

MONIKA GAIŃSKA

INTERTEXTUALITÄT BEI BERTOLT BRECHT UND IN DER POLNISCHEN ÜBERSETZUNG SEINES LEHRSTÜCKS *DIE MUTTER*

Jedes Wort (jedes Zeichen) eines Textes führt über seine Grenzen hinaus. Es ist unzulässig, die Analyse (von Erkenntnis und Verständnis) allein auf den jeweiligen Text zu beschränken. Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext.¹

Die in dem Bachtinschen Zitat angedeutete Intertextualität wurde 1967 von Julia Kristeva in die Domäne der Literaturwissenschaft eingebracht. Dieser Terminus erschien zum ersten Mal in ihrem Aufsatz² über Michail Bachtin, dessen Konzept der „Dialogizität“ für sie ein wirksamer Stimulus zur Formulierung der erfolgreichsten Konzeption der poststrukturalen Literaturtheorie (der Intertextualitätskonzeption) war. Die Intertextualität gehört heute zu den Schlüsselbegriffen der Literaturwissenschaft und bildet zusammen mit anderen Begriffen eine Ganzheit – ein komplexes Theoriegeflecht. Für die Literaturwissenschaft ist der Begriff der Intertextualität kein Novum mehr, obwohl er ständig neu definiert und untersucht wird. Auch die Linguistik entwickelt die Konzepte dieses Begriffes, aber sie verbindet mit ihm differierende Vorstellungen. Mit der Intertextualität beschäftigten sich sowohl polnische Literaturwissenschaftler (u.a. Michał Głowiński, Ryszard Nycz, Zofia Mitosek, Ewa Kraskowska, Włodzimierz Bolecki, Edward Balcerzan, Bożena Tokarz) als auch ausländische (u.a. Ulrich Broich, Manfred Pfister, Renate Lachmann, Schamma Schahadat, Heinrich Pfandl). Die Intertextualität wurde auch zum Forschungsobjekt der neuesten polnischen Übersetzungswissenschaft (Maria Kurecka, Maria Krysztofiak). Sie gilt als ein wichtiges Handwerkszeug für die Analyse von Texten, weil sie eine Summe von Faktoren ist,

¹ Michail Bachtin: *Zur Methodologie der Literaturwissenschaft*. In: Rainer Grübel (Hrsg.): *Michail Bachtin. Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt (M.) 1979, S. 352.

² Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik III*. Frankfurt (M.) 1972, S. 345–375.

die das Verständnis eines Textes von der Kenntnis anderer Texte (Prätexte) abhängig macht. Dank der Intertextualität werden viele Text-Text-Bezüge verfolgt und beschrieben. Die polnische Literaturwissenschaftlerin Zofia Mitosek betrachtet die Intertextualität als ein „Doppel-Spiel“, weil sie den Intertexten (den einverleibten Fragmenten) einen neuen Status verleiht, indem sie neue Texte auf der Grundlage der alten konstruiert.³

Die Werke der Weltliteratur stellen eigentlich eine Folge der Absorption anderer Texte dar. Umberto Eco hat in der *Nachschrift zum Namen der Rose* festgehalten:

Alle Bücher sprechen immer von anderen Büchern, und jede Geschichte erzählt eine längst schon erzählte Geschichte. Das wußte Homer, das wußte Ariost, zu schweigen von Rabelais und Cervantes ...⁴

Demnach ist die Intertextualität für alle literarischen Epochen und Gattungen charakteristisch. Julia Kristeva formulierte drei wichtige Thesen, die das Problem der Intertextualität betreffen:⁵

1. Das Schrifttum ist die Aufzeichnung der Lektüre.
2. Jeder Text hat Bezug auf ein literarisches Korpus.
3. Intertextualität ist ein inhärentes Merkmal jeder literarischen Aktivität.

Dank der Intertextualität werden zahlreiche und unterschiedliche Beziehungen zwischen Texten analysiert, und dies geschieht im Rahmen z.B. der Komparatistik, Quellenforschung oder der Motivforschung. Wenn man jedoch den Begriff der Intertextualität in einem so weiten Sinn verwendet, daß jeder Text in all seinen Elementen intertextuell ist, verliert der Begriff seine Trennschärfe und damit seine wissenschaftliche Brauchbarkeit zumindest für die Analyse einzelner Texte.⁶

Textuelle Bezüge auf z.B. Gattungen, Gattungsarten, Motive oder philosophisch-religiöse Überlegungen sind nur einige Beispiele aus der breiten Palette der Erscheinungsformen der Intertextualität. Die Intertextualität ist schon mehrmals definiert worden, obwohl der Terminus „Intertext“, der für sie ein Schlüsselbegriff ist, nicht endgültig bestimmt worden ist. Unter diesem Begriff versteht man ein Fragment eines Textes (ein „Erzeugnis“ der vergangenen Literatur, Kultur), der in das Korpus des neu entstandenen Werkes einverleibt wird. Es kann in Form von Zitaten, Motiven, Übersetzungen, Zusammensetzungen, Figurennamen u.a. vorkommen. Diese Begriffe bestimmen im Prinzip die textuellen Bezüge. Es gibt aber auch Begriffe, die sowohl Bezüge zu dem einzelnen Text, als auch zu dem System bedeuten können, z.B. Pastiche, Anspielung oder Travestie.⁷

³ Zofia Mitosek: *Teorie badań literackich*. Warszawa 1998, S. 324.

⁴ Umberto Eco: *Nachschrift zum Namen der Rose*. In: *ad libitum. Sammlung Zerstreung Volk und Welt Nr. 1*. Berlin 1985, S. 305.

⁵ Vgl. Mitosek (wie Anm. 3).

⁶ Ulrich Broich: *Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Red. Ulrich Broich, Manfred Pfister unter Mitarbeit von Brigitte Schulte-Middelich. Tübingen 1985, S. 48–52.

⁷ Ebenda, S. 178.

Im Hinblick auf die Vielfalt der textuellen Bezüge stellt sich die Frage nach ihrer Funktion in der Literatur: Bleibt ihre Rolle ausschließlich auf den Bereich der wenig kreativen Nachahmung (Mimesis) beschränkt oder bildet die Intertextualität einen fruchtbaren Keim für ein innovatives literarisches Schaffen, das sich auf eine traditionelle Basis stützt? Die Antwort scheint sehr kompliziert zu sein, denn dieses Problem ist vom Grade der Einverleibung des jeweiligen Werkes in das andere (eigene) abhängig. Jeder Text läßt sich als ein „Double“, d.h. als ein Doppelzeichen identifizieren, das neben dem manifesten noch einen anderen nicht unmittelbar sichtbaren Text aktualisiert. Unterschiedlich ist lediglich das Verhältnis zwischen einzelnen Teiltexthen, -motiven, -strukturen etc. Das läßt sich entweder als *Partizipation*, *Transformation* oder als *Tropik* charakterisieren, wie dies Renate Lachmann und Schamma Schahadat tun.⁸

Mit der Partizipation wird z.B. das Partizip des intertextuellen Dialogs realisiert, währenddessen der jeweilige Text an der vorausgegangenen Kultur teilnimmt, ihre Elemente übernimmt, wiederaufleben läßt und sie aufbewahrt. Somit gestaltet sich in diesem Falle das Aufrufen fremder Texte zum Partizipieren an der fremden vergangenen Kultur. Während der Transformation wird der ursprüngliche Text verborgen, denn dieser Prozeß ist auf die Usurpation des fremden Werkes angelegt, was zur Similarität des Nicht-Eigenen führt. Im letzten Kasus (Tropik) wird ein Kampf gegen den Vorläufertext aufgenommen, in dem jegliche Vernetzung mit dem Prätext verneint werden sollte.

Die dargestellten Modelle zeigen den unterschiedlichen Charakter der intertextuellen Bezüge, innerhalb deren sich der Prozeß der Bestimmung sowohl der Innovation als auch der Mimesis abspielt.

Die nachstehend vorgenommene Analyse versucht das Phänomen der Intertextualität am Beispiel von Brechts Drama *Die Mutter* zu zeigen, das Problem der innovativen und mimetischen Festlegung dieser Erscheinung am konkreten Exempelmateriale ansatzweise auszuleuchten und deren Bedeutung im Prozeß der Übersetzung von literarischen Texten zu belegen. Dieser Beitrag setzt sich auch das Ziel, die spezifischen Eigenschaften des Brechtschen Lehrstücks zu zeigen und die Tatsache zu bestätigen, daß die Weltliteratur Brecht viel zu verdanken hat, aber auch, daß seine Dramen viele Anregungen aus der fremdsprachigen Literatur beinhalten.

Bertolt Brecht – bedeutender deutschsprachiger Dramatiker und Theatertheoretiker des 20. Jahrhunderts, Regisseur und wichtiger Lyriker – gehört zu den Autoren, deren literarisches Schaffen einen enormen Einfluß auf die Gegenwartsliteratur ausübte. Seine Werke entstanden größtenteils in Anlehnung an ausländische Literatur, denn Brecht schöpfte wie niemand anders geschickt aus dem literarischen Ertrag bedeutender Schriftsteller, z.B. Shakespeares, Gorkis, Sinclairs und Gays. Brechts großes Talent, sein innovatorisches Wesen sowie sein kritisches Verhältnis zur Wirklichkeit machten sowohl seine Literatur als auch sein Theater in aller Welt bekannt.

⁸ Renate Lachmann, Schamma Schahadat: *Intertextualität*. In: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hrsg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek 1999, S. 678–684.

Brecht zählt zweifellos zu den Autoren, die sich in ihrer literarischen Aktivität ganz bewußt auf die Intertextualität stützten. Alle großen Schriftsteller bedienten sich der Intertextualität, sie wurde für sie zu einem wichtigen künstlerischen Mittel.

Die Einflüsse der Weltliteratur sind beinahe in jedem Brechtschen Werk spürbar. Charakteristisch für das gesamte literarische Schaffen von Brecht sind ausländische Einflüsse (z.B. englische, französische, japanische, amerikanische, chinesische oder russische) meistens in Form von Themen, Motiven, sprachlichen Strukturen oder philosophischen Überlegungen. Die Mittel, derer sich Brecht in seinen Werken bediente (Zitate, Anspielungen, Übersetzungen, Vergleiche u.a.), haben einen innovatorischen Charakter, verleihen seinen Stücken Frische und sind eine Art subjektiver literarischer Optik. In vielen Werken Brechts wird das Prinzip des intertextuellen Dialogs realisiert, der für die Partizipation sehr charakteristisch ist (z.B. in den Dramen *Die Mutter*, *Der Kaukasische Kreidekreis*, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* oder *Die Dreigroschenoper*). Brecht übernahm viele Elemente der antezedenten Kultur und ließ sie in seinen Werken wiederaufleben. Aus diesem Aufrufen der fremden Texte schuf er eine neue Qualität.

Russische Autoren übten auf Brecht eine große Wirkung aus: nicht nur auf sein literarisches Schaffen, sondern auch auf seine Weltanschauung. Auffallend ist die Übereinstimmung von Tendenzen, Formen des Ausdrucks, Themen oder Motiven im Werk Brechts und russischer Schriftsteller (z.B. die Bearbeitung des Romans von A. Tolstoi über Rasputin, an dem Brecht bei Piscator arbeitete oder das in Amerika entworfene Drehbuch des Films nach Motiven von Gogols *Mantel*).⁹

Das im Jahre 1932 geschriebene Drama *Die Mutter* gehört in die Reihe der engagierten Werke. Die Uraufführung dieses Stückes erfolgte am 13. Todestag der Revolutionskämpferin Rosa Luxemburg im Berliner Theater am Schiffbauerdamm. Brecht nannte sein Stück „eine Dramatisierung des Romans von Maxim Gorki“. An der Bearbeitung des Werkes arbeitete ein engagiertes Kollektiv: S. Dudov, H. Eisler, E. Burri, G. Weisenborn und E. Hauptmann. Brecht und seine Mitarbeiter verfolgten mit diesem Lehrstück, neben seiner bewußtseinsbildenden Funktion, weitere Ziele: Das kämpfende russische Proletariat sollte mit der Mutter Pelagea Wlassowa geehrt werden, und gleichzeitig wollte man auch Rosa Luxemburg, die ermordete Anführerin der Arbeiterbewegung in Deutschland, würdigen.

Gorkis Roman *Die Mutter* zeigt deutlich, wie sich das politische Bewußtsein der Mutter und ihres Sohnes entwickeln. Parallel dazu werden im Roman all die Wandlungen geschildert, die sich in der Arbeiterwelt vollziehen. Das Gorkische Werk ist durchaus optimistisch, und es wurde in den Zeiten des „sozialistischen Realismus“ schnell zum Kultbuch.¹⁰

Brechts *Die Mutter* ist eine dramaturgische Bearbeitung des Gorkischen sozialen Romans selbigen Titels von 1906, in dem die historischen Vorgänge von 1901/2 und das Schicksal einer Arbeiterfrau und -mutter, Pelagea Wlassowa, dargestellt wurden. *Die Mutter* von Brecht ist ein episches Drama. Die Literatur-

⁹ Roman Szydłowski: *Brecht*. Warszawa 1986.

¹⁰ Bertolt Brecht. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Stücke 3*. Frankfurt (M.) 1988, S. 479.

wissenschaft ordnet das Werk in die Reihe der Lehrstücke ein. Brecht selbst hat das Drama als „Schaustück“ bezeichnet, wenn auch „im Stil der Lehrstücke geschrieben“.¹¹

Die Struktur des Brechtschen Dramas ist klar und einfach. Ganz bewußt verzichtete der Autor auf Stilisierung und Exotik, was ihm ermöglichte, die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Wesentliche, d.h. auf das Politische zu lenken. Dadurch zählt dieses Stück zu den großen politischen und agitatorischen Werken der Weltliteratur. Außerdem gilt es als Paradebeispiel der materialistischen, anti-metaphysischen und nichtaristotelischen Dramatik.¹²

Brechts Bearbeitung der Fabel (betrachtet aus der Perspektive des Dramas) unterscheidet sich von der Gorkischen *Mutter* in der Konstruktion. Brecht behielt jedoch in seinem Werk die Hauptfigur Pelagea Wlassowa, ihr Schicksal und die Charakterzüge der Figuren des Gorki-Romans. Neben den bekannten tauchen in seinem Drama auch neue Figuren und Situationen auf.

Die Mutter von Brecht ist in Prosa geschrieben, sie enthält trotzdem zahlreiche relativ selbständige lyrische Passagen (Chöre, Lieder, Rezitationen). Das Drama setzt sich aus 14 Szenen zusammen. Brechts Drama folgt in den wichtigsten Handlungssituationen bis zur Szene 9 (Landagitation) dem Roman Gorkis.

Die Fabel bildet bei Brecht kein komplexes Ganzes: Ihre Elemente sind zusammengesetzt und sie sind aus dem Ganzen herauszulösen. Die Teile können einzeln analysiert werden, sie scheinen sogar selbständig zu sein. Obwohl diese Teile allein existieren könnten, kann keiner von ihnen weggelassen werden, ohne die Konstruktion und den Inhalt zu schädigen. Die Fabel des Werkes wird nicht aus der Perspektive der Hauptfigur, sondern selbst vom Autor erzählt. Die Fabelkonstruktion des Dramas ist stark dem Weltbild unterworfen (sie wurde von Brechts Verhältnis zur Gesellschaft bestimmt).

Der Autor wollte in seinem Lehrstück die wichtigsten aktuellen Geschehnisse fixieren, nicht nur um die Katastrophen zu schildern und dadurch Ängste und Mitleid zu erregen, sondern um dem Publikum die Ursachen dieser Katastrophen vor Augen zu führen, denn nur auf diese Art und Weise könnten sie in Zukunft verhindert werden. In seinen Dramen suchte Brecht nach neuen Mitteln, um seinen Rezipienten bewußt zu machen, daß jeder Mensch an die Interessen seiner Gesellschaftsklasse gebunden ist. In dem Lehrstück *Die Mutter* experimentierte er mit Form und Inhalt und stellte viele Bezüge zum Roman Gorkis her. Die intertextuellen Bezüge des Dramas kommen in Form von Figuren, Motiven, Weltanschauung, Sprachform usw. zum Ausdruck.

Gorki schrieb seinen Roman in den Jahren 1905–1907, wobei er die Geschichte der Jahre 1901–1902 schilderte. Bei Brecht wird die Handlung bis in das Jahr 1917, bis zur Revolution geführt. Sie enthält die Szene der Demonstration russischer Frauen von 1916 und die symbolische Szene von 1917, in der Pelagea Wlassowa an der Spitze der streikenden Arbeiter marschiert.

¹¹ Vgl. Jan Knopf: *Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart/Weimar 1980, S. 125.

¹² Brecht (wie Anm. 10), S. 481.

Die Hauptfigur des Gorkischen Romans – Pelagea Wlassowa – ist (im Gegensatz zu Brechts Wlassowa) von Anfang an positiv gegenüber der Arbeiterbewegung eingestellt und ihr Beitrag zum Kommunismus hat beinahe einen mystischen Charakter: Kommunismus und Christentum verschmelzen in ihr. Brechts Wlassowa mißtraute anfangs den Kommunisten. Im Laufe der Zeit wurde sie aber selbst Kommunistin – und es war keine Bekehrung, sondern die Folge der Veränderungen, die sich in ihr und ihrer Welt vollzogen. Brecht verzichtete in seinem Werk völlig auf die individuelle Psychologisierung der Gestalten.

Sein Drama hat ähnlich wie der Roman Gorkis einen optimistischen Charakter, wobei Brecht meinte, daß jeder Kampf schwierig sei und Opfer fordere. Der Autor bezog die Grundsituation ganz auf die politischen Ereignisse in Deutschland zu Beginn der dreißiger Jahre. Die deutsche Arbeiterklasse, bedroht durch Kapitalisten und Faschisten, sollte sich schnell mobilisieren, um rechtzeitig gegen Ausbeutung und Tyrannei kämpfen zu können. Obwohl Brecht mit der Gorkischen Titelfigur sehr behutsam verfuhr, machte er aus der Romanfabel ein eigenständiges, seine persönliche Handschrift ausweisendes Werk, das zu einem sehr deutschen Stück wurde.¹³

Brechts praktische Theaterarbeit, theoretische Versuche und langjährige Klassenkampferfahrungen waren wichtige Elemente seines dramatischen Schaffens, das von ausländischen literarischen Einflüssen durchdrungen ist.

Das Lehrstück *Die Mutter* wurde von Roman Szydlowski ins Polnische übersetzt. Der polnische Titel des Werkes lautet *Matka. Życie rewolucjonistki Pelagii Własowej z Tweru (według powieści Maksyma Gorkiego)*. Die Übersetzung erschien 1970 im PIW-Verlag; sie ist ein Beispiel für eine gelungene Erkennung und Dekodierung sowohl der lexikalischen als auch der stilistischen Konvention des Brechtschen Dramas. Dieses Dekodieren aller Text-Text-Bezüge war für den polnischen Übersetzer eine der wichtigsten Aufgaben, denn die intertextuellen Relationen haben dem Original einen spezifischen politisch-agitatorischen Charakter verliehen.

Der Stil der Übersetzung (ähnlich wie der des Originals) zeichnet sich durch Klarheit und Einfachheit aus. Es ist die Sprache der Arbeiterklasse aus Brechts Zeiten, der Klasse, die sich ihrer Ziele bewußt ist. Kennzeichnend für die Sprache ist die politische Agitation, die zum Bestandteil der Wirklichkeit des kämpfenden Proletariats wurde. In dieser Sprache gibt es eine große Anzahl von Agitprop-Elementen (Begriffen), wie z.B. Streik, Lohnkürzung, Verhandlungen. Dies belegen zwei Fragmente: Das erste entstammt dem Brechtschen Stück (III. Szene: *Die Sumpfkopeke*) und das zweite entstammt seiner polnischen Übersetzung (Scena trzecia: „*Bagienna*“ *kopiejka*):

Anton: Also der Kapitalismus ist krank, und du bist der Arzt. Du bist also für Annahme der Lohnkürzung?

Karpow: Wir haben keinen anderen Ausweg in der Verhandlung gefunden.

¹³ Vgl. Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*. Bd. 1. Berlin 1997, S. 367f.

Anton: Dann verlangen wir den Abbruch der Verhandlungen mit der Direktion, ihr könnt den Lohnabzug doch nicht verhindern. Die Sumpfkopeke lehnen wir ab.

Karpow: Ich warne vor dem Abbruch der Verhandlungen mit der Direktion.

Smiglin: Ihr müßt euch klar sein, daß das Streik bedeutet.

Anton: Nach unserer Ansicht kann nur ein Streik die Kopeke retten.¹⁴

Die polnische Übersetzung desselben Fragments lautet:

Antoni: Więc kapitalizm jest chory, a ty chcesz go leczyć? Jesteś więc za przyjęciem obniżki płac?

Karpow: Nie potrafilismy znaleźć w czasie pertraktacji innego wyjścia.

Antoni: W takim razie żądamy zerwania rokowań z dyrekcją. Nie potrafiliscie zapobiec obniżce płac. Odrzucamy kategorycznie przeznaczenie kopiejki na osuszanie bagna.

Karpow: Ostrzegam przed zerwaniem pertraktacji z dyrekcją.

Smiglin: Musicie sobie uświadomić, że to oznacza strajk.

Antoni: Naszym zdaniem tylko strajk może uratować kopiejkę.¹⁵

Auf der lexikalischen Ebene der polnischen Übersetzung stieß der Übersetzer auf Hindernisse, die in jeder Übersetzung zu erwarten sind, und zwar auf Probleme der Übersetzbarkeit (völlige Übersetzbarkeit des literarischen Werkes ist eigentlich unmöglich). Oft erscheinen z.B. in der polnischen Übersetzung die Wörter „bagienna“ kopiejka (Sumpfkopeke). Für das Adjektiv „bagienna“ ist das Anführungszeichen charakteristisch, das etwas Neues oder Fremdes im Text der Übersetzung signalisiert. Die polnische Übersetzung des oben genannten Fragments weist die Merkmale der Partizipation auf, durch die das Prinzip des intertextuellen Dialogs realisiert wird. Der Text der Übersetzung übernahm die Elemente der vergangenen Epoche (gemeint ist das Vokabular des kämpfenden Proletariats) und ließ sie im Text der Übersetzung wiederaufleben.

Auch auf der stilistischen Ebene der literarischen Übersetzung kommt die Intertextualität zum Vorschein. Die Art der intertextuellen Bezüge dieser Ebene erinnert an die von Peter Stocker definierte Similtextualität: „Der Bezug eines Textes auf bestimmte Stile, Genres, Schreibweisen oder allgemein auf poetische Muster heißt dann similtextuell, wenn diese Muster augenfälliger Weise imitiert werden.“¹⁶ Derartige textuelle Bezüge finden wir in der ersten Szene der polnischen Übersetzung des deutschen Dramas. Brecht schuf seine erste Szene nach dem Vorbild der japanischen No-Spiele. In einem der No-Spiele, *Take no Juki oder Schnee auf dem Bambus* (übersetzt von Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann), stellt sich der Hauptheld so vor:

Ich bin Tonoï, ein Kaufmann. Ich wohne hier im Lande Ezigo. Ich war verheiratet, aber ich habe meine Frau verlassen, sie wohnt jetzt drüben im Haus der Großen Fichten. Wir hatten zwei Kinder, ein Mädchen und einen Knaben. Das Mädchen blieb bei der Mutter, der Knabe lebt bei mir, er ist Erbe meines Besitzes ...¹⁷

¹⁴ Bertolt Brecht: *Die Mutter*. Frankfurt (M.) 1980, S. 21.

¹⁵ Bertolt Brecht: *Dramaty. Człowiek jak człowiek. Święta Joanna Szlachuzów. Matka*. Übers. v. R. Szydłowski, W. Wirpsza [Die Mutter übers. v. R. Szydłowski], Warszawa 1970, S. 214f.

¹⁶ Peter Stocker: *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*. Paderborn/München/Wien/Zürich 1998, S. 64.

¹⁷ Mittenzwei (wie Anm. 13), S. 366.

Brecht bediente sich ganz bewußt dieses Stils in der Exposition der *Mutter*. Die Hauptfigur seines Dramas, Pelagea Wlassowa, stellt sich mit folgenden Worten vor:

Fast schäme ich mich, meinem Sohn diese Suppe hinstellen. Aber ich kann kein Fett mehr hineintun, nicht einen halben Löffel voll. Denn erst vorige Woche ist ihm von seinem Lohn eine Kopeke pro Stunde abgezogen worden, und das kann ich durch keine Mühe mehr hereinbringen. Ich weiß, daß er bei seiner langen, schweren Arbeit kräftigeres Essen braucht. Es ist schlimm, daß ich meinem einzigen Sohn keine bessere Suppe vorsetzen kann; er ist jung und beinahe noch im Wachsen. Er ist ganz anders als sein Vater. Er liest dauernd Bücher, und das Essen war ihm nie gut genug. Jetzt ist die Suppe noch schlechter geworden. So wird er immer unzufriedener. [...] Er wird noch weggehen. Was kann ich, Pelagea Wlassowa, Witwe eines Arbeiters, tun? Ich drehe jede Kopeke dreimal um. Ich versuche es so und versuche es so. Ich spare einmal am Holz und einmal an der Kleidung. Aber es langt nicht. Ich sehe keinen Ausweg.¹⁸

Der Autor der polnischen Übersetzung erkannte den Stil des japanischen Prätextes im Brechtschen Lehrstück, dekodierte ihn geschickt und transponierte ihn in die Zielsprache. Der Übersetzer gab den klaren und simplen Stil des Originals und seiner Prätexte meisterhaft wieder. Die Hauptheldin, Pelagea Wlassowa, stellt sich dem Leser in einigen kurzen Aussagesätzen vor. Dies bildet einen deutlichen Bezug auf den Stil des No-Spiels und auf sein poetisches Muster. Dieser Bezug läßt sich im folgenden Fragment der polnischen Übersetzung nachweisen:

Wstyd mi po prostu, że muszę dać mojemu synowi taką marną zupkę. Nie mogę do niej wrzucić nawet kawałka tłuszczu. W zeszłym tygodniu urwali mi z zarobku kopiejkę na godzinę, i teraz nie potrafię w żaden sposób związać końca z końcem. Wiem, że ciężko pracuje przez wiele godzin i potrzebuje pożywniejszego posiłku. To bardzo źle, że nie mogę dać mojemu jedynakowi nic lepszego. Jest młody i chyba jeszcze rośnie. Jest zupełnie inny niż jego ojciec. Czyta wciąż książki, a jedzenie nigdy mu nie smakowało. Teraz zupa jest jeszcze gorsza. Pewno jej nie zje. I będzie jeszcze bardziej narzekał. [...] Jeszcze kiedyś odejdzie. Cóż mogę zrobić ja, Pelagia Własowa, wdowa po robotniku i matka robotnika? Obracam w rękę każdą kopiejkę po trzy razy, zanim ją wydam. Próbuję tak i owak. Raz oszczędzę na opale, raz na ubraniu. Ale mimo to nie starcza. Nie widzę żadnego wyjścia.¹⁹

Durch die Einfachheit und Knappheit des Ausdrucks wird nicht nur der Stil des Werkes wiedergegeben, sondern auch die Tragik seiner Heldin unterstrichen.

Jede literarische Übersetzung ist eine gewisse Summe von Worten des Übersetzers und von den Zitaten, die die intertextuellen Bezüge des Werkes bestimmen, denn ihnen werden konkrete Prätexte zugeschrieben. In der Fachliteratur wird die Kategorie des Zitats der Kategorie des Intertextes untergeordnet. Zu den empirischen Zitaten gehören diejenigen, die getreu die Fragmente der Prätexte wiederholen. Das Zitat ist ein Begriff, der sich auf viele verschiedene textuelle Relationen bezieht. Das Zitat kann u.a. in Form von Eigennamen, Symbolen, Themen, Figuren usw. vorkommen.

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach dem Leser der literarischen Übersetzungen: Ist er imstande, das manchmal sehr subtile und komplizierte intertextuelle Netz der vielen Beziehungen zu erkennen und zu

¹⁸ Brecht (wie Anm. 14), S. 7.

¹⁹ Brecht (wie Anm. 15), S. 201.

dekodieren? Nach Meinung der Strukturalisten (Riffaterre, Genette, Jenry) ist jeder Leser durch den Autor vorprogrammiert (er bediene sich geschickt der Sprache, erkenne das Zitat-, Stil- und Kodenspiel der Werke, obwohl es manchmal mit mühsamer Suche nach Prätexten verbunden ist). Manche Werke der Weltliteratur sind für den ungeübten Leser wegen ihrer zahlreichen intertextuellen Bezüge unverständlich (z.B. *Ulysses* von James Joyce).

Von einer guten Übersetzung kann nur dann die Rede sein, wenn fast alle (manchmal auch alle) intertextuellen Relationen auf allen Ebenen des Werkes vom Übersetzer entziffert, verstanden und richtig übersetzt werden. Es ist jedoch nicht einfach, alle Text-Text-Beziehungen des Originals sofort zu erkennen und sie in die Zielsprache zu transponieren. Der Akt des Übersetzens bedeutet nämlich die ständige Zerstörung manchmal sehr subtiler Bezüge. Der Übersetzer bemüht sich, sie dann neu herzustellen, und es hängt eigentlich nur von seiner sprachlichen Kompetenz und seiner Kreativität ab, ob ihm dies gelingt.

In den literarischen Übersetzungen finden wir niemals eine Replik des Originals, sondern eher das Phänomen der Dialogizität (im Sinne von Michail Bachtin), denn jede Übersetzung tritt sowohl mit dem Prätext als auch mit der Kultur, aus der er stammt, in Beziehungen.

Die polnische Übersetzung des Brechtschen Dramas *Die Mutter* ist Resultat eines solchen Dialogs, den Roman Szydłowski 1970 mit dem Text des Originals geführt hatte. Es ist bedauerlich, daß es nur eine Übersetzung dieses Lehrstücks gibt, denn jedes literarische Werk bedarf im Laufe der Zeit einer neuen, „frischen“ Übersetzung wegen zahlreicher Veränderungen in der Zielsprache oder wegen neuer Erwartungshaltungen der Rezipienten.

Edith Stein als jüdisches Gefährt nicht nur dem Blick und ihre Meinung zur Stellung der Frau in der Gesellschaft wird von der Wissenschaft weniger berücksichtigt. Es scheint zu sein, als ob man das Bild von der Frau Edith Stein als vorrangig gesehen und zwar als ein Bild, das etwas Unvollständiges, bewußte Widersprüche heraufbringt. Eine bessere Verstanden der Gestalt selbst Edith Stein ist es deshalb unangenehm, ihre Menschen und Werke eingehender zu analysieren.

Edith Stein hat in ihren letzten Jahren (1933 bis 1935) geschrieben und zum ersten Mal 1965 veröffentlichten Memoraren *Aus dem Leben einer jüdischen Familie* ihre Kinder- und Jugendjahre beschreiben, um die Trübsal und das Glück des jüdischen Familienlebens in seiner vollen Tiefe und Schönheit darzustellen. Die tiefen Verbindungen mit ihrer Familie und ihrem Volk bestimmen die Form ihres Schicksals. Im Vorwort betont Edith Stein den Sinn und Ansporn ihrer Erinnerungen:

Was ich auf diese Weise niederzuschreiben will, soll keine Anspielung auf Judenverleumdungen sein. Die Idee des Judentums zu entwickeln und gegen Verleumdungen zu verteidigen. Ein Wunsch der jüdischen Religion darzulegen, die Geschichte des jüdischen Volkes zu schreiben – zu all dem und darüber ist [...] ich möchte nur schlicht berichten, was ich als jüdisches Mädchen erlebt habe.

Edith Stein: *Vorwort* in: Edith Stein, *Aus dem Leben einer jüdischen Familie*. In: *Edith Stein Werke* (herausgegeben LSW), Bd. 1, Osnabrück/Parsons/Brand/Wien 1963, S. 11.