

Jacek Scholz

Katolicki Uniwersytet Lubelski

### **Die Lyrik Georg Trakls - ein Prüfstein für den Übersetzer**

Zu Beginn sollen zunächst einmal die Motive näher erörtert werden, welche dazu führten, diese Skizze exemplarisch der Dichtung Georg Trakls in polnischer Übersetzung zu widmen. An erster Stelle gilt es dabei wohl einen Grund zu nennen, der die Übersetzungen Trakls in einem eigenen Licht erscheinen läßt. Als solcher kann gelten, daß die Übersetzer in Polen schon seit über sechzig Jahren an seinem Oeuvre immer wieder Gefallen finden<sup>1</sup>, obwohl Georg Trakl und sein Lebenswerk nur einem kleinen Kreis von Spezialisten gut bekannt sind. Meiner Meinung nach ist dies vor allem dadurch bedingt, daß die dichterische Leistung der Traklschen Lyrik nur im Zusammenhang mit dem einzigartigen Phänomen ihrer Sprache zu erfassen ist. Diese stellt nicht nur sehr hohe Ansprüche an den Leser, sondern zieht gleichsam als ein Prüfstein der Übersetzungskunst die Übersetzer immer wieder an. Diese Disparität zwischen der Rezeption<sup>2</sup> und dem ständigen Bemühen vieler Übersetzer, die Übertragungen des Traklschen Werkes immer wieder zu vervollkommen, macht den Fall besonders interessant. Dabei ist zu bemerken, daß seiner Poesie sowohl von Seiten polnischer Kritiker als auch von Seiten der Literaturhistoriker nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde.<sup>3</sup> Mir scheint, daß diese Tatsache im deutlichen Widerspruch sowohl zum Rang dieser Dichtung als auch zum Ausmaß der Beschäftigung mit Trakl im deutschsprachigen Raum steht. Die sechzigjährige Übersetzungsgeschichte Trakls gibt also Anlaß, eine Rezeption zu bedenken, wie sie nur wenigen Autoren zuteil geworden ist.

---

<sup>1</sup> Laut Ritzer, *Trakl-Bibliographie*, sind die ersten Übersetzungen der Gedichte Trakls ins Polnische bereits 1936 erschienen: Napierski, *Liryka*. Zuletzt erschien meines Wissens 1994 der Aufsatz: Scholz, *Twój wiersz* in Heft 4 der Zeitschrift *Kresy* 214-218.

<sup>2</sup> Vgl. K. Lipiński, *Rezeption*, 128-137.

Die ersten polnischen Translationsversuche kamen erst im Jahre 1936 heraus, also über zwanzig Jahre nach dem Tode des Dichters. Krzysztof Lipiński schreibt, daß, obwohl Trakl in der Nachkriegszeit regelmäßig übersetzt wurde, erst das Erscheinen des ersten Trakl-Bandes 1973 eine regere translatorische Tätigkeit initiierte.<sup>4</sup> An und für sich läge in der Translationsgeschichte des österreichischen Dichters nichts besonderes, wenn es nicht das oben erwähnte Phänomen seiner Rezeption gäbe, das vor allem die Übersetzer stets belebt und durch ihre Arbeit auf dem Feld des Kulturkontaktes genährt haben. Dem polnischen Leser aber bleiben die Werke Trakls, wenn man von einem kleinen Kreis von für deutsche Literatur interessierten Spezialisten absieht, praktisch unbekannt. Georg Trakl steht immer im Schatten österreichischer Dichter und Schriftsteller wie Hofmannsthal, Rilke, Kafka, Musil oder Roth. Die Frage, warum seine Gedichte trotz dieser Ausgangslage immer wieder übersetzt werden, hat die folgende Analyse mit angeregt.

Einer der profiliertesten Trakl-Übersetzer – K. Lipiński – hat bemerkt:

„Trakls Werk ist aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht besonders interessant. Einerseits ist es die Komplexität der Dichtung selbst, ihre Vielschichtigkeit und innere Architektur, was den Übersetzer vor spezifische Probleme stellt, andererseits kann dieser Autor hinsichtlich der philologischen Bearbeitung als Musterbeispiel angesehen werden“.<sup>5</sup>

Damit wird vielleicht auch das Phänomen der Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte Trakls in Polen zumindest in Teilen erklärbar. Ich möchte aber noch auf einen Aspekt hinweisen, dem man, wie ich glaube, auch in der Analyse der Originaltexte und Übersetzungen eine gewisse Bedeutung beimessen kann. Es handelt sich darum, daß die Traklschen Gedichte, wenn man sie als eine Ganzheit, als ein vollendetes Werk betrachtet, durch eine große Homonomie

---

<sup>3</sup> Eine Ausnahme ist hier K. Lipiński, der sich seit langem mit Trakl sowohl als Übersetzer als auch als Germanist beschäftigt.

<sup>4</sup> K. Lipiński, „Übersetzungsfall“ 15-16.

gekennzeichnet sind, im jedem einzelnen Fall aber aus sehr verschiedenen Quellen schöpfen. Zunächst einmal ist das die persönliche und subjektive Erfahrung der Welt durch einen Dichter, der sich oft von der Bibel, Dostoevskij, Hölderlin, oder französischen Dichtern, an der Spitze Verlaine und Rimbaud, inspirieren ließ. Dann meldet sich aber die dichterische Kraft als bester Prüfstein zu Wort, die das seltsame Gewebe der Traklschen Dichtung konstituiert und aus der tief erlittenen Krise der Menschheit und des eigenen Ich, aus der Ausweglosigkeit und vergeblichen Suche nach Gott und Erlösung heraus, aus biblischen Motiven, allerlei verhüllten Zitaten und Anspielungen gespeist wird. Man darf sich also nicht wundern, daß die zahlreichen Übersetzungsversuche mit ausgesprochen unterschiedlichen Methoden an das Werk Georg Trakls herangehen, und daß sie manchmal mit sehr weit auseinanderliegenden Resultaten enden.

In dem vorliegenden Aufsatz wird das Ziel angestrebt, anhand dreier Beispiele darzustellen, wie sehr sich die einzelnen Bilder des Autors, die dem Leser durch die Übersetzungen vermittelt werden, voneinander unterscheiden.

1. Die translatorischen Probleme der Gedichtübersetzung treten im Falle des Textes mit der Überschrift „Rondel“ (D1:21)<sup>6</sup> schon in der Titelwiedergabe auf. Paweł Hertz und Andrzej Lam geben die Überschrift mit „Rondel“ (K:34, LA:24), also durch eine Direktentlehnung wieder. Unbeachtet bleibt indessen, daß diese Wahl die ausgangsseitige Anspielung auf die Form des Ringelgedichts<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> K. Lipiński, „Georg Trakls Dichtung“ 192.

<sup>6</sup> Alle deutschen Zitate aus dem Werk Georg Trakls nach: Trakl, *Dichtungen*. Im Folgenden wird diese Ausgabe durch Angabe der Sigle D unter Hinzufügung des Bandes und der Seitenangabe im Text des Aufsatzes zitiert. Zitate in polnischer Sprache nach: 1. Trakl, *Wiersze*. Diese Ausgabe wird durch die Sigle K (nach dem Hrsg. Koprowski) und die Seitenangabe gekennzeichnet. 2. Trakl, *Poezje*. Im Folgenden zitiert als Sigle LA (nach dem Hrsg. Lam) unter Hinzufügung der Seitenangabe. 3. Trakl, *Jesień*. Diese Ausgabe wird mit der Sigle LI (nach dem Hrsg. Lipiński) unter Hinzufügung der Seitenangabe aufgeführt.

<sup>7</sup> Vgl. E. Lachmann zur Struktur des Gedichts: „Rondel ist eine romanische Strophenform, eine lyrische Kleinstform, die schon früh in der französischen Dichtung auftritt. Die Normalform hat dort eine gleichlautende erste und siebente (letzte) Zeile, die mittleren drei mit Reimen, die der ersten und siebenten Zeile gleich sind, werden von einem weiteren Reimpaar eingeschlossen. Diese spielerische Form wurde in der Zeit des Rokoko von deutschen Verskünstlern übernommen“ (vgl. Lachmann, *Kreuz* 154).

außer Wirkung setzt. Schlimmer jedoch ist die Tatsache, daß das polnische Wort „rondel“ einen Kochtopf mit langem Griff bezeichnet (d.h. „Kasserolle“), und daß dieser Gegenstand keinesfalls Assoziationen mit der Gedichtform („Rondeau“ bzw. „Rondel“) oder einem runden Schmuckbeet sowie kreisrundem Gartenweg ermöglicht. Dabei ist die Schreibweise des Wortes im Original für einen doppelten, sprachlichen und interpretatorischen Fehler keine Entschuldigung.<sup>8</sup> Nur K. Lipiński übersetzt das Titelwort richtig als „Rondo“ (LI:17).

### Rondel

Verflossen ist das Gold der Tage,  
Des Abends braun und blaue Farben:  
Des Hirten sanfte Flöten starben  
Des Abends blau und braune Farben  
Verflossen ist das Gold der Tage. (D1:21)

In fünf Versen kommen sechs Farbbezeichnungen vor, zwei davon lassen den goldenen Schein der Abendstunde zum letzten Mal erscheinen und wieder verschwinden (erster und fünfter Vers), der Tag geht zur Neige, der Flötenklang ist kaum zu vernehmen (zweimal, im zweiten und im vierten Vers, wird der Chiasmus als Satzbauprinzip benutzt). Der Naturrhythmus, welchem auch der Mensch, der Hirte, folgt, entspricht der vertikalen Sequenz des zwischen dem Braun der Erde und dem Blau des Himmels wandernden Blicks. Aber immer „neigt sich jährlich tiefer das Haupt“ (D1:40), wenn das Auge als Letztes braune Farbe wahrnimmt, geht die letzte Zeile in eine trauervolle Reflexion über. Ist also die Übersetzung von Paweł Hertz „richtig“?

---

<sup>8</sup> Diese offensichtliche Fehlentscheidung wäre zu vermeiden gewesen, hätten die Übersetzer Lexika zu Hilfe genommen: „*rondel* – 1. naczynie kuchenne, rodzaj garnka o prostych ściankach z rączką, 2. okrągła budowla stanowiąca element średniowiecznej fortyfikacji, zaopatrzona w

### Rondel

Spłynęło całe złoto dnia,  
Wieczoru brązy i fiolety:  
Nikną pasterzy dźwięczne flety,  
Wieczoru brązy i fiolety,  
Spłynęło całe złoto dnia. (K:34)

Die reichen und genauen Reime der drei mittleren Verse kompensieren nicht den Verlust der kunstvollen Gegenüberstellung der Farben. Außerdem wird in der Übersetzung Blau zu Violett. Damit wird eine Sinnesänderung in Bezug auf den Kontext der gesamten Dichtung Trakls verursacht. Trakl verwendet nämlich von allen Farbadjektiven schwarz und blau am häufigsten.<sup>9</sup> Blau symbolisiert in seiner Dichtung den Himmel und seine kühle Höhe, weiterhin ist Blau die Farbe des Wassers und symbolisiert zudem oft das Weibliche.<sup>10</sup> Braun dagegen ist die naturgebundene Farbe der Erde, ihrer ruhenden Stille, aber auch ihres Verfalls.<sup>11</sup> Auf diese Weise offenbart sich in den wortkargen fünf Versen die Antinomie des Irdischen und des Göttlichen, der Erde und des Himmels. Daher dürfen auch beide Farbbezeichnungen in der Übersetzung nicht verändert werden. Als gelungene Übersetzung kann man die Version von K. Lipiński bezeichnen, da sie sowohl die Überschrift als auch den Farbreigen wiedergibt:

### Rondo

Spłynęło całe złoto dni.  
Wieczoru brąz, błękitu barwy.  
Pasterzy ciche flety zmarły.

---

strzelnice (z francuskiego) *barbakan*“: (Vgl. Doroszewski, *Słownik języka 1041*; Markowski, *Słownik poprawnej 855*).

<sup>9</sup> Der Kontext sowie die Kontingenz der Farbbezeichnungen sind leicht zu bestimmen, eine besondere Hilfe bietet dazu Wetzels, *Konkordanz 65-70, 85-88*.

<sup>10</sup> Vgl. Goldmann, *Katabasis 29-33 (blau), 45-46 (braun)* sowie: Werner, *Erlösungsmotive 142-153*.

<sup>11</sup> Ein brauner Baum steht abgeschieden da (D1:86), O wie leise/Verfiel der Garten in der braunen Stille des Herbstes (D1:90) usw.

Wieczoru błękit, brązu barwy,  
Spłynęło całe złoto dni.  
(LI:17)

2. Im zweiten Punkt möchte ich genauer auf die Übersetzungen des Gedichtes „Sommer“ eingehen und anhand ausgewählter Beispiele die stilistisch unterschiedliche Gestaltung durch die einzelnen Übersetzer aufzeigen:

Sommer

Am Abend schweigt die Klage  
Des Kuckucks im Wald.  
Tiefer neigt sich das Korn,  
Der rote Mohn.

Schwarzes Gewitter droht  
Über dem Hügel.  
Das alte Lied der Grille  
Erstirbt im Feld.

Nimmer regt sich das Laub  
Der Kastanie.  
Auf der Wendeltreppe  
Rauscht dein Kleid.

Stille leuchtet die Kerze  
Im dunklen Zimmer;  
Eine silberne Hand  
Löschte sie aus;

Windstille, sternlose Nacht. (D1:136)

Zuerst werden wir der äußeren, liedhaften Form des Gedichts gewahr, die Ludwig Dietz in Hinsicht auf den ständigen Wechsel zwischen drei- und zweihebigen Versen, die aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Länge und ihrer Struktur das Prinzip der lyrischen Wiederholung realisieren, besonders hervorgehoben

hat.<sup>12</sup> Die Komposition des Textes beruht auf dem Zusammenspiel zwischen optischen Bildern, Farberscheinungen und akustischen Prozessen. Weiterhin wird auch der Zeitablauf angedeutet: „Am Abend ... sternlose Nacht“.<sup>13</sup> Hans-Georg Kemper weist auch auf die Abfolge der Verben hin, die nach einer strengen Alternation fortgeführt wird.<sup>14</sup> Fassen wir alle Elemente zusammen. Die Farben des Gedichts oszillieren zwischen dem Rot des Mohns und dem Schwarz des Gewitters, Grün wird am Anfang als die Farbe des Waldes und später in dem Laubwerk der Kastanie angedeutet, der Innenraum (Zimmer) wie der Außenraum (ein Blick in die Nacht) sind dunkel, das winzige Licht der Kerze wird von dem schillernden Silber der Hand übertroffen. Das Farbenspiel entspricht der realen Welt, die Imagination kündigt sich erst gegen Ende in dem Bild der silbernen Hand an. Die Perspektive variiert dreifach. Zuerst wechselt sie von der Landschaft zum Innenraum, um noch ein letztes Mal den Blick ins Freie zu werfen, dann bewegt sie sich zwischen dem tiefsten und dem höchsten Punkt in der Umgebung: „*tiefer* neigt sich“, „*über* dem Hügel“. Zuletzt engt sie das allgemeine Bild im Prozeß der Fokussierung zum Detail ein. Dementsprechend ist der akustische Hintergrund an der gesamten Struktur beteiligt, die Stille schafft einen umfassenden Rahmen: „schweigt“, „Windstille“. Der Ton entspricht dem Bewegungsablauf: „schweigt - neigt sich“, „regt sich - rauscht“, oder kontrastiert mit ihm: „Gewitter droht“ - „Lied erstirbt“. In der letzten Strophe wird der Kontrast nur durch den Gebrauch des durativen „leuchtet“ und des resultativen Verbs „löschte aus“ aktualisiert. Diese perfekte Komposition kommt mit sehr wenigen Metaphern aus und verkörpert so die ganze Kunst der Traklschen Poetik, zeigt die typische Bildstruktur und die Wege zu ihrer Realisierung. Neun wortkarge Sätze, frei von poetischen „Verkleidungen“, geben den Ton der stilistischen Klarheit und Bescheidenheit an. Wie sind die

---

<sup>12</sup> Vgl. Dietz, *Form* 144-145.

<sup>13</sup> Zum Phänomen der zeitlichen Abläufe, die wie in diesem Text, durch die Verbindung des „dunklen Zimmers“ und der „sternlosen Nacht“ sichtbar gemacht, auch eine räumliche Qualität erhalten vgl.: Simon, *Traum* 46-47; Hormuth, *Sprachwelt* 53, 142-143.

<sup>14</sup> Vgl. Kemper, *Entwürfe* 90-91.

Übersetzer mit dem Text umgegangen? Wir wissen zwar nichts über die Entstehungszeit der einzelnen Übersetzungen, können jedoch annehmen, daß am Anfang die Version von Jerzy Kamil Weintraub stand, während die letzte A. Lam verfaßte.<sup>15</sup> Wenn wir uns zusätzlich zwei weitere Übersetzungen anschauen, bemerken wir einige stilistische Unterschiede, die sich nur wenig voneinander abheben. In der ersten Strophe heißt es bei Artur Marya Swinarski „Niżej chyli się łąn, / Czerwony mak“ (K:96), während P. Hertz „Niżej chyłą się zboża, / Maki czerwone“ (K:95) übersetzt. Der erste Autor gebraucht als stilistisch gesuchtes Wort „łąn“ („die Flur“), während der zweite bei „zboża“ („das Getreide“) bleibt. Außerdem tendiert Swinarski in den zwei mittleren Strophen zu einer ausgesprochen lyrischen Ausdrucksweise:

Czarna czai się burza  
Ponad pagórkami.  
Świerszcza stara pieśń  
Zamiera w polu.

Już nie poruszy się liść  
Kasztana.  
Na krętych schodach  
Szumi twój tren. (K:96)

Hertz entscheidet sich dagegen für eine dem Original nähere Stilebene:

Nad wzgórzem czarna chmura  
Groźnie nawisła.  
Stara piosenka świerszczy  
Cichnie wśród pól.

Nieruchomo tkwi liść  
Na gałęziach kasztanu.  
Sukni twojej tren  
Szeleści na krętych schodach.(K:95)

---

<sup>15</sup> J. K. Weintraub ist im Jahre 1943 gestorben, die Übersetzungen von A. Lam sind erst 1992 erschienen.



Doch die von ihm eingeführten Pluralformen „zboża“, „maki“, „pól“, „gałęziach“ stören den Blickwechsel zwischen dem Allgemeinbild und dem Detail. Beide Übersetzer benutzen dann in der vorletzten Zeile statt des Präteritums das Präsens: „Gasi ją czyjaś / Srebrna dłoń“ (K:96), „Jakaś srebrzysta dłoń / Zagasi ją“ (K:95), so daß wir eine ablaufende Handlung, das Auslöschen, beobachten.<sup>16</sup> Nichtsdestoweniger kommen beide Fassungen dem Stil des Originals relativ nahe. Dies nicht zuletzt deswegen, weil sie die Alternation des Rhythmus zwischen den drei- und zweihebigen Versen der Übersetzungsvorlage wiederzugeben suchen. Vergleichen wir jetzt die früher erwähnten Übertragungen von J. K. Weintraub und A. Lam miteinander. Sie repräsentieren, wenn auch in verschiedenem Maße, die Gegenpole einer stilistischen Interpretation des Originals. Weintraubs Übersetzung weicht in der gesamten ersten Strophe, wie auch in den Endzeilen der letzten, deutlich vom Rhythmus des Originals ab:

Lato

Wieczorem milknie skarga,  
kukułki leśny śpiew.  
Kłoni się złote żyto  
i czerwonawy mak.

Już czarna burza grzmi  
sponad pagórka.  
Starego świerszcza pieśń  
zamiera w polu.

Kasztana liść w bezruchu  
zastyga smutnie.  
Wśród krętych schodów płynie

---

<sup>16</sup> E. Lachmann ist überzeugt, daß hier die handschriftliche Version, in der „Löschet sie aus“ stand, vorzuziehen ist. Meiner Meinung nach entspricht jedoch die Fassung der historisch-kritischen Ausgabe der Logik der Bilder, weil in dieser Fassung die Dunkelheit der sternlosen Nacht sehr eng an die schon vollgezogene Handlung („leuchtet die Kerze / **Löschte sie aus**“) gebunden ist; vgl. Lachmann, *Kreuz* 200.

Szelest twej sukni.

Wśród ciszy świeca tli się  
w ciemnym pokoju.  
A później blask jej gasi  
skinienie srebrnej dłoni.

Bezwietrzna, bezgwiezdna noc. (K:97)

Dennoch sind die Störungen des Melodiebogens gering, der liedhafte Charakter des Gedichts leidet darunter kaum. Viel wichtiger ist dagegen die Neigung des Übersetzers zur Bereicherung des Textes durch stilistisch nicht neutrale Elemente. Im zweiten Vers steht der „Waldgesang des Kuckucks“, statt „Korn“ erscheint der „goldene Roggen“ und „der Mohn“ „ist rötlich“. In der nächsten Strophe beobachten wir eine Hypallage, wenn die Bezeichnung „alt“, welche das Lied charakterisierte, jetzt auf die Grille bezogen wird: das „**alte** Lied der Grille“ (D1:136). „**Starego** świerszcza pieśń“ (K:97) wird zu „das Lied der **alten** Grille“. In der dritten Strophe „erstarrt“ das Laub des Kastanienbaumes „traurig“ und auf der Treppe „fließt das Geräusch“ des Kleides. Weiterhin „glimmt“ nun die Kerze, und ihren „Schein“ löscht eine winkende „Geste“ der silbernen Hand. Nur der letzte Vers bleibt dem Wortlaut des Originals sehr nahe. Was bedeuten die hier aufgezählten Eingriffe des Übersetzers? Sie alle verändern die Bilder des Originals nur geringfügig, wirken sich aber vor allem auf den Stil der Übersetzung aus. Sie machen ihn bildhafter und tragen bedeutend zu einer Poetisierung der Darstellungsart bei. Daraus kann man auf die Art der übersetzerischen Interpretation schließen. Jene Deutung erreicht die Ebene der Bilddarstellung, gelangt aber nicht zu den Prinzipien der Komposition, zu der oben aufgezeigten Konstruktionsdominante. Wir können natürlich nicht feststellen, ob der Übersetzer den Text deswegen bereichert hat, weil er darin die Aufgabe der dichterischen Übersetzung sah, oder ob er das Gedicht auf diese Weise von Anfang an unbewußt interpretiert hat. Das aber liefert einige

Aufschlüsse dazu, welches Bild des Dichters dem Leser der Übersetzung vermittelt wird.

A. Lams Vorgehen hebt sich von dem seines Vorgängers merkbar ab:

Lato

Wieczorem milknie skarga  
Kukułki w lesie.  
Głębiej kłoni się zboże  
I mak czerwony.

Nadciąga czarna burza  
Sponad pagórka.  
Stara piosenka świerszcza  
Zamiera w polu.

Bez ruchu stoją liście  
Drzew kasztanowych.  
W spirali krętych schodów  
Szumi twa suknia.

Cicho pali się świeca  
W ciemnym pokoju;  
Srebrzystej dłoni palce  
Już ją zgasiły;

Wiatr ustał, noc bezgwiezdna. (LA:148)

Die akribische Genauigkeit des Übersetzers ist nicht nur im Bemühen um die Rhythmisierung der Sprache, sondern sogar in der Interpunktion, die genau dem Original entspricht, nachweisbar. A. Lam übersetzt den Text in einem quasiregelmäßigen Metrum.<sup>17</sup> Dadurch wird die im Ausgangstext spürbare musikalische Form unterstrichen. In der Bilddarstellung beobachten wir fast keine Unterschiede, die Sprache der Übersetzung folgt sehr genau ihrem Vorbild,

---

<sup>17</sup> Die im Original dreihebigen, siebensilbigen Verse haben dann die Gestalt eines Trochäus mit Prokatalexe, die zweihebigen Fünfsilber haben ein trochäisch-amphibrachisches und jambisch-

z.B. „*Tiefer* neigt sich“ wird als „*głębiej* kloni się“, also wortgetreu übersetzt. In der letzten Strophe wird die eingengte Perspektive hervorgehoben, man sieht nicht nur die silberne Hand, sondern ihre Finger: „*Srebrzystej dłoni palce*“. Nur in der letzten Zeile wird die Stille nicht direkt ausgedrückt, sondern angedeutet: „*Wiatr ustał*“. Es handelt sich wahrscheinlich um eine der besten Übersetzungen, da nicht nur die Sphäre der Bedeutung, sondern auch die der Darstellungsart und des Stils gewahrt werden. Das wirft die Frage auf, wie man die anderen Versionen qualifizieren darf? Meiner Meinung nach sind alle vier Fassungen äquivalent, obwohl sie auf unterschiedliche Weise den Wortlaut des Originals wiedergeben. Sie realisieren vielleicht mit anderen Mitteln eine „Intention auf die Sprache“ im Sinne Benjamins, welche in der Übersetzung grundsätzlich möglich ist.<sup>18</sup>

3. Für den Übersetzer stellt die Traklsche Prosa ein eigenes Problem dar, da sich die Prosaübersetzungen von den Gedichtübersetzungen sprachlich wesentlich unterscheiden. Und wenn auch einige Trakl-Interpreten, wie z.B. Eduard Lachmann, jene Texte in der Schreibweise der Gedichtform darzustellen versuchen<sup>19</sup>, ändert dies nichts an der Tatsache, daß ihre Übersetzung einem anderen Prinzip als im Falle der Gedichte folgen muß. Sei es nur der Rhythmus der prosaischen Sätze, der hier wesentlich mehr Freiheit als in jedem Gedicht genießt, oder sei es die Teilung in Verse, welche die Betonung auf gewisse Satz- und Versteile fallen läßt. Inwieweit man aber die innere Verwandtschaft der Traklschen Dichtung im Prozeß des Übersetzens zu Rate ziehen kann, das bleibt

---

amphibrachisches Metrum. Doch das Metrum ist in der Übersetzung unregelmäßig, es ist eher nur eine Nachahmung oder eine Vortäuschung eines regelmäßigen und rhythmischen Versmaßes.

<sup>18</sup> Benjamin, „Aufgabe“ 16.

<sup>19</sup> Lachmann ist in *Kreuz* 214-215 der Meinung, daß die Traklschen Werke nichts von ihrem Rhythmus verlieren, wenn ein Gedicht in Prosa geschrieben würde oder umgekehrt. Auch dann handele es sich um eine Prosadichtung in Versen. Ich teile diese Meinung ebensowenig wie die, daß es sich „bei Trakls Prosadichtungen um eine Verssprache“ handelt. Lachmann hat sich nur auf die Satzstruktur konzentriert und dabei übersehen, daß der Vers im Vergleich zu einem Prosasatz insbesondere bezüglich der Endreime eine andere Betonung im Satzganzen erfordern kann.

eine offene Frage. Eines läßt sich indes festhalten, und zwar, daß die innere Kohärenz des Traklschen Werkes auf die ständige Erörterung eines Themas zurückzuführen ist. Das ist das Motiv der Schuld, der Sünde. Alles andere, wie z.B. die Erlösungssuche, die Flucht in eine Idylle, die Suche nach Gott und der Weltharmonie fungiert nur als seine direkte Konsequenz. Welches Gesicht also zeigt der Dichter seinem Leser in der poetischen Prosa? Unterscheidet es sich von dem, welches man in den Gedichtübersetzungen erblickt? Kann man Prosa überhaupt wortgetreuer als Gedicht übersetzen, wie Ewa Kuryluk meint<sup>20</sup>?

Ich möchte diese kurze Analyse nur am Beispiel zweier ausgewählter Motive durchführen, und zwar an den vieldeutigen Begriffen Geschlecht und Schuld.<sup>21</sup> Meine Absicht ist es, anders als sonst üblich, die Auseinandersetzung mit dem Text nicht auf der Mikro-Ebene der Sprache zu beginnen, sondern mit den Bedeutungen, die diese Sprache ermöglicht.

Den Kern des ersten Motivs bildet das Wort „Geschlecht“, das in seinem nächsten Wortfeld zahlreiche Bedeutungen generiert. Zuerst bedeutet es soviel wie die Unterscheidung zwischen dem Weiblichen und dem Männlichen, also „Sexus“ (poln. „płeć“) bzw. Genus, wohl aber auch „die Art“, „die Gattung“ (poln. „rodzaj“, „gatunek“), weiter aber auch die „Nachkommenschaft“, „Generation“ (poln. „pokolenie“, „generacja“), und nicht zuletzt auch „die Familie“, „die Sippe“ (poln. „ród“). Im Traklschen Werk wird das Wort

---

<sup>20</sup> E. Kuryluk glaubt, daß die Übersetzung der Prosa im Vergleich zu den Gedichtübersetzungen über weit größere Möglichkeiten der „wortgetreueren Übersetzung“ verfügt; vgl. Kuryluk, „□wiat“ 95.

<sup>21</sup> Zur Wahl dieser Motive hat mich die Feststellung von B. Werner über „Traum und Umnachtung“ veranlaßt: „In dieser Prosadichtung, die fast ausschließlich um das Schuldproblem kreist und bezeichnenderweise sehr persönliche Züge trägt, wird der Schuldbegriff jedoch dialektisch als unmittelbare Verknüpfung von Fluch und Selbstbestimmung, Notwendigkeit und Freiheit, Zwang zum Bösen und Entscheidung für das Böse aufgefaßt. Mit der Erkenntnis einer objektiven, allgemeinen Schuld des Menschengeschlechts - eine Vorstellung, die wohl in der ursprünglich christlichen Denkweise des Dichters wurzelt – verbindet sich die Erkenntnis der persönlichen, existentiellen Schuld des Einzelnen, die nicht mehr weiter zu begründen oder abzuleiten ist. Der Mensch sieht sich damit vor das Paradox gestellt, zugleich wesentlich zum Bösen bestimmt zu sein und doch die volle Verantwortung für seine Sünden zu tragen, unter einem allgemeinen unentrinnbaren Verhängnis zu stehen und doch im Tiefsten selbst schuldig zu sein“ (vgl. Werner, *Erlösungsmotive* 40).

„Geschlecht“ häufig durch eine Adjektivbestimmung näher charakterisiert und damit wohl auch bewertet: „entartetes Geschlecht“ (D1:147), „verfluchtes Geschlecht“ (D1:149), „entsetztes, dunkles Geschlecht“ (D1:149). Im gesamten Werk kann man kaum ein Beispiel finden, wo dieses Wort im positiven Kontext erscheint. Für einige polnische Übersetzer stellte bereits die Wahl der verschiedenen Bedeutungen das größte Problem dar. In den früheren Übersetzungen kommen meistens die polnischen Äquivalente „płeć“ („der Sexus“), oder „rodzaj“ („die Art“, „die Gattung“) vor, während in den gegenwärtigen Übertragungen mehrfach die Bezeichnung „ród“ („der Stamm“, „die Sippe“) verwendet wird. In der Übersetzung des folgenden Fragments oszillierten die Entscheidungen der Übersetzer zwischen diesen Möglichkeiten:

Die Berberitzen sind verschwunden, jahrlang träumt es in bleierner Luft unter den Föhren; Angst, grünes Dunkel, das Gurgeln eines Ertrinkenden: aus dem Sternenweiher zieht der Fischer einen großen, schwarzen Fisch, Antlitz voll Grausamkeit und Irrsinn. Die Stimmen des Rohrs, hadernder Männer im Rücken schaukelt jener auf rotem Kahn über frierende Herbstwasser, lebend in dunklen Sagen *seines Geschlechts* und die Augen steinern über Nächte und jungfräuliche Schrecken aufgetan. Böse. (*Verwandlung des Bösen*, D1:97)

S. Kaszyński wählt für diese Stelle „płeć“, K. Lipiński dagegen „ród“. Sind die beiden Wörter gerade in diesem Kontext gleichberechtigt? Der Unterschied eines einzigen Wortes eröffnet dem Leser zwei verschiedene Interpretationsmöglichkeiten. Eine Sphäre zeigt das Innere des Menschen, seine persönliche Motivation und geistige Entscheidungsebene. In ihr ist alles Biologische verwurzelt, sie schränkt den Kontext zum Vitalismus, aber auch zum Fatalismus nur einer Person ein. Die zweite ist im Gegenteil die Sphäre der Tradition, sie schöpft aus der Vergangenheit und identifiziert die Erbschaft mit dem determinierenden Verhängnis. Die Wahl des ersten Übersetzers mag interessant klingen, doch nicht ohne Grund fällt schon in der nächsten Zeile des Textes die Frage: „Was zwingt dich still zu stehen auf der verfallenen Stiege, im

Haus deiner Väter?“ (D1:97).<sup>22</sup> Nicht nur diese Frage, die sich im Text später wiederholt, weist auf die Vergangenheit hin. Die Schatten der Toten sind überall, das Gefühl der Vereinsamung zwingt, den Blick zurück zu wenden:

Jemand verließ dich am Kreuzweg und du schaust lange zurück. Silberner Schritt im Schatten verkrüppelter Apfelbäumchen.

Ein Toter besucht dich. Aus dem Herzen rinnt das selbstvergossene Blut und in schwarzer Braue nistet unsäglicher Augenblick; dunkle Begegnung. (D1:98)

Aber erst in *Traum und Umnachtung* erscheint ein Element, auf dem die Konstruktion der Reminiszenz ruht. Das ist die Verbindung der Wörter „Geschlecht“ und „Fluch“, deren Antinomie noch die dritte, vermittelnde Größe ahnen läßt, das Schicksal:

Am Abend ward zum Greis der Vater; in dunklen Zimmern versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete *der Fluch des entarteten Geschlechts*. Manchmal erinnerte er sich seiner Kindheit, erfüllt von Krankheit, Schrecken und Finsternis, verschwiegener Spiele im Sternengarten, oder daß er die Ratten fütterte im dämmernden Hof. (D1:147)

*O des verfluchten Geschlechts*. Wenn in befleckten Zimmern jegliches Schicksal vollendet ist, tritt mit modernden Schritten der Tod in das Haus. (D1:149)

Steinige Öde fand er am Abend, Geleite eines Toten in das dunkle Haus des Vaters. Purpurne Wolke umwölkte sein Haupt, daß er schweigend über sein eigenes Blut und Bildnis herfiel, ein mondenes Antlitz; steinern ins Leere hinsank, da in zerbrochenem Spiegel, ein sterbender Jüngling, die Schwester erschien; die Nacht *das verfluchte Geschlecht* verschlang. (D1:150)

S. Kaszyński übersetzt im ersten Fragment das Wort „Geschlecht“ als „rodzaj“ („die Art“), in den nachfolgenden aber als „pleć“ („das Geschlecht“). Ob es sich dabei um eine sinngemäße Übertragung handelt, ist zu bezweifeln. Allerdings geht der rote Faden dieses Motivs weit über das Einmalige, das Einzelne und nur an eine Person Gebundene hinaus. Es klingt in der nächtlichen

---

<sup>22</sup> Vgl. Berger, *Dunkelheit* 119-120.

Stimme des Erzählens als Akkord ständiger, unablässiger Erinnerung des Schicksals an:

O, der Nächtlichen; o, der Verfluchten. Tief ist der Schummer in dunklen Giften, erfüllt von Sternen und dem weißen Antlitz der Mutter, dem steinernen. Bitter ist der Tod, die Kost der Schuldbeladenen; (D1:149-150)

Sogar in diesen kurzen Fragmenten ist nicht zu übersehen, daß ihre Symbolik um solche Themen wie Fluch, Schuld oder Brandmal kreist. Diese Begriffe betreffen aber nur selten eine konkrete Person, weil nicht sie für ihr Schicksal verantwortlich ist. Es geht hier um die Erbschaft des Fluches, um eine schuldbeladene Sippe. Der Wunsch nach Unheil wird aber in der Person des lyrischen Ich gerade auf diese Weise verkörpert. Vorsichtig kann man also sagen, daß das polnische Wort „ród“ besser als die anderen die Aufgabe der Äquivalenz erfüllt, da es direkt auf den Kontext einer Geschichte, die sich in einer bestimmten Person verwirklicht, verweist. Sowohl A. Lam als auch K. Lipiński übersetzen das betreffende Wort immer als „ród“, was hier als beste Lösung erscheint, da auf diese Weise die überpersönliche Dimension des Schicksals angedeutet wird, welches den Helden der Traklschen Prosadichtung vor die Kluft zwischen Erlösungssuche und Schuldbekennnis stellt. Das Stigma gilt also nicht nur für den Nachkommen, es geht mit dem ganzen „verfluchten Geschlecht“ durch die Zeit. Natürlich ist der Sinn dieser Begriffe nur im Rahmen ihres literarischen Kontextes zu verstehen.<sup>23</sup> Ich möchte hier für diese Übersetzung des Motivs plädieren, da sie eher im Kontext des gesamten Werkes bleibt und seine inneren Verbindungen und Zusammenhänge hervorhebt. Auf diese Weise kann der Übersetzer die „Unterwelt“ des Textes und seinen Hintergrund in der Übersetzung zur Geltung bringen. Die Übersetzer des Trakl-Bandes (1973) sind aber in ihren Interpretationen uneinig und nicht konsequent, sie wählen nämlich

---

<sup>23</sup> Interessant ist aber, daß das Motiv des Geschlechts die gut erkennbaren Spuren von O. Weiningers Werk *Geschlecht und Charakter* trägt. Darauf hat vor allem hingewiesen: Doppler, „Georg Trakl“ 84-93; vgl. auch: Heckmann, „Geschlecht“ 10-259.



sogar in einem Text zwischen verschiedenen Wörtern der Zielsprache (z.B. S. Kaszyński: „płec“ und „rodzaj“, K:88ff.), wodurch seine inneren Bezüge entstellt werden.

Das zweite Motiv, Schuld, ist im gesamten Werk Georg Trakls ständig präsent. Im Vergleich zu dem ersten ist es deutlicher ausgeprägt, so daß es im Oeuvre des Dichters tatsächlich eine wichtigere Rolle spielt. „Die Schuld“ nimmt in der symbolischen Reihe der konstanten Bilder des Traklschen Werkes einen Platz ein, den man als die unvermeidbare Konsequenz des Brandmals sehen kann, das auf dem „verfluchten Geschlecht“ lastet. Es handelt sich dabei um eine tragische Verbalisierung dieses Schicksals, das in einer so sehr persönlichen Dichtung, wie es bei Trakl der Fall ist, zum Kern der inneren Spaltung führt, dabei aber selbst zur schöpferischen Motivation wird. Walter Muschg hat angedeutet, daß vielleicht diese eingestandene Wahrheit Georg Trakl zu einem großen Dichter gemacht hat.<sup>24</sup> Eine der Schlüsselszenen seiner Dichtung lautet:

Mit purpurner Stirne ging er ins Moor und Gottes Zorn züchtigte seine metallenen Schultern; o, die Birken im Sturm, das dunkle Getier, das seine umnachteten Pfade mied. Haß verbrannte sein Herz, Wollust, *da er im grünenden Sommergarten dem schweigenden Kind Gewalt tat, in dem strahlenden sein umnachtetes Antlitz erkannte*. Weh, des Abends am Fenster, da aus purpurnen Blumen, ein gräulich Gerippe, der Tod trat. O, ihr Türme und Glocken; und die Schatten der Nacht fielen steinern auf ihn. (D1:147-8)

In der von S. Kaszyński stammenden Übersetzung dieses Fragments fehlt die Erkenntnis, daß das Motiv der Schuld sich im ganzen Werk allmählich entwickelt. Die Übersetzung lautet wie folgt:

Ze szkarłatnym czołem wszedł w bagno, a gniew Boży pokarał jego metaliczne ramiona; o, brzozy w czas burzy, o, ciemne bestie, omijające jego obłądne tropy. Nienawiść wypaliła jego serce, rozkosz, gdy zadając gwałt w letnim zielonym ogrodzie milczącemu dziecku, rozpoznał w jego promieniejącym obliczu swój obłąd. O biada, gdy wieczorem ukazał się w oknie straszliwy kościotrup ze szkarłatnych kwiatów, wypełzła śmierć. O wieże i dzwony; a cienie nocy opadły na niego kamieniem. (K:89)

---

<sup>24</sup> Vgl. Muschg, *Literaturgeschichte* 155-156.

Der Übergang von der Szene aus dem früheren Text *Verwandlung des Bösen* (D1:97), in der ein Täter, wie der Priester-Mörder, eine Gestalt der Unschuld schlachtet, vollzieht sich hier in einer Umwandlung zur anderen, die die Mitbeteiligung des Täters und seines Opfers am mystischen Gewaltakt zeigt. Dieses umgekehrte Bildnis der Schuld entfaltet sich im Laufe einer fiktiven Zeit:

Du auf verfallenen Stufen: Baum, Stern, Stein! Du, ein blaues Tier, das leise *zittert*; du, der bleiche Priester, der es *hinschlachtet* am schwarzen Altar. O dein Lächeln im Dunkel, traurig und böse, daß ein Kind im Schlaf *erbleicht*. Eine rote Flamme *sprang* aus deiner Hand und ein Nachtfalter *verbrannte* daran. (*Verwandlung des Bösen*, D1:97)

Ein roter Wolf, *den ein Engel würgt*. Deine Beine klirren schreitend wie blaues Eis und ein Lächeln voll Trauer und Hochmut hat dein Antlitz versteinert und die Stirne erbleicht vor der Wollust des Frostes. (*Winternacht*, D1:128)

Ähnlich wie im Gedicht „Passion“ wird die Grenze zwischen dem Opfer und dem Mörder durch einen gemeinsamen Akt der „Blutsverbrüderung“ verwischt:

*Unter finsternen Tannen  
Mischten zwei Wölfe ihr Blut  
In steinerner Umarmung; ein Goldnes  
Verlor sich die Wolke über dem Steg,  
Geduld und Schweigen der Kindheit.*  
(D1:125)

Der Übersetzer aber war offensichtlich nicht imstande, den vielen Verwandlungen der handelnden Person nachzukommen. Die Erkenntnis, die dem Täter eigen ist, als er „*sein* umnachtetes Antlitz“ in dem „schweigenden Kind“ erkennt, geht in der Übersetzung leider verloren. Feine Unterschiede liefern manchmal Erkenntnisse über das Fundament des Traklschen Gesamtwerkes. Der Kern des Verstehens steckt in der Identifizierung. Dieses „umnachtete Antlitz“ gehört dem Täter, dem Mörder. Aber die Tatsache, daß er es in seinem Opfer

erblickt und erkennt, geht weit über die Bedeutung der einzelnen Szene hinaus.<sup>25</sup> Es handelt sich hier um eine Verwandtschaft, eine mystische Union. Das kann den Versuch bedeuten, den tragischen Akt von der Ebene der Schuld auf die des Schicksals zu heben. Und so beugt sich der Held der Welt Trakls vor dem Verhängnis, gibt dem Bösen nach, indem er seine Entscheidung, seine Wahl in die Macht seines Fatums legt. Nur auf diese Weise könnte die Schuld den Weg der Erlösung finden.

Meine Absicht war, mit dieser kurzen Skizze alternative Möglichkeiten der vergleichenden Übersetzungsanalyse zu präsentieren. Nicht jede Auseinandersetzung mit dem literarischen Text muß (obwohl es durchaus angebracht sein kann) mit einer mühsamen Sprachanalyse beginnen. Auch die Untersuchung der makrostilistischen Ebene kann in bestimmten Fällen für die Übersetzungskritik nützlich sein. Unsere Reflexion zielt dabei nicht nur auf die Erkenntnis der dargestellten Welt ab, sondern auch auf die Art und Weise, wie diese Welt dem Leser präsentiert wird. Dies ist eines der interessantesten Probleme, mit denen sich die auf die Rezeptionsästhetik hin orientierte Übersetzungswissenschaft zu beschäftigen hat.

Die dichterische Sprache bot Trakl die Möglichkeit der bildhaften Expression. In der Welt, die er geschaffen hat, herrscht eine einzigartige, konsequente Logik. Sie ist nur der Vorstellungskraft des Dichters untergeordnet. Das Wort, welchem man in der Übersetzung viel Aufmerksamkeit widmen muß, kommt bei Trakl nicht nur um seines Klanges willen vor. Es ist ein Vehikel der Bedeutung, die vom Geisteszustand bestimmt wurde. Deswegen eben kann

---

<sup>25</sup> Das *Schuld*-Motiv entsteht vor dem Hintergrund der stets erörterten und geheimnisvollen, wohl aber nie eindeutig bewiesenen Beziehung des Dichters zu seiner Schwester Grete. Die betreffende Szene scheint auf diesen Kontext hinzudeuten: „Trakls Schwester Grete ist eine interessante, ja singuläre Erscheinung; der dunkle Glanz ihres Geschlechts erhellte - oder verfinsterte- die Seele des Dichters. Sie ist die Hauptakteurin auf der Bühne seines Lebens und seiner Phantasie, er hat sie in eine Sagengestalt verwandelt, er mythisierte sie und verbarg im dichterischen Gleichnis ihrer beider dämonische Sinnlichkeit, indem er sich und sie zu einem Zwiewesen verschmolz, das von allem Geschlechtlichen entschlackt ist: Jüngling und Jünglingin; Fremdling und Fremdlingin, Mönch und Mönchin. [...] Schon als Kind sieht sie Georg auffallend ähnlich. Später verstärkt sich

manchmal eine Unachtsamkeit die kunstvolle Konstruktion dieser fiktiven Welt zerstören. In diesem Fall nützt die Analyse der Poetik eines Textes nicht viel, wichtiger ist die Poetik des Ganzen, das als Gewebe der „nächtigen Pfade“ tief im Hintergrund des einzelnen Wortes verstanden werden muß.

---

noch diese Ähnlichkeit: groß und kräftig erscheint die Nase in dem breiten, grobknochigen Gesicht, aus dessen Zügen Vitalität und Sinnlichkeit sprechen.“ (Basil, *Trakl* 70)

Literaturverzeichnis:

1. Primärtexte und Übersetzungen der Werke Trakls:

Trakl, Georg. *Dichtungen und Briefe*. Bd.1, 2. Hg. W. Killy, H. Szklenar. Salzburg 1969. [Sigle: (D: Seite)]

Trakl, Georg. *Wiersze*. Hg. J. Koprowski. Warszawa 1973 [Sigle: (K:Seite)].

Trakl, Georg. *Poezje zebrane*. Hg. A. Lam. Tarnów 1992 [Sigle: (LA:Seite)].

Trakl, Georg. *Jesień duszy*. Hg. K. Lipiński. Kraków 1993 [Sigle: (LI:Seite)].

2. Sekundärliteratur:

Basil, O. *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1965.

Benjamin, W. „Die Aufgabe des Übersetzers“. *Gesammelte Schriften* 4. Hg. Walter Benjamin. Frankfurt/M 1972. 9-21.

Berger, A. *Dunkelheit und Sprachkunst. Studien zur Leistung der Sprache in den Gedichten Georg Trakls*. Wien 1971.

Dietz, L. *Die lyrische Form Georg Trakls*. Trakl-Studien 5. Salzburg 1959.

Doppler, A. „Georg Trakl und Otto Weininger.“ *Die Lyrik Georg Trakls*. Hg. A. Doppler. Wien 1992. 84-93.

Doroszewski, W., Hg. *Słownik języka polskiego*. Warszawa 1963.

Doroszewski, W., Hg. *Słownik poprawnej polszczyzny*. Warszawa 1973.

Goldmann, H. *Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*. Trakl-Studien 4. Salzburg 1954.

Heckmann, U. „Das verfluchte Geschlecht. Motive der Philosophie Otto Weiningers im Werk Georg Trakls.“ *Literaturwissenschaftliche Untersuchungen* 12. Hg. T. Beck. Frankfurt/M 1992.

Hormuth, N. *Sprachwelt und Wirklichkeit. Die Struktur der lyrischen Eigenwelt in den Gedichten Georg Trakls*. Freiburg 1963.

Kemper, H.-G. *Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis*. Tübingen 1970.

Kuryluk, E. „Jesienny świat. O poezji Georga Trakla.“ *Twórczość* 6 (1973): 92-103.

Lachmann, Eduard. *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls*. Trakl-Studien 1. Salzburg 1954.

Lipiński, K. „Die Rezeption Trakls in Polen.“ *Interpretationen und Polemiken. Österreichische und schweizerische Literatur der Gegenwart*. Hg. K. Koczy, K. Skrzypczak. Katowice 1984. 128-137.

Lipiński, K. „Georg Trakls Dichtung als Vorlage des Übersetzungsprozesses.“ *Literatur und Sprache im Österreich der Zwischenkriegszeit*. Hg. W. Weiss, E. Beutner. Stuttgart 1985. 185-201.

Lipiński, K. „Übersetzungsfall Georg Trakl: Strategien der Schlüsselwortwiedergabe.“ *Trakl in fremden Sprachen - Internationales Forum der Trakl-Übersetzer*. Trakl-Studien 17. Hg. A. Finck, H. Weichselbaum. Salzburg 1991. 15-25.

Markowski, A., Hg. *Słownik poprawnej polszczyzny PWN*. Warszawa 1999.

Muschg, W. *Tragische Literaturgeschichte*. Bern 1957.

Napierski, S. *Liryka niemiecka*. Chełm 1936.

Ritzer, W. *Neue Trakl-Bibliographie*. Trakl-Studien 12. Salzburg 1983.

Simon, K. *Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen*. Trakl-Studien 2. Salzburg 1955.

Scholz, J. „Twój wiersz jest niedoskonałą pokutą.“ *Kresy* 4 (1994): 214-218.

Werner, B. *Erlösungsmotive in der Dichtung Georg Trakls*. Frankfurt/M. 1961.

Wetzel, H. *Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls*. Trakl-Studien 7. Salzburg 1971.

**Jacek Scholz**, (\*1970) 1989-1994 – Studium der Polnischen Philologie an der Katholischen Universität in Lublin. 1993-1994 – Studium der Germanistik an der Maria-Curie-Skłodowska-Universität in Lublin. 1994-1997: Doktorant an der Universität Wien, Dissertation zum Thema: „Theoretische und praktische Probleme der Gedichtübersetzung am Beispiel der Übertragung von Georg Trakls Gedichten ins Polnische“. Seit 1998 Assistent im Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Katholischen Universität in Lublin.

**Jacek Scholz** (\*1970) — ukończył filologię polską na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (1993-94), następnie zaś germanistykę na UMCS (1994-97), doktorat w Wiedniu na temat *Teoretyczne i praktyczne problemy przekładu poezji na przykładzie tłumaczeń na polski wierszy Georga Trakla*. Od 1998 asystent w Instytucie Literatury Porównawczej KUL w Lublinie.