

G. Ritz/G. Matuszek (red.): *Recepcja literatury i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywoenny*. Kraków: Universitas 1999, 117-134.

Ulrich Schmid

Nietzsche in Polen: Die Fälle Berent, Staff und Żuławski

Es scheint, als hätte der späte Nietzsche der eigenen Rezeption in Polen eine goldene Brücke gebaut. In einer autobiographischen Aufzeichnung aus dem Jahr 1882 insistiert der Philosoph nachhaltig auf seiner polnischen Abstammung:

Man hat mich gelehrt, die Herkunft meines Blutes und Namens auf polnische Edelleute zurückzuführen, welche Niëtzky hießen und etwa vor hundert Jahren ihre Heimat und ihren Adel aufgaben, unterträglichen religiösen Bedrückungen endlich weichend: es waren nämlich Protestanten. Ich will nicht leugnen, daß ich als Knabe keinen geringen Stolz auf diese meine polnische Abkunft hatte: was von deutschem Blute in mir ist, rührt einzig von meiner Mutter [...], und es wollte mir scheinen, als sei ich in allem Wesentlichen trotzdem Pole geblieben. (1988, IX, 681)

Man hat es in Polen natürlich nicht versäumt, dieses Bekenntnis in die Annalen des "polnischen Komplexes" einzuschreiben – die naivste Bearbeitung kann man in Bernard Szarlitts Pamphlet *Polskość Nietzschego i jego filozofii* nachlesen, die bissigste Kritik in einer der ersten Eintragungen von Gombrowiczs Tagebuch.

Im folgenden soll es allerdings nicht um die Vereinnahmung Nietzsches durch das polnische Nationalgefühl gehen. Im Zentrum des Interesses steht vielmehr der Versuch, ein Kapitel aus Nietzsches Wirkungsgeschichte in Polen zu skizzieren. Untersucht werden drei Autoren, die Nietzsche ins Polnische übersetzt haben: Wacław Berent (1873-1940), Leopold Staff (1878-1957) und Jerzy Żuławski (1874-1915). Anhand ausgewählter Beispieltex-te soll gezeigt werden, welche Spuren die Übersetzungstätigkeit im künstlerischen Schaffen dieser drei Autoren hinterlassen hat.

Eine solche Fragestellung hat allerdings auch ihre Kanten und Ecken. Alle drei Autoren sind dafür bekannt, dass sie auf fremde Einflüsse hochsensibel und produktiv reagiert haben. Berent hat neben Nietzsche auch Knut Hamsun, Henrik Ibsen, Guy de Maupassant, Romain Rolland sowie einige Upanishaden übersetzt; Staffs Vermittlungstätigkeit umfasst von der Antike über die Renaissance und Klassik bis zum europäischen Modernismus fast alle Facetten der abendländischen Kulturgeschichte, Żuławski schliesslich hat über Spinoza promoviert, aus seiner Feder stammen die Übertragungen einiger Bücher des Alten Testaments, zweier Dramen (Bahr und Bracco) sowie ausgewählter Gedichte von Edgar Allan Poe, Paul Verlaine und Jean Richepin. Es wird also schwierig sein, den Einfluss Nietzsches im eigenen Werk der drei polnischen Übersetzer von den übrigen Einflüssen abzugrenzen. Um die Trennschärfe zu erhöhen, werden bei der Analyse der Originaltexte von Berent, Staff und Żuławski zwei Auswahlkriterien angewendet: Einerseits müssen die Texte im engeren zeitlichen Umfeld der Arbeit an der Nietzsche-Übersetzung entstanden sein, andererseits sollen sie eine intertextuelle Markierung aufweisen (z.B. einen Titel, ein Motto oder ein Schlagwort aus Nietzsches Werk).

1. Der Fall Berent

Wacław Berent gehört mit Stanisław Przybyszewski zu den ersten Nietzsche-Adepten in Polen. Seine Fragmente aus dem *Zarathustra*, die er 1901 in der Zeitschrift *Chimera* veröffentlichte, tragen die Orts- und Zeitangabe "Zurich. 1894". Zu diesem Zeitpunkt war der Name "Nietzsche" im polnischen Sprachraum noch weitgehend unbekannt. Die polnischen Nietzsche-Übersetzungen beschränken sich vor der Jahrhundertwende auf Fragmente, eine *Zarathustra*-Übersetzung erscheint erst 1901. Unter den ersten Publikationen über Nietzsche befinden sich bezeichnenderweise zwei gewichtige ausländische Arbeiten: 1893 erscheint ein Buch des schwedischen Dichters Ola Hansson in polnischer Übersetzung, 1894 ein Essayband des dänischen Kritikers Georg Brandes. (Mestan 1985, 36, Weiss 1961, 95).

Von allem Anfang an steht *Also sprach Zarathustra* im Zentrum von Berents Interesse. Zwar veröffentlicht Berent 1902 in *Chimera* eine Auswahl von Nietzsches Fragmenten zur Psychologie der Kunst, die aus dem apokryphen Nachlassband *Der Wille zur Macht* stammen. Trotzdem

bildet *Zarathustra* den Mittelpunkt von Berents theoretischen Arbeiten zu Nietzsche. Zu nennen sind hier insbesondere: "Źródła i ujścia nietzscheizmu" (1905) und "Fatum puścizny Fryderyka Nietzschego" (1921) (Berent 1992, 127-155, 207-217).

Wenn man das Datum der übersetzten *Zarathustra*-Fragmente (1894) ernst nimmt, so stösst man auf eine überraschende Tatsache: Es vergehen mehr als fünf Jahre, bevor man einen Nietzsche-Einfluss in Berents eigenen Werken nachweisen kann. Der Roman *Fachowiec* (1895) und die Erzählung "Nauczyciel" (1894) können zwar bereits als Revision positivistischer Positionen gelesen werden, beide Texte sind aber noch in einem nüchternen Stil geschrieben. Zu den auffälligsten Stilmerkmalen von Berents früher Prosa gehören die syntaktische Dominanz der Parataxe, der wiederholte Tempuswechsel zwischen Präteritum und Präsens, die sparsame Verwendung von Epitheta sowie der häufige Einsatz von Dialogen mit umgangssprachlicher Färbung (Hultberg 1969, 33-74). Die antipositivistische Thematik dieser Werke äussert sich vor allem darin, dass bei Berent die handlungstragende Konfliktgrenze nicht mehr zwischen Individuum und Gesellschaft verläuft, sondern mitten durch das Individuum selbst. Die modernistische Potenz von Berents Prosa ist deshalb schon in seinen frühesten Texten angelegt. Das hindert Berent aber nicht daran, sein eigenes innovatives Modell noch weiter zu revolutionieren.

Mit der Niederschrift des Romans *Próchno* (1901) vollzieht Berent eine scharfe Wende in seiner Poetik – und zwar auf allen Ebenen. Die Makrostruktur von *Próchno* kommt ohne einen Protagonisten und ohne eigentliche Fabel aus. Die Mikrostruktur ist durch eine deutliche Entpersonalisierung gekennzeichnet. Die Erzählperspektive bleibt oft neutral und registriert psychische Zustände nur durch äussere Anzeichen. Das vielleicht eindrücklichste Beispiel für dieses Verfahren bietet die Schilderung eines Selbstmords, die ganz ohne Introspektion auskommt:

Nagle sięgnął po butelkę, napił się dwukrotnie raz po raz; ostawił potem kieliszek z takim impetem, że szkło się rozprysło o marmur. (1979, 248)

Stilistisch äussert sich die genannte Entpersonalisierung vor allem darin, dass Berent kaum individualsprachliche Unterschiede in seine Figurendarstellung einfließen lässt und sogar die Erzählerrede an die Figurenrede angleicht. Das zeigt sich besonders deutlich im ersten Kapitel, das

nach wenigen Absätzen in eine längere Ich-Erzählung einer Handlungsfigur mündet. Berent verwendet denselben Kunstgriff noch einmal im dritten Teil und baut einen weiteren Monolog in den Romantext ein. Die auffällige stilistische Markierung des ersten Einschubs wird zur sprachlichen Dominante des ganzen Romans: Der Erzähler scheint sich von der Diktion seiner Figuren "anstecken" zu lassen. Es gibt sogar eine innerfiktionale Motivierung dieser relativen Sprachuniformität: Der Roman spielt in einer deutschen Grossstadt (Makowiecki 1997, 252), die unmarkierte Sprache ist mithin deutsch. Wenn polnisch gesprochen wird, erscheint diese Information explizit in der inquit-Formel:

– Co słyhać w kraju? – zwrócił się tedy po polsku do pana w długim tużurku [...]. (109)

Ein grosser Teil der direkten Rede muss im Grunde genommen als "Übersetzung" des Erzählers in die Romansprache Polnisch gelesen werden. Diese fiktionale "Übersetzung" weist folgerichtig auch die stilistische Prägung des übersetzenden Erzählers auf. Man kann bei *Próchno* deshalb von einem "monophonen" Roman sprechen¹ – ganz im Gegensatz zum Roman *Ozimina*, dessen "Polyphonie" schon verschiedentlich hervorgehoben worden ist (Paszek 1976, 11).

Die These, die es nun plausibel zu machen gilt, lautet: Berent hat sich beim kompositorischen und stilistischen Entwurf von *Próchno* am Vorbild von Nietzsches *Zarathustra* orientiert. Die Signale für diesen intertextuellen Bezug sind deutlich genug, liegen aber nur selten an der Oberfläche des Textes. In *Próchno* fällt der Name "Nietzsche" kein einziges Mal. Mehr noch: Berent identifiziert in seinem bekannten Brief an die *Chimera*-Redaktion eine ganze Reihe von Zitaten aus seinem Roman. Erwähnt werden Leopardi, Goethe, Baudelaire, Słowacki, Miriam, die Upanishaden, nicht aber Nietzsche (1979, 380 f.). Ein weiteres interessantes Detail liegt in der Tatsache, dass Berent dem Romantext der Erstveröffentlichung in *Chimera* ein Motto aus *Jenseits von Gut und*

¹ Dieses Merkmal wurde bereits von Stanisław Brzozowski hervorgehoben: "[...] *Próchno* to właściwie kolisko monologów, to transpozycja jednej i tej samej treści duchowej, rozpaczy, na różne psychiczne tony." (1971, 130)

Böse nachgestellt hat (1979, 3).² Pointiert formuliert: Das letzte Wort in diesem Roman hat Nietzsche.

Gerade der Nachstellung des Mottos kommt programmatischer Wert für die verborgene Präsenz Nietzsches in *Próchno* zu. Der Leser muss die zahlreichen im Text verstreuten Hinweise auf Nietzsche (49, 104, 121, 125, 133, 172, 174, 204) selbst entschlüsseln und erhält am Schluss seiner Lektüre gewissermassen die Bestätigung, dass er sich auf der richtigen Fährte befindet – die späte Nennung des Namens "Nietzsche" spiegelt sich übrigens in der Auflösung des Titels, die erst auf den letzten Seiten des Romans gegeben wird (346, 355). In den nachfolgenden Buchausgaben hat Berent das Nietzsche-Motto wieder entfernt (Paszek 1978, 6) – vermutlich weil nur die Fragmentierung des Texts in der Zeitschriftenpublikation den Überraschungseffekt am Schluss garantieren kann.

Im Grunde genommen geht die ganze Thematik von *Próchno* auf Nietzsche zurück (Baer 1971, 97): Man kann den Roman nachgerade als literarische Ausgestaltung von Nietzsches Kulturkritik lesen, wie sie Berent in seinem Aufsatz "Źródła i ujścia Nietzscheanizmu" (1905) auch theoretisch dargestellt hat.

"A nie masz nic żałośniejszego nad ludzi, którzy zginęli się ze swym geniuszem" [...] Im rzetelniesze i głębsze zadatki, tem rozpaczliwiej szamotać się muszą w tej pajęczynie zapleśniałych kątów: im szlachetniejsze płonki, tem rychlej więdną w tym zatechłym powietrzu. – "Bądź sobą!" – te najprostsze słowa nie dochodzą do nich nigdy, słyszą natomiast nieustannie: "bądź czemś dla kogoś lub czegoś". (1992, 128)

In der Tat werden alle Künstlerfiguren aus *Próchno* durch ein gemeinsames Merkmal, ihre schöpferische Impotenz, vereint. Die einzige Ausnahme stellt die Gestalt des Turkuł dar – eine Art Zarathustra, der sich durch Amoralismus, Individualismus und Schaffensdrang auszeichnet (Nycz 1976, 64). Allerdings bleibt Turkuł im Handlungsgeflecht des Romans nur eine Signatur, die kaum mehr als einen schwachen Kontrast zur dominanten Dekadenzstimmung liefern kann. Der Name Turkuł selbst ist bezeichnend für seine Rolle: Er lässt sich einerseits als Anagramm für "kultura" lesen, andererseits verweist er durch die Assonanz an "turek" auf

² In allen späteren Ausgaben fehlt dieses Motto.

seine morgenländische Herkunft – Turkuł repräsentiert die anspruchsvolle, für den Westen aber verfrühte Kultur aus dem Osten.

Berent präsentiert seine von Nietzsche inspirierte Kulturkritik in einer höchst expressiven Sprache. Der Stil von *Próchno* ist von der Berent-Forschung recht genau analysiert worden (Hultberg 1969, 75-138, Paszek 1976); ein Stilvergleich zwischen Nietzsches *Zarathustra*, Berents *Zarathustra*-Übersetzung und *Próchno* steht aber noch aus. An dieser Stelle kann nur eine stark verkürzte Gegenüberstellung der stilistischen Grundprinzipien dieser drei Texte versucht werden.

Die Sprache des *Zarathustra* orientiert sich deutlich an Luthers Bibelübersetzung (Nietzsche 1988, V, 191). Zu Nietzsches auffälligsten Stilmerkmalen gehören eine starke Rhythmisierung der Sprache, Assonanzen bei Worthäufungen sowie expressive Steigerungen des Ausdrucks (Crawford 1991, 213) – man kann diese Schreibweise in Anlehnung an ein altgermanisches Sprachprinzip als "modernen Bogenstil" bezeichnen (Sonderegger 1973, 23). Nietzsche hat immer wieder eine bewusste musikalische Gestaltung der Sprache durch Rhythmisierung und Instrumentalisierung gefordert. Viele seiner sprachtheoretischen Aussagen führen ihr Programm in sorgfältig konstruierten Perioden an sich selbst vor:³

Dass man über die rhythmisch entscheidenden Silben nicht im Zweifel sein darf, dass man die Brechung der allzustrengen Symmetrie als gewollt und als Reiz fühlt, dass man jedem staccato, jedem rubato ein feines geduldiges Ohr hinhält, dass man den Sinn in der Folge der Vocale und Diphthongen räth, und wie zart und reich sie in ihrem Hintereinander sich färben und umfärben können: wer unter bücherlesenden Deutschen ist gutwillig genug, solchergestalt Pflichten und Forderungen anzuerkennen und auf so viel Kunst und Absicht in der Sprache hinzuhorchen? (1988, V, 189)

³ Vgl. auch Nietzsches wenig bescheidene Selbsteinschätzung im Kapitel "Warum ich so gute Bücher schreibe" aus *Ecce homo*: "Die Kunst des grossen Rhythmus, der grosse Stil der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher, Leidenschaft ist erst von mir entdeckt; mit einem Dithyrambus wie dem letzten des dritten Zarathustra, "die sieben Siegel" überschrieben, flog ich tausend Meilen über das hinaus, was bisher Poesie hiess." (1988, VI, 304 f.)

Berent stellt in seiner Übersetzung die Wahrung von Nietzsches sprachlicher Expressivität höher als die philologische Genauigkeit.⁴ Gerade die musikalische Ausdruckskraft wird für Berent zum höchsten Vorzug von Nietzsches poetischer Philosophie:

Te świetności giętkiego stylu stoją nieraz na pograniczu muzycznym: to są prawdziwie nuty wymagające nie tylko muzycznego ucha, wprawnych oczu, lecz i giętkości nieomal fizycznej. [...] Styl Nietzschego, o tak szerokiej skali, staje się wówczas najbardziej giętkim narzędziem, najpotężniejszym środkiem sugestii, gdy o duszy współczesnej mowa. (1992, 130)

Im Vorwort zu seiner eigenen *Zarathustra*-Übersetzung bekennt sich Berent zu einem lexikalischen und rhythmischen Äquivalenzprinzip:

Ustępy prozy poetyckiej o zamierzeniu w oryginale jawnie ahaizującym musiały otrzymać polski równoważnik zarówno w tym, jak i w rytmice zdania. (1992, 196)

Der übersetzte Satz soll nicht einfach die Syntax des Originals aufweisen, sondern einen ähnlichen Rhythmus effekt hervorrufen. Das zeigt sich zum Beispiel in der mehrfachen Wiedergabe eines Polysyndetons in der von Berent bevorzugten Form des Asyndetons:

Wie kam das Gold zum höchsten Werthe?	Czemu złoto zdobyło sobie wartość naj-
Darum, dass es ungemein ist und unnützlich	wyższą? Ponieważ jest niepospolite, nie-
und leuchtend und mild im Glanze. (1988, IV, 97)	pożyteczne, jaśniejące i w blasku swym łagodne. (1908, 99)

Interessant ist auch Berents Umsetzung einer expressiven Wortwiederholung durch eine Klimax aus unvollendetem und vollendetem Verb:

Zerbrecht, zerbrecht mir die Guten und Gerechten! (IV, 267)	Łamcież mi, złamcie dobrych i sprawiedliwych! (300)
---	---

⁴ Dieses Übersetzungsprinzip hat Berent den Vorwurf eingetragen, sein *Zarathustra* sei "manieriert" (Brzozowski 1971, 129). Für weitere Rezensionen vgl. Berent 1992, 308 f.

Eine deutliche Zäsur im deutschen Satzrhythmus bewahrt Berent im polnischen Text durch einen syntaktischen Neueinsatz, der allerdings eine Verdoppelung des Verbs nach sich zieht:

Seinen Tod stirbt der Vollbringende, siegreich, umringt von Hoffenden und Gelobenden. (IV, 93)	Własną śmiercią umiera dokonywujący, umiera zwycięski w otoczeniu ślubujących i nadziei pełnych. (95)
--	---

Das vielleicht deutlichste Beispiel für die Transposition dieses Stils in den Roman *Próchno* findet sich zu Beginn des dritten Teils:

Uroczysta cisza panowała tu na wzgórzu w okolicach willi von Hertensteina. Miasto na podłożach, zobłoczone dymem, przysłonięte rdzawą luną, rzucało w tę stronę głucho, zrywane i ponure zgiełki. Zresztą panował tu spokój prawie uroczysty. [...] Czasami potoczył się lekko powóz, parsknęły konie, poniosło echo długie wołanie. Zatrzasnęły się po chwili wrota i znów niezmacona, uroczysta cisza, cisza samotności, dumy i wzgardy. (253)

Die rhetorische Organisation dieses kurzen Abschnittes ist äusserst komplex. Der erste und dritte Satz verbinden sich zu einem biblischen Parallelismus membrorum – dieselbe Information wird mit nur wenig variiertem Wortmaterial wiederholt. In diese lexikalisch fast identische Klammer drängt sich ein stark triadisch geprägter Satz: Das Subjekt bildet mit seinen beiden auffällig nachgestellten Attributen eine rhythmische Dreiereinheit, die sich in der Aufzählung der Adjektive spiegelt. Die folgenden Sätze unterstreichen nochmals die dominante Stellung der Triade: Jedes Glied der dreifachen Parataxe beginnt mit einem Verb, das mit p anlautet – die auffällige Instrumentierung gliedert die syntaktischen Einheiten zusätzlich. Der letzte Satz schliesslich endet mit einer dreiteiligen Klimax, die ihrerseits nur den Abschluss einer chiasmatischen Satzkonstruktion bildet.

Die Beispiele für eine solch aufwendige, an Nietzsche geschulte Organisation des Romantexts lassen sich beliebig vermehren. Die Problematik der Stilisierung in *Próchno* kann aber nicht ohne Berücksichtigung der Aussagestruktur untersucht werden. Inwiefern wird das relative einheitliche Stimmenensemble des Romans durch die einzelnen Erzählinstanzen aufgefächert? Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die beiden längeren Einschübe von Ich-Erzählern – zwei Handlungsfiguren des Romans – in demselben stilistischen Schlüssel wie die Haupterzählung gehalten sind.

Trotzdem lassen sich Unterschiede feststellen. Im Männerroman *Próchno* wird die Behandlung der Frauenthematik an die Handlungsfiguren delegiert. Beide Ich-Erzähler entledigen sich ihrer Aufgabe durch Stilentlehnung: Die erste Liebesgeschichte verwendet eine biblische Metaphorik, die zweite setzt Gestaltungsmittel der mittelalterlichen Legende ein. Die Frau als Fremde – auf diesen gemeinsamen Nenner lässt sich die thematische und stilistische Behandlung dieses Themas in *Próchno* bringen. Im ersten Fall ist die Geliebte eine Heilige, im zweiten die Schwester – beide Konstellationen verbieten einen intimen, vertrauten Umgang mit der Frau. Konsequenterweise ist auch die Sprache, in der über diese schicksalhaften Begegnungen berichtet wird, eine fremde.

Berent hat sich in seinem nächsten Roman, *Ozimina* (1911), von der relativ einheitlichen Erzählperspektive in *Próchno* verabschiedet. Nietzsche ist zwar auch in *Ozimina* präsent, aber unter einem ganz anderen Vorzeichen. *Próchno* kann als kollektives Bewusstseinsporträt gelesen werden, das die Reaktion einer ganzen Generation auf die schöpferische Herausforderung der Moderne von innen heraus analysiert – nämlich im "monophonen" Diskurs des fin de siècle. Die meisten Figuren schreiben sich in diesen Diskurs um den Preis ihrer physischen Integrität ein – der Selbstmord ist nur die natürliche Konsequenz ihrer körperentrückten Geistexistenz. *Ozimina* hingegen registriert die verschiedenen ideologischen Positionen der einzelnen Handlungsfiguren und zeichnet so ein Epochengemälde von aussen – als Momentaufnahme der "polyphonen" Warschauer Intelligencija. Allerdings bleibt die vom Roman am Schluss präsentierte Wahrheit (der eleusische Auferstehungsmythos) auch nur eine Aussage unter vielen und kann keinen exklusiven Geltungsanspruch durchsetzen – gleichzeitig insistiert der Roman aber auf einer körperlichen Darstellung der Romanfiguren (Chwin 1984, 135). Zugespitzt lässt sich das Verhältnis von *Próchno* und *Ozimina* als komplementäres beschreiben: In *Próchno* herrscht ein einheitliches Bewusstsein, als Folge davon verschwinden die Körper der Akteure; in *Ozimina* wird das kollektive Bewusstsein in viele Stimmen aufgespalten, dafür behaupten die Leiber der Handlungsfiguren ihre Präsenz im Zeichenraum des Romans. Gerade diese gegenseitige Verdrängung von Bewusstsein und Körperlichkeit zeigt aufs deutlichste, dass Nietzsches "schöpferische Erziehung" (1992, 129) in Berents Augen nicht ohne Verzicht auf die psychisch-physische Einheit des Menschen ins Werk gesetzt werden kann.

2. Der Fall Staff

Wer in der polnischen Literatur der Jahrhundertwende nach dem Einfluss von Nietzsche sucht, der hat bei Leopold Staff ein leichtes Spiel. Man braucht nur Staffs ersten Lyrikband mit den programmatischen Titel *Sny o potędze* (1901) oder die Verserzählung *Mistrz Twardowski* (1902) aufzuschlagen, und man wird auf fast jeder Seite ein Nietzsche-Schlagwort finden (Maciejewska 1965, 115-146). Das ist nicht weiter erstaunlich: Staffs Übertragung von Nietzsches Gedicht "Aus hohen Bergen" (1902a) markiert den Beginn einer intensiven Übersetzungstätigkeit, die schliesslich sechs Bände der polnischen Nietzsche-Ausgabe umfassen wird (Weiss 1961, 96 f.).

Das Offensichtliche ist aber auch das Uninteressante. Spannender als das Aufspüren einzelner Lexeme ist die Frage, auf welche Weise Staff Nietzsches Werk in seine eigene Lyrik integriert. Und hier stösst man auf eine merkwürdige Tatsache: Die am nachhaltigsten von Nietzsches Gedankengut geprägten Gedichte sind meistens Sonette. Ausserdem besetzen sie in der Sammlung *Sny o potędze* prominente Positionen: Das berühmte Sonett "Kowal" eröffnet den Band, ein weiteres Sonett, "Bogowie zmarli", führt den vielleicht bekanntesten Ausspruch Nietzsches im Titel, schliesslich wird die Gedichtsammlung durch eine ununterbrochene Reihe von neun Sonetten beendet.

Umgekehrt lässt sich sagen, dass diejenigen Gedichte, die sich formal am meisten an Nietzsches Sprachstil orientieren, oft wenig mit Nietzsches Philosophie zu tun haben. Das vielleicht deutlichste Beispiel für dieses Phänomen bietet das Gedicht "Miłość". Das kohärenzstiftende Prinzip in diesem Gedicht beruht nicht auf Versmass und Reim, sondern auf Anapher und Rhythmus. Eine ganze Strophe wird hier aus einer einzigen Periode konstruiert. Zusätzlich bedient sich Staff in der ersten Zeile dieser Strophe eines auffälligen Parallelismus membrorum:

Pragnę miłości twej i kocham miłość twoją,
Jak kocham wszystko, co idzie z oddali [...]. (1967, I, 64)

Und nun folgen drei weitere Kola, die jeweils mit "jak kocham" eingeleitet werden und einen neuen Vergleich präsentieren.

Fast im Wortlaut nachweisen lässt sich der Einfluss von Nietzsches Stil im Gedicht "Ogród uśpiony". Das lyrische Ich wendet sich an seine

Seele, die in kindlichem Urvertrauen einen erträumten Paradiesgarten betreten soll. Auch dieses Gedicht weist nur ausnahmsweise Reime auf und erhält seine lyrische Geschlossenheit durch eine rhythmisierte Sprache und rhetorische Klammern. Abgeschlossen wird das Gedicht aber durch ein regulär gereimtes, 13-silbiges Verspaar:

O, duszo ma! Pójdź ze mną w ogrody świetliste!
O, obudź w sobie dziecię dobre, szczere, czyste! (1967, I, 88)

Das rhetorische Vorbild für Staffs Gedicht stammt aus dem dritten Teil des *Zarathustra*. Nietzsche gliedert das Kapitel "Von der grossen Sehnsucht" in kurze Sinneinheiten, die jeweils durch den Ausruf "Oh meine Seele" eingeleitet werden. Für einen Stilvergleich eignet sich dieser kurze Text hervorragend, weil in diesem Fall nicht nur eine polnische Übersetzung von Berent, sondern auch von Staff selbst vorliegt.⁵ Eine Gegenüberstellung zeigt die unterschiedlichen Übersetzungsprinzipien:

<i>Nietzsche</i>	<i>Staff</i>	<i>Berent</i>
Oh meine Seele, es giebt nun nirgends eine Seele, die liebender wäre und umfan- gender und umfänglicher! Wo wäre Zukunft und Ver- gangnes näher als bei dir? (1988, IV, 279)	O duszo moja! Nigdzie nie masz ninie duszy bardziej miłujacej, obejmujacej bardziej i objąć zdolnej! Gdzież bardziej jednoczy się przeszłość z terażniejszością niż w tobie? ⁶ (d'Annunzio 1992, 122)	O duszo ma! niemasz bo nigdzie duszy, któraby była bardziej i miłująca, i ogarniająca, i nieogarnięta. Gdzieżby bo przeszłość i przyszłość w bliższym były zespole, niżli u ciebie? (1908, 314)

⁵ Dieser Abschnitt wird in Gabriele d'Annunzios Roman *Trionfo della morte* (1894) zitiert, den Staff 1907 übersetzt hat.

⁶ Der italienische Text lautet: "O mia anima! Ora non v'è in nessuna plaga una più amante, una più allacciante, una più vasta anima. Ove mai dunque l'avvenire e il passato si congiungono meglio che in te?" (1985, 325) Man darf mit einiger Sicherheit annehmen, dass Staff bei der Übersetzung der Nietzsche-Passagen das deutsche Original konsultiert hat. So fehlt etwa in d'Annunzios Version das von Staff mit "obejmujacej/objąć zdolnej" wiedergegebene Wortspiel "umfangender/umfänglicher". Allerdings ist der zweite Satz unschwer als Lehnübersetzung aus dem italienischen Text erkennbar.

Während Staff sich meistens an die Syntax des Originals hält und versucht, die lexikalische Bedeutung der einzelnen Wörter möglichst genau wiederzugeben, geht es Berent mehr um die Wahrung des rhythmischen und lautlichen Gesamteindrucks. Vereinfacht gesagt: Staff übersetzt tendenziell philologisch, Berent künstlerisch.

Genau hier liegt vermutlich auch der Grund für die verschiedenartige Nietzsche-Rezeption der beiden Dichter: Berent verfügt bereits über einen eigenen Stil, in dem er sich Nietzsche anverwandeln kann. Staff hingegen kann Nietzsches Stil nachahmen, droht dadurch aber in eine poetische Identitätskrise zu geraten. Deshalb lässt sich bei Staff ein komplementäres Verhältnis zwischen seiner Rezeption von Nietzsches Gedankengut einerseits und Nietzsches Sprachstil andererseits beobachten: Wenn Staff Nietzsches Philosophie poetisch formuliert, greift er auf traditionelle Formen der polnischen Lyrik zurück; wenn er in seinen Gedichten Nietzsches Stil imitiert, bleibt der Inhalt den Stereotypen der *Młoda Polska* verhaftet.

Staffs Nietzsche-Rezeption steht mithin unter dem Zeichen dessen, was Harold Bloom als "the anxiety of influence" der modernen Literatur bezeichnet hat. Alle dichterischen Texte der Neuzeit drohen im Schatten eines potenten Vorgängertexts zu verschwinden; jeder Autor entwickelt deshalb semiotische Überlebensstrategien, die das eigene Schaffen mit einer Differenzqualität gegenüber der Tradition auszeichnen. Staff reagiert auf die Faszination, die Nietzsches Werk auf ihn ausübt, mit einer selektiven Empfänglichkeit: Immer behält er sich ein Reservat des Eigenen vor, sei es im Entwurf eines privaten Liebesmythos, den er in der Sprache Nietzsches präsentiert, sei es in der Transformation von Nietzsches Philosophie in die vertraute Poetik des polnischen Modernismus.

3. Der Fall Żuławski

Während Berents und Staffs Affinität zu Nietzsche als bekanntes Phänomen gelten darf, wird Żuławskis Name in diesem Zusammenhang selten erwähnt. Das hat zwei Gründe: Zum einen steht Żuławski im Ruf des eifrigsten polnischen Spinoza-Schülers – er hat über Spinoza promoviert und seinem ersten Gedichtband ein programmatisches Bekenntnis zum Pantheismus vorangestellt. Zum anderen nimmt sich Żuławskis Nietzsche-Übersetzungstätigkeit im Vergleich zu Berent und Staff eher

bescheiden aus – Żuławski hat 34 Gedichte übersetzt, die vor allem aus *Die fröhliche Wissenschaft* stammen.

Żuławski hat aber ein umfangreiches kunsttheoretisches Werk hinterlassen – und es ist auch die ästhetische Seite von Nietzsches Philosophie, die ihn am meisten interessiert. Dabei nimmt Żuławski Nietzsche aber keineswegs isoliert wahr. Żuławski kombiniert zwei Schlagworte der philosophischen Tradition und konstruiert daraus eine eigene ästhetische Metaphysik: Schopenhauers "Wille zum Sein" und Nietzsches "Wille zur Macht" vereinigen sich bei Żuławski zu einem "Willen zum Schaffen" (Kryński 1976, 60). Erst der schaffende Mensch ist für Żuławski ein wirklich lebendiger Mensch – und nur im künstlerischen Schaffen ist auch menschliche Gemeinschaft möglich. Als ästhetische Grenzerfahrung beschreibt Żuławski dieses Phänomen in seinem Aufsatz "Tarantela" (1908). Auf Capri beobachtet der Autor einen ekstatischen Tanz, der die Tänzerinnen und Zuschauer in einem gemeinsamen Rauschgefühl vereint:

W końcu wir się zrobił ogólny, szalony. Obłądne koło rozognionych, ruchliwych ciał, piersi dyszących, błyskających oczu i białych zębów pośród krwawych, uśmiechem rozchylonych warg. [...] Śmiech mnie porwał straszliwy, dławiący – i bił w mojej piersi, nie mogąc się nawet głosem przez ściśnięte gardło na zewnątrz wydobyć.

– Oto jest życie! oto jest życie! – huczało mi w uszach w takt wariackiej taranteli. Leżąc bez ruchu na sofie, pijany winem i widokiem tańca rozszalałego, miałem wrażenie, że tańczę – ja sam, że świat cały tańczy gdzieś na krawędzi skał ponad morzem, niedbały o wszystko, co było wczoraj, jutra niepomny i wyzywający jeno od bogów wysokich chwili takiego szaleństwa, aby już bez wiedzy i bez pamięci runąć w otchłań wieczystą. (1960, 219)

In dieser Szene wird Żuławskis Ästhetik als Anwendungsfall von Nietzsches dionysischer Kunsttheorie erkennbar: Die Ekstase der Tänzerinnen überträgt sich auf den Betrachter, dem für kurze Zeit die Überwindung des principium individuationis gelingt. Diesem Vorgang kommt paradigmatische Bedeutung zu: Für Żuławski ist die materielle Seite eines Kunstwerkes sekundär. Das Schöne verbleibt in der Sphäre eines geistigen Zustands, in dem sich der Künstler seinem Publikum mitteilen kann:

Warunkiem prawdziwego dzieła sztuki jest, aby było wyrazem tworzenia w duchu artysty, a pobudzało do tworzenia w duchu widza, słuchacza, czytelnika. (1960, 36)

Żuławski rekurriert in seiner Tarantella-Beschreibung nicht nur auf Nietzsches *Geburt der Tragödie*, sondern auch auf *Zarathustra*, in dem die Befreiung des Menschen im Tanz immer wieder als Leitmotiv auftritt.

Genau auf den emanzipatorischen Aspekt von Nietzsches Philosophie richtet Żuławski auch die Auswahl seiner Nietzsche-Gedichtübersetzungen aus. Man kann das Thema dieser Übersetzungen in Anlehnung an den berühmten Untertitel von *Ecce homo* auf einen gemeinsamen Nenner bringen: "Werde, der du bist". Żuławski konzentriert sich in seiner Nietzsche-Rezeption auf die Figur des einsam schaffenden Genies, in dem die Kraft des Lebens zu ihrem künstlerischen Ausdruck drängt. Bezeichnenderweise hat sich Żuławski – ganz im Gegensatz zu Staff – bei seiner Übersetzungstätigkeit nicht um Repräsentativität bemüht, sondern um eine Perfektionierung seines ganz privaten Nietzsche-Kanons. Einige seiner Gedichtübersetzungen hat Żuławski mehrfach überarbeitet und in verschiedenen Versionen veröffentlicht. Ein anschauliches Beispiel für diesen Vorgang bietet "Morał gwiazd":

Sternen-Moral

Vorausbestimmt zur Sternenbahn,
Was geht dich, Stern, das Dunkel an?
Roll' selig hin durch diese Zeit!
Ihr Elend sei dir fremd und weit!
Der fernsten Welt gehört dein
Schein:
Mitleid soll Sünde für dich sein!
Nur ein Gebot gilt dir: sei rein!
(1988, III, 367)

Morał gwiazd

Na nieb rzucona szlak wysoki,
cóż cię obchodzą, gwiazdo, mroki?
Przez wieki tocz się w dal,
szczęśliwa,
ich nędza niech cię nie wstrzymywa.
Najdalszych światów tyś pochodnia;
litość dla ciebie – to jest zbrodnia!
O jedno tylko
dbaj – bądź czysta! (1902b)

Morał gwiazd

Cóż tobie, gwiazdo, cienie? – wszak
ty płynąć masz przez gwiezdny
szlak!
Szczęśliwa tocz się przez ten Czas,
obca dla jego nędz i zmas!
Najdalszym światom blask twój! –
leć!
i litość odrzuć przecz, jak śniedź!
A jeno: czysta bądź i – świeć! (1904,
161)

Beide polnischen Versionen versuchen, den jambischen Duktus von Nietzsches Gedicht zu bewahren. Allerdings gelingt es Żuławski erst in der zweiten Übersetzung, die männlichen Reime des Originals durch lauter einsilbige Wörter wiederzugeben und so auch die Pointe des Gedichts entsprechend herauszustreichen. Allerdings muss in dieser Version ein wichtiges Detail aus der ersten Übersetzung geopfert werden: Bei Nietzsche

muss das zentrale Wort "Mitleid" gegen das Metrum betont werden, dasselbe gilt für "litość" aus Żuławskis erster Übersetzung – damit wird die postulierte Falschheit dieses Begriffs auch sprachlich nachvollzogen. In der zweiten Übersetzung hat Żuławski diesen Kunstgriff an anderer Stelle eingesetzt: "obca" – auch hier ist das Unangepasste lexikalisch motiviert.

Es gibt in Żuławskis eigenem dichterischen Schaffen allerdings nur wenige Werke, in denen sich ein an Nietzsche geschultes Pathos bemerkbar macht. Viel öfter schlägt Żuławski den melancholisch-dekadenten Kammerton der Epoche an. Eine Ausnahme bildet indes der Text "Rapsody szaleńca" (1896), in dem man deutliche inhaltliche und stilistische Spuren aus *Zarathustra* findet. Żuławski präsentiert hier die Gesänge eines verzweiferten Ich, das sich in einen schöpferischen Wahnsinn flüchtet. Die stark gegliederten Aussageeinheiten gehorchen einem lexikalischen Assoziationsprinzip, das immer neue Sätze generiert. Ein bestimmtes Motiv wird in der nächsten Zeile aufgenommen und inhaltlich variiert.

Ja król!

Król wszystkiego, co piękne: ziemi, morza i błękitu!

Król wschodzącego słońca i zorzy wieczornej!

Jestem bogaty i mogę dać wiele!

Jestem szczęśliwy i pełen Ducha bożego! (1908, II, 72)

Ähnlich wie in *Zarathustra* finden sich auch in "Rapsody szaleńca" viele Anspielungen an biblische Formulierungen:

Królestwo moje nie jest z tej ziemi! (II, 83)

Niechaj się stanie Piękno! (II, 89)

An einzelnen Stellen lässt sich die Nietzsche-Metaphorik im Wortlaut nachweisen, gleichzeitig wird aber auch deutlich, wie stark Żuławski hier Nietzsche mit Schopenhauer amalgamiert:

Niebo i ziemia i cokolwiek jest – jestem Ja!

I wszystko, co piękne, wszelki dźwięk i blask – jestem Ja!

Albowiem moja dusza czuje wszystko, a myśl moja jest jak błyskawica⁷ [...]. (II, 77)

⁷ "Kto zechce z czasem słowa siać, / wpierw ciszą musi żyć; / kto błyskawicą chce się stać, / wpierw musi – chmurą być!" (Żuławski 1904, 150)

Żuławskis Gedicht bedeutet nicht zuletzt auch eine Revision von Nietzsches Position: Während Nietzsche einen erkenntnistheoretischen Optimismus vertritt und an eine Befreiung des ekstatischen Menschen aus seiner sozialen Bedingtheit glaubt, lässt Żuławski die "Rapsody szaleńca" in Ernüchterung enden. Das solipsistische Ich durchschaut den weltschöpferischen Wahnsinn als eigene Projektion und stürzt in den Abgrund der entlarvten Illusion.

Die philosophische Pointe in "Rapsody szaleńca" darf für einen weiteren Kreis von Gedichten als repräsentativ gelten (Makowiecki 1985, 110). Der pessimistische Grundton, der sich durch Żuławskis lyrisches Werk zieht, ist gerade nicht Ausdruck einer dekadenten Esoterik, sondern stellt sich in den Dienst einer illusionsfreien Lebenspraxis.

Noch deutlicher als in "Rapsody szaleńca" hat Żuławski diesen Gedanken im Zyklus "Życie" (1898-1903) formuliert. Das lyrische Ich wendet sich in diesen Gedichten an das Leben und dekonstruiert – ähnlich wie Nietzsche – jede nicht-subjektive Metaphysik:

Trzykroć szczęśliw, kto umiał wlać ci treść [...].
O, nie jesteś ty dobre ani złe nie jesteś, –
jeno puste ogromnie i czcze jesteś, życie! ... (II, 253)

In diesem Zyklus findet man sogar eine für Żuławski recht untypische Passage, in der das lyrische Ich einer Nietzsche-Moral das Wort redet:

[...] Wy bogom podobni,
pokażcie, że jak bogowie jesteście
i że bez żału podeptać umiecie
tych, co wam z drogi nie chcą ustępować ... (II, 258)

Grundsätzlich lässt sich aber festhalten, dass Żuławski seine Nietzsche-Rezeption in hohem Grad philosophisch reflektiert. Dies ist wohl auch der Grund dafür, dass sich nur in der Zeit um die Jahrhundertwende in Żuławskis Werk ein expliziter Nietzsche-Einfluss bemerkbar macht – zusätzlich muss gesagt werden, dass dieser Einfluss nicht dominiert und nur einzelne Gedichte betrifft.

Vergleicht man die Nietzsche-Rezeption der drei Übersetzer Berent, Staff und Żuławski, so fallen einige wichtige Unterschiede ins Auge. Berent erblickt in Nietzsches Werk eine kulturpolitische Herausforderung, der sich die Epoche des fin de siècle zu stellen hat. Berents eigener Beitrag

zu dieser Auseinandersetzung besteht in zwei narrativen Gedankenexperimenten, die aus zwei verschiedenen Blickwinkeln ein von Nietzsche inspiriertes Aufbegehren gegen die stagnierende Kultur abbilden.

Für Staff bleibt Nietzsches Philosophie im wesentlichen ein Konglomerat von Schlagworten, die der junge Dichter durchaus effektiv als Versatzstücke in seinen Gedichte einzusetzen weiss. Gleichzeitig ist es vermutlich aber gerade Staffs hochentwickelter Versatilität zuzuschreiben, dass er immer auf ein Gleichgewicht zwischen fremdem Einfluss und eigener poetischer Identität bedacht ist.

Żuławski schliesslich integriert Nietzsches Sprachkunst und Philosophie kunstfertig in einen thematisch und zeitlich genau definierbaren Teil seines lyrischen Werks. Dabei behält sich Żuławski aber eine eigene philosophische Pointe vor – als Korrektiv hält er Nietzsches optimistischer Anthropologie das Postulat einer realistischen Weltansicht entgegen.

Literaturverzeichnis

Baer, Joachim 1971: "Nietzsche's Influence in the Early Works of Waław Berent". In: *Scando-Slavica* 17 (1971), 93-111.

Baer, Joachim 1993: "Nietzsche and Polish Modernism". In: *The Polish Review* 38 (1993), 69-84.

Berent, Waław 1979: *Próchno*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk. (Biblioteka narodowa I, 234)

Berent, Waław 1992: *Pisma rozproszone. Utwory prozą. Utwory poetyckie. Szkice literackie i publicystyczne. Wywiady. Listy*. Kraków. (Utwory wybrane)

Bloom, Harold 1973: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London, Oxford, New York.

Brzozowski, Stanisław 1971: *Współczesna powieść i krytyka literacka*. Warszawa.

Chwin, Stefan 1984: "Myśl polska po 'zmierzchu bogów'. O Ozimine Waława Berenta". In: *Pamiętnik Literacki* 75 (1984), 117-143.

Crawford, Claudia 1991: "Nietzsche's Great Style: Educator of the Ears and of the Heart". In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 20 (1991), 210-237.

- d'Annunzio, Gabriele 1985: *Trionfo della morte*. Milano.
- d'Annunzio, Gabriele 1992: *Płomienie miłości*. Przełożył Leopold Staff. Kraków.
- Hultberg, Peer 1969: *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*. Wrocław, Warszawa, Kraków. (Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej 16)
- Kryński, Stanisław 1976: "Pojęcie sztuki i twórczości w eseistyce Jerzego Żuławskiego". In: Eugenia Łoch (Red.): *Jerzy Żuławski. Życie i twórczość*. Rzeszów, 57-72.
- Maciejewska, Irena 1965: *Leopold Staff. Lwowski okres twórczości*. Warszawa. (Biblioteka towarzystwa literackiego im. Adama Mickiewicza 6)
- Makowiecki, Andrzej 1985: "O poezji Jerzego Żuławskiego". In: Andrzej Makowiecki: *Wokół modernizmu. Szkice*. Warszawa, 105-114.
- Makowiecki, Andrzej 1997: "Realien der Zeit und des Raumes in *Próchno* von Wacław Berent". In: Dagmar Burkhart, Waldemar Klemm (Hgg.): *Natura Naturata. Gegenständliche Welt und Kulturen in der polnischen Literatur von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. Amsterdam, Atlanta, 245-264. (Studies in Slavic Literature and Poetics 29)
- Mestan, Antonin 1985: "Die erste Nietzsche-Rezeption bei den Polen und Tschechen". In: *Nietzsche - kontrovers* 5 (1985), 34-54.
- Nietzsche, Fryderyk 1901: "Z drobnych poezji. (tł. J. Żuławski)". In: *Głos. Tygodnik naukowo-literacki, społeczny i polityczny* 32 (28.7. [10.8.] 1901).
- Nietzsche, Fryderyk 1902a: "Z wysokich gór. (tł. L. Staff)". In: *Tygodnik Literacki i Artystyczny (Słowo Polskie)* 188 (20.4.1902).
- Nietzsche, Fryderyk 1902b: "Morał Gwiazd. Dąb mówi. Na nowe morza. (tł. J. Żuławski)". In: *Tygodnik Słowa Polskiego* 5 (3.8.1902).
- Nietzsche, Fryderyk 1908: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przełożył Wacław Berent. Warszawa.
- Nietzsche, Friedrich 1988: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München, Berlin, New York.
- Nycz, Ryszard 1976: "Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości Wacława Berenta". In: *Pamiętnik Literacki* 67 (1976), 45-82.
- Paszek, Jerzy 1976: *Styl powieści Wacława Berenta*. Katowice. (Prace naukowe uniwersytetu Śląskiego w Katowicach 140)
- Paszek, Jerzy 1978: "Jak powstawało *Próchno*?". In: Tadeusz Bujnicki (Red.): *W kręgu przemian polskiej prozy XX. w.* Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1978, 5-26. (Prace komisji historycznoliterackiej 1)
- Sonderegger, Stefan 1973: "Friedrich Nietzsche und die Sprache. Eine sprachwissenschaftliche Skizze". In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 2 (1973), 1-30.

Staff, Leopold 1967: *Poezje zebrane*. 2 Bde. Warszawa.

Weiss, Tomasz 1961: *Fryderyk Nietzsche w piśmennictwie polskim lat 1890-1914*.
Wrocław, Kraków. (Prace komisji historycznoliterackiej 4)

Żuławski, Jerzy 1904: *Pokłosie. Poezje 1894-1904*. Kraków.

Żuławski, Jerzy 1908: *Poezje*. 4 Bde. Lwów. Warszawa.

Żuławski, Jerzy 1960: *Eseje*. Warszawa.