung mit anderen Wortfeldern aus emineszianischen lyrischen Texten wie beispielsweise: Körperteile, Naturelemente und Gefühle. Im Verlauf des Gedichtes werden diese immer düsterer. Das entspricht zugleich auch der dann als nihilistisch zu deutenden Endstimmung des lyrischen Ichs. Zur Kosmologie gehören: „Tod“, „Unsterbliches“, „Licht“, „Welt“, „Erden“, „Himmel“, „Himmelskörpern“, „des Feuers Macht“,

²⁶ In der Geschichte werden die Bewohner Dakiens als Daker bekannt. Kremnitz entscheidet sich jedoch für die Bezeichnung der Bewohner abweichend von ihrem Territorium „Dakien“, also sind die Einwohner die „Dakier“ (vgl. Boia 2015: 90ff).

„Sonnanfang“, „Luft“ und „All der Wasser“ (Sylva & Kremnitz 1881: 112). Insgesamt entsteht das Urbild der Schöpfung Gottes oder durch einen Obergott. Das Wortfeld zu Religion umfasst: „Gott“, „Seelen“, „Sang“, „segne“, „fluche“, „Leben“, „Glück der Welt“, „ew’ge Ruh“, „Trostesquelle“ (1881: 113). Diese veranschaulichen den Kampf des lyrischen Ichs mit der allmächtigen Gottheit. Das Leiden als Grundgefühl beinhaltet folgende Lexeme: „Kummer“, „Schmerzen“, „Thränen“, „Feind“, „Verderben“, „Tod“, „ew’gen Nichts“, „verfallen“, „vergass“, „hetzte“, „zerissen“, „Steine mir schleudern“ (1881: 113f). Das lyrische Ich fühlt sich einer feindseligen Welt ausgesetzt. Das Gedicht beginnt mit einer distanzierten kosmischen Perspektive und endet mit einer tief verinnerlichten, subjektiven. Das lyrische Ich wendet sich direkt an Gott oder an eine Gottheit. Im Verlauf des lyrischen Textes nimmt Kremnitz Änderungen in der Perspektive vor, genauso wie Eminescu. Diese wandelt von der staunenden, zur preisenden, demütigen, selbstverfluchenden bis hin zur dem Tod oder Lebensende ersehnenen.

Der Satzbau umfasst wie im Original zahlreiche Hypo-, aber auch Parataxen, welche dem gesamten Gedicht einen zuerst feierlichen Ton verleihen, da es als Gebet gedacht ist. Diese kennzeichnen sich durch hypotaktische („Bis“, „Als“) und parataktische Parallelismen („Den segne“, „Und hör“) (1881: 112f). Syntaktisch lassen sich Imperative Konstruktionen bemerken: „Dies ward mir — doch zu diesem wünsch’ ich noch Eins dazu: / Die Wonne einzugehen in jene ew’ge Ruh“ ; „Und möge unter Menschen hoch stehn in Deiner Hut, / Wer mir den Stein noch raubte, worauf mein Haupt ich ruht’!“ (1881: 113). Die letzten drei Verse sind durch einfachere und kürzere Sätze markiert, da sie den Schmerz und die seelischen Zerrissenheit des lyrischen Ichs darstellen, was hier von der Doppeldeutigkeit des Originaltextes abweicht. Bei Eminescu und Kremnitz scheint das lyrische Ich kosmisch mit dem Nichts zu verschmelzen, also einerlei zu werden. Es wird deutlich, dass die Übersetzerin versucht, die Struktur des Ausgangstextes zu wahren und einen kohärenteren Übersetzungstext zu schaffen. Zu diesen Beispielen gehört: „Er gab den Göttern und all ihr Glück der Welt“ ; „Die Töne seiner Stimme aus jedem Lied [ertönen] mir.“ ; „Gehetzt von Allen lass mich durch meine Jahre ziehen“ ; „Dann kann im Tod ich sagen, dass ich mein Lied vergass“ (Vielleicht wird er meinen Schmerz vergessen und ich werde sterben können) ; „Um Deine Gaben würd’ ich nicht Knie noch Stirne neigen“ (1881: 114).

Einige Wörter werden durch andere ersetzt (Wortreihenfolge eingeschlossen), aber ein Großteil wird beibehalten: Die Übersetzerin verwendet „Trostesquell“, wobei es adäquat wäre, entweder „Erlösung“ oder „Gnade“ zu verwenden, „Hellen“ anstelle von „Licht“, „Güte“ anstelle von „Gnade“, „Schmach“ anstelle von „Schande“ und „Fleisch“ anstelle von „Herz“, wobei das letzte Wort, auch wenn es nicht dem Original entspricht, vielleicht als zu brutal angesehen werden könnte (1881: 114). Andere Begriffe wie zum Beispiel „Flachen“ könnte auch als Tippfehler interpretiert werden. Wörter wie „Hellen“, „güld’ne“, „Athem“, „Thränenspuren“, „theuer“ und „Walten“ sind als Wörter archaischen Ursprungs zu verstehen, die im heutigen literarischen Diskurs selten verwendet werden (1881: 113f). Verse wie die folgenden hingegen:

Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată	Als die Erde, der Himmel, die Luft, die ganze Welt
Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată,	Waren aus den Reihen derer, die niemals waren,
Pe-atunci erai Tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi:	Allein stand’st damals Du, sodass im Inner’n ich mich frage:
Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?	Ei, wer ist der Gott, dem uns’re Herzen neigen wir?
[...] Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,	[...] Von der ganzen Welt verjagt solle ich durch meine Jahren gehen,
Pân’ ce-oi simți că ochiu-mi de lacrimi e sec,	Bis ich fühlen werde, dass meine Augen von Tränen ausgetrocknet ist
Că-n orice om din lume un dușman mi se naște,	Dass in jedem Menschen auf der Welt mir ein Feind geboren wird,
C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaște,	Dass ich dazu komme, mich nicht mehr zu kennen,
	(Eminescu 2014: 275f; Übers. E. H.).

Werden folgendermaßen übersetzt:

Als noch die Luft, der Himmel, die ganze Welt, die Erden
Eins war mit Himmelskörpern, die niemals Körper werden,
Da war nur Er allein, Er nur ist ewiglich,
Er ist der Gott der Götter, ihm beug’ ich wortlos mich.

[...] Gehetzt von Allen lass ich mich durch meine Jahren ziehen,
Bis auch die Thränenspuren aus meinen Augen fliehen,
Bis ich jedweden Menschen als Feind kann nennen
Bis ich dahin gelange, mich selbst nicht mehr zu kennen
(Sylva & Kremnitz 1881: 112).

Dies verdeutlicht erneut die Unsicherheit der Übersetzerin bei der Wortwahl. So wird beispielsweise der Vers „Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?“ (Ei, wer ist der Gott, dem uns're Herzen neigen wir?) mit „Er ist der Gott der Götter, ihm beug' ich wortlos mich.“ übersetzt (1881: 112). Der Kontext des Originalsatzes ist dadurch völlig verändert und nicht mehr als Frage formuliert, was der Intention des lyrischen Ichs widerspricht, das den großen Schöpfer des Universums, dem es sein Leben widmet, nicht kennt. Auch die Verse „Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată,“ („Waren aus den Reihen derer, die niemals waren“); „Pân' ce-oi simți că ochiu-mi de lacrimi e sec,“ („Bis ich fühlen werde dass mein Auge von Tränen ausgetrocknet ist“) und „Că-n orice om din lume un dușman mi se naște,“ („Dass in jeder Mensch auf der Welt mir ein Feind geboren wird“) wurden mit „Eins war mit Himmelskörpern, die niemals Körper werde“, „Bis auch die Thränenspuren aus meinen Augen fliehen“ und „Bis ich jedweden Menschen als Feind kann nennen“ übersetzt (1881: 112f).

Auf den ersten Blick mögen diese Übersetzungen akzeptabel erscheinen, doch wirken sie grammatikalisch und strukturell unpassend. Dies könnte die Annahme belegen, dass diese Sätze nur übersetzt wurden, um den Reim des Originals beizubehalten. Sie mögen nah am Original sein, erfüllen aber ihren Zweck ebenso gut, auch wenn es etwas gezwungen wirkt. Die wohl größte Abweichung vom Originaltext ist jedoch die Entscheidung, den Schöpfer im gesamten ersten Teil des Gedichts mit „Er“ anzusprechen, anstatt indirektere Ausdrücke zu verwenden (1881: 113). Selbst in der siebten Strophe der ersten Reihe wird der Schöpfer nicht mit „Du“ (zweite Person Singular) angesprochen (Übers. E. H.). Stattdessen verwendet die Übersetzerin, vielleicht aus Gründen der Einheitlichkeit, „Er“, die dritte Person Singular Maskulinum (1881: 112). Dies mag zunächst unbedeutend erscheinen, ist aber von großer Bedeutung. Zum einen wirkt der Diskurs des lyrischen Ichs dadurch distanzierter und unpersönlicher. Es entsteht eine Distanz zwischen dem Daker und dem allmächtigen Schöpfer, was nicht der Intention des ursprünglichen Dichters entspricht. Die gebetsartige Struktur soll sich wie ein tiefgründiger, persönlicher Monolog zwischen einem Sterblichen und einem Unsterblichen anfühlen. Solche Änderungen heben diese persönliche Verbindung auf.

Ș-acela dintre oameni devină cel întâi
Ce mi-a răpi chiar piatra ce-oi pune-o căpătâi.

Und möge jener unter den Menschen
der Erste werden,
Der mir sogar den Stein raubt, den ich mir
unter den Kopf lege.

Astfel numai, Părinte, eu pot să-ți mulțumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc.

Nur so, Vater, kann ich dir danken
Dass du mir in dieser Welt das Glück gabst,
zu leben.
(Eminescu 2014: 276; Übers. E. H.).

Die betreffenden Verse wurden übersetzt als:

Doch wer in's Antlitz Steine mir schleudern wird', mög' er,
Ein ew'ges Leben haben, Herr, hör' auf mein Begehrt.

Nur so, mein hoher Vater, kann ich es danken Dir,
Dass ich das Glück gehabt hab', zu sein, zu leben hier!
(Sylva & Kremnitz 1881: 114).

Der Satzbau ist hier einfach nicht stimmig, und obwohl er sich gut reimen mag, ist er syntaktisch ziemlich fehlerhaft. „Nur so, mein hoher Vater, kann Ich es danken, Dir“ ist eine merkwürdige Wortstellung (1881: 114). Die Wiederholung „zu sein, zu leben hier!“ kommt zwar nicht im Originaltext vor, bringt die Aussage aber dennoch gut zum Leser hinüber (1881: 114). Die folgenden Verse:

Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă
Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă!

Dass ich spüre, wie dein Atem meinen
Atem stillt
Und im ewigen Erlöschen ich ohne Spur
verschwinde!
(Eminescu 2014: 276; Übers. E. H.).

Lauten in Kremnitz' Übersetzung so:

Einst wird mein Athem, hoff' ich, in Deinem untergehen,
In ew'gem Nichts verschwindend, werd' spurlos ich vergehen.
(Sylva & Kremnitz 1881: 114).

Diese Verse sind auch nicht ganz nah an der ursprünglichen Bedeutung, aber dennoch nah genug. Was erzielt Mite Kremnitz mit ihren Übersetzungen? Einerseits zeigt sie ein überraschendes Gespür für Form und Struktur, andererseits neigt sie zu Abwandlungen, die

eher in längeren Gedichten funktionieren als in kürzeren. Die Ausgangssituation des lyrischen Ichs entspricht in der Übersetzung in Mite Kremnitz mit dem Original überein. Es ist zugleich der Anfang der Existenz, der kosmischen, irdischen und des Menschen. Die Endsituation wird ebenfalls als Kontext beibehalten, indem das lyrische Ich sich beim „hohe[n] Vater“ für sein Dasein bedankt und resigniert in die nächste Etappe, ins Drüben dahinfließt oder „vergeht“, vielleicht sogar „spurlos“ im „Nichts“ verschwindet (1881: 114). Das Ende deutet entweder auf eine optimistische oder auf eine pessimistische Stimmung.

Folgende Wortpaare sind originalgetreu antithetisch vorhanden: Gottheit und Sterblicher, Leben und Tod, Dunkelheit und Licht, Alles und Nichts, Himmel und Erde, Vater und Mutter, Quelle des Lebens und des Trostes im Kontrast zur Zerstörung des Feuers, Freund und Feind, Freude und Leid. Kontextgetreu behält Kremnitz auch die Wortfelder erhalten. Jenes der Natur („Himmel“, „Wind“, „Quelle“) und der vier Elemente („Wasser“, „Feuer“, „Luft“, „Erde“), welche mit dem ursprünglichen polytheistischen Glauben in Verbindung stehen könnten, wobei gewöhnlich jede Gottheit einem Naturelement entsprach, welches auch von ihr beherrscht wurde (1881: 112f). Auch die emnineszianischen Körperteile sind vorhanden: „Arme“, „Augen“, und „Herz“ (1881: 113f). Vom Aufbau her ist Kremnitz sehr darum bemüht, die Struktur des Originals zu wahren. Sie hat jedoch anstelle von sechs Sechszeilern bloß vier Sechzeiler und zwei Achtzeiler. Bei Eminescu besteht das Metrum aus einem 7–8- oder 8–9-hebigem Jambus, was auch die Übersetzerin einzuhalten versucht. Bei ihr sind es jedoch nicht 7–9 Hebungen, sondern vorwiegend 6:

— / — / — / — — / — / — /

Dann kann im Tod ich sagen, dass ich mein Leid vergass.

— / — / — / — — / — / — / —

Wenn fremd, in Schmach ich endlich dem Tod verfallen bin.

— / — / — / — — / — / — /

Werf den verruchten Leichnam man auf die Strasse hin;

— / — / — / — — / — / — / —

Verleih' die güld'ne Krone dem, Vater der mit Wissen

— / — / — / — — / — / — / —

Die gier'gen Hunde hetzte, bis sie mein Fleisch zerissen,

Der Reim bleibt auch als Paarreim (aabbcc) erhalten: „nichts“ – „Lichts“, „immer „ – „Nimmer“, „Erden – „werden“ (1881: 112f). Auch die Achtheiler bilden davon keine Ausnahme. Ähnlich wie bei ihrer Übersetzung von Eminescus „Melancolie“ („Melancholie“) legt Kremnitz großen Wert darauf, die Struktur und den Aufbau des Originals so weit wie möglich beizubehalten. Im Vergleich zu den Übersetzungen von „Atât de fragedă“ („So zart“) und „Dorința“ („Der Wunsch“) verändert sie den lyrischen Inhalt weitaus weniger. Insgesamt scheint ihre Übersetzung von Eminescus „Rugăciunea unui dac“ eine weitgehend originalgetreue Wiedergabe zu sein. Ihre Treue zu Form und Klang macht sie gemäß Wittbrodts Klassifizierung zu einer strukturtreuen Übersetzung.

8. 8. 2. Gebet eines Dakers (Wolf von Aichelburg)

Das Gedicht „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“), das von Wolf von Aichelburg ins Deutsche als „Gebet eines Dakers“ übersetzt wurde, stellt eine faszinierende Fallstudie in der Übersetzungsgeschichte von Eminescus Werk dar (Übers. E. H.). Dieses Gedicht wurde erst 1989 ins Deutsche übersetzt und in den Gedichtband Gedichte aufgenommen, der vom Kriterion Verlag zum 100. Todestag des Dichters herausgegeben wurde. Es existieren einige Hypothesen, die den Grund für die Abwesenheit einer neuen deutschen Übersetzung des Gedichtes bis zu diesem Zeitpunkt erörtern. Es ist jedoch anzunehmen, dass zwei Faktoren hierfür maßgeblich sind: Einerseits sind da die tief religiösen Konnotationen des lyrischen Textes zu bemerken. Vor allem seine Assoziationen mit buddhistischen Lehren und der Vorstellung einer einzigen Gottheit, die über das gesamte Universum herrscht, ist hier bestens zu erkennen. Das stimmte offensichtlich nicht mit der kommunistischen Propagierung des staatlichen Atheismus überein – einem Gesetz, an das sich nicht alle staatlichen Behörden hielten²⁷ – und mit dem monströsen Personenkult um Nicolae Ceaușescu vereinbar war. Andererseits gab es den systematischen Rückgang des Lebensstandards, der in den kommunistischen Regimes in ganz Osteuropa vorhanden war.

²⁷ In den Jahren des Kommunismus waren die Glaubensausübung und die religiöse Zugehörigkeit etwas, das man im Geheimen tat. In der Schule gab es keinen Unterricht im Fach Religion. In die Messe ging man heimlich und sprach mit niemandem darüber, dem man nicht vertraute, da es überall Spitzel gab (vgl. Sârghi 2023: 29:30–30:29). Auch Weihnachten wurden zu einer kommunistischen Feier, indem der Weihnachtsmann durch den Frostmann (Moș Gerilă) ersetzt wurde, damit alles Christliche an diesem Feiertag verloren ging. (vgl. 2023: 34:37–36:00).

In der Sozialistischen Republik Rumänien bestand die Absicht des Staates darin, den Export von Waren und Materialien zu steigern und die Kosten in den meisten öffentlichen Einrichtungen zu senken (vgl. Cenan 2023: 5:15–5:30). Das führte dazu, dass diese Einrichtungen dazu gezwungen waren, sich selbst zu versorgen. Kulturzentren, Theaterhäuser, Bibliotheken und Verlage erhielten weniger staatliche Mittel und waren daher auf Spenden und Beiträge aus ihren Gemeinden angewiesen, um sich über Wasser zu halten (vgl. 2023: 9:14–9:17). Seit den 1970er Jahren wurden in Rumänien weniger Übersetzungen fremdsprachiger Werke veröffentlicht, da Ceaușescus Regime eine Politik der Gegenseitigkeit verfolgte – für jedes Werk, das aus einer anderen Sprache ins Rumänische übersetzt wurde, mussten ÜbersetzerInnen aus dem Westen auch rumänische Werke übersetzen (vgl. 2023: 10:34–10:51).

Da das System grundsätzlich ausblutete und das Regime in der Bevölkerung an Schwung verlor, wurden die Zensurgesetze gelockert. Dadurch waren zuvor verbotene Elemente wie Jeans und Rockmusik nun erlaubt. Sogar Texte religiöser oder spiritueller Natur durften in Umlauf gebracht werden. Dieses Klima könnte erklären, warum das Gedicht „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) genau in dem Jahr ins Deutsche übersetzt wurde, als sich der Kommunismus in Europa auflöste (Übers. E. H.). Die Zensur verfügte nicht mehr über dieselbe Macht und Autorität, um den Willen des Regimes durchzusetzen, oder sie wollte ihn nicht mehr durchsetzen. Ein weiterer faszinierender Aspekt der Übersetzung von „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) (Übers. E. H.) war, dass sie von Wolf von Aichelburg angefertigt wurde, einem ehemaligen politischen Gefangenen, der 1980 zur Emigration nach Deutschland gezwungen wurde (vgl. Sienerth 2024). Er arbeitete während der Jahre des Antonescu-Regimes als Dolmetscher und später als Professor in Hermannstadt (vgl. 2024). Nach der Machtübernahme durch die Kommunisten wurde er zu 10 Jahren Zwangsarbeit verurteilt und zusammen mit anderen namhaften Vertretern der deutschen Minderheit in Rumänien in ein Arbeitslager in der Bărăgan-Steppe deportiert (vgl. 2024). Die Tatsache, dass die Übersetzung von einem ehemaligen politischen Gefangenen angefertigt wurde, zeigt nur, dass das Regime nicht mehr in der Lage war, seine Autorität durchzusetzen (vgl. Sienerth 2024).

Wie gelingt es Wolf von Aichelburg nun, „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) zu übersetzen? (Übers. E. H.) Was den Kontext betrifft, bleibt der Übersetzer dem Original weitgehend treu, indem er es fast schon sklavisch befolgt. Manchmal fast zu sehr.

Die Struktur des Originaltextes bleibt erhalten, mit derselben Anordnung von zwei Vierzeilern, sechs Terzinen, zwei Vierzeilern, gefolgt von vier Terzinen. Auch die abwechselnde Reimfolge wird beibehalten. Um zu sehen, wie nah der Übersetzer am Originaltext bleibt, wäre die Analyse der ersten beiden Vierzeiler ein guter Ausgangspunkt. Diese lauten wie folgt:

Als es den Tod nicht gab und nichts unsterblich war,
Auch nicht des Lichtes Kern Lebendiges gebar,
Als es kein ewig gab, kein heut, kein gestern, morgen,
Denn eines lag in allem, alles in Eins verborgen,
Die ganze Welt, die Erde, der Himmel, Quell des Lichts
Mit allen seinen Sternen, unwirklich war, ein Nichts,
Da warst nur DU allein, und offen bleibt mein Fragen,
Wer ist der Gott, den wir in unsrem Herzen tragen?
(Eminescu 1989: 33).

Auch wenn der erste Vers auf den ersten Blick etwas anders wirkt, bringt er dennoch die Aussage klar zum Ausdruck – ganz im Gegensatz zu der Übersetzung von Mite Kremnitz. Der zweite Vers fällt überraschenderweise durch eine recht inspirierte und sehr gelungene Wortwahl auf – „Auch nicht des Lichtes Kern Lebendiges gebar“ –, eine Sequenz, die recht gut fließt, wobei sich der Reim im Verb „gebar“ perfekt mit „war“ in dem ersten Vers verbindet (Eminescu 1989: 33). Der dritte Vers ändert die Wortstellung und beginnt stattdessen mit dem Nichts und endet mit dem Tag von morgen, anstatt umgekehrt wie im Originaltext.

Doch solche Änderungen sind minimal und funktionieren besonders gut durch die Hinzufügung von Verben wie „verborgen“ in dem folgenden Vers (1989: 33). Es gibt nur geringfügige Abweichungen vom Originaltext, mit Begriffen wie „Quell des Lichts“, was gewissermaßen denselben Ausdruck aus dem zweiten Vers „des Lichtes Kern“ wiederholt, sowie „ein Nichts“, was in dem sechsten Vers vielleicht redundant klingt, aber seinen Zweck erfüllt, nämlich den Reim aufrechtzuerhalten (1989: 33). Wäre es weggelassen worden, hätte der Satz so geendet: „Mit allen seinen Sternen, unwirklich war“, was vielleicht uninspiriert gewirkt hätte, aber in diesem Fall scheint es die Vorstellung zu untermauern, dass der Übersetzer nicht denselben Reim wie zuvor wiederholen wollte. Eine interessante Übersetzungsentscheidung ist die Wahl, das Pronomen der zweiten Person „Tu“ in Großbuchstaben als „DU“ zu schreiben (1989: 33). Eine solche Entscheidung könnte den Wunsch des Übersetzers zum Ausdruck bringen, die jeweilige Gottheit stärker hervorzuheben, oder sie könnte als Name

interpretiert werden. Unabhängig davon weisen die folgenden Terzinen auf eine interessante Reihe von Änderungen am Text hin:

Er war der einzig Wahre, bevor die Götter waren.
Aus Wasserwüsten ließ er der Urkraft Funken fahren.
Er gab den Göttern Leben, den Welten Schöpferglut,
Den Menschen die Erlösung aus mitternächtger Flut.
Erhebet eure Herzen, sein Preis soll nie vergehn.
Er ist der Tod des Todes, des Lebens Auferstehn.

Er gab mir Blindem Augen, das Tageslicht zu schaun,
Senkt in mein Herz den Samen von Mitleid und Vertraun.
Im Brausen der Orkane vernahm ich seinen Schritt
Und nahm im Fluß der Verse des Liedes Zauber mit.
Noch eins zu allen Gaben möcht ich von ihm erflehn:
Zur ewigen, zur großen, zur Ruhe einzugehn.

Er möge allen fluchen, die Mitleid mit mir fanden
Und möge alle segnen, die mich verfolgten, banden,
Er möge alle hören, die grausam mich verhöhnen
und allen Kräfte schenken, die meinen Tod ersehnen.
Der selbst den kalten Stein mir unterm Haupte neidet,
Er sei vor allen andern mit Ruhm und Ehr gekleidet.
(Eminescu 1989: 33).

Auf struktureller Ebene bleibt der Übersetzer dem Original treu. Die Anapher in den ersten beiden Terzinen wird durch die viermalige Wiederholung des Wortes „Er“ beibehalten (1989: 33). Dennoch bedient sich der Übersetzer einer ganz eigenen Wort- und Ausdruckswahl. In dem Vers „Er war der einzig Wahre, bevor die Götter waren“ hätte er beispielsweise sehr wohl „Er war der einzige Gott [...]“ schreiben können, was dem Originaltext eher entsprochen hätte, doch vielleicht wollte der Übersetzer hier bewusst eine Wiederholung vermeiden (1989: 33). Der Begriff „Schöpferglut“ erfüllt zwar seinen Zweck, hätte aber sehr leicht durch einen viel einfacheren Begriff wie „Glück“ oder „Freude“ ersetzt werden können (1989: 33). Aichelburg hält sich zudem nicht immer an den Originaltext, sondern lässt das „!“ im zweiten Terzett weg, wo es eigentlich stehen sollte. Im Original lauten die Verse wie folgt:

Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i,
El este moartea morții și învierea vieții!

Hoch eure Herzen! Bringt Ihm Lieder,
Er ist der Tod des Todes und die Auferstehung
des Lebens!
(Eminescu 2014: 275; Übers. E. H.).

Die von von Aichelburg übersetzten Verse weisen eine recht einfache Zeichensetzung auf:

Erhebet eure Herzen, sein Preis soll nie vergehn.
Er ist der Tod des Todes, des Lebens Auferstehn.
(Eminescu 1989: 33)

Dies verdeutlicht erneut die seltsamen Entscheidungen, die der Übersetzer getroffen hat. Ein weiteres Beispiel wäre, dass der Satz „Er gab mir Blindem Augen, das Tageslicht zu schaun“ den Originaltext überhaupt nicht wiedergibt, in dem das lyrische Ich die Blindheit nicht sofort erwähnt, sondern darauf verweist, dass die höchste Gottheit ihm das Augenlicht schenkte – „Și el îmi dete ochii să văd lumina zilei“ (Und er gab mir Augen um das Licht des Tages zu sehen) (1989: 33). Auch von „den Samen von Mitleid und Vertraun“ ist keine Rede; das lyrische Ich erwähnt, dass Barmherzigkeit wie ein Zauber in sein Herz eindrang und nicht wie ein Samen gesät wurde, wie der Übersetzer andeutete (1989: 33). „Senkt in mein Herz“ sollte „Füllt mein Herz mit [...]“ lauten (1989: 33). Ebenfalls seltsam wäre die Entscheidung, das Wort „zur“ am Ende des vierten Terzetts dreimal zu wiederholen – „Zur ewigen, zur großen, zur Ruhe einzugehn.“ – eine syntaktische Konstruktion, die redundant wirkt und lediglich die ewige Nichtigkeit überbetont, was durchaus auf einfachere Weise hätte wiedergegeben werden können (1989: 33).

Auch in den folgenden Terzinen greift der Übersetzer weiterhin auf seltsame Wortwahlen zurück: „Er möge allen fluchen“ und „Er möge alle hören“ sollten „Möge er allen fluchen“ und „Möge er allen hören“ lauten, da das lyrische Ich die höchste Gottheit nicht direkt, sondern indirekt anruft; daher sollte die dritte Person Singular nicht am Anfang des Satzes stehen (1989: 33). Der Übersetzer fügt zudem unnötigerweise neue Wörter hinzu, wie „banden“ und „neidet“ (1989: 33). Auch eine Formulierung wie „mit Ruhm und Ehr“ wirkt im Vergleich zum Original eher fremd (1989: 33). Der Text könnte zudem einen Tippfehler enthalten, da der Vers „und allen Kräfte schenken, die meinen Tod ersehnen“ nicht mit einem Großbuchstaben am Anfang geschrieben ist. Es ist nicht sicher, ob dies eine bewusste Entscheidung des Übersetzers oder ein Tippfehler ist (1989: 33). Da diese die einzige Stelle ist, an der so etwas vorkommt, ist es verständlich, dass es nur als Tippfehler gewertet werden kann. Der Übersetzer ändert zudem die Wortstellung am Ende des sechsten Terzetts, vielleicht

ebenfalls aus Notwendigkeit und um den Sinn des Originaltextes zu bewahren. Ab dem zweiten Vierzeilerpaar gibt es nicht viele Unterschiede, aber dennoch einige auffällige:

Von aller Welt verstoßen will ich durchs Leben gehen,
Bis meine trüben Augen vor Tränen nicht mehr sehen.
In jedem Erdenmenschen sei mir ein Feind geboren,
Bis ich mich selbst nicht kenne, vergessen und verloren.
Derart von Schmerz und Qualen sei mein Gemüt versehrt,
Daß ich der Mutter fluche, mir über alles wert.
Wenn mir zur Liebe werden Hassen und Verderben,
Vergesse ich vielleicht den Schmerz, darf ruhig sterben.
(Eminescu 1989: 33).

Zunächst einmal ist der Ausdruck „aller Welt“ eine seltsame Auswahl, da im Originaltext „lumea toată“ stehen würde, also „der ganzen Welt“, was den Satz viel näher an das Original, jedoch rhythmisch nicht dazu bringen würde: „Von der ganzen Welt verstoßen will ich durchs Leben gehen“ (1989: 33). „Auge“ wird zu „Augen“, und der Satz impliziert einen Verlust des Augenlichts, während es im Original darum geht, dass das Auge des Dakers trocken wird und nicht mehr mit Tränen gefüllt ist (1989: 33). Das ist an sich schon ein Unterschied. Zweitens führt der Übersetzer auch die Tradition fort, Wörter für dramatische Wirkung hinzuzufügen, wie „vergessen und verloren“ und „versehrt“ (1989: 33). Auch der Vers „Daß ich der Mutter fluche, mir über alles wert“ wirkt eher seltsam und unvollständig (1989: 33). Dasselbe gilt für den letzten Vers „Vergesse ich vielleicht den Schmerz, darf ruhig sterben.“ (1989: 34). Es wirkt, als hätte der Übersetzer vergessen, das Pronomen hinzuzufügen oder den Satz konkreter zu formulieren, sodass er entweder „darf ich ruhig sterben“ oder „dann werde ich ruhig sterben“ lauten müsste (1989: 34). Bei den letzten Terzinen gibt es weitere Unterschiede zu beachten:

Wenn ich dann tot bin, vogelfrei und namenlos,
So werfe man mich auf die Gasse, steif und bloß.
Der Priester sei gekrönt, er läßt die Hunde hetzen
auf meine Leiche, daß sie mir das Herz zerfetzen.
Und dem, Herr, sei ein ewig Leben zugesagt,
Der Steine mir ins Angesicht zu werfen wagt!
(Eminescu 1989: 33).

Der erste Vers des ersten Terzetts mag zwar anders lauten, vermittelt aber dennoch die beabsichtigte Botschaft. Das Gleiche lässt sich von den übrigen Versen der Terzette nicht behaupten: „auf meiner Leiche“ ist am Anfang klein geschrieben, was auf einen weiteren

möglichen Tippfehler oder eine seltsame Entscheidung seitens des Übersetzers hindeutet (1989: 34). Der Rest des Terzetts ergibt keinen Sinn und wirkt eher gekünstelt:

Der Priester sei gekrönt, er läßt die Hunde hetzen
auf meine Leiche, daß sie mir das Herz zerfetzen.
(Eminescu 1989: 34).

Der letzte Vers des zweiten Terzetts weist erneut eine veränderte Wortstellung auf, stellt aber dennoch eine gelungene Wiedergabe dar. Die letzten Terzette enthalten nicht viele Änderungen, doch einige sind erwähnenswert:

Nur so kann ich dir danken, der das Schicksal lenkt.
DU hast das Leben mir auf dieser Welt geschenkt.
Um Gaben dich zu bitten, werd ich mich nicht beugen.
Nur Haß und bittre Flüche werden für mich zeugen.
In deinem Atem soll mein Atem spurlos schwinden.
Im ewigen Erlöschen soll ihn niemand finden.
(Eminescu 1989: 34).

Auch hier wird die zweite Person Singular wieder großgeschrieben, was ebenfalls seltsam wirkt und eher gerechtfertigt wäre, wenn alle anderen Pronomen ebenfalls mit einem Großbuchstaben am Anfang geschrieben würden – was jedoch nicht der Fall ist, sodass die gesamte Entscheidung fragwürdig und irgendwie sinnlos erscheint. Der Vers – „Nur so kann ich dir danken, der das Schicksal lenkt.“ – klingt zudem seltsam und gekünstelt (1989: 34). Einige Verse werden originalgetreu wiedergegeben, andere werden verändert, entweder um die Reimstruktur beizubehalten, damit sie einen Sinn ergeben, oder sogar für eine dramatischere Wirkung. Andere Verse wie „Um Gaben dich zu bitten, werd ich mich nicht beugen.“ und „Im ewigen Erlöschen soll ihn niemand finden“ scheinen dem Original nur teilweise nahezukommen, als hätte der Übersetzer sie nach Gehör übersetzt (1989: 34). Dies könnte auch auf einen Mangel an Mühe oder auf Schwierigkeiten des Übersetzers hindeuten, die richtigen Worte zu finden, weshalb er sich stattdessen dafür entschied, sie komplett anzupassen, damit der Text auf Deutsch mehr Sinn ergibt. Auch wenn diese Änderungen dem Text selbst nicht wirklich viel hinzufügen und einige der Entscheidungen des Übersetzers gekünstelt oder fremd wirken, bleibt er der Form und dem Stil des Originaltexts weitestgehend treu.

Dies bringt seine Übersetzung gemäß Wittbrodts Klassifikation der strukturtreuen Übersetzung nahe.

8. 8. 3. Gebet eines Dakers (Maximilian W. Schroff)

Eine weitere Übersetzung des emineszianischen Gedichtes „Rugăciunea unui dac“ (Das Gebet eines Dakers) ist die von Maximilian W. Schroff übersetzte Fassung. Schroff war von Beruf Sprachenlehrer und Lexikograf, folglich hat er zur Erstellung mehrerer Lehrbücher für den Deutschunterricht in Rumänien im 20. Jahrhundert beigetragen (vgl. Wedekind, o. J.). Auch soll er zusammen mit anderen Lexikografen und Philologen zum Verfassen von deutsch-rumänisch und rumänisch-deutschen Wörterbüchern beigetragen haben (vgl. Wedekind, o. J.). Diese biografischen Fakten beweisen, dass der Autor tiefgehende sprachliche Fachkenntnisse sowohl des Deutschen als auch Rumänischen aufweist (vgl. Wedekind, o. J.). Es fehlen jedoch Daten über seinen genauen Werdegang, sodass es nicht eindeutig klar ist, ob er sich auch intensiv als Übersetzer betätigt hat (vgl. Wedekind, o. J.).

Woher das Interesse für die Übersetzung eben dieses Gedichtes des rumänischen Schriftstellers herrührt, ist nicht genau nachzuweisen. Er könnte jedoch damit zusammenhängen, dass der moderne Mensch kurz vor Anfang des 21. Jahrhunderts sich in einer ideologischen, existenziellen und religiösen Krise befundet hat und auch weiterhin befindet (vgl. Hollschwandner 2017). Das macht diesen lyrischen Text auch heute noch aktuell. Das gegenwärtige Individuum stellt sich auch weiterhin Fragen nach dem Sinn des Lebens, nach der Entstehung der Welt und danach, ob es ein Leben nach dem Tod gebe und was dort geschehe (vgl. 2017). Diese Fragen, welche auch dem Ausgangsgedicht zugrunde liegen, sind umso aktueller in einer Welt, in welcher die Technik und Künstliche Intelligenz die Oberhand zu gewinnen scheint (vgl. 2017). Der Mensch kann sich dabei als klein, unbeholfen und unscheinbar, als ausgeliefert betrachten, – doch nicht dem Schicksal wie im Sinn der antiken literarischen Werke oder des Determinismus ausgeliefert, – sondern einer wissenschaftlich und technischen Entwicklung, die unkontrollierbar und zugleich unaufhaltbar scheint (vgl. 2017).

Auch vor dem Übergang ins 21. Jahrhundert gab es tiefe Ängste vor einem Untergang der menschlichen Existenz, welche die literarische Tendenz des Expressionismus fortzusetzen schien, nämlich das apokalyptische Weltbild. Dieses wurde durch die Sonnenfinsternis im Jahr 2000, jedoch auch durch den Kalender der Maya und Nostradamus' Prophezeiung über den Weltuntergang zu Beginn diese neuen Jahrtausends verstärkt (vgl. Sârghi 2023: 52:40–52:42). Das könnten zumal die Beweggründe für die Übersetzung gerade dieses lyrischen Textes von Mihai Eminescu sein.

Die von Maximilian W. Schroff übersetzte Version zu Eminescus Gedicht stammt aus dem Band *Elfhundert rumänische Dichter – Von Eminescu bis zur Gegenwart / Lyrikanthologie* und wurde 2000 in Bukarest unter der Leitung des Herausgebers Matei Albastru veröffentlicht. Genau wie bei Eminescu sind drei ganz große Sinnabschnitte zu erkennen, welche sich jeweils in weitere zwei unterteilen lassen. Das Gedicht beschreibt dabei zuerst die Erschaffung der Welt und des Menschen, dessen Dankbarkeit und zuletzt seinen Wunsch zu sterben. Dem Originaltext entsprechend besteht die erste und fünfte Strophe jeweils aus einem Oktett, wobei die restlichen Strophen aus Sextetten bestehen. Als Reim weisen sowohl das Originalgedicht als auch die von Schroff durchgeführte Übersetzung einen Paarreim auf. Das Metrum besteht aus einem sechshebigen Jambus. Innerhalb der Satzzeichen und der Lexik gibt es einige Abweichungen:

– / – / – / – / – / – / –

Als noch kein Tod gewesen und noch Unsterblichkeit,
Auch nicht des Lichtes Quelle, die Leben uns verleiht;
Da noch kein Haut, kein Morgen, kein Gestern bot sich dar,
Weil eines ja in allem und alles eins nur war;
Als Erde, Luft und Himmel, die ungemess'nen Welten
Zu jenen Dingen, welche noch nie gewesen, zählten —
Da warst allein nur Du, drum möchte ich gerne wissen:
Wer ist nur wohl die Gottheit, die wir verehren müssen?

(Albastru 2000: 30).

Bereits im ersten Vers tritt eine Abweichung durch das Adverb „noch“ auf (Albastru 2000: 30). Im Originaltext klingt der Vers reicher durch die doppelte Negation „kein Tod“ und „nichts“ (2000: 30). Auch ist die implizite Perfektform „gewesen“ nicht in den temporalen Kontext passend, da alles wie in einem uralten Märchen geschildert wird. Folglich wäre das Präteritum „war“ passender (2000: 30). Im dritten Vers wirkt das Verb „bot sich dar“ viel zu

kompliziert, also dem Kontext unpassend, sodass die einfache Form „war“ im Präteritum besser wäre (2000: 30). Diese Abweichungen wurden von Schroff jedoch vermutlich für den Reim und Rhythmus durchgeführt. Die Pluralform „ungemess’nen Welten“ aus dem fünften Vers ist auch fehl am Platz, da eine unnötige Hyperbel erzeugt wird, welche besser durch „ganze Welt“ ersetzt werden sollte (2000: 30). Der Attributsatz als Zwischensatz im sechsten Vers wirkt auch viel zu kompliziert und erschwert die Melodie des Gedichtes. Im sechsten Vers geht die ursprüngliche Bedeutung eines Selbstgespräches des lyrischen Ich aus dem Originaltext verloren. Die rumänische Wortkombination „în sine-mi“ enthält eben einen reflexiven (grammatischen) und introspektiven (semantischen) Charakter, sodass Schroff besser folgende Variante hätte wählen sollen: „drum frag‘ ich innerlich mich selbst“, obwohl es redundant klingen könnte. Auch das Lexem „Gottheit“ im achten Vers ist fehl am Platz (2000: 30). „Gott“ hat im Rumänischen und Deutschen eine Doppelbedeutung: der christliche Gott oder der Obergott von polytheistischen Völkern. Auch sollte dieser Gott verehrt werden, nicht mehrere Götter, so wie es durch das Relativpronomen im Plural „die“ angegeben ist:

Er nur allein bestand, bevor der Götter Leben,
 Und hat aus feuchtem Chaos dem Funken Macht gegeben,
 Er nur erschuf die Götter, und seinem Wort und Blick
 Entsprang der Quell des Heiles, entquoll der Menschheit Glück.
 Erhebt drum eure Herzen, sein Lob soll aufwärts streben,
 Er ist der Tod des Todes, das neugebor’ne Leben!
 (Albastru 2000: 30).

Die zweite Strophe behält die anaphorische Konstruktion anhand des Personalpronomens dritter Person Singular „Er“ (Verse 9, 11, 14) und der Partikel „er“- (Vers 13). Im zehnten Vers erscheint eine Abweichung durch das Lexem „feuchtem Chaos“ (2000: 30). Dieses verleiht nicht dasselbe visuelle Bild wie im Originalgedicht, wo eher ein „unendlicher Strom / ein unendliches Gewässer“ als Lebensquelle gemeint ist. Das Adverb „nur“ im nächsten Vers ist auch nicht adäquat, denn es verdeutlicht, dass Gott / die Gottheit nur die Götter erschaffen habe, somit nichts anderes. „Er allein“ wäre somit dem Kontext entsprechender (2000: 30). In Eminescus Gedicht erschafft Gott die anderen Götter, beseelt sie, erschafft die Welt und die Menschen. Damit macht er die Menschen glücklich und sorgt für ihr Glück und Seelenheil auch nach dem Tod. Diese grundlegende Bedeutung aus dem Originalgedicht geht bei Schroff wiederum im Lexem „das neugebor’ne Leben“ und „Quell des Heils“ anstelle von „ewigem

Leben im Paradies“ und „Seelenheil“ verloren (2000: 30). Auch ist die Tempusform unpassend: „entsprang“ suggeriert eine abgeschlossene Handlung, wobei Eminescu eher eine fortlaufende verwendet, also Präsens: „entspringt“.

Er gab mir meine Augen, zu sehn des Tages Licht,
Und pflanzt er in dem Herzen das zarte Mitleid nicht?
Im Sturmgebraus der Winde vernahm ich seinen Schritt,
Auch in der Lieder Tönen klang seine Stimme mit.
Und dennoch, gib zu allem mir noch etwas hinzu:
Vergönne mir, ich bitte, des Todes ew'ge Ruh!
(Albastru 2000: 30).

In der dritten Strophe wird die ursprüngliche Synästhesie beibehalten, wobei der Leser sehen, hören und fühlen kann, was das lyrische Ich darstellt. Das Fragezeichen im Vers 16 ist unpassend, da keine rhetorische Frage in Bezug auf die Empathie des Menschen verwendet werden sollte. Der Mensch hat bei Eminescu ein von Gott ihm mitgegebenes Mitgefühl im Sinn der Nächstenliebe, welche bei den Orthodoxen das höchste Gebot ist. Ebenfalls sind sich die orthodoxen Gläubigen sicher, dass die Seele und das Herz ein- und dasselbe sind. Die Gefühle haben somit ihren Ursprung im Herzen, wobei dieses mit Empathie „aufgefüllt“ werden sollte (rumänisch „umplut“), nicht „gepflanzt“. Die Hyperbel des 17. Verses „Sturmgebraus“ wird von Schroff beibehalten (2000: 30). Das Verb „gib [...] hinzu“ aus dem 19. Vers mit dem danach folgenden Doppelpunkt ist eher unklar (2000: 30). Es sollte lieber folgenderweise lauten: „erflehe ich einen Zusatz noch“. Auch die ewige „Ruhe“ ist nicht entsprechend für das Leben nach dem Tod, das Drüben also, das bei Eminescu eher als das „drübige“ oder „benachbarte“ Leben (rumänisch „vecinicul“) bezeichnet wird (2000: 30):

Verfluche jedes Wesen, das Mitleid mit mir hat,
Doch segne du jedweden, der mich mit Füßen trat.
Will mich ein Mund verspotten, hör' ihn mit Mitgefühl,
Verleihe Kraft dem Arme, der mich ermorden will;
Und jener soll der erste von allen Menschen sein,
Der unter'm müden Haupte mir raubt den harten Stein!
(Albastru 2000: 30).

Die vierte Strophe enthält ebenfalls einige Abweichungen wie beispielsweise der Ausdruck „mit Füßen trat“ (2000: 30), welcher zu schwach für das rumänische Verb „împilă“ (2014: 276) steht. Letzteres bedeutet „tyrannisieren“, „unterdrücken“, „verfolgen“ oder „verjagen“, was viel stärker als „treten“ ist (2000: 30; Übers. E. H.). Im 22. Vers ist der Ausdruck „ein

Mund verspotten“ auch viel zu schwach, da es „zuhören des Mundes Spott“ lauten sollte (2000: 30). Auch der letzte Vers verliert an Bedeutung durch das Adjektiv „harten“, denn es sollte der „Grabstein“ sein, der einem die Ruhe raubt (2000: 30). Demzufolge ist auch das „müde Haupt“ eine Neudichtung (2000: 30). In dieser Strophe geht Eminescus anaphorische Konstruktion „Că“ („weil“) (2014: 276; Übers. E. H.) verloren:

Gehetzt von allen möge mein Leben mir verfliegen,
 Bis daß im trocknen Auge die Tränen mir versiegen;
 Ein jeder Mensch auf Erden, er soll sich Feind mir nennen,
 So daß ich selbst am Ende mich nicht mehr erkennen,
 Daß Schmerz und Leid mein Fühlen versteinet und so trübt,
 Daß ich der Mutter fluche, die ich so sehr geliebt!
 Und wenn dann tiefstes Hassen als Liebe mir erscheint,
 Kann ich vielleicht vergessen mein Weh, dem Tod vereint.
(Albastru 2000: 31).

In der fünften Strophe klingt das Verb „erkennen“ im 30. Vers des Gedichtes gezwungen (2000: 31). Das Modalverb „soll“ von davor ist zwar implizit, jedoch würde „erkenne“ im Präsens besser klingen (2000: 30). Dabei würde aber der Reim verloren gehen. Das Ausrufezeichen in Vers 32 ist ebenfalls eine Abweichung vom Original, wo keine Emphase dadurch entsteht. Dort wird die Mutterliebe hervorgehoben und die „Liebe“ aus dem 33. Vers hat bei Eminescu als „amor“ implizit auch die Bedeutung einer körperlichen Liebe. Diese Aspekte gehen bei Schroff verloren. Auch das Lexem „Weh“ aus dem 34. Vers ist viel zu schwach, da eher „Leid“ gemeint ist (2000: 31). Dasselbe lässt sich für „dem Tod vereint“ sagen, das eher unklar wirkt. Eminescu meint das als Fähigkeit und Erlaubnis des Menschen zu sterben, eine von Gott erflachte Erlaubnis. Die anaphorische Konstruktion aus dem Originalgedicht (Că“ Verse 29, 30, 31 und 32) wird nur teilweise beibehalten als „Daß“ im 31. und 32. Vers (2000: 31).

Wenn ich dann fremd und elend mein Leben endlich lasse,
 So werfet meinen Leichnam auf irgend eine Gasse,
 Und dem, o Gott, dem mögest die Krone du verheißen,
 Der Hunde auf mich hetzet, daß sie mein Herz zerreißen;
 Und jenem, der dann Steine mir wirft ins Angesicht,
 Schenk ihm das ew'ge Leben, Herr, und das Himmelslicht!
(Albastru 2000: 31).

In der sechsten Strophe ist das Lexem „Leichnam“ ohne das Epitheton „unwürdig“ ungenau, da das lyrische Ich sich als solches betrachtet (2000: 31). Auch das Ersetzen des Lexems

„Gott“ anstelle von „Vater“ (V. 37) ist keine gute Entscheidung des Übersetzers (2000: 31). „Vater“ ist semantisch aussagekräftiger als Schöpfer der Welt und des Menschen. Er hat den Menschen nach seinem Ebenbild erschaffen, was als Grundlage des Christentums gilt und in der Übersetzung verloren geht. Auch im 40. Vers ist das Lexem „Himmelslicht“ übertrieben in Kombination mit „ew’ge Leben“, denn es klingt redundant (2000: 31). Der erste Ausdruck wäre demzufolge ausreichend gewesen. Die Abweichung im Bereich der Interpunktion aus Vers 35 – bei Eminescu steht ein Pausenzeichen, bei Schroff ein Komma – ist syntaktisch begründet. Der Konditionalsatz hat im folgenden Vers sein Korrelat „So“, was den Ausgleich zum Original schafft, da es die Rolle des Pausenzeichens erfüllt.

Nur dann, o Herr, kann dankend ich Lobgesang erheben,
 Daß du das „Glück“ mir schenkest, auf dieser Welt zu leben!
 Um deine Himmelsgaben ich immer dich ersuch’,
 Beug nicht darum die Kniee, gib mir nur Haß und Fluch!
 Dein Hauch mög’ meinem Hauche das Ende dann verkünden,
 Damit im Nichts, dem ew’gen ich spurlos kann verschwinden.
 (Albastru 2000: 31).

In der letzten Strophe steht das Lexem „Herr“ anstelle von „Vater“, wobei eher der himmlische Vater gemeint sein sollte (2000: 31). Innerhalb desselben Verses wirken auch die Lexeme „danken“ und „Lobgesang“ redundant (2000: 31). Das Substantiv „Glück“ steht bei Schroff gewollt in Anführungszeichen, weil es eine Ironie darstellt. Das ist eine gravierende Abweichung vom Original. Bei Eminescu ist das lyrische Ich Gott gegenüber dankbar für Leben und Tod. Auch Vers 43 stellt eine Abweichung dar, denn im Originaltext beugt das lyrische Ich weder „Stirn“ noch „Knie“, bei Schroff jedoch nur die „Kniee“ (2000: 31). Dadurch geht semantisch die Unterwürfigkeit Gott gegenüber verloren, obwohl Schroff als Emphase das Ausrufezeichen am Ende des Verses einsetzt. Auch das Verb „verkünden“ aus dem 45. Vers ist eher schwach im Vergleich zur Entsprechung aus dem Originaltext „verursachen“ (2000: 31).

Die Abweichungen des Übersetzers sind manchmal dem Aufbau und der Form zuliebe durchgeführt, andere Male jedoch lassen sie erkennen, dass Maximilian W. Schroff die rumänische Kultur, Sprache und Religion entweder nicht eingehend genug kennt oder sich für eine teilweise Neudichtung entschieden hat. Vergleichend umfasst der lyrische Text insgesamt sechs große inhaltliche Abschnitte. Zuerst wird die Schöpfung vor dem Vorhandensein von Weltraum, Zeit, Licht, Leben und Tod dargestellt. Nur die Gottheit, welche durch das Person-

alpronomen der zweiten Person Singular angegeben wird („du“) ist vorhanden (2000: 31). Das entspricht auch den bisherigen Varianten, bis auf die von Kremnitz, wo das Personalpronomen dritter Person Singular gewählt wurde („ER“) (Sylva & Kremnitz 1881: 112). Wahrscheinlich wollte die Übersetzerin die Männlichkeit und Distanz zum unsterblichen Gott hervorheben.

Der zweite Abschnitt widmet sich dem Ursprung des Lebens und dem Erschaffen der „Götter“, „Welt“ aus dem „Chaos“. Danach wird die Beziehung des lyrischen Ichs zu Gott / zur Gottheit dargestellt, das sich zuerst dankbar erweist, denn es erhält „Augenlicht“, „Mitleid“ und sehnt sich nach „des Todes ew’ge Ruhe“ (Albastru 2000: 30f). Diese wird jedoch als das Drüben bei Eminescu gekennzeichnet, was in tiefer Verbindung zum Leben nach dem Tod und zur Wiedergeburt der Daker stand. Im vierten Abschnitt erfolgt eine Umkehrung dieser Werte. Das lyrische Ich leidet an seelischer Zerrissenheit und wünscht sich, Gott möge alles Mitleidige verfluchen und zerstören. Diese Tendenz nimmt im nächsten inhaltlichen Abschnitt das Maß der Selbstzerstörung ein, denn das lyrische Ich wünscht sich Negatives: Hass, Verfolgung und Schmerz, was antithetisch zu Mitgefühl und Freude, Heil steht.

Die folgende Sequenz veranschaulicht die Todessehnsucht des lyrischen Ichs und Belohnung dessen, der „Hund auf mich hetzt“ und dem „der Steine mir wirft ins Antlitz“ (2000: 31). Die letzte Konstruktion wirkt gekünstelt, dem Reim zuliebe. Das Ende des Gedichtes enthält wie in den vorherigen Variationen auch einen „Lobgesang“, der dem Schöpfer für das Leben und den erwünschten Tod durch das Verschwinden im „Nichts“ adressiert ist (2000: 31). In Bezug auf die Wortfelder und Perspektive sind keine Änderungen zu Eminescus Original, Kremnitz’ und Aichelburgs Übersetzungen zu vermerken, mit Ausnahme der hoffungsloseren Endsituation des lyrischen Ichs, das sich keine Wiedergeburt oder ein Leben im Drüben erwünscht. Stattdessen möchte es „spurlos“ im „Nichts“ verschwinden (2000: 31). Der Satzbau kennzeichnet sich sowohl durch Para- als auch durch Hypotaxen, welche in Form von Parallelismen mittels „Als“ oder durch die Konjunktionen „Weil“, „Wenn“, „Daß“ eingeleitet werden (2000: 31). Der parataktische Satzbau erfolgt meistens durch die Konjunktion „Und“ (2000: 30). Ein ähnlicher Satzbau ist auch in den vorherigen lyrischen Texten bemerkbar. Auch die Imperativformen sind vorhanden: „Erhebt eure Herzen“ – „Vergönne mir“ (2000: 30).

Als Metrum kennzeichnet es sich durch einen vorwiegend sechshebigen Jambus und weist zahlreiche rhetorisch-stilistische Mittel auf. Zu diesen zählen starke Antithesen („Leben“ – „Tod“), Anaphern („Daß“, „Er“), Parallelismen („kein Haut, kein Morgen, kein Gestern“), Hyperbeln („Hunde sollen das Herz zerreißen“, „Jeder Mensch soll Feind sein“), Personifikation („Sturmgebraus trägt Gottes Schritt“) und metaphorische Ausdrücke („Tod des Todes“ als Ausdruck der endgültigen Zerstörung und „Funken Macht“ für die schöpferische Kraft Gottes oder der Gottheit) (2000: 30f). Maximilian W. Schroffs Übersetzung von *Rugăciunea unui dac* (Das Gebet eines Dakers) klingt übersichtlicher, moderner und leichter nachvollziehbar als die Übersetzungen von Kremnitz oder von Aichelburg (Übers. E. H.). Auch wenn seine Übersetzung nicht die gleiche bildhafte Ausschmückung und Leidenschaft enthält wie die von Aichelburg, kompensiert Schroffs Übersetzung dies durch eine klare Syntax und eine relativ gelungene Reproduktion der Aussagekraft des Originals. Diese Eigenschaften machen sie somit zu einer sinntreuen Übersetzung nach Wittbrodts Klassifikation.

9. Diskussion der Endergebnisse

Die gründliche Analyse der Übersetzungen der vier Gedichte hat gezeigt, dass es vielfältige Interpretationsmöglichkeiten für die Übertragung der Werke des Dichters Mihai Eminescu ins Deutsche gibt. Sein Werk, das tief in den alten romantischen Traditionen seiner Vorgänger verankert ist, und die Themen, die er versucht wiederaufleben zu lassen, wurden lange Zeit in der rumänischen Literaturwissenschaft als Zeichen von Originalität dargestellt (vgl. Dumitrescu-Buşulenga 1999: 23). In Wirklichkeit waren sie jedoch lediglich eine Neuheit und auch unersättliche Inspirationsquelle für die aufstrebende rumänische Literatur, die sich auf der europäischen und internationalen Bühne etablieren wollte (vgl. Boia 2015: 10ff). Dennoch ergeben sich aus der Analyse nach dem Modell von Andreas Wittbrodt einige faszinierende Erkenntnisse: Es lässt sich sowohl eine klare Entwicklung bei der Anpassung des Werks des Dichters an ein neues Publikum und an die Normen der jeweiligen Zeit als auch eine Vielzahl kontrastierender Herangehensweisen an die rumänischen Originaltexte feststellen (vgl. 2015: 212). Es wird ebenfalls erkennbar, wie das Werk des Dichters von der kommunistischen Ära

bis in die Gegenwart häufig instrumentalisiert wurde, wie in den Kapiteln 5 und 6 erläutert wurde.

Darüber hinaus zeigt die Analyse, dass ÜbersetzerInnen sehr unterschiedliche Ansätze in Bezug auf Form, Sprache und semantische Treue verfolgen. Wie die Forschung im Rahmen der Descriptive Translation Studies gezeigt hat, ist jede Übersetzung Teil eines viel größeren Polysystems, das zeit- und raumübergreifend vernetzt ist (vgl. Gentzler 1993: 109f). Dabei unterliegt jede Übersetzung den Werten und Normen eines bestimmten Zeitraumes (vgl. 1993: 129f). Die Analyse der Übersetzungen von Eminescus Werken zeigt, dass diese Übersetzungen nicht nur äußerst facettenreich, sondern auch voller Gegensätze sind. Keine Übersetzung gleicht der vorherigen. Die Übersetzungen, die während seiner Lebenszeit von seiner Freundin und Mitarbeiterin Mite Kremnitz angefertigt wurden, stellen einen guten Ausgangspunkt dar. Obwohl die ersten deutschen Übersetzungen des Dichters ein grundsätzlich würdiges Unterfangen sind, hinterlassen sie letztlich einen zwiespältigen Eindruck. Mite Kremnitz verfolgt eine Strategie, die stark auf formale Bewahrung ausgerichtet ist. Dies lässt sich vor allem bei ihren Übersetzungen von „Melancolie“ („Melancholie“) und „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) nachweisen (Übers. E. H.). Sie bemüht sich, Eminescus Register, Struktur und rhetorische Mittel möglichst vollständig zu übertragen.

Dennoch führen archaische Schreibweisen (z. B. „Thor“, „todt“, „Thränenspuren“), semantische Verschiebungen (z. B. „Spinne“ / „Leinen“ statt „Grille“ / „Spinngewebe“) und syntaktisch holprige Konstruktionen zu einem Verlust an lexikalischer und gedanklicher Nähe (Sylva & Kremnitz 1881: 84–113). Ihre Übersetzungen streben zwar Eigenschönheit an, entfernen sich jedoch inhaltlich und stilistisch vom Original. Bei der Übersetzung von „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) zeigt sich erneut Kremnitz' Doppelstrategie: ein gutes Gespür für Form, aber Tendenzen zu Abwandlungen, die in kürzeren Gedichten stärker ins Gewicht fallen (Übers. E. H.). Im Gegensatz dazu wirkt Sperbers Ansatz kompakter, klarer und dichter am Original. Seine Übersetzung von Eminescus „Melancolie“ („Melancholie“), die er als „Schwermut“ übersetzt, verzichtet weitgehend auf unnötige Füllwörter, bewahrt die syntaktische Struktur und nutzt poetische Mittel wie Alliterationen, um Kohärenz zu erzeugen (Eminescu 1955: 35).

Die Arbeitsweise von Sperber ist nicht die eines Übersetzers, sondern die eines Dichters. Er adaptiert den Originaltext nicht, sondern bleibt den einfachen Formulierungen

Eminescus treu. Dennoch treten auch bei ihm kleinere stilistische Abweichungen auf, etwa das Auslassen wiederkehrender Interjektionen. Christian W. und Simone Reicherts-Schenk verfolgen eine andere Strategie: Sie schaffen Neuübersetzungen, die auf bestehenden Übersetzungen aufbauen – in diesem Fall, die Übersetzungen von Konrad Richter – und eine verfeinerte, kohärentere und semantisch präzisere Version des Originals anstreben (Eminescu 2000: 11f). Ihre Übersetzung von „Melancolie“ („Melancholie“) integriert viele Details und Mehrdeutigkeiten des Ausgangstextes. Doch der Versuch, maximale Treue zu wahren, führt zu Konflikten mit den grammatischen Zwängen des Deutschen. Dies verursacht syntaktische Überlängen, rhythmische Brüche und gelegentlich unnatürliche Formulierungen. Auch Eingriffe in die Perspektive – etwa die Verschiebung des lyrischen Ichs – verändern die Wirkung des gesamten Gedichtes.

Das Gedicht „Atât de fragedă“ („So zart“) zeigt erneut Kremnitz’ formale Treue, die jedoch durch semantische Verluste und schwerfällige Hypotaxen beeinträchtigt wird. Außerdem scheint Mite Kremnitz unsicher zu sein, welche Wortäquivalente sie in der Zielsprache verwenden soll, und gerät immer wieder in Situationen, in denen sie Kompromisse in Bezug auf die Feinheiten der rumänischen Sprache machen muss („Ein Traum von Glück, ein Traum von Liebe / Du, süße Märchenfee, mir bist. — / O lächle nur: dein einzig Lächeln / Zeigt mir, wie süß dein Wesen ist,“ /) (Sylva & Kremnitz 1889: 149). Die im Original allgegenwärtige Lebendigkeit der Leidenschaft wird in Kremnitz’ Übersetzung zu etwas Statischem und Klischeehaftem. Konrad Richter hingegen liefert eine stärker adaptierende Version, die zwar bemüht ist, die Strukturen des Originals zu wahren, aber durch Übertreibungen und syntaktische Neuschöpfungen verfremdend wirkt. Die Version der Schenks bleibt zwar strukturell nah, wirkt jedoch morphologisch gekünstelt.

Beim Betrachten des Gedichts „Dorința“ („Der Wunsch“) wird deutlich, wie sehr die Einfachheit sowie die Feinheiten der rumänischen Sprache die ÜbersetzerInnen vor eine Herausforderung stellt (Übers. E. H.). Mite Kremnitz versucht erneut, den Text neu zu adaptieren, anstatt die entsprechenden Äquivalente zu finden. Zoltán Franyó und die Schenks zeigen jeweils Stärken und Schwächen: Während Franyó formale Treue erreicht, wirken manche Lexeme künstlich und entfernen sich vom volkstümlichen Ton Eminescus. Franyó gelingt die Dynamik des Originals besser, verliert jedoch folkloristische Elemente. Die Schenks wiederum bleiben dem Original sehr nah, was zu abgehackten Stellen führt, aber dennoch

eine verständliche und teilweise sehr gelungene Übertragung ermöglicht. Bei der Übersetzung von „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) (Übers. E. H.) zeigt sich erneut Kremnitz' Doppelstrategie: ein gutes Gespür für Form, aber Tendenzen zu Abwandlungen, die in kürzeren Gedichten stärker ins Gewicht fallen. Aichelburgs Version wirkt trotz vieler Entsprechungen stellenweise künstlich. Maximilian W. Schroff hingegen bietet eine moderne, klare und gut lesbare Übersetzung, die jedoch weniger bildreich ist und dadurch an poetischer Intensität verliert. Insgesamt zeigt der Vergleich, dass jede Übersetzung eine eigene Balance zwischen Formtreue, sprachlicher Natürlichkeit und poetischer Wirkung finden muss.

Was diese Übersetzungen noch verdeutlichen, ist nicht nur das große Interesse an Eminescus Werk, sondern auch der Wunsch, den Spätromantiker Eminescu, in gewisser Weise wieder an seine deutschen romantischen Wurzeln anzuknüpfen. Während einige Übersetzer das Original semantisch präzise wiedergeben, leiden Rhythmus und Stil; andere schaffen poetisch überzeugende Texte, entfernen sich jedoch inhaltlich. Kremnitz' Übersetzungen schwankten zwischen einer treuen Wiedergabe von Form und Metrum sowie reinen Adaptionen. Die kommunistische Ära versprach viel, lieferte jedoch eine eher uneinheitliche Übertragung von Eminescus Werken. Diese variierten von vollständigen Bearbeitungen über teilweise Bearbeitungen bis hin zu lediglich strukturell nahen Wiedergaben. Mit dem Anbruch des neuen Jahrtausends, als Rumänien versuchte, seine totalitäre Vergangenheit hinter sich zu lassen, versuchten die Schenks, eine neue Version von Eminescu dem deutschen Lesepublikum näherzubringen. Obwohl sie sich auf bereits etablierte Übersetzungen stützten, erweist sich das Endprodukt letztlich als ein eher zwanghafter Versuch, alle verborgenen Bedeutungen des Originaltextes hervorzuheben. Zwar erreicht keine der Übersetzungen eine vollständige Deckung mit Eminescus lyrischer Welt, doch sie alle offenbaren auf ihre Weise ein spezifisches Verständnis seines Werkes.

10. Conclusio

Vorliegende wissenschaftliche Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, vier lyrische Texte des rumänischen Dichters Mihai Eminescu und deren Übersetzungen zu analysieren, um sie deutscher LeserInnen näher zu bringen. Als Ausgangspunkt wurden in Rahmen der Descriptive Translation Studies, translatorische Normen und Theorien diesbezüglich berücksichtigt, vor allem Andreas Wittbrodts *Verfahren der Gedichtübersetzung*, dessen Klassifikationen der verschiedenen Gedichtübersetzungen als Modell für die Analyse dienten. In der gesamten Untersuchung der betreffenden emineszianischen lyrischen Texte wurden als wissenschaftliche Methoden die diachronische, synchronische, translatorische und die rezeptionsästhetische angewandt.

Der Ausgangspunkt für dieses Thema war, dem deutschsprachigen Publikum eine neue Perspektive auf Eminescus Werk zu bieten und aufzuzeigen, wie stark der rumänische Dichter von der deutschen Romantik und Philosophie geprägt wurde. Es ist dabei eindeutig festzustellen, dass die Natur eine bedeutende Rolle in seiner Lyrik spielt (vgl. Vogelpohl 1951: 72). Die Natur scheint an den Gefühlszuständen des lyrischen Ichs teilzunehmen, sogar am Liebesakt, der sich bei Eminescu immer inmitten der Natur abspielt, beispielsweise in den Gedichten „Dorința“ („Der Wunsch“), „Melancolie“ („Melancholie“) und „Atât de fragedă“ („So zart“) (Übers. E. H.). Ein weiterer bedeutender Wesenszug der deutschen Romantik ist in der Verherrlichung der Geliebten zu erkennen (vgl. Călinescu 1982: 471). Im Unterschied zu anderen großen Romantikern ist die emineszianische Geliebte jedoch entweder ein nicht / nur schwer zu erreichendes Ideal in Form eines Himmelskörpers (Mond oder Abendstern) oder eine, welche dem Aufruf des Geliebten folgt und sich diesem hingibt, was den tiefen folkloristischen Charakter seiner Gedichte aufzeigt (vgl. Drăgan 1989: 116f). Auch ist die typische Dualität der deutschen Romantik in Eminescus Werk vorhanden, was bestens in „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) in Form von Antithesenpaaren Leben – Tod, Freude – Trauer, Gott – Mensch zum Ausdruck kommt.

Synchronisch und den Normen der Übersetzungen entsprechend wurden die vier lyrischen Texte und ihre Übersetzungen aus drei verschiedenen Jahrhunderten hinsichtlich des Kontextes, der inhaltlichen Aspekte, der Lexik, der Syntax, des Aufbaus, der rhetorisch-stilistischen Mittel, Perspektive und Ausgangs- / Endsituation des lyrischen Ichs untersucht. Dabei

wurde festgestellt, dass die meisten, bereits im vorherigen Unterkapitel erwähnten ÜbersetzerInnen eher darauf bedacht waren, die allgemeine Aussage, Themen und Motive aus dem Originaltext zu bewahren. Auch zeigten einige von ihnen eine ganz besondere Treue für den Aufbau, Reim, Rhythmus und Metrum, was sich jedoch oft zu Ungunsten des gesamten lyrischen Textes ausgewirkt hat, denn dabei ist seine Melodie und das Spezifische von Eminescus Original verloren gegangen (vgl. Boia 2015: 212f). Auch waren sehr oft gekünstelte morphologische oder syntaktische Konstruktionen und inadäquate Lexeme zu bemerken. Die Lyrik Eminescus erweist sich als eine Herausforderung für ÜbersetzerInnen, da sie oft kulturelle, historische, folkloristische und philosophische Wurzeln aufweist (vgl. Bot 2012: 229). Um diese richtig zu entschlüsseln, ÜbersetzerInnen sollen nicht nur mit der rumänischen Sprache, sondern auch mit der rumänischen Geschichte und Kultur gut vertraut sein (vgl. 2012: 229f).

Diachronisch wurde auch kurz das Leben und Werk des rumänischen Dichters untersucht, das eng in Verbindung mit seinem literarischen Schaffen steht. Seine seelische Zerrissenheit und der selbstzerstörerische Charakter sind in seinem Gedicht „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) am besten zu bemerken (Übers. E. H.). Ebenfalls im Zusammenhang mit Eminescus Leben steht auch – aus rezeptions-ästhetischer Sicht – seine ihm vorgeworfene antisemitische und fremdenfeindliche Haltung. Diese steht in dem gegenwärtigen literarischen Diskurs immer öfter im Fokus (vgl. Petreu 2022: 20). Die Auseinandersetzung mit dem lyrischen Werk des rumänischen Dichters und den dazu durchgeführten Übersetzungen ins Deutsche hat ergeben, dass Mihai Eminescu eine Originalpoesie im Sinn der romantischen Auffassung von Lenau und Novalis erreicht hat (Fassel 1992: 57).

Die untersuchten Gedichte weisen eine Verbindung zur Philosophie, deutschen und rumänischen Kultur, rumänischen Geschichte und Folklore auf, wobei sie auch in der Originalsprache dank ihrer inneren Melodie zu fließen scheinen. Darin ergibt sich auch die Schwierigkeit, diese lyrischen Texte zielgerecht zu übersetzen (vgl. Boia 2012: 212). Wie aus dem theoretischen Kapitel dieser wissenschaftlichen Arbeit hervorgeht, befindet sich eine Übersetzung immer zwischen Akzeptanz, also Anpassung an die Zielkultur und Angemessenheit, also Treue zum Originaltext. Dadurch bringt sie auch neue, fremde Elemente, oft holprige und inadäquate Konstruktionen in die Zielkultur, wie aus den analysierten Gedichten hervorgegangen ist. Eine literarische Übersetzung wird auch nie dem Originaltext

entsprechen, da gesellschaftliche und kulturelle Erwartungen und Prinzipien solche Abweichungen bewirken. Demzufolge befinden sich die Übersetzungen der behandelten emineszianischen lyrischen Werke irgendwo in der Mitte zwischen Akzeptanz und Angemessenheit, wobei einige sogar als Neudichtungen betrachtet werden können.

11. Bibliographie

Albastru, Matei (Hg.) (2000). *Einhundertelf Rumänische Dichter – Von Eminescu bis Gegenwart / Lyrikanthologie*. Bukarest: Verlag România Press.

Albrecht, Jörn (1998). *Literarische Übersetzung / Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Alexe, Dan (2025). *Dacopatia și alte rătăcirii românești*. Bukarest: Humanitas.

Balan, George (1984). *Nebănuitul Eminescu*. München: Jon Dumitru – Verlag.

Behring, Eva (1994). *Rumänische Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Konstanz. Universitätsverlag Konstanz.

Bereza, Dorota Karolina (2013). *Die Neuübersetzung – Eine Hinführung zur Dynamik literarischer Translationskultur*. Berlin: Frank & Time GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur.

Blaa, Lucian (2011). *Trilogia culturii*. Bukarest: Humanitas.

Boghici, Cezar; Dinu, Gabriela & Șindrilăru, Florin (2006). *Poezia românească / Antologie de texte comentate și aprecieri critice*. Bukarest: Editura Paralela 45

Bogdan, Sidonia (2019). <https://www.vice.com/ro/article/am-vazut-cum-academia-tine-cultura-romana-in-comunism/> (Stand 27. 11. 2025).

Boia, Lucian (2015). *Mihai Eminescu, românul absolut / Facerea și desfacerea unui mit*. Bukarest: Humanitas.

Bot, Ioana (2012). *Eminescu explicat fratelui meu*. Bukarest: Editura Art.

Bulgăr, Gheorghe (1963). *Eminescu despre problemele limbii române literare*. Bukarest: Editura Științifică.

Butaru, Lucian T. (2012). Eminescu and the pattern of Romanian antisemitism. *Studia Universitatis Babes-Bolyai – Studia Europaea* 3, 117.

Cadera, Susanne M. & Walsh, Andrew Samuel (Eds.) (2022). *Retranslation and Reception / Studies in a European Context*. Leiden: Brill Hes & De Graaf.

Călinescu, George (1989): *Viața lui Mihai Eminescu*. Bukarest: Editura Minerva.

- Călinescu, George (1982). *Istoria literaturii române de la începuturi până în prezent*. Piru, Alexandru (Hg.). 2. Aufl. Bukarest: Editura Minerva.
- Cenan, Călina (2023). *Istoria României*. [Audio Podcast]. S. 3, Ep. 162, 10. 07. 2023. <https://podcasts.apple.com/de/podcast/istoria-romaniei/id1482321126?l=en-GB&i=1000620505758> (Stand 12. 01. 2026).
- Cojorean, Georg (1992) Versuch einer Darstellung der Eminescu-Rezeption im deutschen Sprachraum. In: Constantinescu, Ioan (1992). *Mihai Eminescu 1850 – 1889: nationale Werte – nationale Geltung*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk.
- Constantinescu, Ioan (Hg.) (1988). *Eminescu im europäischen Kontext*. Augsburg: Universität Augsburg – Südosteuropa Gesellschaft.
- Copilu-Copilin, Dumitru (2016). *Eminescu în circuitul universal*. Târgoviște: Editura Biblioteca.
- Cuțitaru, Laura Carmen (2021). Despre „î” și „â”. <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-fata-timpului/despre-i-si-a-633408.html> (Stand 30. 04. 2026).
- Czier, Uwe & Primus, Dora (2022). *Alfred Margul-Sperber, 1898–1967*. <https://uelex.de/uebersetzer/margul-sperber-alfred/> (Stand 05. 03. 2026).
- Drăgan, Gheorghe (1989). *Poetică eminesciană / I. Temeiuri folclorice*. Iași: Editura Junimea.
- Dobrogeanu-Gherea, Constantin (1983). *Critice – Studii și articole*. Bukarest: Editura Minerva.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe (1963). *Eminescu*. Bukarest: Editura Tineretului.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe (2016). *Eminescu și romantismul german*. Hrsg. Irimia, Dumitru. Putna: Editura Nicodim Caligraful.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe & Sava, Iosif (1989). *Eminescu și muzica*. Bukarest: Editura muzicală.
- Eminescu, Mihai (1955). *Gedichte*. Bukarest: Verlag „Das Buch“.
- Eminescu, Mihai (1989). *Gedichte*. Papu, Edgar. (Hg.). Bukarest: Kriterion Verlag.
- Eminescu, Mihai (2000). *Gedichte*. Reicherts-Schenk, Simone & Schenk, Christian W. (Hg.). Kastellaun: Verlag Dionysos.
- Eminescu, Mihai (2014). *Poezii*. Cioabă, Cătălin. (Hg.). Bukarest: Humanitas.

- Eșian, Delia (2016). Mite Kremnitz als Übersetzerin und Romanschriftstellerin. In: *Germanistische Beiträge* 39: 275–289.
- Even-Zohar, Itamar (1979). Polysystem Theory: *Poetics Today*, Vol. 1, 1/2, 287–310.
- Even-Zohar, Itamar (1978). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: Toury, Gideon (ed.) (1978). *Translation Across Cultures*. New Delhi: Bahri. 24.
- Fassel, Horst (1992). Lenau und Eminescu. Die Leistungsfähigkeit eines Vergleichs. In: Constantinescu, Ioan (1992). *Mihai Eminescu 1850–1889: nationale Werte – nationale Geltung*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk.
- Gentzler, Edwin (1993). *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge.
- Heine, Heinrich (1844) (2022). *Neue Gedichte*. München: Anaconda Verlag. 26.
- Hodoș, Enea (1893). *Manual de istoria literaturii române*. Caransebeș: Editura „Foi Diecezane“ 163–166.
- Hollschwandner, Edwin (2017). Notizen zur Vorlesung *British Romanticism in Context*. Unveröffentlichte Notizen, Ludwig-Maximilian-Universität München, Bachelor of Arts Anglistik: Basismodul Fachwissenschaft. P2.2 Literaturwissenschaft 1.
- Iorga, Nicolae (1985). *Pagini alese*. Bukarest: Editura Ion Creangă.
- Kang, Jimmy (2016). Melancholy in the 19th Century. <https://medium.com/@jimmykang/melancholy-in-the-19th-century-56c01b954ebb> (Stand 06. 01. 2026).
- Manolescu, Nicolae (1998). Eminescu, pro și contra. In: *România literară* 20, 129–131.
- Lange, Anne; Monticelli, Danielle & Rundle, Christopher (2022). Translation and the History of European Communism. In: Lange, Anne; Monticelli, Danielle & Rundle, Christopher (ed.) (2022). *Translation under Communism*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Leca, Magdalena (2002). *Limbajul eminescian în traduceri germane și italiene*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“.
- Lefevere, André (1992). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. New York: Routledge.
- Lenau, Nikolaus. (1993). *Gedichte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 44.
- Nădejde, Ion (1886). *Istoria limbii și literaturii române*. Iași: Editura librăriei școalelor Frații Șaraga. 474–476.

Negrici, Eugen (2017). *Die Illusionen der rumänischen Literatur*. Wien: New Academic Press.

Nemeş, Norbert (2024). <https://romania.europalibera.org/a/o-treime-dintre-romani-citesc-obi-ceiuri-lectura/33099396.html> (Stand 27. 11. 2025).

Norris, David (2020). The Global Presentation of Small National Literatures: South Slavs in Literary History and Theory. In: Chitnis, Rajendra; Stougaard-Nielsen, Jakob; Atkin, Rhian & Milutinović, Zoran (Hg.) (2020). *Translating the Literatures of Small European Nations*. Liverpool. Liverpool University Press.

Paul-Bădescu, Cezar (1998). Argument. In: *Dilema* 27, 6.

Petreu, Marta (2022). Despre antisemitismul bine temperat al lui Mihai Eminescu și/sau al altora: *Observator cultural* 1297, 20.

Poe, Edgar-Allan (1984). *Complete Stories and Poems*. New York: Doubleday. 744.

Pojoga, Vlad (2018). A Survey of Poetry Translations in Romanian Periodicals (1990-2015). In: Sass, Maria; Baghiu, Ștefan & Pojoga, Vlad (ed.) (2018) *The Culture of Translation in Romania*

Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien. Berlin: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Popa, Lăcrămioara (2015). Alfred Margul-Sperber – Porträt eines hervorragenden Dichters und Übersetzers. In: *Germanistische Beiträge* 37, 183–195.

Pop, Traian (2026). https://wp.pop-verlag.com/?page_id=2715 (Stand 21. 02. 2026)

Popescu, Violeta (2025). <https://culturaromena.it/placa-omagiala-dedicata-poetului-mihai-eminescu-in-orasul-recanati-italia/> (Stand 23. 11. 2025).

o. V. (2026). <https://utpdistribution.com/9783631476239/die-legende-von-meister-manole-in-der-rumaenischen-dramatik/> (Stand 21. 02. 2026)

o. V. (2017). <https://banaticum.ro/en/franyo-zoltan-1887-1978-3/> (Stand 28. 04. 2026)

o.V. (2023). https://www.lyrikwiki.de/mediawiki/index.php/Eminescu,_Mihai (Stand 14. 11. 2025)

Rădulescu, Raluca (2018). Der rumänische Nationaldichter Mihai Eminescu – Deutsche Dichtung auf Rumänisch?. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9. H1. 33–44.

Sass, Maria; Baghiu, Ștefan & Pojoga, Vlad (Hg.) (2018). *The Culture of Translation in Romania - Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien*. Berlin: Peter Lang Verlag GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Sârghi, Horia (2023). România anilor '90. <https://www.youtube.com/watch?v=1Rk4Yzxy-V9A> (Stand 15. 03. 2026).

Sârghi, Horia (2023). Cum sărbătoreau românii Crăciunul în comunism. <https://www.youtube.com/watch?v=gbiPiVzVISM>. (Stand 10. 03. 2026).

Schippel, Larisa (2014). Traditionen des Bruchs. Plädoyer für eine Historiographie des Übersetzens. In: Schippel, Larisa; Jeanrenaud, Magda & Richter, Julia (Hg.) (2014). „*Traducerile au de cuget să îmblânzească obiceiurile... „ / Rumänische Übersetzungsgeschichte – Prozesse, Produkte, Akteure*. Berlin. Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur. Iași. Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“.

Schopenhauer, Arthur (1819). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: F. A. Brockhaus.

Schulte, Hans (1993). Art and Critique: The Theory and the Practice of Literary Translation. In: Schulte, Hans & Teuscher, Gerhart (Hg.) (1993). *The Art of Literary Translation*. Lanham: University Press of America.

Sienerth, Stefan (2024). *Geheimdienstlich äußerst intensiv ins Visier genommen / Der Dichter und Übersetzer Wolf von Aichelburg*. <https://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/kultur/25290-geheimdienstlich-aeusserst-intensiv-ins.html> (Stand 10. 03. 2026).

Solibakke, Regine Knierim (1993). Das Problem des Übersetzens von Lyrik. In: Schulte, Hans & Teuscher, Gerhart (Hg.) (1993). *The Art of Literary Translation*. Lanham: University Press of America.

Sylva, Carmen & Kremnitz, Mite (1881). *Rumänische Dichtungen*. Leipzig: Wilhelm Friedrich Verlag des „Magazin für die Literatur des In- und Auslandes“.

Sylva, Carmen & Kremnitz, Mite (1889). *Rumänische Dichtungen*. Dritte Auflage. Bonn: Verlag von Emil Strauß.

Susam-Sarajeva, Şebnem (2003). Multiple-entry visa to travelling theory / Retranslations of literary and cultural theories. In: *Target* 15, 2–4.

Terian, Andrei (2018). Translating the World, Building the Nation: Microtheories of Translation in Romanian Cultural Criticism (1829-1948). In: Sass, Maria; Baghiu, Ştefan & Pojoga, Vlad (ed.) (2018). *The Culture of Translation in Romania / Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien*. Berlin: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Toury, Gideon (2012). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Tymoczko, Maria (2014). Why Literary Translation is a Good Model for Theory and Practice. In: Boase-Beier, Jean; Fawcett, Antoinette & Wilson, Philip (Hg.) (2014). *Literary Translation – Redrawing the Boundaries*. London: Palgrave Macmillan.

Ungureanu, Cornel (2023). Franyó Zoltán – un nume pentru Budapesta, Viena și Timișoara. <https://revistavatra.org/2023/02/07/ungurii-cititi-de-romani-ii/#more-11093> (Stand 30. 04. 2026).

Vătavu, Bogdan (2021). <https://www.scena9.ro/article/biblioteca-publica-asediul-autoritatilor> (Stand 27. 11. 2025).

Venuti, Lawrence (2004). Retranslations: The creation of value. In: Faull, Katherine (ed.) (2004). *Translation and Culture*. Cranbury: Associated University Press. 30–37.

Vogelpohl, Wilhelm (1951). *Deutsche Dichtung / Eine Darstellung ihrer Geschichte*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

von Eichendorff, Joseph (o.J.). Gedichte des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Schulhof, Hilda & Sauer, August (Hg.). Regensburg: Druck und Verlag von Josef Habel. 305.

von Aichelburg, Wolf (1992). Eminescu auf Deutsch. Übertragungsprobleme. In: Constantinescu, Ioan (1992). *Mihai Eminescu 1850–1889: nationale Werte – nationale Geltung*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk.

Vlahuță, Alexandru (1892). *Curentul Eminescu, conferință ținută la Ateneu, joi 12 martie 1892, și o poezie nouă*. Bukarest: Tipografia „Lupta“. 6.

Wedekind, Michael (o.J.) <https://www.michael-wedekind.de/romance-philology> (Stand 15. 03. 2026)

Wittbrodt, Andreas (1995). *Verfahren der Gedichtübersetzung – Definition, Klassifikation, Charakterisierung*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften.

12. Anhang

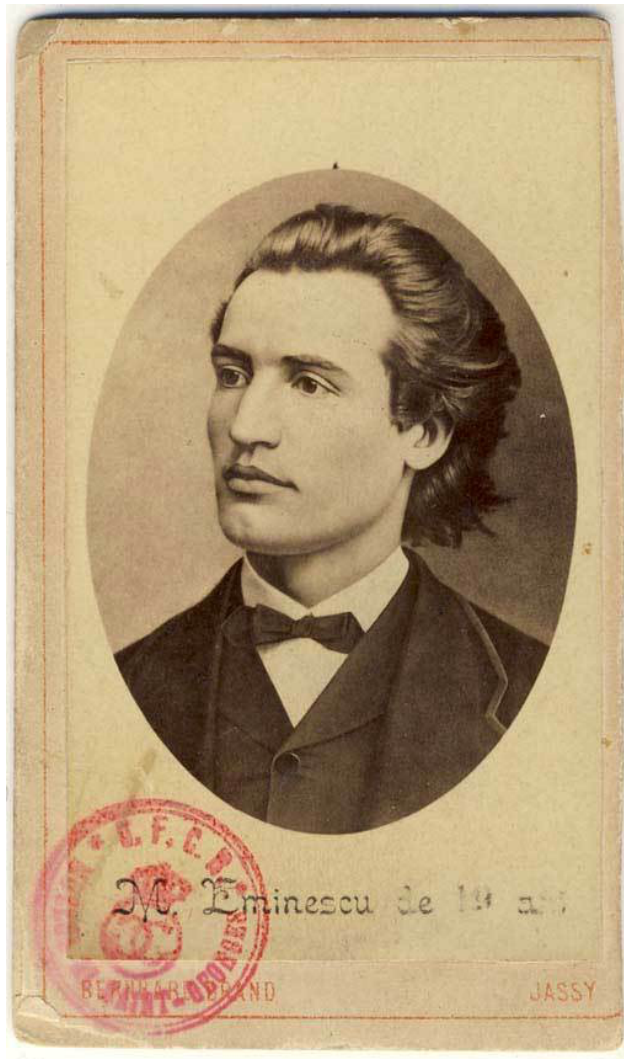


Abb. 1: Emanuel, Dumitru (2021). <https://alephnews.ro/cultura/cine-a-realizat-cea-mai-cunoscuta-fotografie-a-lui-mihai-eminescu-povestea-celor-4-poze-certificate-in-care-apare-poetul/> (Stand. 21. 01. 2026).

Mihai Eminescu

Melancolie

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopții moartă.
O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie
Și în mormânt albastru și-n pânze argintie,
În mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc,
Tu adorat și dulce al nopților monarc!
Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă,
Ce sate și câmpie c-un luciul văl îmbracă;
Văzduhul scânteiază și ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar.
Și țintirimul singur cu strâmbe cruci veghează,
O cucuvaie sură pe una se așează,
Clopotnița trosnește, în stâlpi izbește toaca,
Și străveziul demon prin aer când să treacă,
Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.

Biserica-n ruină

Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână,
Și prin fereste sparte, prin uși țiuite vântul —
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul —
Năuntrul ei pe stâlpii-i, păreți, iconostas,
Abia conture triste și umbre au rămas;
Drept preot toarce-un greier un gând fin și obscur,
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.

.....
Credința zugrăvește icoanele-n biserici —
Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,
Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas
Abia conture triste și umbre-au mai rămas.
În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier;
Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.
Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,

Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea - și râd de câte-ascult
Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.

Eminescu, Mihai (2014). *Poezii*. Cioabă, Cătălin. (Hg.). Bukarest: Humanitas. 153–154.

Atât de fragedă

Atât de fragedă, te-asameni
Cu floarea albă de cireș,
Și ca un înger dintre oameni
În calea vieții mele ieși.

Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,
Și de la creștet pân-în poale
Plutești ca visul de ușor.

Din încrețirea lungii rochii,
Răsai ca marmura în loc —
Ți-atârnă sufletul de ochii
Cei plini de lacrimi și noroc.

O, vis ferice de iubire,
Mireasă blândă din povești,
Nu mai zâmbi! A ta zâmbire
Mi-arată cât de dulce ești,

Cât poți cu-a farmecului noapte
Să-ntuneci ochii mei pe veci,
Cu-a gurii tale calde șoapte,
Cu-mbrățișări de brațe reci.

Deodată trece-o cugetare,
Un vâl pe ochii tăi fierbinți;
E-ntunecoasa renunțare,
E umbra dulcilor dorinți.

Te duci, ș-am înțeles prea bine
Să nu mă țin de pasul tău,
Pierdută veșnic pentru mine,
Mireasa sufletului meu!

Că te-am zărit e a mea vină
Și veșnic, n-o să mi-o mai iert,
Spăși-voi visul de lumină
Tinzându-mi dreapta în deșert.

Ș-o să-mi ră sai ca o icoană
A pururi verginei Marii,
Pe fruntea ta purtând coroană —
Unde te duci? Când o să vii?

Eminescu, Mihai (2014). *Poezii*. Cioabă, Cătălin. (Hg.). Bukarest: Humanitas. 277–278.

Dorința

Vino-n codru la izvorul,
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Și în brațele-mi întinse
Să alergi, pe piept să-mi cazi,
Să-ți desprind din creștet vâlul,
Să-l ridic de pe obraz.

Pe genunchii mei ședea-vei,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr, înfiorate,
Or să-ți cadă flori de tei.

Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braț încet s-o culci,
Lăsând pradă gurii mele
Ale tale buze dulci...

Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratice izvoare,
Blânda batere de vânt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri.

Eminescu, Mihai (2014). *Poezii*. Cioabă, Cătălin. (Hg.). Bukarest: Humanitas. 162–163.

Rugăciunea unui dac

Pe când nu era moarte, nimic nemuritor,
Nici sâmburul luminii de viață dătător,
Nu era azi, nici mâne, nici ieri, nici totdeauna,
Căci unul erau toate și totul era una;
Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată
Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată,
Pe-atunci erai Tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi:
Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?

El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii
Și din noian de ape puteri au dat scânteii,
El zeilor dă suflet și lumii fericire,
El este-al omenimei izvor de mântuire:
Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i,
El este moartea morții și învierea vieții!

Și el îmi dete ochii să văd lumina zilei,
Și inima-mi împlut-au cu farmecele milei.
În vuietul de vânturi auzit-am a lui mers
Și-n glas purtat de cântec simții duiosu-i viers,
Și tot pe lâng-acestea cerșesc înc-un adaos:
Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos!

Să blesteme pe-oricine de mine-o avea milă,
Să binecuvânteze pe cel ce mă împilă.
S-asculte orice gură, ce-ar vrea ca să mă râdă,
Puteri să puie-n brațul ce-ar sta să mă ucidă,
Ș-acela dintre oameni devină cel întâi
Ce mi-a răpi chiar piatra ce-oi pune-o căpătâi.

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,
Pân' ce-oi simți că ochiu-mi de lacrimi e sec,
Că-n orice om din lume un dușman mi se naște,
C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaște,
Că chinul și durerea simțirea-mi a-mpietrit-o,
Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o —
Când ura cea mai crudă mi s-a părea amor...
Poate-oi uita durerea-mi și voi putea să mor.

Străin și făr' de lege de voiu muri — atunce
Nevrednicu-mi cadavru în uliță l-arunce,
Ș-aceluia, Părinte, să-i dai coroană scumpă,
Ce-o să asmuțe câinii, ca inima-mi s-o rumpă,
Iar celui ce cu pietre mă va izbi în față,
Îndură-te, stăpâne, și dă-i pe veci viață!

Astfel numai, Părinte, eu pot să-ți mulțumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc,
Să cer a tale daruri, genunchi și frunte nu plec,
Spre ură și blestemuri aș vrea să te înduplec,
Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă
Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă!

Eminescu, Mihai (2014). *Poezii*. Cioabă, Cătălin. (Hg.). Bukarest: Humanitas. 275–276.

Mite Kremnitz

Melancholie

Inmitten schwarzer Wolken war wie ein offnes Thor,
Die Königin der Nächte zog durch im Todesflor. —
O schlafe, schlafe in Frieden, in silberglänzend Leinen,
Im blauen Grabgewölbe, wo tausend Fackeln scheinen,
Wo unter stolzem Bogen der Himmel Dich bewacht,
Du bleiche, allgefeierte Beherrscherin der Nacht!
In unbegrenztem Raume lag hingestreckt die Welt,
Und Dorf und Feld erglänzten vom Reife grell erhellt,
Die Luft erfüllt mit Funken, wie kalkbetüncht erschienen
Die hoch aufragenden Gemäuer der Ruinen.
Der Friedhof wacht allein nur mit seiner Kreuze Last,
Auf einem hält die Eule, die unheimliche, Rast,
Der Kirchthurm ächzt, die Tokka als wie von selber schlägt,
Der Dämon, wie er plötzlich die weiten Schwingen regt,
Berührt leis das Kupfer mit seiner Flügel Rand,
So dass ein Klagewimmern aus ihm sich scheu entwand.

Die Kirche steht zerfallen,
Ehrwürdig, öd' und traurig mit den geborst'nen Hallen,
Durch Thür and Fensterhöhlen hört man den Wind nur heulen,
Wie Zauberformel klingt es aus den zerstörten Säulen,
Und drinnen am Altare, an fast entfärbten Mauern
Nur starre Schattenbilder um einst'ge Grösse trauern,
Als Priester webt die Spinne still den Gedanken fort,
Als Messner klopft der Holzwurm in dem geweihten Ort.

Der Glaube malt die Bilder, die jene Kirchen schmücken,
Auch mir gab er sein Märchen, die Seele zu beglücken;
Doch vor des Lebens Schwere und durch des Schicksals Macht
Nur Schattenbilder blieben in meiner Seele Nacht.
Vergebens such' die Welt ich, in meinem müden Sinn,
Es webet einsam, herbstlich gar eine Spinne drin,
Und auf dem leeren Herzen vergebens sucht die Hand,
Den Holzwurm fählt sie klopfen, wie an der Sargeswand.
Denk' ich jetzt an mein Leben, so wundersam und bunt,
So scheint's mir eine Kunde aus einem fremden Mund,

Als sei ich nie gewesen, als sei es nicht mein Leben,
Wer ist es denn, der's hersagt? Wem ist die Sprach' gegeben,
Auf die mein Ohr muss lauschen? und wessen Lebens Noth
Verlach' ich da? Mir ist es, als wär' ich längst schon todt.

Sylva, Carmen & Kremnitz, Mite (1881). *Rumänische Dichtungen*. Leipzig: Wilhelm Friedrich Verlag des „Magazin für die Literatur des In- und Auslandes“. 84–86.

Dir!

Du gleichst des Kirschbaums weißer Blüthe,
So rein erscheinst du mir, so zart,
Betratest meines Lebens Pfade
Nach Engel-, nicht nach Menschenart.

Die Seide rauscht um deine Füße,
Berührt den weichen Teppich kaum;
Vom Scheitel bis zum Sohlenrande
Schwebst du dahin, leicht wie ein Traum.

Aus deines langen Kleides Falten
Erstehst du einer Statue gleich,
Und meiner Seele Glück muß hangen
An deinem Auge thränenreich.

Ein Traum von Glück, ein Traum von Liebe
Du, süße Märchenfee, mir bist. —
O lächle nur: dein einzig Lächeln
Zeigt mir, wie süß dein Wesen ist,

Wie deines Zaubers holde Kräfte
Die bangen Augen mir umdüstern,
Mit deines kühlen Arms Umfängen,
Mit deines Mundes heißem Flüstern —

Doch plötzlich hüllen die Gedanken
Wie Schleier deiner Augen Gluth;
Der Schatten ist es des Entsagens,
In dem das heiße Wünschen ruht.

Du gehst - ich hab' dich wohl verstanden,
Mich dir zu folgen nie getraut,
Verloren, ewig mir verloren,
Du meiner Seele holde Braut!

Daß ich dich sah, ist mein Verschulden,
Ich büß' es, daß ich dich gekannt,
Und daß du mir aus lichten Höhen,
Vergebens hingestreckt die Hand.

Du gleichst dem hehren Heil'genbilde
Der ewig jungfräulichen Maid;
Maria's Reif schmückt deine Stirne —
Entschwandst du mir für alle Zeit?

Sylva, Carmen & Kremnitz, Mite (1889). *Rumänische Dichtungen*. Dritte Auflage. Bonn:
Verlag von Emil Strauß. 149–150.

Liebeslied

Komm zur Quelle, die im Walde
Leise über Kiesel rauscht,
Wo die Rasenbank im Dickicht
Liegt versteckt und unbelauscht.

Komm und sinke in die Arme,
Die nach dir ich ausgestreckt,
Daß den Schleier ich dir löse,
Der dein Antlitz mir verdeckt!

Wirst auf meinen Knieen ruhen,
Wir sind Beide ganz allein,
Und der Linde Blüthenschauer
Wird dein duftig Haar beschnei'n.

Weißte Stirn in gold'nen Haaren,
Ruh' dich aus an meiner Brust;
Lippen ihr, laßt meinem Munde
Süßen Raub nach Herzenslust!

Träumen wollen wir vom Glücke,
Wiegen wird mit ihrem Klang
Einsam murmelnd uns die Quelle
Und des Windes weicher Sang.

Und der Wald, der nachdenkliche,
Lullt uns ein durch seine Lieder —
Nur der Linde Blüten fallen
Unaufhörlich auf uns nieder.

Sylva, Carmen & Kremnitz, Mite (1889). *Rumänische Dichtungen*. Dritte Auflage. Bonn:
Verlag von Emil Strauß. 155–156.

Gebet der Dakier-Häuptlings

Als es noch keinen Tod gab, Unsterbliches auch nichts,
Als nichts lebendig wurde, weil noch kein Kern des Lichts,
Es weder heute, morgen, noch gestern gab, noch immer,
Weil Eines war das Alles und Immer war das Nimmer,
Als noch die Luft, der Himmel, die ganze Welt, die Erden
Eins war mit Himmelskörpern, die niemals Körper werden,
Da war nur Er allein, Er nur ist ewiglich,
Er ist der Gott der Götter, ihm beug' ich wortlos mich.

Er stand allein als Gott da, eh' Götter noch erwacht,
Und aus dem All der Wasser schafft er des Feuers Macht,
Er gab den Göttern Seelen und all ihr Glück der Welt,
Aus seiner Trostesquelle die Menschheit sich erhält,
Erhebt zu ihm die Seele empor in ew'gem Sang,
Er ist der Tod des Todes, des Lebens Sonnenanfang.

Auch mir gab er die Augen, zu schau'n der Tage Hellen
Und barg in meiner Seele der Güte Wunderquellen,
Im Wehen aller Winde hört' ich sein ewig Walten,
Die Töne seiner Stimme aus jedem Lied mir hallten,
Dies ward mir — doch zu diesem wünsch' ich noch Eins dazu:
Die Wonne einzugehen in jene ew'ge Ruh'!

Drum fluche Da, Gott, jedem, der Mitleid mit mir fühlt,
Den segne, der, mich folternd, in meinen Leiden wählt,
Und hör' auf jede Stimme, die höhnend mich verlacht,
Und meines Mörders Arme erstark' durch Deine Macht,
Und möge unter Menschen hoch stehn in Deiner Hut,
Wer mir den Stein noch raubte, worauf mein Haupt ich ruht'!

Gehetzt von Allen lass mich durch meine Jahre ziehen,
Bis auch die Thränen Spuren aus meinen Augen fliehen,
Bis ich jedweden Menschen als meinen Feind kann nennen,
Bis ich dahin gelange, mich selbst nicht mehr zu kennen
Bis so zu Stein erstarrt ich, vor Kummer und vor Schmerzen,
Dass ich der Mutter fluche, die theuer meinem Herzen,
Bis mir wie Lieb' so linde erscheint der bittre Hass, —
— — Dann kann im Tod ich sagen, dass ich mein Leid vergass.

Wenn fremd, in Schmach ich endlich dem Tod verfallen bin,
Werf den verruchten Leichnam man auf die Strasse hin;
Verleih' die güld'ne Krone dem, Vater, der mit Wissen
Die gier'gen Hunde hetzte, bis sie mein Fleisch zerrissen,
Doch wer in's Antlitz Steine mir schleudern wird', mög' der,
Ein ew'ges Leben haben, Herr, hör' auf mein Begehr.

Nur so, mein hoher Vater, kann ich es danken Dir,
Dass ich das Glück gehabt hab', zu sein, zu leben hier!
Um Deine Gaben würd' ich nicht Knie noch Stirne neigen,
Nur um, zu Hass und Flachen auch Dich zu überzeugen.
Einst wird mein Athem, hoff' ich, in Deinem untergehen,
In ew'gem Nichts verschwindend, werd' spurlos ich vergehen.

Sylva, Carmen & Kremnitz, Mite (1881). *Rumänische Dichtungen*. Leipzig: Wilhelm Friedrich Verlag des „Magazin für die Literatur des In- und Auslandes“. 112–114.

Alfred Margul-Sperber

Schwermut

Als wäre eine Pforte in Wolken aufgetan:
Die weiße, tote Königin der Nacht betritt die Bahn.
Oh schlafe, schlaf in Frieden, sieh, tausend Fackeln scheinen
Dir auf das blaue Grabmal, dein silbern Totenleinen,
Auf deine stolze Gruft im Grund der Himmelsschächte,
Du Angebetete, Monarchin süß, der Nächte!
Wie weit und reich die Welt sich rings im Rauhref im breitet,
Der über Dorf und Flur beglänzte Schleier spreitet!
Die Luft sprüht tausend Funken, und wie mit Kalk geweißt,
Auf einsamen Gefilde der Schutt der Zeiten gleißt,
Mit seinen schiefen Kreuzen nur noch der Kirchhof wacht:
Auf ihrer einem hatte ein Käuzchen Rast gemacht.
Der Kirchturm ächzt, das Klopfbrett stößt ans Gestühl und ruft;
Nun schwirrt der Unheilsvogel durchsichtig durch die Luft:
Und streift die Zackenschwinge den Rand des Erzes leise,
So tönt ein Wehlaut wimmernd, wie irre Trauerweise.

Der Kirche verfallene Gestalt

Ragt andächtig und traurig, verödet, wüst und alt.
Durch die zerbrochenen Fenster und Türen saust der Wind,
Du hörst ihn Worte raunen, die Zaubersprüche sind.
Auf Säulen drin und Wänden und auf dem Bildaltar
Nimmst du nur noch die Schatten, den trüben Umriß wahr.
Als Priester summt die Grille den zarten dunklen Sang,
Als Küster pickt der Holzwurm in morschen Wänden bang.

.....
Der Glaube schmückt die Kirchen fromm mit Ikonen aus,
In meinem Herzen hielten die holden Märchen Haus.
Doch nach dem Schwall des Lebens, dem Sturmschritt der Gefahr,
Nimmst du nur noch die Schatten, den trüben Umriß wahr.
Die Welt vergebens suche ich in dem trüben Sinn:
Die Grille, heiser, herbstlich und traurig geistert drin.
Aufs Herz vergebens lege, aufs leere, ich die Hand:
So leise wie der Holzwurm pocht es, in morscher Wand.
Und denk' ich an mein Leben, so ist's als wär's mir kund,
Indem es sich verströmte, erzählt von fremdem Mund.

Als wär' es nicht mein Leben, als wär' es wahr mitnichten.
Wer weiß mir dieses Märchen so treulich zu berichten,
Daß ich gespannt ihm lausche, wie einer fremden Not
Bericht, und leise lächle, als wär' ich längst schon tot.

Eminescu, Mihai (1955). *Gedichte*. Bukarest: Verlag „Das Buch“. 35–36.

Konrad Richter

So duftig

Du gleichst der weißen Kirschenblüte,
So duftig bist du, jung und zart;
Mein Pfad, von dir gekreuzt, erglühte,
Als ob er Himmelsstraße ward.

Dein Fuß tritt auf, da klingt es Seide,
Der weiche Teppich fühlt ihn kaum;
Von Kopf zu Fuß nur Augenweide,
So schwebst du hin, als wärest du Traum.

Wie Marmor steigst du aus den Falten
Des langen Kleides kühn empor:
Doch lebt der Stein, denn Augen halten
Mir lockend Glück und Tränen vor.

Um wen die Märchenwinde fächeln,
Der weiß, was Glück der Liebe ist.
Hör auf zu lächeln! Ach, dein Lächeln
Erweist noch mehr, wie schön du bist.

Und meine Augen, die so lüstern,
Sie blendet deiner Reize Nacht
Und deines Mundes warmes Flüstern
Und kalter Arme Kettenschacht.

Da sinkt ein Schleier und Verzagen
Auf deiner Augen Übermut:
Es ist das düstere Entsagen,
Die Asche toter, süßer Glut.

Du gehst! Zu tief hab' ich's empfunden,
Daß ich kein Recht an dich erwarb;
Auf ewig bist du mir entschwunden,
Die meiner Seele Braut war, starb.

Ich dachte mich zu deinen Füßen!
Nun hab' ich meine Schuld erkannt.
Den Traum vom Lichte werd' ich büßen,
Ins Leere streckend meine Hand.

Als Bild Mariens, der ewig Reinen,
Umgeben von der Engel Heer,
Erscheinst du wohl, ich werde weinen:
Wo gehst du hin? Wann kommst du her?

Eminescu, Mihai (1955). *Gedichte*. Bukarest: Verlag „Das Buch“. 70–71.

Zoltán Franyó

Wunsch

Komm mit mir zur Waldesquelle,
Die durch bunte Kiesel rinnt,
Wo der Furchensaum das zarte
Laubgeranke grün umspinnt.

Komm beglückt in meine Arme,
Schmiege dich an meine Brust,
Laß mich deinen Schleier lösen
Vom Gesicht in trunkner Lust.

Dich auf meinen Knien umkosend,
Bin ich mit dir ganz allein,
Lindenblüten weben sachte
Sich in deine Locken ein.

Deine blondumlockte Stirne
Neige sanft an meinen Arm,
Biete meinem Mund als Beute
Deine Lippen, süß und warm...

Tief in holdem Traum versunken
Raunt uns selig zu ihr Lied
Die verwaiste Waldesquelle
Und des Windes Hauch im Ried.

Und der Wald, er raunt versonnen
Schließt im Einklang uns die Lider,
Doch auf unsre Häupter rieseln
Lindenblüten dicht hernieder.

Eminescu, Mihai (1989). *Gedichte*. Papu, Edgar. (Hg.). Bukarest: Kriterion Verlag. 20

Wolf von Aichelburg

Gebet eines Dakers

Als es den Tod nicht gab und nichts unsterblich war,
Auch nicht des Lichtes Kern Lebendiges gebar,
Als es kein ewig gab, kein heut, kein gestern, morgen,
Denn eines lag in allem, alles in Eins verborgen,
Die ganze Welt, die Erde, der Himmel, Quell des Lichts
Mit allen seinen Sternen, unwirklich war, ein Nichts,
Da warst nur DU allein, und offen bleibt mein Fragen,
Wer ist der Gott, den wir in unsrem Herzen tragen?

Er war der einzig Wahre, bevor die Götter waren.
Aus Wasserwüsten ließ er der Urkraft Funken fahren.
Er gab den Göttern Leben, den Welten Schöpferglut,
Den Menschen die Erlösung aus mitternächtger Flut.
Erhebet eure Herzen, sein Preis soll nie vergehn.
Er ist der Tod des Todes, des Lebens Auferstehn.

Er gab mir Blindem Augen, das Tageslicht zu schaun,
Senkt in mein Herz den Samen von Mitleid und Vertraun.
Im Brausen der Orkane vernahm ich seinen Schritt
Und nahm im Fluß der Verse des Liedes Zauber mit.
Noch eins zu allen Gaben möcht ich von ihm erflehn:
Zur ewigen, zur großen, zur Ruhe einzugehn.

Er möge allen fluchen, die Mitleid mit mir fanden
Und möge alle segnen, die mich verfolgten, banden,
Er möge alle hören, die grausam mich verhöhnen
und allen Kräfte schenken, die meinen Tod ersehnen.
Der selbst den kalten Stein mir unterm Haupte neidet,
Er sei vor allen andern mit Ruhm und Ehr gekleidet.

Von aller Welt verstoßen will ich durchs Leben gehen,
Bis meine trüben Augen vor Tränen nicht mehr sehen.
In jedem Erdenmenschen sei mir ein Feind geboren,
Bis ich mich selbst nicht kenne, vergessen und verloren.
Derart von Schmerz und Qualen sei mein Gemüt versehrt,
Daß ich der Mutter fluche, mir über alles wert.
Wenn mir zur Liebe werden Hassen und Verderben,
Vergesse ich vielleicht den Schmerz, darf ruhig sterben.

Wenn ich dann tot bin, vogelfrei und namenlos,
So werfe man mich auf die Gasse, steif und bloß.
Der Priester sei gekrönt, er läßt die Hunde hetzen
auf meine Leiche, daß sie mir das Herz zerfetzen.
Und dem, Herr, sei ein ewig Leben zugesagt,
Der Steine mir ins Angesicht zu werfen wagt!

Nur so kann ich dir danken, der das Schicksal lenkt.
DU hast das Leben mir auf dieser Welt geschenkt.
Um Gaben dich zu bitten, werd ich mich nicht beugen.
Nur Haß und bittre Flüche werden für mich zeugen.
In deinem Atem soll mein Atem spurlos schwinden.
Im ewigen Erlöschen soll ihn niemand finden.

Eminescu, Mihai (1989). *Gedichte*. Papu, Edgar. (Hg.). Bukarest: Kriterion Verlag. 33–34.

Christian W. und Simone Reichert-Schenk

Melancholie

Es schien mir zwischen Wolken ein Tor sich hell zu weiten
Und bleich die tote Königin der Nacht hinabzugleiten.
Oh schlaf, oh schlaf in Frieden nur, du Königin der Nächte.
Dass um den Schlaf der Himmel dir Kerzenkränze flechte,
Mit tausend stolzen Bogen dein Mausoleum brücke
Und dir im blauen Grabe dein Silberlaken schmücke!
Der Reif, der blanke Schleier auf Dorf und Felder breitet,
Hat prächtig reich die Räume der ganzen Welt geweitet.
Es funkelt in den Lüften, wie frisch geweißelt glänzen
Die Häuser als Ruinen in Ebenen ohne Grenzen.
Der Kirchhof wacht allein noch mit alten krummen Kreuzchen,
Auf eines ließ sich nieder und hockt ein graues Käuzchen.
Im Kirchturm knackt's, das Schlagholz klappt hin und her im Zuge;
Ein unsichtbarer Dämon, sich stoßend auf dem Fluge,
Streift leise an die Glocken mit leichten Flügelenden,
Weltirre Trauerklage tönt aus den alten Wänden.

Ehrwürdig im Verfall

Steht öde, alt und traurig die Kirche da; durch alle
Zerbrochenen Türen, Fenster und Ritzen heult der Wind —
Als ob er wüsten Zauber im heil'gen Raum beginnt —
Im Innern sind von Säulen und Altarwand und Mauern
Konturen kaum und Schatten geblieben voller Trauern;
Als Priester spinnt ihr dunkles, einförm'ges Lied die Grille,
Der Holzwurm klopft als Küster durch morscher Steine Stille.

.....
In Kirchen malt der Glaube uns frommen Bilderplunder —
Ins Herz hineingedichtet ward mir so manches Wunder,
doch ließ des Lebens Sturmflut, des Tages launisch Glück
Konturen kaum und Schatten voll und Trauer drin zurück.
Im müden Hirne suche ich nach meiner Welt vergebens,
Denn eine Grille zirpt darin herbstheiser, satt des Lebens.
Am leeren Herzen tastet umsonst die Hand und zagt,
Es pocht noch wie der Holzwurm, der leis' im Sarge nagt.
Und denk' ich an mein Leben, dann murmelt in der Runde
Eintön'ges Nacherzählen, als käm's aus fremdem Munde,

Als wär's mein Leben nicht mehr, als wär' ich nie gewesen.
Wer sind die dunkeln Leute, die Märchen um mich lesen?
Ich lausche und muss lachen der fremden Herzensnot,
Der fremden Lebensschmerzen — ich selbst, ich bin längst tot.

Eminescu, Mihai (2000). *Gedichte*. Reicherts-Schenk, Simone & Schenk, Christian W.(Hg.).
Kastellaun: Verlag Dionysos. 33–35.

So zart...

So zart wie eine Kirschenblüte
Vor meinen Augen lichte sitzt,
Und wie ein Engel voller Güte
Auf meinen Lebenspfade trittst.

Dein Fuß berührt die weiche Seide
Des Teppichs, man hört's kaum,
Von Kopf bis Fuß nur Augenweide
So gleitest du wie leichter Traum.

Wie Marmor wächst du aus den Falten
Des langen wunderbaren Kleids —
Der Traum und Seele fest sich halten
An deinen Augen voller Leids.

Oh, wunderbarer Traum der Liebe
Du Märchenbraut, die ich vermisst,
Sollst nicht mehr lächeln, wenn's so bliebe,
Zeigt nur noch mehr, wie schön du bist.

Das Auge hast du mir umdüstert
In Ewigkeit mit trauter Nacht
Mit deinem warmen Mund, der flüstert
Und mit dem Arme kalter Macht.

Auf einmal kommt dir ein Gedanke,
Ein Schleier trübt der Augen Mut:
Des düsteren Verzichtes Ranke,
Der Schatten unerfüllter Glut.

Du gehst, und wohl hab' ich verstanden,
Dass ich nicht folge deinem Laut,
Für immer bist du mir verschwunden,
Du meiner Seele ewig Braut!

Dass ich dich sah, kommt mir zu Schulden,
Und niemals hab' ich's mir verziehn,
Doch diese Reue muss ich dulden,
Ins Leere streck' ich Hände hin.

Erscheinen wirst wie die Ikone
Der Ewigen Marie und mehr,
Auf deinem Haupt trägst eine Krone —
Wo gehst du hin? Wann kommst du her?

Eminescu, Mihai (2000). *Gedichte*. Reicherts-Schenk, Simone & Schenk, Christian W. (Hg.). Kastellaun: Verlag Dionysos. 61–63.

Wunsch

Komm, die Quelle rinnt im Walde
Zitternd überm Kieselgrund,
Zweige hängen und beschatten
Stiller Bank begrüntes Rund.

Komm, ich harre dein, komm, eile
Offnen Armes her zu mir,
Dir vom Haupt den Schleier lös' ich,
Lüft' ihn aus dem Antlitz dir.

Und du sitztest auf dem Schoß mir,
Einsam sind wir, ganz allein,
Nur ein Schauer Lindenblüten
Rieselt dir ins Haar hinein.

Weißer Stirn in blonden Locken
Liegt so leicht auf meinem Arm,
Räubisch sucht mein Mund sich Beute
Deine Lippen süß und warm...

Dass beglückt von Glück wir träumen,
Rauscht versteckten Quells Gesang
Weht der Wind geraunte Worte,
Leis' berücken Lied und Klang;

Des versonnenen Waldes Tönen
Schläfert still die Gäste ein,
Auf uns nieder läßt die Linde
Ihre Blütenflocken schnein.

Eminescu, Mihai (2000). *Gedichte*. Reicherts-Schenk, Simone & Schenk, Christian W. (Hg.). Kastellaun: Verlag Dionysos. 41.

Maximilian W. Schroff

Gebet eines Dakers

Als noch kein Tod gewesen und noch Unsterblichkeit,
Auch nicht des Lichtes Quelle, die Leben uns verleiht;
Da noch kein Haut, kein Morgen, kein Gestern bot sich dar,
Weil eines ja in allem und alles eins nur war;
Als Erde, Luft und Himmel, die ungemess'nen Welten
Zu jenen Dingen, welche noch nie gewesen, zählten —
Da warst allein nur Du, drum möcht ich gerne wissen:
Wer ist nur wohl die Gottheit, die wir verehren müssen?

Er nur allein bestand, bevor der Götter Leben,
Und hat aus feuchtem Chaos dem Funken Macht gegeben,
Er nur erschuf die Götter, und seinem Wort und Blick
Entsprang der Quell des Heiles, entquoll der Menschheit Glück.
Erhebt drum eure Herzen, sein Lob soll aufwärts streben,
Er ist der Tod des Todes, das neugebor'ne Leben!

Er gab mir meine Augen, zu sehn des Tages Licht,
Und pflanzt er in dem Herzen das zarte Mitleid nicht?
Im Sturmgebraus der Winde vernahm ich seinen Schritt,
Auch in der Lieder Tönen klang seine Stimme mit.
Und dennoch, gib zu allem mir noch etwas hinzu:
Vergönne mir, ich bitte, des Todes ew'ge Ruh!

Verfluche jedes Wesen, das Mitleid mit mir hat,
Doch segne du jedweden, der mich mit Füßen trat.
Will mich ein Mund verspotten, hör' ihn mit Mitgefühl,
Verleihe Kraft dem Arme, der mich ermorden will;
Und jener soll der erste von allen Menschen sein,
Der unter'm müden Haupte mir raubt den harten Stein!

Gehetzt von allen möge mein Leben mir verfliegen,
Bis daß im trocknen Auge die Tränen mir versiegen;
Ein jeder Mensch auf Erden, er soll sich Feind mir nennen,
So daß ich selbst am Ende mich nicht mehr erkennen,
Daß Schmerz und Leid mein Fühlen versteinet und so trübt,
Daß ich der Mutter fluche, die ich so sehr geliebt!
Und wenn dann tiefstes Hassen als Liebe mir erscheint,
Kann ich vielleicht vergessen mein Weh, dem Tof vereint.

Wenn ich dann fremd und elend mein Leben endlich lasse,
So werfet meinen Leichnam auf irgend eine Gasse,
Und dem, o Gott, dem mögest die Krone du verheißen,
Der Hunde auf mich hetzet, daß sie mein Herz zerreißen;
Und jenem, der dann Steine mir wirft ins Angesicht,
Schenk ihm das ew'ge Leben, Herr, und das Himmelslicht!

Nur dann, o Herr, kann dankend ich Lobgesang erheben,
Daß du das „Glück“ mir schenkest, auf dieser Welt zu leben!
Um deine Himmelsgaben ich immer dich ersuch',
Beug nicht darum die Kniee, gib mir nur Haß und Fluch!
Dein Hauch mög' meinem Hauche das Ende dann verkünden,
Damit im Nichts, dem ew'gen ich spurlos kann verschwinden.

Albastru, Matei (Hg.) (2000). *Einhundertelf Rumänische Dichter – Von Eminescu bis Gegenwart / Lyrikanthologie*. Bukarest: Verlag România Press. 30–31.

13. Abstracts

13. 1. Abstract (Deutsch)

Literatur aller Art, insbesondere die nationale Literatur anderer Länder, nimmt innerhalb einer Zielkultur unterschiedliche Positionen ein. Im Falle des spätrömantischen Schriftstellers und Nationaldichters Rumäniens, Mihai Eminescu, kann die Analyse der deutschen Übersetzungen seiner Werke zu faszinierenden Ergebnissen führen. Nach den von Andreas Wittbrodt in seinem Werk „Verfahren der Gedichtübersetzung“ dargelegten Prinzipien zeigen vier ausgewählte Gedichte Eminescus – „Melancolie“ („Melancholie“), „Atât de fragedă“ („So zart“), „Dorința“ („Der Wunsch“) und „Rugăciunea unui dac“ („Das Gebet eines Dakers“) – unterschiedliche Ergebnisse: Die zu seinen Lebzeiten angefertigten Übersetzungen fungieren eher als Adaptionen, die versuchen, so viel wie möglich vom Originaltext zu bewahren, und ihn dennoch so zu vermitteln, als wäre der Text ursprünglich „auf Deutsch“ geschrieben worden. Der Kommunismus brachte verschiedene, widersprüchliche Tendenzen mit sich: einerseits die vollständige Neuübersetzung und andererseits subtile Treue sowie die Wiedergabe der Stimmung der Originalgedichte. Die Übersetzungen, wie sie im 21. Jahrhundert erscheinen, sind alle entweder vollständige Neuübersetzungen oder ältere Übersetzungen, die aus älteren Sammlungen entnommen und als neu veröffentlicht wurden. All diese Beispiele zeigen nur die Vielfalt der Übersetzung von Eminescus Werk, ein Prozess, der ununterbrochen fortgesetzt wurde und bis heute andauert.

13. 2. Abstract (Englisch)

The literatures of different countries occupy different positions within a target culture. In the case of Mihai Eminescu, Romania's national poet and a late-Romantic writer, analysing the German translations of his work can yield some fascinating results. Following the principles set out by Andreas Wittbrodt in his book *Verfahren der Gedichtübersetzung*, an analysis of four selected Eminescu poems – „Melancolie“ („Melancholy“), „Atât de fragedă“ („So tender“), „Dorința“ („The Wish“) and „Rugăciunea unui dac“ („The Dacian's prayer“) – reveals different outcomes: Translations produced during his lifetime function more as adaptations, attempting to preserve as much of the original text as possible while still conveying them as if they were originally written in German. Communism signified various conflicting tendencies: on the one hand, complete retranslation, and on the other, subtle faithfulness and reproduction of the original poems' sentiment. The 21st-century translations are either complete retranslations or older translations republished as new. These instances demonstrate the expansive nature of translating Eminescu's work, a process that continues to this day.