

Mickiewicz, Edgar Allan Poe, Henrik Ibsen und August Strindberg. Als ein Fall von Systemreferenz wird das Vokabular bzw. 'Lexikon' der polnischen 'Schlüsseltradition', d. h. der Hochromantik, gewählt.

Die ersten Beispiele haben nur *einen* Proto- bzw. Prätext. Als Kryptozitat findet sich in einer Reihe von Folgetexten eine der „übersetzungsauffälligen Leitvarianten“ (Frank/Hulpke 1987, 103) in E. A. Poes Gedicht "The Raven" (1849), die Refrain-Formel *nevermore*. Der polnische Avantgarde-Künstler Stanisław Ignacy Witkiewicz verwendet diese Formel in seinem Drama *Kurka wodna* (poln. 1921; *Das Wasserhuhn*) als Kryptozitat, und zwar als Eigenname: *Księżna Alicja of Nevermore* (Fürstin Alice of Nevermore; vgl. Witkiewicz, *Dramaty* 2, 1972, 8). In allen eingesehenen Übersetzungen wurde die Direktübernahme als Wiedergabemodus gewählt: In Heinrich Kunstmanns deutscher Übersetzung lautet der Rollename *Fürstin Alice of Nevermore* (Witkiewicz, *Narr und Nonne*, 1965, 7); in der englischen Übersetzung von Daniel Gerould und C. S. Durer heißt die Figur *Duchess Alice of Nevermore* (Witkiewicz, *The Madman and the Nun and other Plays*, 1968, 43) usw. Zu den besonders häufig verwendeten Direktzitaten und Quasizitaten gehören Wendungen aus Shakespeares *Hamlet*. In Sławomir Mrożeks Dreiakter *Tango* (poln. 1964) ist Hamlets Entgegnung auf den wortklauberischen Polonius – *Words, words, words* (Shakespeare, *The Complete Works*, ed. P. Alexander, 1959, 1042) – nicht dem neuzeitlichen moralischen Rigoristen Artur, sondern Arturs Vater, dem Künstler Stomil, in den Mund gelegt: *Slowa, slowa, slowa* (Mrożek, *Utwory sceniczne* 2, 1973, 95). Das Zitat, das – sinnstiftend – dem 'modernen Hamlet' abgenommen worden ist (Artur ist ein Phrasendrescher), lautet in Ludwig Zimmerers – den genauen Wortlaut der Vorlage öfter ignorierender – deutscher Übersetzung: *Worte, Worte, nichts als Worte* (Mrożek, *'Tango' und andere Stücke*, 1980, 244). Hier wählen andere Übersetzer die Form des Ausgangstextes. Die bulgarische Übersetzung lautet: *Dumi, dumi, dumi* [Worte, Worte, Worte] (Mrożek, *'Tango' i drugi piesi*, 1990, 257). Ähnlich wie der Ausruf Richards III *a kingdom for a horse* (vgl. 6) wird auch Hamlets *to be, or not to be* bevorzugt als Quasizitat aufgenommen. In Stanisław Ignacy Witkiewiczs *Kurka wodna* ist Hamlets Schicksalsfrage parodiert: Die Rollenfigur Wojciech Wałpor, ein Vorläufer von Mrożeks ostentativ liberalem Stomil, fragt in dem Augenblick, als

eine Revolution die westliche Zivilisation zu zerstören droht: *Wint czy auction bridge? ... That is the question. (To jest pytanie.)* [Wint oder auction bridge? ... (Das ist [die] Frage.)] (Schultze/Paul 1990, 175). Diese dreigliedrige Referenz besteht aus einem Quasizitat, einem direkt übernommenen Halbzitat und einer Direktübersetzung des gleichen Halbzitats. Die Direktübersetzung kann dabei die Tonstellen des englischen Texts erhalten: *To jest pytanie*. In einem schicksalhaften Augenblick für die europäische Zivilisation und Kultur als Wahl zwischen zwei Kartenspielen formuliert, erfährt Hamlets Frage eine fundamentale Entwertung. Sowohl der deutsche Übersetzer Heinrich Kunstmann als auch das amerikanische Übersetzer-Team Daniel Gerould und D. S. Durer machen aus der dreigliedrigen eine zweigliedrige Referenz: *Wint oder Auction bridge? That ist the question* bzw. *Whist or auction bridge? 'That ist the question'* (Schultze/Paul 1990, 176f.). In beiden Wiedergaben geht damit die für Witkiewiczs Œuvre kennzeichnende Dreizahl verloren. In der deutschen Übersetzung, die das Halbzitat durchaus wiederholen könnte (*Das ist die Frage*), wird damit auf ein Signal der polyglotten Textur in Witkiewiczs Texten verzichtet. Mit einem Halbzitat in der Zielsprache konfrontiert, verzichtet das amerikanische Team auf eine Doppelung von Hamlets Worten. Beispiele wie dieses zeigen, dass gerade das *Spiel* mit Zitaten und Zitationsweisen übersetzerische Herausforderungen bereithält. Dies gilt in spezifischer Weise für die Stücke des polnischen Dramatikers Witold Gombrowicz, in dessen Verständnis von der *conditio humana* menschliches Sprechen grundsätzlich nicht-authentisch, d. h. zitierend bzw. rezitierend ist (Maskała 1993). Die Dramenfiguren zitieren somit ihre eigene Rolle oder andere Texte und Rollen (teilweise bewusst, teilweise unbewusst), ggf. nehmen sie auch metatextuell zu ihrem zitierenden Sprechen Stellung. Übersetzer sind somit gefordert, nicht allein unterschiedliche Formen von Text-Text-Bezügen zu reproduzieren, sondern zugleich Signale für ein 'zitierendes Sprechen des Zitats' zu erfinden. In Gombrowiczs Dreiakter *Slub* (poln., abgeschlossen 1946; *Die Trauung*), der sich intertextuell vor allem auf Shakespeares *Hamlet*, daneben z. B. auch auf Goethes *Faust* (1808) bezieht, gibt es ein dichtes Netz von Allusionen auf Hamlet-Worte. Die Wendungen, mit denen Hamlet seinen Freund Horatio auf sein bewusstes Rollenspiel vorbereitet (*How strange or odd some'er I bear myself*), sind in-

tertextuell aufgerufen, wenn die zentrale Rollenfigur Henryk dem Freund Wladzio erklärt: *Przepraszam cię, jakos sztucznie mi się mówi... nie mogę mówić w sposób naturalny* [Ich entschuldige mich bei dir, irgendwie künstlich spricht's aus mir... ich kann nicht auf natürliche Weise sprechen]. Während sich der Hamlet des Prätextes absichtlich verstellt (*shall think meet / To put an antic disposition on -*), erfolgt das künstliche Reden in diesem „Echo“ (Perri 1978, 290) auf Shakespeares Text spontan, unfreiwillig: Vor eine undurchschaubare Situation gestellt, erfährt Gombrowiczs Figur sich als deformiert. Die französische Übersetzung von Koukou Chanska und Georges Sédir lautet: *Pardonne-moi si des mots artificiels me viennent... je suis incapable de parler simplement* (Schultze/Paul 1990, 181). Durch die Wendung *Pardonne-moi* (bei Shakespeare: *so help you mercy*) eingeleitet, lässt sich die französische Übersetzung der Allusion mit ähnlicher Sicherheit identifizieren wie die Allusion in dem polnischen Ausgangstext. Das 'zitierende Sprechen eines Kryptozitats' liegt z. B. vor, wenn die Rollenfigur Henryk Hamlets Klage *Oh God! / How weary, stale, flat and unprofitable / Seem to me all the uses of the world!* aufnimmt: *Boże! / Boże i Boże!* [Gott! Gott und Gott!] (Schultze/Paul 1990, 181 f.). Die syndetische Fügung (*i* – und) zeigt an, dass der 'künstlich' sprechende Henryk den Gottesanruf gleichsam aufsagt. Die deutsche Übersetzung von W. Tiel und deren überarbeitete Fassung von Helmar Harald Fischer geben das Kryptozitat nicht als 'zitiertes Zitat', sondern als natürliche, mimetische Äußerung wieder: *Oh du lieber Gott! / O Gott! O Gott!* (Schultze/Paul 1990, 181). Mit Blick auf den poetischen Code des Stückes ist der Transfer der Textreferenz somit kontraproduktiv. Hier findet die französische Übersetzung einen Weg, das zitierende, 'geleierte' Sprechen des Kryptozitats zu reproduzieren: *O dieu. / O dieu, odieu, et Dieu!* (Schultze/Paul 1990, 178–183). Für einen zielseitigen Referenzwechsel einander überlagernder Textreferenzen kann Mrożeks Drama *Tango* als Beispiel dienen. In seiner Hybris-Rede verkündet Artur: *Ja jestem silny [...] jestem czynem, jestem wolą, jestem energią. Silą jestem!* [Ich bin stark [...] ich bin Tat, bin Wille, bin Energie! Kraft bin ich!] (Schultze/Paul 1990, 170). Mit diesem 'verbalen Kraftakt' bezieht sich Mrożeks Figur direkt auf Mickiewicz Konrad, d. h. auf die 'Improvisation' in den *Dziady* (poln. 1833; *Ahnenfeier*): *Taka pieśń jest siła, dzielność, [...] czuły jes-*

tem, silny jestem i rozumny [Ein solcher Gesang ist Kraft, Energie [...] empfindsam bin ich, stark bin ich und verständig] (Schultze/Paul 1990, 170). Aus den Worten von Mickiewicz Konrad und Mrożeks Artur lassen sich darüber hinaus Fausts Übersetzungsprobleme mit dem Anfang der Genesis heraushören: 'das Wort' – 'der Sinn' – 'die Kraft' – 'die Tat'. Sowohl der deutsche Übersetzer Ludwig Zimmerer als auch das amerikanische Team Ralf Manheim und Teresa Dzieduszycka wählen hier zielseitig (offensichtlich unabhängig voneinander) einen neuen, anderen Bezugsort – nämlich ein Sprichwort: „Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg“ bzw. „Where there is a will there is a way.“ Die Erklärung des übersetzten Artur lautet: *Ich bin die Tat, der Wille und der Weg; I am the act, the will and the way* (Schultze/Paul 1990, 171). Durch den Referenzwechsel von der hohen Literatur – der Bibel, Goethe, Mickiewicz – zum Sprichwort wird dabei zielseitig die Allusion auf einen weiteren Bibeltext erzeugt, Joh. 14,6: „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben.“ Da sich Mrożeks Artur – gemäß dem Kontext des Dramas der polnischen Hochromantik – als 'Erlöser' bezeichnet, folgt diese übersetzerische Option – ungeachtet der veränderten Referenzorte – teilweise dem Sinnangebot des Ausgangstextes.

Gerade bei Allusionen und Reminiszenzen, die aus größerer zeitlicher Distanz zum Ausgangstext übersetzt werden, besteht die Gefahr, dass sie unerkant bleiben. Während lebende Autoren ihren autorisierten Übersetzern teilweise genaue Hinweise dazu geben, welche Text-Text-Bezüge zu beachten sind, wobei der Übersetzer als 'privilegierter Leser' einen anderen Text erhält als die Leserschaft der Zielkultur (Runkel/Bergling 1997, 12), müssen spätere Übersetzer die notwendige kulturelle Kompetenz – soweit dies möglich ist – erwerben. Ein aussagehaltiger Beispielfall ist die extrem dichte Textur von Ibsen- und Strindberg-Zitaten, -Allusionen und -Reminiszenzen im Dramenwerk von Witkiewicz. Dieser Fall von gesteigerter Referenzialität ist insbesondere darin begründet, dass Witkiewicz sein avantgardistisches Konzept eines Theaters der 'Reinen Form' u. a. im Rekurs auf das Dramenwerk Ibsens und Strindbergs verhandelt (Sokół 1990). Hier zeigt sich somit eine Anschlussstelle von Intertextualität und Metatheatralität. Weitere Begründungszusammenhänge sind Anschlussstellen an die polnische Dramentradition seit der Hochromantik sowie an Witkiewiczs persönliches

98. Spi
Leben
1924
Avant
überse
Übers
schran
beider
wieder
zen ('
Texte
zung n
rares C
großen
sich ei
oder v
seinen
Sozial
sich al
keit er
1884;
gegen
for mi
die Ta
lede V
Äußer
als All
Eingar
Die M
uratow
zkoś
Krieg
schhei
395).
setzun
Leon,
gabe
Individ
Verma
l'hum
Wiede
'Spur'
schaff
Hochr
licher
to sav
Paul 1
Leitw
z. B.
Stücke
Ein
Remin
gen v
textes,
sinn fi
auch d
men, v
u. a. in

Leben. Da die vor allem zwischen 1918 und 1924 geschriebenen Stücke des polnischen Avantgardisten erst seit den 1960er Jahren übersetzt wurden und werden, ist bei den Übersetzern ggf. mit einer nurmehr eingeschränkten Vertrautheit mit den Stücken beider Skandinavier zu rechnen. Mehrfach wiederkehrende Allusionen und Reminiszenzen (Witkiewicz, der die skandinavischen Texte in polnischer oder deutscher Übersetzung rezipiert haben kann, hatte ein geradezu rares Gedächtnis) liegen z. B. beim Thema der großen (illusionären) Lebensaufgabe vor, die sich ein männlicher Protagonist gestellt hat oder vor die er sich gestellt sieht. (Durch seinen Vater von allen Möglichkeiten einer Sozialisation ferngehalten, sollte Witkiewicz sich als unverwechselbare Künstlerpersönlichkeit entwickeln.) In Ibsens *Wildanden* (norw. 1884; *Die Wildente*), erklärt Hjalmar Gregers gegenüber: [...] *det er livsopgaven, som står for mig nat og dag* [das ist die Lebensaufgabe, die Tag und Nacht vor mir steht] (Ibsen, *Samlede Verker* 10, 1932, 103). Solche und ähnliche Äußerungen kehren in Witkiewiczs Dramen als Allusionen wieder, etwa wenn in einer der Eingangssequenzen von *Matka* (poln. 1924; *Die Mutter*) die Titelfigur äußert: *Ja mego syna uratowalam od wojny, bo on musi zbawić ludzkość całą* [Ich habe meinen Sohn vor dem Kriege bewahrt, denn er muß die ganze Menschheit retten] (Witkiewicz, *Dramaty* 2, 1972, 395). Alain van Crugten's französische Übersetzung gibt an die Zielkultur weiter, dass Leon, der Sohn der Titelfigur, mit einer Aufgabe bzw. Mission betraut ist (er will das Individuum retten, die Gesellschaft vor der Vermassung bewahren); *car il doit sauver l'humanité entière*. In der amerikanischen Wiedergabe von Gerould und Durer ist diese 'Spur', die sowohl zu Strindbergs Bühnenschaffen als auch zum Drama der polnischen Hochromantik und zu Witkiewiczs persönlicher Existenz führt, getilgt: *since he is going to save the entire human race* (vgl. Schultze/Paul 1990, 207). Es darf vermutet werden, dass Leitwörter der skandinavischen Prätexte, wie z. B. *livsopgave* [Lebensaufgabe] in Ibsens Stücken, hier nicht identifiziert wurden.

Ein Übersehen von Allusionen oder auch Reminiszenzen kann nicht nur zu Abweichungen vom Deutungsangebot des Ausgangstextes, sondern auch zu Unsinn und Gegensinn führen. In Witkiewiczs *Matka* wird z. B. auch das Motiv karger Mahlzeiten aufgenommen, wie es in mehreren Strindberg-Dramen, u. a. in *Spöksonaten* (schwed. 1907; *Gespen-*

stersonate), vorkommt: *Hon kokar ur köttet, ger oss trådarne och vatten, medan hon själv dricker ur buljongen* [Sie kocht das Fleisch aus, gibt uns die Fasern und das Wasser, während sie selbst die Bouillon austrinkt.] (vgl. Strindberg, *Kamarspel*, 1991, 215). In einem metatheatralen Kommentar gibt Leon seiner Mutter gegenüber Strindberg den Vorzug vor Ibsen: *Raczej już niech będzie tragedia zimnych zup i wygotowanego z soków mięsa à la Strindberg* [Eher schon sei es eine Tragödie kalter Suppen und aus Fleischsäften zubereiteter [Suppen] à la Strindberg] (vgl. Schultze/Paul 1990, 203). Mit den Suppen ohne Nährwert kann die deutsche Übersetzerin Irmtraut Zimmermann-Göllheim nichts anfangen: *Wenn schon, dann eher die Tragödie der kalten Suppen und der unterschlagenen Fleischgeschäfte à la Strindberg* (vgl. Schultze/Paul 1990, 203). Bei van Crugten wird diese 'übersetzte Mahlzeit' auf andere Art ungenießbar: *de la viande trop cuite à la Strindberg* (Schultze/Paul 1990, 204). Für Rezipienten der Zielkulturen gehen die intertextuellen Bezüge teilweise verloren, teilweise erscheinen sie als bloßes Spielmaterial. Die mehrfache Kontextualisierung und damit das mehrfache Deutungsangebot von Ibsens und Strindbergs Œuvre in Witkiewiczs Dramen bleibt zielkulturellen Rezipienten gewiss weitgehend verborgen.

Weitere Fallbeispiele zum übersetzerischen Umgang mit Text-Text-Bezügen, etwa Beispiele aus dem Bereich der Lyrik, könnten gleichfalls zeigen, dass diese Spielart von Intertextualität ein extrem sensibler Ort übersetzerischen Transfers ist.

Für den Umgang mit Systemreferenzen sei nur ein Fall erschwerter Identifizierbarkeit vorgestellt. In Slawomir Mrożeks Dreiakter *Policja* (poln. 1958; *Polizei*) hält der Gefangene eine große Rede, in der er zum einen den Makrotext der polnischen Kultur, zum anderen das spezifische Lexikon der Hochromantik mit Vokabular wie *rozkosz* [Wonne], *blekit* [Himmelsbläue], *tęcza* [Regenbogen] u. a. m. aufruft (Mrozek, *Utwory sceniczne*, 1963, 13). In Ludwig Zimmerers Übersetzung sind diese Wörter weitgehend, jedoch nicht völlig am Ausgangstext orientiert wiedergegeben: *gibt uns ein Gefühl der Wonne, im Strahlenkranz der Herrschaft* (statt 'in der Himmelsbläue der Herrschaft'), *den reinen Regenbogen unseres Staatswesens* (Mrozek, „Tango“ und andere Stücke, 1980, 14). Zielkulturelle Rezipienten dürften aufnehmen, dass hier lexikalisch gestützte Systemreferenz vorliegt. Möglicherweise ruft der Regenbogen auch die Romantik

auf. Dass der Gefangene den totalitären Staat mit jenem Code preist, der in der polnischen Kultur den höchsten Wert hat, d. h. mit dem Code der romantischen 'Schlüsseltradition', kann kaum rezipiert werden. Systemreferenzen lassen sich in erster Linie dann vermitteln, wenn sie kulturenübergreifend verfügbar sind.

6. Übersetzerischer Umgang mit Spielarten des Zitats und Systemreferenzen im Textganzen

Der übersetzerische Umgang mit Direktzitate, Kryptozitaten, Paraphrasen und leicht modifizierten Direktzitate in Stückganzen sei an fünf deutschen und einer englischen Wiedergabe von Anton Pavlovič Čechovs Drama *Tri sestry* (russ. 1901; *Drei Schwestern*) veranschaulicht. Das Stück ist ein Beispiel für Poetik der Textreferenz (Košny 1971). Diese ist durch eine dichte Textur lateinischer und russischer Zitate gegeben. Die lateinischen Zitate, von denen die meisten den Charakter geflügelter Worte haben (*In vino veritas, Omnia mea mecum porto, Mens sana in corpore sano*), stammen aus Texten von Cicero, Juvenal, Plinius d. Ä. u. a. Diese Zitate sind bereits in den russischen Ausgaben in Fußnoten oder aber im Anhang übersetzt (A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tt.*, 12–13, 1978, 464–466). Die lateinischen Zitate, die für stereotype, abgenutzte Intertextualität stehen, dienen ausschließlich der Charakteristik des wohlmeinenden, selbstzufriedenen, in seiner beruflich bedingten Textwelt erstarrten Gymnasiallehrers Kulygin. Im Felde der externen Kommunikation bildet diese konstante Textur einen Kontrast zu der desintegrierenden gesellschaftlichen Ordnung, der Instabilität zwischenmenschlicher Beziehungen, der Infragestellung gültiger Orientierungen usw. In den russischen Zitaten werden vor allem russische Klassiker und kanonische Texte des 19. Jhs. aufgerufen: Aleksandr Sergeevič Puškins Poeme *Ruslan i Ljudmila* (russ. 1820; *Ruslan und Ludmila*) und *Cygany* (russ. 1824; *Die Zigeuner*) sowie der 'Roman in Versen' *Evgenij Onegin* (russ., vollst. Ausgabe 1833; *Eugen Onegin*), Aleksandr Sergeevič Griboedovs *Gore ot uma* [wörtl. Kummer vom Verstand] (russ., entst. 1824, vollst. Erstdruck 1862; *Verstand schafft Leiden*), Michail Jur'evič Lermontovs Gedicht „Parus“ (russ. 1832; „Das Segel“), Ivan Andreevič Krylovs Fabeln „Krest'janin i Robotnik“ (russ. 1815; „Der Bauer und der Arbeiter“) und „Gusi“ (russ.

1811; „Die Gänse“) Nikolaj Vasil'evič Gogol's Erzählungen *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem* (russ. 1834; *Erzählung davon, wie sich Ivan Ivanovič und Ivan Nikiforovič verzankten*; auch: *Die zwei Ivane*) und *Zapiski sumasšedšego* (russ. 1835; *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*). Darüber hinaus kommen einzelne Zitate aus Musikstücken vor (Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tt.*, 464–466). Die markierte Verwendung intertextueller Bezüge ist dadurch hervorgehoben, dass teilweise die Autorennamen mit genannt sind und das Zitierverfahren metatextuell kommentiert ist; das zitierende Sprechen ist überdies durch den Sprechgestus angezeigt (*er deklamiert*), auch werden neben den Autoren der aufgerufenen Texte weitere Schriftstellernamen, etwa Dobroľjubov und Voltaire, genannt. Im Felde der internen Kommunikation ist von 'aktiver' und 'passiver' Textreferenz zu sprechen: Die Zitate werden teilweise bewusst eingesetzt, sind teilweise aber auch spontane Äußerungen, die innere Befindlichkeit durchscheinen lassen. Durch diese Poetik der Intertextualität sind sowohl in der externen als auch in der internen Kommunikation gleichzeitig mehrere Kontexte aufgerufen, somit auch mehrere Sinnstiftungen geschaffen: Im Felde externer Kommunikation ist ein kulturologischer Kommentar zu Rußland und seinem „literaturzentrierten Imperium“ gegeben (Boym 1994, 2); an den Zitaten wird in besonderer Weise die 'gestörte Kommunikation' der Rollenfiguren untereinander exponiert; durch die Wahl von Zitaten und den Umgang mit Textreferenzen werden einzelne Rollenfiguren, neben Kulygin vor allem Maša, Veršinin, Čebutykin und Solėnyj, charakterisiert; einzelne Textreferenzen haben vorausdeutende Funktion, unterstützen somit das Dramensytagma. Im Felde der internen Kommunikation hat jeder Zitatfall eine spezifische Kontextualisierung – im Hinblick auf die aktuelle und die permanente Befindlichkeit der sich äußernden Rollenfigur, im Hinblick auf Beziehungen zwischen den dargestellten Personen usw.

Die vergleichend betrachteten fünf deutschen Übersetzungen sind von: Hilde Angarowa (Čechov, *Schauspiele*, 1947, 153–250), Johannes von Guenther (Čechov, *Dramen*, 1955, 323–423), August Scholz (Čechov, *Drei Schwestern*, 1959), Sigismund von Radecki (Čechov, *Dramatische Werke*, 1968, 359–452) und Peter Urban (*Drei Schwestern*, 1974). Es ergibt sich folgendes Bild: Die lateinischen Zitate sind ausnahmslos direkt in die Zieltexte

übern
in deu
nes vo
ten ein
tet zu
renzen
text ü
Zitate
von A
Mark
Expor
zeiler.
Puškin
lukom
tom...
124) v
rungs
Meere
daran
(Drei
rende
Robot
medve
Angar
nung
besann
Schwe
gangst
Vorau
Duell.
Direkt
den 'M
Solėny
4. Akt
varien
sann,
Schwe
In e
dass d
ein Au
Missve
det So
überdr
siert, e
boedo
Poem
kto ž
[auch:
Zürne
Phrase
des mo
heuchl
Fremd
in dem
flohen
Liebe
die Ziq

übernommen; die meisten Zitate werden auch in deutschen Übersetzungen gegeben; Johannes von Guenther traut zweiseitigen Rezipienten einige Lateinkenntnisse zu, d. h. er verzichtet zumeist auf Anmerkungen. Alle Textreferenzen sind in deutlicher Nähe zum Ausgangstext übersetzt. Dabei wird in vielen Fällen der Zitatcharakter verstärkt: durch Hinzufügung von Anführungsstrichen, durch zusätzliche Markierung von Versgrenzen oder graphische Exponierung der jeweils aufgerufenen Zweizeiler. Masas wiederkehrende Referenz auf Puskins Poem *Ruslan i Ljudmila – U lukomor'ja dub zelenyj, zlataja cep' na dube tom... Zlataja cep' na dube tom – (Tri sestry, 124)* wird z. B. von August Scholz in Anführungszeichen gesetzt: „Ein Eichbaum grünt am Meeresstrande, ein goldnes Kettlein hängt daran... ein goldnes Kettlein hängt daran“ (*Drei Schwestern, 10*). Das dreimal wiederkehrende Zitat aus Krylovs Fabel „Krest'janin i Robotnik“ – *On achnut' ne uspel, kak na nego medved' naseľ – (Tri sestry, 125)* wird in Hilde Angarowas Übersetzung bei der ersten Nennung in Versform gegeben: *Ehe er sich recht besann, / packte ihn der Bär schon an (Drei Schwestern, 162)*. Mehr noch als der Ausgangstext nutzt Angarowa dieses Zitat als Vorausdeutung auf die Tötung Tuzenbachs im Duell. Während im Ausgangstext dreimal das Direktzitat wiederholt wird, lässt Angarowa den 'Mörder im Rahmen der Konvention', Solėnyj, sowie dessen Mitwisser Cebutykin im 4. Akt, kurz vor dem Duell, das Zitat leicht variierend wiederholen: *Ehe er sich recht besann, fiel ihn auch der Bär schon an (Drei Schwestern, 238)*.

In einigen, wenigen Fällen kommt es vor, dass der übersetzerische Umgang mit Zitaten ein Auffinden der Prätexte erschwert oder zu Missverständnissen führt. Im 3. Akt verwendet Solėnyj, der sich als ein – seines Lebens überdrüssiger – Lermontovscher Held stilisiert, eine Art Zitatmontage, die zunächst Griboedovs Drama *Gore ot uma*, danach Puskins Poem *Cygany* aufruft: *Ja stranen, ne stranen kto z! Ne serdis' Aleko! [Ich [bin] sonderbar [auch: fremd], wer [wār] nicht sonderbar! Zürne nicht, Aleko!] (Tri sestry, 150)*. Die erste Phrase ist ein Direktzitat aus einer Replik des moralischen Rigoristen Cackij, der in der heuchlerischen Moskauer Gesellschaft als Fremdling erscheint. Auf das Poem *Cygany*, in dem der – seinem städtischen Milieu entflohene – Aleko, mit der Unbeständigkeit der Liebe einer Zigeunerin konfrontiert, sowohl die Zigeunerin Zemfira als auch deren neuen

Geliebten tötet, verweist allein der Name Aleko. In der Übersetzung von August Scholz ist diese Zitatmontage durch Anführungszeichen markiert: „*Mich nennst Du sonderbar – und wer ist's nicht? Sei böse nicht, Aleko.*“ (*Drei Schwestern, 51*). Durch die Anführungszeichen ist für zielkulturelle Rezipienten der Eindruck verstärkt, dass hier ein einziger Prätext aufgerufen wird. Dadurch, dass Cackijs Selbstcharakteristik – *Ich bin sonderbar* – in eine Du-Anrede umgewandelt ist, erhalten die beiden Zitatelemente zusätzliche Kohärenz. Eine Identifizierung der Prätexte ist erschwert. Gerade im Hinblick auf Puskins Poem, in dem die Zigeunerin Zemfira als Sprecherin zu denken wäre, entsteht eher Unsinn als ein Sinnangebot.

Insgesamt ist jedoch festzuhalten, dass die fünf exemplarisch untersuchten deutschen Übersetzungen von *Tri sestry* die Textreferenzen in großer Nähe zu den Prätexten übersetzen. Einzelne intertextuelle Bezüge, wie etwa das Krylov-Zitat, können zweiseitig als Sinnangebot genutzt werden. Dass jede einzelne Referenz polyvalenten Sinn transportiert, dürfte sich dagegen zielkulturellen Rezipienten kaum erschließen. Der Transfer der Zitate in Cechovs Drama erweist sich kaum als Übersetzungs-, wohl aber als Verstehensproblem, d. h. als Problem der kulturellen Kompetenz.

Unter den englischen Übersetzungen und Bearbeitungen von *Tri sestry* bietet die Bearbeitung von David Mamet (nach einer Arbeitsübersetzung von Vlada Cernomordik, *The Three Sisters*, New York 1990) einige spezifische Lösungen im Umgang mit der Intertextualität. Die Frequenz an Referenzen ist in dieser gekürzten Textfassung reduziert. Die Personencharakteristik der Rollenfigur Kulygin mit Hilfe lateinischer Zitate ist dadurch verändert, dass Mamets Gymnasiallehrer etwas 'lockerer' mit diesen Prätexten umgeht. Aus den – Cebutykin gegenüber geäußerten – Worten *Molodec! In vino veritas, govorili drevnie* [Prachtkerl! In vino veritas sagten die Alten] (*Tri sestry, 161*) wird z. B.: *That's my lad! Vino veritas, as the Old Folks explained it. (The Three Sisters, 71)*. Die Referenzen auf russische kanonische Texte sind weitgehend graphisch markiert. Das Krylov-Zitat lautet z. B.: *Hardly had he cried ›alack‹ | Before the bear was on his back... (The Three Sisters, 9)*. Textreferenzen gehen jedoch nicht nur durch Streichungen, sondern auch dadurch verloren, dass sie offensichtlich keine Beachtung fanden. Die wohl einzige Shakespeare-Referenz, ein Quasizitat, das sich auf Shakespeares *Richard III*

(V/3) bezieht – *Polzizni za stakan caju* [Ein halbes Leben für ein Glas Tee] (*Tri sestry*, 145) – ist z. B. in dieser Aussage unkenntlich gemacht: *I would give all that is in my power to bestow for half a glass of tea* (*The Three Sisters*, 41). Während die deutschen Übersetzungen für die russischen Zitate nahezu ausnahmslos die Direktübersetzung wählen, finden sich in Mamets Stückfassung auch Paraphrasen. Die Referenz auf den letzten Satz aus Gogol's *Erzählung von den zwei Iwanen – U Gogolja skazano: skucno zit' na etom svete, gospoda!* [Bei Gogol' heißt es: öde ist es, auf dieser Welt zu leben, Herrschaften!] (*Tri sestry*, 147) – lautet hier: *In Gogol somewhere it says: living in the world, Ladies and Gentlemens, is Hell.* (*The Three Sisters*, 44). Bedenkt man den in Gogol's *Œuvre* mitgeführten metaphysischen Diskurs, gemäß dem das Wort *skucno* auf das gottferne Leben der Menschen anspielt, ist diese Lösung als explizierende Übersetzung zu sehen. Während diese Transferlösung eine Annäherung an das versteckte Sinnangebot des Ausgangstextes schafft, ist die auf Griboedov und Puskin verweisende Zitatmontage so verfremdet, dass gleichsam eine 'Verrätselung' der Prätexte entsteht: *Yes. I am strange. / But are we all not strange / If one were, for the briefest / nonce / To peek behind this drape of / Normalcy, Good Don Alekko...* (*The Three Sisters*, 49). Für den Kenner der intertextuellen Bezüge in diesem Stück maskiert sich Solënyj hinter einer Aussage von Griboedovs Cackij, die jedoch der Zigeunerin Zemfira in Puskins Poem in den Mund gelegt ist. Wahrscheinlich soll die hinzugefügte Anredeform Don signalisieren, dass in dem Prätext das *Carmen*-Thema behandelt ist. Festzuhalten bleibt dies: Die englische Bühnenfassung vermittelt an die Zielkultur, dass Textreferenzen zu den bevorzugten Äußerungsformen der Dramengestalten gehören. Dass die Intertextualität in Cechovs Stück ein komplexes Deutungsangebot schafft, dass überdies die 'Einstellung' der Rollenfiguren auf die Klassiker das Bild einer ganzen Kultur abgibt, teilt sich Rezipienten der deutschen Übersetzungen gewiss mehr mit als Rezipienten dieser englischen Bühnenversion. Die Textreferenzen scheinen weniger als eigenständiges Sinnangebot denn als ein Ausdruck der russischen Vorliebe zum 'Philosophieren' gesehen zu werden (*filosofstvovat'*, philosophizing; *The Three Sisters*, 8). In den Ausgangstexten gehört das Ausweichen in lateinische Zitate mit quasiphilosophischem Inhalt zu der Rollenfigur Kulygin, wohingegen die Funktion

der russischen Textreferenzen weitgehend anders gerichtet und sehr polyvalent ist.

Als Beispiel für den übersetzerischen Umgang mit Systemreferenzen im Textganzen sei der von Vladimir Propp beschriebene gattungspoetische Code des russischen Zaubermärchens (vgl. Propp 1975, 31–66) in Valentin Grigor'evic Rasputins *Povest'* [Erzählung] *Den'gi dlja Marii* (russ. 1967; *Geld für Maria*) und in der deutschen Übersetzung von Juri Elperin (Ü. dt. 1978; *Geld für Maria*) betrachtet. An die Stelle des Initiierungswegs des Märchenhelden ist hier der Erfahrungsweg des Ehemanns und Familienvaters Kuz'ma getreten. Die Mangelsituation, die Kuz'ma zu seiner Reise und seinen Bewährungsproben aufbrechen lässt, ist in der Lebenswelt begründet: In dem von Kuz'mas Frau Marija – aus Gutmütigkeit, jedoch ohne jeden Geschäftssinn – geführten Dorfladen ist ein Defizit von 1000 Rubeln entstanden. Der Rechnungsprüfer des Kolchosdorfes will von einer Meldung und der zu erwartenden Bestrafung absehen, wenn die Summe innerhalb von fünf Tagen beschafft wird. In der Darstellung von Kuz'mas Versuch, das Geld zunächst in seinem Dorf, hernach bei dem Bruder in der Stadt zusammenzubringen, lassen sich die Funktionen, Agenten und Motive von Propps Schema identifizieren (vgl. Schultze 1985, 54ff.). Der Vergleich von Ausgangstext und Übersetzung sei an einigen Strukturformeln veranschaulicht: Refrainartig kehrt die Formel „Einem Familienmitglied fehlt etwas“ (Propp 1975, 39) wieder, etwa hier: *Tysjaca – podtverdil revizor* [Tausend, bestätigte der Revisor] (Rasputin, „*Proščanie s Materoj' und andere Erzählungen*, 1981, 464). Bei Elperin lautet die Stelle: „*Stimmt, Tausend sind's*“, *bestätigte der Revisor*. Oder: „Dem Helden wird eine Bitte bzw. ein Befehl übermittelt“ (Propp 1975, 40): *Kuz'ma, spasi menja, sdelay cto-nibud', Kuz'ma!* [Kuz'ma, rette mich, tu irgendetwas, Kuz'ma!]. Bei Elperin lautet diese Bitte der Marija: *Kusma, rette mich, unternimm irgendetwas, Kusma!*. Oder auch: „Der Held wird auf die Probe gestellt, ausgefragt“ (Propp 1975, 43): *Slysal ja pro Mariju, – otvetil predsedatel' ... Cto budes delat'?* [Ich habe von Marija gehört / von der Sache mit Marija gehört /, antwortete der Vorsitzende, ... Was wirst du tun?]. Elperin übersetzt: „*Ich hab schon von der Sache mit Marija gehört*“, *antwortete der Vorsitzende, ... „Was willst du tun?“*“ Ein Beispiel aus dem weiteren Verlauf des Geschehens, als Kuz'ma bereits eine Reihe von Proben hinter sich hat: „Der

Held
(Prop
on vz
reich
empfi
/ Wel
reich
käm
dicho
die Sc
der an
zug z
deutli
festzu
refere
setzu
Struk
zepti
von d
ab. F
tungs
sich s
wenn
schen
bekan
dass
Rahn
Vorst
poeti
Die
von I
ben, i
Sinn
und v
für d
Der t
Inter
zu ei
Ludw
Frage
versc
gehör
Aspel
7.
Bacht
skogo.
Balbu
Ben-P
lusion
of Lite
Ben-P
furt a.
Boym
Every

Held gelangt in den Besitz des Zaubermittels“ (Propp 1975, 47): *Ona protjanula im den'gi, i on vzial ich, budto prinjal s togo sveta* [Sie reichte ihm das Geld hin, und er nahm es, empfing es gleichsam von jener / der anderen / Welt]. Elperin gibt die Stelle so wieder: *Sie reichte ihm das Geld, und er nahm es, als käme er es aus dem Jenseits*. Mit Blick auf die dichotomische Struktur der Märchenwelt, auf die Scheidung in 'eigen/fremd', 'dieser Raum/der andere Raum' hätte der intertextuelle Bezug zum Märchen übersetzerisch noch verdeutlicht werden können. Insgesamt ist jedoch festzuhalten, dass die gesamte Textur systemreferentieller Bezüge in der deutschen Übersetzung ausgebracht ist. In welchem Maße die Strukturformeln des Zaubermärchens im Rezeptionsprozess aufgenommen werden, hängt von der Kompetenz des zielkulturellen Lesers ab. Für den translatorischen Umgang mit gattungspoetischen Systemreferenzen ergeben sich selbstverständlich andere Bedingungen, wenn sich ein Ausgangstext auf einen poetischen Code bezieht, der in der Zielkultur unbekannt ist. Hier ist jedoch auch zu bedenken, dass durchaus die Möglichkeit besteht, im Rahmen der vollständigen Übersetzung, die Vorstellung von einem fremden gattungspoetischen Muster weiterzuvermitteln.

Die – notwendig sehr begrenzte – Auswahl von Problemfällen mag veranschaulicht haben, in welchem Maße Intertextualität an der Sinngenerierung fiktionaler Texte beteiligt ist und welche Folgen übersetzerische Optionen für die zweiseitige Rezeption haben können. Der translatorische Umgang mit Formen der Intertextualität verrät überdies Trendbefunde, zu einzelnen Übersetzerpersönlichkeiten (s. Ludwig Zimmerer als Mrozek-Übersetzer). Fragen des übersetzerischen Umgangs mit den verschiedenen Spielarten von Intertextualität gehören weiterhin zu den vernachlässigten Aspekten der Übersetzungsforschung.

7. Literatur (in Auswahl)

- Bachtin, M. M. (1963). *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moskva.
- Balbus, St. (1993). *Między stylami*. Krakow.
- Ben-Porat, Z. (1976). "The Poetics of Literary Allusion." *Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1: 105–128.
- Ben-Porat, Z. (1979). *Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M.
- Boym, S. (1994). *Common Places: Mythology of Everyday Life in Russia*. Cambridge, London.
- Brandes, U. (1983). *Zitat und Montage in der neueren DDR-Prosa*. Frankfurt a. M.
- Broich, U./M. Pfister, eds. (1985). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen.
- Bruce, D. (1983). "Bibliographie annotée. Ecrits sur l'intertextualité." *Texte* 2: 217–258.
- Compagnon, A. (1979). *La seconde main ou travail de la citation*. Paris.
- Ette, O. (1985). „Intertextualität: Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen.“ *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9: 497–522.
- Frank, A. P. (1987). „Literarische Übersetzung und Intertextualität.“ *Poetica* 19: 190–194.
- Frank, A. P./B. Bödecker. (1991). "Trans-culturality and Inter-culturality in French and German Translations of T. S. Eliot's *The Waste Land*." *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Eds. H. Kittel, A. P. Frank. Berlin. 41–63.
- Frank, A. P./E. Hulpke. (1987). „Poes deutscher Rabenhorst: Erkundung eines übersetzungsgeschichtlichen Längsschnitts, Teil I (1853-1891).“ *Die literarische Übersetzung: Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Ed. B. Schultze. Berlin. 96–148.
- Gasparov, B. (1983). „Funkcii reminiscencij iz Dante v poetiki Puskina.“ *Russian Literature* 14: 317–349.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris.
- Górski, K. (1964). „Aluzja literacka: Istota zjawiska i jego typologia.“ *Teoria i historia literatury*. Ser. 2. Warszawa. 2–35.
- Greber, E. (1989). *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Textes: Zur frühen Prosa Boris Pasternaks*. München.
- Guthke, K. S. (1996). „Urlaubsreise mit oder ohne Weltuntergang: Intertextualität und moderne Lyrik.“ *Wirkendes Wort* 1: 55–76.
- Hansen-Löve, A. (1983). „Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne.“ *Dialog der Texte*. Eds. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien. 291–360.
- Hebel, U. J. (1989). *Intertextuality, Allusion and Quotation: An International Bibliography of Critical Studies*. New York, Westport/Conn., London.
- Helbig, J. (1995). *Intertextualität und Markierung: Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg.
- Hoesterey, I. (1988). *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt a. M.
- Johnson, A. L. (1976). "Allusion in Poetry." *PTL* 1: 579–587.
- Karrer, W. (1977). *Parodie, Travestie, Pastiche*. München.

- Klein, J./U. Fix. (1997). *Textbeziehungen: Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Tübingen.
- Košny, W. (1971). „Die Bedeutung und Funktion der literarischen Zitate in A. P. Cechovs *Tri sestry*.“ *Die Welt der Slaven* 16: 126–150.
- Kristeva, J. (1969). „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman.“ *Semiotike: Recherches pour une semanalyse*. Ed. J. Kristeva. Paris. 143–173.
- Kristeva, J. (1971). „Probleme der Textstrukturierung.“ *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven* II/2. Ed. J. Ihwe. Frankfurt a. M. 484–506.
- Lachmann, R., ed. (1982). *Dialogizität*. München.
- Lachmann, R. (1984). „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs.“ *Das Gespräch*. Eds. K. Stierle, R. Warning. München. 133–138.
- Lachmann, R. (1990). *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.
- Mai, H.-P. (1991). „Intertextual Theory – A Bibliography.“ *Intertextuality*. Ed. H. F. Plett. Berlin. 237–250.
- Maskala, M. (1993). „Menschsein heißt Schauspieler sein [...] Menschsein heißt Menschentum rezitieren: Die *Traung* von Witold Gombrowicz.“ *Forum Modernes Theater* 8: 43–56.
- Mathis, S. (1998). *Textinterferenz in russisch-deutschen Übersetzungen: Eine sprachwissenschaftliche Untersuchung der deutschen Übersetzungen von A. Platonovs Erzählung „Dzan“*. Bern.
- Medaric, M. (1988). „Selektivna bibliografija znanstvenih radova o intertekstualnosti.“ *Intertekstualnost i intermedijalnost*. Eds. Z. Makovic, M. Medaric, D. Oraic et al. Zagreb. 251–266.
- Meyer, H. (1968). *The Poetics of Quotation in the European Novel*. Princeton.
- Morawski, St. (1970). „The Basic Functions of Quotation.“ *Sign, Language, Culture*. Ed. A. J. Greimas. The Hague. 690–705.
- Nolan, R. (1970). *Foundations for an Adequate Criterion for Paraphrase*. Paris.
- Nycz, R. (1990). „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, swiaty.“ *Pamiętnik Literacki* 2: 95–116.
- Perri, C. (1978). „On Alluding.“ *Poetics* 7: 289–307.
- Pfister, M. (1985). „Zur Systemreferenz.“ *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Eds. U. Broich, M. Pfister. Tübingen. 52–58.
- Pfister, M. (1994). „Intertextualität.“ *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Eds. D. Borchmeyer, V. Zmegac. Tübingen. 215–218.
- Plett, H. F., ed. (1991). *Intertextuality*. Berlin.
- Poecke, W. (1976). „Zur Übersetzung von Zitiertem: Mit Beispielen von Peter Handke.“ *Textlinguistik und Semantik: Akten der 4. Arbeitstagung oesterreichischer Linguisten 1975*. Innsbruck. 191–197.
- Propp, V. (1975). [dt.] *Morphologie des Märchens*. Frankfurt a. M.
- Rancour-Laferrière, D. (1981). „On Subtexts in Russian Literature.“ *Wiener Slawistischer Almanach*. 7: 289–296.
- Reichert, K. (1989). *Vielfacher Schriftsinn: Zu Finnegans Wake*. Frankfurt a. M.
- Riffaterre, M. (1980). „La trace de l'intertexte.“ *La Pensée* 215: 4–18.
- Rodi, F. (1975). „Anspielungen.“ *Poetica* 7: 115–136.
- Runkel, W./A. Bergling. (1997). „Im Wort stehen: Übersetzen ist Vertrauenssache: Der Autor verlässt sich auf denjenigen, der ihn zum Exportschlager macht: Eine zwiespältige Beziehung, voll Liebe, Dankbarkeit, Frust und Haß: Szenen aus fünf Literaturehen.“ *Die Zeit: Magazin* 43: 10–18.
- Schmid, W./W.-D. Stempel, eds. (1983). *Dialog der Texte*. Wien.
- Schultze, B. (1985). *Jurij Trifonovs „Der Tausch“ und Valentin Rasputins „Geld für Marija“: Ein Beitrag zum Gattungsverständnis von *Povest'* und *Rasskaz* in der russischen Gegenwartprosa*. Göttingen.
- Schultze, B., (1989). „‘The Time is out of Joint’: The Reception of Shakespeare’s *Hamlet* in Polish Plays.“ *New Comparison* 8: 99–113.
- Schultze, B., (1992). „Montage in Tadeusz Rózewiczs *Kartoteka* und in den deutschen Übersetzungen: Poetische und andere Fremdheit als Aufgabe für Übersetzer.“ *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung*. Ed. F. Lönker. Berlin. 175–203.
- Schultze, B. (1999). „Ein Fall selektiven Kulturtransfers: Die ‘Improvisation’ im III. Teil von Mickiewiczs *Dziady* in deutschen Übersetzungen.“ *Balten – Slaven – Deutsche: Aspekte und Perspektiven kultureller Kontakte*. Eds. U. Obst, G. Ressel. Münster, Hamburg, London. 269–279.
- Schultze, B./J. Conrad (1999). „Metatheater bei Witold Gombrowicz.“ *Forum Modernes Theater*. 14: 31–49.
- Schultze, B./F. Paul (1990). „Zitat, Allusion und andere redegestützte und nichtverbale Referenzen in Dramenübersetzungen: Dargestellt an polnisch-deutschen und polnisch-englischen Übersetzungsfällen des 20. Jahrhunderts.“ *Literatur und Theater*. Eds. B. Schultze, E. Fischer-Lichte, F. Paul et al. Tübingen. 161–210.
- Segre, C. (1997). „Intertextuality and Interglossia in the Novel and in Poetry.“ *Russian Literature* 41–42: 371–384.
- Smirnov, I. P. (1981). *Diachroniceskie transformacii literaturnych zanrov i motivov*. Wien.

- Smirnov, I. P. (1983). „Das zitierte Zitat.“ *Dialog der Texte*. Eds. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien. 273–290.
- Sokół, I. (1990). *Witkacy i Strindberg: Studium porównawcze*. 1–2. Warszawa.
- Stempel, W.-D. (1983). „Intertextualität und Rezeption.“ *Dialog der Texte*. Eds. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien. 85–109.
- Stierle, K. (1983). „Werk und Intertextualität.“ *Dialog der Texte*. Eds. W. Schmid, W.-D. Stempel. Wien. 7–26.
- Stierle, K./R. Warning, eds. (1984). *Das Gespräch*. München.
- Turk, H. (1987). „Intertextualität als Fall der Übersetzung.“ *Poetica*. 19: 261–277.
- Verweyen, T./G. Witting. (1987). *Die Kontrafaktur: Vorlage und Verarbeitung in Literatur, Bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*. Konstanz.
- Vízdalová, I. (1997). „Intertextualität und Übersetzung: Über einen Aspekt der übersetzerischen Interpretation eines literarischen Textes am Beispiel des Romans *Die letzte Welt* (tsch. *Poslední svět*) von Christoph Ransmayr.“ *Germanoslavica* 4: 149–162.
- Warning, R. (1982). „Imitatio und Intertextualität: Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorteologie: Dante, Petrarca, Baudelaire.“ *Kolloquium Kunst und Philosophie*. 2: *Ästhetischer Schein*. Ed. W. Oelmüller. Paderborn. 168–207.
- Worton, M./J. Still, eds. (1990). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester.

Brigitte Schultze, Mainz (Deutschland)