

KRYSTYNA PISARKOWA

Kraków

Vorsicht: das Weibliche im polnischen Gedicht

Zbigniew Herberts Text *Układała swe włosy*¹, welchen wir in deutscher Übersetzung von Karl Dedecius in seiner Antologie „Polnische Liebesgedichte“ (Dedecius 1989) vorfinden, mag wie ein Liebesgedicht wirken. Es knüpft an ein bekanntes malerisches Sujet an. Die Hauptfigur des Gemäldes kämmt ihr Haar wie die *Lorelei*, wie die, die ihr Haar kämmt': *Czesząca się* (Władysław Ślewiński 1897). Zunächst erblicken Leser des Gedichtes oder Zuhörer des rezipierten Textes die dargestellte Frau aus der Perspektive ihres schweigenden Beobachters, dessen Gedanken um die Krieger des Altertums Kreisen. Dieses „Liebesgedicht“ besagt über Liebe und Geschichte, beide seien Kampf und Tod². Den polnischen Rezipienten dürfte es an einige Werke des Symbolisten Jacek Malczewski erinnern, der den Tod - ein polnisches Femininum (*śmierć*) - gern als schöne Frau darstellt. Und selbst die Gestalt des Textes mit ihren zusätzlichen außergrammatischen Phänomenen, sei es der Rhythmus oder die Interpunktion, die als quasi-ikonische Mittel fungieren, trägt dazu bei, daß das Gedicht eine plastische Vision herstellt:

Układała swe włosy przed snem...

1. Układała swe włosy przed snem
2. i przed lustrem Trwało to nieskończenie długo
3. Między jednym a drugim zgięciem ręki w łokciu
4. miały epoki Z włosów wysypywali się cicho
5. żołnierze drugiej legii zwanej Augusta Antoniniana
6. towarzysze Rolanda artylerzyści spod Verdun
7. mocnymi palcami
8. upewniała glorię nad swoją głową

¹ Vgl. Napis, auch in: *Wybór poezji*, Czytelnik, 1973.

² Czesław Miłosz empfindet diese Figur als die *Nike* (vgl. seine Aussage in der Diskussion zu meinem Referat: PAU, VI 1997, Pisarkowa 1998),

9. Trwało to tak długo
10. że kiedy wreszcie
11. rozpoczęła swój rozkołysany
12. marsz ku mnie
13. serce moje tak dotąd posłuszne
14. stanęło
15. i na skórze pojawiły się
16. grube ziarna soli

1.

Interpunktion vs. Bewegung, Das Gedicht hat keine Interpunktion. Als ihr Äquivalent, das den Text graphisch segmentiert, gilt die Einteilung in Verse. Auch der Großbuchstabe partizipiert an der Segmentierung. Fünfmal eröffnet er einen neuen Satz, und es kommt auch vor, daß er den Anfang einer Mehrsatzeinheit ankündigt, z. B. in den Versen 1., 2., 4. und 9. Der Großbuchstabe führt im Vers 2 einen Kommentar des Beobachters ein *Trwało to nieskończenie długo*, 'es dauerte unendlich lang'. Die Grenzen der syntaktischen Einheiten, die nicht paralleli mit der Versgrenze verlaufen, lenken unsere besondere Aufmerksamkeit auf die Funktion der Gedichtsprasen. Wir sind gezwungen, wiederholt vorwärts und rückwärts zu lesen. Es stellt sich nämlich heraus, daß eine Phrase gleichzeitig zwei Sätzen angehört. Das passiert mit *przed lustrem* ['vor dem Spiegel'] in dem Satz

Układała swe włosy przed snem i przed lustrem
[Sie legte ihr Haar vor dem Schlaf und vor dem Spiegel]

und in dem Satz

(...) i przed lustrem Trwało to nieskończenie długo
[und vor dem Spiegel dauerte das unendlich lang]

Der Großbuchstabe ist mit dem Hinweis gleichzusetzen, daß die Lektüre unbedingt immer wieder unterbrochen werden sollte. Es ist eine Aufforderung an den Leser. Auf diese Weise sollte er die Dauer der Beschäftigung beim Aufbau der komplizierten und stilgetreuen Frisur ausdehnen (sie sollte an den Helm des römischen Kriegers erinnern). Aber auch die Dauer einer imaginären Rekonstruktion des Erzählten oder des Gedanklichenen Wandeins wird mit Hilfe der wiederholten Rückkehr zum Detail verlängert.

2.

Rhythmus und Ikone. Auch das suggestive Rhythmusschema dient in diesem Gedicht der Wiedergabe des „Zeitflusses“. Es breitet sich im 13-silbigen Vers 2:

i przed lustrem Trwało to nieskończenie długo aus. Das betrifft besonders die vier monotonen unakzentuierten Silben: *-ło-to-nie-skoń-*. Die weiteren vier Verse (3-6) und *mijały epoki...* sind mit ihren 13,16,17, 15 Silben bedeutend länger als andere Verse, die beim Vers 1 anfangen und nur 9, 6, 10, 6, 5, 10, 3, 10, 3, 9, 6 Silben enthalten. Die Verse 13 und 14 imitieren den Herzrhythmus und seine Unterbrechung³. Auch die Kürze der Verse (*serce moje*) [...] *stanęło* hat ihre ikonische Funktion. Außerdem herrscht hier Todesstille wie im Bild, in die sogar die Soldaten (*żołnierze, towarzysze, artylerzyści wysypują się cicho...*) lautlos hineinrieseln.

3.

Das Tempo. Die Handlung entwickelt sich so langsam, daß die Zeit aufgehoben scheint. Die Aussage eines Beobachters über eine Frau, deren Name verschwiegen wird (steht sie ihm etwa zu nahe?) versinkt im Kontext einer weit entfernten Vergangenheit. Das Tempus bestätigt es⁴. Das Tempo spiegelt aber auch die Unruhe des ungeduldigen Beobachters wider⁵. Für ihn wird die Dauer von über Jahrhunderte verstreuten mythisch-historischen Tatsachen zur subjektiven Einheit der langsam fließenden Zeit (*nieskończenie długo ...* ‚unendlich lang‘, *mijały epoki ...* ‚es verfloßen Epochen‘). Als deutliche Grenzschnale der geschichtlichen Periode fungieren ruhmreiche Visionen des kämpferischen Altertums, des Mittelalters und des 20. Jahrhunderts. Selbst die, die ihr Haar kämmt (*układająca swe włosy*), bereitet offensichtlich einen Angriff vor. Sogar der Gang, mit dem sie sich ihrem Opfer nähert (*rozkołysany krok* ‚wiegender/wogender Schritt‘), wurde als Marsch (*marsz*) bezeichnet, obwohl das paradox klingt.

4.

Die historische Zeit. Das erste historische und militärische Signal datiert den Ausgangspunkt der Wanderung des Beobachters durch die Geschichte auf das II. Triumvirat. In Rom regieren Marcus Antonius, Octavian (eigentlich Caius Iulius Caesar Octavian *Augustus* - der erste, der den Titel ‚der Göttliche‘ trägt) und Lepidus. Gemeinsam besiegen sie Caesars Mörder (42 v. Chr.). Ein Jahr danach wird Octavian zum Haupt des Heeres. In Vers 5 verzahnen sich Personen, Kampfeinheiten, Schlachten, *II Legio Augusta*⁶ und *Roland* mit Kampfgefährten aus der Zeit des Ersten Weltkrieges (1916) ineinander.

³ Dasselbe ergibt die Nachahmung mit Fingerklopfen auf dem Tischblatt.

⁴ Der Beobachter nützt hier eifrig die Chance, die ihm die polnische Grammatik gibt: ein Signal des Femininen in der prääteritalen Prädikatsform läßt die weibliche Person anonym bleiben.

⁵ Die Beobachtete verrät ihr eigenartiger tänzelnder Gang (*rozkołysany krok*).

⁶ Vgl. Pauly's Real-Encyclopädie... XXIII Halbband, s.v. *Legio*; XXIV Halbband, Stuttgart 1925, s.v. *Legio* (S. 1330-1827).

Legio Augusta ist ein Ehrentitel für konkrete Verdienste (wie *ala Augusta ob virtutem appellata* - ein „Ehrentitel [...] der für Tapferkeit verliehen, [...] für Feigheit wieder entzogen werden kann“, o.c., S. 1349). Dieser Beinamen tritt mit der Bezeichnung der *Legio II, III, VIII* auf. Die ersten zwei hat Augustus geschaffen - die dritte Caesar⁷ selbst. Der Überblick über die Geschichte dieser Legionen, ihre Wege, die auf Grund historischer Zeugnisse rekonstruiert werden, entfaltet eine weite Perspektive. Sie breitet sich aus: ab der Schlacht bei Actium, nach der ein Teil der Legion nach Spanien gesandt wurde, später (im Jahre 10) bis an den Rhein und weiter. Das Winterlager dieser Soldaten befand sich ja in der Gegend von Mainz. Von da aus nahmen sie an den Siegen des Germanicus teil. Weiter begegnen wir ihren Spuren in Strassburg. In die Armee Caesars inkorporiert, begeben sie sich auf die Eroberung Britanniens. Die Soldaten der *II. Legion* wurden dort in Kohlegruben beschäftigt. Ihre Geschichte liefert bereits als Stichwort eines Nachschlagewerks⁸ reiche Nahrung für die Phantasie eines Dichters. Herbert schöpft daraus nicht ohne Absicht, und er tut es mit Vergnügen. Der die Frau (die ihr Haar in eine *Glorie* legt) beobachtende Mann sieht ihre Soldaten. Den Hintergrund könnte die volle Geschichte des Altertums darstellen. Der Dichter hat Anspruch auf Ansporn, den sie liefert. Also hat er zunächst das Jahrtausend gewählt, das mit dem Triumvirat beginnt, ist dann aber weiter in die Weltgeschichte gerückt: bis in die Zeit des Grafen Roland (†778) und noch weiter bis zur Schlacht bei Verdun (1916), die als die längste Schlacht aller Zeiten gilt.

5.

Das intersemiotische Element der Übersetzung. Das Gedicht enthält sprachliche Merkmale, die auf eine konkrete Grammatik (ihre Konjugationsparadigma verfügt über Morpheme, die sich auf das Genus des Subjekts beziehen: z. B. das *verbum finitum* im Präteritum) und auch auf die Semantik einer konkreten Sprache verweisen. Darüber hinaus bedient sich der Dichter konsequent gewisser sprachlicher Zeichen, die als ikonisch und „intersemiotisch“ gelten⁹.

Der deutsche Übersetzer steht hier vor großen Hindernissen. Zwei von diesen betreffen die Distribution und Funktion des Großbuchstabens sowie die beschränkte Möglichkeit einer Signalisierung des Genus durch das Prädikat: *Uktadala...* Karl Dedecius beweist, wie kompliziert ihre Übertragung in eine andere Sprache ist:

⁷ Vgl. Pauly's Real-Encyclopädie... III Halbband, s.v. *Augusta*, S. 2349 dort auch Verweisungen zum Bd. XXIII Halbband s.v. *Legio*, (bes. *Legio II, III, VIII* -als *Alae Augustae*, S.1231), od. zum „Zwölften Band“ (*Kynesioi-Libanon*), Stuttgart 1921 (s.v. *Legio*, S. 1214).

⁸ Pauly's Real-Encyclopädie... XXIV Halbband, S. 1458-1465, s.v. *Legio*

⁹ Vgl. Drei Arten d. Übersetzung: a. innerhalb in einer natürlichen Sprache: (*Interpretation, rewording*), b. von Sprache zu Sprache: (*translation proper*), c. von einer natürlichen Sprache zu einem außersprachlichen Zeichensystem (intersemiotische *transmutation*). Jacobson 1989, 373.

Sie legte ihr Haar

1. Sie legte ihr haar zurecht
2. vor dem spiegel und vor dem schlaf
3. Das dauerte unendlich lang Zwischen der einen
4. und andern beugung des armes
5. vergingen epochen Aus ihren haaren rieselten leis
6. die Soldaten der Dritten Legion
7. der heilige Ludwig mit seinen kreuzrittern
8. die kanoniere von Verdun
9. Mit starken fingern
10. steckte sie sich die glorie zurecht über ihrem kopf
11. Das dauerte so lange
12. daß als sie endlich
13. ihren schaukelnden marsch
14. zu mir begonnen hatte
15. mein bislang so folgsames herz
16. stehen geblieben war
17. und dicke körner salz
18. erschienen auf meiner haut

Der charakteristische Kontrast zwischen der fehlenden Interpunktion und dem Anfang einer neuen Phrase mit Großbuchstaben *mijały epoki Zwłosów...* ginge in einer Sprache, in der jedes Hauptwort mit Großbuchstaben geschrieben wird, verloren. Der Übersetzer ist sich dessen bewußt. Seine Lösung betrifft die Schreibung maskuliner Substantive und teilweise der Eigennamen: er schreibt sie mit kleinem Buchstaben. Im Prinzip schreibt er Eigennamen sonst groß. Vielleicht tut er es, weil sie in vielen anderen Sprachen groß geschrieben werden. Die Lösung wäre akzeptabel, träte nicht der Verlust von zwei wesentlichen Personen ein, derer Namen allegorisch den Fluß des Zeitstroms messen. In der Übersetzung gehen Augustus und Roland verloren. Dem deutschsprachigen Leser begegnet nur die Legion - allerdings ist sie in *Dritte Legion*¹⁰ umbenannt (und als Eigenname behandelt).

Von den fünf Stellen, wo der Großbuchstabe einen Absatz oder eine Mehrheitseinheit eröffnet, liegen markanterweise zwei in der Versmitte. Vielleicht geschieht das bewußt, um die Aufmerksamkeit des - unaufmerksamen - Lesers auf sie zu lenken. In der Übersetzung gibt es sechs solche Fälle. Vier eröffnen

¹⁰ Dafür erscheint *Legio III* bei Herbert (Napis) in einem anderen Gedicht, nämlich in: *Curatia Dionisia Kamień jest dobrze zachowany Napis (skażona łacina)* [Der Stein ist gut erhalten Die Aufschrift [...] *głosi że Curatia Dionisia żyła lat czterdzieści* [besagt Curatia Dionisia habe vierzig Jahre gelebt] *i własnym sumptem wystawiła ten skromny pomniczek* [das bescheidene Denkmal selber gespendet] [...] *Ostatnie lata życia spędziła w Brytanii* [die letzten Lebensjahre verbrachte sie in Britanien] [...] *Zajmowała się najstarszym procederem kobiet* [sie übte den ältesten Beruf aus] *Krótko ale szczerze żalowali jej żołnierze Trzeciej Legii* [kurz, jedoch aufrichtig trauerten ihr die Soldaten der Dritten Legion nach]. [...].

einen neuen Vers mit: *Sie* [die Frau], *Das*, *Mit*, *Das*. Es wäre günstiger, das Gedicht finge nicht mit *Sie* ['eine Frau'] an. Wenn Herbert die Frau aus dem Gedicht beim Namen nennen will, nennt er sie beim Namen wie die Courtesane *Curatia Dionisia*, die der ganzen *III. Legion* bekannt war. Aber auch nur so viel. Hier wird sie weder mit einem Hauptwort noch mit einem Pronomen verraten. Wenn nun die Reduktion der femininen Signale des Subjekts auf Form des *verbum finitum* unmöglich ist, sollten sie wenigstens nicht im Incipit auffallen. *Das dauerte* könnte in der Versmitte stecken. Dann würde jeder Deutschsprachige teilnehmen an der Suche und Deutung des Inhalts: a. *układala ... przed snem i [...]* [auch: *układala się*] *przed lustrem* ‚sie legte [...] vor dem Schlaf und [auch: ‚sie legte (sich) vor dem Spiegel‘] und b. *przed lustrem[...] Trwało to [...]* [‘vor dem Spiegel!.’] *Das Dauerte [...]* usw. Man baut ja nicht Häufungen wie *vor dem Schlaf und (vor dem) Spiegel*, ohne mit der Sprache spielen zu wollen. Man „mixt“ die chronologische und räumliche Ordnung eben deswegen nicht, weil die Präpositionen *przed*, *po*, *za* - *vor*, *hinter*, (*da*)*nach* Homonyme sind. Der polnische Leser verfolgt dieses Ritual in diversen Situationen: vor dem Schlaf (Bekleidung?), vor dem Spiegel ... Der deutsche Leser erhält ein anderes Bild, einfach *vor dem Spiegel und vor dem Schlaf*. Der Pole steht vor einer konturlos verlaufenden Szenensequenz eben deswegen, weil *Trwało to ...* [Dies dauerte ...] in zwei Verse eingebaut wurde, die die Geschehnisse in Zeit und Raum festhalten.

Der Übersetzer teilt den Text anders in Verse, als das Original eingeteilt wurde. Er verbindet beide Großbuchstaben, die im Laufe der möglicherweise manigfaltigen Lektüren fakultativ die Incipits neuer Absätze ankündigen, in einem Vers. Vielleicht tut er das, weil er einen ikonischen Effekt erzielen will. Dieser Vers soll länger scheinen und auch länger sein als die benachbarten: er hat 14 Silben nach zwei kürzeren Versen mit 7 und 8 Silben. Die ganze Übersetzung ist um zwei Verse länger als das Original.

Das Wort *Das* ist vorgedrungen (Vers 3). Diese Sicherheitsnadel war unentbehrlich. Da sie in der polnischen Version in der Prädikatsform des *verbum finitum* steckt, wäre ein *es* günstiger. Diese Entscheidung würde das Spiel des mannigfaltigen Lesens weiterführen: a. *trwało to... długo między jednym a drugim ... miały epoki* i b. *trwało to ... długo między jednym a drugim*, c. *między jednym... a drugim miały epoki*. Indem das deutsche *das* gesagt wird, bleibt jede weitere Spekulation ausgeschlossen. Hier wird nicht mehr nachgegrübelt: *Das dauerte ... lange zwischen der einen und...!*

Das Incipit und der Titel *Sie legte ihr Haar* ruft unbeabsichtigt eine phrasologische Assoziation hervor: *legen* konnotiert *das Huhn* und *das Ei*. Dafür aber ist das *Aus ihren haaren rieselten leis die Soldaten...* glänzend, wie (rieselnder) Sand in der Urne. Das Polnische hat kein Äquivalent dafür¹¹. Es ist

¹¹Hilflos suggerieren hier Wörterbücher für *rieseln* 'sączyć się', was 'rinnen' (wie Wasser) hieße.

schwierig zu sagen, inwiefern die Übersetzung den vollständigen Eindruck der Dynamik des Originals wiedergibt. Man vermißt den grammatischen Asketismus des Originals. Polnische deklinierte Feminina erlauben, entsprechende Signale dem Prädikat zu überlassen: ... *że kiedy wreszcie rozpoczęła* vs. *daß als sie endlich* + [...]. Die Kulmination des Gedichtes „dauert“ im Polnischen (Vers 14) drei knappe Silben. Die deutsche analytische Phrase des Plusquamperfekts *stehengeblieben war* dauert sechs Silben. Man vermißt den Herzrhythmus. Der *Marsch* der das Haar Legenden ist nicht richtig *wogend* (vgl. *Wiege, wiegen, Woge*), sondern: *schaukelnd*. Er erinnert weder an Seen, Flüsse, Meereswogen noch an wogende Getreidefelder, eher an ein(e) Schaukelpferd) - *der schaukelnde* [...]. Der Dichter dürfte das „Wogen“ einer marschierenden Heeresstruppe meinen. Das Gedicht ist eine Aussage über die Geschichte als Serie von Schlachten.

Warum wurde die *II Legion* zur *ILL. Legion*? Warum fehlt *Augustus*? Warum erscheint hier statt *Roland der heilige Ludwig mit seinen Kreuzrittern*, d. h. Ludwig IX., *der Heilige* (1214-1270), König von Frankreich ab 1226, Führer des VII. i VIII. Kreuzzuges? *Augustus* und *Roland*¹² leben ja in unserem Bewußtsein.

Das Bewußtsein erlaubt uns auch, dieses Gedicht als ein „Bild mit literarischem Inhalt“ zu perzipieren. Der Begriff stammt von Ingarden. Er meint damit ein Bild, das zur intersemiotischen (literarischen) Interpretation provoziert und diese zuläßt¹³. Ingardens Konzeption der polyphonischen Struktur des Kunstwerks führt zur Anerkennung eines intersemiotischen Zusammenhangs zwischen den Künsten, daher auch zwischen dem sprachlichen und musischen Text und dem Bild. Polyphonie soll ja Prinzip der allgemeinen Organisation jedes „ästhetisch valenten Kommunikates“ sein. Über die Zugehörigkeit des Werkes zu einer der Künste entscheidet die Mannigfaltigkeit (u. Quantität) seiner Schichten, die seinen konstitutiven Faktor ausmachen. Deswegen behauptet Ingarden, daß die phonische Schicht des sprachlichen Textes die immanente „Musikalität“ des geschriebenen Werkes bestätigt. Ähnlich wie die Literatur stellt die Malerei eine im Verhältnis zum Werk „transzendente Situation“ her. Sie wird dann zur „Phase eines literarischen Themas“ im Werk, daß die Grenzen des Bildinhalts überschreitet, weil die latente Möglichkeit besteht, diese Situation in der Fortsetzung (oder Antizipation) des Themas mit Worten zu erzählen.

¹² Da *Rolandsäulen* (Ritter mit Schwert, der das Recht symbolisiert, jedoch mit dem Ritter Roland nicht assoziiert wird) viele Marktplätze in mittel- u. süddeutschen Städtchen zieren (der Ursprung dieser Sitte ist unbekannt) dürfte sich die deutsche Konnotation dieses *n. proprium* von der polnischen unterscheiden.

¹³ Vgl. Ingarden, 1960, 1966, 1972.

Das intersemiotisch unterschiedlich realisierbare Prinzip der Polyphonie jedes Kunstwerks wird zur Quelle einer Spannung und seiner Potenz zugleich. Diese Potenz sucht ihre Entspannung. Sie findet diese im intersemiotischen Werk, sei es ein „zweisprachiges“ Werk, wie der ursprüngliche Psalm, die Elegie, die Ballade, heute die Oper, oder die intersemiotische Übersetzung. Bevorzugt werden attraktive Formen mit klaren ästhetischen Eigenschaften, geprüft und als Gattungen oder Motive anerkannt. Hierher gehört gewiß die Formel der Fuge wie z.B. die *Todesfuge* von Celan, eine Frau im Bad oder bei der Toilette (das biblische Motiv *Susanne und die Greise*) oder die ihr Haar Legende. Sollte der besprochene Text von Herbert tatsächlich ein Liebesgedicht sein, dann dank der malerischen Schicht, die aus dem Zeichenrepertoire der bildenden Künste schöpft. Es sind nicht nur durch literarische Motive hervorgerufene Visionen¹⁴, sondern auch Anspielungen auf konkrete historische Ereignisse und Helden der Geschichte, wie Augusta Antoniniana, Soldaten der II. Legion, die Gefährten Rolands, die Helden von Verdun.

Die Vorstellung dieser Gestalten und die Konnotation von lediglich zwei Stichworten aus dem geläufigen Vokabular der Liebe: *das Haar* (gewiß prächtig, obwohl wir nicht einmal seine Farbe kennen), der gewisse (entschlossene, obwohl weiche rhythmisch wogende) Schritt bringen „ästhetisch valente Momente“¹⁵ ein. Deswegen haben sie die Treue des Übersetzers verdient, der zur Rekonstruktion der vielschichtigen Harmonie des Originals verpflichtet ist.

Die Polyphonie, die Ingarden im Sinne hat, ist eine offensichtlich metaphorische Ausweitung der etymologischen, aber auch der terminologischen Bedeutung des Begriffs. Ähnlichen Gebrauch machen von dem Terminus auch Künstler, Kritiker, die überzeugt sind von der Universalität der Formel für die Fuge. Alle Seiten haben dabei das Intersemiotische eines ästhetischen Phänomens im Sinn. Der Unterschied zwischen Ingardens Polyphonie und der Verallgemeinerung des Prinzips: Die Formel der Fuge steckt in der Rekonstruktion der Metaphernquelle „Schichten des Kunstwerks“. Die einen sehen den Ausgangspunkt in der fertigen musischen Formel - den Zielpunkt in der Verallgemeinerung ausgewählter musischer Eigenschaften dieser Formel auf das nicht musische Kunstwerk. Dagegen beginnt Ingarden mit der Entdeckung, das Kunstwerk sei eine Struktur, die aus Schichten besteht, die ein besonderes Kommunikat herstellen. Es wird nämlich in einem Kode formuliert, dessen Bestandteile ästhetisch valent sein müssen. Ingarden betrachtet ästhetische Gegenstände und Kunstwerke unterschiedlicher Künste, um die Distribution der sie konstituierenden Schichten zu analysieren.

¹⁴Vgl. Mieczyslaw Tomaszewski, Verfasser des Stichworts *Ariosto* in: Encyklopedia muzyki PWM, 1, zählt außer den Opern über Roland - etwa 40 Opern mit dem Motiv auf (s.v. *Ariosto*).

¹⁵Ingarden, 1966.

LITERATUR

- DEDECIUS, K. (1980): *Polnische Liebesgedichte* - Mit Zeichnungen von Pablo Picasso. Ausgewählt und übertragen von Karl Dedecius. Frankfurt/M.
- Encyklopedia muzyki* (1979). Bd 1.: A-B. Warszawa.
- HERBERT, Z. (1996): *Napis*. Wrocław (1. Aufl. 1969).
- INGARDEN, R. (1955): O tłumaczeniach. In: *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*. Bd. 1. Warszawa, 120-188.
- INGARDEN, R. (1960): O dziele literackim. In: *Dziela filozoficzne*. Warszawa.
- INGARDEN, R. (1966): O budowie obrazu. In: *Studia z estetyki*. Bd. 2. Warszawa, 7-115.
- JACOBSON, R. (1984): O językoznawczych aspektach przekładu. In: *W poszukiwaniu istoty języka*, Bd. 1. Warszawa, 372-381.
- Pauly's Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* (1921, 1925). Neue Bearbeitung. Beg. v. G. Wissowa, hrsg. v. W. Kroll, Bde. 23, 24. Stuttgart 1925.
- PISARKOWA, K. (1998): *Pragmatyka przekładu - Przypadki poetyckie*. Warszawa.
- PISARKOWA, K. (1998): Układała swe włosy - erotyk intersemiotyczny w przekładzie. In: *Prace Filologiczne*, Bd. 43. Warszawa, 363-369.