



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die Lenau-Übertragungen Fedor Tjutčevs und
Aleksej Apuchtins

Verfasserin

Sabrina Auböck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt: Slawistik Russisch

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Fedor Tjutčev	3
1.1. Tjutčev und seine Verbindung zu Deutschland	3
1.1.1. Tjutčev und Heine	6
1.1.2. Tjutčev und Goethe	7
1.1.3. Tjutčev und Schelling	8
1.2. Die Lyrik Tjutčevs und ihre geistige Verwandtschaft mit Schelling	9
1.3. Tjutčev als Übersetzer	15
1.3.1. Tjutčev und Lenau	17
1.3.1.1. Die Beschäftigung mit Nikolaus Lenau in den slavischen Literaturen	17
1.3.1.2. Tjutčevs Lenau-Übertragungen	21
1.3.1.2.1. <i>Blick in den Strom</i>	21
1.3.1.2.2. <i>An einem Grabe</i>	62
2. Aleksej Apuchtin	68
2.1. Apuchtin und seine Verbindung zu Deutschland und deutschen Denkern	68
2.2. Die Lyrik Apuchtins	72
2.3. Apuchtin als Übersetzer	77
2.3.1. Apuchtin und Lenau	78
2.3.1.1. <i>Schilflied Nr. 1</i>	78
Zusammenfassung	103
Краткое изложение на русском языке	107
Literaturverzeichnis	118
Primärliteratur	118
Sekundärliteratur	119

Einleitung

Dichtung und Leben eines Dichters dürfen niemals getrennt werden. Dies gilt besonders und in mehrfacher Hinsicht für Nikolaus Lenau. Das Leben der österreichischen Dichterfigur und dessen literarische Produktion sind von einem Moment des Unentschiedenen und Ambivalenten geprägt. Seine uneindeutige Zugehörigkeit zu einer Epoche, seine nationale Zuordnung, die zwischen dem Ungarischen, Slavischen und Österreichischen pendelt, und das Nebeneinander von Lenau als Natur- und Stimmungsliriker auf der einen und als politischer Dichter und Sozialkritiker auf der anderen Seite führten zu einer intensiven Beschäftigung mit dem österreichischen Dichter in den slavischen Literaturen. Bis hinauf in die Moderne der Jahrhundertwende haben sich stets zentrale russische Autoren diverser Stilformationen seiner Werke angenommen. Die vorliegende Arbeit setzt sich mit den Lenau-Übertragungen Fedor Tjutčevs und Aleksej Apuchtins, die beide in ihrem Motivbestand bereits auf den russischen Symbolismus vorausweisen, auseinander. Fedor Tjutčev verfasste am 15. August 1858 eine Variation auf Lenaus letztes Gedicht *Blick in den Strom*, die den Titel *Успокоение* trägt. Nur wenige Monate später, am 21. November, übertrug der damals knapp neunzehnjährige Apuchtin das erste von Lenaus fünf *Schilfliedern* ins Russische. Dieser Übertragung stellte er den Titel *Из Ленау* voran. Im Zuge der Analyse soll zunächst festgestellt werden, ob es einen Konnex zwischen diesen Nachdichtungen und der eigenen Poetik der Dichter gibt.

Die Übersetzung spielte für beide Dichter eine entscheidende Rolle in der Selbstbildung, der Suche nach dem eigenen Stil. Während sich Apuchtins Übersetzungstätigkeit jedoch auf die Zeit seiner Jugendlirik beschränkt und die Zahl seiner Übertragungen relativ gering ist, beschäftigte sich Tjutčev zeit seines Lebens mit fremden Texten und hinterließ etwa fünfzig Nachdichtungen, vorwiegend aus dem Deutschen und Französischen. Im Anschluss soll untersucht werden, ob die Lenau-Nachdichtungen ähnliche Übersetzungsmuster wie andere Übertragungen aus dem Deutschen aufweisen.

Während in den meisten Abhandlungen, die sich mit Tjutčevs Übersetzungstätigkeit beschäftigen, lediglich von einer Lenau-Nachdichtung die Rede ist, behauptet Bem (1935), dass es auch einen Zusammenhang zwischen Lenaus Gedicht *An einem Grabe* und Tjutčevs *II гроб опущен уж в могилу* gebe. In dieser Arbeit werde ich mich auch mit der Frage beschäftigen, ob diese Annahme der Wahrheit entspricht.

Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei Hauptpunkte. Zunächst werde ich mich mit Fedor Tjutčev und dessen Lenau-Nachdichtung *Успокоение* auseinandersetzen und anschließend auf Aleksej Apuchtin und seine Übertragung des *Schilfliedes Nr. 1* näher eingehen. Die jeweilige Analyse erfolgt in drei Schritten:

- Zu Beginn soll die Verbindung der beiden russischen Dichter zu Deutschland und deutschen Dichtern und Denkern untersucht werden. In diesem Zusammenhang sollen sämtliche Aufenthalte von ihnen im deutschsprachigen Raum und Bekanntschaften mit wichtigen deutschen Persönlichkeiten aufgelistet und erläutert werden.
- Anschließend erfolgt eine Darstellung ihrer eigenen Lyrik im Überblick. Dabei sollen immer wiederkehrende Themen, häufig verwendete Motive, Besonderheiten ihres Stils und ihre Ansichten und Ideen, die sie in ihren Gedichten vermitteln, dargelegt und eine etwaige geistige Verwandtschaft mit deutschen Denkern aufgezeigt werden.
- Schließlich bedarf es einer näheren Betrachtung ihrer Übersetzungstätigkeit. Im Mittelpunkt der Analyse steht die jeweilige Nachdichtung aus dem Werk Nikolaus Lenaus. Mein Hauptinteresse besteht darin, herauszufinden, ob es einen Konnex zwischen den Übertragungen und ihrer eigenen Lyrik gibt. Es sollen Parallelen, Überschneidungen und Unterschiede lokalisiert und kommentiert werden. Im Anschluss werde ich andere Übersetzungen der beiden russischen Dichter aus dem Deutschen unter die Lupe nehmen und versuchen, Gemeinsamkeiten und etwaige Übereinstimmungen mit ihren Lenau-Nachdichtungen aufzuzeigen.

Stand der Forschung

Tjutčevs Variation auf Lenaus *Blick in den Strom* und Apuchtins Nachdichtung des ersten der fünf *Schilflieder* wurden bereits von Stefan Simonek in seinem Artikel *Zur Rezeption von Nikolaus Lenau in Rußland bis zur Jahrhundertwende* (1995) analysiert. Die Frage, ob und inwiefern die beiden Dichter ihre Lenau-Übertragungen in ihre eigene poetische Welt integrierten, wurde bis dato in der Wissenschaft jedoch noch nicht erörtert. Ein Großteil der übrigen Übersetzungen aus dem Deutschen wurde bereits eingehend untersucht, vor allem die Nachdichtungen aus dem Werk Heines, Schillers und Goethes, auf die ich mich in meiner Arbeit auch beschränken werde. Erstmals werden jene Übersetzungen jedoch den Lenau-Nachdichtungen gegenübergestellt und Entsprechungen herausgearbeitet.

1. Fedor Tjutčev

1.1. Tjutčev und seine Verbindung zu Deutschland

Fedor Ivanovič Tjutčev wurde im Jahre 1803 in einer altadeligen Familie geboren. Seine Kindheit verbrachte er auf dem Gut der Eltern im Gouvernement Orlov in Moskau.¹ Mit dem Geistesleben und der Literatur in Deutschland wurde Tjutčev schon als junger Mensch durch seine Lehrer Semen E. Raič (1792-1855) und Aleksej F. Merzljakov (1778-1830) vertraut gemacht. Raič wurde vor allem durch seine Versübertragungen aus Vergils *Georgica* und Torquato Tassos *Befreites Jerusalem* bekannt und Merzljakov, der Professor für Poetik an der Moskauer Universität war, trat besonders als Übersetzer antiker Dichtung und Verfasser von Volkslied-Nachahmungen hervor.² Er war außerdem ein Lehrer Lermontovs und in jungen Jahren mit Andrej Turgenev und Vasilij Žukovskij befreundet. Beide waren hervorragende Kenner der deutschen Literatur, insbesondere der Werke Goethes und Schillers.³

Nachdem Tjutčev im Jahre 1821 sein Studium an der Moskauer Universität beendet hatte, trat er in den Dienst des Außenministeriums in St. Petersburg und wurde bald an die russische Gesandtschaft in Bayern versetzt.⁴ So fuhr Tjutčev im Sommer 1822 nach München und verweilte mit kleinen Unterbrechungen 22 Jahre seines Lebens, die fruchtbarsten seines Schaffens, im Ausland, hauptsächlich in München. An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass seine gesamte Dichtung nur weniger als 300 kleine Gedichte umfasst und daher von Fruchtbarkeit nur bedingt die Rede sein kann.⁵ In München war Tjutčev zunächst außeretatmäßiger Beamter, später Sekretär der Mission. Im Jahre 1826 heiratete er die Deutsche Emilie Eleonore Peterson, geborene Gräfin Bothmer, wodurch er plötzlich eng mit der bayrischen Aristokratie verbunden war.⁶ Čyževskýj spricht 1927 die Vermutung aus, dass Tjutčev den Einfluss Friedrich Franz von Maltitz erfahren haben könnte, durch den er mit dem deutschen dichterischen Milieu verbunden gewesen sei. Dessen *Gedichte*, die von der romantischen Dichtung der Zeit stark abhängig waren, hätten Tjutčevs Aufmerksamkeit auf

¹ Vgl. Lettenbauer, 1958, S. 200.

² Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 63.

³ Vgl. v. Gronicka, 1968, S. 156.

⁴ Vgl. Lettenbauer, 1958, S. 200.

⁵ Vgl. Čyževskýj, 1927, S. 299f.

⁶ Vgl. Lettenbauer, 1958, S. 200.

die „Nachtphilosophie“ lenken können.⁷ Nicht aber dieser, sondern sein jüngerer Bruder Friedrich Apollonius von Maltitz (1795-1870) ist durch die Heirat mit Emilie Eleonore Peterson der Schwager Tjutčevs geworden, stellt Seemann 1968 fest. Man hat die beiden Brüder jedoch häufig miteinander verwechselt. Beide waren literarisch tätig und ihr Werk ist in gleicher Weise in Vergessenheit geraten. Obwohl es einige flüchtige Berührungen im Werk beider Dichter gibt, ist fraglich, ob Maltitz überhaupt eine Rolle als Mittler deutscher Dichtung für Tjutčev gespielt hat. Ein Brief aus dem Jahre 1837 belegt, dass Tjutčev und Maltitz bereits vor dessen Ehe mit der jüngeren Schwester von Tjutčevs erster Frau, Klothilde von Bothmer (1809-1882), nicht nur in engem persönlichen Kontakt standen, sondern auch regen Briefkontakt pflegten.⁸

Im Jahre 1837 wurde Tjutčev zum ersten Sekretär der russischen Mission im Königreich Sardinien ernannt, woraufhin er sich von München nach Turin begab, wo 1839 seine geliebte Frau verstarb.⁹ Eine engere Beziehung zwischen Maltitz und Tjutčev ergibt sich auf Grund der Kinder Tjutčevs aus erster Ehe, Anna (1829-1889), Dařja (1834-1903) und Ekaterina (1835-1882), die schon während des Aufenthalts der Eltern in Turin 1838/Sept. 1839 von ihrer Tante mütterlicherseits, Klothilde, in München versorgt wurden. Maltitz, dessen Ehe kinderlos blieb, übersiedelte 1841 nach Weimar, woraufhin sich Tjutčev entschloss, seine älteste Tochter in die Obhut der Tante dorthin zu geben. Dies dürfte Tjutčev nicht nur Veranlassung zum Briefwechsel mit seinem Schwager gegeben, sondern auch zwei Besuche in Weimar in den Jahren 1841 und 1842 bewirkt haben.¹⁰ Auch Tjutčevs zweite Frau, Ernestine von Dörnberg, geborene Baroness von Pfeffel, die er im Sommer 1839 heiratete, gehörte der bayrischen Aristokratie an. Mit ihr lebte er bis Herbst 1844 als Privatmann in München. Nach seiner Rückkehr nach St. Petersburg wurde er wieder ins Außenministerium aufgenommen und leitete die Zensurbehörde für ausländische Literatur. Bis zu seinem Tode 1873 wirkte er als Vorsitzender des „Komitees der ausländischen Zensur“.¹¹

Tjutčev verbrachte entscheidende Jahre seines Lebens in München, der Kontakt mit dem geistigen Leben in Deutschland hinterließ tiefe Spuren in seinem Weltbild. Dennoch blieb das

⁷ Vgl. Čyževskij, 1927, S. 322.

⁸ Vgl. Seemann, 1968, S. 552f.

⁹ Vgl. Lettenbauer, 1958, S. 201.

¹⁰ Vgl. Seemann, 1968, S. 554f.

¹¹ Vgl. Lettenbauer, 1958, S. 201.

Französische Zeit seines Lebens jene Sprache, in der er sprach und dachte, Aufsätze, Briefe und Gedanken verfasste, die Sprache seiner Poesie war Russisch.¹²

Seine politischen Anschauungen und Ansichten über das Verhältnis Russlands zu Europa wurden entscheidend von dem Münchner Gelehrten Jakob Philipp Fallmerayer beeinflusst. Fallmerayer, der schon zu Lebzeiten ein weit über die Grenzen Bayerns und Österreichs hinaus bekannter Publizist und Orientalist war, glaubte schon früh an eine bedeutsame geschichtliche Zukunft der Slaven. Er war der Meinung, dass sich der Schwerpunkt Europas nach Osten verlegen werde und das Slaventum der „Zentrallebenspunkt“ der nächsten Weltperiode sei. Die ersten entscheidenden Gespräche zwischen Fallmerayer und Tjutčev fanden im Jahre 1842 statt.¹³ Dabei gewann Tjutčev den Eindruck, dass Fallmerayer allein unter allen westlichen Publizisten das Moskauer und Byzantinische Reich verstehe. Als Fallmerayer im März 1843 bei Tjutčev zu Gast war, kamen die Rolle des Ostens und das russische Sendungsbewusstsein zur Sprache. Nach Darstellung Tjutčevs habe Fallmerayer die Ebenbürtigkeit Russlands gegenüber dem Westen anerkannt.

Bei aller theoretischer Abneigung gegen den Westen, die sich in Tjutčevs politischen Schriften äußert, hatte er doch eine tiefe Neigung für die deutsche Kultur.¹⁴ Er hielt sich mit Vorliebe in Deutschland auf und wurde immer wieder aus Russland nach Deutschland durch, wie er sich ausdrückt, ein „Herausweh“ getrieben („je n'ai pas le Heimweh, mais le Herausweh“).¹⁵ Besonders bedeutsam für Tjutčevs weltanschauliche Entwicklung in den Münchner Jahren war der Umgang mit Schelling, der in einem Gespräch mit I. Kireevskij, einem bekannten slavophilen Philosophen, Tjutčev mit Hochschätzung erwähnte. Über München hinaus war Tjutčev mit Heine bekannt, mit dem er einige Briefe wechselte, auch mit Varnhagen van Ense, den er mehrfach in Berlin aufsuchte. Außerdem soll Tjutčev Goethe in Weimar besucht haben, seine späteren (nach Goethes Tod 1832) Besuche bei Goethes Familie sind mit Sicherheit bezeugt.¹⁶

¹² Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 65.

¹³ Vgl. v. Rauch, 1953, S. 57ff.

¹⁴ Vgl. Lettenbauer, 1958, S. 202ff.

¹⁵ Vgl. Čyževskýj, 1927, S. 301.

¹⁶ Vgl. v. Rauch, 1953, S. 56.

1.1.1. Tjutčev und Heine

Der erste Beleg einer Bekanntschaft zwischen Heinrich Heine und Fedor Tjutčev ist ein Brief Heines an Varnhagen vom 1. April 1828.¹⁷ Darin schreibt er:

„Apropos! Kennen sie die Töchter des Grafen Bodmer [sic!] in Stuttgard, wo sie doch oft gewesen sind? Eine derselben, schon nicht mehr ganz jung, aber unendlich reizend und heimlich vermählt mit meinem liebsten Freunde hier, einem jungen russischen Diplomaten namens Tutscheff, und die noch sehr junge, wunderschöne Schwester derselben sind die Damen, womit ich den konfortabelsten [sic!] und hübschesten Umgang habe. Diese beiden, mein Freund Tutscheff und ich essen oft, partie quarrée, des Mittags zusammen und des Abends, wo ich noch einige Schönen dort finde, schwatze ich nach Herzenslust, meistens Gespenstergeschichten. Ich weiß überall in der großen Lebenswüste irgend eine schöne Oase zu entdecken.“¹⁸

Ende November 1827 traf Heine in München ein. Da er erkrankte und das Zimmer hüten musste, lebte er zunächst äußerst zurückgezogen. Unter diesen Umständen kann sich die Freundschaft mit Tjutčev frühestens im Februar 1828 angebahnt haben. Eine frühere Bekanntschaft ist auf Grund der Lebensläufe beider Dichter relativ unwahrscheinlich. Noch im selben Jahr reiste Heine für einige Monate nach Italien. Am 1. Oktober schrieb er einen langen Brief an Tjutčev und bat ihn darin, sich für ihn beim bayrischen Innenminister Eduard von Schenk für eine Professur in München einzusetzen. Aus diesem Brief geht auch Heines Wissen um den Dichter Tjutčev hervor.

Im Frühjahr 1830 zog Heine auf Grund seiner gesundheitlichen Probleme in das stille Wandsbek. Durch einen weiteren Brief an Varnhagen wissen wir, dass es dort erneut zu einer Begegnung zwischen den beiden Dichtern kam. Aus dem Brief geht jedoch hervor, dass sich Heine weniger aus Tjutčev selbst als aus dessen weiblicher Begleitung machte. Der Name Tjutčev tauchte 1832 noch zweimal in Heines Briefwechsel auf, danach wird der russische Dichter nicht mehr von ihm erwähnt. Aus den Briefen ist ersichtlich, dass sich Heine und Tjutčev zwar noch gegenseitig für ihr Schicksal interessierten, aber in keinerlei Briefwechsel standen. Nichtsdestotrotz trafen sich die beiden Dichter mindestens noch einmal, denn Tjutčev kam zu Heines Lebzeiten zweimal nach Paris, wohin dieser 1831 emigrierte.

Die relativ kurzen Begegnungen zwischen Heine und Tjutčev müssen für beide angenehm gewesen sein, denn beide waren sprühende Unterhalter, sensible Lyriker und gleichzeitig politisch sehr interessiert und engagiert. Als sie sich in München kennen lernten, war Heine 31 und Tjutčev 25 Jahre alt. Aber nicht nur auf Grund des Altersunterschiedes wird Heine der

¹⁷ Vgl. Kerndl, 1956, S. 284.

¹⁸ Heine, 1950, S. 353.

Gebende gewesen sein, sondern auch weil er damals schon ein sehr bekannter Mann war. Tjutčev hingegen war zu diesem Zeitpunkt völlig unbekannt. Wie aus den Briefen Heines hervorgeht, interessierte sich dieser mehr für die Gräfinnen Bothmer als für Tjutčev selbst, der russische Diplomat und Dichter könnte ihm jedoch als Verbindung zu Schenk und zum glänzenden Leben des bayrischen Hofes nützlich gewesen sein. Tjutčev hingegen fand in Heine einen starken Vertreter der deutschen Literatur, für die er sich so sehr interessierte, und jemanden, der die deutsche Geistesgeschichte ausgezeichnet kannte. Daher ist auch der Einfluss Heines in Tjutčevs Werk weitaus stärker als umgekehrt. Die Wirkung von Tjutčev beschränkt sich höchstens auf einige Sätze Heines über Russland in seinem Prosawerk *Reise von München nach Genua*. Heine macht sich hingegen neben zahlreichen Übersetzungen sowohl in Tjutčevs Lyrik als auch in seinen politischen Schriften für lange Zeit bemerkbar.¹⁹

1.1.2. Tjutčev und Goethe

Die Angaben, die wir über Tjutčevs und Goethes persönliche Beziehungen haben, sind äußerst spärlich, verwirrend und widerspruchsvoll. Die hartnäckig bestehende Legende von ihrer Bekanntschaft, während welcher der junge Tjutčev von Goethe überaus „freundlich behandelt“ worden sei, darf auf Grund neuerer Angaben von Klothilde von Maltitz in einem Brief der Tochter Tjutčevs, Dařja Fedorovna, an ihre Schwester angezweifelt werden.²⁰

„Клотильда мне пишет, что все письма Мальтица были сожжены, и она не помнит, были ли папа лично знаком с Гёте, умершим в 32 году в Веймаре, где папа не был.“²¹

Außerdem spricht eine witzige Äußerung über Goethe, die Heine nach Aussage eines gewissen, von ihm nicht namentlich genannten „geistreichen Ausländers“, für den man gewöhnlich Tjutčev hält, mitteilt, eher von einem feindlichen als pietätvollen Verhalten des Autors dieser Äußerung dem lebenden Goethe gegenüber, wobei die Autorschaft Tjutčevs nur vermutet werden kann.²²

¹⁹ Vgl. Kerndl, 1956, S. 285ff.

²⁰ Vgl. Alekseev, 1932/1933, S. 64f.

²¹ Pigarev, 1928, S. 87f.

²² Vgl. Alekseev, 1932/1933, S. 65.

1.1.3. Tjutčev und Schelling

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Tjutčev schon zu Studienzeiten an der Moskauer Universität mit den philosophischen Ideen Schellings in Berührung kam. Zumindest muss er von dem deutschen Philosophen schon in jungen Jahren gehört haben. Dies belegt eine Tagebucheintragung aus dem Jahre 1821 von Michail Petrovič Pogodin, einem der leidenschaftlichsten Anhänger Schellings in Russland. Darin erfahren wir, dass Pogodin Tjutčev besuchte, um mit ihm über deutsche, russische und französische Literatur zu sprechen. In diesem Gespräch fielen auch die Namen einiger bedeutender Philosophen, wie Lessing, Rousseau, Pascal und Schelling.

Obwohl Tjutčev Schelling in keinem seiner Briefe erwähnte, ist bewiesen, dass sich die beiden persönlich kannten. Von der Tatsache abgesehen, dass sie fünfzehn Jahre in derselben Stadt lebten, belegen Briefe von Bekannten ihren persönlichen Kontakt. So heißt es in einem Brief Petr Kireevskijs an seinen Bruder Ivan im September 1829:²³

„I just got back from Thiersch's. He talked about Tiutchev as if he knew him quite well and praised him a lot. He said that Schelling was also intimately acquainted with Tiutchev.“²⁴

Einen knappen Monat später schreibt derselbe erneut einen Brief an seinen Bruder, der eine Bekanntschaft zwischen Schelling und Tjutčev belegt.²⁵

„I just got back from Schelling's. ... He said that he's heard quite a bit about our Zhukovskii. ... He praised Tiutchev a lot, saying among other things: 'he is a very distinguished man, a very well-educated man with whom it is always a pleasure to converse.“²⁶

Und schließlich liefert uns Schelling selbst einen Beweis für seine Bekanntschaft mit Tjutčev. In einem Brief vom 27. November 1828 schreibt er an Victor Cousin folgendes:²⁷

„J'ai eu le plaisir depuis de voir Vos premières leçons, publiées par cahiers; Mr. de Toutchef me les a communiquées; il lui manque seulement la dernière; ...“²⁸

Es ist also bewiesen, dass Tjutčev direkt und aktiv mit Schelling und dessen Gedanken und Ideen verknüpft war. Es bestand eine ernsthafte, intellektuelle Beziehung zwischen diesen beiden bemerkenswerten Persönlichkeiten.²⁹

²³ Vgl. Pratt, 1984, S. 34f.

²⁴ Zit. nach Pratt, 1984, S. 35.

²⁵ Vgl. Pratt, 1984, S. 35.

²⁶ Zit. nach Pratt, 1984, S. 35.

²⁷ Vgl. Pratt, 1984, S. 35.

²⁸ Plitt, 2003, S. 39.

1.2. Die Lyrik Tjutčevs und ihre geistige Verwandtschaft mit Schelling

Tjutčev ist ein großer Meister des Ausdrucks, seine Gedichte sind kurz und aphoristisch; oft ist ein ganzes Gedankensystem in wenigen Zeilen zusammengepresst. Er wiederholt manchmal denselben Gedanken in mehreren Gedichten, jedoch stets feiner, schöner und vielseitiger formuliert. Ein gelungenes Wort und sinnvolles Bild schätzt er sehr hoch und scheut sich darum auch nicht, einen Gedanken von einem anderen Dichter oder auch aus seinen eigenen Gedichten zu übernehmen, denn seine Ausdruckskunst wird dieser Idee ohnehin ein ganz neues Leben verleihen. In seinem Bildervorrat und Ausdrucksschatz werden jedoch nur Gedanken aufgenommen, die seinem eigenen Weltempfinden eindeutig entsprechen. Betrachtet man Tjutčevs Gedichte, merkt man sofort so manche Verwandtschaft mit der deutschen Romantik und auch mit der romantischen Philosophie Schellings.³⁰

Ein bedeutender Aufsatz über Tjutčev und dessen Poesie ist der erste Artikel *Die Poesie F.I. Tjutčevs* von Pumpjanskij in dem Almanach *Uranija* (Leningrad 1928), der zum 125. Geburtstag Tjutčevs erschien. Obwohl laut Setschkareff der Grundgedanke dieser Abhandlung verfehlt ist, da Pumpjanskij in Tjutčev keinen Dichterphilosophen sehen will, bringt er eine Fülle von interessanten Anregungen. Er betont, dass die Poesie Tjutčevs nur wenige Themen hat und diese aufs engste mit der Thematik des Schellingianismus verbunden sind.³¹ Im Folgenden soll diese Aussage bewiesen werden.

Tjutčevs Überzeugung, dass die gesamte Welt lebendig sei, ist keineswegs originell und dem russischen Dichter eigentümlich, denn schon in der Naturphilosophie Platons steht die Weltseele im Mittelpunkt. Seither kehrt die Überzeugung vom Leben des Universums in den Weltanschauungen verschiedener Philosophen und Dichter immer wieder, so auch bei Goethe und Schelling. Für Tjutčev ist die Natur von Leben durchströmt, sie ist ein Komplex lebendiger Kräfte, Leidenschaften und Gefühle.³² Keineswegs würde er die Natur als toten Stoff, der sich dem Willen des Künstlers unterwirft und in seinen Händen als gehorsames Mittel zum Ausdruck seiner eigenen Gefühle dient, betrachten. Die kosmische Richtung, die die gesamte Poesie Tjutčevs durchdringt und sie zu einer konkreten, künstlerisch-religiösen Philosophie macht, äußert sich vor allem in dem ewigen und allgemeinen Charakter ihrer Themen. Kaum ein anderer russischer Dichter hat in solch einem Maße seine Aufmerksamkeit

²⁹ Vgl. Pratt, 1984, S. 36.

³⁰ Vgl. Čyževskýj, 1927, S. 302ff.

³¹ Vgl. Setschkareff, 1939, S. 99f.

³² Vgl. v. Bubnoff, 1956, S.92f.

unmittelbar auf die ewigen, unvergänglichen Wurzeln des Seins gerichtet wie Tjutčev. Die Jahreszeiten, Tag und Nacht, Licht und Finsternis, das Chaos, das Meer, die Liebe, Leben und Tod, der menschliche Gedanke – all das macht Tjutčev zum Gegenstand seiner künstlerischen Dichtung.³³ Eine sehr große Rolle in der Dichtung Tjutčevs spielt die Idee vom Chaos. Beinahe jeder Wissenschaftler, der sich mit der Arbeit Tjutčevs auseinandersetzte, war sich dieser Tatsache bewusst, über die Bedeutung dieses Symbols ist man sich jedoch nicht einig. Čyževskýj und Setschkareff betrachten Tjutčevs Chaos im Sinne Schellings, da sie sich mit der Dichterfigur im Kontext der deutschen Romantik auseinandersetzen. Für sie bedeutet Chaos der Urbeginn der Welt, unserer gesamten Existenz.³⁴

„Das All, die Natur, ist aber nicht nur der Kosmos, sondern auch das Chaos. Es klangen in den von uns zitierten Stellen schon öfters Worte, die Tjutčev vorwiegend für die Bezeichnung des Wesens der Dinge, der unermeßlichen Tiefen des wahren Seins gebraucht: das Chaos, das Element, [...] der Abgrund.“³⁵

„Das ursprüngliche Chaos, das das innere Wesen des Absoluten darstellt, läßt unsere Seele unmittelbar seine Erhabenheit fühlen; die Nacht nimmt die Grenzen, die das Licht zwischen uns und das Chaos legte, hinweg, und in unserer Seele fühlen wir ein verwandtes Regen.“³⁶

Schelling selbst, auf dessen Ideen diese Gedanken beruhen, formulierte seine Vorstellung vom Chaos folgendermaßen:

„Die Grundanschauung des Chaos selbst liegt in der Anschauung des Absoluten. Das innere Wesen des Absoluten, worin alles als eins und eins als alles liegt, ist das ursprüngliche Chaos selbst.“³⁷

Ležnev hingegen behauptete in Tjutčevs Vorliebe für das Bild des Chaos seine heimlichen Ambitionen als Revolutionär zu sehen, während Greggs Meinung nach der psychologische Aspekt im Sinne des Freud'schen Chaos in Tjutčevs Vorstellung dominiert.³⁸

Im Folgenden sollen jene Bilder, die in Tjutčevs Poesie immer wieder kehren und mit seiner Idee vom Chaos korrelieren, kurz erläutert werden.

Das Chaos präsentiert sich uns in einer Vielzahl von Metamorphosen: als das konkrete Wasser des Meeres, als das unsichtbare Meer unserer vom Traum befreiten Gedanken, als der Ozean der Träume, als die uns umgebende Nacht und die uns innewohnende Nacht, welche

³³ Vgl. Frank, 1926, S. 31ff.

³⁴ Vgl. Pratt, 1983, S. 1ff.

³⁵ Čyževskýj, 1927, S. 313.

³⁶ Setschkareff, 1939, S. 103.

³⁷ Schelling, 1859, S. 465.

³⁸ Vgl. Pratt, 1983, S. 1ff.

aus dem Abgrund der eigenen Seele brandet.³⁹ In Tjutčevs Imagination breitet der Tag eine schimmernde Decke über dem Chaos aus, die Nacht zieht diese Decke fort und enthüllt uns den Abgrund mit seinen Schrecken. Andererseits ist dem Dichter die Nacht jedoch auch heilig, da sie ihn zu der Urheimat zurückführt, die er im Chaos ahnt, dem er sich im Seelengrund wesensverwandt fühlt.⁴⁰ Seine „Nachtphilosophie“ stimmt in Vielem mit den Ideen der deutschen Romantiker und Philosophen überein, denn auch sie charakterisieren die Nacht als Offenbarung – die Nacht öffnet das, was der Tag verdeckt. Die Nacht ist für die Romantiker außerdem „uralt“, „heimlich“, „mütterlich“; sie wird als Mutter verstanden, da das nächtliche Chaos dem Urchaos nahe steht. Auch Schelling teilt diese Meinung:⁴¹

„Wenn die Nacht herabsinkt und die Konturen verwischt, wenn der Mensch sich allein etwas Gewaltigem, Dunklem gegenüber sieht, dann vermag er am besten, seine ursprüngliche Verwandtschaft und Einheit mit der Natur zu fühlen. Die Nacht ist die Mutter aller Dinge, die uralte Nacht, die alle Dinge umfing.“⁴²

Für Tjutčev ist jedoch nicht nur das Nachterlebnis, sondern besonders der Traum, der Schlaf eine Rückkehr „zu den Müttern“, eine Vertiefung unseres Seins bis zu den Wurzeln aller Dinge. Die Traumsphäre sieht er höher als das Wachsein an, denn sie führt zur Offenbarung, zum Urchaos der Urzeit.⁴³

Ein weiteres wichtiges Symbol des Chaos ist das Meer, welches in all seinen Verwandlungen seine Identität bewahrt. Über den Charakter des Meeres macht Tjutčev unterschiedliche Aussagen: bald ist es ein klarer, das Sternengewölbe widerscheinender Spiegel, bald ein wild stürmender Abgrund, bald ist es voll von Zärtlichkeit und Liebe und bald gibt es ein „ungestümes Murren“ und „prophetisches Stöhnen“ von sich. Mit den Wellen fühlt sich der Dichter geschwisterlich verbunden, denn auch er ist im Grunde nichts als eine „Welle“ der Urflut, sein Leben nichts als eine Spezifikation des einen allgemeinen Lebens.⁴⁴

Tjutčevs Poesie ist vom wahren Wesen des Pantheismus, der keine bloße Huldigung des Äußeren und Sichtbaren, sondern ein Durchschauen des höchsten geistigen Urgrundes im Reiche des Sichtbaren ist, durchdrungen. Dieser Standpunkt erlaubt es, den Gegensatz zwischen Äußeren und Innerem, Sichtbarem und Unsichtbarem vollständig aufzuheben. Einerseits sieht der Dichter in der Natur selbst die Äußerungen des göttlichen Geistes – Erde und Himmel, Frühling und Herbst, Nacht und Tag, Gewitter und klare Stille – all diese

³⁹ Vgl. Kempf, 1956, S. 30.

⁴⁰ Vgl. v. Bubnoff, 1956, S. 97.

⁴¹ Vgl. Čyževskýj, 1927, S. 305ff.

⁴² Schelling, 1859, S. 278.

⁴³ Vgl. Čyževskýj, 1927, S. 317f.

⁴⁴ Vgl. Kempf, 1956, S. 15ff.

unsichtbaren Kräfte verkörpern Hohes, Geheimnisvolles, Lebendiges und Geistiges; für ihr Bewusstsein existiert nichts ausschließlich Körperliches, Oberflächliches oder Totes. Andererseits existiert für ihn aber ebenso wenig das rein Geistige in seinem absoluten Gegensatz zum Körperlichen. Zumindest erlangt das Geistige seine höchste Kraft, Schönheit und Geistigkeit gerade in seiner Verkörperung.

Tjutčevs pantheistische Weltempfindung ist ganz und gar vom Dualismus durchdrungen. Die Dualität des Lichten und des Finsteren, wobei diese Bezeichnungen gleichzeitig im direkten und im übertragenen Sinn verstanden werden müssen – als das Sein und das Nicht-Sein –, bildet den Grundzug seines Weltbildes. Die Grundsymbole dieses Weltempfindens sind der Tag und die Nacht, welche die Dualität am schärfsten ausdrücken, sie jedoch keineswegs erschöpfen, da es nicht nur um physisches Licht und physische Finsternis geht. Metaphysisch „licht“ ist alles, was freudig, leicht, heiter, lustig, duftend oder frisch ist, während „finster“ alles Böse, Wilde, Bedrückende, Schaudervolle und Chaotische darstellt. Neben zahlreichen Stellen, wo das „Lichte“ und das „Finstere“ schroff gegenübergestellt werden, finden wir bei Tjutčev auch Stellen, in denen sie einander angenähert werden. So schildert er beispielsweise in dem Gedicht *Полдень* den „schwülen Mittag“ als jene Stunde, wo die ganze Natur „ein heißes, schläfriges Ermatten fesselt“. Den höchsten Grad an Dualität finden wir im Gegensatz zwischen der „Höhe“ und dem „Tale“ vor, denn nur die Bergeshöhen sind das Reich des ewigen Lichtes.⁴⁵ Im Gegensatz zum „Reich der Höhe“, in dem die kosmische Ordnung vorherrscht, versteht Tjutčev das Irdische als Chaos: das gewaltige, schöpferische, universale Chaos entartet zum dumpfen, nichtigen menschlichen Chaos. Tjutčev schreibt den Gipfeln der Erde folgende Charaktereigenschaften zu: Trotz ihrer Solidität und Statik ist ihr Geist dynamisch, was im „lebenschaffenden“, „leichten und wüstenreinen“ Luftstrom deutlich wird. Außerdem ist der kosmische Geist, der über den Höhen herrscht, rein und keusch. Diese Reinheit findet der Dichter in den „unbefleckten Schneefeldern“, der jungfräulichen Unzulänglichkeit, dem erfrischenden Tau und der wohltuenden Kühle der Bergriesen, der Wüstenreinheit der Bergluft, den „eisigen Höhen“ und den „reinen Sternen“ mit ihren „keuschen Strahlen“ sichtbar dargestellt. Außerdem seien die keuschen Gipfel von Feuer umlodert, was die erhabene Geistigkeit verkünden soll.⁴⁶

Im Bereich des irdischen Lebens drückt Tjutčev „lichte“ Momente vor allem durch Frühlingsbeschreibungen und Äußerungen über den Morgen und die Jugend aus; sie zählen zu

⁴⁵ Vgl. Frank, 1926, S. 38ff.

⁴⁶ Vgl. Kempf, 1956, S. 21ff.

den schönsten in der Weltlyrik.⁴⁷ Als Wesenszüge des Frühlings nennt der Dichter die Unsterblichkeit und göttliche Jugendlichkeit; außerdem die Singularität, sowie die Zeitlosigkeit des Frühlings, d. h. die Aufhebung der zeitlichen Ordnung und der Unterscheidung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In den Frühlingsgedichten drückt Tjutčev seine Zuversicht aus, dass das Leben kein Ende hat, dass es in diesem allumfassenden, immerwährenden Leben nur Verwandlung gibt, aber keinen Tod. Außerdem vermittelt uns Tjutčev in seinen Gedichten, dass der Frühling die bevorzugte Jahreszeit der Poesie und der Liebe ist. Der Herbst wird hingegen mit dem Verblühen und Welken in Verbindung gebracht, nachdem die Lebenskurve im Frühjahr anhub und im Sommer ihren Kulminationspunkt erreichte. Aber das große Sterben des Herbstes ist nichts als eine notwendige Phase des Lebensprozesses. Die Vitalität des Frühlings und die Dekadenz des Herbstes, Geburt und Tod, Aktivität und Passivität, Tätigkeit und Ruhe sind keine widersprüchlichen, sondern sich ergänzende und gegenseitige bedingende Vorgänge, und beide Phasen zusammen bestimmen die Wellenbewegung der Lebenskurve.⁴⁸ Auch der Herbst hat durchaus seine Vorzüge, denn zu dieser Jahreszeit herrscht eine Stimmung der Freiheit und der Ruhe. Der Strahlenreichtum und die kristallene Klarheit der Herbsttage lassen uns eine neue, höhere Sphäre spüren.⁴⁹

Die eben angeführten Beispiele zeigen, dass sich Tjutčev in seiner Dichtung sehr stark auf Gegensätze fokussiert. In diesem Zusammenhang ist es jedoch wichtig zu erkennen, dass jeglichem Spiel mit Gegensatzpaaren die lebendige Seele der Natur zugrunde liegt und die Leitmotive der Antithesen stets dieselben sind. So trifft man etwa auf das Wort „волна“ in Tjutčevs relativ kleiner Sammlung an Gedichten 57 Mal; die Ausdrücke „Wasser“, „Fluss“ oder „Meer“ kommen dementsprechend noch häufiger vor. Diese Tendenz erinnert uns an Schellings „Urformen“ (Luft, Wasser und die schöpferische Naturgewalt). Die Nebeneinanderstellung dieser Kräfte soll uns zeigen, dass die Welt durch ihre wechselseitige Wirkung belebt ist. Das Licht wetteifert mit der Dunkelheit wie der Tag mit der Nacht, wie Bewusstsein mit Schlaf. Tjutčevs Überzeugung vom Widerstreit der Kräfte, vom Dualismus, geht also auf den deutschen Philosophen Schelling zurück.⁵⁰

Auch die Ästhetik Schellings mit ihrer höchsten Einschätzung des Dichters und der Kunst findet bei Tjutčev ihre Spiegelung. In mehreren Gedichten schildert der Dichter seine hohe

⁴⁷ Vgl. Frank, 1926, S. 49.

⁴⁸ Vgl. Kempf, 1956, S. 35ff.

⁴⁹ Vgl. Frank, 1926, S. 53.

⁵⁰ Vgl. Weeks, 1979, S. 309ff.

Begeisterung, die die Klänge der Kunst in ihm entfachen. Für ihn steht der Dichter weit über der Menge und die Poesie kommt zu uns vom Himmel herab, um das stürmende Meer des Lebens zu versöhnen.⁵¹

Eine nähere Bekanntschaft Tjutčevs mit der deutschen romantischen Dichtung ist auf Grund der Ähnlichkeit der Gedanken und Bilder sehr wahrscheinlich. Man kann aber auch so manche Unterschiede zwischen der Romantik Tjutčevs und der deutschen Romantik feststellen. Tjutčev hat weniger Sinn für das „subjektivische“ Motiv des romantischen Gedankens, bei ihm findet man kaum Anklänge an die in der romantischen Philosophie so oft vertretene Idee, dass die Welt nur ein Spiegelbild unseres Ichs sei. Er sieht in der Welt vielmehr das Kosmische, das uns Überragende; sein Blick ist stets zum Ewigen und Absoluten erhoben. Diese Stimmung ist zwar auch unter den Romantikern vertreten, die Hingabe dem Absoluten gegenüber ist jedoch bei weitem nicht so stark. Tjutčevs Sprache und Form haben etwas „Klassisches“ an sich, da er wesentlich objektiver als die deutschen Romantiker ist.⁵²

Setschkareff ist der Meinung, dass Tjutčev der größte Dichter unter den Russen sei, die Schellings Einfluss unterlagen. Auch bei ihm kann man nicht von einem restlosen Aufgehen in Schellings Gedanken sprechen, man kann jedoch behaupten, dass er die „poetische“ Seite von Schellings System am tiefsten gefühlt habe. Er verstand es, dieser poetischen Seite vollkommenen Ausdruck zu verleihen. Den philosophischen Gedichten Tjutčevs, in denen sich sein Schellingianismus verrät, stehen jedoch eine große Anzahl „skeptischer“ Gedichte entgegen.⁵³ Bezüglich Tjutčevs Philosophie schließt sich Čyževskyj Setschkareffs Meinung an:

„Ganz richtig ist es, daß Tjutčevs Philosophie nicht originell ist. Wir können aber bei einem großen Dichter kein eigenes philosophisches System suchen. [...] Tjutčev ist sicher nur ein Jünger Schellings, aber sein Dichtertalent macht ihn zweifellos größer als viele andere Jünger Schellings in Rußland“.⁵⁴

⁵¹ Vgl. Setschkareff, 1939, S. 104.

⁵² Vgl. Čyževskýj, 1927, S. 321f.

⁵³ Vgl. Setschkareff, 1939, S. 105f.

⁵⁴ Čyževskýj, 1930, S. 463.

1.3. Tjutčev als Übersetzer

Tjutčev steht in seinem Verhältnis zur Übersetzung in der Tradition der Romantik – sie ist Bestandteil des Originalwerks. Daher publizierte der russische Dichter seine Nachdichtungen immer gemeinsam mit seinen eigenen Gedichten. Die Übersetzung spielt bei Tjutčev eine entscheidende Rolle in der Selbstbildung, der Suche nach dem eigenen Stil. Eine solch enge Verknüpfung von Übersetzungstätigkeit und eigenem Schaffen findet man nur noch bei Lermontov und später wieder bei den Symbolisten. Die Zahl der übersetzten Autoren und die Auswahl aus lyrischen Gedichten, Balladen, Theater und Prosa weisen deutlich auf die Experimentierfreudigkeit des russischen Dichters hin.⁵⁵ Tjutčev hinterließ etwa fünfzig Übertragungen, vorwiegend aus dem Deutschen und Französischen, von denen einige erst zu Beginn des 20. Jhdts. als Übersetzungen und Nachdichtungen fremder Vorbilder erkannt wurden. Die größtenteils aus Tjutčevs Zeit in München stammenden Übertragungen gliedert Hellmann in drei große Gruppen:

1. Zur ersten Gruppe zählen jene Gedichte, deren Übertragung durch äußeren Anlass angeregt wurde. Von Schillers Gedicht *Das Glück und die Weisheit* wissen wir, dass Tjutčev es auf Anregung von Gerbel', der eine Ausgabe Schillerscher Werke in der Übertragung russischer Dichter vorbereitete, übersetzt hat. Ähnliches lässt sich von der Ballade *Das Siegesfest* vermuten. Wesentlich wichtiger ist jedoch, dass der russische Übersetzer in diesen Gedichten bereits das vorgeformt fand, was ihn selbst bewegte. So dürfte es bestimmt kein Zufall sein, dass es der junge Tjutčev ist, den die romantische Geisteswelt in München umfängt, der Goethes *Geistesgruß* und *Es war ein König in Thule* überträgt, dem Schillers *Lied an die Freude* Anlass zu einem schönen eigenen Gedicht gibt und dessen kosmisches Gefühl ihn Passagen aus dem *Faust* übertragen lässt. Oft reizte ihn auch das Formproblem, wenn es sich um Dichtungen handelte, die bereits ins Russische übertragen worden waren, deren vorliegende sprachliche Umwandlung seinem Empfinden jedoch noch nicht genügte.
2. In die Gruppe „Lesefrüchte“ fallen jene Übersetzungen und Nachdichtungen Tjutčevs, die bei der Lektüre von Neuerscheinungen der Weltliteratur entstanden sind, wenn das gelesene Werk oder einzelne Bilder daraus den Dichter besonders beeindruckten. Hierzu gehören die Elegien Lamartines (1820), Heines *Buch der Lieder* (1827),

⁵⁵ Vgl. Ritz, 1981, S. 29.

Goethes *Faust II* (1832), Heines *Französische Zustände* (1832) und seine *Reisebilder* (1828). Vor allem die beiden letztgenannten Werke zeigen, wie eine aus dem Zusammenhang genommene einzelne Stelle, eine prägnante Charakteristik oder ein schönes Bild den Dichter anrühren und sofort Gestalt gewinnen kann.

3. Die letzte Gruppe trägt den Titel „Variationen über ein fremdes Thema“. Sie beinhaltet Schöpfungen, die eigentlich nicht mehr als Übertragungen oder Nachdichtungen im strengsten Sinne anzusehen sind. Nur bei einigen ist der Bezug zum Original, zum „Vorbild“ gewahrt; z.B. bei *Sakontala* von Goethe oder *Kolumbus* von Schiller. In vielen anderen Fällen kann man kaum noch von Nachdichtung sprechen, wie etwa bei der Übernahme eines Bildes aus dem Gedicht *Willkommen und Abschied* von Goethe. Noch umfangreicher ist die Zahl jener Gedichte, die weniger in der Übernahme eines Bildes, sondern nur eines Gedankens Einfluss und innere Verwandtschaft erkennen lassen.⁵⁶

Über den Einfluss bedeutender deutscher und französischer Dichter im Werk Tjutčevs äußerte sich Valerij Brjusov folgendermaßen:

„Гейне, Ленау, Эйхендорф, отчасти Шиллер, и в очень сильной степени, царь и бог немецкой поэзии, Гёте, - вот его главные учителя. Тютчев ценил Гюго, Ламартина, кое-кого еще из французов, но дух их поэзии, их „манера“ были ему чужды. Поэзия Тютчева, в лучших своих созданиях, жива не метафорами и антитезами, как поэзия французская, но целостностью замысла и певучестью строфы, как поэзия немецкая...“⁵⁷

Die Angaben der mir vorliegenden wissenschaftlichen Arbeiten bezüglich der Zahl der Übersetzungen Tjutčevs aus dem Deutschen weisen minimale Schwankungen auf. Dies ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass nicht jede Nachdichtung eindeutig seinem Original zugeordnet werden kann. So kommt Kahlenborn beispielsweise zu dem Ergebnis, dass Tjutčev neun Gedichte Goethes und sechs Auszüge aus dem *Faust* ins Russische übertrug, wobei sie anmerkt, dass die anonym veröffentlichte Übersetzung von Goethes Jugendgedicht *Wechsel* mit dem russischen Titel *Перемена* in verschiedenen Werkausgaben zwar Tjutčev zugeschrieben wurde, jedoch zahlreiche Anhaltspunkte darauf hinweisen, dass Konstantin Aksakov der tatsächliche Verfasser dieser Übersetzung sein dürfte.⁵⁸ Kerndl dürfte Kahlenborns Meinung in dieser Frage nicht teilen, denn er spricht von dementsprechend mehr Goethe-Nachdichtungen und weist zusätzlich auf die Übersetzung des ersten Aktes aus *Faust*

⁵⁶ Vgl. Hellmann, 1948, S. 276ff.

⁵⁷ Brjusov, 1913, S. 34.

⁵⁸ Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 93.

II, die Tjutčev verbrannt haben soll, hin. Von Heine soll Tjutčev acht Gedichte und eine Prosastelle – das 31. Kapitel der *Reise von München nach Genua* – übersetzt haben, wobei der russische Übersetzer das Prosawerk des deutschen Dichters in jambische Blankverse umsetzte und so die Übersetzung formal gesehen der russischen Ode sehr nahe kommt.⁵⁹ Auch die Zahl von Tjutčevs Schiller-Übertragungen ist in der Wissenschaft nicht unumstritten, man kann jedoch von mindestens sechs Nachdichtungen ausgehen. Čyževskýj weist beispielsweise zusätzlich darauf hin, dass auch Tjutčevs *Фонтан* von einem Gedicht Schillers, *Geisterseher*, stark beeinflusst wurde.⁶⁰ Außerdem finden wir im dichterischen Nachlass Tjutčevs u.a. eine Nachdichtung aus dem Werk Uhlands, *Весенее Успокоение*⁶¹, und die Übertragung eines ganzen Gedichtzyklus von Zedlitz, *Байрон*⁶².

1.3.1. Tjutčev und Lenau

1.3.1.1. Die Beschäftigung mit Nikolaus Lenau in den slavischen Literaturen

Auffällig an der Lenau-Rezeption in den slavischen Literaturen ist zum einen die zeitliche Kontinuität der Rezeption, die niemals gänzlich abbricht, und zum anderen die Tatsache, dass sich stets zentrale Autoren, so genannte Autoren aus der ersten Reihe, der diversen Stilformationen mit Lenaus Werk auseinandergesetzt haben. So gibt es in der russischen Literatur einen Lenau im Zeichen der Romantik (vgl. Vasilij Žukovskij, Fedor Tjutčev), des kritischen Realismus (vgl. Michail Michajlov, Aleksej Pleščeev), des Präsymbolismus (vgl. Aleksej Apuchtin) sowie des Symbolismus (vgl. Valerij Brjusov, Konstantin Bal'mont). Ein ähnlich kontinuierliches Bild bis hinauf in die Moderne der Jahrhundertwende bietet auch die tschechische Literatur.⁶³

⁵⁹ Vgl. Kerndl, 1956, S. 291ff.

⁶⁰ Vgl. Čyževskýj, 1927, S. 303.

⁶¹ Tjutčev, 1987, S. 88.

⁶² Tjutčev, 1987, S. 94ff.

⁶³ Vgl. Simonek, 2003/2004, S. 109.

Gründe für die starke Rezeption von Nikolaus Lenau in den slavischen Literaturen

Nikolaus Lenau und seine literarische Produktion sind in mehrfacher Hinsicht von einem Moment des Unentschiedenen und Ambivalenten geprägt. So war es möglich, jeweils jenen Aspekt zu aktualisieren, der mit der eigenen ästhetischen Position kompatibel war.⁶⁴

Die literaturgeschichtliche Opposition

Als erste dieser Oppositionen ist die uneindeutige Zugehörigkeit Lenaus zu einer Epoche zu nennen. Die literarische Kritik reihte und reiht ihn unter die Dichter des Pessimismus, des Biedermeier, der Spätromantik oder auch als Vorläufer der *Décadence* ein. Aus zweierlei Gründen lässt sich Nikolaus Lenau nur sehr schwer irgendwo einordnen. Erstens sind die genannten literarischen Begriffe sehr umfangreich, keineswegs in sich selbst einheitlich und es ist in keiner Kategorie zu einer festen Schulbildung gekommen. Zum zweiten ist Lenau so vielgestaltig, dass er nicht einmal in das lockerste Schema passen würde. Die melancholisch-depressive Grundstimmung seines Wesens, der schmerzlich-traurige Ton in der Mehrzahl seiner Dichtungen und die Skepsis in seiner späteren Dichtung sind Züge eines pessimistischen Weltbildes. Wer Lenau in die Biedermeier-Dichtung einordnet, argumentiert mit der melancholischen Resignation und weist auf die Naturnähe hin, die Lenaus beste Dichtungen auszeichnet.⁶⁵ Auch der Romantik kann Lenau nicht eindeutig zugeordnet werden, da keiner der führenden Geister dieser literarischen Epoche spürbar auf ihn eingewirkt hat. Die Begegnung mit den Mitgliedern der Schwäbischen Dichterschule, die der auslaufenden romantischen Bewegung zugehörte, hat dem Menschen Lenau wesentlich mehr bedeutet als dem Dichter, der in seinem eigenem Stil schon sehr sicher geworden war, als er 1831 in Stuttgart eintraf.⁶⁶ Hermann Engelhard (1959) folgert daraus:

„Lenau hat keiner Dichterschule angehört, er hat selbst auch keine um sich gebildet. Was er zur literarischen Ernte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beitrug, erwuchs aus der Besonderheit seiner Person und seines lyrischen Talents.“⁶⁷

Ivask (1964) betont auch, dass man in den Gedichten Lenaus gewisse Barock-Elemente finden kann, die manchen Literaturhistorikern fehl am Platze oder gar völlig unverständlich inmitten der deutschen Spätromantik erscheinen, weshalb sie seine wesentliche Leistung auf die eher romantisch klingenden *Schilflieder* zu reduzieren versuchten. Laut Ivask spiegelt sich

⁶⁴ Vgl. Simonek, 2003/2004, S. 110.

⁶⁵ Vgl. Birker, 1957, S. 14f.

⁶⁶ Vgl. Ivask, 1964, S. 36.

⁶⁷ Engelhard, 1959, S. 1050.

dieser Bezug zum Barock sowohl in der Thematik als auch in der Metaphorik der Dichtung Lenaus wider. Man kann eine überraschend stattliche Reihe von Gedichten aus seinem gesamten Lebenswerk anführen, die Tod und Vergänglichkeit, Sein und Schein zum Thema haben. Nimmt man die Gedichte der Droste-Hülshoff und Heines aus, so gibt es in der deutschsprachigen Lyrik des 19. Jhdts. kaum Parallelen zu Lenaus eigentümlich barock-moderner Metaphorik. Besonders beeindruckt von dieser Qualität war der russische Dichter Boris Pasternak. Über seinen berühmtesten experimentellen Gedichtband *Сестра моя – жизнь* (1922) setzte er die erste Strophe von Lenaus Gedicht *Dein Bild*, in welchem er die Geliebte dem Gewitterhimmel gleich setzt, als Motto.⁶⁸

Fest steht, dass die Multivalenz von Lenaus Texten aus dem literarischen Umfeld, in das der junge Lenau hineinwuchs, in dem es keine eindeutige ästhetische Dominante gab, resultiert. Lenaus Werk lässt sich nämlich als Beleg für das Auseinandertreten von deutscher und österreichischer Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jhdts. sehen. Die österreichische Literatur war viel länger von der Aufklärung und dem Klassizismus geprägt als die deutsche. Dafür kannte man in Österreich keine Hochromantik.⁶⁹

Die biographische Opposition

Die zweite Opposition besteht in Lenaus biographischem Hintergrund. Seine nationale Zuordnung pendelt zwischen dem Ungarischen, Slavischen und Österreichischen: Er wurde im heutigen Rumänien geboren, hatte eine deutsch-ungarische Mutter, verbrachte seine Schulzeit in Ungarn und studierte in Wien und Pressburg.⁷⁰

Anastasius Grün, der vier Bände von Lenaus Werken editierte, skizzierte die uneindeutige Situation seiner nationalen Zuordnung 1854 in einer Einleitung folgendermaßen:

„Verschiedene Nationalitäten können auf Lenau als einen der Ihrigen Anspruch erheben; Herkunft und Name seiner Familie weisen auf slawische Voreltern, durch Geburt und die erste Erziehung gehört er dem Magyarenlande, durch Bildung, Gesinnung und Herzenswahl dem Deutschtum an. Es hat somit tief liegende Wurzeln, daß sich sowohl in seinem persönlichen Charakter, als in dem seiner Schriften diese drei Nationalitäten abspiegeln.“⁷¹

Lenau greift in seiner Lyrik häufig auf ungarische Motive zurück. Außerdem schwächt die Darstellung der Hussitenkriege in Johannes Ziska indirekt Lenaus Zugehörigkeit zur

⁶⁸ Vgl. Ivask, 1964, S. 37ff.

⁶⁹ Vgl. Simonek, 2003/2004, S. 110.

⁷⁰ Vgl. Simonek, 2003/2004, S. 111.

⁷¹ Grün, 1854, S. 86.

deutschsprachigen Kultur ab. Besonders jene slavischen Schriftsteller, die Untertanen der Donaumonarchie waren, lösen Lenau aus der deutschsprachigen Kultur heraus und reklamieren ihn für das Eigene, also das Slavische. Lenau wird gewissermaßen als „Krypto-Slave“ geoutet und so in die eigene kulturelle Tradition integriert.⁷²

Natur- und Stimmungslyriker vs. politischer Dichter

Als dritter Grund für die intensive Beschäftigung mit Lenau in den slavischen Literaturen ist das Nebeneinander von Lenau als Natur- und Stimmungslyriker auf der einen und als politischer Dichter und Sozialkritiker auf der anderen Seite zu nennen.⁷³ Die Natur- und Stimmungslyrik Lenaus zeichnet sich durch eine tiefe, metaphysische Dualität, eine immanente dramatische Spannung und eine ausgesprochene Subjektivität aus. In diesem Teil von Lenaus Erlebniswelt enthüllen sich uns ein düsteres und qualvolles und ein liches und harmonisches Sein. In der politischen Dichtung Lenaus stehen das Soziale, das Historische und das Politische im Mittelpunkt. Hier tritt uns eine Welt entgegen, in der der Mensch seine Existenz als objektives Sein erlebt. Wir finden mythisierte Heroen und Geschehnisse, beispielhafte Menschentypen und Handlungen vor. Hinsichtlich der Metaphorik zeichnet sich ein ähnliches Bild wie in der Erlebniswelt ab. Man kann eine Polarisierung zweier verschiedener Ausdrucksweisen erkennen: einer abstrakt-phantastischen, deren Bilder von den Gegenständen losgelöst sind und sich als komplizierte Gefüge durch Anhäufungen und Unterbrechungen aufbauen, und einer realistischen, deren Bilder unmittelbar an den Gegenständen haften bleiben.⁷⁴

Während für die weitere Evolution der deutschsprachigen Lyrik vor allem Lenaus innovative Metaphorik in seiner Natur- und Stimmungslyrik maßgebend war, berücksichtigte die slavische Seite auch den Lenau, der in seinen Texten explizit Kritik an politischer Unterdrückung artikulierte.⁷⁵ Letztere Eigenschaft war, angesichts der Zahl der Übersetzungen, vor allem in der ersten Phase der Lenaurezeption in den slavischen Literaturen von Bedeutung. In der Moderne hingegen beschäftigte man sich besonders mit dem Stimmungslyriker Lenau, da man sich mehr der Innenwelt des Menschen zuwandte.

⁷² Vgl. Simonek, 2003/2004, S. 111f.

⁷³ Vgl. Simonek, 2003/2004, S. 112.

⁷⁴ Vgl. Statkov, 1971, S. 167f.

⁷⁵ Vgl. Simonek 2003/2004, S. 112.

1.3.1.2. Tjutčevs Lenau-Übertragungen

Während in den meisten Abhandlungen, die sich mit Tjutčevs Übersetzungstätigkeit beschäftigen, lediglich von einer Lenau-Nachdichtung die Rede ist⁷⁶, behauptet Bem, dass es auch einen Zusammenhang zwischen Lenaus Gedicht *An einem Grabe* und Tjutčevs *И зрoбoнyщeн yжe в мoгилy* gebe.⁷⁷ Im Folgenden sollen Tjutčevs Variation auf Lenaus letztes Gedicht *Blick in den Strom* und die vermeintliche Übertragung des Gedichts *An einem Grabe* analysiert, ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit dem deutschen Original herausgearbeitet und festgestellt werden, ob tatsächlich ein begründeter Zusammenhang besteht. Außerdem soll untersucht werden, ob es einen Konnex zwischen den Nachdichtungen und der eigenen Poetik Tjutčevs gibt und ob Parallelen zu anderen Übertragungen des russischen Dichters aus dem Deutschen zu erkennen sind.

1.3.1.2.1. *Blick in den Strom*

Nikolaus Lenaus allerletztes Gedicht *Blick in den Strom* entsteht unter der Nachwirkung des Abschiedes von Sophie Löwenthal auf einer Donaufahrt von Wien nach Linz.⁷⁸ Er lernte Sophie auf einer Reise nach Wien kennen und war sofort fasziniert von ihr. Zu seinem Bedauern war sie jedoch bereits die Gattin von Max Löwenthal. Nichtsdestotrotz wächst seine Leidenschaft gegenüber Sophie und es wird ihn in seinem gesamten Leben keine andere Frau so stark beeinflussen wie sie. In einem Brief gesteht er einmal:⁷⁹

„Meine kühnsten Hoffnungen der Dichterehre habe ich übertroffen gefunden; meine bescheidensten Wünsche des Menschenglücks, sehe ich wohl, sind unerreichbar.“⁸⁰

1844 lernt Lenau die um zehn Jahre jüngere Frankfurterin Marie Behrends kennen. Ob er sie liebt, ist unklar, dennoch verlobt er sich mit ihr. Vielleicht versucht er, mit Marie einen Schimmer jenes häuslichen Glücks zu erhaschen, den er sich so oft gewünscht hat. Die Kunde von dem Geschehen eilt ihm voraus und so erfährt Sophie aus den Zeitungen von seiner Verlobung. Auf ihre Frage, ob die Neuigkeit der Wahrheit entsprechen würde, antwortete Lenau.⁸¹

⁷⁶ Vgl. Hellmann, 1948, S. 273ff.

⁷⁷ Vgl. Bem, 1935, S. 386f.

⁷⁸ Vgl. Britz, 1972, S. 17.

⁷⁹ Vgl. Parton, 1966, S. 36.

⁸⁰ Zit. nach Parton, 1966, S. 36.

⁸¹ Vgl. Parton, 1966, S. 36f.

„Ja. Doch wenn Sie es wünschen, verheirate ich mich nicht; ich erschieße mich dann aber auch!“⁸²

Lenau verabschiedet sich von Sophie Löwenthal und wird sie nie wieder sehen. Unterwegs auf dem Donauschiff schreibt er dann:⁸³

Sahst du ein Glück vorübergehn,
Das nie sich wiederfindet,
Ists gut in einen Strom zu sehn,
Wo alles wogt und schwindet.

O! starre nur hinein, hinein,
Du wirst es leichter missen,
Was dir, und solls dein Liebstes sein,
Vom Herzen ward gerissen.

Blick unverwandt hinab zum Fluß,
Bis deine Tränen fallen,
Und sieh durch ihren warmen Guß
Die Flut hinunterwallen.

Hinträumend wird Vergessenheit
Des Herzens Wunde schließen;
Die Seele sieht mit ihrem Leid
Sich selbst vorüberfließen.⁸⁴

Wie durch alle seine Werke, die in jenen Jahren entstanden sind, geistert, wandert und schreit auch durch dieses sein Verhältnis zu Sophie.⁸⁵ Das Gedicht wirkt wie ein Rückblick auf sein unglückliches Leben und seine unerfüllte Liebe. Außerdem beinhaltet es den resignierenden Wunsch nach Vergessen. Schmerzlicher Rückblick und schmerzlicher Wunsch erfüllen sich so schrecklich und anders, als es der Dichter erwartet hatte.⁸⁶ Am 29. September 1844 führt ein Schlaganfall zu einer Gesichtslähmung des Dichters und Mitte Oktober bricht schließlich der Wahnsinn aus.⁸⁷

⁸² Zit. nach Parton, 1966, S. 37.

⁸³ Vgl. Parton, 1966, S. 37.

⁸⁴ Lenau, 1971, S. 511.

⁸⁵ Vgl. Britz, 1972, S. 16.

⁸⁶ Vgl. Birker, 1957, S. 18.

⁸⁷ Vgl. Parton, 1966, S. 37.

Fedor Tjutčevs Übersetzung von Lenaus Gedicht *Blick in den Strom*

Am 15. August 1858 verfasste Fedor Tjutčev eine Variation auf Lenaus Gedicht *Blick in den Strom*, die den Titel *Успокоение* trägt. Das deutsche Original diente Tjutčev jedoch lediglich als Ausgangspunkt.⁸⁸

Когда, что звали мы своим,
Навек от нас ушло
И, как под камнем гробовым,
Нам станет тяжело, –

Пойдем и бросим беглый взгляд
Туда, по склону вод,
Куда стремглав струи спешат,
Куда поток несет.

Одна другой наперерыв
Спешат – бегут струи
На чей-то роковой призыв,
Им слышимый вдали...

За ними тщетно мы следим –
Им не вернуться вспять...
Но чем мы долее глядим,
Тем легче нам дышать...

И слезы брызнули из глаз –
И видим мы сквозь слёз,
Как всё, волнуясь и клубясь,
Быстрее понеслось...

Душа впадает в забытье,
И чувствует она,
Что вот уносит и ее
Всесильная волна.⁸⁹

Tjutčevs Variante von Lenaus *Blick in den Strom* entstand erst wesentlich später als der Großteil seiner Übersetzungen aus dem Deutschen und zu einem Zeitpunkt, als er Deutschland bereits den Rücken gekehrt und schon wieder einige Jahre in seiner Heimat St. Petersburg verbracht hatte. Als Blütezeit seiner Übertragungen und Nachdichtungen deutschsprachiger Gedichte könnte man das Ende der 20-er Jahre bezeichnen. In diese Zeit fällt ein Großteil seiner Heine- und Goetheübersetzungen, Schiller lag ihm schon zu Beginn der 20-er Jahren sehr am Herzen und dann erst wieder in den 50-er Jahren. Er übersetzte nur

⁸⁸ Vgl. Simonek, 1995, S. 95.

⁸⁹ Tjutčev, 1987, S. 198f.

ein Jahr vor *Успокоение* Schillers *Das Glück und die Weisheit* ins Russische. Der „alte“ Tjutčev widmete sich außerdem Heines *Der Tod das ist die kühle Nacht* und dem Lied Klärchens aus Goethes *Egmont*. Im Entstehungsjahr der Lenau-Nachdichtung schreibt Tjutčev noch vier weitere Gedichte: *Когда осьмнадцать лет твои*, *В часы, когда бывает*, *Она сидела на полу* und *Осенней позднюю порою*.

Tjutčevs Variation auf Lenaus letztes Gedicht *Blick in den Strom* zieht das deutsche Original lediglich als Ausgangspunkt heran. Der russische Übersetzer entfaltet die Ideen und Motive des österreichischen Dichters in sechs anstatt vier vierzeiligen Strophen. Den Kreuzreim übernimmt Tjutčev vom deutschen Fremdtext, wobei einem in der russischen Übertragung ein unreiner Reim ins Auge sticht: „сртуи“ – „вдали“ (Strophe III).

Während sich Lenaus Text an ein lyrisches Du wendet, ist Tjutčevs Gedicht in der ersten Person Plural gehalten, wodurch sich die Relationen des Gesamttextes etwas verschieben. Simonek merkt hier an, dass die russische Übertragung so eine „Tendenz ins Allgemeingültige und stärker objektivierte Züge bei gleichzeitiger Reduzierung des expressiven Moments“ erhält.⁹⁰ Da die Verwendung des Plurals mehrere Menschen miteinschließt und daher nicht nur eine Person, sondern mehrere von dem Leid betroffen sind, stimme ich mit Simonek überein, dass die russische Nachdichtung mehr zur Allgemeingültigkeit und Objektivität tendiert. Im Sinne des Mottos „Geteiltes Leid ist halbes Leid“ kann man auch von einer Reduzierung des expressiven Moments sprechen. An dieser Stelle möchte ich jedoch anmerken, dass im „wir“ das „ich“ stets enthalten ist und ich mich daher von der russischen Fassung wesentlich stärker angesprochen fühle. Während sich Lenaus lyrisches Du nicht zwingend auf mich bezieht, ist mir bei Tjutčevs Variante stets bewusst, dass auch ich von einem derartigem Abschiedsschmerz einmal betroffen sein werde. In diesem Sinne empfinde ich die russische Übertragung als sehr emotional und ausdrucksstark. Dinge, die einen persönlich betreffen, sind mit wesentlich stärkeren und intensiveren Emotionen verbunden, als solche, die einem lediglich widerfahren könnten.

Tjutčev drückt Lenaus „Glück“ in Zeile 1 durch „что звали мы своим“ aus; er verzichtet auf die Vermittlung von positiven Gefühlen, macht uns im Gegensatz zu Lenau jedoch gleich darauf aufmerksam, dass das Gedicht von einer verlorenen Liebe handelt. In Lenaus erster Strophe bleibt unklar, um welches Glück es sich handelt; es könnte beispielsweise auch von einer verpassten beruflichen Chance die Rede sein. Die Phrase „что звали мы своим“ ist auch aus lautlicher Sicht von großem Interesse: abgesehen von der Stimmhaftigkeit handelt es

⁹⁰ Vgl. Simonek, 1995, S. 96.

sich hierbei um eine Alliteration, die in Verbindung mit einer weiteren in Zeile 2 („навек“ – „нас“) eine wunderschöne klangliche Einleitung bildet. Die ersten beiden Zeilen des deutschen Originals schmückt Tjutčev in Zeile 3 und 4 der ersten Strophe noch weiter aus. Den Schmerz, den dieser Verlust erzeugt hat, vergleicht er mit dem Gefühl unter einem Grabstein zu liegen. Das Motiv des Grabsteins findet man bei Tjutčev auch in anderen Gedichten, wie etwa in *В альбом друзьям*, einer Übertragung von Byron, in der der Grabstein ebenfalls als Vergleichsmotiv dient: „Как медлит путника вниманье / На хладных камнях гробовых“⁹¹.

Die Zeilen 3 und 4 von Lenaus erster Strophe („Ists gut in einen Strom zu sehn, / Wo alles wogt und schwindet“) und Zeile 1 der zweiten Strophe („O! starre nur hinein, hinein“) schmückt Tjutčev in den Strophen II und III seiner Nachdichtung aus. Hier stellt Simonek richtig fest, dass, während „bei Lenau die Betonung auf dem Individuum, vor dessen Hintergrund der Fluß lediglich skizziert wird“, liegt, „Tjutčev eine genaue Schilderung der Wellen“ bietet und in der russischen Variante das Individuum nur am Rande steht.⁹² Während Lenau das lyrische Du auffordert in den Strom zu „starren“, spricht Tjutčev lediglich von einem „flüchtigen Blick“ („беглый взгляд“). Stilistisch gesehen birgt die zweite Strophe der russischen Nachdichtung einige Besonderheiten. Der russische Übersetzer spart zwar die Wortwiederholung „hinein, hinein“ aus, bedient sich jedoch einer anderen Wiederholungsfigur, der Alliteration („бросим беглый“) an derselben Stelle. Es ist nicht verwunderlich, dass Tjutčev hier auf Lenaus Wortwiederholung verzichtet, da diese die Intensität des „Starrens“ unterstreichen soll und daher in Verbindung mit einem „flüchtigen Blick“ keinen Sinn machen würde. Von stilistischem Interesse ist auch der Beginn der Zeilen 2-4 in Strophe II der russischen Nachdichtung. Tjutčev bedient sich hier einer Anapher („куда“) und leitet daneben Zeile 2 mit dem klanglich und auch semantisch ähnlichem Wort „туда“ ein. Mit penibler Genauigkeit beschreibt der russische Übersetzer die Bewegungen des Wassers, die im Gegensatz zum deutschen Original ein Ziel zu haben scheinen. Tjutčev fordert uns auf, dorthin, „по склону вод“, also ins „Fließen des Wassers“ zu blicken, „wohin ungestüm die Fluten eilen“. An dieser Stelle setzt der russische Übersetzer erneut eine Alliteration („стремглав струи спешат“) ein und unterstreicht so die Gleichmäßigkeit der Bewegung, verdeutlicht aber gleichzeitig durch die Verwendung des harten Lautes „с“ auch die Impulsivität und Dynamik des reißenden Flusses. Das „Fließen des Wassers“ kann mit

⁹¹ Tjutčev, 1987, S. 71.

⁹² Vgl. Simonek, 1995, S. 97.

einem für Tjutčev sehr typischen Motiv, dem „Abgrund“ in Verbindung gebracht werden. Frank, der sich mit dem kosmischen Gefühl in Tjutčevs Dichtung gründlich auseinandersetzte, deutet Tjutčevs Idee vom Abgrund als unentbehrlich, um „vollständig und tatsächlich mit dem Grenzenlosen zu verschmelzen“. Einzig und allein das Versinken in diesem Abgrund, nur der Tod und die Vernichtung können zum wahren Leben führen. Das Böse und die Sünde dürfen nicht als Gegensätze des Guten und Heiligen angesehen werden, sondern vielmehr als Stufen zu demselben; im Grunde beider Elemente liegt ein und dasselbe Wesen. Nur durch die Berührung mit der Finsternis, der Nacht und dem Chaos können wir die ganze Tiefe des Abgrundes erkennen, der „das göttliche, kosmische Leben von unserem trügerischen Leben trennt“, und erst dann begreifen wir die Gefahr und die Schwierigkeit dieser Wiedergeburt, die uns bevorsteht.⁹³ Das „Fließen des Wassers“ in *Успокоение* könnte auf diese Theorie hinweisen: Erst, wenn wir Schmerz und Trauer erlebt haben, kann uns bewusst werden, was Glück wirklich bedeutet. Dieselbe Phrase finden wir in leicht abgewandelter Form auch in einem anderen Gedicht Tjutčevs: *Смотри, как на речном просторе* („По склону вновь оживших вод“⁹⁴), ebenfalls verbunden mit der Aufforderung hineinzublicken.

In Strophe III der russischen Nachdichtung schildert Tjutčev die eilige Bewegung der Fluten. Dabei scheut er sich nicht, bestimmte Bezeichnungen aus Strophe II zu wiederholen („спешат“, „струи“), obwohl die russische Sprache noch weitere Entsprechungen kennt. Dadurch verleiht er der Aussage mehr Nachdruck und behält die klangliche Linie bei. Die Zeilen 3 und 4 dieser Strophe bringen zum Ausdruck, dass die Wellen eine akustische Wahrnehmungsfähigkeit besitzen, mit deren Hilfe sie den „schicksalhaften Ruf“ vernehmen. Simonek merkt an dieser Stelle an, dass die Art und Weise, wie der russische Dichter die Bewegung des Wassers beschreibt, in Verbindung mit der Gabe der akustischen Wahrnehmung auf eine tierhafte Existenz hinweist.⁹⁵ Die „Vermenschlichung“ der Wellen ist auch in Tjutčevs eigener Lyrik zu finden. Die Stille und den Sturm des Meeres sieht er nicht so sehr als meteorologische Phänomene, sondern als tiefgründige Symbole des „Ozeans des Lebens“ an. Die Wellen sind für ihn aus dem Schoß des mütterlichen Chaos geborene Naturwesen, die in gleicher Weise Anteil an der ganzen Lebensfülle haben wie die Wellen an

⁹³ Vgl. Frank, 1926, S. 44ff.

⁹⁴ Tjutčev, 1987, S. 173.

⁹⁵ Vgl. Simonek, 1995, S. 97.

der Fülle des Meeres. In diesem Sinne preist Tjutčev in *Конь морской* (1830) die Welle, das „Meeresross“, als ein lebendiges, mit der zeugenden Urflut verbundenes Wesen.⁹⁶

О рьяный конь, о конь морской,
С бледно-зеленой гривой,
То смиренный-ласково-ручной,
То бешено-игривый!
Ты буйным вихрем вскормлен был
В широком божьем поле,
Тебя он прядать научил,
Играть, скакать по воле!⁹⁷

Der russische Dichter fühlt sich mit den Wellen geschwisterlich verbunden, denn auch er ist im Grunde nichts als eine „Welle“ der Urflut. Auch in dem Gedicht *Как хорошо ты, о море ночное* (1865) vermenschlicht er das Wasser des nächtlichen Meeres: Es atmet und geht und führt ein vertrautes Zwiegespräch mit dem lyrischen Ich.⁹⁸

Inhaltlich stimmen Lenaus Strophe II und Tjutčevs Strophe IV in etwa überein. Sowohl die deutsche als auch die russische Fassung beschäftigen sich in den ersten Zeilen mit dem Blick in den Strom. Den „flüchtigen Blick“ aus Zeile 1 der zweiten Strophe entfaltet Tjutčev zwar zu einem „langen Nachblicken“ (Zeile 3, Strophe III), die Intensität des „Hineinstarrens“ der deutschen Vorlage ist dennoch nicht gegeben. Dafür verstärkt der russische Übersetzer die Aussage durch eine Doppelung: Er betont sowohl in Zeile 1 als auch in Zeile 3 den Blick in den Fluss, der in der russischen Fassung als „vergeblich“ („тщетно“) beschrieben wird, während der österreichische Dichter den Aspekt des Vermissens hervorhebt. Die Hoffnungslosigkeit, die Tjutčev hier vermittelt, spiegelt sich auch in der folgenden Zeile wider: Wie die Wellen des Flusses wird auch die Liebe nicht wiederkehren. Durch eine Verdoppelung unterstreicht er außerdem die Unmöglichkeit des Zurückkehrens („вернуться вспять“) und hebt diese Aussage auch klanglich hervor (Alliteration). Lenau spart diese Information aus und beginnt unmittelbar uns Trost zu spenden, indem er hervorhebt, dass der Schmerz des Verlustes – „und solls dein Liebstes sein“ – irgendwann leichter zu ertragen sein wird. Besänftigende Worte finden wir bei Tjutčev erst in den Zeilen 3 und 4 vor: „Но чем мы долее глядим, / Тем легче нам дышать...“. Die Steigerungsform „чем долее“ verstärkt den temporalen Aspekt der „psychischen Heilung“ – quasi nach dem Motto „Die Zeit heilt alle Wunden“. Simonek macht darauf aufmerksam, dass die letzte Zeile dieser Strophe auf Grund des „Wechsels von einem psychischen Zustand zur organischen Funktion des Atmens eine

⁹⁶ Vgl. Kempf, 1956, S. 18.

⁹⁷ Tjutčev, 1987, S. 107.

⁹⁸ Vgl. Kempf, 1956, S. 19.

Tendenz weg vom Reflexiven und hin zum Un- bzw. Vorbewußten“ aufweist.⁹⁹ Die Zeilen 3 und 4 des deutschen Fremdtexes („Was dir, und solls dein Liebstes sein, / Vom Herzen ward gerissen“) spart der russische Übersetzer komplett aus, was zur Folge hat, dass der Blick in den Strom bei Tjutčev in wesentlich schwächerem Ausmaß als Kompensation erkennbar wird.¹⁰⁰

Die fünfte Strophe der russischen Übertragung entspricht in hohem Maße der dritten des deutschen Originals. Während Lenau in Zeile 1 noch einmal den Blick in den Strom betont, der in der deutschen Vorlage im Gegensatz zur russischen Variante eine wesentlich wichtigere Rolle als der Strom an sich einnimmt, fährt Tjutčev unmittelbar mit dem Motiv des Weinens fort, das bei Lenau erst in der folgenden Zeile zum Thema wird. Die Tränen, die bei Lenau lediglich „fallen“, lässt Tjutčev aus den Augen „strömen“ bzw. „spritzen“ („брызнули“) und schafft es so, im semantischen Feld der strömenden Fluten zu bleiben und einen direkten Bezug zwischen den menschlichen Tränen und der Naturgewalt, dem Fluss herzustellen. Stilistisch hervorgehoben werden die ersten beiden Zeilen dieser Strophe durch eine Anapher und eine Wortwiederholung („слезы“). Außerdem setzt Tjutčev erneut eine Alliteration („сквозь слёз“) mit dem Buchstaben „с“ ein und stellt so wieder eine Verbindung zum eilenden Strom (z.B. „струи спешат“ – Zeile 3, Strophe II) her. Von stilistischem Interesse ist auch die Wortstellung dieser Zeilen (Chiasmus). Die Häufung der stilistischen Mittel dieser Strophe lässt vermuten, dass Tjutčev die Aufmerksamkeit des Lesers besonders auf diese Stelle lenken wollte, mit dem Hintergedanken jedoch, dass die Tränen in Zusammenhang mit dem Fluss gebracht werden. Sowohl in der deutschen als auch in der russischen Variante betrachtet das lyrische Ich den Strom durch seinen Tränenschleier, den Lenau jedoch eleganter als sein Übersetzer ausdrückt: „durch ihren warmen Guß“. Da der österreichische Dichter das mit positiven Assoziationen behaftete Wort „warm“ in diesem Zusammenhang verwendet, wirken seine Worte wesentlich tröstender als die des russischen Dichters: Der Fluss trägt den Schmerz, der bereits abgeschwächt ist (bedingt durch das positive Adjektiv „warm“), fort. Auf Grund der oben genannten Zeilenverschiebungen gewinnt Tjutčev Platz, um das Flut-Motiv aus Lenaus Zeile 4 auf zwei Zeilen auszubauen. Auch hier wird klar, dass der Fokus des russischen Übersetzers wesentlich stärker auf dem Fluss an sich liegt als bei seiner Vorlage, was nicht überraschend ist, wenn man bedenkt, dass das Wasser, die Wellen, das Meer auch immer wieder kehrende Motive in seiner eigenen

⁹⁹ Vgl. Simonek, 1995, S. 97.

¹⁰⁰ Vgl. Simonek, 1995, S. 97.

Lyrik sind. Simonek macht an dieser Stelle darauf aufmerksam, dass mit Hilfe der Adverbialpartizipien „волнуюсь“ und „клубясь“ sowie des Adverbs „быстрее“ Tjutčev das Motiv, das durch das Totalitätspronomen „всё“ zusätzlich noch eine viel stärkere Aussagekraft erhält als im deutschen Original, dynamisiert.¹⁰¹ Die Steigerungsform des Adverbs „schnell“ impliziert nicht nur, dass es sich um eine dynamische Wellenbewegung handelt, sondern kann auch als Hinweis auf die zeitliche Komponente verstanden werden, vor allem deswegen, weil das folgende Verb entgegen der vorherrschenden Präsensform im Perfekt steht. Folglich ist die Trauerphase an dieser Stelle bereits überwunden, vielleicht schneller als erwartet. Stilistisch lenkt der Übersetzer die Aufmerksamkeit des Lesers durch eine weitere Alliteration („всё волнуюсь“) auf die impulsive Bewegung des Flusses.

Obwohl der Zusammenhang zwischen den letzten Strophen beider Gedichte eindeutig erkennbar ist, weist die russische Nachdichtung eine Reihe entscheidender Veränderungen auf. Das Motiv der Vergessenheit taucht zwar bei beiden Varianten in der ersten Zeile auf, wird jedoch in vollkommen unterschiedlicher Art und Weise literarisch umgesetzt. Während die Vergessenheit bei Lenau als aktives, handelndes Subjekt präsent ist, transformiert Tjutčev sie zum passiven Objekt der Ortsbestimmung. Simonek interpretiert Tjutčevs „Vergessenheit“ als „alles verschlingender Abgrund“.¹⁰² Dies ist insofern richtig, als die Seele ins Loch der Vergessenheit hineinfällt. Hier finden wir also wiederum – zwar versteckt und nicht offen ausgesprochen, dennoch wirksam – das für Tjutčev sehr typische Motiv des „Abgrundes“ und „Hinunterfallens“ vor. Verwunderlich ist, dass der russische Übersetzer das Bild des Traumes („hinträumend“) in seiner Nachdichtung ausspart, ist doch der Traum eines seiner zentralen und immer wieder kehrenden Motive. Besonders die Verbindung von Traumsymbolik und Meeressymbolik hat Tjutčev schon wiederholt in seinen Gedichten künstlerisch entfaltet. Zelinsky nennt als besonders eindringliches Gedicht in diesem Zusammenhang *Сон на море*, in welchem die elementaren Kräfte der Natur Zeichen für Seelisches und Geistiges sind; die Natur ist seelenhaft und die Seele naturhaft aufgefasst. Diese Identifizierung wird durch das gedichtbeherrschende Moment des Traumes geleistet.¹⁰³ In *Успокоение* verzichtet Tjutčev zwar auf die Traum-Komponente, dennoch verraten die Bewegungen der Wellen einiges über den seelischen Zustand des lyrischen Ichs. „Eine über die andere / Eilen die Fluten“ (Strophe III, Zeilen 1 und 2) könnte auf den chaotischen Zustand, der im Herzen der Liebenden herrscht, hinweisen, die Seele erholt sich jedoch, je weiter die Fluten sich entfernen. Auch in

¹⁰¹ Vgl. Simonek, 1995, S. 97.

¹⁰² Vgl. Simonek, 1995, S. 97.

¹⁰³ Vgl. Zelinsky, 1975, S. 81f.

dem 1849 entstandenen Kurzgedicht *Слезы людские, о слезы людские* werden seelische Erlebnisse in wirksamen Naturbildern gestaltet. Darin vergleicht der russische Dichter die Tränen der Menschen mit Regenströmen im dumpfen Herbst zur Nachtzeit,¹⁰⁴ wie er den Prozess des Vergessens in *Успокоение* mittels Beschreibung der Wellenbewegung in Naturbildern veranschaulicht. Lenaus Zeile 2 „Des Herzens Wunde schließen“ gibt Tjutčev auf und verschafft sich so mehr Platz, um das letzte Bild eindrucksvoll wiedergeben zu können. Während der österreichische Dichter die sich selbst beobachtende Seele zum Subjekt macht, firmiert sie bei Tjutčev „als nicht näher definiertes Objekt, das der Gewalt der Natur ausgeliefert ist“.¹⁰⁵ An dieser Stelle soll jedoch angemerkt werden, dass auch in Tjutčevs Fassung die Seele zunächst als Subjekt fungiert (Zeile 1 und 2) und erst in der Folge die Funktion eines Objektes einnimmt (Zeile 3 und 4). Interessant ist außerdem, dass in der russischen Variante die Seele nicht „sieht“, sondern „fühlt“, also eine wesentlich emotionalere Position einnimmt als im deutschen Original. Die letzten beiden Zeilen der russischen Nachdichtung widmen sich schließlich abermals den Kräften der Natur, die Wellen erwachen wiederum zu halbbewussten Lebewesen. Die „allgewaltige Welle“ („всесильная волна“), die nicht nur auf Grund ihrer Position im Schlussvers, sondern auch stilistisch durch eine Alliteration zum Höhepunkt dieser Strophe erhoben wird, trägt die Seele fort. Die Versenkung der Seele im Wasser ist auch Thema eines anderen Gedichts Tjutčevs aus dem Jahre 1852 – *Ты волна моя морская*. Darin hat das lyrische Ich in einem „verhängnisvollen Augenblick“ seine „lebendige Seele“, von einem „geheimen Reiz gezogen“, auf dem Meeresboden begraben.¹⁰⁶ In diesem Gedicht legt der russische Autor besonderen Wert darauf, die Bewegungen der Wellen möglichst menschlich darzustellen. Der Beschreibung ihres Charakters widmet er sich in den ersten vier der insgesamt sechs Strophen. Dabei ist ihm vor allem wichtig, die Launenhaftigkeit der Meereswogen zu betonen:

Ты на солнце ли смеешься,
 Отражая неба свод,
 Иль мятешься ты и бьешься
 В одичалой бездне вод, –¹⁰⁷

Ebenso wie in *Успокоение* findet man auch in *Ты волна моя морская* das Motiv des Abgrundes („В одичалой бездне вод“). In der folgenden Strophe (Strophe III) verweist Tjutčev auf die Kommunikationsfähigkeit der Wellen. Während sie in der Lenau-

¹⁰⁴ Vgl. Schulze, 1968, S. 66f.

¹⁰⁵ Vgl. Simonek, 1995, S. 97.

¹⁰⁶ Vgl. Kempf, 1956, S. 19.

¹⁰⁷ Tjutčev, 1987, S. 183.

Nachdichtung jedoch als Zuhörer auftreten („На чей-то роковой призыв, / Им слышимый вдали“), betont der russische Dichter in *Ты волна моя морская* ihren Willen, sich selbst auszudrücken:

Сладок мне твой тихий шепот,
Полный ласки и любви;
Внятен мне и буйный ропот,
Стоны вещице твои.¹⁰⁸

Hier ergibt sich eine interessante Verbindung zu Apuchtin und dessen Vorliebe, auf die Rhetorik der Sprachlosigkeit hinzuweisen. Wie auch in dessen Lenau-Nachdichtung liegt die Betonung in diesem Gedicht auf dem Flüstern und Murmeln. In der vierten Strophe hebt Tjutčev vor allem die stürmische Seite der Meereswogen hervor („Будь же ты в стихии бурной / То угрюма, то светла“¹⁰⁹), auf die sich der russische Autor auch in *Успокоение* besonders konzentriert (vgl. u.a. „Как всё, волнуясь и клубясь, / Быстрее понеслось“). Während er in der Lenau-Nachdichtung hauptsächlich die wilde und allgewaltige Eigenschaft der Wellen hervorhebt, beschreibt er sie in *Ты волна моя морская* sowohl als wütend und ungestüm als auch als lieblich und zärtlich, weshalb sie im letztgenannten Gedicht noch menschlicher wirken. In der Schlussstrophe kommt es zur Versenkung der Seele im Wasser. Wirkt die Verschmelzung der Seele mit den Wellen in *Успокоение* jedoch als Erleichterung, kann man eine gewisse Skepsis aus *Ты волна моя морская* herauslesen („в минуту роковую, / Тайной прелестью влеком“¹¹⁰). Es scheint, als ob das lyrische Ich seine Tat bereuen würde und von nun an seelenlos sein Leben bestreiten müsse. In der Lenau-Nachdichtung hingegen verschlingt das Wasser nur den verwundeten Teil der Seele und das lyrische Ich kann mit einem geheilten Herz weiterleben.

Auch in dem Gedicht *Как хорошо ты, о море ночное*, in welchem Tjutčev den Wogen des Meeres menschliche Eigenschaften zuschreibt, wünscht sich das lyrische Ich seine Seele im Zauber des Wassers zu versenken:

В этом волнении, в этом сиянье,
Весь, как во сне, я потерян стою –
О, как охотно бы в их обаянье
Всю потопил бы я душу свою...¹¹¹

¹⁰⁸ Tjutčev, 1987, S. 183.

¹⁰⁹ Tjutčev, 1987, S. 183.

¹¹⁰ Tjutčev, 1987, S. 183.

¹¹¹ Tjutčev, 1987, S. 216.

In den ersten drei Strophen werden die Schönheiten und Bewegungen des Wassers beschrieben, die letzte handelt von dem Wunsch darin zu versinken. Im Gegensatz zu Tjutčevs Variation auf Lenaus *Blick in den Strom* wird sich in *Как хорошо ты, о море ночное* dieser Wunsch allerdings nicht erfüllen, da der Dichter das lyrische Werk mit einer Konjunktivkonstruktion beendet. In *Успокоение* hingegen kommt es in der Schlussstrophe zu einer Verschmelzung von Seele und Wellen; der sehnliche Wunsch des lyrischen Ichs, all das Leid und den Schmerz zu vergessen, verwirklicht sich. In einem anderen Gedicht Tjutčevs – *Волна и дума* (1851) – verwendet der Dichter das Meer und die Seele sogar als Synonyme eines Begriffs:

Дума за думой, волна за волной –
Два проявленья стихии одной:
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,
Здесь – в заключении, там – на просторе, –
Тот же всё вечный прибой и отбой,
Тот же всё призрак тревожно-пустой.¹¹²

In *Успокоение* ist diese Gleichsetzung zwar nicht so offensichtlich, dennoch stellt der russische Dichter die beiden Erscheinungen sehr ähnlich dar, denn die ungestümen Bewegungen des Wassers spiegeln die Unruhe in der Seele des lyrischen Ichs wider.

„Allgewaltig“ und „absolut“ beschreibt Tjutčev die Natur auch in einem anderen Gedicht: *Не то, что мните вы, природа* (1836). Darin macht der Dichter klar, dass die Natur lebendig, unabhängig und selbstgenügsam ist. Der Mensch steht nun vor der Wahl, entweder in der Dunkelheit zu verweilen („Живут в сем мире, как впотьмах“) und sich von der Natur abzusondern, oder eine kommunikative Partnerschaft anzustreben.¹¹³ In *Успокоение* entscheidet sich das lyrische Ich für die zweite Variante, da es Trost in den Fluten des Wassers sucht und auch findet. Es stellt sich heraus, dass die „Partnerschaft“ nur ein Vorteil für den Menschen sein kann, denn die allgewaltige Welle trägt die quälenden Erinnerungen fort. Deutet Tjutčev in seiner Nachdichtung von Lenaus *Blick in den Strom* die Beseeltheit der Wellen an einigen Stellen lediglich an (vgl. u.a. „На чей-то роковой призыв, / Им слышимый вдали“), spricht er in *Не то, что мните вы, природа* seine Ansichten schon in Strophe I offen aus:

¹¹² Tjutčev, 1987, S. 179.

¹¹³ Vgl. Pratt, 1984, S. 50.

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...¹¹⁴

Meiner Meinung nach drückt er in dieser Strophe genau das aus, was er in *Успокоение* in nur einem Wort zu sagen vermag: „всесильная“. Diese Zeilen spiegeln außerdem eine der wichtigsten Passagen in Schellings *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) wider. Sowohl Tjutčevs Gedicht als auch Schellings philosophische Abhandlung beginnen mit einem verbalen Angriff auf einen noch nicht definierten Gegner. Anschließend unterstreichen beide in Negativkonstruktionen die Beseeltheit der Natur. Eine weitere Verbindung zu Schelling ergibt sich in der vermehrten Verwendung von femininen Nomen, die in Zusammenhang mit der Natur stehen, denn sowohl Schellings als auch Tjutčevs Natur ist weiblich, nicht nur im grammatikalischen Sinne, sondern auch bezüglich ihrer mütterlichen Eigenschaften. So sind die Schlüsselworte sowohl im deutschen als auch im russischen Text weiblichen Geschlechts: die Natur / природа, die Seele / душа, die Freiheit / свобода, die Liebe / любовь.¹¹⁵ Dieses Phänomen trifft auch auf Tjutčevs Nachdichtung von Lenaus *Blick in den Strom* zu: волна, струя, душа, слеза. Durch mütterliche Eigenschaften zeichnen sich auch die Meereswogen in dem Gedicht *По равнине вод лазурной* (1849) aus, in welchem die Wellen eine Gruppe von Menschen in den Schlaf singen („И баюкает их море / Тихоструйною волной“¹¹⁶), wie eine Mutter mit lieblichen Tönen versucht, ihr Kindlein in die Traumwelt zu versetzen. Von großem Interesse in Zusammenhang mit *Успокоение* ist auch die vorletzte Strophe des Gedichts *Не то, что мните вы, природа*, in der von überirdischen Stimmen, die in der Nähe von Flüssen und Wäldern vernehmbar sind, die Rede ist:

И языками неземными,
Волнуя реки и леса,
В ночи не совещалась с ними
В беседе дружеской гроза!¹¹⁷

In Tjutčevs Variation auf Lenaus *Blick in den Strom* „eilen die Fluten auf irgendjemandes schicksalhaften Ruf hin, der nur ihnen vernehmbar ist, in die Ferne“. Der russische Dichter spricht also auch hier von überirdischen Stimmen, die bislang allerdings nur die Naturerscheinung selbst hören kann. In diesem Sinne wurde in *Успокоение* zwar bereits ein

¹¹⁴ Tjutčev, 1987, S. 135.

¹¹⁵ Vgl. Pratt, 1984, S. 48f.

¹¹⁶ Tjutčev, 1987, S. 156.

¹¹⁷ Tjutčev, 1987, S. 136.

erster Schritt in Richtung „Partnerschaft“ getätigt, dennoch sind die Menschen noch nicht in der Lage, die Natur vollkommen zu verstehen und sich gänzlich mit ihr zu vereinen.

Die Verbundenheit zwischen Mensch und Natur kommt auch in anderen Gedichten Tjutčevs zur Sprache. In *Еще земли печален вид* (1836) und *В душном воздухе молчанье* (1835) werden der Mensch und die Natur als ebenbürtig dargestellt.¹¹⁸ So heißt es im erst genannten Gedicht „Или весенняя то нега? / Или то женская любовь?“¹¹⁹ (Zeilen 7 und 8, Strophe II) und im zweiten „Сквозь ресницы шелковые / Проступили две слезы... / Иль то капли дождевые / Зачинающей грозы?“¹²⁰ (Strophe VI). In anderen Gedichten stellt Tjutčev die Natur als allmächtig und absolut dar; in einigen scheint sie eine gleichgültige oder sogar feindselige Haltung gegenüber dem menschlichen Wesen einzunehmen, wie etwa in *От жизни той, что бушевала здесь* (1871) oder in *Певучесть есть в морских волнах* (1865). In letztgenanntem Gedicht weist Tjutčev zunächst auf die Harmonie und die musikalischen Qualitäten, die die Natur zu bieten hat, hin und kommt schließlich zu dem Schluss, dass Unstimmigkeiten nur auf die Illusion des menschlichen Freiheitsgefühls zurückzuführen sind.¹²¹ Dieses Gedicht ist in diesem Zusammenhang auch deshalb so interessant, da es zwei Parallelen zu Lenaus lyrischem Werk aufweist. Zum einen werden die Fluten des Meeres ebenso wie in *Успокоение* menschlich dargestellt („И отчего же в общем хоре / Душа не то поет, что море“¹²²) und zum anderen ist das Schilf, welches bei Lenau ein immer wiederkehrendes Motiv ist und ihm sogar Anlass zu einem ganzen Zyklus gab, ein wichtiges Symbol im russischen Text („И стройный мусикийский шорох / Струится в зыбких камышах“; „И ропщет мыслящий тростник?“¹²³). In anderen Fällen drückt der russische Dichter die Absolutheit der Natur auch durch Abwesenheit der menschlichen Perspektive aus, wie z.B. in *Успокоение* (1829).¹²⁴ Die Haltung der Natur gegenüber dem Menschen in Tjutčevs Variation auf Lenaus *Blick in den Strom* liegt irgendwo dazwischen. Der Fluss als Repräsentant der Natur erscheint allmächtig und absolut, denn es ist von der „allgewaltigen Welle“ die Rede und von Stimmen, die nur die Wogen des Wassers vernehmen können. Dennoch findet eine Annäherung zum Menschen statt: der Liebende sucht Trost in den Fluten und erhält augenblicklich Hilfe. Eine Kooperation und gesunde Kommunikation scheint für

¹¹⁸ Vgl. Pratt, 1984, S. 42.

¹¹⁹ Tjutčev, 1987, S. 137.

¹²⁰ Tjutčev, 1987, S. 124.

¹²¹ Vgl. Pratt, 1984, S. 42ff.

¹²² Tjutčev, 1987, S. 220.

¹²³ Tjutčev, 1987, S. 220.

¹²⁴ Vgl. Pratt, 1984, S. 44.

beide Parteien der richtige Weg zu sein. Diese Gedichte beweisen, dass Lenaus *Blick in den Strom* mit Tjutčevs eigener Lyrik zwar bereits kompatibel war, er dennoch einige Veränderungen vorgenommen hat, um seiner eigenen Linie treu zu bleiben.

Einen interessanten Vergleich, der beweisen soll, wie sehr sich Mensch und Naturerscheinung ähneln, stellt der russische Dichter in *Поток сгустился и тускнеет* (Anfang der 30-er Jahre) an. Das zwei Strophen umfassende Gedicht beschäftigt sich zunächst mit der Erstarrung eines Flusses in der kalten Jahreszeit und legt diese Erkenntnisse im folgenden Abschnitt schließlich auf die Kälte, die sich nach einer Enttäuschung im Herzen ausbreitet, um. Dabei spielt auch der parallele Aufbau der beiden Strophen eine wichtige Rolle: In den ersten vier Versen wirkt sowohl das Herz als auch der Strom tot, wobei dies nicht heißt, dass er seine Menschlichkeit verliert, vielmehr scheint er wie eine menschliche Gestalt zu erstarren („И гаснет цвет и звук немеет / В оцепененье ледяном“¹²⁵). Aus den folgenden vier Zeilen schreit jedoch ein Funke der Hoffnung:

Лишь жизнь бессмертную ключа
Сковать всеильный хлад не может:
Она всё льется – , журча,
Молчанье мертвое тревожит.¹²⁶

In dieser Passage wird eindeutig klar, dass die Quelle allmächtig ist (vgl. „бессмертную ключа“; nur sie kann vom allmächtigen Eis („всеильный хлад“) nicht gefesselt werden). Hier gibt es also einen Verbindungspunkt zu Tjutčevs Variation auf Lenaus *Blick in den Strom*, in der ebenfalls von der allgewaltigen Welle die Rede ist. Ebenso wie in *Успокоение* stellt der russische Dichter auch hier eine Verbindung zum Menschen her: Während jedoch in der Lenau-Nachdichtung eine Art Verschmelzung stattfindet, scheint diese in *Поток сгустился и тускнеет* bereits vollzogen worden sein, da sowohl im Strom als auch im Herzen parallele Abläufe stattfinden. Die Quelle des Flusses wird mit einer geheimnisvollen Quelle im Herzen verglichen, die dafür sorgt, dass nach all den Tränen und Qualen wieder Licht am Ende des Tunnels erscheint. Der vorherrschende negative Ton der Gedichte endet in beiden Fällen mit einem Lichtblick, der eine glückliche Zukunft verheißt. Die Vermenschlichung der Meereswogen kommt in *Поток сгустился и тускнеет* allerdings wesentlich deutlicher zum Ausdruck als in *Успокоение*. Der Autor ist bemüht, jede Aussage über die Wellen mit einer menschlichen Eigenschaft zu verbinden. Besonderen Wert legt er auch auf die sprachliche Ebene; die Wellen artikulieren sich im Sinne der symbolistischen

¹²⁵ Tjutčev, 1987, S. 118.

¹²⁶ Tjutčev, 1987, S. 118.

Motivwelt stets flüsternd (vgl. u.a. „журча, молчанье мертвое творжит“, „еще есть ропот“, „И внятно слышится порой / Ключа таинственного шепот!“¹²⁷).

In dem Gedicht *Море и утес* aus dem Jahre 1848 stellt sich die Situation ein wenig anders dar: Die vermenschlichten Wellen wirken zwar zunächst unerschütterlich und gewaltig, ihre Macht wird jedoch von einer anderen Naturerscheinung, dem Felsen, untergraben.

Волн неистовых прибоем
Бесперывно вал морской
С ревом, свистом, визгом, воем
Бьет в утес береговой, –
Но, спокойный и надменный,
Дурью волн не обуян,
Неподвижный, неизменный,
Мирозданью современный,
Ты стоишь, наш великан!¹²⁸

In den ersten drei Strophen wird der Kampf mit dem Felsen, den die Wellen stets verlieren, beschrieben. Beide Naturerscheinungen werden vom russischen Dichter derart menschlich dargestellt, dass man das Gefühl hat, als ob zwei Menschen eine Fehde austragen würden. Tjutčev weist auch in diesem Gedicht wieder nachdrücklich auf die Kommunikationsfähigkeit hin; die Meereswogen artikulieren sich in diesem Falle jedoch nicht im Flüsterton, sondern den Umständen entsprechend mit Gebrüll. In der letzten Strophe scheinen die Wellen schließlich zu resignieren, sie warnen den Felsen jedoch, dass sie zu einer anderen Stunde wiederkehren werden. Die Macht der Wellen vermindert sich also umso stärker, je mehr sich das Gedicht dem Ende zuneigt. In *Успокоение* hingegen wird erst im Schlussvers die Stärke und Allmacht der Meereswogen deutlich. Nichtsdestotrotz beweist auch dieses Gedicht, dass Tjutčev in seinen Lenau-Nachdichtungen einige Veränderungen vorgenommen hat, um das deutsche Original seiner eigenen lyrischen Linie einzuverleiben: In beiden Fällen hat er die Wellen in menschenähnliche Wesen verwandelt und ihre Wildheit hervorgehoben, in beiden Gedichten die Machtverhältnisse geklärt, wenn auch in *Море и утес* das Verhältnis zum Menschen ungeklärt bleibt.

¹²⁷ Tjutčev, 1987, S. 118.

¹²⁸ Tjutčev, 1987, S. 151.

Mit Machtverhältnissen innerhalb der Natur beschäftigt sich Tjutčev auch in dem Gedicht *Что ты клонишь над водами* (1835):

Что ты клонишь над водами,
Ива, макушку свою
И дрожащими листьями,
Словно жадными устами,
Ловишь беглую струю?..

Хоть томится, хоть трепещет
Каждый лист твой над струей...
Но струя бежит и плещет,
И, на солнце нежась, блещет,
И смеется над тобой...¹²⁹

Sowohl dem fließenden Strom als auch der Weide werden menschliche Eigenschaften zugeschrieben. Sie tragen einen Machtkampf aus, aus welchem der Fluss als überlegener Sieger hervorgeht. In der ersten Strophe wird eine Frage an die Weide, die sich über das Wasser neigt, gerichtet. Es wird also eine Kommunikation angestrebt, die Frage beantwortet sich jedoch in Strophe II von selbst: So sehr sich die Weide auch bemühen wird, sie wird die Kraft des Stromes dennoch niemals einschränken können. Ebenso wie in *Успокоение* erscheint die Natur auch hier als passiver Kommunikationspartner (vgl. „На чей-то роковой призыв, / Им слышимый вдали“). Noch deutlicher zeigt sich die Vermenschlichung des Baumes in Zeile 4 der ersten Strophe („Словно жадными устами“): Die Blätter, die scheinbar versuchen, den Strom zu fangen, werden mit gierigen Mündern verglichen. Zu Beginn der zweiten Strophe geht Tjutčev noch einen Schritt weiter: Die Weide scheint sogar menschliche Gefühle zu haben, denn sie quält sich („томится“) bei dem Versuch, die Macht des Flusses einzuschränken. Am Ende des Gedichts wird ebenso wie in der Lenau-Nachdichtung die gewaltige Macht des Stromes hervorgehoben: Unbeirrt fließt er weiter und die fehlgeschlagenen Bemühungen der Weide kosten ihm lediglich ein Lachen. Die Autorität des Flusses spiegelt sich außerdem in Zeile 4 der zweiten Strophe wider: Durch das Glänzen wirkt er erhaben; die Sonne, an der er sich ergötzt, ist ein weiteres Machtsymbol. Die Beziehung zwischen Mensch und Natur spricht Tjutčev in diesem Gedicht zwar nicht offen an, dennoch könnte man vor allem aufgrund des Vergleiches mit den gierigen Mündern vermuten, dass die Weide als Symbol für den Menschen steht, der stets daran erinnert werden muss, dass er den Gewalten der Natur hilflos ausgeliefert ist. Nur mit diesem Wissen ist eine funktionierende Partnerschaft möglich. Das Gedicht *Что ты клонишь над водами* führt uns

¹²⁹ Tjutčev, 1987, S. 102.

auch zu einem anderen russischen Dichter und dessen Lenau-Nachdichtung: Aleksej Apuchtin. In seiner Variation auf Lenaus *Schilflied Nr. 1* erwachen die Weiden ebenfalls zum Leben, auch sie sind in der Lage, Emotionen auszudrücken (vgl. „грустно шепчут ивы“, „Плачут ивы“, „плачущие ивы“).

Die Beziehung zwischen Meereswogen und Menschen beleuchtet der russische Dichter u.a. in dem Gedicht *По равнине вод лазурной*. Ebenso wie in Tjutčevs Variation auf Lenaus *Blick in den Strom* vertraut sich der Mensch auch in diesem Gedicht den Wellen an, denn er lässt sich von ihnen forttragen und auf offener See in den Schlaf wiegen, obwohl sie stürmisch und angsteinflößend in Erscheinung treten („Огнедышащий и бурный / Уносил нас змей морской“¹³⁰). Anders als in *Успокоение* spielt die Traum-Komponente, die der russische Dichter in seiner Nachdichtung ausspart, in *По равнине вод лазурной* eine wichtige Rolle („Сны играют на просторе / Под магической луной“¹³¹). Insgesamt ist das Verhältnis des Menschen zur Naturerscheinung in diesen beiden Gedichten sehr ähnlich: Es besteht ein hohes Maß an Vertrauen, die Übermacht der Meereswogen bringt der Autor jedoch ebenso in beiden Fällen deutlich zum Ausdruck.

Zu einer ähnlichen Heilung der Seele wie in *Успокоение* kommt es auch in dem Gedicht *Утихла биза... Легче дышит* (1864), in welchem die traumhafte Natur rund um den Genfer See beschrieben wird („Утихла биза... Легче дышит / Лазурный сонм женеvских вод“¹³²). Die Natur erwacht auch in diesem Gedicht zum Leben (vgl. u.a. „И воздух ласковой волной / Их пышность ветхую лелеет“¹³³), positive Eigenschaften und Schönheiten sämtlicher Naturerscheinungen werden hervorgehoben. Besonderes Augenmerk legt Tjutčev in *Утихла биза... Легче дышит* jedoch nicht auf das Wasser, sondern auf das Gebirge („Сияет Белая гора, / Как откровенье неземное“¹³⁴), welches ebenfalls ein immer wiederkehrendes Motiv in seiner Lyrik ist, da im Reich der Höhe die kosmische Ordnung vorherrscht, die den Gegenpol zum irdischen Chaos bildet.¹³⁵ In der Schlussstrophe macht uns der russische Dichter darauf aufmerksam, dass man in dieser Atmosphäre sämtliche Qualen des Herzens vergessen und zur Ruhe kommen könnte („Здесь сердце так бы всё забыло / Забыло б муку всю свою“¹³⁶). Hier schließt sich der Kreis zu Tjutčevs Lenau-Nachdichtung, denn in beiden

¹³⁰ Tjutčev, 1987, S. 156.

¹³¹ Tjutčev, 1987, S. 156.

¹³² Tjutčev, 1987, S. 213.

¹³³ Tjutčev, 1987, S. 213.

¹³⁴ Tjutčev, 1987, S. 213.

¹³⁵ Vgl. Kempf, 1956, S. 20.

¹³⁶ Tjutčev, 1987, S. 213.

Gedichten kann die Seele im Herzen der Natur zur Ruhe kommen. Das Motiv des Grabes, welches man in *Успокоение* bereits in Strophe I findet, taucht auch in *Утихла биза... Легче дышит* wieder auf, hier jedoch erst in der letzten Zeile („Когда бы там – в родном краю – / Одной могилой меньше было“¹³⁷). Meiner Meinung nach will uns der Autor damit sagen, dass man seine seelischen Qualen nicht in sich hineinfressen darf, sondern mit der Natur teilen sollte, andernfalls wird einen die Trauer innerlich zerfressen und schließlich ins Grab bringen, vielleicht nicht physisch, in jedem Falle jedoch seelisch. Eine ähnliche Botschaft vermittelt uns auch die Lenau-Nachdichtung.

Tjutčev wählt einen anderen Titel als der Verfasser des Originals, da er das Hauptaugenmerk nicht auf den Blick in den Strom legt, sondern der Strom an sich Mittelpunkt des Geschehens ist. Die semantische Umgewichtung, die sich durch das ganze Gedicht zieht, spiegelt sich auch im Titel wider. Der russische Übersetzer betont den Strom, der, wie uns der Titel verrät, die präsenste Mäßigung und Beruhigung herbeiführt.¹³⁸ Auch ein anderes Gedicht Tjutčevs trägt denselben Titel, es stammt jedoch aus einer früheren Schaffensperiode (1829) und fällt laut Schulze in die Kategorie „Gleichnisse“. Darin gestaltet der russische Dichter an einem Naturbild den Gegensatz von Erhabenheit (Gewitter) und Schönheit (Ruhe), herausragender Größe und unbedeutendem, aber die Vernichtung überdauerndem Sein: Durch das Unwetter wurde die Eiche zwar gestürzt, das Grün jedoch erfrischt. Ein Regenbogen überspannt schließlich den schicksalhaften Raum und verheißt „Beruhigung“.¹³⁹ Gemein ist den beiden Gedichten, dass es sich jeweils um Naturgewalten handelt, die enorme Kräfte besitzen, und dass nach der Verwüstung – im Falle der Lenau-Nachdichtung im übertragenen Sinne: „Verwüstung im Herzen“ – in beiden Fällen am Ende die „Beruhigung“ steht.

In diesem Zusammenhang soll nicht unerwähnt bleiben, dass Tjutčev im Jahre 1829 ein Gedicht mit einem ähnlichen Titel aus dem Deutschen ins Russische übertrug. Hierbei handelt es sich um Ludwig Uhlands *Frühlingsruhe*. In diesem Fall hält der russische Übersetzer jedoch am Original fest und stellt seinen Versen den Titel *Весеннее успокоение* voran. Das Gedicht handelt zwar nicht von einer leidvollen Liebeserfahrung, sondern vom Tod, dennoch wird in beiden Gedichten klar, dass der Betroffene seine Geborgenheit in den Schönheiten der Natur findet. Findet der unglückliche Liebende in *Успокоение* seine Ruhe in den Fluten des Wassers, tröstet der Sterbende in *Весеннее успокоение* sich mit dem Anblick der Wolken und dem Spüren von dichtem Gras.

¹³⁷ Tjutčev, 1987, S. 213.

¹³⁸ Vgl. Simonek, 1995, S. 97.

¹³⁹ Vgl. Schulze, 1968, S. 69.

Parallelen zwischen der Lenau-Nachdichtung *Успокоение* und anderen Übersetzungen Tjutčevs aus dem Deutschen

Die bisherige Analyse beschäftigte sich hauptsächlich mit Tjutčevs Variation auf Lenaus *Blick in den Strom* und mit Parallelen, Überschneidungen und Unterschieden zur eigenen Lyrik des russischen Dichters. Es stellte sich dabei heraus, dass es sich bei *Успокоение* um ein Paradebeispiel für Tjutčevs eigene Gedichte handelt. Er verwirklichte in dieser Nachdichtung, deren Original bereits mit seiner eigenen Lyrik kompatibel war, viele seiner Ideen und Ansichten, die sich auch in seinen eigenen Werken finden.

Im Anschluss sollen nun seine anderen Übersetzungen aus dem Deutschen unter die Lupe genommen werden. Da sich Tjutčev hauptsächlich mit Heine, Goethe und Schiller, den Größen der deutschen Literatur, auseinandersetzte, beschränkt sich die folgende Analyse auch auf diese drei Dichter. Zunächst sollen sämtliche Übersetzungen überblicksmäßig vorgestellt und analysiert werden, um anschließend jene Gedichte hervorheben zu können, die Parallelen und Ähnlichkeiten zur Lenau-Nachdichtung *Успокоение* aufweisen.

Tjutčevs Heineübersetzungen

Tjutčev veröffentlichte nur fünf seiner Heineübertragungen. In sieben der acht Übersetzungen – ungeachtet seiner Übertragung aus Heines Prosa – wählt er ein schwermütiges Gedicht als Vorlage, die typisch Heinesche Ironie wird nicht zum Thema seiner Arbeit. Die erste Heineübersetzung Tjutčevs erschien im Jahre 1827 in der *Severnaja Lira*, also noch vor der persönlichen Bekanntschaft der beiden Dichter. Als Vorlage für dieses Gedicht diente ihm Heines *Ein Fichtenbaum steht einsam*, Tjutčev wählte jedoch einen wesentlich emotionaleren Stil als der Autor des Originals.¹⁴⁰ Tjutčev war der erste russische Übersetzer Heinrich Heines, er sollte jedoch nicht der letzte bleiben, denn vor allem der *Fichtenbaum* wurde nach ihm noch vielfach ins Russische übertragen, u.a. von Lermontov, Fet und Majkov.¹⁴¹

An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass Turgenev, der 1854 die erste selbstständige Ausgabe von Tjutčevs Gedichten herausbrachte, kleine, aber bedeutende Veränderungen an der Übersetzung vornahm, die von fast allen folgenden Tjutčevausgaben übernommen wurden. Betroffen war vor allem die Metrik der Übersetzung, die Turgenev wesentlich „regelmäßiger“ gestaltete. Tjutčev selbst wurde laut Čulkov, der als erster wieder auf den

¹⁴⁰ Vgl. Kerndl, 1956, S. 292f.

¹⁴¹ Vgl. Bem, 1935, S. 385.

ursprünglichen Text zurückging, an der Umarbeitung nicht beteiligt.¹⁴² Die folgende Analyse setzt sich mit Tjutčevs Originalübersetzung auseinander.

Heines *Fichtenbaum* weist inhaltlich einige für Tjutčev sehr typische Abweichung auf: Er schildert das Land der Palme in weichen und freundlichen Tönen im Gegensatz zum finsternen Norden. Während bei Heine die Palme „auf brennender Felsenwand“ einsam steht, spricht Tjutčev vom lichten Hügel. Außerdem führt der russische Dichter neu „friedliche Lasur“ ein, die er dem „Sturm“ und „Nebel“ des Nordens, die auch im Original nicht vorkommen, gegenüberstellt. Tjutčev nimmt hier eindeutig eine Wertung vor, die in Heines Gedicht nicht vorhanden ist.¹⁴³ Er hat diese Übertragung mit einem Grundzug seines Weltbildes versehen: Die Dualität des Lichten und des Finsternen kommt deutlich zum Ausdruck, denn er schreibt dem Norden „finstere“ Ausdrücke, wie „мрачном“, „мгле“ oder „буря“¹⁴⁴ zu, während er den Süden mit „lichten“ und durchwegs positiven Ausdrücken beschreibt: „юную“, „мирной“, „светлом“¹⁴⁵.

Im Jahre 1830 erschien Tjutčevs Übertragung von Heines Gedicht *Wie der Mond sich leuchtend dränget* in der *Galateja*. Es ist nicht überraschend, dass Tjutčev gerade dieses Gedicht übersetzte, denn das „lichte Bild“ einer solchen Erinnerung ist ein Lieblingsmotiv von ihm. Sein berühmtes Gedicht *Я помню время золотое* steht in Thema und Stimmung Heines Gedicht bzw. der Übersetzung recht nahe, denn wir finden in beiden Gedichten den Fluss, die Ruinen am Ufer, das Betonen der Musikalität und die Abenddämmerung vereinigt in der Person der Geliebten. Da Tjutčev sich offensichtlich in Heines Gedicht selbst wiederfindet, ist es auch verständlich, dass die Übersetzung keine für ihn typischen Modifikationen aufweist. Lediglich zwei entscheidende Veränderungen sind erwähnenswert:¹⁴⁶ Tjutčev ersetzt kühn die ersten beiden Zeilen der vierten Strophe („Lauten klangen, Buben sangen, / Wunderbare Fröhlichkeit!“) durch die Version „Дети пели, в бубны били, / Шуму не было конца“, um sowohl in inhaltlicher Hinsicht als auch im Hinblick auf die Versinstrumentierung einen äußerst kraftvollen künstlerischen Effekt zu erzeugen.¹⁴⁷ Außerdem betont er in der letzten Strophe nicht in demselben Ausmaß wie Heine, dass der Dichter alles in den Augen der Begleiterin sieht.

¹⁴² Vgl. Kerndl, 1956, S. 294.

¹⁴³ Vgl. Kerndl, 1956, S. 293ff.

¹⁴⁴ Kerndl, 1956, S. 293.

¹⁴⁵ Kerndl, 1956, S. 293.

¹⁴⁶ Vgl. Kerndl, 1956, S. 295f.

¹⁴⁷ Vgl. Gordon, 1982, S. 59.

Tjutčev und Heine verbindet eine auffällige Vorliebe für das Meer. Heine entdeckte als erster für die deutsche Literatur die Schönheiten des Meeres und er fühlte sich dieser Naturgewalt stets freundschaftlich verbunden.¹⁴⁸

Hab immer das Meer so lieb gehabt,
Es hat mit sanfter Flut
So oft mein Herz gekühlet;
Wir waren einander gut.¹⁴⁹

Unter den vielen positiven Seegedichten gibt es nur zwei Ausnahmen und gerade diese übersetzte Tjutčev, der im Meer am deutlichsten sein wichtigstes Thema, das Chaos, spürte. Er wählte die Gedichte *Fragen* und *Schiffsbrüchiger*, die beide die Hilflosigkeit und das Scheitern des Menschen dem chaotischen Meer gegenüber zum Thema haben, aus, denn sie entsprachen seiner Deutung des Meeres am ehesten. Tjutčevs Übersetzung des Gedichts *Fragen* erschien im Jahre 1830 in der *Galateja*. Da der Übersetzer einige Ausschmückungen, die vor allem die Beschreibung der fragenden Menschen betreffen, vornimmt, ist die Nachdichtung um zwei Zeilen länger als ihr Original. Anstatt vom „nächtlichen“ spricht Tjutčev in Zeile 1 vom „mitternächtlichen“ Meer („полуночным море“). Das Anliegen der fragenden Menschen wirkt bei Tjutčev dringender, da er „Wehmut“ mit „тоска“ übersetzt. In seiner Übertragung des Gedichts *Der Schiffsbrüchige*, von welcher ein Autograph bekannt ist, dessen Handschrift sie auf das Ende der 20-er Jahre verweist, ist Tjutčevs Ton ebenso wie in *Вопросы* pathetischer als der Heines. In der ersten Zeile wiederholt er nachdrücklich: „всѣ, всѣ погнбло!“ und in Zeile 2 ersetzt er den Vergleich „und ich selbst, gleich einer Leiche“ durch „И сам я, бледный, обнаженный труп“, wodurch er die Wirkung der Aussage verstärkt.¹⁵⁰ Tjutčev verwendet außerdem einige Archaismen, wie z.B. „дщери“ (Strophe I, Zeile 9) oder „око“ (Strophe III, Zeile 11), deren Verwendung alles feierlicher und erhabener erscheinen lässt.¹⁵¹ Auch Ètkind ist der Meinung, dass Tjutčev das Gedicht auf eine höhere pathetische Ebene übertrug. Durch den „regulierten Rhythmus“ kommt es zu einer gänzlich anderen, „ästhetisierten, feierlich gehobenen Lexik“: Während es bei Heine heißt „Und über mich hin ziehen die Wolken“ (Strophe I, Zeile 8), drückt Tjutčev dies folgendermaßen aus: „и надо мной бредут лениво тучи“ („und über mich schleppen sich träge die Wolken hin“).

¹⁴⁸ Vgl. Kerndl, 1956, S. 296f.

¹⁴⁹ Heine, 2005, S. 290.

¹⁵⁰ Vgl. Kerndl, 1956, S. 297ff.

¹⁵¹ Vgl. Gordon, 1982, S. 61.

Ëtkind führt noch einige weitere Beispiele dieser Art an und kommt zu folgender Schlussfolgerung:¹⁵²

„Ф. Тютчев создал другое стихотворение, лишь по теме похожее на гейневское, а на самом деле противоположное ему.“¹⁵³

Das Bild des Schiffers gebraucht Tjutčev häufig, wie auch in seinem berühmten Gedicht *Сон на море*.¹⁵⁴ Gordon äußert sich über diese beiden Heine-Übersetzungen Tjutčevs mit überschwänglicher Hochachtung:

„Dem Übersetzer gelang es in bemerkenswerter Weise, die Unnachahmlichkeit und den Reiz der Nordseegedichte Heines wiederzugeben, ihre Erhabenheit sowie die feinsinnige Wahrnehmung der Schönheit des Meeres und der Frau, die den Dichter entzückt, aufzuzeigen und sogar, und das versteht sich von selbst, den Übergang von der Begeisterung angesichts der Natur zum Kummer über die Niederlage, die Geißel der Hoffnungen darzustellen. Diese für Heine so typische Beschreibung der geliebten Herrlichkeit in dem Zyklus *Die Nordsee*, das Malerische und das Erhabene, dieser Rhythmus der Meereswogen, die von dem Gedicht übermittelt werden, dessen Zeilen sich dem Leser geradezu aufdrängen und ihn ebenso unaufhörlich erregen wie den Dichter auch, sind von dem russischen Übersetzer, der hier fast als Konkurrent des Autors in Erscheinung tritt, kunstgerecht übertragen worden.“¹⁵⁵

Während Gordon nur in den höchsten Tönen über besagte Nordsee-Übersetzungen spricht, übt Kerndl auch Kritik an dem russischen Übersetzer. Er wirft Tjutčev vor, dass es ihm nicht gelungen sei, die kalte Antwort der Natur in *Вопросы* mit Heines schöner Lautmalerei wiederzugeben.¹⁵⁶

Eine Übersetzung Tjutčevs von Heines Gedicht *Liebste, sollst mir heute sagen*, welches dem Zyklus *Lyrisches Intermezzo* angehört, erschien im Jahre 1830 in der *Galateja*. Obwohl Tjutčev es schon früher gekannt haben könnte, lässt sein spätes Erscheinen vermuten, dass es wie die meisten von seinen Heine-Übersetzungen Ende der 20-er Jahre geschrieben wurde. Tjutčevs Wahl wirkt befremdlich, da in seiner eigenen Dichtung die spielerische, ironisierende Liebeslyrik nicht zu finden ist.¹⁵⁷ In seinen Liebesgedichten gleicht die Liebe einem elementaren Naturereignis; sie ist der Durchbruch des Chaos, die Entladung universaler Energie wie das Gewitter und der Erguss unendlicher Lebensfülle wie der Frühling. Für Tjutčev kommt es nicht so sehr auf die individuelle Persönlichkeit an, sondern er liebt das Weibliche als Urphänomen. Er ahnt hinter allen Bildern die Urbilder – hinter jeder Frau die

¹⁵² Vgl. Ëtkind, 1963, S. 35.

¹⁵³ Ëtkind, 1963, S. 37.

¹⁵⁴ Vgl. Kerndl, 1956, S. 305f.

¹⁵⁵ Gordon, 1982, S. 60.

¹⁵⁶ Vgl. Kerndl, 1956, S. 298.

¹⁵⁷ Vgl. Kerndl, 1956, S. 299.

Mutter Natur. Daher rührt seine besondere Vergötterung und Verehrung der Frau. Die Liebe gerät jedoch bald in einen gnadenlosen Widerstreit mit der Umwelt und ihren Ordnungen und so kommt es, dass das Glück der Liebe von Anfang an von einem tragischen Kolorit gefärbt und von einer Wolke unausweichlichen Verhängnisses überschattet ist. Der Zusammenhang zwischen Leidenschaft und Leiden kommt in seiner Liebeslyrik häufig zum Ausdruck. In *Предопределение* bezeichnet er die Liebe als „verhängnisvollen Zweikampf“ und in *Близнецы* bildet sie mit dem Selbstmord ein blutverbundenes, dämonisches Zwillingspaar.¹⁵⁸ Der Inhalt von Heines Gedicht *Liebste, sollst mir heute sagen* ist Tjutčevs Wesen fremd und deswegen gibt es auch keine Entsprechung in seiner eigenen Lyrik. Tjutčevs Ton wirkt geschwollener, sein Stil hochtrabender; nichtsdestotrotz bleibt laut Kerndl die Ironie des Heine-Gedichts erhalten. Der russische Übersetzer hebt zwar die negativen Seiten der Geliebten nicht so stark wie Heine hervor, sie sind aber durch „лукаво“ (Strophe 4, Zeile 3) ausreichend erwähnt.¹⁵⁹ Bezüglich Tjutčevs archaischer Ausdrucksweise übernimmt Gordon Rubinovas Ansicht, dass man seine Archaisierungstendenz nicht überbewerten sollte. Der Ausdruck „Сих ланит“ ist beispielsweise lediglich im Hinblick auf unsere heutige und nicht auf Tjutčevs Zeit als archaisiert anzusehen. „Конь крылат“ und „змий зубаст“ sind zweifelsohne archaische Ausdrücke, doch darf man in diesem Zusammenhang Tjutčevs Umgang mit der Welt der Legenden und des Märchens nicht vergessen.¹⁶⁰

Tjutčevs Übersetzung von Heines Gedicht *Das Herz ist mir bedrückt, und sehulich* wurde im Jahre 1922 erstmals veröffentlicht. Es existiert eine Niederschrift des Verfassers, die darauf schließen lässt, dass die Übertragung Ende der 20-er Jahre entstanden sein muss.¹⁶¹ Gordon ist der Meinung, dass sich Tjutčev zu dieser Zeit am Höhepunkt seines Schaffens befand und das Original meisterhaft ins Russische übertrug. Er hebt die Leichtigkeit, die besonders in der ersten Strophe der russischen Übersetzung erkennbar ist, hervor und ist begeistert von der lebendigen und umgangssprachlichen Intonation der letzten beiden Zeilen, die der Übersetzer genau wiedergegeben hat.¹⁶² Es ist wahrscheinlich, dass Tjutčev und Heine ihre politischen und philosophischen Ansichten erörtert und diskutiert haben. In *Das Herz ist mir bedrückt, und sehulich* vermittelt Heine, wie er zu den Veränderungen seiner Zeit steht: Der „Köhlerglauben“ des katholischen Mittelalters sei beendet, denn die Reformation und

¹⁵⁸ Vgl. Kempf, 1956, S. 64ff.

¹⁵⁹ Vgl. Kerndl, 1956, S. 299f.

¹⁶⁰ Vgl. Gordon, 1982, S. 53.

¹⁶¹ Vgl. Kerndl, 1956, S. 303.

¹⁶² Vgl. Gordon, 1982, S. 59f.

deutsche Philosophie hätten Gott endgültig aus unserem Leben verbannt. Einerseits ist er von dieser Entwicklung begeistert, denn sie bedinge die nötigen politischen Umwälzungen, andererseits muss er sich jedoch eingestehen, dass die bisherige Geborgenheit in Gott durch Zweifel und Unsicherheit abgelöst werden würde. Tjutčev übernimmt diese Ansichten; während Heine jedoch trotz seiner Zweifel die Gegenwart und Zukunft mit ihren furchtbaren Erschütterungen des Geistigen und Gesellschaftlichen bejaht, lehnt Tjutčev sie schließlich ab – die Angst vor dem Chaos überwiegt. Die stärkere Abneigung zeigt sich in der Übertragung vor allem in der Verschärfung des Stils, der bei Tjutčev einen Zug ins Grobe, fast Vulgäre bekommt („И в аде сатана издох“, „Не будь крохи любви в предмете“). In den Zeilen 5 und 6 kommt die Enttäuschung über die heutigen Zustände wesentlich deutlicher zum Ausdruck als bei Heine.¹⁶³

Zwischen 1834 und 1836 muss Tjutčev das Gedicht *In welche soll ich mich verlieben* übersetzt haben. Er trifft allerdings den leichtfertigen Plauderton Heines nicht; dessen spielerischer Ton bleibt ihm fremd.¹⁶⁴

Tjutčevs Nachdichtung von Heines *Der Tod das ist die kühle Nacht* aus dem Zyklus *Heimkehr* erschien im Februarheft der *Zarja* im Jahre 1869. Diese freie Übersetzung muss kurz vor ihrer Veröffentlichung entstanden sein, denn schon der Inhalt zeigt, dass es von dem alten, verzweifelten Tjutčev ausgewählt und übersetzt wurde. Im August 1864 verstarb seine langjährige Liebe Elena Aleksandrovna Denis'eva, was den russischen Dichter in völlige Verzweiflung stürzte.¹⁶⁵ Seine fürchterliche seelische Verfassung schildert er einem Freund in einem Brief folgendermaßen:

„Ich vergehe vor Gram, von Tag zu Tag mehr, in einem finsternen, bodenlosen Abgrund... Der Sinn meines Lebens ist dahin, und für mich existiert weiter nichts mehr... Das, was ich fühle, ist unmöglich mit Worten wiederzugeben, und wenn mein letzter Tag anbräche, so würde ich ihn als Tag meiner Befreiung willkommen heißen...“¹⁶⁶

In seinen letzten Jahren greift Tjutčev, der mit seinem Leben quasi schon abgeschlossen hatte, noch einmal auf Heine zurück und findet in dessen *Der Tod das ist die kühle Nacht* einen gewissen Trost. Während Heine jedoch sagt „Der Tod das ist die kühle Nacht, Das Leben ist der schwüle Tag“, schränkt Tjutčev die ersten beiden Zeilen ausdrücklich ein: „Если смерть

¹⁶³ Vgl. Kerndl, 1956, S. 303f.

¹⁶⁴ Vgl. Kerndl, 1956, S. 306f.

¹⁶⁵ Vgl. Kerndl, 1956, S. 301.

¹⁶⁶ Kempf, 1956, S. 69.

есть ночь, если жизнь есть день“.¹⁶⁷ Es ist nicht verwunderlich, dass Tjutčev seine Aussage skeptisch formuliert, da die Nacht in seiner Symbolik normalerweise das wahrhaft Lebendige verkörpert; erst in der Nacht eröffnet sich der Urgrund der Natur und des Lebens. In seinem Gedicht *День и ночь* erklärt er, „warum die Nacht uns furchtbar ist“:

Но меркнет день – настала ночь;
Пришла – и, с мира рокового
Ткань благодатную покрова
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами –
Вот отчего нам ночь страшна!¹⁶⁸

Kerndl merkt an, dass der Nacht die erlösende Rolle des Todes eigentlich nicht zukommen kann, da sie furchtbar ist.¹⁶⁹ Dies erklärt Tjutčevs Skepsis in Zeile 1, es darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass er vor allem in seinen letzten Jahren auch Gedichte verfasste, die die profane Nacht zum Thema hatten. In *Бессонница* etwa ist aller Ruhm der Nacht vollends erloschen und der Sterbende sieht sich in eine totale Finsternis und Leere getaucht.¹⁷⁰ Der Wechsel von Zeile zu Zeile zwischen Tag und Nacht in Heines erster Strophe ist in Tjutčevs Nachdichtung nicht erhalten geblieben. Außerdem ist Tjutčevs Ton wesentlich hochtrabender im Vergleich zur schlichten Ausdrucksweise Heines. Die konkreten Gegenstände Bett, Baum und Nachtigall fehlen in der russischen Übersetzung. Anstatt der Nachtigall dröhnt („гремит“) nun ein unsichtbarer Chor, der Tjutčevs ausgeprägtem kosmischem Gefühl am besten entspricht, denn, wie er in seinem Gedicht *Певучесть есть в морских волнах* erklärt, erlangt man die so gesuchte Harmonie, wenn man im „Chor des Kosmos“ singt. Auf diese Art und Weise möchte Tjutčev die Ruhe, die Heines Gedicht vermittelt, wiedergeben. Seiner Meinung nach ist das Singen eines einzelnen Vogels der gewaltigen Harmonie des Kosmos nicht angemessen.¹⁷¹

Tjutčev beschäftigte sich zu den verschiedensten Zeiten seines Lebens mit dem deutschen Dichter. Abgesehen von seinen Übersetzungen entstehen auch Variationen nach den Themen und Motiven Heines; sein Einfluss ist in vielen Gedichten Tjutčevs spürbar. In seinem dichterischen Nachlass gibt es auch den interessanten Fall einer Übersetzung Heinescher

¹⁶⁷ Vgl. Kerndl, 1956, S. 301.

¹⁶⁸ Tjutčev, 1987, S. 146.

¹⁶⁹ Vgl. Kerndl, 1956, S. 301f.

¹⁷⁰ Vgl. Kempf, 1956, S. 33f.

¹⁷¹ Vgl. Kerndl, 1956, S. 302.

Prosa in Versform. Es handelt sich dabei um einen Auszug aus den *Reisebildern*.¹⁷² Über den Einfluss Heines auf Tjutčev schreibt Gordon Folgendes:

„Zwar übersetzte Tjutčev überwiegend Goethe, Heine besaß aber vor den anderen, hier genannten Literaten viele Vorzüge, und sein geistiger Einfluß und Charme erwiesen sich als bedeutender.

Heines Lyrik eroberte sich in den Augen Tjutčevs die Anerkennung und Liebe der Jugend. Das war typisch für die moderne Literatur. Um den Autor des *Buches der Lieder* und der *Reisebilder* rankten sich Streit, Scharmützel und Skandale. Wenn, bildlich gesprochen, Schiller und Goethe Substantive für die Jugend und die Kritiker waren, so war Heine für sie das Verb. Es war dichte Handlung; es war das Leben selbst.“¹⁷³

Parallelen zwischen der Lenau-Nachdichtung *Успокоение* und Tjutčevs Heine-Übertragungen

Inhaltlich kann man eine Parallele zwischen der Heine-Übersetzung *Вопросы* und *Успокоение* erkennen, da in beiden Fällen Trost im Toben des Wassers gesucht wird:

Над морем, диким полуночным морем
Муж-юноша стоит –
В груди тоска, в душе сомненье, –
И, сумрачный, он вопрошает волны.¹⁷⁴

Während jedoch der junge Mann in *Вопросы*, dessen Brust voller Schwermut ist, keinen Trost findet, helfen die Wellen in *Успокоение* über die Trauer hinweg. Obwohl das Meer dem Fragenden keine Antwort gibt, erscheint es – ebenso wie die Fluten des Stromes in *Успокоение* – als halb bewusstes Lebewesen, da das lyrische Ich auf die flehenden Fragen ein „Murren“ („ропщут волны“¹⁷⁵) als Antwort erhält. Es scheint, als ob das Meer die Fragen durchaus verstehen würde, allerdings keine Antwort geben will bzw. kann. Bei diesem Vergleich darf man jedoch nicht vergessen, dass es sich bei *Вопросы* um eine relativ exakte Übersetzung aus Heine handelt, während Tjutčev Lenau lediglich als Vorlage herangezogen hat. Die tierische Existenz der Wellen ist bei Heine schon vorgegeben, in *Blick in den Strom* nicht. Pratt weist darauf hin, dass der russische Übersetzer Heines kalten Unterton nicht wiedergibt, und obwohl es keine expliziten Aussagen über die Fähigkeit der Natur zu lieben und zu kommunizieren – wie dies etwa in *He то, что мните вы, природа* der Fall ist – gibt, lässt die Wellensymbolik in Tjutčevs *Вопросы* darauf schließen, dass die Natur eine

¹⁷² Vgl. Gordon, 1982, S. 48ff.

¹⁷³ Gordon, 1982, S. 47.

¹⁷⁴ Tjutčev, 1987, S. 74.

¹⁷⁵ Tjutčev, 1987, S. 75.

freundliche Partnerschaft anstrebt.¹⁷⁶ Der russische Dichter führt also kleine, aber bedeutende Veränderungen im Sinne seiner eigenen Naturauffassung durch. Ebenso wie in *Успокоение* ist eine Annäherung zwischen Mensch und Natur erkennbar, wenn diese auch in der Heine-Übertragung wesentlich weniger offensichtlich ist, da sie lediglich durch Tonfall und Stimmung vermittelt wird.

Auch in der Heine-Übertragung *Кораблекрушение* findet man einige Entsprechungen zur Lenau-Nachdichtung. Hier scheint das Meer ebenfalls lebendig zu sein („Изверженный сердитым морем“ – Zeile 3, Strophe I; „Волна шумит“ – Zeile 1, Strophe II¹⁷⁷). Außerdem wird es in der letzten Strophe vom lyrischen Ich direkt angesprochen und daher als Kommunikationspartner wahrgenommen: „Молчите, птицы, не шумите, волны“¹⁷⁸. Sowohl in *Успокоение* als auch in *Кораблекрушение* geht es um eine verlorene Liebe, der Anblick der Fluten führt jedoch zu völlig entgegengesetzten Emotionen. Während der Blick in die Wellen des Schiffsbrüchigen bereits vergessene Wunden wieder erweckt, vertreibt der Blick in den Strom in *Успокоение* die bis dato noch nicht vergessene Trauer. Fordert das lyrische Ich in der Heine-Übertragung die Wogen sogar auf zu schweigen, fühlt sich die Seele in der Lenau-Nachdichtung eng mit den Fluten verbunden.

Eine nicht offensichtliche, aber dennoch bedeutende Parallele gibt es auch zwischen Tjutčevs Variation auf Lenaus *Blick in den Strom* und der Heine-Übertragung *Как порою светлый месяц*, denn in beiden Nachdichtungen ist der Übersetzer darum bemüht, die Natur stärker in den Vordergrund zu rücken. Während jedoch in der Lenau-Nachdichtung diese Tendenz nicht zu übersehen ist, da der Dichter das Original um zwei Strophen erweitert, die sich fast ausschließlich mit den Bewegungen der Wellen beschäftigen, geschieht dies in der Heine-Übertragung wesentlich versteckter. Indem der Dichter in der letzten Strophe weniger stark als Heine betont, dass er alles in den Augen der Begleiterin sieht, verlagert er den Schwerpunkt weg von der Angebeteten hin zur strahlenden Natur, die im deutschen Original neben der Gefährtin an Glanz verliert:

Сновиденьем пролетали
Горы, замки на горах –
И светились, отражаясь,
В милых спутницы очах.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Vgl. Pratt, 1984, S. 56.

¹⁷⁷ Tjutčev, 1987, S. 75f.

¹⁷⁸ Tjutčev, 1987, S. 76.

¹⁷⁹ Tjutčev, 1987, S. 68.

Die übrigen Heine-Nachdichtungen beschäftigen sich mit anderen Themen (z.B. Dualität zwischen Tag und Nacht, Gesellschaftskritik, etc.), die den russischen Dichter ebenso interessierten und bewegten, jedoch in keinen Zusammenhang mit der Lenau-Nachdichtung *Успокоение* gebracht werden können.

Tjutčevs Goetheübersetzungen

Tjutčevs Tätigkeit als Goethe-Übersetzer beginnt im Jahre 1827 mit der Veröffentlichung des Vierzeilers *Sakontala* in der Zeitschrift *Severnaja Lira*. In den Jahren 1828-1832 erreicht das Interesse des russischen Dichters an seinem deutschen Vorbild seinen Höhepunkt; in dieser Zeit entsteht auch ein Großteil seiner Nachdichtungen und Übersetzungen.¹⁸⁰ Tjutčevs Bestreben, Goethe der russischen Literatur einzuverleiben, zeigt sich in der Vielzahl seiner Übertragungen. Neben den sechs Auszügen aus dem *Faust* übersetzte er auch eine Reihe lyrischer Gedichte und einige Lieder aus dem *Wilhelm Meister*.¹⁸¹ Pogodin äußerte sich folgendermaßen über die geistige Verwandtschaft dieser beiden großartigen Dichter:

„Es genügt, die vollständige Sammlung der Gedichte Tjutčevs durchzusehen, um bei jedem Schritt in ihm eine Seele zu sehen, die der Goetheschen verwandt ist. Das ist nicht Nachahmung und Nachfolgeschafft, sondern enge geistige Verwandtschaft, in der der jüngere sich selbst wiederfindet durch den älteren und mit seiner Hilfe.“¹⁸²

Tjutčevs Übersetzung des Gedichts *Sakontala* ist nur lose mit seiner Vorlage verbunden, denn der russische Dichter weitete die vier Zeilen des Originals auf vierzehn aus, in denen allerdings, genau wie bei Goethe, nur ein Satz entfaltet wird. Die freie Ausgestaltung des Themas, das Einfügen einiger Metaphern und Vergleiche und die Umgestaltung der Form erinnern in der Art der Übersetzung an die frühen Goethe-Übersetzungen Žukovskijs. Der Geist des Originals bleibt erhalten; die Begeisterung für das Drama des altindischen Dichters Kalidasa kommt auch bei Tjutčev deutlich zum Ausdruck. Aus diesem Grund könnte man vermuten, dass auch dem russischen Dichter das altindische Original bekannt war und er ihm ebenso wie Goethe größte Hochachtung entgegen brachte.¹⁸³ Tjutčevs Variation von *Sakontala* beinhaltet einige Motive, die in seiner Dichtung immer wieder kehren, wie die Dualität zwischen der Jugend und der Reife (dem Alter) bzw. dem Frühling und dem Herbst, wobei dieser Gegensatz vom Original bereits vorgegeben ist. Er spricht außerdem die

¹⁸⁰ Vgl. Žirmunskij, 1932, S. 575.

¹⁸¹ Vgl. Pogodin, 1931/32, S. 344.

¹⁸² Pogodin, 1931/32, S. 344.

¹⁸³ Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 279ff.

Schönheiten des Meeres und des Himmels an und kann im Zuge seiner Schwärmereien auch auf das für ihn so typische Traummotiv nicht verzichten.

Tjutčev, der keine eigenen Balladen verfasste, übersetzte dennoch insgesamt drei Balladen Goethes, nämlich *Geistesgruß*, *Der König in Thule* und *Der Sänger*; alle drei Übertragungen sind im Jahre 1830 entstanden.¹⁸⁴ Pigarev ist der Meinung, dass Tjutčevs Variation von *Geistesgruß* die Hauptbesonderheiten des Goetheschen Originals beibehält: Umfang, Reim, die Versbeschleunigung in der vierten Zeile der zweiten Strophe „И кубок до конца“, die Wiederholung der letzten Verszeile (bei Tjutčev schon in der vorletzten: „А ты плыви, плыви, ладья“), den epischen Balladenton der ersten Strophe, die allmähliche Steigerung und den Ausruf am Ende. Als einzige Abweichung führt Pigarev „челноки“ (Strophe I, Zeile 3) an, da sich der Autor des Originals hier auf ein einziges Schiff bezieht.¹⁸⁵

Tjutčevs Variante des *Königs in Thule* ist sowohl in der Wort- als auch in der Bilderwahl sehr frei. Im Mittelpunkt der Ballade steht die Liebe und Treue zwischen zwei Menschen. Trotz der Entrückung des Geschehens ins Märchenhafte beruht die außerordentliche Wirkung der Ballade darauf, dass wir den Wert der Treue für den Menschen als eine höhere Wahrheit unmittelbar begreifen. Diese zentrale Mitteilung dürfte Tjutčev wohl besonders fasziniert und ihn dazu bewegt haben, eine selbstständige Bearbeitung dieser deutschen Verse vorzunehmen. Er verwandelte die von Goethe bewusst schlicht gehaltene, volkstümliche Sprache (z.B. „Und als er kam zu sterben“) in eine poetisch-gehobene Ausdrucksweise („Когда ж сей мир покинуть / пришел его черед“). Die Übertragung ist größtenteils nur lose mit ihrer Vorlage verbunden.¹⁸⁶

Tjutčevs Variante der Goetheschen Ballade *Der Sänger* ist laut Pigarevs Kategorisierung in die erste Gruppe einzuordnen; sie zählt also zu jenen Übersetzungen, die die Form und den Inhalt des Originals bewahrt haben.¹⁸⁷ Der russische Übersetzer ahmt die besondere Strophenform, die unter dem Namen „Lutherstrophe“ in die Poetik eingegangen ist, genau nach. Das Charakteristische dieser Form liegt in ihrer deutlichen Zweiteilung: einem vierzeiligen Aufgesang im Kreuzreim und einem dreizeiligen Abgesang, der sich aus einem männlich endenden Reimpaar und einem reimlosen Schlussvers zusammensetzt. Inhaltlich versucht Tjutčev die mittelalterliche Atmosphäre durch eine bewusste Archaisierung der Sprache zu verstärken. Er meidet beispielsweise den Gebrauch der modernen Polnoglasi-

¹⁸⁴ Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 234.

¹⁸⁵ Vgl. Pigarev, 1928, S. 94.

¹⁸⁶ Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 242ff.

¹⁸⁷ Vgl. Pigarev, 1928, S. 100.

Formen, so heißt es „златой“ statt „золотой“, „пред“ statt „перед“, „врата“ statt „ворота“ und „глас“ statt „голос“. In die Vergangenheit weist auch die Verwendung des heute nur noch in bestimmten Ausdrücken verwendeten Demonstrativpronomens „сей“. *Der Sänger* zeichnet sich durch einen symmetrischen Aufbau der Strophen in der Klanggestalt und auch im Satzbau aus, was einen bewegten Rhythmus der Verse verursacht. Tjutčev hat dieses rhythmische Auf und Ab gespürt und verstanden, diese Bewegung in seiner Wiedergabe zu erhalten. Im Zentrum der Ballade stehen Goethes Überlegungen zum Selbstverständnis eines Künstlers, die mit Tjutčevs Einstellung im Wesentlichen übereinstimmen. Dichten war für ihn niemals Broterwerb; wichtig in seiner Künstlerexistenz waren ihm Unabhängigkeit von der Gesellschaft und künstlerische Freiheit. In diesem Sinne veränderte Tjutčev Goethes berühmte Zeilen „Ich singe, wie der Vogel singt“ bezeichnend in „На божьей воле я пою, / как птичка в поднебесье“.¹⁸⁸

In der Goethesammlung Tjutčevs befinden sich auch einige Übertragungen aus dem Bildungsroman *Wilhelm Meister: Wer nie sein Brot mit Tränen aß, Wer sich der Einsamkeit ergibt* und *Mignon*.¹⁸⁹ Während die Übersetzung des Hafnerliedes *Wer sich der Einsamkeit ergibt* im *Московский Наблюдатель* 1831 mit den Worten „Перевод столь плохой, что досадно читать“ beschrieben wurde¹⁹⁰, wird seine Übertragung des Gedichts *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* in den meisten Kritiken hoch gelobt:

„His translation of „Wer nie sein Brot...“ is a miniature chef d’oeuvre of faithfulness to thought, emotional pitch and all the formal details of the original, a veritable Russian mirror image of the German poem. Here we seem to hear in the medium of the Russian language Goethe’s own voice, clear and true [...].“¹⁹¹

Auch Kahlenborn ist der Meinung, dass Tjutčev in seiner Wortwahl Goethes lakonischen, epigrammatischen Stil wesentlich besser trifft als Žukovskij, der dasselbe Gedicht im Jahre 1816 ins Russische übertrug. Tjutčev übersetzte teilweise wörtlich ins Russische und außerdem spiegelt seine Fassung die metrischen Nuancen der deutschen Vorlage bewundernswert exakt wider. Tjutčevs Version des Gedichts *Wer sich der Einsamkeit ergibt* weist hingegen schwerwiegende Schwächen auf. In der dritten Strophe des deutschen Originals finden wir zwei Stimmungsumschwünge vor, die Goethe rhythmisch untermalt: die ersten beiden Zeilen haben einen überraschend heiteren Charakter; in der folgenden Zeile werden wir jedoch erneut mit einem plötzlichen Umschwung von Stimmung und Rhythmus

¹⁸⁸ Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 247ff.

¹⁸⁹ Vgl. v. Gronicka, 1968, S. 158f.

¹⁹⁰ Vgl. Žirmunskij, 1932, S. 575.

¹⁹¹ v. Gronicka, 1968, S. 158f.

konfrontiert – die Tragik des Liebenden wird deutlich. Tjutčev gelingt es nicht, diese Stimmungswechsel rhythmisch wiederzugeben. Auch schafft er es nicht, die Goetheschen Reime, die wie Ausbrüche der Verzweiflung wirken, adäquat ins Russische zu übertragen. Inhaltlich weist die erste Strophe trotz der freien Wortwahl noch deutliche Bezüge zum Original auf, während die folgende Strophe kaum noch mit Goethes Zeilen verbunden ist. In diesen Zeilen spiegeln sich Tjutčevs persönliche Gefühle und Empfindungen wider.¹⁹²

Tjutčevs Variante des berühmtesten Gedichts aus dem *Wilhelm Meister, Mignon*, das schon zuvor von vielen Dichtern und Übersetzern ins Russische übertragen wurde, erschien im Jahre 1852.¹⁹³ Im Oktober 1851 schreibt Tjutčev an Suškov folgendes bezüglich seiner Übertragung jenes Gedichts:

„Романс из Гёте („Ты знаешь край...“) несколько раз переведен был у нас, но так как эта пьеса из числа тех, которые почти обратились в литературную поговорку, - то она навсегда останется пробным камнем для охотников.“¹⁹⁴

Laut Pigarev hat es keiner der Übersetzer (Žukovskij, Obodovskij, Škljarevskij, Mej, Majkov, Gerbel') geschafft, den ungewöhnlichen Ton des Goetheschen Gedichts adäquat ins Russische zu übertragen. Rhythmisch gesehen schreibt er der Übersetzung Tjutčevs die größte Nähe zum Original zu, obwohl dieser die zweite und dritte Strophe der deutschen Vorlage vertauscht hat, was zu einer völligen Veränderung der Grundaussage des Originals führte. Während Goethes *Mignon* mit einem stürmischen Ausbruch endet, klingt Tjutčevs Variante ruhig und friedlich aus. Interessant ist außerdem, dass Tjutčev Goethes aussagekräftige Triade – „Geliebter“, „Beschützer“ und „Vater“ – verändert, in dem er „Beschützer“ durch „властитель“ ersetzt.¹⁹⁵ Auch von Gronicka hebt Tjutčevs außerordentliche Leistung bezüglich der formalen Gestaltung dieser Übersetzung hervor, die in dieser Hinsicht sämtliche vorangegangene Übertragungen in den Schatten stellt.¹⁹⁶

Im Jahre 1832 übersetzt Tjutčev Goethes *Nachtgedanken* ins Russische. Bei kaum einer anderen seiner zahlreichen Übertragungen ist es ihm gelungen, ein derartig bemerkenswertes Spiegelbild eines Goethe-Gedichts zu schaffen. Tjutčev gibt die Worte eines Verliebten, gerichtet an die Sterne des Himmels, einfühlsam wieder. Ebenso wie in der deutschen Fassung projiziert das lyrische Ich auch in den russischen Versen seine Empfindungen in die Natur, auch hier werden die himmlischen Gestirne personifiziert. Die feierliche Sprache des

¹⁹² Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 186ff.

¹⁹³ Vgl. Žirmunskij, 1932, S. 577.

¹⁹⁴ Zit. nach Pigarev, 1928, S. 97.

¹⁹⁵ Vgl. Pigarev, 1928, S. 97ff.

¹⁹⁶ Vgl. v. Gronicka, 1968, S. 159.

Goetheschen Gedichts unterstreicht der russische Übersetzer durch Ausdrücke wie „горемыки“ und „оры“.¹⁹⁷ Es ist nicht verwunderlich, dass Tjutčev gerade dieses Gedicht wählte, da die Nacht und die Welt der Gestirne auch häufig Thema seiner eigenen Lyrik sind. So taucht etwa in seinem um 1850 entstanden Gedicht *Кончен пир, умолкли хоры* das Bild der Sterne, die die Liebe nie kennengelernt haben und „mit keuschen Strahlen“ den sterblichen Blicken Antwort geben, auf.¹⁹⁸

Um das Jahr 1870 entsteht Tjutčevs letzte Goethe-Übersetzung; er überträgt das Lied Klärchens aus dem dritten Aufzug des Trauerspiels *Egmont* ins Russische. Tjutčevs Wiedergabe ist nur durch die Übernahme des Grundgedankens mit dem deutschen Original verbunden, die Ausgestaltung des Themas erfolgte weitgehend unabhängig.¹⁹⁹

Bei der Übersetzung des Gedichts *Hegire* aus dem *West-Östlichen Divan* hält sich Tjutčev inhaltlich eng an die Vorlage, wenn er auch häufig in Bildwahl und Formulierung von Goethe abweicht. Er ist der einzige Dichter von Rang, der eine Wiedergabe von *Hegire* wagte. Durch das Weglassen und Umschreiben von Begriffen wie „Hegire“ oder „Moschus“, von Gestalten wie „Chiser“ oder „Huris“, deren Sinn nur derjenige verstehen kann, der mit der Kultur und Religion des Orients vertraut ist, versucht Tjutčev den russischen Lesern die Verse verständlicher und zugänglicher zu machen. Als wesentliche Schwäche der russischen Fassung ist das Weglassen des Begriffs des Reinen anzusehen. Die Qualität „rein“ ist die erste umfassende Charakterisierung des Ostens bei Goethe, Tjutčev spart dieses Adjektiv gänzlich aus. Weitere Leitbegriffe des Gedichts sind die „Sprache“ und das „Wort“. Der Dichter sehnt sich nach einem Zustand, in dem Gottes Wort und auch das Wort des Dichters noch verständlich waren. Über die Not der sprachlichen Gestaltung und das Versagen der Sprache selbst schreibt Tjutčev auch in seinem Gedicht *Silentium!* (1830). Er sehnte sich mit Goethe in einen neuen Bereich dichterischen Sprechens, in einen Bereich, in welchem das Wort noch als eine „lebendige Offenbarung“ verstanden wurde.²⁰⁰

Während seines Aufenthalts in München übertrug Tjutčev außerdem sechs Auszüge aus dem *Faust* ins Russische: den Anfang des *Prologs im Himmel*, den Dialog Fausts mit dem Erdgeist aus der Szene *Nacht* und drei Monologe Fausts. Der erste stammt aus der Szene *Nacht*, der zweite aus *Vor dem Thor* und der dritte aus *Wald und Höhle*. Außerdem stammt die Ballade *Der König in Thule*, die schon zuvor in Zusammenhang mit *Geistesgruß* behandelt wurde, aus

¹⁹⁷ Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 169f.

¹⁹⁸ Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 169.

¹⁹⁹ Vgl. v. Gronicka, 1968, S. 159f.

²⁰⁰ Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 131ff.

dem *Faust*.²⁰¹ Die Auswahl der übersetzten Auszüge ermöglicht dem russischen Leser vielfältige Einblicke in Goethes Drama. Im *Prolog im Himmel* preisen die drei Erzengel Gott, den Schöpfer und die Unvergänglichkeit seines Werkes; Fausts Gespräch mit dem Erdgeist gestaltet den Umschwung in Fausts Stimmung von deprimierter Niedergeschlagenheit zu neuem Schaffensdrang, in den Monologen stehen romantisch anmutende Naturbeschreibungen im Mittelpunkt.²⁰² Besonders gelungen ist Tjutčevs Beschreibung eines Unwetters aus der Szene *Wald und Höhle*. Er hat nicht nur den Geist des Originals ausgezeichnet wiedergegeben, sondern auch die Instrumentierung beibehalten: „hohl der Hügel“ – „глухо гул“.²⁰³ Das Gewitter ist auch immer wieder Gegenstand seiner eigenen Lyrik. Seine Gewittergedichte zeichnen sich durch eine unwiderstehliche Impulsivität, Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit aus, denn das Gewitter ist nicht nur Naturphänomen, sondern zugleich auch psychisches Ereignis. Im Gewitter entlädt sich aller in der Natur angehäufter Lebensüberschuss, alle Glut und Leidenschaft.²⁰⁴

Neben den zahlreichen Übersetzungen sind Goethes Verse, Bilder und Ideen auch in Tjutčevs eigener Lyrik zu finden. Sein Gedicht *Песок сыпучий по колени...* und Goethes *Willkommen und Abschied* weisen einige Parallelen auf: Tjutčev übernimmt das Reisemotiv und die Vorstellung von der Nacht als Ungeheuer vom deutschen Original. Nichtsdestotrotz ist das russische Gedicht ein vollkommen eigenes, in sich abgeschlossenes und in Struktur und Stimmung anderes Gebilde.²⁰⁵

Unter den Gedichten Tjutčevs befindet sich auch eines, welches einige Rätsel aufwirft. Es trägt den Titel *Два голоса* und wurde erstmals im Jahre 1854 in der Zeitschrift *Sovremennik* abgedruckt. Das Besondere an diesem Gedicht ist, dass es „Zwei Stimmen“ heißt, obwohl man die ganze Zeit nur eine hören kann. Die sowjetische Gelehrte Aleksandrovskaja glaubt den fehlenden Zweiten in Goethe zu finden. Sie sieht einen unzweifelhaften Zusammenhang zwischen Goethes Freimaurergedicht *Symbolum* aus dem Jahre 1816 und Tjutčevs *Два голоса*. Nicht nur die Goetheschen Zeilen „... stille / Ruhn oben die Sterne / Und unten die Gräber“ spiegeln sich in Tjutčevs Gedicht wider; die beiden Hymnen seien außerdem durch zahlreiche Fäden tieferer Übereinstimmung miteinander verbunden.²⁰⁶

²⁰¹ Vgl. Pigarev, 1928, S. 102f.

²⁰² Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 285f.

²⁰³ Vgl. Pigarev, 1928, S. 109f.

²⁰⁴ Vgl. Kempf, 1956, S. 43.

²⁰⁵ Vgl. Schulze, 1968, S. 40.

²⁰⁶ Vgl. Alekseev, 1932/33, S. 66ff.

Zuletzt soll noch auf Tjutčevs Nachrufgedicht auf Goethe *На древе человечества высоком* aus dem Jahre 1832 verwiesen werden. Der russische Dichter entwickelt hier nur eine einzige Metapher: Goethe wird als das schönste Blatt am Baum der Menschheit beschrieben; es ist von selbst, und nicht etwa vom Herbststurm oder Sommerregen gewaltsam gelöst, vom Ast gefallen.²⁰⁷ Die Beurteilungen dieses Gedichts fallen sehr unterschiedlich aus. Pumpjanskij und nach ihm Alekseev sind der Meinung, dass Tjutčev Goethe falsch verstanden habe, da er ihn – unter dem Einfluss der deutschen Schellingianischen Atmosphäre – als inspirierten Naturphilosophen verstanden und dabei außer Acht gelassen habe, dass „Goethe ein unversöhnlicher Feind des Vertauschens der Naturforschung mit der Naturdeutung war“. Diese falsche Vorstellung sei nicht das Resultat eines zufälligen Nichtverstehens, sondern als eine typisch romantische Verzeichnung der Gestalt Goethes anzusehen.²⁰⁸ Strich und Zelinsky kommen im Zuge ihrer Tjutčev-Goetheforschungen zu einem gänzlich gegenteiligen Ergebnis. Fritz Strich hält Tjutčevs Nachrufgedicht für das gelungenste im ganzen Umkreis des europäischen Goethebildes, da es dem „wahren und tiefsten Wesen Goethes“ sehr nahe kommt.²⁰⁹ Diese These wird von Bodo Zelinsky durch eine pointierte Analyse dieses Gedichts bekräftigt. Er kommt zu dem Ergebnis, dass Tjutčev von Goethe nicht nur das Verfahren, bei welchem es um ein Widerspiegeln des einen im anderen, um das Ausdeuten des einen durch das andere geht, sondern auch die Metapher selbst entlehnt. Goethe betrachtet das Blatt als das Urphänomen der Pflanze, in deren unaufhörlichen Wandlungen das ewige Gesetz allen Lebens deutlich wird. Tjutčev setzt in diesem Gedicht das Verhältnis des Blattes zur Pflanze dem Verhältnis des Menschen zur Menschheit gleich. Aber er meint damit nicht jeden Menschen, vielmehr nur ein Wesen, das wie die Natur in jeder Stufe seines Lebens selbstgenügsam in sich ruht; die Rede ist von Goethe, er wird als das Urphänomen der Menschheit enthüllt. Zelinsky betont auch, dass Tjutčev in diesen Zeilen von seiner eigenen Weltansicht Abstand genommen hat, da nicht die dualistische, entzweite, im stetigen Streit befindliche Natur Gegenstand des Gedichts ist, sondern die geordnete, gebändigte und harmonische Natur, die Goethes Vorstellungen entspricht. Tjutčev habe Goethe also nicht der Tendenz der Zeit entsprechend „romantisch“, sondern unter Verzicht auf seine eigene Position „goethesch“ gedeutet.²¹⁰

²⁰⁷ Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 78f.

²⁰⁸ Vgl. Pumpjanskij, 1928, S. 23; Alekseev, 1932/33, S. 66.

²⁰⁹ Vgl. Strich, 1957, S. 315.

²¹⁰ Vgl. Zelinsky, 1975, S. 150.

Parallelen zwischen der Lenau-Nachdichtung *Успокоение* und Tjutčevs Goethe-Übertragungen

Die Goethe-Nachdichtung *Саконтала* und Tjutčevs Variation auf Lenaus *Blick in den Strom* behandeln zwar zwei völlig unterschiedliche Themen, dennoch finden wir zwei Verse vor, die einer näheren Betrachtung bedürfen. Tjutčev erweitert das deutsche Original um einige Bilder und Vergleiche, u.a. darf bei seiner enthusiastischen Beschreibung des altindischen Dramas ein Vergleich mit dem Meer nicht fehlen. Interessant ist, dass ebenso wie in *Успокоение* vom Blick in das Meer die Rede ist („Что нежит взор и веселит, / Как перл, в морях цветущий“²¹¹). Auch in *Саконтала* bewirkt der Blick in die Wogen des Wassers positive Gefühle.

Bezüglich der Übersetzung des Ritterpathos in *Geistesgruß* ist vor allem die letzte Zeile („куда несет поток“²¹²) von großem Interesse, da sie abgesehen von der Wortstellung in der Lenau-Nachdichtung in Vers 4 der zweiten Strophe eine Entsprechung findet („куда поток несет“). Obwohl *Приветствие духа* nur wenige Abweichungen vom Original aufweist, verschafft sich der Übersetzer, indem er die Zeilen 3 und 4 der deutschen Vorlage zu einer zusammenfasst, Raum, um mit dem Motiv des fließenden Stromes das Gedicht zu beenden.

Auch Tjutčevs freie Nachdichtung des *Königs in Thule* weist Parallelen zu *Успокоение* auf. Das Motiv des Abgrundes, welches Goethe und Lenau vollkommen aussparen, wird in *Успокоение* zweimal angedeutet, in *Заветный кубок* in der fünften Strophe wörtlich ausgesprochen („Над бездной наклонился“²¹³). Den beiden Gedichten ist außerdem gemein, dass sie eine große Liebe zum Thema haben und die Wogen des Wassers schlussendlich dafür sorgen, dass dem Leid ein Ende gesetzt wird. Während jedoch in *Der König in Thule* dies den Tod bedeutet, bewirken die beruhigenden Wellen des Stromes in *Успокоение* eine Heilung und der Liebende kann sein Leben mit neuen Hoffnungen fortsetzen.

Abgesehen von der inhaltlichen Nähe finden wir in Tjutčevs Version des Gedichts *Wer sich der Einsamkeit ergibt* auch eine weitere interessante Übereinstimmung vor. Obwohl die erste Strophe noch deutliche Bezüge zum Original aufweist, kann man eine Veränderung beobachten, die sich auch durch die gesamte Lenau-Nachdichtung zieht: Tjutčev ändert die Perspektive. Während die erste Strophe des deutschen Originals in der dritten Person Singular gehalten ist und noch nicht klar ist, ob das lyrische Ich inbegriffen ist, werden in der russischen Nachdichtung schon in Zeile 4 die Verhältnisse geklärt, da Tjutčev die erste Person

²¹¹ Tjutčev, 1987, S. 72.

²¹² Tjutčev, 1987, S. 88.

²¹³ Tjutčev, 1987, S. 92.

Plural verwendet („Что им до наших нужд“²¹⁴). In Folge spricht er zwar nicht mehr von „unseren“ Nöten, sondern ebenso wie in der deutschen Vorlage von „meinem“ Unglück, dennoch fühle ich mich auf Grund der Wir-Form von der russischen Variante stärker emotional betroffen. Dies trifft auch auf die Änderung der Perspektive in der Lenau-Nachdichtung *Blick in den Strom* zu.

In seiner meisterhaften Übertragung des Gedichts *Mignon* interpretiert Tjutčev die Wogen des Stromes im Gegensatz zu *Успокоение* nicht als Beruhigung, sondern betont vielmehr ihren stürmischen Charakter („Гремит обвал и водопад ревет...“²¹⁵). Anstatt der gewaltigen Dynamik der Bewegung im deutschen Original („Es stürzt der Fels und über ihn die Flut“), steht, wie Kahlenborn richtig erkennt, in Tjutčevs Variante die Geräuschkulisse im Mittelpunkt der Beschreibung.²¹⁶ Durch die Verwendung des Verbs „ревет“ („brüllen“, „heulen“) hebt der russische Übersetzer wiederum die tierische Existenz der Fluten hervor. Goethes „Wolkensteg“ übersetzt Tjutčev frei mit „Weg entlang von Abhängen“ („высь с стезей по крутизнам“²¹⁷) und integriert auf diese Art und Weise abermals sein Motiv des Abgrundes.

In Tjutčevs *Faust*-Übertragungen stehen hauptsächlich Naturdarstellungen im Mittelpunkt, u.a. finden sich in den sechs *Faust*-Auszügen auch Beschreibungen, die die Kräfte und Bewegungen des Wassers zum Thema haben. Zu Beginn des *Prologs im Himmel* preisen die drei Erzengel in einem hymnisch klingenden Lobgesang den Schöpfer und die Unvergänglichkeit seines Werkes. In diesem Zusammenhang widmet sich der Erzengel Gabriel in vier Versen auch den Meereskräften:

Морская хлябь гремит валами
И роет каменный свой брег,
И бездну вод с ее скалами
Земли уносит быстрый бег!²¹⁸

In den ersten beiden Versen wirken die Meereswogen menschlich und ihre Kraft scheint enorm zu sein, in den folgenden Zeilen wird ihre vermeintliche Allmächtigkeit jedoch untergraben, da sie es nun sind, die fortgetragen werden. Auffallend ist auch, dass der russische Übersetzer für das Wort „Welle“ nicht „волна“ – wie in seiner Lenau-Nachdichtung – sondern „вал“ verwendet.

²¹⁴ Tjutčev, 1987, S. 92.

²¹⁵ Tjutčev, 1987, S. 180.

²¹⁶ Vgl. Kahlenborn, 1985, S. 173.

²¹⁷ Tjutčev, 1987, S. 180.

²¹⁸ Tjutčev, 1987, S. 113.

Den Schönheiten des Meeres widmet sich Faust auch in zwei Versen in *Vor dem Tor* („И уж вдали открылся и светлеет / С заливами своими океан“²¹⁹). Im Gegensatz zum deutschen Original verzichtet Tjutčev jedoch darauf, den Blick in die Meeresfluten („Schon tut das Meer sich mit erwärmten Buchten / Vor den erstaunten Augen auf“²²⁰) zu betonen. Da in *Успокоение* der russische Übersetzer das Hauptaugenmerk auch nicht auf den Blick, sondern auf die Bewegungen der Wellen an sich legt, kann hier durchaus von einer Gemeinsamkeit beider Übertragungen die Rede sein.

Tjutčevs Schillerübersetzungen

Zu Schiller und Tjutčev ist im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen deutschen Dichtern und deren Verhältnis zum russischen Übersetzer nur sehr wenig und nicht sehr ergiebig gearbeitet worden. Als Tjutčev 1822 nach Deutschland kam, war Schiller für ihn offenkundig noch bedeutsam.²²¹ Sein erster Versuch einer Übersetzung aus Schiller, eine Umarbeitung von Amaliens Lied aus den *Räubern* mit dem Titel *Гектор и Андромаха*, wurde 1822 erstmals veröffentlicht.²²² Ein Jahr später übersetzte der russische Dichter Schillers berühmtes Gedicht *An die Freude*, eine freie Übertragung, zu der Tjutčev entsprechend seiner ideenmäßigen Haltung vor allem durch die kosmologische Seite des deutschen Originals angeregt wurde. Tjutčevs *Песнь радости* erschien erstmals im Jahre 1827 in der *Severnaja Lira*; einige Zeilen, die die Zensur als Profanierung beanstandet hatte, waren jedoch durch Punkte ersetzt.²²³ Dem jungen Russen gelingt eine Nachdichtung, die Schillers feierlichen Klang und ehernen Rhythmus zu wahren weiß. Er ersetzt das fremde Antike („Tochter aus Elysium“) durch das Christliche („Дщерь великого Отца“), meidet Schillers Übersteigerungen und spart die letzte Strophe des Chores („Eine heitre Abschiedsstunde!“) aus. Umso wirksamer spricht er jedoch Schillers Botschaft nach, die Forderung nach Redefreiheit und Mitbestimmung.²²⁴ Diese Übersetzung ist auch deshalb so interessant, weil gerade sie von Mitja in den *Brüdern Karamazov* von Dostoevskij zitiert wird. Dostoevskij änderte jedoch die Reihenfolge der Strophen.²²⁵

²¹⁹ Tjutčev, 1987, S. 116.

²²⁰ Goethe, 1950, S. 72.

²²¹ Vgl. Rothe, 1978, S. 324.

²²² Vgl. Bem, 1935, S. 383.

²²³ Vgl. Raab, 1956, S. 46.

²²⁴ Vgl. Fischer, 1958, S. 15f.

²²⁵ Vgl. Bem, 1935, S. 383.

Am Anfang von Tjutčevs Schaffen und seiner Tätigkeit als Übersetzer stand Schiller; nach 1826 kann man jedoch eine immer größer werdende Neigung für die reifen und späten Werke Goethes erkennen. Gleichzeitig findet in mehreren Gedichten eine deutliche Umbildung Schillerscher Motive statt; der russische Übersetzer beginnt sich von seinem deutschen Jugendvorbild abzuwenden.²²⁶ Erst zwischen 1841 und 1847, in einer Zeit, in der seine dichterische Produktivität gleich null war, widmet sich Tjutčev wieder Schiller. Bei *Колумб* handelt es sich um eine freie Nachdichtung von Schillers Gedicht *Kolumbus*. Besonders die letzten beiden Zeilen des deutschen Originals werden von Tjutčev ziemlich genau wiedergegeben. Die beiden Gedichte weisen aber auch zwei entscheidende Unterschiede auf, die einige Wissenschaftler daran zweifeln ließen, dass es überhaupt einen Zusammenhang zwischen dem deutschen und dem russischen *Kolumbus* gäbe. Während Schiller seinen Kolumbus im Präsens anfeuert, zuversichtlich, dass die Natur dem Genius antworten werde, bejubelt Tjutčev seinem Kolumbus auf Grund der bereits ausgeführten Taten. Außerdem steht das Motiv der Entdeckung einer neuen Welt bei Tjutčev eindeutig im Mittelpunkt, während Schiller dieser Tatsache kaum Beachtung schenkt. Gregg stellt in diesem Zusammenhang die Behauptung auf, dass die Entdeckung einer neuen Welt möglicherweise mit Tjutčevs Entdeckung seines eigenen Heimatlandes in Verbindung stehen könnte, da sich das Erscheinen des Gedichts und seine Rückkehr nach Russland zeitlich decken. Diese Vermutung wird durch das einzige weitere literarische Produkt dieses Jahres *Lettre à M. Kolb*, in dem der Dichter Russland mit dem von Kolumbus entdeckten Neuen Kontinent vergleicht, bekräftigt. Darin spricht Tjutčev über die Ignoranz der westlichen Welt gegenüber dem Osten, dem Slaventum und der griechisch-orthodoxen Kirche. Die ideologische Ähnlichkeit und die Überschneidung von bestimmten Worten und Bildern lassen laut Gregg keine Zweifel über die Verbindung dieser beiden literarischen Werke aufkommen. Bei *Колумб* handelt es sich in Greggs Augen weniger um eine freie Nachdichtung des Schillerschen Gedichts als um ein selbstständiges symbolisches Gedicht, in welchem Kolumbus' Entdeckung der Neuen Welt für die Offenbarung Russlands gegenüber dem Westen durch Peter den Großen steht.²²⁷

Tjutčev übersetzte außerdem das Lied des Fischerknaben, mit welchem der *Wilhelm Tell* beginnt (1851/52), das Gedicht *Das Glück und die Weisheit* (1857) und Schillers *Siegesfest* (1850/51) ins Russische.²²⁸

²²⁶ Vgl. Rothe, 1978, S. 325.

²²⁷ Vgl. Gregg, 1965, S. 120ff.

²²⁸ Vgl. Bem, 1935, S. 383.

An dieser Stelle soll noch erwähnt werden, dass Tjutčev laut Čyževskýj ein Bild aus Schillers *Geisterseher*, in welchem er den Unsterblichkeitstrieb des Menschen mit dem zur Höhe steigenden Wasserstrahl vergleicht, in seinem Gedicht *Фонтан* verwertet. Als äußeres Zeugnis für die Übernahme dieses Bildes sei das Wort „Wasserstrahl“, „Strahl“ im Tjutčevschen Gedicht geblieben, das sonst kaum noch in der russischen Sprache in dieser Bedeutung vorkommt. Während Schiller jedoch den Fall als Folge des Kampfes zwischen Schwerkraft und Trägheitskraft begründet²²⁹, fasst Tjutčev ihn als ein Zerschlagen, ein Vernichten durch eine außernatürliche Kraft auf. Der Springbrunnen ist bei Tjutčev ein Sinnbild für den menschlichen Gedanken, der eine gewisse Höhe nicht übersteigen kann, und soll aufzeigen, dass irdisches Streben an der Macht eines nicht einsehbaren höheren Prinzips seine Grenze findet.²³⁰

Parallelen zwischen der Lenau-Nachdichtung *Успокоение* und Tjutčevs Schiller-Übertragungen

Da es in der Wissenschaft umstritten ist, ob Tjutčevs *Колумб* und Schillers *Kolumbus* überhaupt in Zusammenhang gebracht werden können, ist es schwierig, von Parallelen bzw. Unterschieden zwischen dieser vermeintlichen Nachdichtung und *Успокоение* zu sprechen. Dennoch möchte ich an dieser Stelle anmerken, dass Tjutčev, wenn wir davon ausgehen, dass er das deutsche Gedicht als Vorlage verwendete, die für ihn so typischen Meeresmotive gänzlich aussparte („folge dem schweigenden Weltmeer“, „sie stieg’ jetzt aus den Fluten empor“²³¹). In Zusammenhang mit den im vorangegangenen Kapitel genannten Bedenken scheint es tatsächlich fraglich zu sein, ob es sich bei Tjutčevs *Колумб* um Nachdichtung oder nicht doch um ein selbstständiges Gedicht handelt.

In Tjutčevs Übersetzung des Liedes des Fischerknabens verwandeln sich die Fluten des Stromes wieder in menschenähnliche Wesen. Dies ist zwar vom Original schon vorgegeben („Und es ruft aus den Tiefen: / Lieb Knabe, bist mein! / Ich locke den Schläfer, / Ich zieh ihn herein.“²³²), der russische Übersetzer verstärkt jedoch das Bild noch weiter:

²²⁹ Vgl. Čyževskýj, 1927, S. 303f.

²³⁰ Vgl. Schulze, 1968, S. 76.

²³¹ Schiller, 2005, S. 260.

²³² Schiller, 2002, S. 10.

И вот он очнулся от райского сна, –
Его, обнимая, ласкает волна,
И слышит он голос,
Как ропот струи:
«Приди, мой красавец,
В объятия мои!»²³³

Die Welle wirkt wie eine Liebende, die den Jungen liebkost, ihn umschlingt und in ihre Arme ruft. Sie will den jungen Schönling forttragen, wie auch die menschlich wirkende, allgewaltige Welle in *Успокоение* die Seele des Liebenden fortträgt.

²³³ Тютчев, 1987, S. 182.

1.3.1.2.2. An einem Grabe

Nachdem Lenau im Jahre 1838 am Begräbnis der Mutter des Schriftstellers Gustav R. von Frank teilgenommen hatte, vermerkte er in seinem *Ischler Notizbuch*, dass ihn die Leichenrede des Pastors so sehr ergriff, dass er selbst zum Grabe treten und predigen wollte. Weiter gesteht er, dass er gerne Leichenbegängnissen beiwohnt und sie nie verlässt, ohne einen guten heilsamen Gedanken mit sich zu nehmen. Einige Jahre später drückt er in dem Gedicht *An einem Grabe* jedoch seine Unzufriedenheit mit der protestantischen Leichenpredigt, die die Schmerzen der Trauernden nur vergrößere anstatt zu lindern, aus:²³⁴

Kühl herbstlicher Abend, es weht der Wind,
Am Grabe der Mutter weint das Kind,
Die Freunde, Verwandten umdrängen dicht
Den Prediger, der so rührend spricht.
Er gedenkt, wie fromm die Todte war,
Wie freundlich und liebvoll immerdar,
Und wie sie das Kind so treu und wach
Stets hielt am Herzen; wie schwer dies brach.
Daß grausam es ist, in solcher Stund
Die Todten zu loben, ist ihm nicht kund;
Der eifrige Priester nicht ahnt und fühlt,
Wie er im Herzen des Kindes wühlt.
Es regnet, immer dichter, herab,
Als weinte der Himmel mit, aufs Grab,
Doch stört es nicht den Leichensermon,
Auch schleicht kein Hörer sich still davon.
Die Todte hört der Rede Laut
So wenig als: wie der Regen thaut,
So wenig als das Rauschen des Winds,
Als die Klagen ihres verwaisten Kinds.
Der Priester am Grabe doch meint es gut,
Er predigt dem Volk mit Kraft und Glut,
Verwehender Staub dem Staube,
Daß er ans Verwehen nicht glaube.²³⁵

Bem, der auch zwischen Lenaus *An einem Grabe* und Tjutčevs *И гроб опущен уж в могилу* einen direkten Zusammenhang sieht²³⁶, irrt in seinem Glauben, dass es sich um eine Nachdichtung handeln könnte. Es ist ihm wohl entgangen, dass das russische Gedicht (1835) schon einige Jahre vor dem österreichischen – im vorletzten oder letzten Schaffensjahr des

²³⁴ Vgl. Lenau, 1995, S. 701.

²³⁵ Lenau, 1995, S. 262.

²³⁶ Vgl. Bem, 1935, S. 386.

Dichters (am 11. April 1844 erstmals bei Reinbeck vorgelesen)²³⁷ – entstanden ist. Eine umgekehrte Einflussnahme ist auszuschließen. Dennoch soll an dieser Stelle ein kurzer Vergleich angestellt werden, um herauszufinden, ob tatsächlich Parallelen zwischen diesen beiden Gedichten bestehen und Bems Annahme zwar falsch, aber begründet ist.

Tjutčevs Gedanken „An einem Grabe“

И гроб опущен уж в могилу,
И всё столпилось вокруг...
Толкутся, дышат через силу,
Спирает грудь тлетворный дух...

И над могилою раскрытой,
В возглавии, где гроб стоит,
Ученый пастор сановитый
Речь погребальную гласит.

Вещает брэнность человечью,
Грехопаденье, кровь Христа...
И умною, пристойной речью
Толпа различно занята...

А небо так нетленно-чисто,
Так беспредельно над землей...
И птицы реют голосисто
В воздушной бездне голубой...²³⁸

Lenaus *An einem Grabe* und Tjutčevs *И гроб опущен уж в могилу* stehen sich thematisch nahe, da beide die Situation während eines Begräbnisses beschreiben, dennoch sind ihre Gedanken dazu sehr unterschiedlich. Dies drückt sich am deutlichsten in den Naturbeschreibungen aus. Während Lenaus Begräbnis der trüben Stimmung entsprechend an einem „kühlen, herbstlichen Abend“ stattfindet, an welchem dichter Regen herrscht, „als weinte der Himmel mit aufs Grab“, erzeugt Tjutčev eine fröhliche Atmosphäre. Völlig konträr zur Seelenlage der Trauergäste zeichnet er das Bild einer sorglosen Natur („А небо так нетленно-чисто, / Так беспредельно над землей... / И птицы реют голосисто“).

Obwohl Tjutčevs Sinn für Humor normalerweise nur in Epigrammen zum Vorschein kommt, ist der ironische Beiklang in *И гроб опущен уж в могилу* unüberhörbar. Nekrasov will sogar

²³⁷ Vgl. Lenau, 1995, S. 701.

²³⁸ Tjutčev, 1987, S. 123.

die typisch Heinesche Ironie in diesem Gedicht spüren.²³⁹ Gregg merkt in diesem Zusammenhang jedoch an, dass weder von Spott noch von Antiklerikalismus die Rede sein kann, der russische Dichter zeichnet lediglich das Bild einer menschlichen Szene in ihrer natürlichen Umgebung und lässt den Leser mit einer überraschenden und zum Rest des Gedichts konträren letzten Strophe mit seinen eigenen Gedanken alleine.²⁴⁰ Dieser Gegensatz zeigt sich am deutlichsten in den Worten „тлетворный“ und „нетленно“. Tjutčev stellt wie auch in vielen anderen Landschaftsbeschreibungen das Ewige (Himmel) dem Vergänglichen (Erde) gegenüber.²⁴¹

И гроб опущен уж в могилу wurde offenbar unter dem Eindruck eines protestantischen Begräbnisses geschrieben, Liberman merkt jedoch an, dass das Gedicht nicht wie ein Angriff auf einen bestimmten Glauben klingt.²⁴² In einem anderen Gedicht *Я лютеран люблю богослуженье* widmet sich der russische Dichter nochmals dem protestantischen Glauben. Liberman ist der Meinung, dass Tjutčev den Untergang des religiösen Glaubens im Protestantismus sehe und dieses Schauspiel ihn sehr fasziniere, ähnlich wie der Untergang der römischen Republik in dem Gedicht *Cicero*.²⁴³ Müller stimmt mit Liberman nicht überein; er behauptet, dass Tjutčev nicht den Verfall des Glaubens bewundere, sondern den strengen, gewichtigen und einfachen Ritus der Protestanten. Er sehe allerdings voraus, dass der Protestantismus keinen Bestand haben könne, wenn die innere Antriebskraft, aus der dieser Kultus erwachsen ist – der Glaube – schwindet.²⁴⁴ Zu diesem Thema äußerte sich Tjutčev in seinem Aufsatz *Die römische Frage* aus dem Jahre 1850 folgendermaßen:

„Der Protestantismus mit seinen zahlreichen Verzweigungen stirbt nach kaum 300 Jahren seiner Existenz an Entkräftigung in allen Ländern, in denen er bisher geherrscht hat.“²⁴⁵

Auch Lenau übt Kritik in seinem Gedicht *An einem Grabe*, jedoch mit einer völlig anderen Intention; er beklagt sich über die gefühllose Rede des Predigers, die die Schmerzen der Trauergäste, besonders die des verwaisten Kindes, nur verstärkte anstatt zu lindern. Der österreichische Dichter schwächt die Kritik jedoch ab, indem er immer wieder betont, dass der Leichensermon die Gefühle der Trauernden nicht absichtlich verletzt („Daß grausam es ist, in solcher Stund / Die Toten zu loben, ist ihm nicht kund“ (inklusive der folgenden beiden

²³⁹ Vgl. Liberman, 1993, S. 201.

²⁴⁰ Vgl. Gregg, 1965, S. 118.

²⁴¹ Vgl. Liberman, 1993, S. 201.

²⁴² Vgl. Liberman, 1993, S. 201.

²⁴³ Vgl. Liberman, 1993, S. 191.

²⁴⁴ Vgl. Müller, 2003, S. 274.

²⁴⁵ Zit. nach Müller, 2003, S. 274.

Zeilen); „Der Priester am Grabe doch meint es gut, / Er predigt dem Volk mit Kraft und Glut“).

Im Zentrum der Aufmerksamkeit des deutschen Gedichts steht die Trauer des verwaisten Kindes. Lenau erwähnt auch, dass Verwandte und Freunde am Begräbnis teilnehmen. Bei Tjutčev hingegen bleiben die Trauergäste anonym („всѣ столпилось вокруг“), weshalb das russische Gedicht weniger emotional wirkt. Der Betroffenheit der Hinterbliebenen widmet sich Tjutčev nur in zwei Zeilen („Толкуются, дышат через силу, / Спирает грудь тлетворный дух“), während man bei Lenau immer wieder an ihr Leid erinnert wird. Die Zeilen 3 und 4 der dritten Strophe („И умною, пристойной речью / Толпа различно занята“) unterstreichen, dass die Anteilnahme der Anwesenden im russischen Gedicht weniger emotional als in der deutschen Fassung ist. Die Tatsache, dass im russischen Gedicht die Tote kein Gesicht hat – bei Lenau bekommt sie Adjektive wie „fromm“, „freundlich“ und „liebervoll“ zugeschrieben – trägt zusätzlich dazu bei, sich weniger mit den russischen Zeilen identifizieren zu können und folglich weniger Emotionen damit zu verbinden.

Auch die formale Gestaltung eröffnet dem Leser völlig unterschiedliche Blickwinkel auf das Geschehen. Während Lenaus 24 Verse eine einzige Strophe bilden, präsentiert Tjutčev seine Anliegen in vier Strophen zu je vier Zeilen, wobei jede Strophe quasi ihre eigene kleine Geschichte erzählt, abgesehen von Strophe II und III, die sich beide der Beerdigungsrede widmen. Durch das Wortspiel „тлетворный“ – „нетленно“ wirken Strophe I und IV wie ein Rahmen. Lenaus Verse hingegen, die ohne formale Unterbrechung aneinander gereiht sind, wirken wie eine versteckte Kritik an der „Leier“ des Predigers – quasi nach dem Motto „Weniger ist manchmal mehr“ sollte dieser seine Worte besser überdenken, um weniger Schaden in den Herzen der Trauernden anzurichten. Das deutsche Gedicht besteht aus zwölf Paarreimen, der russische Dichter drückt sich indessen in teilweise unreinen Kreuzreimen aus. Außerdem trägt Tjutčevs *И гроб опущен уж в могилу* keinen Titel.

Tjutčevs erste Strophe steht Lenaus *An einem Grabe* noch relativ nahe, je weiter das Gedicht jedoch fortschreitet, desto weniger Gemeinsamkeiten sind zu finden. Der Text beginnt mit „И“ (Anapher), was den Anschein erweckt, als ob eine Rede fortgesetzt werden würde, deren Einleitung zu trivial sei, um Worte dafür zu verschwenden. Tjutčev liebte derartige Anfänge, was auch einige seiner Gedichte wie etwa *Итальянская Villa* und *На Неве* beweisen.²⁴⁶ Auch in Lenaus Text ist eine Anapher zu finden: „So wenig, als wie der Regen taut, / So wenig als das Rauschen des Windes“; gleichzeitig kann hierbei von einem parallelen Satzbau

²⁴⁶ Vgl. Liberman, 1993, S. 201.

die Rede sein. Inhaltlich entspricht Tjutčevs Zeile 2 in etwa Lenaus drittem Vers, sieht man von der Anonymität der Menschen ab. Die folgenden beiden Zeilen der russischen Fassung entsprechen dem Stil des gesamten deutschen Gedichts, der Schmerz und das Leid der Trauergäste wird ausgedrückt („дышат через силу“). Von großem Interesse ist die Phrase „тлетворный дух“, die siebzig Jahre später in Bloks Gedicht *Незнакомка* und dort auch am Ende der ersten Strophe wieder auftaucht.²⁴⁷

In Strophe II teilt uns Tjutčev mit, was Lenau in nur einer Zeile („Den Prediger, der so rührend spricht“) zu sagen vermag, nämlich dass der Pastor eine Beerdigungsrede hält. Im Gegensatz zum Gedicht des österreichischen Dichters wird der Leichensermon sehr positiv beschrieben. Zunächst werden ihm die Adjektive „ученный“ und „сановитый“ zugeschrieben und auch in Strophe III verliert der russische Dichter nur positive Worte über den Inhalt seiner Rede („И умною, пристойной речью“). Die folgende Zeile „Толпа различно занята“, die einen leicht ironischen Beigeschmack hat, vermindert jedoch die Lobesworte. An dieser Stelle ist ein Bruch zu erkennen; die traurige und durchaus ernste Stimmung verwandelt sich in grenzenlose Fröhlichkeit. Den Übergang bildet die Menschenmenge, die der anständigen Beerdigungsrede in unterschiedlicher Art und Weise Beachtung schenkt. Einen derartigen Stimmungswechsel findet man im deutschen Text nicht vor.

Zwischen Tjutčevs letzter Strophe und Lenaus Gedanken sind weder Parallelen noch Ähnlichkeiten zu erkennen. Der russische Dichter gibt uns unmissverständlich zu verstehen, dass im Gegensatz zum menschlichen Leben der Himmel ewig und grenzenlos ist. Hier kommt der für Tjutčevs so typische dualistische Gedanke zum Tragen: Er stellt das Vergängliche dem Ewigen, die unvergänglich-reine Natur („А небо так нетленно-чисто“) dem vergänglichen Menschenleben („Вещает бренность человечью“) gegenüber. Auch die „stimmgewaltigen Vögel“ („И птицы реют голосисто“) passen nicht in das Bild der Trauergemeinschaft. Das Singen der Vögel verbreitet Heiterkeit, die bei einem Begräbnis allerdings nichts verloren hat. Außerdem flattern sie „в воздушной бездне голубой“ und unterstreichen so noch einmal die Unendlichkeit und Unvergänglichkeit der Natur. Ironie und Provokation zeichnen diese Strophe aus. In diesem Sinne vermittelt uns der russische Dichter erfolgreich seine kritischen Ansichten zum protestantischen Glauben.

Abgesehen von der Unmöglichkeit einer Übertragung auf Grund der Entstehungsjahre, enthält der russische Text kaum Hinweise, die darauf schließen lassen, dass es sich bei *И гроб*

²⁴⁷ Vgl. Liberman, 1993, S. 201.

опущен уж в могилу um eine Nachdichtung des österreichischen Gedichts *An einem Grabe* handeln könnte. Den beiden Gedichten ist lediglich gemein, dass sie die Situation während eines protestantischen Begräbnisses beschreiben. Dies können aber auch viele andere Gedichte von sich behaupten. Müller bringt es auf den Punkt:

„... Aber die Situation, die Stimmung und die Intention sind bei Tjutčev völlig anders als bei Lenau.“²⁴⁸

²⁴⁸ Müller, 2003, S. 278.

2. **Aleksej Apuchtin**

2.1. **Apuchtin und seine Verbindung zu Deutschland und deutschen Denkern**

Aleksej Nikolaevič Apuchtin, der aus einer altadeligen und wohlhabenden Familie stammt, wird am 15. November 1840 in Bolchov, in der Nähe von Orel, geboren. Zunächst genießt er eine hervorragende Erziehung von Hauslehrern, bis er im Jahre 1852 die Chance bekommt, die Petersburger Schule für Rechtswissenschaften zu besuchen. Dort lernt er Petr Čajkovskij kennen, mit dem ihn eine enge Freundschaft verbindet und der später noch einige seiner literarischen Arbeiten musikalisch vertonen wird. Die Literatur beschäftigt Apuchtin schon in jungen Jahren und sie wird immer Mittelpunkt seines Lebens bleiben. Im Alter von 14 Jahren wird sein erstes Gedicht *Эпаминонд* in der Zeitschrift *Русский инвалид* veröffentlicht.²⁴⁹ Sein Interesse am dichterischen Leben drückt der erst 16-jährige russische Dichter in einem Brief folgendermaßen aus:

„Я люблю поэзию; я знаю наизусть лучших русских поэтов; я изучаю Шиллера и всех сколько-нибудь замечательных французских писателей. Английского языка я не знаю, но надеюсь пополнить этот недостаток по выходе из училища.“²⁵⁰

Hier zeigt sich Apuchtins außerordentliches Interesse für ausländische Literatur. Er gibt sich als Kenner Schillers aus; nichtsdestotrotz sind laut Kovarskij in der frühen Lyrik Apuchtins keine typisch Schillerschen Motive zu finden.²⁵¹

1859 beendet Apuchtin erfolgreich seine schulische Ausbildung und tritt noch im selben Jahr seinen Dienst im Justizministerium an; nach 1862 bekleidet er auch andere Ämter, sowohl in der Provinz als auch in der Hauptstadt. In den 60-er und 70-er Jahren beschränkt sich seine dichterische Tätigkeit auf den Privatbereich – er schreibt für sich und seine engsten Freunde, Veröffentlichungen aus dieser Zeit gibt es kaum. Von Zeit zu Zeit unternimmt der russische Dichter auch Reisen ins Ausland, u.a. nach Deutschland, Frankreich und Italien. Erst in den 80-er und 90-er Jahren, kurz vor seinem Tode, werden seine Gedichte einem breiteren Publikum, sowohl in Zeitschriften als auch in Einzelausgaben, zugänglich gemacht. Großen Erfolg erzielt er mit seinem im Jahre 1886 erstmals veröffentlichten Sammelband, der bis zu

²⁴⁹ Vgl. Otradin, 1991, S. 6f.

²⁵⁰ Zit. nach Otradin, 1991, S. 7.

²⁵¹ Vgl. Kovarskij, 1961, S. 7.

seinem Tode sieben weitere Auflagen erlebt. 1891 erkrankt Aleksej Apuchtin an Wassersucht und stirbt schließlich am 17. August 1893.²⁵²

Apuchtins Verbindung zu Deutschland ist im Vergleich zu Tjutčevs langjährigem Aufenthalt und seiner persönlichen Bekanntschaft mit diversen bedeutenden deutschen Dichtern und Denkern kaum erwähnenswert. Seine Reisen ins Ausland werden in sämtlichen mir vorliegenden Darstellungen seines Lebens und Schaffens lediglich am Rande oder überhaupt nicht erwähnt. Man erfährt weder wann noch wie lange sich der russische Dichter im deutschsprachigen Raum aufhielt; auch Angaben über eventuelle Gründe, die ihn zu seinen Reisen bewegt haben könnten, fehlen. Daraus schließe ich, dass diesen Reisen keinerlei Bedeutung bezüglich seiner Dichtung zuzusprechen ist. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass Apuchtin sehr wohl große deutsche Dichter, wie Schiller und Heine kannte, sich ihrem Werk widmete und es sehr wert schätzte.

Apuchtin und seine vermeintliche geistige Verwandtschaft mit Schopenhauer

Viele Gedichte Apuchtins zeichnen sich durch eine spürbar traurige Grundstimmung aus. Nach Auffassung von Joachim Baer führen uns vor allem die späteren Texte Apuchtins, in denen der Tod, die Willensschwäche und enttäuschte Hoffnungen häufig zur Sprache kommen, in das philosophische Umfeld Arthur Schopenhauers. Es ist zwar nicht belegt, dass Apuchtin die Philosophie Schopenhauers kannte, geschweige denn, dass es eine persönliche Verbindung zwischen dem russischen Dichter und dem deutschen Philosophen gab, dennoch ist laut Baer eine gewisse Kenntnis anzunehmen, wenn man bedenkt, dass Schopenhauers Hauptwerk 1881 in Fets Übersetzung erschien und genau zu dieser Zeit auch ein Großteil von Apuchtins traurig-melancholischen Gedichten entstanden ist.²⁵³ Steffi Protassow distanziert sich von dieser Annahme und weist mit Nachdruck daraufhin, dass eine Kenntnis der Philosophie Schopenhauers für Apuchtin nicht belegt sei.²⁵⁴

Anhand von vier Gedichten versucht Baer jedoch, seine Annahme zu untermauern. Zunächst weist er auf eine Aussage Schopenhauers – „Labyrinth unseres Lebenswandels“ – hin und meint darin, die perfekte Bezeichnung für Apuchtins *Ha Новый Год* zu erkennen. Mit diesem Gedicht will uns der russische Dichter deutlich machen, dass wir weder lebendig noch tot sind, nicht wissen, was Wahrheit oder Traum ist, nichts Bestand hat und die Zukunft unsicher

²⁵² Vgl. Otradin, 1991, S. 9ff.

²⁵³ Vgl. Baer, 1980, S. 135.

²⁵⁴ Vgl. Protassow, 2001, S. 129.

und trübe ist. Die Antwort auf die in Apuchtins Gedicht aufgeworfene Frage nach dem Warum und Was-wird-sein findet Baer in einem Zitat Schopenhauers treffend formuliert:²⁵⁵

„[...] haben wir eigentlich nur eine halbe Besinnung und tappen mit dieser im Labyrinth unsers Lebenswandels und im Dunkel unserer Forschungen umher: helle Augenblicke erleuchten dabei wie Blitze unsern Weg. Aber was läßt sich überhaupt von Köpfen erwarten, unter denen selbst der weiseste allnächtlich der Tummelplatz der abenteuerlichsten und unsinnigsten Träume ist und von diesen kommend seine Meditation wieder aufnehmen soll? Offenbar ist ein so großen Beschränkungen unterliegendes Bewußtseyn zur Ergründung des Rätsels der Welt wenig geeignet, [...]“²⁵⁶

Unser Intellekt ist also außerstande, in die Zukunft zu blicken; nur eines haben wir mit Gewissheit zu erwarten – den Tod. In dem Gedicht *Встреча* begegnet der Dichter seinem Tod, er ist jedoch noch nicht bereit, seiner Aufforderung zu folgen. Die Begegnung hinterlässt allerdings seine Spuren: die Angst vor dem Tod.²⁵⁷ Auch Schopenhauer sieht im Tod das größte Übel und in der Todesangst die größte Angst und gibt uns zu verstehen, dass nur durch die Erkenntnis die Todesfurcht bekämpft werden kann.²⁵⁸

In *праздником праздник* wird das Leid einer zerrissenen Seele in Verbindung mit dem Glauben und Ritus der russisch-orthodoxen Religion zum Thema des russischen Dichters. Es wird Rettung in religiösen Einrichtungen gesucht, jedoch nicht gefunden. Die Ursache für das Leid der Seele ist die Zerrissenheit – sie kann nämlich weder glauben, noch fehlt ihr die Kraft zum Nichtglauben.²⁵⁹ Über das Leid äußert sich Schopenhauer folgendermaßen:

„Deutlich genug spricht aus dem ganzen menschlichen Daseyn das Leiden als die wahre Bestimmung desselben.“²⁶⁰

Auch das letzte von Baer zitierte Gedicht handelt von der Aussichtslosigkeit des Daseins. Der dem Untergang geweihte Mensch klagt sein Leid der gleichgültigen Natur und versucht Heilung zu finden. Der Tod ist in der Natur überwunden worden, es gibt ihn nicht und daher sucht der Mensch in der Natur Zuflucht und Vergewisserung seiner Unsterblichkeit. Laut Baer können wir annehmen, dass Apuchtin folgende Aussage Schopenhauers kannte.²⁶¹

²⁵⁵ Vgl. Baer, 1980, S. 135ff.

²⁵⁶ Schopenhauer, 1972, S. 152.

²⁵⁷ Vgl. Baer, 1980, S. 138.

²⁵⁸ Schopenhauer, 1972, S. 531f.

²⁵⁹ Vgl. Baer, 1980, S. 139f.

²⁶⁰ Schopenhauer, 1972, S. 731.

²⁶¹ Vgl. Baer, 1980, S. 140ff.

„[...] Erkenne doch dein eigenes Wesen, gerade Das, was vom Durst nach Daseyn so erfüllt ist, erkenne es wieder in der innern, geheimen, treibenden Kraft des Baumes, welche, stets eine und die selbe in allen Generationen von Blättern, unberührt bleibt vom Entstehn und Vergehn.

[...] So weilt Alles nur einen Augenblick und eilt dem Tode zu. Die Pflanze und das Insekt sterben am Ende des Sommers, das Thier, der Mensch, nach wenigen Jahren: der Tod mäht unermüdlich. Desungeachtet aber, ja, als ob dem ganz und gar nicht so wäre, ist jederzeit Alles da und an Ort und Stelle, eben als wenn Alles unvergänglich wäre.“²⁶²

Meiner Meinung nach findet Baer zwar einige treffende Parallelen zwischen den philosophischen Gedanken Schopenhauers und den lyrischen Texten Apuchtins, dennoch bleibt offen, ob es sich hierbei um zufällige gedankliche Übereinstimmungen handelt, oder ob der russische Dichter tatsächlich die Abhandlungen Schopenhauers bereits kannte. Es darf dabei nicht vergessen werden, dass nicht nur Schopenhauer und Apuchtin vom philosophischen Pessimismus betroffen waren; ähnliche Gedanken sind auch bei anderen Dichtern und Denkern zu finden.

²⁶² Schopenhauer, 1972, S. 545-547.

2.2. Die Lyrik Apuchtins

In den frühen Gedichten Apuchtins stehen häufig soziale Motive im Mittelpunkt; dies trifft vor allem auf seine literarischen Beschreibungen der Stadt St. Petersburg zu. Seine Darstellungen beruhen auf den Ideen seiner Vorgänger, vor allem auf Apollon Grigor'ev, bei welchem die nördliche Hauptstadt in dem Gedicht *Город* (1845 oder 1846) als „гигант, больной гниением и развратом“ beschrieben wird.²⁶³ In *Петербургская ночь* präsentiert Apuchtin seine Gedanken über die leblose, kalte Stadt:

„[...] Город прославленный, город богатый,
Я не прельщуся тобой. [...]
Пусть на тебя с высоты недоступной
Звезды приветно глядят,
Только и видят они твой преступный,
Твой закоснелый разврат. [...]"²⁶⁴

Der junge Apuchtin versucht das wahre Wesen der Stadt St. Petersburg seinen Lesern zu offenbaren, indem er u.a. über ein Mädchen, welches einen reichen Mann heiratet, für welchen sie keinerlei Gefühle empfindet, nur um ihre Familie ernähren zu können, über arme Künstler und Handwerker, über Opfer von Vorurteilen, über einen Mann mit einer Axt, der hungrig wie ein wildes Tier ist, schreibt.²⁶⁵ Die gesellschaftlichen Ansichten des jungen russischen Dichters sind sehr liberal, seine Texte verraten, dass er dem einfachen russischen Menschen sehr nahe stand und eine Verbindung der „zivilisierten Oberschicht“ mit dem Volk zu einer „nationalen Ganzheit“ anstrebte. In einigen seiner Texte stoßen wir auf Motive, welche die soziale Distanz zwischen Menschen unterschiedlicher Klassen zu kompensieren suchen.²⁶⁶

Außerdem beschäftigen den jungen Apuchtin Fragen über das Wesen der Poesie, die Haltung der Dichter und ihre Vorschriften. Er zählt zu den Vertretern der so genannten „čistoe iskusstvo“, einer literarischen Strömung, deren Ideale jedoch keineswegs neu und originell waren. Von den Romantikern übernahmen sie so einige Ideen und Bilder, wie etwa die Gegenüberstellung von Volk und Poet, die Apuchtin schon als Vierzehnjähriger in seinem Gedicht *Два поэта* entfaltet, oder auch das Motiv der Gleichgültigkeit gegenüber jeglicher Art von Ruhm. In einem Gedicht, welches Apuchtin einem der bedeutendsten Vertreter der

²⁶³ Vgl. Otradin, 1991, S. 8.

²⁶⁴ Apuchtin, 1961, S. 293.

²⁶⁵ Vgl. Otradin, 1991, S. 8.

²⁶⁶ Vgl. Protassow, 2001, S. 130.

„čistoe iskusstvo“, Ščerbina, widmet, belebt der junge, aufstrebende Dichter ein klassisches Motiv der romantischen Poesie, die Gegenüberstellung von Antike und Gegenwart, wieder und drückt gleichzeitig seine Ablehnung gegenüber dem Leben, in welchem ein Dichter gezwungen ist zu existieren, aus.²⁶⁷

Das frühe Schaffen Apuchtins wurde hoch angesehen, er hatte sich in nur wenigen Jahren einen Namen innerhalb der Literatenkreise gemacht und wurde als bemerkenswerter Dichter gefeiert. In den 60-er Jahren schrieb er jedoch wenig und publizierte kaum, er zog es vor, sich nicht in den Kampf der Literatenkreise einzumischen, und liebte es, sich selbst als Dilettanten zu bezeichnen. Eines seiner zahlreichen humoristischen Gedichte der 60-er Jahre trägt sogar den Titel seiner Selbsteinschätzung: *Дилетант*.

Apuchtin war ein vielseitiger Dichter: Er scheute sich nicht, alltägliche, sogar banale Themen in seinen Gedichten zu verarbeiten; auch schrieb er viele wehmütige Gedichte, Romanzen, psychologische Novellen, etc. Trotz all der Vielfalt und Widersprüchlichkeit weisen sämtliche Werke Apuchtins eine gemeinsame Besonderheit auf. Ausgehend von einem konkreten Ereignis oder einer bestimmten Beobachtung schwingt in all seinen lyrischen Werken ein höherer und allgemeingültiger Sinn mit. Dabei spielen Motive, wie die Macht des rücksichtslosen Schicksals, die Unvermeidlichkeit des Todes oder das unumgängliche Erlöschen der Gefühle unter dem Druck der Zeit eine wichtige Rolle. In seinen besten Gedichten gelingt es Apuchtin nicht nur, die Ewigkeit und die Vergänglichkeit in einer ausgewogenen Balance zu vereinen, sondern auch die emotionale Welt, die Psychologie des Helden, detailliert wiederzugeben.

Eines der immer wieder kehrenden Motive in Apuchtins Lyrik ist das Leid, welches in der künstlerischen Welt des russischen Dichters als Zeichen eines lebendigen Lebens aufzufassen ist. Ein mit Leidenschaft erfülltes Leben verdammt den Menschen auch dazu, Leid zu erfahren und qualvolle Momente zu erleben. Das Fehlen von leidenschaftlichen Gefühlen, freudigen ebenso wie leidvollen, weist auf eine mechanische Existenz hin, welche sich in Apuchtins Lyrik häufig im Bild der „lebendigen Leiche“ („живой мертвец“) äußert, wie etwa im Gedicht *На новый год*.²⁶⁸

И опять побреду я живым мертвецом...
Я не знаю, что правдою будет, что сном!²⁶⁹

²⁶⁷ Vgl. Kovarskij, 1961, S. 13f.

²⁶⁸ Vgl. Otradin, 1991, S. 9ff.

²⁶⁹ Apuchtin, 1961, S. 189.

Der Mensch ist jedoch nicht nur dazu verdammt, Verrat, Zweifel und Leid zu erfahren, sondern muss diese schrecklichen Erinnerungen auch bis an sein Lebensende mit sich tragen. Der russische Dichter drückt sich häufig durch eine besondere Art von Elegie aus, die man als „Erinnerungselegie“ bezeichnen könnte. Das Wichtigste im Leben seiner lyrischen Helden – Glück, Freude und gegenseitige Liebe – erscheint in seinen Gedichten gewöhnlich in der Vergangenheit.

Ein weiteres wichtiges Thema in der Lyrik Apuchtins ist das Theater und damit verbundene Bilder und Motive. In diesem Zusammenhang verwendet er einen Vergleich, der in der Dichtung schon eine lange Tradition hinter sich hat: Das Leben ist ein Theater. Anders als bei anderen Dichtern vor und nach ihm verheimlicht das Motiv des Theaters bei Apuchtin jedoch das ärmliche und unmoralische Wesen des wahren Lebens. Er interpretiert die Masken und Rollenspiele als Zeichen von Heuchelei und Unaufrichtigkeit. Der russische Dichter will uns klar machen, dass der Mensch hinter der Maske nicht sein eigenes, sondern ein fremdes Leben lebt. Theatervorstellungen, Masken, Spiele durchziehen sowohl die Poesie als auch die Prosa Apuchtins und stellen daher einen wichtigen Verbindungspunkt dar.

Die größte Qual des Lebens bereitet dem lyrischen Helden Apuchtins das Rätsel der Liebe, die er als elementar, geheimnisvoll und unharmonisch beschreibt. Folgende Zeilen aus dem Gedicht *Любовь* spiegeln seine Haltung zu einem seiner zentralsten Themen, der Liebe, wider:²⁷⁰

Она меня лишила веры
И вдохновение зажгла,
Дала мне счастье без меры
И слезы, слезы без числа...²⁷¹

Häufig finden wir in diesem Zusammenhang bei Apuchtin die Verwandlung von Liebe in sklavische Unterordnung, der Liebende verliert seinen eigenen Willen. Doch selbst in diesem demütigenden und quälenden Zustand findet der Held schließlich sein Glück und seine Freude. Apuchtin gibt uns in seiner Poesie zu verstehen, dass nur ein Liebender das Recht hat, sich Mensch zu nennen, dass die Liebe ein notwendiges Maß der Menschheit ist. Die Liebe ist auch das Schlüsselthema seiner Romanzen, die von unzähligen Komponisten vertont wurden, unter denen als berühmtester Čajkovskij zu nennen ist.²⁷²

²⁷⁰ Vgl. Otradin, 1991, S. 22ff.

²⁷¹ Apuchtin, 1961, S. 145.

²⁷² Vgl. Otradin, 1991, S. 25f.

Apuchtins Lyrik ist von einem tiefen Pessimismus geprägt; elegische und melancholische Motive zeichnen einen Großteil seiner Poesie aus. In seinen Elegien treffen wir häufig auf genaue Schilderungen der Verhältnisse der handelnden Personen zueinander. Die Situation wird aus Sicht eines Teilnehmers des Dramas äußerst emotional beschrieben. Wir unterscheiden zwei unterschiedliche Arten von Elegien des lyrischen Werkes Apuchtins. Klagegedichte, wie *Прости меня, прости!* oder *Я ее победил, роковую любовь*, zeichnen sich durch eine genaue Wiedergabe der Gefühle des Helden aus. Der Monolog des lyrischen Ichs wirkt wie eine Beichte, der gesamte Prozess des Erlebten wird wiedergegeben. Andererseits schrieb Apuchtin auch Elegien, in denen er, um es in den Worten Čajkovskijs auszudrücken, den Prozess rein rational formulierte, was eine Übertragung auf eine musikalische Ebene fast unmöglich machte. Natürlich gibt es auch Zwischen- und Mischformen. In *Над связкой писем* wird das Geschehen aus der Sicht einer handelnden Person beschrieben, jedoch in dem beruhigenden Tonfall eines fremden Beobachters. Die Elegien Apuchtins stehen in starkem Widerspruch zu den Ansprüchen der „čistoe iskusstvo“. Zu den wichtigsten Veränderungen zählen die Entwicklung von Sujets, dramatische Situationen mit lyrischer Stimmung, Verschlossenheit, Subjektivismus, außerordentliche Emotionalität in der Struktur der Sprache, sowie Melodramatik in der Charakteristik des lyrischen Helden und seines Erlebten.

Berühmt ist Apuchtin auch für seine zahlreichen Romanzen, wie etwa *Астрам, Забыть так скоро, Разбитая ваза* oder *Мухи*. Als typisches Charakteristikum einer Romanze ist die Einfachheit in der Vermittlung von Emotionen zu nennen, jene des russischen Dichters zeichnen sich jedoch besonders durch die Vielzahl ihrer Schattierungen und Nuancen, die der Autor den Emotionen verleiht, aus.²⁷³ Romanzen vermitteln eine bestimmte Atmosphäre, in der ein gewisses Wertesystem herrscht. An der Spitze dieser Werteskala steht die Liebe. Man könnte diese literarische Form als demokratisch bezeichnen, weil darin Gefühle beschrieben werden, die jeden Menschen betreffen. Manchmal beinhalten sie auch Erläuterungen der Handlungen und Gefühle oder nehmen Bezug auf das verhängnisvolle Schicksal, im Grunde wird soziale Kritik jedoch ausgespart. Besonders wichtig für Apuchtin ist die Musik der Gedichte, da den beschriebenen Emotionen durch die Melodie am adäquatesten Ausdruck verliehen werden kann. Um die Musik dieser Gefühle vernehmen zu können, verwendet der russische Dichter unterschiedliche stilistische Mittel: Wiederholungen, Emphasen oder die intonatorische Symmetrie.

²⁷³ Vgl. Kovarskij, 1961, S. 31ff.

In den 70-er und 80-er Jahren verlagert sich das Interesse des russischen Dichters auch auf sozial-historische Themen und man kann einen deutlichen Hang zu umfangreicheren Gedichtformen erkennen. So schreibt Apuchtin in seinen letzten Jahren psychologische Novellen (*Накануне, С курьерским поездом, etc.*) und beginnt Ende der 80-er Jahre auch Werke in Prosa zu verfassen, wie die Erzählungen *Дневник Павлика Дольского* und *Между жизнью и смертью* oder auch einen historischen Roman. In seinen Gedichten widmet er sich u.a. der Welt der Zigeuner, da er dort die stärksten Gefühle und die größte Leidenschaft zu fühlen vermag.²⁷⁴ Hier kann man eine erste Verbindung zu der Dichtung Nikolaus Lenaus erkennen, denn auch der Österreicher beschäftigte sich mit dieser Welt, in der eine gänzlich andere Stimmung und Einstellung herrscht.

Apuchtin stellt in seinen Gedichten die seelischen Erfahrungen unterschiedlicher Menschen weit weg vom gesellschaftlichen Kampf dar. Nichtsdestotrotz vergisst er dabei nicht den Blick auch auf die „verfluchten“ Fragen des Jahrhunderts zu werfen. Er wirft Fragen über den Sinn des Lebens und den Grund des menschlichen Leids auf und beschäftigt sich mit dem Rätsel der höheren Gerechtigkeit.²⁷⁵

Kovarskij hebt abschließend folgende bemerkenswerte lyrische Stärken und Eigenheiten Apuchtins hervor:

„...его исполненные драматизма элегии, эмоционально заразные романсы, повествовательные стихотворения, отмеченные точностью и глубиной психологической характеристики героя,...“²⁷⁶

²⁷⁴ Vgl. Otradin, 1991, S. 28ff.

²⁷⁵ Vgl. Otradin, 1991, S. 33.

²⁷⁶ Kovarskij, 1961, S. 53.

2.3. Apuchtin als Übersetzer

Apuchtins literarisches Werk umfasst eine vielseitige Auswahl an Genres. Auf der Suche nach neuen künstlerischen Mitteln, um seinem eigenen lyrischen „Ich“ bestmöglichen Ausdruck zu verleihen, versuchte sich der russische Dichter u.a. auch an einigen Versübertragungen.²⁷⁷ Im Vergleich zu den zeitgenössischen Lyrikern übersetzte er jedoch ausgesprochen wenig. Er übertrug je ein oder zwei Gedichte aus dem Französischen von Béranger, Musset, Proudhon und Chénier, der einer seiner Lieblingsdichter war, ins Russische.²⁷⁸ Auch aus dem deutschsprachigen Raum hinterließ uns Apuchtin einige Übersetzungen und Nachdichtungen. Er schuf eine neue Variante des Gedichts *Leise flehen meine Lieder durch die Nacht zu dir* von Ludwig Rellstab, da ihm die berühmte russische Übersetzung von Ogarev nicht zu gefallen schien. Außerdem übertrug er einen Teil von Schillers *Räuber* in die russische Sprache.²⁷⁹ Besonderen Gefallen muss Apuchtin an Heinrich Heines Werk gefunden haben, denn er bemühte sich um drei Nachdichtungen aus der literarischen Hinterlassenschaft dieses einzigartigen Dichters. Er wählte die Gedichte *Sie haben mich gequälet* (*Lyrisches Intermezzo* 47) und *Allnächtlich im Traume seh ich dich* (*Lyrisches Intermezzo* 56), mit welchen er der traditionellen Rezeption von Heines Liebeslyrik folgte, sowie das Gedicht *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* (*Heimkehr* 37) aus. Alle drei Heine-Übersetzungen sind im Jahre 1858 entstanden und wurden nachher nicht veröffentlicht.²⁸⁰ Nur ein Jahr später erschien eine Nachdichtung des ersten der fünf *Schilflieder* Lenaus im *Sovremennik*.²⁸¹

Alle Übersetzungen Apuchtins stammen aus der Zeit seiner Jugendlyrik und haben den Zweck der Selbstbildung. Obwohl der junge russische Dichter zu dieser Zeit zum Kreis der Vertreter der „čistoe iskusstvo“ gehörte, unterscheidet sich seine Übersetzungshaltung merklich von der seiner vermeintlich gleichgesinnten Literatenfreunde.²⁸²

²⁷⁷ Vgl. Iezuitova, 2004, o.S.

²⁷⁸ Vgl. Ritz, 1981, S. 184.

²⁷⁹ Vgl. Apuchtin, 1991, S. 420.

²⁸⁰ Vgl. Ritz, 1981, S. 184.

²⁸¹ Vgl. Apuchtin, 1991, S. 421.

²⁸² Vgl. Ritz, 1981, S. 184.

2.3.1. Apuchtin und Lenau

2.3.1.1. *Schilflied Nr. 1*

Der neunzehnjährige Nikolaus Niemsch streift gerne durch die Donau-Auen, wandert über die Höhen zwischen Stockerau und Korneuburg. Er fühlt sich entsetzlich einsam. Inmitten eines Gehölzes liegt ein Teich, an dessen Ufer es seltsam raunt, wenn der Wind durch das Schilf streicht.²⁸³

„Er blickt in das glatte Wasser, in dem sich ziehende schwarze Wolken spiegeln. Er betrachtet sein Spiegelbild. Die Sonne versinkt. Hellrot der Teich. Dann dunklere Töne. Eine Kröte, aufgeschreckt durch eine sanfte Bewegung, verschwindet im Wasser und zerstört das klare Bild des ruhigen Spiegels. Kreise breiten sich aus, vermischen die Formen und Farben, die Wolken, den Himmel und das Spiegelbild.“²⁸⁴

Der junge, melancholische Student saugt den Zauber dieses Ortes in sich auf. Einsam beobachtet er stundenlang das Schauspiel. Mittlerweile ist es Nacht geworden und das Mondlicht spielt im Schilf.

Zehn Jahre später soll Nikolaus Lenau einen einsamen, sehnsuchtsvollen und wunderbar schmerzlichen Augenblick wie diesen erleben. In einem kleinen Zimmer im fernen Schwabenland auf das schimmernde Grün eines Lampenschirms starrend, kehrt seine Erinnerung zurück und er wird wieder an den Teich im Rohrwald zurückgeführt. Seine Gedanken quellen über und fließen ihm in die Feder. Und so beschwört Lenau 1831 diese Bilder der Vergangenheit:²⁸⁵

Drüben geht die Sonne scheiden,
Und der müde Tag entschlief.
Niederhangen hier die Weiden
In den Teich, so still, so tief.

Und ich muß mein Liebstes meiden:
Quill, o Träne, quill hervor!
Traurig säuseln hier die Weiden,
Und im Winde bebt das Rohr.

In mein stilles, tiefes Leiden
Strahlst du, Ferne! hell und mild,
Wie durch Binsen hier und Weiden
Strahlt des Abendsternes Bild.²⁸⁶

²⁸³ Vgl. Parton, 1966, S. 1f.

²⁸⁴ Parton, 1966, S. 1f.

²⁸⁵ Vgl. Parton, 1966, S. 2.

²⁸⁶ Lenau, 1971, S. 20.

Aleksej Apuchtins Übertragung von Nikolaus Lenaus *Schilflied Nr. 1*

Am 21. November 1858 übertrug der damals knapp neunzehnjährige Apuchtin das erste von Lenaus fünf *Schilfliedern* ins Russische. Ähnlich wie bei Tjutčev handelt es sich auch bei diesem Text um keine Übersetzung im engeren Sinne, sondern mehr um eine freie Nachdichtung, wobei Apuchtins *Из Ленау* enger am Original bleibt, als dies bei Tjutčevs *Успокоение* der Fall ist, wofür allein schon die idente Strophenzahl spricht. Außerdem bietet Apuchtins Nachdichtung im Gegensatz zu Tjutčevs einen Verweis auf einen Fremdtext als Ausgangspunkt, da der russische Dichter der Übertragung den Titel *Из Ленау* voranstellte. Das Original wird jedoch auch in seinem Falle nicht genau bestimmt.²⁸⁷

Из Ленау

Вечер бурный и дождливый
Гаснет... Всѣ молчит кругом;
Только грустно шепчут ивы,
Наклоняясь над прудом.

Я покинул край счастливый...
Слезы жгучие тоски –
Лейтесь, лейтесь... Плачут ивы,
Ветер клонит тростники.

Ты одна сквозь мрак тоскливый
Светишь, друг, мне иногда,
Как сквозь плачущие ивы
Светит вечера звезда.²⁸⁸

Apuchtins Variation auf Lenaus *Schilflied Nr. 1* entsteht im Zuge seiner produktivsten Übersetzungstätigkeit, zu einer Zeit, in der sich der junge Dichter mitten in seiner dichterischen Selbstfindung befindet und seine schulische Laufbahn noch nicht abgeschlossen hat. Im Alter von sechzehn Jahren überträgt er bereits ein Gedicht Mussets unter dem Titel *Отрывок* ins Russische. Den Höhepunkt erlangt sein Interesse für Übersetzungen im Jahre 1858, als er neben Lenau und den schon genannten drei Gedichten Heines auch Byron (*Мечтать в полях, взбежать на выси гор*) und Chénier (*Молодая узница*) der russischen Sprache einverleibt. Danach schwindet seine Begeisterung für Übersetzungen und Nachdichtungen und der russische Poet widmet sich bis zu seinem Lebensabend mit wenigen

²⁸⁷ Vgl. Simonek, 1995, S. 98.

²⁸⁸ Apuchtin, 1961, S. 69.

Ausnahmen ausschließlich eigenen dichterischen Schöpfungen. Im Entstehungsjahr der Lenau-Nachdichtung verfasst der junge aufstrebende Dichter neben den zahlreichen Übertragungen auch viele eigene Gedichte, wie den Großteil des Gedichtzyklus *Деревенские очерки*, die Gedichte *В вагоне*, *Мое оправдание*, *Рассвет*, *К пропавшим письмам* und viele andere.

Ebenso wie Tjutčev zieht auch Apuchtin das deutsche Original lediglich als Ausgangspunkt heran und verwirklicht seine eigenen Ideen und dichterischen Vorstellungen in der Nachdichtung, formal gesehen übernimmt er jedoch die Vorgaben des Fremdtextes. Er behält Strophenzahl und Strophenform, sowie Reimschema bei. Auch bei der Verwirklichung des Kreuzreimes tut er es dem Schöpfer seiner Vorlage gleich, da sowohl im deutschen als auch im russischen Text das letzte Wort der dritten Zeile jeder Strophe „Weiden“ („ивы“) lautet. Zusätzlich lautet anders als im deutschen Original die erste Zeile jeder Strophe bei Apuchtin auf ein Adjektiv aus. Ferner bilden die Adjektive „дождливый“, „счастливый“ und „тоскливый“ ein gemeinsames semantisches Feld, da Regen und Trauer in enger Verbindung zueinander stehen und das Glück als Antonym zu betrachten ist. Die Abfolge „Trauer-Glück-Trauer“ wirkt wie ein formaler Rahmen für das Gedicht.

Die ersten beiden Zeilen Lenaus stimmen lediglich in ihrer Grundaussage mit Apuchtins Variante überein: Das Ende eines Tages wird beschrieben. Während jedoch der Text des österreichischen Dichters vermuten lässt, dass sich ein sommerlicher Tag dem Ende neigt, beschreibt der russische Übersetzer einen stürmischen und regnerischen Abend. In Verbindung mit dem Entstehungsdatum (21. November) weist Simonek zutreffend darauf hin, dass Apuchtin auf diese Art und Weise das poetische Werk in ein Herbstgedicht verwandelt.²⁸⁹ Das nicht sehr umfangreiche Werk Apuchtins (der russische Dichter verfasste insgesamt 310 Gedichte und Verserzählungen, ein Drama und vier Prosatexte²⁹⁰) beinhaltet einige Gedichte, die jene Jahreszeit zum Thema haben. Iezuitova, die sich intensiv mit der Einflussnahme Puškins auf Apuchtin, der in der Petersburger Salonwelt schon als zukünftiger „Puškin“ gefeiert wurde²⁹¹, auseinandersetzt, verweist bei ihren Untersuchungen auf ein Herbstgedicht Apuchtins *Осенней ночи тень густая*, dessen vier Schlussverse ein ausdrucksvolles Beispiel dafür seien, wie der junge russische Dichter bestimmte Motive seines Vorbildes in sein eigenes künstlerisches System aufgenommen hat.²⁹²

²⁸⁹ Vgl. Simonek, 1995, S. 99.

²⁹⁰ Vgl. Protassow, 2001, S. 132.

²⁹¹ Vgl. Protassow, 2001, S. 131.

²⁹² Vgl. Iezuitova, 2004, o.S.

Какие б вынес я страданья,
Чтоб в этот миг из-за кустов
Твое почувствовать дыханье,
Услышать шум твоих шагов!²⁹³

Die letzten vier Zeilen von Puškins Gedicht *K**** (*Зачем безвременную скуку*) lauten folgendermaßen:

Тогда изгнаньем и могилой,
Несчастный! будешь ты готов
Купить хоть слово девы милой,
Хоть легкий шум ее шагов.²⁹⁴

Alleine fünf Gedichte Apuchtins tragen den Herbst – in welcher grammatikalischen Form auch immer – entweder im Titel oder die trübe Jahreszeit ist Bestandteil der ersten Zeile. Inwiefern es Überschneidungen zwischen der Lenau-Nachdichtung und den Herbstgedichten gibt, soll erst am Ende der Analyse besprochen werden, da man hierfür die Stimmung des gesamten Gedichts berücksichtigen muss.

Lenaus „Drüben geht die Sonne scheiden, / Und der müde Tag entschlief“ wird von Apuchtin nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene verändert. Er verpackt die entsprechende Information in nur eine Zeile inklusive Enjambement und verschafft sich so mehr Platz, um ein neues Motiv in den Text zu integrieren („Всё молчит кругом“). Durch das Enjambement und die darauf folgenden Gedankenpunkte wird das Hauptaugenmerk des Lesers formal auf das Verb „гаснет“ gelenkt. Die Betonung liegt auch bei Lenau auf dieser Information, der Unterschied liegt jedoch in der Art und Weise der Verwirklichung. Der österreichische Dichter unterstreicht das Ende des Tages nämlich durch eine Wiederholung („scheiden“, „entschlafen“). Interessant ist auch die leichte inhaltliche Verschiebung, die sich aus der Wahl der Verben ergibt. Während Lenau Worte gebraucht, die normalerweise in Verbindung mit dem Tod verwendet werden (vor allem „entschlafen“), lässt der russische Übersetzer den Abend „erlöschen“. Die Verben stehen in Einklang mit den vorangegangenen Informationen: Lenaus „entschlafen“ weist auf einen ruhigen, angenehmen Tag hin, Apuchtins erlöschen deutet hingegen auf etwas Stürmisches, Wildes hin.

Apuchtins Einschub „Всё молчит кругом“ zeigt in Verbindung mit dem Motiv des Flüsterns in der darauf folgenden Zeile besonders deutlich, wie ein Fremdtext durch wenige Änderungen in ein neues poetisches System transferiert werden kann. Das Motiv des

²⁹³ Apuchtin, 1961, S. 118.

²⁹⁴ Puškin, 1950, S. 10.

Schweigens bzw. Verstummens, das im Original keine Entsprechung findet, wird auch formal, durch die Gedankenpunkte, die auf das Ungesagte hindeuten, realisiert. Eine weitere Veränderung, die in die Poetik des Symbolismus hineinführt, finden wir in Zeile 3, verwirklicht durch das Flüstern der Weiden.²⁹⁵ Laut Aage Hansen-Löve, der eine umfassende Analyse über den russischen Symbolismus verfasste, umfasst das Flüstern im Rahmen der symbolistischen Poetik Folgendes:

„[...] alle Manifestationen der ihrem Wesen nach nicht (klar) hörbaren, in der Alltagswelt nur anklingenden, andeutungsvollen Sprache der Dinge, sofern sich in ihnen jene „andere Welt“ auf gewissermaßen „nonverbale“ Art äußert (oder eher verbirgt); [...]“²⁹⁶

Apuchtin, der als Vorläufer der Symbolisten gilt, verleiht dem *Schilflied Nr. 1* also symbolistische Züge. Es ist nicht verwunderlich, dass er gerade dieses Gedicht als Vorlage wählte, da Nikolaus Lenau in seinen *Schilfliedern* bereits eine spätromantische Bildersprache lieferte, die sich relativ problemlos in jene des russischen Frühsymbolismus hinein nehmen ließ.²⁹⁷ Schon im Titel finden wir einen Kreuzungspunkt von ästhetischen Parametern des Frühsymbolismus – das Motiv des Schilfes. Der Symbolist erfährt die Außenwelt als gleichgültig, lächerlich-banal, langweilig, emotionslos und völlig sinnlos und gerade Sumpf- und Schilflandschaften und die sie bevölkernden Nymphen verkörpern diese Emotionsleere. Außerdem wirkt für sie die Sprache der Schöpfung und des Kosmos nicht in den großen und erhabenen Erscheinungen der Natur – eben dieser Bereich bleibt stumm und negiert, sondern in den Niederungen, den Sümpfen und in Schilf- oder Binsenflächen, wo die Wesen einer Zwischenwelt ihr Schattendasein fristen. Dieses „Flüstern“ des Schilfes ist die diabolische, rudimentäre Sprache der Natur, die unerlöst, körperlos und irreführend an jenen Stätten lagert, die mit einer nicht näher beschriebenen Unterwelt in Verbindung stehen. Die fragmentierte Rede ist immer An- und Vorzeichen ebenso unheimlicher wie auch verheißungsvoller Erwartungen oder Vorahnungen, die jedoch undefinierbar und unaussprechlich bleiben.²⁹⁸ Bei Apuchtin flüstern die Weiden; das Bild von flüsternden Bäumen findet man auch bei vielen anderen Symbolisten, wie etwa bei Bal'mont, der in seinem Gedicht *Чахлые сосны* die Kiefern zu Wort kommen lässt:

²⁹⁵ Vgl. Simonek, 1995, S. 98f.

²⁹⁶ Hansen-Löve, 1989, S. 205.

²⁹⁷ Vgl. Simonek, 2007, S. 375.

²⁹⁸ Vgl. Hansen-Löve, 1989, S. 153ff.

Чахлые сосны растут на отвесной стене,
Шепчут под солнцем и зябнут при тусклой луне.²⁹⁹

Apuchtin realisiert das Motiv des Flüsterns und Verstummens auch in vielen seiner eigenen Gedichte. In *Черная туча висит над полями* sprechen die hundertjährigen Eichen zum lyrischen Ich. Schon in der ersten Strophe erwachen sämtliche Bäume zum Leben, in den folgenden sieben Strophen geben die Eichen ihre Gedanken über Gefühle, Tod und Trauer zum Besten.

Черная туча висит над полями,
Шепчутся клены, березы качаются,
Дубы столетние машут ветвями,
Точно со мной говорить собираются.³⁰⁰

Dieses Gedicht weist einige inhaltliche Überschneidungen zu Apuchtins Variation auf Lenaus *Schilflied Nr. 1* auf. An jenem Tag, an welchem die Bäume zum Leben erwachen, herrscht in beiden Gedichten trübes Wetter, worauf der Dichter in beiden Fällen schon in der ersten Zeile hinweist („Вечер бурный и дождливый“ (*Из Ленау*); „Черная туча висит над полями“). In *Черная туча висит над полями* unterstreicht Apuchtin die schlechte Wetterlage zusätzlich in der letzten Strophe („В вечер ненастный“³⁰¹). Eine weitere Überschneidung lässt sich im seelischen Zustand des lyrischen Ichs feststellen, denn dessen Herz ist in beiden Gedichten traurig und erschöpft.

Auch in *Осенние листья* sprechen die Blätter eines Baumes zum lyrischen Ich, das in diesem Gedicht ebenfalls von Gefühlen der Trauer geplagt ist.

Кончалось лето. Астры отцветали...
Под гнетом жгучей, тягостной печали
Я сел на старую скамью,
А листья надо мной, склоняясь, шептали
Мне повесть грустную свою.³⁰²

Der Autor lässt die Blätter einer Linde zu Wort kommen, die dem lyrischen Ich Gedanken über Tod und Wiedergeburt, Freude und Trauer ins Ohr flüstern: Der Winter ist für den Tod vieler Pflanzen verantwortlich, im Frühling wird die Natur jedoch wiedergeboren und glänzt in noch schönerer Pracht als im Vorjahr, dennoch ist das Leben der diesjährigen Blätter zu Ende. Die äußeren Umstände werden ebenso als stürmisch beschrieben („Нас ветра буйного

²⁹⁹ Bal'mont, 1969, S. 101.

³⁰⁰ Apuchtin, 1961, S. 147.

³⁰¹ Apuchtin, 1961, S. 147.

³⁰² Apuchtin, 1961, S. 117.

порыв...³⁰³), das Herz des lyrischen Ichs ist voll von Trauer. In den letzten Zeilen wird dem lyrischen Ich jedoch vorgeworfen, dass der Kummer nicht immer echt ist bzw. sehr kurzweilig sein kann:

И даже ты, об нас мечтающий с тоской,
Ты встанешь со скамьи, рассеянный, больной,
И, полон мыслями своими,
Раздавишь нас небрежною ногой.³⁰⁴

In dem Gedicht *Астрам* flüstern die späten Gäste des Sommers („Поздние гости отцветшего лета, / Шепчутся ваши головки понурые“³⁰⁵) und wiederum sind bedrückte Seelen das Ziel der Ansprache. Im Gedichtzyklus *Весенние песни* spielt die Flüstersprache in zweierlei Fällen eine wichtige Rolle. Zunächst hört das lyrische Ich im dritten Abschnitt ein nicht genau definiertes Flüstern („И что-то шепчет гул протяжный / Над обновленную землей“³⁰⁶), welches im siebten Gedicht dieses Zyklus noch einmal hörbar wird; die Quelle des Gesagten wird auch hier nur minimal konkretisiert („Опять весна! Опять какой-то гений / Мне шепчет незнакомые слова“³⁰⁷). Diese Beispiele beweisen, dass die Umformungen, die Apuchtin bei seiner Übertragung des *Schilfliedes Nr. 1* vorgenommen hat, durchaus seiner eigenen Motivwelt entsprechen und demnach in seiner Lyrik immer wieder kehren. Ähnlich verhält es sich auch mit seinem Einschub „Всё молчит кругом“. Die Rhetorik des Schweigens und Verstummens durchzieht ebenso das gesamte Werk des russischen Dichters. Das Gedicht *Маю* beginnt mit einer Lobrede auf den Mai; die Freude, Hoffnungen und Liebe, die er mit sich bringt, werden beschrieben. In der zweiten Strophe hat der Frühlingsmonat diese Eigenschaften jedoch verloren:

Прошли года. Ты вновь со мною,
Но грустно юное чело,
Глаза подернулись тоскою,
Одежду пылью занесло.
Ты смотришь холодно и строго,
Веселый голос твой затих,
И белых перьев много, много
Из крыльев выпало твоих.³⁰⁸

³⁰³ Apuchtin, 1961, S. 118.

³⁰⁴ Apuchtin, 1961, S. 117.

³⁰⁵ Apuchtin, 1961, S. 107.

³⁰⁶ Apuchtin, 1961, S. 84.

³⁰⁷ Apuchtin, 1961, S. 87.

³⁰⁸ Apuchtin, 1961, S. 82f.

In einem anderen Gedicht des russischen Poeten *Памятная ночь* werden zunächst sämtliche Geräusche, die einem eine unruhige Nacht bescheren kann, genannt (Hundegebell, Schnarchen, Gekrächzte aus dem Ofen). Plötzlich verstummt jedoch alles ringsum:

... И вдруг, среди раздумья, –
То было ль забытьё, иль тяжкий миг безумья –
Замолкло, замерло, потухло всё кругом.³⁰⁹

An dieser Stelle verwendet Apuchtin eine ähnliche Konstruktion wie in seiner Variation auf das erste der fünf *Schilflieder*, er fügt jedoch „замерло“ und „потухло“ dem Schweigen, das ringsum herrscht, hinzu, wobei „erlöschen“ auch in *Из Ленау* in derselben Zeile auftaucht, vom Dichter jedoch durch zwei unterschiedliche russische Entsprechungen wiedergegeben wird. Das Schweigen, das Verstummen und die Stille sind wichtige Eckpfeiler der Lyrik Apuchtins, die häufig in Verbindung mit der Natur, der Nacht oder der Trauer in Erscheinung treten, wie etwa u.a. in den Gedichten *В горькую минуту*, *Какое горе ждет меня*, *О, боже, как хорои прохладный вечер лета* oder *Дорожная дума*.

Das Motiv der flüsternden Weiden wird um ein Adverb („грустно“) ergänzt, welches für das inhaltliche Verständnis eigentlich nicht nötig wäre, da die Weide als Symbolpflanze ohnehin mit der Trauer in Verbindung gebracht wird. Aufgrund der Doppelung kommt es jedoch zu einer Verstärkung der Aussage. Durch die Verwendung von „только“ am Zeilenbeginn betont der Autor nochmals, dass es sich um ein bedrückendes Gedicht handeln wird, indem er alle anderen symbolhaften Geräusche der Natur ausschließt. Die Personifikation der Weiden zieht sich durch das gesamte Gedicht; in der dritten Zeile jeder Strophe werden dieser Baumart menschliche Züge zugeschrieben. In Zeile 4 drückt der russische Übersetzer grob das aus, was Lenau in zwei Zeilen („Niederhangen hier die Weiden / In den Teich, so still, so tief.“) mühevoll umschreibt. Auch formal gesehen unterscheidet sich die Nachdichtung an dieser Stelle von ihrem Original, wobei in beiden Fällen versucht wird, die Aufmerksamkeit des Lesers durch die Verwendung einer Stilfigur auf diese Passage zu fokussieren. Während der Verfasser des Originals auf einen parallelen Satzbau („...so still, so tief“) setzt, sticht „Наклоняясь над прудом“ formal durch eine Alliteration ins Auge.

Schon ein flüchtiger Blick auf die zweite Strophe lässt erkennen, dass der russische Übersetzer auch bei diesem Abschnitt einige grundlegende Veränderungen vorgenommen hat, denn Apuchtin führt das Motiv des Ungesagten auf syntaktischer Ebene fort, indem er Lenaus

³⁰⁹ Apuchtin, 1961, S. 185.

geschlossene Satzstruktur aufbricht und fragmentiert.³¹⁰ Diese Tendenz war bereits in der ersten Strophe erkennbar („Гаснет... Всѣ молчит кругом“), in Strophe II erreicht die syntaktische Umgestaltung jedoch ihren Höhepunkt. Das Einfügen von Gedankenpunkten und –strichen, die auf das Ungesagte hindeuten sollen, ist charakteristisch für die Lyrik des russischen Dichters, wie die Gedichte *Грусть девушки*, *Сосед*, *Весенние песни*, *Снова один я... Опять без значенья* und viele andere eindrucksvoll beweisen. Am Beispiel seines dichterischen Werkes *Расчет* soll die unübliche Häufung an syntaktischen Unterbrechungen bewiesen und der Sinn herausgearbeitet werden:

Я так тебя любил, как ты любить не можешь:
Безумно, пламенно... с рыданием немым.
Потухла страсть моя, недуг неизлечим, –
Ему забвеньем не поможешь!

Всѣ кончено... Иной я отдаюсь судьбе,
С ней я могу идти бесстрастно до могилы;
Ей весь избыток чувств, ей весь остаток силы,
Одно проклятие – тебе.³¹¹

Die Gedankenpunkte in Zeile 2 sollen meiner Meinung nach andeuten, dass die Liebe so unendlich groß und leidenschaftlich war, dass es dafür keinen Ausdruck gibt; in diesem Falle ersetzen sie also etwas Unsagbares. Der Gedankenstrich am Ende der dritten Zeile könnte zweierlei Botschaften vermitteln: Einerseits könnte er ebenfalls auf das unsagbar große Leid hinweisen, andererseits könnte der Autor des Textes dem Leser damit auch suggerieren wollen, dass das lyrische Ich über das enorme Leid nicht mehr sprechen will. Nach „Всѣ кончено“ fügt Apuchtin wiederum Gedankenpunkte in den Text ein. Sie könnten ein Zeichen dafür sein, dass es zu dieser tragischen Liebe noch unendlich viel zu sagen gäbe, da es jedoch keinen Sinn habe, man es besser bleiben lassen und sich auf neue Dinge im Leben konzentrieren solle. Interessant ist, dass Apuchtin die zweite Strophe seiner Nachdichtung *Из Ленау*, in der die Trauer und die Sehnsucht nach der verlassenen Liebe am stärksten zum Ausdruck kommen, mit auffällig vielen syntaktischen Unterbrechungen versieht, denn gerade diese Strophe steht inhaltlich dem Gedicht *Расчет* sehr nahe. In der ersten Zeile spricht das lyrische Ich von seiner glücklichen Vergangenheit; die Gedankenpunkte am Ende dieses Verses könnten ebenso wie in *Расчет* auf die unendlich große Freude, die es in dieser Zeit empfand, hindeuten. Der Gedankenstrich am Ende der folgenden Zeile könnte entweder auf

³¹⁰ Vgl. Simonek, 1995, S. 99.

³¹¹ Apuchtin, 1961, S. 66.

den unerträglichen Schmerz verweisen – also auch etwas Unsagbares ausdrücken, oder bedeuten, dass das lyrische Ich nicht mehr daran denken und darüber sprechen will bzw. kann. Den Imperativ aus Lenaus Zeile 2 verlegt Apuchtin in den dritten Vers, allerdings versieht er ihn anders als Lenau nicht mit einem Rufzeichen, sondern erneut mit Gedankenpunkten. Simonek weist darauf hin, dass sich aus dem Zusammenprall von zielgerichtetem Apell und ins Offene weisender Andeutung ein Moment der Spannung ergibt.³¹² Dieser kurze Vergleich zeigt, dass der russische Übersetzer die Veränderung der Satzstruktur nicht willkürlich, sondern im Einklang mit seiner eigenen lyrischen Dichtung vorgenommen hat.

Simonek macht darauf aufmerksam, dass Apuchtin gleichzeitig die etwas rhetorisch vorgetragene Emotionalität dieser Passage dämpft und dafür die Natur noch stärker belebt, sodass sich der semantische Schwerpunkt dieser Strophe auf die nonverbale, „wortlose“ Kommunikation der Pflanzenwelt verlagert. Die im Original ohnehin schon präsente Belebung der Natur verstärkt der russische Übersetzer in den Zeilen 3 und 4, indem er das Säuseln der Weiden durch das Weinen ersetzt und den Wind direkt als Urheber der Bewegung im Schilf bezeichnet.³¹³

Apuchtin verzichtet auf den Ausdruck „müssen“ aus Lenaus Zeile 1 der zweiten Strophe („Und ich muß mein Liebstes meiden“) und verwandelt so den vermeintlichen Zwang, jemanden nicht wiederzusehen zu dürfen, in eine Tatsache: „Я покинул край счастливый“. Sowohl der Autor des Originals als auch der russische Übersetzer definieren nicht genau, wer oder was zurückgelassen wurde bzw. gemieden werden muss. Während Apuchtin jedoch ganz allgemein vom „glücklichen Land“ spricht, weist Lenau zumindest darauf hin, dass es sich um das „Liebste“ handelt, womit normalerweise der Lebenspartner bzw. die Lebenspartnerin, die Liebe des Lebens, gemeint ist. Der russische Dichter hingegen lässt in dieser Strophe gänzlich offen, was das lyrische Ich in der Vergangenheit so glücklich gemacht hat – vielleicht die Familie, ein erfüllter Beruf, eine heimliche Liebe oder eine tiefe Freundschaft. Erst die letzte Strophe birgt einen Hinweis auf die glückliche Existenz früherer Zeiten: das Bild eines Freundes erscheint ihm. Wie schon angesprochen, verlagert Apuchtin den Imperativ „Quill, o Träne, quill hervor!“ aus der zweiten in die dritte Zeile und verschafft sich so mehr Platz, um die Tränen genauer zu definieren: „Слезы жгучие тоски“. Diese Phrase beinhaltet eine versteckte, jedoch wirksame rhetorische Figur, ein Oxymoron: „brennende Tränen“ – der

³¹² Vgl. Simonek, 1995, S. 99.

³¹³ Vgl. Simonek, 1995, S. 99.

innere Widerspruch führt zu doppeltem Interesse seitens des Lesers. Dasselbe Bild findet man auch in einem anderen Gedicht des russischen Dichters, *Романс*:

Помню, помню, в ночь глухую
Я не спал... Часы неслись,
И на грудь мою больную
Слезы жгучие лились...³¹⁴

Auch in diesem Fall werden die „brennenden Tränen“ im Zuge einer schmerzhaften Erinnerung vergossen. Man beachte außerdem die Gedankenpunkte, die in diesem Gedicht ebenfalls auf unsagbare Schmerzen und Trauer hinweisen sollen. Erwähnenswert ist auch, obgleich wahrscheinlich zufällig, die Wortwiederholung, die in beiden Gedichten genau in dieser Strophe auftritt („Помню, помню“; „Лейтесь, лейтесь“). In dem Gedicht *Я ждал тебя... Часы ползли уныло*, das von einer unerwiderten Liebe handelt, finden wir dieselbe Wortverbindung im Singular vor:

Я ждал тебя... Прозрачен, свеж и светел,
Осенний день повеял над землей...
В немой тоске я день прекрасный встретил
Одною жгучею слезой...³¹⁵

Diese Verse beweisen eindrucksvoll, dass viele Veränderungen, die der russische Dichter im Zuge seiner Lenau-Nachdichtung vorgenommen hat, mit seiner eigenen Lyrik kompatibel sind. Abgesehen von der inhaltlichen Komponente, die vom Original in dieser Form schon vorgegeben war, bevorzugt Apuchtin auch hier eine herbstliche Atmosphäre, verweist mittels vieler Gedankenpunkte auf die Rhetorik der Sprachlosigkeit und verwendet dieselben Ausdrücke („тоске“, „жгучею слезой“). In dem Gedicht *В темную ночь, непроглядную* gebraucht Apuchtin wiederum denselben Ausdruck, er erweitert ihn jedoch um ein zusätzliches Adjektiv („Слезы старинные, жгучие / Снова текут по щекам“³¹⁶). Ein weiteres Mal, jedoch in einem anderen Zusammenhang, begegnen uns die brennenden Tränen in dem Gedicht *К Гретхен* („Какими б жгучими слезами / Сверкнул орлиный взор его“³¹⁷). Die Verwendung dieser Phrase im Sinne von unermesslicher Freude stellt eine Ausnahme im Werk des russischen Dichters dar.

Bezüglich Apuchtins Variation auf Lenaus *Schilflied Nr. 1* fällt außerdem auf, dass das lyrische Ich des russischen Textes von einem ganzen Schwall von Tränen geplagt wird,

³¹⁴ Apuchtin, 1961, S. 99.

³¹⁵ Apuchtin, 1961, S. 113.

³¹⁶ Apuchtin, 1961, S. 165.

³¹⁷ Apuchtin, 1961, S. 121.

während Lenaus Held nur eine Träne vergießen wird. Das Wort „тоска“, das sowohl mit Trauer als auch mit Sehnsucht übersetzt werden kann, verwendet der Autor inklusive aller verwandten Formen (тоскливый, тосковать) und aller Flexionen in mehr als sechzig Gedichten. Diese Zahl ist unter Berücksichtigung seines nicht sehr umfangreichen dichterischen Werkes enorm groß und zeigt, wie sehr ihm Themen, wie Trauer, Leid, Sehnsucht und quälende Erinnerungen am Herzen lagen. Aus seinen Texten schreien prämodernistische Lebensangst und Resignation. Besonders verwunderlich ist beispielsweise der mehrfache Gebrauch von „тоска“ in Apuchtins *Весенние песни* (in fünf der sieben Passagen verwendet der Autor diesen Ausdruck), da Frühlingslieder üblicherweise freudige Themen behandeln. Die Verbindung „слезы тоски“ findet man in dieser Form im Werk des russischen Dichters nur ein einziges Mal, dennoch treten in den Gedichten *Бессонница* („На помощь с тоской и слезами / Зову я твой образ родной!“³¹⁸) und *Няня* („Не тоскуй, моя родная, / Не слези твоих очей;“³¹⁹) die beiden Ausdrücke gemeinsam auf.

Apuchtins dritte Zeile beginnt mit der Emphase „Лейтесь, лейтесь“; abgesehen von der Zeilenverschiebung hält er sich in diesem Punkt also an die Vorgabe des Originals, da er die Aufforderung jedoch nicht mit einem Rufzeichen, sondern mit Gedankenpunkten beendet, wirkt sie weniger wie ein Appell als eine Aussage. Während man bei Apuchtins Variante das Gefühl hat, dass das lyrische Ich bereits Tränen vergießt, wirkt Lenaus Text wie eine Bitte, eine Aufforderung an die Tränen. Der österreichische Dichter wollte uns damit vielleicht vermitteln, dass das lyrische Ich bisher noch nicht in der Lage war, seine Trauer offen zu zeigen, dass es dieser Schmerz jedoch von innen zerfresse, und es sich daher wünsche, endlich seinen Gefühlen Ausdruck verleihen zu können. Die russische Nachdichtung verrät uns hingegen eine andere Wahrheit: Das lyrische Ich hat diesen Zustand der Trauerphase bereits überwunden und ist sich bewusst, dass das schmerzliche Erlebnis auf diese Art und Weise am besten verarbeitet werden kann. Da das lyrische Ich im deutschen Original wesentlich hilfloser und verzweifelter wirkt, ist auch ein höherer Grad an Emotionalität in diesem Gedicht zu spüren.

Lenaus Zeilen 3 und 4 dieser Strophe muss Apuchtin aufgrund der eben genannten Verschiebungen auf eineinhalb Verse verkürzen. Durch winzige Änderungen erwacht die Natur in der russischen Fassung plötzlich zum Leben. Lenau gibt diese Richtung zwar vor, indem er die Weiden traurig säuseln lässt, der russische Übersetzer geht jedoch noch einen

³¹⁸ Apuchtin, 1961, S. 247.

³¹⁹ Apuchtin, 1961, S. 290.

Schritt weiter und lässt die Weiden in Anlehnung an die dritte Zeile der vorangegangenen Strophe sogar weinen. Durch die Steigerung – zunächst flüstern die Weiden nur traurig, im nächsten Abschnitt weinen sie schon – wird eine gewisse Dramatik aufgebaut. Interessant ist auch, dass Lenaus dritte Zeile der zweiten Strophe in etwa Apuchtins dritter Zeile der ersten Strophe entspricht, da Säuseln auch eine Art von leisem Sprechen ist. Auch in der vierten Zeile der zweiten Strophe belebt der russische Dichter die Erscheinungen der Natur: Der Wind verliert seine passive Verantwortlichkeit und wird zum aktiven Subjekt („Ветер клонит тростники“). Von Interesse ist auch die Satzstellung dieser beiden Verse. Während der österreichische Dichter einen parallelen Satzbau bevorzugt (Adverb – Prädikat – Subjekt / Adverb – Prädikat – Subjekt), wählt der russische Übersetzer eine gekreuzte Wortfolge (Chiasmus: Prädikat – Subjekt / Subjekt – Prädikat).

Auch die letzte Strophe der Lenau-Nachdichtung scheint oberflächlich betrachtet ihrem Original sehr nahe zu kommen, bei genauerer Beobachtung fallen jedoch entscheidende inhaltliche und formale Veränderungen auf. Apuchtin übernimmt die Wortwiederholung am Beginn der Zeilen 2 und 4 („Strahlst“, „Strahl“; „СВЕТИШЬ“, „СВЕТИТ“), die trotz unterschiedlicher Flexion als Anapher bezeichnet werden kann. Der russische Übersetzer geht jedoch noch weiter, indem er die ungeraden Verse um eine weitere Wortwiederholung bereichert („сквозь“). Daraus ergibt sich eine parallele Satzstruktur, die vom Original in dieser Form nicht vorgegeben ist. Zusätzlich beginnen sämtliche Wortwiederholungen dieser Strophe mit dem harten Laut „с“, der für Impulsivität und Dynamik steht. Die Summe dieser formalen Begebenheiten soll das Interesse des Lesers besonders auf diese Strophe lenken.

Die Phrase „In mein stilles, tiefes Leiden“ drückt Apuchtin durch „сквозь мрак тоскливый“ aus. Es ist nicht ungewöhnlich, aber dennoch interessant, dass der russische Übersetzer das Leid durch die Dunkelheit ersetzt, wenn man bedenkt, dass der Autor des Originals das genaue Gegenteil dieses Wortes nur eine Zeile später verwendet („hell und mild“). Indem er die Trauer mit der Dunkelheit in Verbindung setzt, während Lenau das Positive mit der Helligkeit unterstreicht, setzt Apuchtin dieselben dichterischen Akzente, der erzielte Effekt ist jedoch gänzlich unterschiedlich. Obwohl auch im russischen Text klar wird, dass die Freundin eine positive Erscheinung darstellt, überwiegt der Kummer in diesen beiden Zeilen. Der österreichische Dichter hingegen hebt die freudige Erinnerung mit positiv konnotierten Adjektiven („hell“, „mild“) hervor. Auf die nähere Bestimmung der Freundin und die damit verbundenen Gefühle verzichtet der russische Übersetzer gänzlich. Es scheint ihm wesentlich wichtiger zu sein, hervorzuheben, dass nur diese Freundin („Ты одна“) in der Lage ist, das

leidende Herz des lyrischen Ichs aufzuheitern. Auffallend ist auch, dass Apuchtin im Gegensatz zu Lenau die beiden Verse um eine zeitliche Angabe („иногда“) ergänzt. Während dem lyrischen Ich des russischen Textes die Freundin, deren Anblick sein Herz erwärmt, nur manchmal erscheint, klingt es beim österreichischen Dichter so, als ob die Dunkelheit des Herzens dauerhaft durch einen Strahl des Glücks erhellt werde. Eine spannende Veränderung kann man auch bezüglich der wenig konkreten Benennung des vergangenen Glücks erkennen: Von Lenau erfahren wir in der zweiten Strophe, dass das lyrische Ich gezwungen ist, sein „Liebstes“ zu meiden, und in Strophe III erleuchten sein Herz Gedanken an die „Ferne“. Apuchtin nimmt das Motiv der Ferne schon in Strophe II auf, indem er vom verlassenen, glücklichen Land spricht, und konkretisiert erst in der dritten Strophe, dass eine Freundin, die auch sein „Liebstes“ sein könnte, die Ursache der Freude ist. Demnach vermittelt uns der russische Dichter zwar ähnliche Informationen, jedoch in umgekehrter Reihenfolge. Eine bedeutende Veränderung nimmt Apuchtin auch bezüglich der Satzzeichen vor: Er ersetzt das Rufzeichen nach „Strahlst du, Ferne!“ durch einen Beistrich nach „друг“ und reduziert auf diese Art und Weise wiederum den emotionellen Moment. Anhand der Eliminierung sämtlicher Rufzeichen kann, wie Simonek richtig anmerkt, bereits an der Textoberfläche abgelesen werden, „wie Apuchtin den spätromantischen Aufruhr der Gefühle von Lenaus lyrischem Subjekt in prämodernistische Lebensangst und Resignation transformiert“.³²⁰

In den beiden russischen Schlussversen finden wir ebenso wie im deutschen Original einen Vergleich vor, Apuchtin verzichtet jedoch darauf, noch einmal auf die Sumpflandschaft hinzuweisen („Binsen“), und erweckt stattdessen die Weiden wieder zum Leben („плачущие ивы“), dieses Mal in Form eines Partizips. Am Ende vergleichen beide Dichter das Bild des Freundes bzw. des/der Liebsten mit dem Leuchten eines Abendsternes. Allerdings erzielt Apuchtin meiner Meinung nach mit seiner Variante eine stärkere Wirkung, da er durch das Partizip „плачущие“ einen Kontrast zu „светит“ erzeugt. Eine ähnliche Stern-Metapher finden wir auch in seinem Gedicht *Ни отзыва, ни слова, ни привета*:

Ужель среди часов тоски и гнева
Прошедшее исчезнет без следа,
Как легкий звук забытого напева,
Как в мрак ночной упавшая звезда?³²¹

Wie aus vielen seiner dichterischen Werke schreit auch aus diesem Gedicht das gequälte Herz eines Liebenden. In diesem Fall hat das lyrische Ich die Trauerphase allerdings schon

³²⁰ Vgl. Simonek, 1995, S. 100.

³²¹ Apuchtin, 1961, S. 113.

überwunden und sich mit der neuen Situation angefreundet. Die traumatischen Erlebnisse der Vergangenheit sind plötzlich verschwunden, wie auch ein lange leuchtender Stern blitzartig vergeht. Im Gegensatz zu Apuchtins Variation auf Lenaus *Schilflied Nr. 1* dient der Vergleich in diesem Gedicht nicht der Erinnerung, sondern dem Vergessen.

Die personifizierten Weiden sind das wichtigste Motiv dieses Textes, sie verbinden die Strophen formal und inhaltlich miteinander. Ebenso wie Tjutčev erweckt auch Apuchtin die Natur in vielen seiner dichterischen Schöpfungen zum Leben. Im Alter von vierzehn Jahren verfasst er das Gedicht *Старая дорога*, in welchem er erstmals die Weiden zu Wort kommen lässt („Лишь, наклонившись над нею, / Угрюмо шепчет ряд раки“³²²). Abgesehen von der unterschiedlichen Stimmungslage („грустно“ – „угрюмо“) wird der junge russische Dichter nur vier Jahre später Lenaus niederhängende Weiden in ein sehr ähnliches Bild verwandeln. Auch das Gedicht *Уженье*, das im Juni 1855 entstanden ist, bedarf einer näheren Betrachtung, da es viele Gemeinsamkeiten mit der Lenau-Nachdichtung aufweist. Bereits die erste Strophe lässt uns spüren, dass die Natur lebendig ist:

Над водою склонялися липы густые,
Отражались в воде небеса голубые,
И деревья и небо, волнуясь слегка,
В величавой красе колебала река.³²³

Während sich in Apuchtins Variation auf Lenaus *Schilflied Nr. 1* die Weiden über den Teich neigen („...ивы, наклоняясь над прудом“), ist in *Уженье* von Linden die Sprache, was nicht verwunderlich ist, da uns der russische Dichter in diesem Gedicht eine wesentlich positivere Botschaft vermitteln will. Auch dieses dichterische Werk handelt von schönen Erinnerungen der Vergangenheit, hier spart Apuchtin jedoch die traurige und wehmütige Komponente aus. In der zweiten Zeile finden wir einen weiteren Beweis dafür, dass der russische Dichter in seinem Motivbestand bereits auf die Moderne vorausweist, denn die Spiegelmetaphorik ist in vielen symbolistischen Werken präsent.³²⁴ Eine noch engere Verbindung zwischen *Уженье* und *Из Ленау* lässt die zweite Strophe erkennen:

И так тихо кругом... Обаяния полны,
С берегами крутыми шепталися волны,
Говорливо журча... И меж них, одиноко,
Под лучами заката блестел поплавок.³²⁵

³²² Apuchtin, 1961, S. 279.

³²³ Apuchtin, 1961, S. 287.

³²⁴ Vgl. Hansen-Löve, 1989, S. 53.

³²⁵ Apuchtin, 1961, S. 287.

Die Metaphorik des Schweigens bzw. Verstummens findet sich hier ebenso wie in der ersten Strophe der Lenau-Nachdichtung in verschiedener Weise realisiert: Zunächst spricht Apuchtin explizit aus, dass es ringsum still ist („И так тихо кругом“; vgl.: „Всё молчит кругом“); er unterstreicht diese Aussage durch die darauf folgenden Gedankenpunkte, die ebenfalls auf das Ungesagte hinweisen sollen (in *Из Ленау* finden wir die Gedankenpunkte bereits vor der expliziten Aussage), und schließlich führt der russische Dichter dieses Motiv in der folgenden Zeile durch das Flüstern der Wellen fort. In seinem eigenen dichterischen Werk lässt sich also ein ähnliches Schema wie in seiner Arbeit als Übersetzer erkennen. In der siebten und letzten Zeile dieses Gedichts wiederholt Apuchtin die ersten beiden Zeilen der zweiten Strophe in leicht abgewandelter Form nochmals, was darauf hin weist, dass ihm diese Botschaft enorm wichtig ist und er will, dass sie nachhaltig in den Köpfen der Leser erhalten bleibt. Auch zu Tjutčev und dessen Lenau-Nachdichtung lässt sich eine Verbindung knüpfen: Sowohl in *Уженье* als auch in *Успокоение* sind die Wogen des Wassers lebendig.

Die Metaphorik des Schweigens verwirklicht Apuchtin auch in *Ожидание грозы* (1856): „Всё молчит в лесу нагорном, / В глубине пустого сада“³²⁶. In diesem Gedicht werden den Linden wiederum menschliche Kräfte zugeschrieben („Липы с силою могучей“³²⁷). Die frühen Werke des russischen Dichters stehen also in vielen Punkten seiner Lenau-Nachdichtung, die ebenfalls zu dieser Zeit entstanden ist, sehr nahe. Aber auch seine späteren Werke beweisen, dass es einen Konnex zwischen der Übersetzung und seiner eigenen lyrischen Tätigkeit gibt.

Ein ähnliches Schema weist nämlich auch das im Jahre 1875 entstandene Gedicht *В темную ночь, непроглядную* auf. Es handelt sich hierbei ebenfalls um ein Herbstgedicht und die Nacht ist bereits angebrochen – die äußeren Umstände entsprechen also den Bedingungen in der Lenau-Nachdichtung. Außerdem ist ebenso eine Erinnerung Mittelpunkt der Erzählung, sie ist jedoch bereits verblasst und mit weniger positiven Gedanken verbunden. Die Sprachlosigkeit wird auch in diesem Gedicht sowohl explizit („Липы стоят обнаженные, / песни замолкли давно“³²⁸) als auch implizit – durch die Verwendung vieler Gedankenpunkte – zum Thema.

Aus den 1880-er Jahren stammt das Gedicht *О, не сердись за то, что в час тревожной муки*, in welchem der russische Dichter die unermessliche Liebe eines Menschen mit einem alltäglichen Naturphänomen vergleicht:

³²⁶ Apuchtin, 1961, S. 301.

³²⁷ Apuchtin, 1961, S. 301.

³²⁸ Apuchtin, 1961, S. 164.

Дрожат листы берез от холода ночного...
Но им ли сетовать на яркий солнца луч,
Когда, рассеяв тьму, он с неба голубого
Теплом их обольет, прекрасен и могуч?³²⁹

Apuchtin stellt hier die Gefühle einer Birke den menschlichen Empfindungen eines/einer Liebenden gegenüber: Wie die Blätter dieses Baumes wohl kaum über die wärmenden Sonnenstrahlen klagen würden, ist es auch schwer vorstellbar, dass ein Mensch, der für einen anderen alles bedeutet, von demjenigen verflucht werden würde, selbst wenn er ihm Anlass dazu gegeben hätte. Dem russischen Dichter gelingt es eindrucksvoll, die Kräfte der Liebe mittels Belebung der Natur zu beschreiben. Es ist nicht verwunderlich, dass Apuchtin anstatt der Weiden in diesem Gedicht die Birken zum Leben erweckt, da diese Baumart mit dem Frühling, dem Mai, in Verbindung gebracht wird. Die Liebe und die durchwegs positiven Gefühle, die dieses Gedicht vermittelt, harmonisieren mit dieser Jahreszeit am besten.

In denselben Jahren schreibt Apuchtin das Gedicht *«Прощай!» - твержу тебе с невольными слезами*, welches nach einem ähnlichen Schema aufgebaut ist. Hier wird die immer größer werdende Kluft, die zwischen zwei einstigen Liebenden entsteht, mit einem reißenden Bach verglichen:

«Прощай!» - твержу тебе с невольными слезами,
Ты говоришь: разлука недолга...
Но видишь ли: ручей пробился между нами,
Поток сердит и круты берега.³³⁰

In der folgenden Strophe wird diese Gegenüberstellung noch fortgeführt. Die Belebung der Wogen des Wassers führt uns auch zu Tjutčev und dessen Variation auf Lenaus *Blick in den Strom*, denn der Bach aus *«Прощай!» - твержу тебе с невольными слезами* wirkt ebenso mächtig wie Tjutčevs allgewaltige Welle in *Успокоение*.

Die Liste jener Gedichte, in denen Apuchtin die Natur zum Leben erweckt, könnte man noch länger weiterführen. Die Entstehungsjahre der eben genannten Beispiele beweisen, dass sich dieser Trend nicht auf einen bestimmten Lebens- und Schaffensabschnitt begrenzt, sondern das gesamte lyrische Werk des russischen Dichters davon betroffen ist. Auch inhaltlich entspricht die Lenau-Nachdichtung den vorherrschenden Motiven im eigenen schöpferischen Werk Apuchtins. In dem Gedicht *Гремела музыка, горели ярко свечи*, das nur wenige Monate vor der Übertragung aus dem Deutschen entstanden ist, verlässt der Liebende ebenso

³²⁹ Apuchtin, 1961, S. 237.

³³⁰ Apuchtin, 1961, S. 237.

wie in *Из Ленау* das glückliche Land und wird infolgedessen von Tränen und Trauer geplagt („Я говорить хотел, но ты была далеко, / Но ветер выл кругом... я плакал и молчал“³³¹). Die letzte Zeile vereint die wichtigsten Eckpfeiler der Lenau-Nachdichtung: Belebung der Natur („ветер выл“), Rhetorik der Sprachlosigkeit („молчал“; Gedankenpunkte) und Ausdruck von Trauer („плакал“). Der Hinweis auf das Unsagbare durchzieht das gesamte Gedicht, denn jede Strophe endet mit dem Wort „молчал“.

Nur wenige Monate nach Entstehung der Lenau-Nachdichtung befasst sich Apuchtin abermals mit der vergangenen Liebe, deren Ende enorme Qualen und Trauer mit sich brachte. In *Когда так радостно в объятиях твоих* lauschen wir den wehmütigen Gedanken eines Liebenden („Я звал тебя опять, я звал тебя в слезах, / Но ночь была глуха, и не было ответа!“³³²). Die Sprachskepsis darf auch in diesem Gedicht nicht fehlen („ночь была глуха“). Eine interessante Parallele zu *Из Ленау* weist außerdem das Gedicht *В житейском холоде дрожа и изнывая* auf: Das zerrissene Herz des lyrischen Ichs wird ebenso wie in der Lenau-Nachdichtung durch eine positive Erscheinung der Vergangenheit erhellt. Während jedoch die Übertragung aus dem Deutschen mit dieser Tatsache endet, erfahren wir in *В житейском холоде дрожа и изнывая* bereits in der ersten Strophe, dass die Qualen durch das unerwartete Erscheinen der ehemaligen Geliebten gemildert werden („И вдруг в меня пахнул теплом и солнцем мая / Нежданный твой привет“³³³). Interessant ist vor allem die Art und Weise, wie die menschliche Erscheinung in beiden Fällen mit der Natur in Verbindung gebracht wird. Vergleicht Apuchtin in *Из Ленау* das Bild des Freundes mit einem leuchtenden Abendstern, den man durch die weinenden Weiden hindurch sieht, bringt er die Erinnerung an seine Geliebte in *В житейском холоде дрожа и изнывая* mit der Sonne des Mais in Verbindung.

Im dichterischen Werk Apuchtins findet man eine Vielzahl von Liebesgedichten, ein Großteil davon behandelt jedoch die negativen Seiten, die eine leidenschaftliche Liebe mit sich bringt: die Trauer und Verzweiflung, die häufig am Ende einer großen Liebe stehen. Die meisten erinnern allerdings auch an freudige und harmonische Zeiten. Neben den eben genannten Beispielen trifft dieses Schema u.a. auch auf folgende Gedichte zu: *В горькую минуту*³³⁴, *Любовь*³³⁵, *В уютном уголке сидели мы вдвоем*³³⁶, *Снова один я... Опять без значенья*³³⁷.

³³¹ Apuchtin, 1961, S. 66.

³³² Apuchtin, 1961, S. 76.

³³³ Apuchtin, 1961, S. 171.

³³⁴ Apuchtin, 1961, S. 75f.

³³⁵ Apuchtin, 1961, S. 145.

³³⁶ Apuchtin, 1961, S. 158.

Da es Apuchtin bevorzugt, Qualen und Leid darzustellen, die in seiner künstlerischen Welt als Zeichen für ein lebendiges Leben aufzufassen sind (vgl. 2.2. Die Lyrik Apuchtins), eignete sich Lenaus *Schilflied Nr. 1* ideal als Übersetzungsgrundlage.

Der durchwegs depressive und melancholische Inhalt vieler seiner Gedichte geht Hand in Hand mit den überwiegend kalten und dunklen Jahres- und Tageszeiten, die im dichterischen Werk Apuchtins dominieren. Er untermalt die Trauer oftmals mit Regen, die Verzweiflung mit der Nacht und die tiefen seelischen Qualen mit stürmischem Wetter. Auch der Herbst, der für das Alter, das Verwelken, das Vergehen steht, erfreut sich großer Beliebtheit beim russischen Autor. Und um all diese Elemente ergänzt Apuchtin seine deutsche Vorlage, in der Lenau einen sonnigen Tag beschreibt. Auf diese Art und Weise wird die Übertragung zu einem Teil seiner eigenen lyrischen Welt. Man beachte beispielsweise das Gedicht *Осенней ночи тень густая*, in welchem das einsame lyrische Ich in einer herbstlichen Nacht seine Pein beklagt:

Осенней ночи тень густая
Над садом высохшим легла.
О, как душа моя больная
В тоске любви изнемогла!³³⁸

Als weiteres eindrucksvolles Beispiel für die Transferierung des deutschen Fremdtexes in ein neues poetisches System ist das Gedicht *Отъезд* zu nennen. Zwar behandeln diese Zeilen nicht die Zerschlagenheit eines einsamen Liebenden, sondern den Abschiedsschmerz, der beim Verlassen der Heimat entsteht, dennoch weisen sie viele Parallelen zu den Versen der Lenau-Nachdichtung auf. Außerdem spricht Apuchtin auch in *Из Ленау* vom verlassenen glücklichen Land („Я покинул край счастливый“). In beiden Gedichten erweckt der russische Dichter die Natur zum Leben, in beiden wird die Trauer mit herbstlicher Stimmung untermalt:

Осенний ветер так уныло
В полях свистал,
Когда края отчизны милой
Я покидал.

Смотрели грустно сосны, ели
И небеса.
И как-то пасмурно шумели
Кругом леса.³³⁹

³³⁷ Apuchtin, 1961, S. 176f.

³³⁸ Apuchtin, 1961, S. 118.

³³⁹ Apuchtin, 1961, S. 290.

Ebenso wie in der Lenau-Nachdichtung wird auch in *Отъезд* der Wind personifiziert („ветер уныло свистал“; vgl. „Ветер клонит тростники“). Noch eindeutiger zeigt sich die Ähnlichkeit beider Gedichte jedoch in der Belebung der Bäume: Während Apuchtin in *Из Ленау* in jeder Strophe die Traurigkeit der Weiden zum Ausdruck bringt („грустно шепчут ивы“, „Плачут ивы“, „плачущие ивы“), macht er dies in *Отъезд* zwar nur in Strophe II, an dieser Stelle jedoch nachdrücklich, indem er gleich zwei Baumarten traurig schauen lässt („Смотрели грустно сосны, ели“). In der zweiten Strophe lässt sich noch eine weitere Parallele zur Lenau-Nachdichtung finden: Der russische Dichter spricht in *Отъезд* zwar nicht explizit aus, dass die Bäume sprechen können, er weist uns jedoch darauf hin, dass aus dem Wald Lärm ertönt („И как-то пасмурно шумели / Кругом леса“). Die äußeren Umstände entsprechen den typisch melancholischen Gedichten Apuchtins: Es ist Herbst, sturmartig pfeift der Wind, Nebel verdeckt die Erde (Strophe III). Anders als in *Из Ленау* werden wir über die Tageszeit zwar nicht in Kenntnis gesetzt, der vorherrschende Nebel ist meiner Meinung nach jedoch mit der nächtlichen Dunkelheit vergleichbar, da beide unsere Sehkraft einschränken.

Der Herbst mit seinem trüben Wetter schmückt noch viele weitere Gedichte des russischen Dichters. In *Осенняя примета* finden wir beispielsweise eine genaue Beschreibung der bedrückenden äußeren Umstände („Утром холод, днем туманы, / Шум несносный желобов“, „Ночью бури завыванье“³⁴⁰, etc.). In wenigen Zeilen widmet sich der Autor jedoch auch dem inneren Leid des lyrischen Ichs: „Дома – скука, в сердце – горе, / Тайный холод и тоска“³⁴¹. Innere Qualen und trübes Wetter scheinen im lyrischen Werk Apuchtins untrennbar miteinander verbunden zu sein. Daher sind seine Veränderungen, die er bei der Übertragung von Lenaus *Schilflied Nr. 1* vorgenommen hat, auch nicht verwunderlich.

Parallelen zwischen der Lenau-Nachdichtung und anderen Übersetzungen Apuchtins aus dem Deutschen

Die bisherige Analyse beschäftigte sich mit Apuchtins Variation auf Lenaus *Schilflied Nr. 1* und der Frage, inwieweit diese Übertragung mit seiner eigenen Lyrik kompatibel ist. Wir haben gesehen, dass der russische Dichter durch wenige, kleine Veränderungen den deutschen Fremdtext in seine eigene Motivwelt integrierte. Es ist erstaunlich, dass eine Nachdichtung, die ihrem Original so ähnlich zu sein scheint, doch so viele entscheidende Unterschiede

³⁴⁰ Apuchtin, 1961, S. 302.

³⁴¹ Apuchtin, 1961, S. 302.

aufweisen kann. Apuchtin ist weit davon entfernt, eine trockene, emotionslose Übertragung zu schaffen, vielmehr gelingt es ihm, ein eigenes, selbstständiges dichterisches Werk, das seinen Ideen und Vorstellungen exakt entspricht, zu kreieren.

Im Anschluss sollen nun andere Übersetzungen Apuchtins aus dem Deutschen untersucht, analysiert und mit der Lenau-Nachdichtung verglichen werden. Dabei sollen vor allem die Heine-Übertragungen, die in ihrer Zahl alle anderen Übersetzungen übertreffen und außerdem alle drei im selben Jahr wie die Lenau-Nachdichtung entstanden sind, unter die Lupe genommen werden.

Apuchtins Heine-Übertragungen

Nur wenige Tage nach seiner Beschäftigung mit Lenaus *Schilflied Nr. 1* widmet sich Apuchtin der ersten seiner drei Heine-Übertragungen. Als Vorlage wählt er das *Lyrische Intermezzo 47* und folgt somit der traditionellen Rezeption von Heines Liebeslyrik.³⁴² German Ritz, der sich mit der russischen Heine-Übersetzung in einem Zeitrahmen von 150 Jahren intensiv beschäftigte, beurteilt Apuchtins Leistung bezüglich dieser Übertragung als überzeugend und weist darauf hin, dass der russische Dichter vor allem Heines Struktur wunderbar wiedergibt, indem er haargenau darauf achtet, die parallele Satzstruktur, die der deutsche Dichter vorgibt, einzuhalten. Er bereichert das Gegensatzpaar Liebe und Hass um zwei Attribute („скупной любовью“, „жестокой враждой“), die Parallelisierung bleibt jedoch erhalten. Aufgrund dieser Veränderung wirkt die Beschreibung der zeitgenössischen Gesellschaft stärker realistisch, bleibt jedoch im Rahmen der romantischen Darstellung der mondänen Welt. Die Verstärkung der parallelen Struktur betrifft auch die letzten beiden Zeilen der Schlussstrophe. Betrachtet man das gesamte Gedicht, führt die Erweiterung dieser Verse um das Wort „мало“ zwar zu einer Schwächung des inhaltlichen Gegensatzes, wirkt aber artistisch verstärkend.³⁴³ Auffallend ist auch der Perspektivenwechsel, den der russische Übersetzer vornimmt: Während Heine klagt, dass „sie“ (dritte Person Plural) das lyrische Ich gequält hätten, schließt Apuchtin den Leser klar mit ein („вы“ – zweite Person Plural). Eine weitere entscheidende Veränderung springt schon zu Beginn des Textes ins Auge: Der russische Dichter verleiht Heines Einstiegsversen („Sie haben mich gequälet, / Geärgert blau und blaß“³⁴⁴) noch mehr Dramatik und Nachhaltigkeit, indem die Qualen durch drei

³⁴² Vgl. Ritz, 1981, S. 184.

³⁴³ Vgl. Ritz, 1981, S. 186f.

³⁴⁴ Heine, 2005, S. 108.

unterschiedliche Verben ausgedrückt werden („терзали“, „томили“, „измучили“³⁴⁵). Auf Grund der Ergänzung „сердце тоской“ wirkt die russische Fassung noch gequälter. Bei Heine finden wir den dreifachen Ausdruck des seelischen Elends erst in Zeile 2 der dritten Strophe („Gequält, geärgert, betrübt“³⁴⁶). An dieser Stelle ergänzt der russische Übersetzer das deutsche Original um eine Zeitangabe („И мучила с первого дня“³⁴⁷). Es ist nicht verwunderlich, dass Apuchtin gerade dieses Gedicht in die russische Sprache übertrug, da es mit der Motivwelt seiner eigenen Gedichte einhergeht.

Kaum drei Wochen später übersetzte der junge Dichter das sonst kaum beachtete Gedicht *Die heiligen drei Könige aus Morgenland* (*Heimkehr* 37) in die russische Sprache. Heine erzählt darin die Parabel des Sterns von Bethlehem und den heiligen drei Königen mit einem leicht ironischen Unterton, der laut Iezuitova größtenteils auch in der Übersetzung erhalten bleibt. Im letzten Vierzeiler, in welchem Apuchtin versucht, die Atmosphäre während der Geburt Jesu Christi zu rekonstruieren, mildert sich ihrer Meinung nach jedoch die Ironie.³⁴⁸ Ritz ist hingegen der Meinung, dass es dem jungen russischen Dichter das gesamte Gedicht hindurch nicht gelingt, eine Alternative zu Heines Parodie zu geben. Auf ihn wirkt Apuchtins Ansatz zur Umdeutung unstrukturiert und zufällig.³⁴⁹

Knapp ein Monat nach seinem Heine-Debüt übertrug Apuchtin schließlich das Gedicht *Allnächtlich im Traume seh ich dich* (*Lyrisches Intermezzo* 56) ins Russische, welches auch die letzte Übersetzung des russischen Dichters aus Heines Werk bleiben sollte. Laut Ritz handelt es sich hierbei um die mit Abstand am besten gelungene Nachdichtung der drei Übersetzungsversuche, obwohl oder gerade weil sie die stärkste Umgestaltung erfahren hat, denn Apuchtin lässt in seiner Variante den wichtigen Hinweis auf den Nur-Projektionscharakter der Vorstellung der Geliebten weg. Während bei Heine die Beschreibung der Geliebten, ihre Vorstellung, den Hauptteil des Gedichts ausmacht, wechselt der russische Übersetzer regelmäßig zwischen Darstellung der Geliebten und Reaktion des lyrischen Ichs hin und her. Auf diese Art und Weise wird der stumme Dialog der Liebenden zur Hauptstruktur des Gedichts. Außerdem verringert Apuchtin in seiner Variante des

³⁴⁵ Apuchtin, 1961, S. 70.

³⁴⁶ Heine, 2005, S. 108.

³⁴⁷ Apuchtin, 1961, S. 70.

³⁴⁸ Iezuitova, 2004, o.S.

³⁴⁹ Vgl. Ritz, 1981, S. 186.

Lyrischen Intermezzos 56 die Exzentrik³⁵⁰ (vgl. „Und laut aufweinend stürz ich mich / Zu deinen süßen Füßen“³⁵¹ und „Я плачу, упав на колени“³⁵²).

Parallelen zwischen Apuchtins Lenau-Nachdichtung und seinen Heine-Übertragungen

Die meisten Parallelen zu *Из Ленау* weist Apuchtins letzte Heine-Übersetzung *Я каждую ночь тебя вижу во сне* auf. Dabei soll zunächst die ähnliche inhaltliche Ebene erwähnt werden: In beiden Gedichten werden die leidvollen Gefühle eines Liebenden beschrieben, die sowohl in der Heine- als auch in der Lenau-Nachdichtung von einer Erinnerung ausgelöst werden, die dem lyrischen Ich in der Vergangenheit viel Freude bereitet hat. Während jedoch bei Heine dem Liebenden seine Angebetete im Traum erscheint, kann bei Lenau höchstens von einer Art Tagtraum die Rede sein. Diese inhaltlichen Begebenheiten sind von ihren Originalen bereits vorgegeben und entsprechen Apuchtins eigener Motivwelt. Interessant erscheint mir allerdings, wie der russische Dichter nun in beiden Gedichten die etwas übertriebene Emotionalität dämpft. In der Variation auf Lenaus *Schilflied Nr. 1* beschränkt sich die Reduktion des emotionalen Moments auf die letzten beiden Strophen und wird primär durch den Austausch von Satzzeichen (z.B. Gedankenpunkte anstatt des Rufzeichens) hervorgerufen. In *Я каждую ночь тебя вижу во сне* zieht sich diese Veränderung hingegen durch das gesamte Gedicht und ist wesentlich deutlicher erkennbar. Apuchtin nimmt bewusst die Dramatik aus einigen Ausdrücken und Phrasen heraus: In Zeile 2 der ersten Strophe fügt der russische Übersetzer beispielsweise eine Information ein („В толпе незнакомых видений“³⁵³), die Heine völlig ausspart. Diese Aussage vermindert meiner Meinung nach die Wichtigkeit und vermeintliche Einzigartigkeit der Geliebten, denn der Autor lässt uns wissen, dass es durchaus auch noch andere Erscheinungen in den Gedanken des lyrischen Ichs gibt. Wesentlich deutlicher zeigt sich die Reduktion der Emotionalität jedoch in den folgenden beiden Zeilen. Wie in der vorangegangenen Analyse schon kurz angesprochen, ersetzt Apuchtin hier Heines dramatische Zeilen „Und laut aufweinend stürz ich mich / Zu deinen süßen Füßen“ durch die simple Phrase „Я плачу, упав на колени“. Auch in der folgenden Strophe drückt sich der russische Dichter weniger exzentrisch aus. Die Verse „Aus deinen Augen schleichen sich / Die Perletränenröpfchen“³⁵⁴ wirken in der russischen Fassung

³⁵⁰ Vgl. Ritz, 1981, S. 185f.

³⁵¹ Heine, 2005, S. 113.

³⁵² Apuchtin, 1961, S. 73.

³⁵³ Apuchtin, 1961, S. 73.

³⁵⁴ Heine, 2005, S. 113.

wesentlich weniger dramatisch: „И капают слезы из глаз у меня“³⁵⁵. Diese kurze Analyse soll zeigen, dass Apuchtin in beiden Übersetzungen dasselbe Ziel verfolgt – Reduktion des emotionellen Moments, die Umsetzung jedoch sehr unterschiedlich verläuft. Auch die letzte Strophe der Heine-Nachdichtung weist eine entscheidende Parallele zu *Из Ленау* auf:

Ты тихое слово мне шепчешь в ответ,
Ты ветку даешь мне открыто.
Проснулся – и ветки твоей уже нет,
И слово твое позабыто.³⁵⁶

Die für Apuchtin so typische Flüstersprache, die auf die Rhetorik der Sprachlosigkeit hindeuten soll, kommt hier zum Ausdruck. Allerdings ist im Gegensatz zu Lenaus *Schilflied Nr. 1* das leise Sprechen in Heines *Allnächtlich im Traume seh ich dich* bereits vorgegeben („Du sagst mir heimlich ein leises Wort“³⁵⁷). Apuchtin macht jedoch anders als im Original eine Art stillen Dialog daraus, indem er die zweite Strophe mit den Worten „И что-то твержу я неловко“³⁵⁸ ausklingen lässt. Auf diese Art und Weise gewinnt meiner Meinung nach die Flüstersprache innerhalb dieses Gedichts an Wichtigkeit. Der russische Dichter versucht also sowohl in *Из Ленау* als auch in *Из Гейне* die Betonung auf das leise Sprechen zu verlagern; in der Lenau-Nachdichtung macht er dies jedoch mit wesentlich mehr Nachdruck, was sich vor allem in der häufigen Verwendung von Gedankenpunkten, die auch auf das Ungesagte hinweisen sollen, zeigt. Auf diese formale Komponente verzichtet Apuchtin in der Heine-Nachdichtung völlig. In beiden Gedichten ist es Nacht, über die Jahreszeit erfahren wir in *Я каждую ночь тебя вижу во сне* nichts. Beiden freudigen Erscheinungen aus der Vergangenheit ist ein zeitliches Limit gesetzt: In Apuchtins Variation auf Lenaus *Schilflied Nr. 1* erscheint der Freund durch das traurige Dunkel; wie jedoch auch der Abendstern wieder zu leuchten aufhört, verblasst die Erinnerung ebenso jedes Mal wieder. In der Heine-Nachdichtung wird das Ende der Träumereien in den letzten beiden Zeilen offen dargelegt.

Grundsätzlich ähnelt auch der Inhalt von Apuchtins erster Heine-Übertragung der Lenau-Nachdichtung, denn in *Меня вы терзали, томили* werden ebenso die unermesslichen menschlichen Qualen, die die Liebe erzeugen kann, beschrieben. Ein entscheidender Unterschied besteht jedoch darin, dass dieses Gedicht nicht von einer vergangenen, sondern einer unerfüllten Liebe erzählt. Unerwiderte Liebe kann dem Herzen noch viel größeren Schaden zufügen, denn in diesem Falle bleibt es dem Verliebten sogar verwehrt, für begrenzte

³⁵⁵ Apuchtin, 1961, S. 73.

³⁵⁶ Apuchtin, 1961, S. 73.

³⁵⁷ Heine, 2005, S. 113.

³⁵⁸ Apuchtin, 1961, S. 73.

Zeit Glück zu erfahren. Und gerade diese quälenden Gefühle schreien aus der ersten Heine-Nachdichtung, obwohl der russische Dichter auch in dieser Übertragung die Emotionalität ein wenig dämpft, indem er die letzten beiden Verse um „мало“ erweitert. Zwar finden wir keine direkten Verweise auf die Rhetorik der Sprachlosigkeit in diesem Text, dennoch weist Apuchtin indirekt – durch den vermehrten Gebrauch von Gedankenstrichen – auf das Unsagbare hin.

Die verbleibende Heine-Nachdichtung *Три мудрых царя из полуденных стран* weist weder inhaltliche noch formale Überschneidungen mit Apuchtins Variation auf Lenaus *Schilflied Nr. 1* auf.

Zusammenfassung

Fedor Tjutčev, der am 15. August 1858 eine Variation auf Nikolaus Lenaus letztes Gedicht *Blick in den Strom* verfasste, war zeit seines Lebens eng mit Deutschland und der deutschen Kultur verbunden. Er verbrachte dort mit kurzen Unterbrechungen 22 Jahre seines Lebens und war zweifelsfrei mit Heinrich Heine und Friedrich Schelling persönlich bekannt. Seine Begeisterung für den deutschsprachigen Kulturkreis zeigt sich auch in der Zahl seiner Übersetzungen. Aus dem Werk Goethes übertrug er mindestens neun Gedichte und sechs Auszüge aus dem *Faust*, Schiller veranlasste ihn zu sechs Versübertragungen und außerdem übersetzte er acht Gedichte und eine Prosastelle Heines ins Russische.

Tjutčevs Variation auf Lenaus *Blick in den Strom* ist mit dem deutschen Original nur lose verbunden. Er erweiterte den Fremdtext nicht nur formal um zwei Strophen, sondern ergänzte die Ideen des österreichischen Dichters auch um seine eigenen Motive und Vorstellungen. Der Fluss, der in der deutschen Vorlage lediglich als Nebendarsteller fungiert, wird in der russischen Nachdichtung zum Mittelpunkt des Geschehens erhoben. Tjutčev nimmt also eine semantische Umgewichtung vor, die seinem eigenen schöpferischen Schaffen, in welchem er häufig die Kräfte der Natur thematisiert, entspricht. In Anlehnung an die Ideen Schellings spielt im Gegensatz zum deutschen Original die Beseeltheit der Natur in der russischen Übersetzung eine wichtige Rolle. Auf die Vermenschlichung der Wogen des Wassers stößt man auch in vielen seiner eigenen Werke, wie u.a. in den Gedichten *Конь морской, Как хорошо ты, о море ночное, Ты волна моя морская, Море и утес*. Die „allgewaltige Welle“, die in der Schlussstrophe der Lenau-Nachdichtung die traurige Seele des Liebenden fortträgt, ist auch in vielen Gedichten seines eigenen lyrischen Werkes zu finden. Allmächtig und absolut erscheint der Fluss als Repräsentant der Natur beispielsweise ebenso in den Gedichten *Не то, что мните вы, природа, Поток сгустился и тускнеет* und *Что ты клонишь над водами*. Die Versenkung der Seele im Wasser, die vom deutschen Original schon vorgegeben ist, ist auch ein immer wiederkehrendes Motiv in der eigenen Dichtung Tjutčevs: *Как хорошо ты, о море ночное, Ты волна моя морская*. Zu einer ähnlichen Heilung der Seele kommt es ebenso in dem Gedicht *Утихла биза... Легче дышит*. Der Mensch vertraut sich der Natur an – eine Botschaft, die der russische Dichter oftmals seinen Lesern vermitteln will.

Diese Beispiele zeigen, dass Lenaus *Blick in den Strom* mit Tjutčevs eigener Lyrik zwar bereits kompatibel war, Tjutčev dennoch viele Veränderungen vorgenommen hat, die die

Nachdichtung in ein selbstständiges Gedicht verwandelt haben, das seinen Vorstellungen und Ideen genau entspricht. Die in der Einleitung aufgeworfene Frage, ob es einen Konnex zwischen der Lenau-Nachdichtung und seiner eigenen Poetik gebe, kann also eindeutig bejaht werden.

Zu demselben Ergebnis bin ich auch bezüglich der vergleichenden Analyse mit anderen Übertragungen des russischen Dichters aus dem Deutschen gekommen. Viele Nachdichtungen aus den Werken Heines, Goethes und Schillers weisen ähnliche Übersetzungsmuster wie die Lenau-Übertragung auf. Eine tierische Gestalt nehmen die Wogen des Wassers beispielsweise auch in den Gedichten *Вопросы* und *Кораблекрушение*, deren Original aus der Feder Heinrich Heines stammt, in Tjutčevs meisterhafter Übertragung von Goethes Gedicht *Mignon* und in seiner Übersetzung des Liedes des Fischerknaben, mit welchem Schillers *Wilhelm Tell* beginnt, an. Allmächtig erscheinen die Wellen in einer seiner Übersetzungen aus dem *Faust*, den Blick in die Fluten des Wassers hebt er besonders in seiner Variation auf Goethes Gedicht *Sakontala* hervor. In seiner Übertragung des Liedes des Fischerknaben will die Welle, die wie eine Liebhaberin wirkt, den jungen Knaben forttragen, wie auch die menschlich wirkende, allgewaltige Welle in *Успокоение* die Seele des Liebenden fortträgt.

Bezüglich der letzten in der Einleitung aufgeworfenen Frage, ob es auch zwischen Lenaus *An einem Grabe* und Tjutčevs *И гроб опущен уж в могилу* einen direkten Zusammenhang gebe, bin ich zu dem Ergebnis gekommen, dass sich Bem nicht nur aufgrund der Unmöglichkeit im Hinblick auf die Entstehungsjahre der Gedichte irrt, sondern, dass auch viele inhaltliche Gründe gegen diese Annahme sprechen. Die Situation, die Stimmung und die Intention sind bei Tjutčev völlig anders als bei Lenau. Während Lenaus Begräbnis der trüben Stimmung entsprechend an einem kühlen, verregneten Abend stattfindet, herrscht in Tjutčevs Variante eine fröhliche Atmosphäre. Er zeichnet das Bild einer sorglosen Natur und verleiht dem Gedicht auf diese Art und Weise eine leicht ironische Note. Auch die Kritik der beiden Dichter führt in völlig gegensätzliche Richtungen. Lenau beklagt sich über die gefühllose Rede des Predigers, die die Schmerzen der Trauergäste verstärkte anstatt zu lindern. Tjutčev will hingegen darauf aufmerksam machen, dass der Protestantismus keinen Bestand mehr haben kann, wenn die innere Antriebskraft, der Glaube, schwindet.

Aleksej Apuchtins Verbindung zu Deutschland ist im Vergleich zu Tjutčevs langjährigem Aufenthalt und seiner persönlichen Bekanntschaft mit diversen bedeutenden deutschen Dichtern und Denkern kaum erwähnenswert. Er unternahm von Zeit zu Zeit Reisen ins Ausland, u.a. auch nach Deutschland, nähere Informationen erhält man darüber jedoch nicht. Sein Interesse für ausländische Literatur ist hingegen mehrfach belegt. Schon in jungen Jahren widmete er sich bedeutenden deutschen Dichtern, wie Schiller und Heine, und brachte ihrem Werk große Wertschätzung entgegen. Besonderen Gefallen muss der russische Dichter an Heinrich Heines Werk gefunden haben, da er aus dessen literarischer Hinterlassenschaft drei Gedichte ins Russische übertrug. Insgesamt übersetzte er im Vergleich zu Tjutčev und anderen zeitgenössischen Lyrikern jedoch ausgesprochen wenig.

Apuchtins Variation auf Lenaus *Schilflied Nr. 1*, das er am 21. November 1858 ins Russische übertrug, ist ebenso wie Tjutčevs *Успокоение* nur lose mit seiner Vorlage verbunden. Durch wenige Änderungen transferierte er den deutschen Fremdttext in ein neues poetisches System. Indem er das Motiv des Flüsterns und Schweigens in die Nachdichtung integrierte, verwandelte er es in ein symbolistisches Gedicht. Diese Umformungen entsprechen seiner eigenen Motivwelt, wie seine Gedichte *Черная туча висит над полями*, *Осенние листья*, *Маю*, *Памятная ночь*, *В горькую минуту* und viele weitere eindrucksvoll beweisen. Das Motiv des Ungesagten realisiert Apuchtin in seiner Lenau-Nachdichtung zusätzlich auf syntaktischer Ebene. Das Einfügen von Gedankenpunkten und -strichen ist ebenfalls charakteristisch für sein eigenes lyrisches Schaffen (vgl. u.a. *Грусть девушки*, *Сосед*, *Весенние песни*). Die Belebung der Natur, die in Lenaus *Schilflied Nr. 1* schon angedeutet ist, baut der russische Übersetzer in seiner Nachdichtung weiter aus. Auch in seinen eigenen poetischen Werken erweckt er die Natur und insbesondere die Pflanzenwelt häufig zum Leben. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang etwa die Gedichte *Старая дорога*, *Уженье*, *Астрам*, etc. Inhaltlich entspricht die Lenau-Nachdichtung den vorherrschenden Motiven in seinem eigenen schöpferischen Werk. Aus seinen Texten klingen prämodernistische Lebensangst und Resignation. Der durchwegs depressive und melancholische Inhalt seiner Gedichte geht Hand in Hand mit seiner Vorliebe für düstere und finstere Jahres- und Tageszeiten. Daher ist es nicht verwunderlich, dass er auch das *Schilflied Nr. 1* in ein Herbstgedicht verwandelte. Apuchtin ist es also ebenso wie Tjutčev gelungen, aus einem fremden Text ein eigenes, selbstständiges dichterisches Werk zu schaffen, das seinen Ideen und Vorstellungen exakt entspricht.

Einige dieser Ideen verwirklichte er auch in seinen Übertragungen aus dem Werk Heinrich Heines. Sowohl die Lenau-Nachdichtung als auch die beiden Heine-Übertragungen *Я каждую ночь тебя вижу во сне* und *Меня вы терзали, томили* thematisieren die unermesslichen menschlichen Qualen, die eine Liebe erzeugen kann. Gemein ist der Variation auf Lenaus *Schilflied Nr.1* und dem Gedicht *Я каждую ночь тебя вижу во сне* außerdem, dass der Dichter versucht, die Emotionalität zu dämpfen, und die Betonung auf die Flüstersprache verlagert. Die Analyse zeigte, dass auch Apuchtins Lenau-Nachdichtung einige Parallelen zu seinen anderen Übersetzungen aus dem Deutschen aufweist.

Краткое изложение на русском языке

Данная работа посвящена свободным стихотворным переводам двух русских поэтов лирических произведений Николауса Ленау. Как Федор Иванович Тютчев, так и Алексей Николаевич Апухтин перевели на русский язык по одному стихотворению австрийского поэта. Целью работы является сравнение переводов с их собственными лирическими произведениями и поиск параллелей, сходств и различий.

Анализ происходит в трех шагах:

- Шаг 1. Исследование возможных связей русских поэтов с Германией и немецкими поэтами и мыслителями.
- Шаг 2. Представление собственных лирических произведений Тютчева и Апухтина.
- Шаг 3. Анализ перевода с немецкого языка и доказательство при помощи нескольких примеров связи с собственной лирикой русских поэтов. Оба поэта переводили также другие стихотворения с немецкого языка, которые тоже представляются и сравниваются со свободным переводом произведений Ленау.

Федор Иванович Тютчев

Тютчев и его связь с Германией

Тютчев родился в 1803 году в старинной дворянской семье в Орловской губернии. С 1822 года началась его служба в министерстве иностранных дел и поэтому он переселился в Германию. Тютчев провел с короткими перерывами двадцать два года в Мюнхене. Он был дважды женат, обе жены происходили из немецких родовитых семейств.

Мюнхен был одним из духовных центров Германии и даже Европы во времена пребывания там Тютчева. Особенно Шеллинг и его идеи имели большое влияние на духовное развитие русского поэта. Несколько писем знакомых и высказывание немецкого философа доказывают их личное знакомство. В это время началась также дружба Тютчева с Генрихом Гейне – самым свободомыслящим писателем тогдашней Германии. Влияние Гейне на творчество Тютчева было очень велико: Наряду с многочисленными переводами как в лирике Тютчева, так и в его политических письмах

долгое время в центре внимания стоит личность Гейне. Также мировоззрение Гете влияло на молодого русского поэта, личное знакомство их все же невероятно. Контакт с духовной жизнью в Германии оставил глубокие следы в мировоззрении Тютчева. Тем не менее его обиходный язык и за границей, и позднее, по возвращении в Россию, был языком международной дипломатии – французский. Свою обширную переписку Тютчев тоже вел на этом языке, даже свои публицистические статьи он писал по-французски. Но русский язык всегда был языком его поэзии.

Лирика Тютчева

В лирике Тютчева важную роль играют хаос и космос. Согласно Шеллингу хаос значит самое начало мира. Тютчев убежден в том, что весь мир оживлен. У всех явлений природы есть человеческие силы и чувства. Никакой другой русский поэт не обращал своего внимания в такой мере на вечные, бессмертные корни бытия как Тютчев. Тютчев часто объявлял себя пантеистом. Его пантеистическое восприятие мира характеризуется сильно осязаемым дуализмом:

- День и ночь – это основные символы его лирики. Тютчевская ночь разоблачает жизнь дня, пропасть с ее ужасами, что скрывались за кулисами дня.
- В его стихотворениях встречается также двойственность между горами и долиной. В горах преобладает космический порядок, который чист и целомудрен. Земное понимает Тютчев как хаос.
- Юность и возраст, весна и осень, рождение и смерть, активность и пассивность - это тоже важные пары противоположности, которые часто встречаются в лирике русского поэта.

Сопоставление этих сил призвано показывать, что мир оживлен их взаимодействием. Дуализм Тютчева также восходит к теории немецкого философа Шеллинга.

Тютчев и Ленау

Николаус Ленау в славянской литературе

Николаус Ленау является очень заметной личностью в славянской литературе. Центральные авторы различных стилей (романтизм, критический реализм, пресимволизм, символизм) во все времена обращались к лирическому творчеству Ленау. Чем австрийский поэт притягивает к себе такой интенсивный интерес?

- Ленау невозможно однозначно отнести к определенной литературной эпохе. Он воспринимается как поэт пессимизма, стиля бидермейер, романтизма, а также как предшественник декадентства.
- Разные нации оказывали свое влияние на Ленау: он родился в сегодняшней Румынии, был воспитан немецко-венгерской матерью, свое учебное время провел в Венгрии а также учился в Вене и Братиславе.
- Николаус Ленау был как природным лириком и поэтом настроения, так и политическим писателем и социальным критиком.

Перевод Тютчева стихотворения *Blick in den Strom* Н. Ленау

Пятнадцатого августа 1858-ого года Федор Тютчев написал вариацию на стихотворение *Blick in den Strom*. Заголовок перевода – *Успокоение*. Русский поэт изменил и форму и содержание немецкого оригинала. Он развил идеи и мотивы австрийского поэта в шести вместо четырех четырехстрочных строфах. Кроме того, он изменил перспективу: хотя текст Ленау обращается к лирическому Ты, Тютчев пишет в первом лице множественного числа.

Тютчев приукрашивает обе последние строки первой строфы и первую строку второй строфы в строфах II и III своего свободного перевода. В этих строфах русский переводчик изображает движение волн. В немецком тексте лежит акцент на индивидууме, в русском – в центре внимания стоит река. Русский поэт приписывает человеческие качества волнам: они могут слышать голоса («На чей-то роковой призыв, / Им слышимый вдали»). Очеловечивание волн встречается также в собственных лирических произведениях Тютчева. В стихотворении *Конь морской* волна – это живое существо, которое воспитывалось вихрем. Вода ночного моря даже дышит, говорит и ходит в стихотворении *Как хорошо ты, о море ночное*.

Вторая строфа немецкого оригинала и четвертая строфа русского перевода передают почти то же содержание: оба поэта работают со взглядом в поток, но у Тютчева взгляд в меньшей мере служит для компенсации. Самый важный символ следующей строфы как в оригинале, так и в свободном переводе – слезы печалющегося влюбленного. Здесь Тютчев использует глагол «брызнуть» и восстанавливает таким образом непосредственную параллель между человеческими слезами и рекой. В этой строфе русский переводчик снова обращает больше внимания на волны воды, чем австрийский поэт. Он расширяет последнюю строку Ленау: «Как все, волнуясь и клубясь, / Быстрее

понеслось». В обеих последних строках свободного перевода *Успокоение* волны снова превращаются в человеческих существ: «Всесильная волна» уносит душу.

Переводчик украшает стихотворение многими стилевыми средствами: аллитерациями (часто жестким звуком «с», который указывает на импульсивность и динамику реки), повторениями и анафорами.

Погружение души в воде – это также тема другого стихотворения Тютчева: *Ты волна моя морская*. Но в то время, как слияние души с волнами утоляет боль печального влюбленного в стихотворении *Успокоение*, погружение души в воду в стихотворении *Ты волна моя морская* связано с определенным скепсисом («в минуту роковую, / Тайной прелестью влеком»). Кроме того, поэт особенно подчеркивает очеловеченность волн и, в частности, их способность к коммуникации («Сладок мне твой тихий шепот, / Полный ласки и любви; / Внятен мне и буйный ропот, / Стоны вещи твои»).

Также в стихотворении *Как хорошо ты, о море ночное* лирическое Я желает погрузить свою душу в волнах моря («О, как охотно бы в их обаянье / Всю потопил бы я душу свою»). Тем не менее, это желание не осуществится, так как поэт использует конъюнктив. Также в этом стихотворении поэт подчеркивает человечность волн. В стихотворении *Волна и дума* Тютчев использует море и душу даже как синонимы. Очень похоже описываются море и душа в стихотворении *Успокоение*: бурные движения воды отражают беспокойство в душе лирического Я.

Всемогущей и абсолютной Тютчев описывает природу также в стихотворении *Не то, что мните вы, природа*. Здесь поэт разъясняет, что природа жива, независима и довольна собой. Человек должен теперь решаться: либо он уединяется и отдаляется от природы, либо он стремится к партнерству. В свободном переводе Ленау лирическое Я решается на второй вариант, так как ищет утешение в волнах реки. Как оказывается, партнерство приносит пользу: всесильная волна уносит мучительные воспоминания. В стихотворении *Не то, что мните вы, природа* природа обладает человеческими свойствами: «В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык». Это стихотворение также раскрывает параллели со статьей Шеллинга *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. Как в немецком, так и в русском тексте ключевые слова относятся к женскому роду.

Тесная связь между человеком и природой обсуждается также в других произведениях Тютчева. В стихотворениях *Еще земли печален вид* и *В душном воздухе молчанье* русский поэт представляет человека и природу равноценно. В некоторых других

произведениях природа оказывает безразличное или даже враждебное отношение к человеку (*От жизни той, что бушевала здесь, Певучесть есть в морских волнах*).

В стихотворении *Поток сгустился и тускнеет* Тютчев проводит интересное сравнение: источник реки сравнивается с таинственным источником в сердце человека. Слияние души с водой, которая описывается в стихотворении *Успокоение*, здесь уже произошло. Всемогущество воды подчеркивается поэтом также в этом стихотворении («бессмертную ключа»). Здесь также волны наделены свойством шептать («И внятно слышится порой / Ключа таинственного шепот!»).

В стихотворении *Море и утес* Тютчев описывает борьбу волн со скалой. Оба явления природы представляются очень очеловечено. Волны неизменно проигрывают в этой борьбе, в этом стихотворении у них нет неограниченной власти.

К соотношениям сил в природе обращается Тютчев также в стихотворении *Что ты клонишь над водами*. В этом случае очеловеченный поток и очеловеченная ива ведут борьбу за власть. Так же, как и в стихотворении *Успокоение*, природа является пассивным коммуникативным партнером. Здесь, как и в свободном переводе в конце стихотворения «Но струя бежит и плещет, / И, на солнце нежась, блещет, / И смеется над тобой», подчеркивается неограниченная власть потока.

В стихотворении *По равнине вод лазурной* человек снова доверяется волнам. Они уносят его и убаюкивают на открытом море. Похожее излечение души как в свободном переводе Тютчева из произведения Ленау происходит также в стихотворении *Утихла биза... Легче дышит*. В обоих стихотворениях душа успокаивается в сердце природы. Тем не менее, в стихотворении *Утихла биза... Легче дышит* излечение происходит в горах.

Тютчев выбирает другой заголовок, чем автор оригинала: *Успокоение*. Не взгляд в поток находится в центре внимания, а поток в себе. И волны реки успокаивают лирическое Я.

Тютчев перевел на русский язык также несколько стихотворений из произведений Гейне, Гете и Шиллера.

Из произведений Гейне он перевел восемь стихотворений и один раздел из его прозы: *С чужой стороны* (*Ein Fichtenbaum steht einsam*), *Как порою светлый месяц* (*Wie der Mond sich leuchtend dränget*), *Вопросы* (*Fragen*), *Кораблекрушение* (*Der Schiffsbrüchige*), *Друг, откройся предо мною* (*Liebste, sollst mit heute sagen*), *Закралась в сердце грусть*, –

и смутно (*Das Herz ist mir bedrückt, und sehnlich*), В которую из двух влюбиться (*In welche soll ich mich verlieben*), *Momus Geïne* (*Der Tod das ist die kühle Nacht*) и 31-ую главу из прозового произведения *Reise von München nach Genua* (первая часть из *Italien*).

Как в переводе *Вопросы*, так и в свободном переводе *Успокоение* утешение ищется в бушевании воды. Тем не менее, в противоположность лирическому Я в *Успокоении*, молодой человек в стихотворении *Вопросы* не находит утешения. Также в переводе Гейне волны превращаются в человеческих существ («ропщут волны»). Кроме того, символика волн указывает, что природа стремится к дружескому партнерству.

Также в переводе *Кораблекрушение* море изображается живым существом («Изверженный сердитым морем», «Волна шумит»). В обоих стихотворениях речь идет о потерянной любви, но взгляд в волны ведет к разным эмоциям: в *Кораблекрушении* взгляд в воду будит уже забытые мучительные воспоминания.

Как в *Успокоении*, так и в стихотворении *Как порою светлый месяц* переводчик более отчетливо выдвигает на передний план природу.

Из произведений Гете Тютчев перевел девять стихотворений и шесть выписок из *Фауста*: *Саконтала* (*Sakontala*), *Приветствие духа* (*Geistesgruß*), *Певец* (*Der Sänger*), *Кто с хлебом слез своих не ел* (*Wer nie sein Brot mit Tränen aß*), *Кто хочет миру чуждым быть* (*Wer sich der Einsamkeit ergibt*), *Ты знаешь край, где мирт и лавр растет* (*Mignon*), *Ночные мысли* (*Nachtgedanken*), *Из «Эгмонта» Гете* (песня «*Klärchens*» из трагедии *Egmont*), *Из Гетева «Западно-Восточного Дивана»* (*Hegire*) и шесть выписок из *Фауста* (*Звучит, как древле, пред тобою, «Кто звал меня?»*, *Чего вы от меня хотите, Зачем губить в унынии пустом, Державный дух! Ты дал мне, дал мне все, Заветный кубок* (*Der König in Thule*)).

Тютчев расширяет стихотворение *Саконтала* на несколько сравнений. Также в этом стихотворении взгляд в волны вызывает положительные чувства («Что нежит взор и веселит, / Как перл, в морях цветущий»). Как в *Успокоении*, так и в стихотворении *Заветный кубок* речь идет о прошедшей большой любви. В обоих случаях волны приносят конец страданиям, но в стихотворении *Заветный кубок* это означает смерть. У стихотворений *Успокоение* и *Кто хочет миру чуждым быть* похожее содержание. Кроме того, Тютчев изменяет перспективу в обоих стихотворениях. В переводе *Ты*

знаешь край, где мирт и лавр растет волны снова превращаются в человеческих существ («Гремит обвал и водопад ревет»).

В переводах из *Фауста* в центре внимания преимущественно находятся природные изображения. Поэт посвящает себя также красотам моря. В первой части он подчеркивает прежде всего всемогущество волн.

Из произведений Шиллера Тютчев перевел шесть стихотворений: *Гектор и Андромаха* (песня «Amaliens» из произведения *Die Räuber*), *Песнь радости* (*An die Freude*), *Колумб* (*Kolumbus*), *С озера веет прохлада и нега* (песня «Fischerknaben» из произведения *Wilhelm Tell*), *Поминки* (*Siegesfest*), *С временичком Фортуна в снопе* (*Das Glück und die Weisheit*).

Среди литераторов расходятся мнения по поводу того, является ли стихотворение *Колумб* действительно свободным переводом произведения Шиллера. В этом стихотворении он отказывается от его типичных морских мотивов. Волна в стихотворении *С озера веет прохлада и нега* превращается во влюбленную, которая ласкает и обнимает мальчика. Она хочет унести его, как всемогущая волна уносит душу несчастного в стихотворении *Успокоение*.

Стихотворение Тютчева *И гроб опущен уж в могилу* и стихотворение Ленау *An einem Grabe*

Бем полагает, что также стихотворение *И гроб опущен уж в могилу* – это свободный перевод произведения Ленау. Но он ошибается, так как Тютчев написал это стихотворение ещё до возникновения стихотворения Ленау *An einem Grabe*. Кроме того, много других признаков также свидетельствуют против этого предположения:

- Похороны в тексте Ленау происходят осенним, дождливым вечером. В стихотворении Тютчева царит, напротив, веселая атмосфера («А небо так нетленно-чисто, / Так беспредельно над землей... / И птицы реют голосисто»).
- Русский поэт критикует протестантскую веру, Ленау жалуется только на бесчувственную речь проповедника.
- Русское стихотворение менее эмоционально: австрийский поэт подчеркивает горе семьи умершего сильнее, чем русский.
- Поэты оформляют форму стихотворений очень по-разному.

Алексей Николаевич Апухтин

Апухтин и его связь с Германией

Апухтин родился в 1840 году в дворянской и состоятельной семье в городе Болхове Орловской губернии. Уже в молодые годы он начал писать стихотворения и интересоваться чужими странами и зарубежной литературой. Русский поэт провел большую часть своей жизни в Петербурге. Иногда он путешествовал за границу: в Германию, Францию и Италию.

Много стихотворений Апухтина обращены к темам смерти, слабости и разочарованных надежд. Эти темы ведут к философскому контексту Шопенгауэра. Однако не существует доказательств, что Апухтин был знаком с философией Шопенгауэра.

Лирика Апухтина

В ранних поэтических произведениях Апухтина звучат социальные мотивы. Это касается особенно произведений о Петербурге. Он пытается смягчить социальную дистанцию между людьми разных классов. Кроме того, молодой русский поэт занимается вопросами о природе поэзии, о положении и назначении поэта. Апухтин является членом литературного течения «чистое искусство».

Апухтин – разносторонний и многогранный поэт. Он пишет стихотворения элегического плана, романсы и стихотворения, тяготеющие к высоким жанрам – психологические новеллы и поэмы. Самые важные темы и мотивы его творчества следующие:

- Один из постоянных мотивов русского поэта – это страдание. По его мнению отсутствие страстей и, следовательно, страдания – это признак омертвелой, механической жизни.
- Театр – это также важная тема в лирике Апухтина. Он выступает против лицемерия и неискренности: человек в маске проживает не свою, а чужую жизнь.
- Лирический герой русского поэта больше всего страдает одним – загадкой любви. Только влюбленный имеет право на звание человека. Любовь – главная тема апухтинских романсов. В романсах особенное значение имеет музыка. На слова Апухтина написали музыку много известных композиторов.

- В 70-ых и 80-ых годах Апухтин проявляет интерес к социально-историческим мотивам.

Апухтин и Ленау

Перевод Апухтина стихотворения Ленау *Schilflied Nr. 1*

Двадцать первого ноября 1858-го года девятнадцатилетний Апухтин перевел стихотворение *Schilflied Nr. 1* на русский язык. Русский переводчик изменяет содержание свободного перевода, но сохраняет форму оригинала. Заголовок перевода – *Из Ленау*.

Апухтин превращает немецкий оригинал в осеннее стихотворение («Вечер бурный и дождливый»). Кроме того, он дополняет обе первые строки новым мотивом («Все молчит кругом»). Русский поэт подчеркивает мотив молчания дополнительно многоточиями. В следующей строке он дополняет немецкий оригинал мотивом шепота («Только грустно шепчут ивы»). Таким образом Апухтин превращает *Schilflied Nr. 1* Ленау в символистическое стихотворение. Мотив шепота и молчания встает также во многих из его собственных произведений. В стихотворении *Черная туча висит над полями* старые дубы разговаривают с лирическим Я («Дубы столетние машут ветвями, / Точно со мной говорить собираются»). Также в стихотворении *Осенние листья* листья дерева ведут разговор с лирическим героем, который мучается печальными чувствами («А листья надо мной, склоняся, шептали / Мне повесть грустную свою»). В стихотворении *Астрам* шепчут поздние гости лета («Поздние гости отцветшего лета, / Шепчутся ваши головки понурые»). Шепот – это также важный мотив в цикле стихотворений *Весенние песни*. Молчание, умолкновение и тишина – это важные мотивы лирики Апухтина, которые часто встречаются в сочетании с природой, ночью или скорбью. Это касается в том числе следующих стихотворений: *Маю, Памятная ночь, В горькую минуту, Какое горе ждет меня, О, боже, как хорош прохладный вечер лета, Дорожная дума, Уженье, Ожидание грозы, В темную ночь, непроглядную*.

Во второй строфе русский поэт указывает на невысказанное на синтаксическом уровне. Добавление многоточий и тире является характерной чертой в лирике Апухтина, как доказывают, например, стихотворения *Грусть девушки, Сосед, Весенние песни, Снова один я... Опять без значенья, Расчет*.

В третьей строке каждой строфы свободного перевода встречается персонификация ив («Только грустно шепчут ивы», «Плачут ивы», «плачущие ивы»). Оживление природы – это также важный признак собственной лирики Ленау. В стихотворении *Старая дорога* ивы появляются впервые как человеческие существа («Лишь, наклонившись над нею, / Угрюмо шепчет ряд раки»). В стихотворении *О, не сердись за то, что в час тревожной* Апухтин противопоставляет чувства березы человеческим ощущениям влюбленного. Ему удается внушительно описать силы любви посредством оживления природы. В стихотворении «*Прощай!*» - *твержу тебе с невольными слезами* русский поэт сравнивает пропасть между прежними любящими с бурным ручьем («Но видишь ли: ручей пробился между нами, / Поток сердит и круты берега»).

Также по содержанию свободный перевод из произведений Ленау соответствует преобладающим мотивам в собственной лирике Апухтина. В его поэтическом творчестве есть много стихотворений о любви. Часто речь идет о страданиях, которые влечет за собой страстная любовь. Многие из них напоминают также о радостных и гармоничных временах. Это касается, например, следующих стихотворений: *В горькую минуту, Любовь, В уютном уголке сидели мы вдвоем, Снова один я... Опять без значенья* и *В житейском холоде дрожа и изнывая*. В последнем стихотворении печальное сердце лирического Я так же, как и в свободном переводе, согревают положительные появления прошлого («И вдруг в меня пахнул теплом и солнцем мая / Нежданный твой привет»).

Холодные сезоны и темные времена дня доминируют в поэтическом произведении Апухтина. Они подчеркивают скорбь лирического Я. В стихотворении *Осенняя примета* внешние обстоятельства («Утром холод, днем туманы, / Шум несносный желобов», «Ночью бури завыванье») отражают внутреннюю горе лирического Я («Дома – скука, в сердце – горе, / Тайный холод и тоска»).

Из произведений Гейне Апухтин перевел три стихотворения: *Меня вы терзали, томили* (*Sie haben mich gequälet*), *Три мудрых царя из полуденных стран* (*Die heiligen drei Könige aus Morgenland*), *Я каждую ночь тебя вижу во сне* (*Allnächtlich im Traume seh ich dich*). Как в свободном переводе *Из Ленау*, так и в переводе *Я каждую ночь тебя вижу во сне* описываются скорбные чувства влюбленного. В обоих стихотворениях русский поэт смягчает преувеличенную эмоциональность. В стихотворении *Из Ленау* автор сокращает эмоциональный аспект прежде всего обменом знаков препинания

(многоточие вместо восклицательных знаков). В стихотворении *Я каждую ночь тебя вижу во сне* он заменяет драматические строки упрощенными фразами («Und lautaufweinend stürz ich mich / Zu deinen süßen Füßen», «Я плачу, упав на колени»). Кроме того, Апухтин подчеркивает также шепот в этом свободном переводе Гейне («Ты тихое слово мне шепчешь в ответ»). В стихотворении *Меня вы терзали, томили* тоже описываются мучения влюбленного. Также в этом переводе русский поэт сокращает эмоциональный аспект, так как дополняет последние оба стиха словом «мало». Апухтин использует много тире, которые должны указывать на риторику онемения.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Apuchtin, Aleksej (1961): Stichtvorenija, Sovetskij Pisatel': Leningrad

Bal'mont, Konstantin D. (1969): Stichtvorenija, Sovetskij Pisatel': Leningrad

Goethe, Johann Wolfgang von (1950): Faust. Der Tragödie erster Teil, Österreichischer Bundesverlag, Hölder-Pichler-Tempsky: Wien

Heine, Heinrich (1950): Briefe. Erste Gesamtausgabe nach den Handschriften, Bd. 1, Florian Kupferberg Verlag: Mainz

Heine, Heinrich (2005): Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge, Insel Verlag: Frankfurt am Main, Leipzig

Lenau, Nikolaus (1971): Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1: Gedichte und Versepen, Insel Verlag: Frankfurt am Main

Lenau, Nikolaus (1995): Werke und Briefe, Bd. 2: Neuere Gedichte und lyrische Nachlässe, Deuticke, Klett-Cotta: Wien

Puškin, Aleksandr S. (1950): Polnoe sobranie sočinenij, Bd. 2: Stichtvorenija. 1820-1826, Izdat. Akad. Nauk SSSR: Moskva

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1859): Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke, Bd. 1/4: 1800-1802, Cotta: Stuttgart [u.a.]

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1859): Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke, Bd. 1/5: 1802-1803, Cotta: Stuttgart [u.a.]

Schiller, Friedrich (2002): Wilhelm Tell. Schauspiel, Suhrkamp: Frankfurt am Main

Schiller, Friedrich (2005): Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte, Aufbau-Verlag: Berlin

Schopenhauer, Arthur (1972): Sämtliche Werke, Bd. 3: Die Welt als Wille und Vorstellung, 2, Brockhaus: Wiesbaden

Tjutčev, Fedor I. (1987): Polnoe sobranie stichtvorenij, Sovetskij Pisatel': Leningrad

Sekundärliteratur

- Alekseev, M. P. (1932/33): Nochmals über T'utčev und Goethe, in: Germanoslavica, 2: 64-69
- Baer, Joachim T. (1980): Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Verlag Otto Sagner: München
- Bem, A. (1935): Germanorossica. I. F. I. T'utčev und die deutsche Literatur, in: Germanoslavica, 3: 382-387
- Birker, Werner (1957): Vorwort, in: Lenau, Nikolaus: Blick in den Strom, Stiasny Verlag: Graz, Wien, 5-19
- Britz, Nikolaus (1972): Der Dichter Nikolaus Lenau, Josef Faber: Krems
- Brjusov, Valerij (1913): Vorwort: F. I. Tjutčev. Kritiko-biografičeskij očerk, in: Tjutčev, Fedor: Polnoe sobranie sočinenij, Marks: St. Petersburg, 5-37
- v. Bubnoff, N. (1956): Tjutčevs philosophische Dichtung, in: Woltner, Margarete (Hrsg.): Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag, Harrassowitz: Wiesbaden, 91-104
- Čyževskýj, D. (1927): Tjutčev und die deutsche Romantik, in: Zeitschrift für slavische Philologie, 4: 299-323
- Čyževskýj, D. (1930): „Uranija. Tjutčevskij al'manach; 1803-1928“. Herausg. E. Kazanovič mit Einleitung von L. Pumpjanskij. Leningrad 1928, 8°, 317 S. u. 3 Tafeln, in: Zeitschrift für slavische Philologie, 7: 459-467
- Engelhard, Hermann (Hrsg.) (1959): Sämtliche Werke, Briefe, Cotta: Stuttgart
- Ėtkind, Ėfim G. (1963): Poézija i perevod, Sovetskij Pisatel': Moskva [u.a.]
- Fischer, Rudolf (1958): Schillers Widerhall in der russischen Literatur, Akademie-Verlag: Berlin
- Frank, S. (1926): Das kosmische Gefühl in Tjutčev's Dichtung, in: Zeitschrift für slavische Philologie, 3: 20-58
- Gordon, Jakov Il'ič (1982): Heine in Rußland. 1830-1860, Hoffmann und Campe [u.a.]: Hamburg
- Gregg, Richard A. (1965): Fedor Tiutchev. The evolution of a poet, Columbia University Press: New York, London
- v. Gronicka, André (1968): The Russian Image of Goethe. Goethe in Russian Literature of the First Half of the Nineteenth Century, University of Pennsylvania Press: Philadelphia

Grün, Anastasius (1854): Vorwort des Herausgebers, in: Lenau, Nikolaus: Lenaus sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte, Cotta: Stuttgart, 7-90

Hansen-Löve, Aage A. (1989): Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive, Bd. 1: Diabolischer Symbolismus, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften: Wien

Hellmann, Manfred (1948): Deutsche Dichtung in russischer Übertragung. Shukowskij/Lermontow/Tjutschew, Hermann Böhlau Nachfolger: Weimar

Iezuitova, R. V. (2004): A. N. Apuchtin i Puškin. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isg/isg-323-.htm> (4.11.2010)

Ivask, Ivar (1964): Nikolaus Lenau. Vorläufer der Moderne oder Nachzügler des Barocks?, in: Wort in der Zeit, 10: 35-41

Kahlenborn, Ulrike (1985): Goethes Lyrik in russischer Übersetzung. V. A. Žukovskij und F. I. Tjutčev als bedeutendste Goethe-Übersetzer der russischen Romantik, Verlag Otto Sagner: München

Kempf, Rolf (1956): F. I. Tjutčev. Persönlichkeit und Dichtung, Dissertation: Universität Basel

Kerndl, A. (1956): Studien über Heine in Rußland. Teil II. Heine und Tjutčev, in: Zeitschrift für slavische Philologie, 24: 284-337

Kovarskij, N. (1961): Vorwort: A. N. Apuchtin, in: Apuchtin, Aleksej: Stichotvorenija, Sovetskij Pisatel': Leningrad, 5-53

Lettenbauer, Wilhelm (1958): Der russische Dichter Fjodor Tjutschew und München, in: Ziegler, A. W. (Hrsg.): Monachium. Beiträge zur Kirchen- und Kulturgeschichte Münchens und Südbayerns anlässlich der 800-Jahrfeier der Stadt München 1958, Manz Verlag: München, 199-211

Lieberman, Anatoly (1993): On the Heights of Creation. The Lyrics of Fedor Tyutchev, Jai Press Inc.: Greenwich, Connecticut [u. a.]

Müller, Ludolf (2003): Anmerkungen und Nachweise, in: Tjutčev, Fedor Ivanovič: Im Meeresrauschen klingt ein Lied. Ausgewählte Gedichte. Russisch und Deutsch, Thelem: Dresden, 263-319

Otradin, M. (1991): Vorwort: A. N. Apuchtin, in: Apuchtin, Aleksej: Polnoe sobranie stichotvorenij, Sovetskij Pisatel': Leningrad, 5-38

Parton, Herwig (1966): Träumerisch im tiefen Schilf. Nikolaus Lenau; ein Beitrag zum Verstehen eines Schicksals, Dynamis Werbe- und Verlagsgesellschaft m. b. H.: Wien

Pigarev, K. (1928): Tjutčev – Perevodčik Gëte, in: Kazanovič, Evlalija P. (Hrsg.): Uranija. Tjutčevskij al'manach; 1803-1928, Priboj: Leningrad, 85-113

Plitt, G. L. (Hrsg.) (2003): Aus Schellings Leben. In Briefen, Bd. 3: 1821-1854, Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York

Pogodin, A. (1931/32): Goethe in Rußland, in: Germanoslavica, 1-4: 333-347

Pratt, Sarah (1983): The Semantics of Chaos in Tjutčev, Verlag Otto Sagner: München

Pratt, Sarah (1984): Russian Metaphysical Romanticism. The Poetry of Tjutchev and Boratynskii, Stanford University Press: Stanford

Protassow, Steffi (2001): „Träger Traum“ vom „großen Weg“. Der Gedichtzyklus *Derevenskie očerki* (1859) von Aleksej Apuchtin zwischen Stillstand und Bewegung, in: Zeitschrift für slavische Philologie, 60: 123-149

Pumpjanskij, L. V. (1928): Poèzija F. I. Tjutčeva, in: Kazanovič, Evlalija P. (Hrsg.): Uranija. Tjutčevskij al'manach; 1803-1928, Priboj: Leningrad, 9-57

Raab, H. (1956): Die Lyrik Schillers in früher russischer Übersetzung, in: Zeitschrift für Slawistik, 1: 40-60

v. Rauch, Georg (1953): J. Ph. Fallmerayer und der russische Reichsgedanke bei F. I. Tjutčev, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, 1: 54-96

Ritz, German (1981): 150 Jahre russische Heine-Übersetzung, Lang: Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas

Rothe, Hans (1978): „Nicht was ihr meint ist die Natur“. Tjutčev und das Junge Deutschland, in: Harder, Hans-Bernd/Rothe, Hans (Hrsg.): Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Aus Anlaß des VIII. Internationalen Slavistenkongresses in Zagreb, Schmitz: Giessen, 319-335

Schulze, Almut (1968): Tjutčevs Kurzlyrik. Traditionszusammenhänge und Interpretationen, Wilhelm Fink Verlag: München

Seemann, K. D. (1968): Fedor I. Tjutčev und Apollonius von Maltitz, in: Slavistische Studien zum VI. internationalen Slavistenkongress in Prag 1968, Trofenik: München, 552-567

Setschkareff, Wsewolod (1939): Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des XIX. Jahrhunderts, Schulze: Gräfenhainichen

Simonek, Stefan (1995): Zur Rezeption von Nikolaus Lenau in Rußland bis zur Jahrhundertwende, in: Lenau-Forum, 21: 93-113

Simonek, Stefan (2003/2004): Zur Rezeption von Nikolaus Lenau in den slawischen Literaturen Mitteleuropas um 1900, in: Lenau-Jahrbuch, 29/30: 109-138

Statkov, Dimiter (1971): Nikolaus Lenaus poetische Welt, Dissertation: Universität Bonn

Strich, Fritz (1957): Goethe und die Weltliteratur, Francke Verlag: Bern

Weeks, Andrew (1979): Tiutchev, Schelling and The Question of Influence, in: Germano-Slavica, 3: 307-317

Zelinsky, Bodo (1975): Russische Romantik, Böhlau Verlag: Köln, Wien

Žirmunskij, V. (1932): Gete v ruskoj poëzii, in: Literaturnoe Nasledstvo, 4-6: 505-650

Danksagung

Während meines Studiums und der Erarbeitung der vorliegenden Diplomarbeit haben mich viele Personen begleitet und unterstützt, bei denen ich mich an dieser Stelle sehr herzlich bedanken möchte.

Ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern Elfriede und Franz Auböck, die dieses Studium ermöglicht und mich mein ganzes Leben lang unterstützt, gefördert und motiviert haben.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinem Freund Armin, meiner gesamten Familie und meinen Freunden für ihren moralischen Beistand in allen Lebenslagen.

Schließlich möchte ich meinen Dank auch meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Simonek, aussprechen, der mich mit wertvollen Anregungen und Denkanstößen stets unterstützt hat.

Curriculum vitae

Name: Sabrina Auböck
Geburtstag: 30.06.1987
Geburtsort: Freistadt

Ausbildung

2005- 2011: Studium an der Universität Wien, Slawistik/Russisch
01.09.08-15.01.09: Joint Study Studienaufenthalt an der Herzen-Universität in St.
Petersburg, Russland
1997- 2005: Besuch des Gymnasiums Freistadt
1993-1997: Besuch der Volksschule Freistadt

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache)
Englisch
Russisch
Spanisch
Tschechisch
Latein

Weitere Auslandsaufenthalte

3 Wochen Sprachkurs in Nizjni Novgorod, Russland (2006)
1 Woche Sprachkurs in Santiago de Compostela, Spanien (2004)
2 Wochen Sprachkurs in Malta (2001)