

ZiG | Zeitschrift für interkulturelle Germanistik



Aus dem Inhalt

■ Die *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik (ZiG)* trägt dem Umstand Rechnung, dass sich in der nationalen und internationalen Germanistik Interkulturalität als eine leitende und innovative Forschungskategorie etabliert hat. Sie greift aktuelle Fragestellungen im Bereich der germanistischen Literatur-, Kultur- und Sprachwissenschaft auf und möchte dazu beitragen, die unterschiedlichen Tendenzen und Trends der Interkulturalitätsforschung zu bündeln und ihre theoretischen Voraussetzungen weiter zu vertiefen. Insofern das Forschungsparadigma der Interkulturalität prinzipiell nicht mehr einzelfachlich gedacht werden kann, versteht sich die Zeitschrift bewusst als ein interdisziplinär und komparatistisch offenes Organ, das sich im internationalen Wissenschaftskontext verortet sieht.

Herausgegeben von Dieter Heimböckel,
Ernest W.B. Hess-Lüttich, Georg Mein und
Heinz Sieburg

[transcript] ZiG 6|2015|H2

zig | Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

6. Jahrgang, 2015, Heft 2

Die Zeitschrift wird herausgegeben von

Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg
unter der Mitarbeit von Wilhelm Amann und Till Dembeck

Wissenschaftlicher Beirat

Andrea Bogner (Georg-August-Universität Göttingen), Peter Colliander (Ludwig-Maximilians-Universität München/Copenhagen Business School), Dmitrij Dobrovol'skij (Russische Akademie der Wissenschaften), Ludwig Eichinger (Universität Mannheim), Anke Gilleir (Katholische Universität Leuven), Deniz Göktürk (University of California, Berkeley), Ortrud Gutjahr (Universität Hamburg), Michaela Holdenried (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Alexander Honold (Universität Basel), Oliver Lubrich (Universität Bern), Paul Michael Lützel (Washington University in St. Louis), Claudine Moulin (Universität Trier), Eva Neuland (Bergische Universität Wuppertal), Rolf Parr (Universität Duisburg-Essen), Martina Rost-Roth (Universität Augsburg), Wolfgang Steinig (Universität Siegen), Herbert Uerlings (Universität Trier), Manfred Weinberg (Karls-Universität Prag)

Die Herausgeber danken dem Deutschen akademischen Austauschdienst (DAAD) für die freundliche Unterstützung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2015 im transcript Verlag, Bielefeld

© Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Satz: Jan Wenke

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISSN 1869-3660

eISSN 2198-0330

Print-ISBN 978-3-8376-3212-5

PDF-ISBN 978-3-8394-3212-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter

www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Editorial | 7

SCHWERPUNKTTHEMA: LITERARISCHE MEHRSPRACHIGKEIT

Einige Überlegungen zur literarischen Mehrsprachigkeit, ihrer Form und Erforschung – zur Einleitung

NATALIA BLUM-BARTH | 11

Mehrsprachige Autoren und ihre Sprachen

Einige Überlegungen zu einem komplexen Verhältnis

GEORG KREMnitz | 17

Mehrsprachige Einsprachigkeit

Svevos Schattensprache

RUDOLF BEHRENS | 33

Becketts Mehrsprachigkeit

Zwischen Universalismus und Authentizität

CAROLINE MANNWEILER | 51

Von der mündlichen Mehrsprachigkeit zur literarischen Einsprachigkeit

Zum vollkommenen Sprachwechsel bei Joseph Conrad

HANS-CHRISTIAN TREPTE | 73

»From my difficult Russian into pedantic English«

Vladimir Nabokov und sein Sprachwechsel

NATALIA BLUM-BARTH | 91

Der Fall Jiří Gruša und sein »Fallen« in die deutsche Sprache

RENATA CORNEJO | 105

»Nackt wie ein heiliger Türke«

Textuelle Mehrsprachigkeit in der polnischen Literatur in/aus Deutschland

RENATA MAKARSKA | 119

Vom Gräl zum Computerspiel

Über Sprachenmischungen in Adolf Muschgs *Der Rote Ritter*
im Kontext einer Ästhetik des Uneindeutigen und ›Gescheckten‹

MONIKA SCHMITZ-EMANS | 135

BEITRÄGE ZUR KULTURTHEORIE UND THEORIE DER INTERKULTURALITÄT

Über »die Schwäche des allgemeinen Charakterisirens«

JOHANN GOTTFRIED HERDER | 157

LITERARISCHER ESSAY

Fez

HUGO VON HOFMANNSTHAL | 167

FORUM

Das Fremde und das Eigene / The Self and the Other

Internationale Konferenz der German Studies Association of Australia
(GSAA). University of Sydney, 26.-28.11.2014

THOMAS SCHWARZ | 173

REZENSIONEN

Carmine Chiellino / Natalia Shchyhlevska (Hg.): *Bewegte Sprache.*
Vom ›Gastarbeiterdeutsch‹ zum interkulturellen Schreiben

VON HAMID TAFAZOLI | 179

Tatjana Geschwill: *Sprache und Identität im Bukowiner Judentum*

VON NATALIA BLUM-BARTH | 184

Silke Pasewalck / Dieter Neidlinger / Terje Loogus (Hg.):
Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen
VON DAVID GRAMLING | 186

GESELLSCHAFT FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK

GiG im Gespräch 2015/ 1 | 191

**Call For Papers – *Vielfältige Konzepte – Konzepte der Vielfalt:*
*Interkulturalität(en) weltweit*** | 195

Autorinnen und Autoren | 201

Hinweise für Autorinnen und Autoren | 203

Editorial

Das vorliegende Heft erscheint unter veränderter Herausgeberschaft, die aus dem Wechsel der Präsidentschaft der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik* resultiert. Da die *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* zugleich als Organ der GiG fungiert, übernimmt Gesine Lenore Schiewer nun auch die Verantwortung als Mitherausgeberin. Ernest Hess-Lüttich hat durch sein Engagement und seine zahlreichen Beiträge entscheidend dazu beigetragen, dass sich die ZiG in den wenigen Jahren ihres Bestehens zu einer festen publizistischen Größe im Feld der Interkulturalität etablieren konnte. Hierfür sind wir ihm zu großem und bleibendem Dank verpflichtet.

Inhaltlich ist der aktuelle Band, wie jedes zweite Jahrgangsheft, als Themenheft konzipiert, wobei dieses Mal das derzeit vielfach diskutierte, komplexe Phänomen literarischer Mehrsprachigkeit im Mittelpunkt steht. Verantwortlich dafür zeichnet Natalia Blum-Barth. Die unter dieser Themenstellung versammelten acht Beiträge spiegeln nicht nur den Facettenreichtum des Bereichs ›Mehrsprachigkeit‹, sondern sollen zugleich als Anregung verstanden sein, die Forschung in diesem Feld auch weiterhin zu intensivieren. Die *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* wird hierfür auch in Zukunft ein geeignetes Forum bieten.

Dem Grundkonzept der ZiG folgend, werden die Beiträge ergänzt durch den literarischen Essay, in dem diesmal Hugo von Hofmannsthal seine Eindrücke von Marokko schildert, sowie einen Beitrag zur Kulturtheorie. Dieser präsentiert einige Auszüge aus dem Werk Herders, die Anlass sein mögen, die mit der Berufungsinstanz Herder operierenden, (dennoch) manchmal arg verzeichnenden Modellierungen von Interkulturalität neu zu reflektieren.

Nach dem Rezensionsteil beschließt die GiG-Rubrik, in der das neue Format *GiG im Gespräch* und der Beitragsaufruf für die nächste, 2016 anberaumte GiG-Tagung in Ústí nad Labem und Prag (2016) präsentiert werden, das aktuelle Heft.

Bayreuth und Esch-sur-Alzette im November 2015

Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg

Schwerpunktthema: Literarische Mehrsprachigkeit

Einige Überlegungen zur literarischen Mehrsprachigkeit, ihrer Form und Erforschung – zur Einleitung

NATALIA BLUM-BARTH

In den letzten zwei bis drei Jahrzehnten wurde literarische Mehrsprachigkeit als Forschungsthema neu entdeckt. Ausschlaggebend dafür sind Globalisierung und Migration, die Sprachwechsel und Mehrsprachigkeit fördern. Damit wird auch Literatur von Autoren, die nicht (nur) in ihrer Erstsprache, sondern in der neuen Sprache schreiben, präsentiert. Literarisches Schreiben war Jahrhunderte lang nicht an die Erstsprache des Autors gebunden, wie es heute häufig beschrieben wird. Dem Autor standen ohnehin mehrere Sprachen zur Auswahl und das Schreiben in zwei Sprachen war nicht nur eine Stilübung, sondern empfahl sich als strategische Überlegung je nach der Textsorte (vgl. Kremnitz 2015: 42). Daher ist eher Einsprachigkeit ein Phänomen, das bei der Herausbildung der Nationalstaaten entstand und die Mehrsprachigkeit verdrängte. Mehrsprachigkeit dagegen war und bleibt noch heute in vielen Teilen unserer Welt ein Regelfall, der für Kulturkontakte und -konflikte sorgt.

Literarische Mehrsprachigkeit setzt voraus, dass dem Autor mindestens zwei Sprachen zur Verfügung stehen. Zwei- oder mehrsprachig war man in Grenzregionen, Kolonien und Kronländern sowie als Angehöriger einer Minderheit in einer Mehrheitsgesellschaft oder im Exil. Seltener wuchs man mehrsprachig als Kind in einer Adelsfamilie auf, die sich ein englisches, französisches oder deutsches Kindermädchen leisten konnte oder als zweite Wahl eine Amme, von der man die Volkssprache erlernte. Damit sind nicht nur die Rolle der Sprache als Vernakularsprache oder Bildungssprache sowie die Frage nach der Sprachhierarchie angedeutet, sondern auch die Gründe für das Festhalten an einer Sprache oder für den Sprachwechsel. Die Motivation für den Sprachwechsel ist jedoch meistens individueller Natur und lässt sich häufig in emotionalen Zusammenhang mit einer Bezugsperson in der neuen Sprache bringen. Die Attraktivität der neuen Sprache, die besseren Veröffentlichungsmöglichkeiten und der größere Leserkreis spielen häufig eine Rolle, jedoch gibt es genug Beispiele dafür, dass Autoren sich bewusst für kleinere oder weniger aussichtsreiche Sprachen entscheiden: Die Deutsche Julia Schneider wurde zur ukrainischen Schriftstellerin Uljana Krawtschenko, wie auch Oswald Burghardt, der als Jurij Klen die Geschichte der ukrainischen Literatur in den 1930er und 1940er Jahren schrieb. Um weiter bei weniger bekannten Namen zu bleiben, sei auf Muhammad Asad (1900-1992) verwiesen, der als Leopold Weiss in Lwiv in einer jüdischen Fami-

lie geboren wurde, später zum Islam konvertierte und in Englisch und Arabisch schrieb, sowie auf den blinden Schriftsteller Wassili Jeroschenko (1890-1952), der als Esperantoprofessor in Japan und China wirkte und sein literarisches Werk in japanischer Sprache schuf.

Oft steht am Anfang des literarischen Schreibens in der neuen Sprache die Übersetzung bzw. Selbstübersetzung. Manche Autoren schreiben je nach Textsorte in zwei Sprachen (wie beispielsweise Joseph Brodsky und Olga Martynova Lyrik auf Russisch und Prosa auf Englisch bzw. auf Deutsch). Andere wiederum legen Parallelfassungen eines Werkes in zwei Sprachen vor, wie Heinrich Heine mit *Lutezia*. Der Versuch einer Typologie oder Verallgemeinerung ist somit kaum möglich.

Dies ist auch nicht das Ziel dieses Heftes, sondern es soll die Erscheinungsformen der literarischen Mehrsprachigkeit eruieren, ausgehend von Autoren, die als Sprachwechsler ihr mehrsprachiges literarisches Schreiben nicht in dem Maße artifizuell und selbstreflektierend kommentierten, wie es viele Gegenwartsauteuren in ihren Poetikdozenten tun. Das Augenmerk richtet sich dabei nicht nur auf textinterne Mehrsprachigkeit, sondern auf Formen der Inkorporierung der Erstsprache in die Literatursprache, zugleich auf die Präsenz der ›Erstkultur‹ in der ›Zweitkultur‹ und ferner auf den kreativen Umgang mit sprach- und kulturimmanenten Besonderheiten. Diese Aspekte wurden in der Forschung selten berücksichtigt, was nicht zuletzt mit dem fehlenden methodologischen Zugang zusammenhängt, der jeweils auf Intention und Individualstil des Autors abgestimmt werden muss.

Wichtige Grundlagen für die Erforschung literarischer Mehrsprachigkeit liefern Fallbeispiele aus der Exilforschung, insbesondere Arbeiten zum Sprachwechsel (Lamping 1996; Kliems/Trepte 2004; Utsch 2007; Wittbrodt 2001). In der sich um die Jahrtausendwende etablierenden Erkundung literarischer Mehrsprachigkeit dominiert weiterhin textinterne Mehrsprachigkeit (Blödorn 2004; Dahmen u.a. 2000; Gutjahr 2010; Hein-Khatib 1998; Kellman 2003; Radaelli 2011; Schmeling/Schmitz-Emans 2002; Stiehler 2000). Die meisten Arbeiten konzentrieren sich auf die Gründe des Sprachwechsels (Gymnich 2007; Kremnitz 2004) und gehen nicht näher auf die durch den Sprachwechsel erzeugte Kreativität und Innovation der neuen Literatursprache ein. Erst in der jüngsten Zeit erschienen Fallstudien, die diese Aspekte fokussieren (Bürger-Koftis/Schweiger/Vlasta 2010; Chiellino/Shchylevska 2014; Kilchmann 2012; Yeşilada 2012; Yildiz 2012). Yeşilada betont beispielsweise die Notwendigkeit, nach dem »literarästhetischen Gehalt, dem Schreibverfahren, der dahinterliegenden Poetik« (Yeşilada 2012: 32) der interkulturellen Literatur zu fragen, und setzt dies für die türkisch-deutsche Literatur der zweiten Generation um.

Die geläufigste Form der literarischen Mehrsprachigkeit sieht so aus, dass in die Literatursprache Einsprengsel einer anderen Sprache eingebaut werden. Das »Nebeneinander verschiedensprachiger Textteile im gleichen Werk« (Horn 1981: 225) ist nicht nur die meistverbreitete Form der literarischen Mehrsprachigkeit, sondern auch jene, auf die sich die Forschung hauptsächlich konzentriert. Bedenkt man jedoch, »dass bei jedem kommunikativen Akt, also auch

beim literarischen Schreiben, immer *alle* Sprachen, von denen der Autor eine unter Umständen nur geringe Kenntnis hat, potentiell mental involviert sind, ob diese Präsenz nun auf der Ebene des Bewusstseins liegt oder ob sie unbewusst bleibt« (Kremnitz 2015: 19), so scheint literarische Mehrsprachigkeit auch andere Erscheinungsformen anzunehmen. Diese zeichnen sich eben nicht durch die Parallelität der Sprachen aus, sondern durch ihre Überlappung, Verschränkung und Inkorporierung, die grundsätzlich verschieden konzipiert werden können, abhängig von den interagierenden Sprachen, literarischen Traditionen und der Intention des Autors sowie der Subtilität seiner literarischen Ästhetik. Diese Formen der literarischen Mehrsprachigkeit sind nicht sofort sichtbar und erst dann erkennbar, wenn der Leser bzw. Forscher die dem Autor zur Verfügung stehenden Sprachen auch beherrscht. Mitunter ist nicht auszuschließen, dass solche Formen der literarischen Mehrsprachigkeit übersehen werden, was jedoch das Verständnis des Textes nicht weiter beeinträchtigt, denn ihre Funktion ist mit der der Intertextualität vergleichbar. Als Beispiel dafür sei das von Gudrun Langer vorgestellte »Matrjoschka-Prinzip des introvertierten oder inkorporierten Tschechischen« (Langer 1999: 45) in der deutschen Literatursprache Marie von Ebner-Eschenbachs genannt. Anhand der Erzählung *Božena* veranschaulicht Langer, dass Ebner-Eschenbachs poetische Sprache »in den inneren, bildhaften Schichten oft tschechische Botschaften verbirgt, die die deutschsprachige Textoberfläche steuern und kommentieren« (ebd.).

Literarische Mehrsprachigkeit präsentiert sich also u.a. als Sprachlatenz, dialogischer Austausch der Sprachen, Sprachecho, Sprach- und Kulturcodierung, Wort- und Sprachspiel, Sprachmischung und Hybridisierung, Verschlüsselung und Verschachtelung, Entautomatisierung und Entmetaphorisierung sowie Übersetzung. Viele weitere Erscheinungsformen sind dem individuellen Stil und der Kreativität des jeweiligen Autors zuzuschreiben. Allerdings scheint auch die literarische Tradition eine zentrale Rolle zu spielen. So lassen sich zahlreiche Wort- und Sprachspiele bei Vladimir Nabokov in Zusammenhang mit der Literatur der russischen Moderne, insbesondere mit dem Symbolismus bringen.

Die Frage nach Formen literarischer Mehrsprachigkeit, nach Art und Weise der Inkorporierung der Erstsprache in der Literatursprache ist deshalb wichtig, weil es nicht primär um experimentelles Aufeinandertreffen von zwei Sprachen geht, sondern um den Umgang mit den in den Sprachen abgespeicherten Eigenerfahrungen, kulturellen Prägungen, Vorstellungen, Codierungen, die im Prozess des Schreibens zusammen- oder auseinandergeführt werden. Indem sich in der Literatursprache die Präsenz der Erstsprache zeigt, wird das kulturhistorische Gedächtnis der Erstsprache markiert und in die Literatursprache hinübergetragen. Wenn die Erlebnisse und Erfahrungen in der Erstsprache von der Literatursprache ferngehalten werden, gilt es nicht nur nach Gründen dafür zu fragen, sondern nach Erscheinungsformen dieser Lücke. Die Interaktion zwischen der Erst- und Literatursprache ist also kein »Sprachunfall« und keine Funktionalisierung der Erstsprache, sondern die »Erhellung [der Literatursprache] durch ein anderes Sprachbewußtsein« im Bachtin'schen Sinne (Bachtin 1979: 247).

Die vor allem ästhetische Besonderheit dieser Werke liegt darin, dass auf verschiedenen Ebenen der Literatursprache – Semantik, Stilistik, Grammatik – die latenten Sprachen im größeren oder kleineren Ausmaße präsent sind. Die Formen dieser Inkorporierung gilt es zu erkennen, zu beschreiben und in ihren ästhetischen und poetischen Intentionen zu ergründen; die ihnen zugrunde liegenden Mechanismen sind zu untersuchen. Eine der zentralen Fragen in der Erforschung der literarischen Mehrsprachigkeit betrifft den Sprachwechsel: Inwieweit trägt der Sprachwechsel zur Erweiterung der Stilmittel und zur Entwicklung ästhetischer Konzepte bei? Welche neuen Schreibverfahren werden von Sprachwechslern entwickelt? Vor welche Herausforderungen werden die Leser durch literarische Mehrsprachigkeit gestellt? Diesen und anderen Fragen gehen die in dieser Ausgabe versammelten Beiträge nach.

Eröffnet wird das Heft mit dem Beitrag von Georg Kremnitz, der anhand der Sprachbiografie von acht Autoren ihr Verhältnis zu ihrer Sprache eruiert. Im anschließenden Typologieversuch unterscheidet Kremnitz zwei Sprachkonzeptionen: kommunikative und an der sprachlichen Form orientierte Konzeptionen. Die folgenden sieben Fallstudien lassen sich in zwei Tendenzen einordnen. Die ersten drei Autoren – Svevo, Beckett und Conrad – können mit dem Begriff ›mehrsprachige Einsprachigkeit‹ in Zusammenhang gebracht werden, denn ihrer neuen Literatursprache kann zwar die Überblendung durch die Erstsprache bescheinigt werden, jedoch lassen sich kaum konkrete Belege anführen; vielmehr ist es eine Atmosphäre, ein Gesamteindruck, der die jeweilige Literatursprache prägt. So exponiert Rudolf Behrens das Deutsch als Schattensprache in der italienischen Literatursprache Sveglios, und Caroline Mannweiler konstatiert eine dominant monolinguale, aber stark verfremdende Poetik für Becketts Mehrsprachigkeit. Auch Conrad bescheinigt Hans-Christian Trepte einen vollkommenen Sprachwechsel, den »die kritisch kreative Distanz zur neuen Schreibsprache, die erst einen reflektierten Umgang mit der (Schreib-)Sprache ermöglicht«, kennzeichnet. Die nächsten Beiträge wenden sich der Transferenz der Erstsprache in die Literatursprache zu, die sich in konkreten Techniken und Formen manifestiert. Für das literarische Schreiben Nabokovs in englischer Sprache werden beispielsweise Übersetzung und Sprachspiel als Verfahren herausgearbeitet, die die Präsenz des Russischen im Englischen veranschaulichen. Grušas Wechsel vom Tschechischen ins Deutsche gestaltet sich in der präzisen Arbeit mit der Sprache, die Entautomatisierung, Übersetzung und Wortetymologie u.a. beinhaltet. Renata Makarska untersucht Formen und Funktionen textueller Mehrsprachigkeit in der »polnischen Literatur in/aus Deutschland« und fragt nach ihrem kreativen Potenzial im Werk einzelner Autoren. Anhand des Romans *Der Rote Ritter* analysiert Monika Schmitz-Emans Muschgs Spielformen der Sprachenmischung, die an mittelalterliche Vorläufer anknüpfen, als »Poetik des Uneindeutigen und Gemischten«.

LITERATUR

- Bachtin, Michail M. (1979): Die Ästhetik des Wortes. Hg. u. eingeleitet v. Rainer Grübel. Frankfurt a.M. (Original: Михаил Михайлович Бахтин: Вопросы литературы и эстетики. Москва 1975).
- Blödorn, Andreas (2004): Zwischen den Sprachen: Modelle transkultureller Literatur bei Christian Levin Sander und Adam Oehlenschläger. Göttingen.
- Bürger-Koftis, Michaela/Schweiger, Hannes/Vlasta, Sandra (Hg.; 2010): Polyphonie: Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität. Wien.
- Chiellino, Carmine/Shchyhlevska, Natalia (Hg.; 2014): Bewegte Sprache. Vom ›Gastarbeiterdeutsch‹ zum interkulturellen Schreiben. Dresden.
- Dahmen, Wolfgang/Holtus, Günter/Kramer, Johannes/Metzeltin, Michael/Schweickard, Wolfgang/Winkelmann, Otto (Hg.; 2000): Schreiben in einer anderen Sprache. Zur Internationalität romanischer Sprachen und Literaturen. Romanisches Kolloquium XIII. Tübingen.
- Gutjahr, Ortrud (2010): Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von den Theoriedebatten zur Analyse kultureller Tiefensemantiken. In: Dieter Heimböckel/Irmgard Honnef-Becker/Georg Mein/Heinz Sieburg (Hg.): Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften. München, S. 17-41.
- Gymnich, Marion (2007): Metasprachliche Reflexionen und sprachliche Gestaltungsmittel im englischsprachigen postkolonialen und interkulturellen Roman. Trier.
- Hein-Khatib, Simone (1998): Sprachmigration und literarische Kreativität: Erfahrungen mehrsprachiger Schriftstellerinnen und Schriftsteller bei ihren sprachlichen Grenzüberschreitungen. Frankfurt a.M. u.a.
- Horn, András (1981): Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur. In: Arcadia 16, H. 3, S. 225-241.
- Kellman, Steven G. (Hg.; 2003): Switching Languages: Translingual Writers Reflect on Their Craft. Lincoln.
- Kilchmann, Esther (2012): Poetik des fremden Worts. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3, H. 2, S. 109-129.
- Kliems, Alfrun/Trepte, Hans-Christian (2004): Der Sprachwechsel. Existentielle Grunderfahrungen des Scheiterns und des Gelingens. In: Eva Behring/Juliane Brandt/Mónika Dózsai/Alfrun Kliems/Ludwig Richter/Hans-Christian Trepte (Hg.): Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945-1989. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung. Stuttgart, S. 349-392.
- Kremnitz, Georg (2004): Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen. Wien.
- Ders. (2015): Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick. 2. erw. Aufl. Wien.
- Lamping, Dieter (1996): Haben Schriftsteller nur eine Sprache? Über den Sprachwechsel in der Exilliteratur. In: Ders.: Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne. Göttingen, S. 33-48.

- Langer, Gudrun (1999): Sprachwechsel und kulturelle Identität. Božena Němcová und Marie von Ebner-Eschenbach. In: Ulrich Steltner (Hg.): Auf der Suche nach einer größeren Heimat ... Sprachwechsel/Kulturwechsel in der slawischen Welt. Jena, S. 33-50.
- Radaelli, Giulia (2011): Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann. Berlin.
- Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika (Hg.; 2002): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg.
- Stiehler, Heinrich (Hg.; 2000): Interkulturalität und literarische Mehrsprachigkeit in Südosteuropa: Das Beispiel Rumäniens im 20. Jahrhundert. Wien.
- Utsch, Susanne (2007): Sprachwechsel im Exil. Die ›linguistische Metamorphose‹ von Klaus Mann. Köln.
- Wittbrodt, Andreas (2001): Mehrsprachige jüdische Exilliteratur. Autoren des deutschen Sprachraums. Problemaufriß und Auswahlbibliographie. Aachen.
- Yeşilada, Karin (2012): Poesie der Dritten Sprache. Türkisch-deutsche Lyrik der zweiten Generation. Tübingen.
- Yildiz, Yasemin (2012): Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition. New York.

Mehrsprachige Autoren und ihre Sprachen

Einige Überlegungen zu einem komplexen Verhältnis

GEORG KREMnitz

Abstract

Authors who have written in more than one language can have very diverse attitudes towards these languages. This article describes some of these attitudes, using examples that cover very different personal developments and testimonials. In the end, the article proposes a tentative typology.

Title: Multilingual Authors and their Languages. Remarks on a Complex Relationship

Keywords: multilingualism; multilingual authorship; language choice

»...que le Gascon y arrive, si le François n'y
peut aller!«

Montaigne, Essais, I, XXVI¹

Die Frage, welchen Einfluss die Verwendung einer bestimmten Sprache auf einen literarischen Text haben könnte, hat schon (zu) viel Tinte fließen lassen. Ich habe mich unvorsichtigerweise selbst an den Spekulationen beteiligt, frage mich jedoch seit langem, ob es *eine* Antwort auf die Frage geben kann. Zu viele Faktoren spielen eine Rolle: solche, die von der Situation einer Sprache in der Gesellschaft abhängen, also nicht von einem Autor/einer Autorin zu beeinflussen sind (Status, Prestige, soziolinguistische Situation u.a.), aber auch von der Autorin/vom Autor abhängende, wie Bildungssprache(n), symbolische Beziehungen zu Sprachen und nicht zuletzt Kompetenz und Sprachbewusstsein. Die Liste der Variablen ließe sich beliebig verlängern. Daher ist es vielleicht sinnvoll, mit einer anderen Frage zu beginnen und zu überlegen, welches Verhältnis Autorinnen/Autoren zu den von ihnen verwendeten Sprachen bzw. zu Sprache überhaupt haben können. Im Folgenden will ich mich dem Problem zunächst durch die Diskussion der Situation einiger ausgewählter Autoren annähern, um zu versuchen, daraus am Ende vorsichtige Schlüsse zu ziehen. Es ist offensichtlich, dass es sich allenfalls um eine erste Annäherung handeln kann.

1 | Montaigne schreibt zu einer Zeit, in der Sprache nur in geringem Maße ideologisch befrachtet war.

STEFAN HEYM

Stefan Heym (1913-2001) musste ein bewegtes Leben führen: In Chemnitz als Helmut Flieg geboren, floh er bereits kurz nach der Machtübernahme durch Hitler, zunächst nach Prag, dann in die USA. Dort arbeitete er bei Zeitschriften der Emigration mit. Während des Krieges wurde er zum US-Bürger und Offizier, verließ aber als Opfer der antikommunistischen Verfolgungen (McCarthy-Ära) das Land wieder und lebte seit 1953 in der DDR. Er veröffentlichte 1942 seinen ersten Roman, *Hostages*, auf Englisch. Während er bei seiner journalistischen Arbeit in den USA sowohl auf Deutsch als auch auf Englisch schrieb, verwendete er für seine literarischen Werke bis 1972 (fast) ausschließlich das Englische; erst dann kehrte er zum Deutschen zurück. Er schrieb vor allem Romane, die nach sorgfältiger Quellenrecherche (zeit-)historische Themen behandeln, und hatte damit in beiden deutschen Staaten großen Erfolg. Später wurde er zum exponierten linken Kritiker der DDR-Regierung. Dafür wurde er einerseits verfolgt, auf der anderen Seite aber nicht – wie andere oppositionelle Intellektuelle – ausgegrenzt, da er den Sozialismus nicht in Frage stellte. Heym war am 4. November 1989 einer der am meisten gefeierten Redner bei der großen Kundgebung in Berlin. 1994 wurde er als parteiloser Kandidat für die PDS in den Bundestag gewählt und war Alterspräsident, zog sich allerdings schon nach einem Jahr aus dem Parlament zurück. Durch sein ganzes Werk zieht sich die Bemühung um einen humanen Sozialismus.

Stefan Heym war engagierter Linker und wollte daher mit seinen Werken *auch* gesellschaftliche Wirkung erzielen – was ihm immer wieder gelang. Daher war – bei ähnlicher Kompetenz – die Sprachwahl für ihn eine *auch* pragmatische Entscheidung. In einer deutschsprachigen Umgebung bediente er sich (vor allem) des Deutschen, während der Jahre in den USA eignete er sich das Englische so an, dass es seine Absichten ohne Abstriche auszudrücken vermochte. Der Beobachter hat den Eindruck, dass er sich der Vorstellung, die Montaigne im Zusammenhang mit dem obigen Motto entwickelt, nämlich die Sprache habe vor allem den Gedanken zu dienen, leicht anschließen könnte. Bei allem literarischen Anspruch hatte für ihn der Inhalt vor der Sprachwahl den Vorrang.²

YVAN GOLL

Isaac Lang (1891-1950), der sich später Yvan Goll nannte, aber auch andere Pseudonyme verwendete, wurde in Saint-Dié in Frankreich geboren, wuchs aber im damals kaiserlichen Metz in einer zweisprachigen Familie auf; er studierte in Straßburg und beteiligte sich noch vor dem Ersten Weltkrieg am entstehenden deutschen Expressionismus. Nach 1918 lebte er mit seiner Frau Claire vor allem in Paris, wo er fast nur auf Französisch publizierte, das Deutsche aber erst nach

2 | Vgl. Reif 2013; Hörnigk 2013; siehe auch <http://www.stefan-heyms.de>; http://de.wikipedia.org/wiki/Stefan_Heym [Stand: 25.9.2015].

1933 völlig aufgab. In dem Balladenwerk *La chanson de Jean sans Terre* (1936-1944) verkörpert der englische König Johann Ohneland sein eigenes Schicksal, ohne Wurzeln und ohne feste Bleibe. Goll konnte Europa rechtzeitig verlassen und lebte 1939-1947 in New York. Dort schrieb er auch einige literarische Texte auf Englisch, allerdings mit bescheidenem Erfolg. Als er schwer krank nach Europa zurückkehrte, verfasste er sein letztes großes lyrisches Werk – nun wieder auf Deutsch –, *Traumkraut*, das erst 1951 postum erschien (vgl. Schmeling 1996).

Auch bei Goll wird man den Sprachwechsel mit dem Wechsel der Lebenssituationen und dem Wunsch nach Rezeption in Verbindung bringen können. Im Kaiserreich schrieb er (fast nur) auf Deutsch, in Paris vor allem Französisch, in den USA versuchte er sich im Englischen. Allerdings zeigte die Rückkehr des schwer Leidenden zum Deutschen, dass er noch einen anderen Bezug zur Sprache hatte, und das, obwohl er damals nicht mit einer breiten Rezeption im deutschen Sprachraum rechnen konnte. Noch heute genießt sein Werk nur eine vergleichsweise bescheidene Anerkennung, auch wenn er in den literarischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte.³

PAUL CELAN

Celan (Paul Ancel, 1920-1970) wurde in Czernowitz geboren, das gerade von der österreichisch-ungarischen Monarchie an Rumänien übergegangen war. Die Stadt und die ganze Bukowina waren damals polyglott: »Die Menschen der Bukowina sprachen ukrainisch, rumänisch, hochdeutsch, schwäbisch und jiddisch, daneben andere Sprachen und Dialekte« (Felstiner 1997: 28). An dieser Vielsprachigkeit hatte Celan von Anfang an Anteil: Seine Mutter achtete auf die Verwendung des Schriftdeutschen zu Hause (nach Tradition der bukowinischen jüdischen Bourgeoisie⁴). Sein Vater legte mehr Wert auf eine jüdische Erziehung, so wuchs der Sohn mit einer ganzen Reihe von Sprachen auf, zu denen, neben jenen des Hauses, bald auch das Rumänische als (eine) Schulsprache kam. 1938 fuhr Celan nach Tours, um dort ein beabsichtigtes Medizinstudium vorzubereiten; damit öffnete er sich auch dem Französischen. Im Sommer 1939 kehrte er, wohl aufgrund der politischen Lage, nach Czernowitz zurück, das im Juni 1940 von der UdSSR besetzt wurde: Celan bemühte sich rasch darum, Russisch und

3 | Man könnte den rumänischen Autor Panait Istrati (1884-1935) in die Nähe von Heym und Goll stellen: Er musste zuerst Französisch lernen, bevor er in dieser Sprache seine erfolgreichsten Werke schrieb. Er führte Rumänien und die unteren Schichten der rumänischen Gesellschaft als literarischen Ort in Frankreich ein. Nach seinem Bruch mit dem Stalinismus kehrte er nach Rumänien zurück und schrieb dort die letzten Jahre seines Lebens wieder auf Rumänisch, teilweise übersetzte er sich auch selbst (zurück). Zu Istrati vgl. vor allem Stiehler 1990 und 2000.

4 | Das Jiddische war Zeichen der Zugehörigkeit zur Unterschicht, wie etwa Josef Burg, 1912-2009, der »letzte« Autor der Stadt, der auf Jiddisch schrieb, immer wieder bemerkte. Vgl. Kitzmantel 2012; Yavetz 2008.

Ukrainisch zu lernen, zugleich wurden seine Kontakte mit dem Jiddischen intensiver. Zwar kam er selbst einigermaßen glimpflich durch die schlimmste Zeit zwischen 1941 und 1944, seine Eltern fielen jedoch beide dem rumänischen Antisemitismus zum Opfer. Nach der Rückeroberung durch die Rote Armee schrieb er für Lokalzeitungen Übersetzungen aus dem Rumänischen ins Ukrainische, zugleich nahm er ein Anglistikstudium auf. Von April 1945 bis Dezember 1947 lebte er in Bukarest, wo er (auch) rumänische Texte schrieb und zu einem der Autoren des jungen rumänischen Surrealismus wurde. Im Dezember 1947 verließ Celan Bukarest und kam nach langer Wanderung (zu Fuß) nach Wien, wo er allerdings nur wenige Monate blieb, das restaurative und nach wie vor antisemitische Klima in Österreich sagte ihm nicht zu. Er zog über Innsbruck weiter nach Paris, das er im Juli 1948 erreichte und in dem er bis an sein Lebensende blieb. Er heiratete eine Französin, man darf annehmen, dass das Französische zu seiner alltäglichen Umgangssprache wurde. Er kam nur relativ selten nach Westdeutschland, seine innere Verletzung schien immer stärker zuzunehmen. 1970 setzte er seinem Leben selbst ein Ende.

Celan hat, sieht man von den wenigen Monaten im ersten Halbjahr 1948 ab, nach seiner Jugend in Czernowitz nie im geschlossenen deutschen Sprachgebiet gelebt. Der Beobachter ist versucht zu sagen, er habe es, nach einem kurzen Versuch, sorgfältig umgangen. Auf der anderen Seite hat er – auch wieder mit einer kurzen Ausnahme – ausschließlich auf Deutsch geschrieben und während seiner Pariser Zeit viel, vor allem aus dem Französischen und dem Russischen, ins Deutsche übersetzt. Bekannt sind die folgenden beiden Zitate, die sein Verhältnis zu seinen Sprachen kennzeichnen: »Nur in der Muttersprache kann man die eigene Wahrheit aussagen, in der Fremdsprache lügt der Dichter.« (Zit. n. Felstiner 1997: 75) Später schreibt er an einen Verwandten in Israel, »dass es nichts auf der Welt gibt, um dessentwillen ein Dichter es aufgibt zu dichten, auch dann nicht, wenn er ein Jude ist und die Sprache seiner Gedichte die deutsche ist.« (Zit. n. ebd.: 89)

Da diese Äußerungen aus späterer Zeit stammen, kann man annehmen, dass Celan seine Versuche, auf Rumänisch zu schreiben, spätestens im Nachhinein als gescheitert betrachtet hat. Es ist allerdings nicht klar, welche Konzeptionen er in seinen frühen Jahren vertrat. Natürlich werden das persönliche Schicksal und der Verlust der Eltern, besonders der Mutter, einiges zu dieser Einschätzung beigetragen haben. Auf der anderen Seite ist er offensichtlich innerlich gespalten: »er schwankt zwischen einem Gefühl, nicht anders schreiben zu können und einer scharfen Abgrenzung gegenüber den deutschen Verhältnissen in der Zeit des Kalten Krieges.« (Kremnitz 2004: 231) Gerade bei einem Autor, der sich in zahlreichen Sprachen gewandt bewegte, ist eine solche Fixierung auf eine, nämlich – hier im wahrsten Sinne – die, Muttersprache bemerkenswert.

VLADIMIR NABOKOV

Vladimir (Vladimirovič) Nabokov (1899-1977) wurde in St. Petersburg geboren, doch weilte er schon in jungen Jahren zu längeren Aufenthalten in England, und sein Vater, ein führender Politiker der Kadettenpartei, sorgte dafür, dass er mehr oder weniger zweisprachig aufwuchs (er lernte auch früh und gut Französisch). Nach der Revolution floh die Familie über die Krim nach England, 1919 nahm Nabokov sein Studium in Cambridge auf. Im März 1922 wurde sein Vater von zaristischen Attentätern in Berlin ermordet, das veranlasste den Sohn zur Übersiedlung, nicht zuletzt, um seine Familie zu unterstützen. Nabokov blieb bis 1937 in Berlin, das zunächst *das* Zentrum des russischen Exils war, bevor sich dann, vor allem aus wirtschaftlichen Gründen, die große Emigrationsgemeinschaft zerstreute. Er kehrte 1937 von einer Lesereise ins Ausland nicht mehr zurück (seine jüdische Frau und der Sohn folgten bald nach) und lebte bis 1960 in den USA, wo er als Professor für russische Literatur, zuletzt an der Cornell-Universität, wirkte. Nach dem Erfolg von *Lolita* (1955) gab er diese Tätigkeit auf. Er wohnte fortan mit seiner Frau in Montreux in der Schweiz und arbeitete nur noch als Schriftsteller und Entomologe.

In den fünfzehn Jahren in Berlin schrieb er weiterhin auf Russisch (gewöhnlich unter dem Pseudonym Sirin), obwohl seine Bücher ihre Handlung zu einem erheblichen Teil in Berlin hatten und einige offensichtlich für eine Übersetzung ins Deutsche (mit-)gedacht waren. Er erklärte bisweilen, dass er sich vom Deutschen fernhalten wollte, damit sein Russisch nicht durch Interferenzen beeinträchtigt werde. Andererseits ist bekannt, dass Nabokov sich in Berlin nicht wohlfühlte (warum blieb er dann so lange?), diese Aversion verstärkte sich – aus leicht nachvollziehbaren Gründen – mit der Machtübernahme durch Hitler. Er hat ihr mehrfach Ausdruck gegeben und ist später nie nach Berlin zurückgekehrt, obwohl er immer wieder eingeladen wurde. Fast unmittelbar, nachdem Nabokov sich in den USA niedergelassen hatte, begann er auf Englisch zu schreiben und begründete damit seinen Weltruhm. Man kann natürlich argumentieren, dass er von Anfang an das Englische besser beherrschte als das Deutsche, das veranlasst dann allerdings zu der Frage, warum er nicht schon in Berlin begonnen hatte, (auch) auf Englisch zu schreiben. Offensichtlich ging mit dem Weggang aus Berlin eine persönliche Zäsur einher: Aus dem russischen demokratischen Emigranten wurde der amerikanische Schriftsteller (es ist vielleicht typisch, dass er oft in Enzyklopädien und ähnlichen Werken als »US-amerikanischer Schriftsteller russischer Herkunft« auftaucht).

Auch bei Nabokov wird man vermuten dürfen, dass die Rezeption seiner Literatur für ihn eine große Rolle spielte; jedoch bedurfte es eines tiefen Einschnitts auch im äußeren Leben, damit er den Schritt vom russisch- zum englischsprachigen Schriftsteller vollziehen konnte. Der bloße Aufenthalt in einer

anderen Umgebung (fünfzehn Jahre Berlin) genügte nicht, um ihn zum Sprachwechsel zu veranlassen (vgl. u.a. Zimmer 2001; Urban 2003).⁵

ROBERT LAFONT

Robert Lafont (1923-2009) wurde in Nîmes geboren und starb in Florenz. Sein Leben lang stand er im Dienste der okzitanischen Sprache und Kultur, zunächst, nach dem Zweiten Weltkrieg, als Autor und Organisator (er war 1945 Mitgründer des *Institut d'Estudis Occitans* und später sein Präsident), als Gymnasiallehrer und vor allem als Hochschullehrer an der Universität Montpellier und Begründer eines wichtigen Zweiges der peripheren Soziolinguistik. Nach seiner Emeritierung 1985 zog er nach Florenz, wo seine (zweite) Frau, die italienische Forscherin und Schriftstellerin Fausta Garavini⁶ damals noch an der Universität lehrte (vgl. Fourié 2009: s.v. Lafont, dort weitere Quellen, auch seine autobiographischen Schriften geben manchen, wenn auch oft nicht leicht zu entschlüsselnden, Aufschluss; vgl. auch Kremnitz 2005). Er spielte in Frankreich eine Rolle als Theoretiker der Neugliederung des Staates, als Sprach- und Literaturwissenschaftler, als Historiker, vor allem jedoch fühlte er sich selbst als okzitanischer Schriftsteller.

Daraus resultiert sein Sprachgebrauch bei Publikationen: Seine zahlreichen wissenschaftlichen und politischen Arbeiten und seine Pressebeiträge verfasste er auf Okzitanisch, Französisch, mitunter auf Katalanisch und in anderen romanischen Sprachen, je nach dem konkreten Bedarf, sein literarisches Schaffen – Romane, Theater, Poesie, Novellen – auf Okzitanisch. Er fühlte sich der okzitanischen Sprache und Kultur so verpflichtet, dass ein anderes sprachliches Medium (fast) nicht in Frage kam. In manchen seiner späteren Theaterstücke bildete er die damalige französisch-okzitanische Diglossie des Südens ab, durch personenspezifische Sprachverwendung oder durch Sprachmischung; das geschah in einer Bemühung um (sprachlichen) Realismus. Ein einziger veröffentlichter literarischer Text entstand auf Französisch, nämlich der Roman *Chronique de l'éternité* (1991). Es handelt sich um einen der nicht wenigen Texte von Lafont, die das Ende der Menschheit thematisieren; alle anderen wurden auf Okzitanisch geschrieben. Der Roman wurde 1986 verfasst, in den ersten Monaten nach der (definitiven) Umsiedlung Lafonts nach Florenz. Man wird in diesem Umstand ein entscheidendes Motiv für den Sprachwechsel sehen dürfen: Die Veränderung der Lebens- und Kommunikationssituation führte zu einem – einmaligen – Wechsel der Literatursprache. Lafont hat in späteren Gesprächen

5 | Vielleicht kann man ihm – mit aller Vorsicht – den elsässischen Schriftsteller René Schickele (1883-1940) zur Seite stellen, der zweisprachig war, jedoch zeit seines Lebens auf Deutsch schrieb; erst nach seiner Flucht nach Frankreich (1932) verfasste er seinen letzten Roman, *Le retour* (1938), auf Französisch.

6 | Fausta Garavini ist die italienische Kennerin Montaignes; sie hat seine Werke übersetzt und herausgegeben.

diesen Zusammenhang – etwas zögernd – zugegeben. Er band die Publikationssprache von wissenschaftlicher und Sachprosa zwar an die kommunikativen Absichten, sein literarischer Ausdruck war aber an das Okzitanische gebunden, wenn ihm das auch den Weg zu einer weiteren Rezeption (zunächst) versperrte.

Mehrfach hat Lafont, auf der Grenzlinie zwischen seiner wissenschaftlichen und literarischen Praxis, sich zur Übersetzbarkeit von literarischen Texten geäußert und dabei große Skepsis erkennen lassen. So sagte er etwa 1990: »Encore ne s'agit-il jamais, ou presque, d'une véritable autotraduction: plutôt de deux entreprises parallèles, de deux interventions sur deux registres pour deux séries d'œuvres.« (Lafont 1992: 35)⁷ Im selben Text schrieb er gegen Ende: »On ne peut pas vraiment *s'écrire* et se *traduire*. Tout ce qu'on peut, quand on est écrivain en deux langues, c'est se *récrire*. Mais il vaut peut-être mieux se faire *récrire* par qui a ce métier.« (Ebd.: 39)⁸ Ähnliche Gedanken führte er 1996 aus (vgl. Lafont 1996). Das ganze Schaffen Lafonts zeigt, dass er sich *in dieser Hinsicht* von Montaigne (den er sonst sehr schätzte) absetzte und Sprache nicht als beliebiges Gefäß für Gedanken ansah. Auf der anderen Seite sah er ein, dass Gedanken, die ihre Adressaten erreichen sollen, in für sie zugänglicher Form ausgedrückt werden müssen; daher der sprachliche Pragmatismus in seinen wissenschaftlichen und politischen Texten. Die vielfache Verwendung des Okzitanischen auch in solchen Texten zeigt umgekehrt, dass er für *seine* Sprache eine umfassende kommunikative Funktion fordert. Diese Haltung ließ ihn, vor allem im Alter, kritisch werden gegenüber okzitanischen Kollegen, über die die Vermutung umging, sie fassten ihre Texte *zunächst* auf Französisch ab, um sie dann in das Okzitanische zu übertragen.

Man wird daraus schließen dürfen, dass der konkrete sprachliche Ausdruck bei allem Realismus hinsichtlich der Rezeption für Lafont eine große Rolle spielte und dass für ihn die Sprache eine über die bloße Mitteilung hinausgehende Funktion hat.⁹

7 | »Es handelt sich doch niemals, oder fast nie, um eine wirkliche Selbstübersetzung: schon eher um zwei parallele Unternehmungen, um zwei Interventionen auf zwei Registern für zwei Reihen von Werken.« (Übers. G.K.)

8 | »Man kann nicht wirklich *sich selbst schreiben* und *sich übersetzen*. Alles was man kann, wenn man Schriftsteller in zwei Sprachen ist, das ist *sich nochmals zu schreiben*. Aber man lässt sich vielleicht besser von denen nochmals schreiben, deren Beruf das ist.« (Übers. G.K.)

9 | Man könnte ihm eine Reihe anderer Autorinnen/Autoren zur Seite stellen, meist Sprecher/-innen wenig verbreiteter dominierter Sprachen. Hier sei nur an die früh verstorbene Montserrat Roig (1946-1991) erinnert, die ihre journalistischen Texte (auch) auf Spanisch schrieb, während ihr literarisches Schaffen ausschließlich auf Katalanisch stattfand, oder an Pierre (Péire) Bec (1921-2014), den Nestor der okzitanischen Forschung, der seine literarischen Werke ausschließlich auf Okzitanisch schrieb, während seine Forschungsarbeiten vor allem auf Französisch erschienen.

ELIAS CANETTI

Canetti (1905-1994) wurde in Rustschuk in Bulgarien geboren; er entstammte einer sephardischen Familie, die im Alltag das Sephardische (Judenspanische) verwendete. Daneben wurde er früh mit dem Deutschen konfrontiert (ohne es schon zu verstehen), das seine Eltern als Sprache der Privatsphäre verwendeten, vor allem aber mit dem Bulgarischen, das die Dienstmädchen (und wohl auch große Teile der übrigen Umgebung) sprachen. Allerdings – Canetti berichtet in seinen autobiographischen Werken darüber – kam ihm das Bulgarische allmählich abhanden, als seine Eltern 1911 nach Manchester verzogen. Dort kam das Englische als Umgangs- und Schulsprache hinzu; das Kind musste es rasch erlernen, um die Schule besuchen zu können. Als indes der Vater schon im folgenden Jahre starb, zog die Mutter mit den Kindern 1913 nach Wien. Canetti musste während eines Sommeraufenthaltes in Lausanne Deutsch lernen, wiederum, um in die Schule gehen zu können – ein gewaltiges Unternehmen, das glückte, wenn auch Canetti noch in seinem Alterswerk über die damit verbundene Überforderung klagte (vgl. Canetti 1977: 86f.).

Auch im nächsten Aufenthaltsort, Zürich, war Deutsch Umgangssprache, ebenso in Frankfurt und dann wieder in Wien. 1938 musste Canetti mit seiner Frau Wien verlassen und lebte die nächsten Jahrzehnte in London, bevor er dann ab den siebziger Jahren zunächst sporadisch und dann ständig in Zürich blieb. Das Deutsche war seine hauptsächliche Bildungssprache, insofern überrascht es nicht, dass er sie für seine ersten Arbeiten vor der Flucht nach London wählte. Andererseits war das Deutsche die vierte Sprache, die er nach Sephardisch, Bulgarisch und Englisch lernte. Hätte er nicht längere Zeit im deutschen Sprachraum zugebracht, wäre die Sprachwahl vermutlich anders erfolgt. (Die Mutter zog nach dem Bruch mit dem ältesten Sohn 1924 nach Frankreich, und die beiden jüngeren Brüder, Nissim, später Jacques¹⁰, 1909-1997, und Georg, später Georges, 1911-1971, die beide in Frankreich erfolgreich waren, wählten das Französische als Publikationssprache). Bemerkenswert ist, dass die langen Jahrzehnte in England Canetti nicht dazu veranlassten, (auch) auf Englisch zu schreiben, das er vorzüglich beherrschte und das ihm sicher – in seiner lange Zeit prekären Existenz – materielle Vorteile gebracht hätte.

Er hat sich wiederholt über das Thema geäußert, schon 1944 in seinen Zeichnungen (vgl. Canetti 1973: 62f.), später vor allem in einem Gespräch mit Horst Bienek. Darin erklärte er:

Nein, ich habe immer nur deutsch geschrieben und werde es nie anders halten. Deutsch war mir viel zu wichtig, als ich nach England kam, um daran etwas zu ändern. Es wird auch Stolz mitgespielt haben. Ich wollte mir von niemand – und schon gar nicht von Hitler – vorschreiben lassen, in welcher Sprache ich schreibe. (Bienek 1965: 40f.)

10 | Jacques Canetti wirkte in Frankreich als Direktor von Cabarets und war vor allem der Entdecker zahlreicher berühmter Chansonsänger.

Schon früher hatte er geäußert, dass er sich im Englischen nicht genügend leichtfüßig bewegen könnte. So stellte er 1964 fest: »Im Lesen und Schreiben bin ich nur deutsch zu Hause. Es ist nicht wahr, dass ich *mehrere* Sprachen habe, in anderen Sprachen bin ich nur dasselbe wie alle anderen.« (Zit. n. Hanuschek 2005: 310) Sicher wird man in dem (widersprüchlichen) Verhältnis zur Mutter ein Argument für die Wahl des Deutschen vermuten dürfen, ebenso im eigenen Stolz und in der Ablehnung Hitlers – allerdings weisen die Äußerungen in der *Geretteten Zunge* auf ein noch tieferes Verhältnis zu Sprachen hin; sie machen zwar auf der einen Seite klar, dass Inhalte von einer Sprache in eine andere ›wandern‹ können – Canetti erinnert sich der auf Bulgarisch gehörten Märchen seiner Kindheit nur noch auf Deutsch –, aber auch, dass es auf der anderen Seite ein Band zwischen dem Gesagten und seiner Sprache gibt. Auch er unterscheidet sich in seinen Sprachkonzeptionen massiv von Montaigne.¹¹

JOSEPH CONRAD

Joseph Conrad (1857-1924), der ursprünglich Józef Konrad Korzeniowski hieß, wurde als Angehöriger der polnischen Oberschicht in der Ukraine geboren und besuchte das Gymnasium in Krakau. Er verlor früh seine Eltern, die in der polnischen Unabhängigkeitsbewegung engagiert waren. Seit seinem 17. Lebensjahr fuhr er zur See, zunächst auf französischen Schiffen, später ausschließlich auf englischen. 1884 erwarb er die britische Staatsbürgerschaft. Schon seit seiner Kindheit beherrschte er neben dem Polnischen auch das Französische, wie das damals – nicht nur in der polnischen Oberschicht – üblich war. Das Englische musste er erst als Erwachsener erlernen. Damit erklärt er, warum er zunächst auf französischen Schiffen fuhr. Seine eigentliche Absicht sei es jedoch immer gewesen, »wenn Seemann, dann nur englischer Seemann« zu werden. So jedenfalls stellt er das in seinem autobiographischen Werk *A Personal Record. Some Reminiscences* dar (vgl. Conrad 1982, 154-157). Dort schreibt er auch über seinen ersten Kontakt mit der englischen Sprache in Marseille:

[D]a geschah es, daß ich zum allerersten Male in meinem Leben in englischer Sprache angededet wurde – in der Sprache meiner heimlichen Wahl, der Sprache meiner Zukunft, lange während der Freundschaften, tiefster Neigungen, qualvoller Stunden und müßiger Stunden, auch einsamer Stunden, gelesener Bücher, gedachter Gedanken, innerter Empfindungen – ja, meiner Träume! (Ebd.: 171f.)

11 | Auch der tuwinische Schriftsteller Galsan Tschinag (geb. 1943?) verwendete zunächst das Deutsche als literarische Ausdrucksform, es ist wohl die fünfte von ihm erlernte Sprache. Erst als er auf Deutsch erfolgreich war, veröffentlichte er auch auf Mongolisch. Tschinag hat das Verhältnis zu seinen Sprachen mehrfach genau umrissen (vgl. Tschinag 1996: 93). Allerdings ist die Bindung hier wohl weniger existentiell.

In einer »Vorbemerkung des Autors«, die der zweiten Auflage von 1919 vorangestellt ist, geht Conrad noch weiter und widerspricht dem in einem damaligen Zeitschriftenaufsatz vermittelten Eindruck, er habe zwischen dem Französischen und dem Englischen eine wohlüberlegte Wahl getroffen. Er versichert darin:

In Wahrheit ist meine Fähigkeit, in englischer Sprache zu schreiben, ebenso angeboren wie jede andere Fertigkeit, mit der ich etwa zur Welt gekommen bin. Ich hege die seltsame, unabweisbare Überzeugung, dass diese Fähigkeit stets ein unveräußerlicher Teil meiner selbst gewesen ist. Die englische Sprache konnte von mir weder gewählt noch adoptiert werden. Daß es da eine Wahl geben könnte – dieser Gedanke ist mir überhaupt nie gekommen; und was die Adoption angeht – nun ja, eine Adoption hat stattgefunden, doch war ich es, den der Genius der Sprache adoptierte, jener Sprache, die mich, da ich kaum dem Alter des Stammelns entwachsen war, so vollständig zu der ihren machte, daß ihre Eigentümlichkeiten, wie ich fest glaube, unmittelbar auf mein Naturell einwirkten und meinen noch formbaren Charakter bildeten. Das ist ein sehr intimer Vorgang und aus eben diesem Grunde zu geheimnisvoll, um sich erklären zu lassen. [...] Ich kann nach all diesen Jahren hingebungsvoll ausgeübter Praxis mit ihrer zermürbenden Last von Zweifeln, von Unzulänglichkeiten, von innerem Schwanken nur verlangen, man möge mir Glauben schenken, wenn ich sage, daß ich, wo nicht in englischer Sprache, dann überhaupt nicht geschrieben haben würde. (Ebd.: 7-9)

Natürlich stellt diese Äußerung ein nachträgliches Konstrukt dar. Doch muss man Autoren *zunächst* beim Wort nehmen, bevor man ihre Erklärungen im Spiegel irgendeiner Theorie oder eines anderen Wissens in Frage stellen kann. Die Erklärung klingt wie die nachträgliche Rationalisierung eines weniger klar verlaufenen Prozesses. Gehen wir von ihr aus, so befinden wir uns in maximaler Entfernung der Meinung von Paul Celan in Bezug auf die Aussagefähigkeit des Dichters, eine gewisse Nähe ergibt sich indes zu den Äußerungen von Elias Canetti im Hinblick auf seine Erinnerungen an die Geschichten aus der Kindheit. Conrad scheint nicht auf eine potenzielle Leserschaft geblickt zu haben, als er begann, auf Englisch zu schreiben, seine Hingabe an diese Sprache war so absolut und wird als so evident dargestellt, wie das sonst allenfalls bei Schreibenden vorkommt, deren Literatur in ihrer Erstsprache entsteht.

JORGE SEMPRUN

Auch die Biographie von Jorge Semprun (y Maura, 1923-2011) wurde durch die Konflikte des 20. Jahrhunderts stark beeinflusst. Er wurde in eine großbürgerliche Familie hineingeboren, allerdings war sein Vater Republikaner; nach dem Ausbruch des Bürgerkrieges wurde er zum Gesandten in Den Haag ernannt. Der Sohn wuchs mit Spanisch und dem Deutsch seiner Gouvernanten auf (die Mutter starb schon früh), später kam das Niederländische hinzu (das in seiner Biographie keine tiefen Spuren hinterließ). Nach der Niederlage der Zweiten Republik wich

der Vater mit seinen jüngeren Kindern nach Paris aus, Jorge musste sich rasch das Französische (vollends) aneignen, um seine Schullaufbahn mit dem *Baccalauréat* abschließen und danach studieren zu können. Lange Zeit breitete er über die Umstände und den Zeitpunkt des Erwerbs seiner Französischkenntnisse einen Schleier, relativ spät wurde deutlich, dass er wohl gewisse Schulkenntnisse der Sprache hatte. Erst in dem Band *Adieu, vive clarté ...* (1998) schildert er einige Motive für seinen raschen und vor allem akzentfreien Spracherwerb. Als Angehöriger der Résistance wurde er in das KZ Buchenwald gebracht. Nach der Befreiung 1945 nahm er zunächst am Untergrundkampf gegen Franco-Spanien teil, zuletzt war er Mitglied des Politbüros der spanischen KP (PCE, seit 1956); er war vielfach illegal in Spanien. 1962 begann er während einer längeren Razzia in einem Versteck in Madrid das Buch zu schreiben, das unter dem Titel *Le grand voyage* (1963) seinen literarischen Ruhm begründen sollte. Gleichzeitig entfernte er sich mehr und mehr von der damaligen Parteilinie, was im Januar 1965 zum Ausschluss aus der Partei führte. Von dieser Zeit an war er vor allem als Schriftsteller tätig. Die meisten seiner bekannten literarischen Werke wurden auf Französisch geschrieben, man darf allerdings nicht vergessen, dass Semprun während der Diktatur zahlreiche politische Texte verfasste, die gewöhnlich auf Spanisch geschrieben waren, zunächst in verschiedenen Periodika des PCE, später vor allem im Umkreis der Zeitschrift (und des Verlages) *Ruedo Ibérico*, die in der nichtkommunistischen linken Emigration eine wichtige Rolle spielten. Daneben hatte er in den ersten Jahren nach dem Krieg (Propaganda-)Gedichte auf Spanisch veröffentlicht, von denen er sich später distanzierte. Erst die *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), seine (erste) Abrechnung mit dem PCE, erschien im Original auf Spanisch, 1993 veröffentlichte er *Federico Sánchez se despide de ustedes* (über seine Zeit als Kulturminister in Madrid) zugleich in beiden Sprachen (es handelt sich um eine Selbstübersetzung),¹² und 2003 den (letzten) Roman *Veinte años y un día* nur auf Spanisch.

Die Evolution von Sempruns sprachlicher Identität – seiner Identität überhaupt – ist ein langer, nicht widerspruchsfreier Prozess. Hier können nur einige Etappen aufgezeigt werden. In einem Gespräch mit Guy Braucourt sagt Semprun 1974:

Obwohl ich immer meine spanische Staatsbürgerschaft beibehalten habe und immer im Kontakt mit Spanien geblieben bin, habe ich immer nur auf Französisch geschrieben, und das von Anfang an und ohne Zögern, seit dieser *Großen Reise*, die ich immerhin in Madrid geschrieben habe und wo ich nur Spanisch sprach [...]. Dennoch sage ich mir immer wieder, dass ich eines Tages auf Spanisch schreiben muss, denn ich habe mich nie definitiv damit abgefunden, kein Schriftsteller spanischer Sprache zu sein. (Zit. n. Braucourt 1974: 4; Übers. G.K.)

Wenig später gibt er Probleme mit seinem Selbstverständnis zu, wenn er 1977 in einem Gespräch mit Rosa Montero sagt:

12 | Die beiden Texte unterscheiden sich leicht voneinander, vgl. die Analyse von Robert Tanzmeister 1996.

[D]as Problem der Identität ist schon immer eines meiner größten Probleme, ich weiß nicht wirklich, wer ich bin. Der Umstand, dass ich sehr jung ins Ausland gehen musste und die Notwendigkeit oder die Möglichkeit oder das Vergnügen hatte, im Geheimen in der französischen Résistance zu arbeiten und immer mit anderen Identitäten lebte, hat mich sehr gezeichnet. Ich würde fast sagen, dass mir dieser Verlust der Identität gefällt. (Zit. n. Montero 1977: 6; Übers. G.K.)

Erst allmählich, nach dem Ende der Diktatur und der *transición*, nachdem ihm klar wird, dass er nicht einfach nach Madrid zurückkehren kann, wird Semprun auch deutlich, dass seine Identität komplexer (geworden) ist. So sagt er 1986, rund zehn Jahre nach Francos Tod, in einem Gespräch mit Pierre Boncenne: »Ich habe diese zugleich sehr angenehme und sehr schwierige Situation definitiv akzeptiert. Es ist ebenso angenehm wie beunruhigend, in verschiedene sprachliche Formen zu schlüpfen und sich darin zu bewegen. Diese Art sprachlicher Schizophrenie habe ich für mich angenommen.« (Zit. n. Boncenne 1986: 107; Übers. G.K.) Er verstärkt diese Aussage einige Jahre später in einem Gespräch mit Gérard de Cortanze:

Ich weiß, dass meine doppelte sprachliche Identität etwas ist, an dem mir sehr liegt. Ich will die literarische Verwendung der beiden Sprachen nicht aufgeben. Ich versuche, koste es, was es wolle, diese Besonderheit aufrechtzuerhalten. Ich möchte nicht ein Spanier sein, der schließlich nur noch auf Französisch schreibt. (Zit. n. Cortanze 1994: 99; Übers. G.K.)

Anlässlich der Dankesrede zur Verleihung des *Friedenspreises des Deutschen Buchhandels* vertieft Semprun seine Selbstanalyse noch, er sagt:

Letztendlich ist mein Vaterland nicht die Sprache, weder die spanische noch die französische. Mein Vaterland ist das Sprachvermögen. Das heißt, ein Raum sozialer Kommunikation und sprachlicher Möglichkeiten, in dem die Chance besteht, das Universum darzustellen und es vielleicht ein wenig oder am Rande zu verändern. (Semprun 2003: 62f.)

Zwar hat Semprun seine literarischen Texte im Hinblick auf die jeweilige Zielgruppe geschrieben, insofern gibt es gewisse Parallelen etwa zu Heym und Goll, auf der anderen Seite haben sich seine Selbstwahrnehmung und -definition im Laufe der Jahrzehnte verändert und präzisiert. Semprun sieht gegen Ende seines Lebens *jenseits der konkreten Sprache* eine *Ausdrucksfähigkeit*, die ihn zum Schreiben befähigt. Allerdings bedurfte es, die lange Folge der Zitate beweist es, um zu dieser Erkenntnis zu gelangen, eines langen Weges und vielleicht dessen, was ich an anderer Stelle »Erinnerungsarbeit« (Kremnitz 1998: 165) genannt habe.¹³

13 | Die Lebensdaten von Semprun wurden anhand der sehr zuverlässigen biographischen Skizze in Semprun 2012, S. 13-83, überprüft. – In gewisser Hinsicht lässt sich Samuel Beckett (1906-1989) Semprun zur Seite stellen. Auch er geht durch verschie-

SCHLUSS

Ich wollte anhand einiger Beispiele zeigen, wie unterschiedlich das Verhältnis von Autoren zu ihren Literatursprachen sein kann. Verhalten sich manche Autorinnen/Autoren pragmatisch und sind daher zum gelegentlichen Sprachwechsel bereit, sofern er in ihrer Reichweite ist, identifizieren sich andere mehr oder weniger mit bestimmten Sprachen, wobei neben der Erstsprache andere Sprachen »erwählt« werden können. Mitunter bedarf es eines Umweges, um zu einem solchen Resultat zu kommen. Meines Erachtens lassen sich zwei grundsätzliche Ausrichtungen unterscheiden: neben eine eher *kommunikative Sprachkonzeption*, wie sie mir etwa bei Heym vorzuliegen scheint, tritt eine *stärker an der sprachlichen Form orientierte*; diese taucht in unterschiedlichen Varianten und verschiedener Stärke auf. Sie wird bei Celan in Bezug auf die Erstsprache offenbar, während Nabokov nach einem tiefen biographischen Einschnitt die Sprache wechselt, dann aber beim Englischen bleibt, und Lafont eine Aufteilung nach Textsorten vornimmt.¹⁴ Canetti, Conrad und Tschinag entscheiden sich für eine später erlernte Sprache, die die beiden Erstgenannten als ausschließliches literarisches Ausdrucksmittel verwenden (Tschinag verwendet nach ersten Erfolgen auch seine Zweitsprache, das Mongolische). Nur selten liest man, wie bei dem späten Semprun, von einer darüber hinausgehenden Konzeption, bei der das Sprachvermögen die Möglichkeit des Sprachenwechsels aus (gewöhnlich) kommunikativen Gründen enthält (allerdings lassen sich auch Canettis Jugenderinnerungen unter diesem Aspekt lesen); er setzt nicht auf konkrete Sprachen, sondern auf ein abstraktes *Sprachvermögen*. Auf jeden Fall muss der Leserin/dem Leser deutlich sein, dass *alle Sprachen*, die ein Autor/eine Autorin, auch nur partiell, beherrscht, in seine literarische Ausdrucksfähigkeit einfließen. Es ist anzunehmen, aber meines Wissens noch kaum vergleichend untersucht, dass die unterschiedlichen Sprachkonzeptionen Konsequenzen für das Schreiben haben; hier wäre ein weites Feld für zukünftige Untersuchungen, die neben literarischen Kriterien auch sprach- und kommunikationswissenschaftliche berücksichtigen sollten. In einer Zeit, in der die Zahl mehrsprachiger Autorinnen/Autoren zunimmt, bekommen solche Fragen ein besonderes Gewicht. Indes sind derartige Untersuchungen nicht einfach: Die Zahl der Variablen ist groß, und es können sich solche unter ihnen befinden, die sich unserer Kontrolle entziehen. Deshalb stehe am Ende dieser kurzen Überlegungen ein Zitat des französisch- und spanischsprachigen Autors Claude Esteban (1935-2006):

dene Stadien literatursprachlicher Praxis hindurch, bevor er wirklich zum zweisprachigen Schriftsteller wird, der sich systematisch selbst übersetzt und dessen Werke erst in *beiden* Fassungen, der englischen und der französischen, vollständig zu sein scheinen.

14 | Lafont ist mit zwei Sprachen aufgewachsen, dem Französischen, das seine Eltern verwendeten, und dem Okzitanischen der Großeltern; man kann daher nicht eindeutig von einer Entscheidung für die Erstsprache sprechen.

Il ne s'agit pas que de parler une langue, il faut laisser la langue parler en soi – et ceci entraîne le locuteur bien au-delà de sa volonté consciente. Car cette langue, si nous la faisons nôtre, nous imprime ses modes et ses conduites d'être. Dirai-je, sans paraître excessif, qu'elle informe en quelque façon notre destinée? (Esteban 1990: 117)¹⁵

LITERATUR

- Bienek, Horst (1965): Borges, Bulatovic, Canetti. Drei Gespräche mit Horst Bienek. München.
- Boncence, Pierre (1986): Jorge Semprun. In: Lire 126, S. 104-114.
- Braucourt, Guy (1974): Le temps et la mémoire. Entretien avec Semprun. In: Les Nouvelles Littéraires 2422, S. 4.
- Canetti, Elias (1973): Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972. München.
- Ders. (1977): Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. München.
- Conrad, Joseph (1982): Über mich selbst. Einige Erinnerungen. Übers. von G. Danehl. Frankfurt a.M.
- Cortanze, Gérard de (1994): Jorge Semprun: «Je n'ai été le ministre de personne». In: Magazine Littéraire 317, S. 96-102.
- Esteban, Claude (1990): Le partage des mots. Paris.
- Felstiner, John (1997): Paul Celan. Eine Biographie. München.
- Fourié, Jean (2009): Dictionnaire des auteurs de langue d'oc de 1800 à nos jours. [Aix-en-Provence].
- Hanuschek, Sven (2005): Elias Canetti. Biographie. München/Wien.
- Hörnigk, Therese (Hg.; 2013): Ich habe mich immer eingemischt. Erinnerungen an Stefan Heym. Berlin.
- Kitzmantel, Raphaela (2012): Die jiddische Welt von gestern. Josef Burg und Czernowitz. Wien.
- Kremnitz, Georg (1995): Über das Schreiben in zwei Sprachen. In: Ders.: Sprachen in Gesellschaften. Annäherung an eine dialektische Sprachwissenschaft. Wien, S. 219-228.
- Ders. (1998): Jorge Semprun, un escrivan bilingüe, o una altra fàcia de la Mediterrània. In: Jòrgi Peladan (Hg.): Actes de l'Université d'été 1997. Universitat Occitana d'Estiu. Nîmes, S. 164-182.
- Ders. (1999): Langue et mémoire dans *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun. In: Lise Gauvin (Hg.): Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle. Montréal, S. 147-163.

15 | »Es geht nicht nur darum, eine Sprache zu sprechen, man muss die Sprache in sich sprechen lassen – und das beansprucht den Sprecher weit über seinen bewussten Willen hinaus. Denn diese Sprache, wenn wir sie zur unseren machen, prägt uns unsere Existenz- und Verhaltensweisen ein. Kann ich sagen, ohne exzessiv zu wirken, dass sie in gewisser Weise unser Schicksal mit leitet?« (Übers. G.K.)

- Ders. (2004): Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen. Aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation. Wien.
- Ders. (2005): Robert Lafont, pionnier littéraire et scientifique. In: Danielle Julien/Claire Torrelles/ François Pic (Hg.): Robert Lafont. Le roman de la langue. Toulouse, S. 15-25.
- Ders. (2009): Les auteurs littéraires et leurs choix linguistiques: quelques observations sur l'évolution d'une relation compliquée. In: Furio Brugnolo (Hg.): Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi. Padova, S. 3-13.
- Lafont, Robert (1992): L'auto-traduction. In: Flor Enversa. Actes de la manifestation internationale sur la traduction de l'occitan et des langues européennes moins répandues. Toulouse, S. 34-39.
- Ders. (1996): L'auto-traduction: opinion d'un théoricien-praticien. In: Quo vadis, Romania? 7, S. 55-66.
- Montaigne [Michel de] (1962): Essais. Edition de Maurice Rat. Paris
- Montero, Rosa (1977): Jorge Semprún, «No sé realmente quien soy». In: El País Semanal 29, Oktober, S. 4-9.
- Reif, Adelbert (2013): Dissident auf Lebenszeit. In: Der Standard v. 13. April 2013, S. A 11.
- Schmeling, Manfred (1996): »In jeder Sprache neu«: Zweisprachigkeit und Kulturtransfer bei Ivan Goll. In: Johann Strutz/Peter V. Zima (Hg.): Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur. Tübingen, S. 157-173.
- Semprun, Jorge (2003): Blick auf Deutschland. Frankfurt a.M.
- Ders. (2012): Le fer rouge de la mémoire. Paris.
- Stiehler, Heinrich (1990): Panaït Istrati. Von der Schwierigkeit, Leben zu erzählen. Frankfurt a.M.
- Ders. (2000): Interkulturalität und literarische Mehrsprachigkeit in Südosteuropa. Das Beispiel Rumäniens im 20. Jahrhundert. Wien.
- Tanzmeister, Robert (1996): Sprachliches Relativitätsprinzip und literarische »Selbstübersetzung« am Beispiel von Jorge Semprúns *Federico Sanchez vous salue bien* und *Federico Sanchez [sic] se despide de ustedes*. In: Quo vadis, Romania? 6, S. 67-100.
- Tschinag, Galsan (1996): Botschafter zwischen Zeiten und Kulturen. In: Georg Kremnitz/Robert Tanzmeister (Hg.): Literarische Mehrsprachigkeit/Multilinguisme littéraire. Zur Sprachwahl bei mehrsprachigen Autoren. Soziale, psychische und sprachliche Aspekte. Ergebnisse eines internationalen Workshops des IFK, 10.-11. November 1995. Wien, S. 85-94.
- Urban, Thomas (2003): Russische Schriftsteller im Berlin der zwanziger Jahre. Berlin.
- Yavetz, Zvi (?2008): Erinnerungen an Czernowitz. Wo Menschen und Bücher lebten. München.
- Zimmer, Dieter E. (2001): Nabokovs Berlin. Berlin.

Mehrsprachige Einsprachigkeit

Svevos Schattensprache

RUDOLF BEHRENS

Abstract

Italo Svevo certainly belongs to those writers who are considered to have been – in their everyday life – bilingual. In his literary works though, while he aspired to take a place among the representatives of Italian (national) Literature, German, in some way his 'favourite' language, which he, as a citizen of the Austro-Hungarian Empire, spoke and wrote fluently, remained a 'shadow language'. This paper argues that the German language is subliminally present in many of Svevo's works, even though it never surfaces to any greater extent and that it, therefore, parallels the symbolic system of 'Money', which is a central motif in his literary texts (as well as, of course, in his daytime job as a merchant). Drawing back on the example of Svevo's short story Una burla riuscita (A Perfect Hoax) this paper will show that both symbolic systems, money and the German language, function as alternative and interrelated codes. In this way, the language Svevo used writing his literary texts – his 'literary Italian' which has always been criticized as »non-italian« – appears fragile and often deceptive, and loses the status of a singular or »natural« language. Svevo's work, thus, is pervaded by two »shadow languages«, which prevent it from being monolingual, yet do not make it multilingual.

Title: Multilingual Monolingualism. Svevo's »Shadow Language«

Keywords: Svevo, Italo (1861-1928); Italian literature; money; symbolic systems; multilingualism

Die Triester Literatur kennt seit dem 19. Jahrhundert mehrsprachige Interkulturalität als die Normallage des diskursiven Feldes in der Region.¹ Auch wenn das Italienische deutlich dominiert, so wird im 19. Jahrhundert in der bis 1918 zu Österreich-Ungarn gehörigen Hafenstadt und im Hinterland Istriens bis hin nach Fiume, dem heutigen Rijeka, neben dem Kroatischen und dem Slowenischen auch das Deutsche als Literatursprache genutzt. Angelo Ara und Claudio Magris erwähnen dazu in ihrer legendären Studie *Trieste. Un'identità di frontiera* zahlreiche, wenn auch (aus dem Blickwinkel der Kanonisierung heraus) vergessene Namen: Raab, Menzel, Schatzmayer, von Schaub, aber auch Jovan Vesel Koseski, Prešeren und Henrik Tuma (vgl. Ara/Magris 1995: 31). Mehrsprachig-

1 | Für entscheidende Hilfen und Unterstützung bei der Redaktion dieses Aufsatzes, besonders in Hinblick auf die komplexe Forschung zur Bedeutung des Verhältnisses von Schrift und Geld bei Svevo, sei meiner Mitarbeiterin Esther Schomacher an dieser Stelle sehr herzlich gedankt.

keit als Ausdrucksvielfalt bei einem einzelnen Autor ist dagegen selten. Allerdings: Heute, fast ein Jahrhundert nach der politischen Integration Triests in den italienischen Nationalstaat am Ende der ›grande guerra‹ ist mit dem 2005 verstorbenen Fulvio Tomizza immerhin ein Schriftsteller im kulturellen Bewusstsein Italiens verankert, der als jugoslawischer Rundfunkredakteur in Zagreb seine Schriftstellerkarriere mit kroatischen Texten begonnen hat. Erst im Zuge der Vertreibungen italophoner Bewohner Istriens hat er in Triest italienischsprachige Romane verfasst und sich so mit der Aufarbeitung dieser Thematik politischer Zersplitterung von kultureller Identität in die breite Bewegung des ›neorealismo‹ eingeschrieben.² Und unter den bekanntesten avantgardistischen Autoren des aktuellen Italiens, die bei Einaudi publizieren, findet sich wiederum ein Italiener mit kroatischen Wurzeln – Mauro Covacich –, der in einem seiner letzten Romane, in *A nome tuo* von 2011, eine komplexe, in poetologischer Hinsicht postmodernistisch aufgebaute und für unser Thema durchaus interessante Autofiktion vorgelegt hat. In ihr unternimmt sein Alter Ego, ein arrivierter junger Wilder der italienischen Literaturszene, eine staatlich finanzierte und von Kulturfunktionären begleitete Lesereise von Albanien über Dubrovnik bis Triest, bei der er sich durch die geschichtlichen Spuren seiner kulturell und ethnisch hybriden Identität zwischen dem untergegangenen Österreich-Ungarn, Jugoslawien, Slowenien und Italien hindurcharbeitet, obwohl er sich – sprachlich längst ausschließlich im Italienischen verankert – in globalisierten Netz- und Beziehungsstrukturen bewegt, die scheinbar alles Territoriale hinter sich gelassen haben (vgl. Covacich 2011).³

Die großen italienischsprachigen Autoren der Stadt aus der Zeit der klassischen Moderne – die Brüder Stuparich, Scipio Slataper, Umberto Saba, Italo Svevo – haben nun auf je unterschiedliche Weise die interkulturelle und mehrsprachige Vielfalt Triests auch auf der Basis eines starken, quer durchlaufenden jüdischen Hintergrundes genutzt und artikuliert, thematisch vor allem. Aber sie sind in der Praxis ihres Schreibens doch weitgehend im Feld des Italienischen verblieben. Das gilt auch für den Prominentesten aus der genannten Reihe, Italo Svevo, den selbsternannten ›schwäbischen‹ Italiener, der als geborener Hektor Aaron Schmitz mit rheinisch-jüdischen Vorfahren in den schwiegerväterlichen Betrieb einsteigen musste und seine heute Weltliteratur gewordenen Texte zu seinem – vielleicht kokettiert vorgetragenen – Leidwesen von der Öffentlichkeit ganz unbehelligt geschrieben hat.⁴ Bei ihm würde man eine manifeste Mehr-

2 | Zur Biographie Tomizzas und zu seinem mehrsprachigen literarischen Werk sei hier verwiesen auf Dupré 2000; Durusoy 2002; Strutz 1990.

3 | Ansatzweise mehrsprachig ist unter Covacichs Romanen lediglich *A Perdifiato* (2003), dessen Handlung aber bezeichnenderweise nicht in Triest, sondern in der ungarischen Stadt Szeged angesiedelt ist und in dessen stark mit intermedialen Verweisen arbeitender Erzählung englische und ungarische Einsprengsel integriert sind.

4 | Zu Svevos eigenen ökonomischen Aktivitäten vor allem während des Ersten Weltkrieges vgl. Anzellotti 1986; Moloney 2007; Palmieri 2009.

sprachigkeit geradezu erwarten.⁵ Immerhin hat er zusammen mit seinen jüngeren Brüdern Elio und Adolfo in den Jahren 1874 bis 1877 eine Privatschule in der Nähe von Würzburg, in Segnitz am Main, besucht und sich dort neben den kaufmännischen Qualifikationen solche fremdsprachlichen Fähigkeiten angeeignet, die – abgesehen von der wachsenden Begeisterung für die deutschsprachige Literatur und Philosophie um 1800 – immerhin das Schreiben makelloser deutscher Geschäftsbriefe in seiner späteren Berufstätigkeit als Repräsentant des Familienunternehmens erlaubten.⁶ Allein, das literarische Werk ist einsprachig geblieben, wenn man von sehr bescheidenen deutschen Einsprengseln absieht. Interessant ist es, vor diesem Hintergrund die erzählerische Verarbeitung des Segnitzaufenthaltes bei den beiden Brüdern Ettore, also dem späteren Italo Svevo, und Elio in sprachlicher Hinsicht zu vergleichen. Elio Schmitz, der Bruder, ruft in seinem *Diario* verschiedene Geschehnisse aus der Segnitzer Zeit in Erinnerung, wobei er in seinem Text deutsche Floskeln, Begriffe, Namen und Bezeichnungen in der Fremdsprache verwendet, so etwa »das ist der junge Schmitz«, »la Waldspitze« »Fährer«, »Liebes Kind«, »Speise-Saal« usw., wohl um das teutonische Lokalkolorit in seinen Bericht zu integrieren (Schmitz 1997: 57–59). Ettore dagegen verzichtet ganz auf solche Einsprengsel, wenn er in seiner erst posthum veröffentlichten und unvollendeten Erzählung *L'avvenire dei ricordi* das Trauma der Trennung von den Eltern in Segnitz und deren paradoxe Wiederkehr allegorisch rekapituliert und dabei – geographisch falsch, aber strukturell nicht unplausibel – die Mainschleife bei Volkach nach Segnitz versetzt und den abfahrenden Zug der Eltern auf der anderen Seite des Hügels dem erinnerten Kind entgegenkommen lässt (vgl. Svevo 2004b). Die kulturelle und sprachliche Alienation, die Elio als pittoresk beschreibt und damit gewissermaßen verharmlost, wird so bei Svevo von der Ebene der Alltagsproblematik kultureller Differenzen auf die Ebene einer fiktional nachkonstruierten Entfremdung von Zeit und Raum als relationaler Größen projiziert.⁷

Dass dem so ist, dass Svevo literatursprachlich also ganz im Italienischen verblieben ist, hat wiederum Gründe, die mit seiner toskanischen Wunschsozialisation und politisch-historischen Bedingungen zusammenhängen. Wie bei anderen italienischsprachigen Autoren und Intellektuellen im Triest der Zeit um 1900 lässt sich bei ihm ein eher gemäßigter Irredentismus konstatieren, der zumindest auf eine Zugehörigkeit zu der großen Traditionslinie toska-

5 | Vgl. dazu den bislang einzigen Forschungsbeitrag (Sallager 2003), der Svevo im Kontext der Mehrsprachigkeitsdebatte in der Literaturwissenschaft thematisiert und dabei – ebenfalls ausgehend von der Diagnose einer eigentlich paradoxen Einsprachigkeit im Werk Svevos – die Thematik in Richtung einer Kopräsenz von Dialekt und Hochsprache weiterverfolgt.

6 | Zum Segnitzaufenthalt der Brüder Schmitz s. Hensel/Gatt-Rutter 1996.

7 | Zur literarischen Verarbeitung der einsteinschen Relativitätstheorie in verschiedenen Zusammenhängen in Svevos Werk vgl. Cepach 2013.

nischer Dichtungssprache seit Dante, Petrarca und Boccaccio zusteuert.⁸ Svevo hat sich dabei in der Vorkriegszeit bezeichnenderweise nicht, wie der jüngere, slowenischstämmige Slataper – der in Hamburg als Lektor tätig war und über Ibsen promovierte –, auf die Seite der italienischen Nation geschlagen. Dafür war er sozusagen zu sehr ein mit merkantiler Protoglobalisierung durchtränkter Ironiker. Aber die Differenz national, wenn nicht nationalistisch geprägter Kulturen, die Slataper intellektuell geradezu zerrissen hat, bevor er dann am Isonzo als freiwillig in der italienischen Armee kämpfender Soldat unter österreichischen Kugeln gefallen ist, kommt bei Svevo ebenfalls – wenn auch als extrem verschobene – zum Vorschein. Svevo diversifiziert sich als Schriftsteller zwar nicht in die Sprachen, die dem Triestiner Mythos einer ›Melting-pot‹-Kultur bis heute seine Strahlkraft als Brücke Italiens zu ›la Mitteleuropa‹ verleihen. Aber, so will mir scheinen, Svevo benutzt die Erfahrung kultureller und sprachlicher Differenzen durchaus produktiv, indem er sie sehr diskret in ein viel weiter dimensioniertes Spiel mit den Inkongruenzen verschiedener kultureller Symbolsysteme einarbeitet.

In diesem Spiel ist die Grunddifferenz diejenige zwischen Geld und Schrift. Sie generiert ausgehend von ihrer Zentralstellung im svevianischen imaginären Kosmos durchaus weitere Differenzen, so z.B. diejenige zwischen Gesundheit und Krankheit, Erfolg und Lebensuntüchtigkeit, Glück und Unglück, Wissenschaft und Leben. Aber sie bewahrt ihre Zentralstellung aus dem einfachen Umstand heraus, dass beide semiotischen Systeme, Schrift und Geld, aufgrund des Stellvertreterstatus ihrer Signifikanten auf der Fähigkeit zu, freilich immer irgendwie querlaufenden, wechselseitigen Transformationen beruhen, mit denen das symbolisch Gesetzte – Geld oder Schriftzeichen – in eine schier unüberschaubare Kette von damit gleichsam eingehandelten Werten überführt wird.

Dass es sich bei Geld und Sprache um »structurally homologous equivalents« handelt (Bracker 2005: 8), ist nun in der kulturwissenschaftlichen Forschung eine wohl etablierte These, die ihrerseits auf einer langen, literarisch-philosophischen Tradition von Geld- und Sprachvergleichen sowie von gegenseitigen Metaphorisierungen der beiden Medien aufruht. Nicht von ungefähr setzt diese Tradition mit einem altgriechischen Namensvetter des berühmtesten svevianischen Protagonisten, nämlich mit Zenon von Kition, ein. Schon Zenon vergleicht die aufwendig kalligraphierte Schrift, »τὰς κεκαλλιγραφημένας λέξεις«, mit den kunstvoll geprägten, aber nur wenig Edelmetall enthaltenden alexandrinischen Münzen, »τῶ ἀργυρίῳ τῷ Ἀλεξανδρινῷ«, und lässt Schrift und Geld damit zusammenlaufen im Problem des komplexen Verhältnisses von Symbol und Symbolisiertem – von Darstellung und ›Inhalt‹ (vgl. dazu auch Shell 1982: 38f., insbesondere Fñn. 85). Letztlich liegt der Fokus der literatur- wie kulturwissenschaftlichen Forschung auch heute noch auf diesem Problem, nämlich auf den

8 | Zur Positionierung Svevos im Kontext der italienischen ›Questione della lingua‹ s. Sallager 2003.

Parallelen und Differenzen zwischen den den beiden Medien eigenen, jeweils kulturell geprägten Repräsentationslogiken.⁹

Nun soll es hier aber nicht darum gehen, die in der entsprechenden Forschungstradition vielfach vertretene, bei näherem Hinsehen allerdings auch nicht unproblematische These einer »parallele[n] Abfolge verschiedener Repräsentationstypen« auf Svevos Verhandlungen der beiden Medien zu übertragen – gemeint ist näherhin die These einer historischen Synchronie zwischen den sich auflösenden »Wertversprechen« der beiden Medien Schrift und Geld durch ihre jeweilige Ablösung von »substantiellen Referenten«, die literatur- wie ökonomiehistorisch begründet werden kann durch den »Übergang einerseits vom Metall- über das Papier- zum bloßen Giralgeld, andererseits von metaphysischen Bezügen über einen empiristischen ›Realismus‹ zum selbstbezüglichen Sprachspiel« (Fulda 2005: 18). Vielmehr soll das Geld gerade als das ›Andere‹ der Sprache in den Blick genommen werden, das als Gegenpol und Kontrastmittel das Funktionieren und Nichtfunktionieren des Mediums Sprache und seine Aporien zu fokussieren erlaubt.

Svevo schreibt sich also durchaus in die lange und illustre Reihe derer ein, die das Verhältnis von Schrift (oder allgemeiner: Sprache) und Sinn unter anderem durch einen Abgleich mit dem Geld und seinem Wert ausponderieren.¹⁰ Die seit der Antike virulente Parallelisierung belässt Svevo allerdings gewissermaßen in der Latenz und verleiht ihr damit ein nur ironisch zu deutendes Un-

9 | Dazu Fulda 2005: 18f., zu Fuldas Kritik dieser These s. ebd.: 18, Fßn. 5. Fragwürdig wird die These schon bei einem kursorischen Blick in die Wirtschaftsgeschichte: Eine Parallelssetzung von »literarischer Repräsentationskrise und der Einführung oder Durchsetzung von Papiergeld« (ebd.: 18) scheitert schon daran, dass die regelmäßig als ihr Nachweis angeführte ›Abschaffung‹ des Goldstandards erst im 20. Jahrhundert (1918 versuchsweise, vollständig und weltweit erst in den 70er Jahren) umgesetzt wurde. Umgekehrt verfügten, als im 19. Jahrhundert die literarische Repräsentationskrise sich in ihrer modernen Variante manifestierte, ausnahmslos alle Staaten des europäischen Kontinents und Amerika über einen hervorragend funktionierenden Goldstandard. Die hier kritisierte These liegt der Argumentation verschiedener Arbeiten zu Grunde, s. z.B. Vernon 1984; Goux 1984; Michaels 1987; unter den deutschen Beiträgen s. Hamacher 1994 und Pross 1997. Zum weiter gefassten Zusammenhang von ökonomischem Diskurs und Literatur sei weiterhin hingewiesen auf Gerhards 1983; Vogl 2004; Woodmansee 1999.

10 | Vgl. – als einige, wenige Beispiele unter vielen – William Shakespeares Aufrufen dieses Vergleiches und seines metaphorischen Potenzials u.a. in *Richard II*: »And if my word be sterling yet in England«, oder *Timon of Athens*: »His promises fly so beyond his state / That what he speaks is all in debt; he owes / For every word. He is so kind that he now / Pays interest for't.« (Shakespeare 1988a, Akt IV, Szene 1, Vers 254: 388, und Shakespeare 1988b, Akt I, Szene 2, Vers 197-200: 890.) Zu verweisen ist auch auf die hintergründige Replik, die Johann Wolfgang von Goethe dem papiergeldddruckenden Schatzmeister in *Faust II* in den Mund legt: »Das Alphabet ist nun erst überzählig. / In diesem Zeichen wird nun jeder selig.« (Goethe 1999, Vers 6081f.: 250.) Vgl. dazu auch Hörisch 1996: 11-13, sowie Lauer 1994.

derstatement.¹¹ So schreibt Zeno Cosini in Svevos berühmtestem Roman *La Coscienza di Zeno* seinen autobiographischen Text zwar als vom Psychoanalytiker aufgegebene Anamnese, aber in dieser gleichsam sinn-aufschiebenden Schreibarbeit schreibt er an diesem Sinnhorizont ständig vorbei. Die Schrift verselbstständigt sich und löst den selbstanalytischen und mit medizinisch-dogmatischen – also hier: mit freudianisch-österreichischen – Prämissen belasteten Anspruch auf, und dies zugunsten der Freisetzung von überraschenden Einsichten in die paradox erscheinende Gesundheit des schreibenden Patienten, der doch nach klassisch-psychoanalytischen Gesichtspunkten als ödipal belasteter Neurastheniker mit hysterischen Zügen gelten kann. Das wissenschaftliche Deutungssystem, hier verkörpert durch die noch junge freudsche Tiefenpsychologie, motiviert so das Schreiben, führt aber auch zur Dekonstruktion der mit ihm verbundenen Semantiken (also: der Tauschrelation von Signifikant und Signifikat), was wiederum alternative, sozusagen aleatorisch einschließende Signifikate glücklicher Selbstsicht an die Stelle treten lässt.¹² Entscheidend dabei ist aber, dass auf der Ebene der erzählten ›histoire‹ mit dieser a-systemisch ausfransenden und paradoxerweise das eigene Facetten-Ich des Schreibers keinesfalls verfehlenden Schriftbewegung eine Bewegung des Geldes korrespondiert, die zwar die finanzstrategische Destination der unternommenen Transaktionen permanent verfehlt, am Ende aber gegen jede ökonomische Vernunft pekuniäre Erfolge verursacht. Zeno, der schon erhebliche Summen der mit seinem Schwager gemeinsam ganz dilettantisch geführten Handelsfirma hat abschreiben müssen, weil die getätigten Börsen- und Terminwarengeschäfte ohne elementarste Fachkenntnisse getätigt wurden, kann am Ende enorme Profite verbuchen. Dies geschieht aber nicht, weil er ökonomisch-rationaler Logik folgte, sondern weil schließlich der Weltkrieg die Märkte so zusammenbrechen lässt, dass es neben zahlreichen Verlierern eben auch wenige – zufällige – Gewinner gibt, die sich diesen Gewinn aber, wie Zeno Cosini, umstandslos als persönliches Verdienst

11 | Das allgegenwärtige Motiv des ökonomischen Handelns und des Geldes in Svevos literarischem Werk ist erst in den letzten Jahren in den Blick der Forschung gerückt. Es liegen nach wie vor nur Einzeluntersuchungen mit im Einzelnen sehr divergierender Perspektive und Ausrichtung dazu vor. Vgl. – abgesehen von den oben angeführten Beiträgen von Anzellotti, Palmieri und Moloney – Blaschke 2004; Guthmüller 2009; Schomacher 2015 sowie Behrens 2005. Eine umfangreichere, medientheoretisch und praxeologisch argumentierende Untersuchung zum Themenkomplex von Schrift und Geld bei Svevo leistet die in Arbeit befindliche Dissertation von Esther Schomacher: *Buchführung. Schrift und Geld bei Italo Svevo*.

12 | Nach wie vor grundlegend zum Thema des Schreibens und der Schrift bei Svevo sind die zahlreichen Arbeiten Eduardo Saccones, in erster Linie Saccone 1973 sowie Saccone 1970. Unter den jüngeren Forschungsarbeiten zu diesem Themenkomplex sind zu erwähnen Blazina 1996; Bartoloni 2003; Schmitz-Emans 2015.

auslegen können.¹³ Kurz, die erschriebene Gesundheit korrespondiert wie über eine prästabilisierte Harmonie mit der überraschenden finanziellen ›aisance‹.

Nun ist offensichtlich, dass die Morphologie dieser Thematik ihren Grund sowohl in Svevos Individualbiographie zwischen Handelsleben und Literatur hat als auch in seiner besonderen Sicht auf die Triestiner Kultur (oder Unkultur, wie Slataper meinte) als einer Kaufmannskultur ununterbrochener Vermittlungen über ständig wechselnde Hoheitsgebiete im Sinne von sächlichen und monetären Verfügungsräumen.¹⁴ Mehrsprachigkeit ist deshalb für Svevo also zunächst einmal: das Sichbewegen in zwei scheinbar extrem weit voneinander entfernten, de facto aber sich verschränkenden und schließlich konvergierenden Wertfestsetzungssystemen, Geld und Schrift. Schon der Protagonist in Svevos erstem Roman, Alfonso Nitti in *Una vita*, lernt diese geheime Allianz kennen und praktizieren. Er kombiniert die kalligraphische Schreibe in der kaffaeskischen Bank, in der er als Lehrling tätig ist, mit erotischen und anderen Tagträumen, die er wie ein ›eigentliches‹ Signifikat über die schriftlich angefertigten Notate fremder Kontotransaktionen legt (vgl. Svevo 2004d: 65). Und in seine privaten Briefe sowie seinen mit der Direktorentochter Annetta Maller zusammen geschriebenen ›Roman‹ legt Nitti die Wünsche pekuniären und sozialen Reüssierens hinein (vgl. ebd.: 135-137).

Wenn so auch die Thematik scheinbar auf die skurrile Verschränkung von λέξεις und άργυρος beschränkt bleibt, so tangiert Svevo dennoch in diesem Zusammenhang, wie eingangs angedeutet, die Mehrsprachigkeit im hier vorrangig interessierenden Sinne, also im Sinne des Sichbewegens in differenten sprachlichen, kulturellen und evtl. auch nationalen Kontexten. Die Distanz zum geliebten, aber literarisch nicht praktizierten Deutschen verschwimmt sich bei ihm nämlich ganz auffällig mit der dominanten Differenz von Schrift und Geld. Das eine, so scheint es, bildet metonymisch das Andere ab und umgekehrt. Ich möchte das hier an der 1926, zwei Jahre vor dem Tod des Autors, publizierten Erzählung *Una burla riuscita* erläutern (Svevo 2004c). Die in ihr erzählte ›histoire‹ spielt 1918 in Triest, also zeitgleich mit dem letzten Kapitel von *La coscienza di Zeno*, und handelt von einem dilettierenden, gut sechzigjährigen Hobby-schriftsteller, der vierzig Jahre zuvor den Roman *Una gioventù* auf eigene Kosten in einer Triestiner Druckerei ohne jegliches Echo der Öffentlichkeit herausgebracht hatte und nun sein bequemes Angestelltendasein in einem kaufmännischen Büro lebt, das er mit dem Schreiben skurriler Miniaturfabeln versüßt. In diesen Fabeln spielen Sperlinge die Hauptrolle, ihr Hungertrieb, ihr gelegentliches Gefüttertworden, die animalischen Überlebenskämpfe, aber eben auch bizarre Kommunikationen zwischen dem Schicksal spielenden Menschen und

13 | Vgl. Svevo 2004a, Bd. I, Kap. 8: »Psico-Analisi«: 1048-1085. Zu den hier beschriebenen ökonomischen Zusammenhängen vgl. insbes. ebd.: 1081-1083. Zu den Funktionen der Kriegswirtschaft im letzten Kapitel der *Coscienza* s. die in Arbeit befindliche Dissertation von Schomacher (s. Anm. 11).

14 | Zum Anteil der ›Kaufmannskultur‹ am Mythos Triest vgl. Finzi/Panjek/Panariti 2001-2003; Millo 1998; Sapelli 1990.

dem Spatz. Es handelt sich also um Fabeln, die gleichsam moralistisch die Lebenserfahrungen des Protagonisten in unterschiedlichsten Varianten allegorisch in Szene setzen.

Mario Samigli, so heißt dieser svevianische Antiheld, in dem man unschwer das Alter Ego des Autors erkennen kann,¹⁵ lebt mit dem etwas älteren, gichtkranken Bruder Giorgio zusammen, dem er als allabendliches Ritual des Zubettgehens aus dem eigenen frühen Roman vorliest. Bewegung kommt nun in dieses trübe Angestelltendasein, wenn sich – am Tage des Einmarsches italienischer Miliz in die noch zu Österreich gehörende Stadt am 3. November 1918 – eine Ereigniskette ergibt, die Marios Leben entscheidend verändern wird.¹⁶ In einem übervollen Kaffeehaus, in dem die sich überstürzenden politischen Ereignisse zu hektischen Bewegungen der ein- und ausströmenden Menschen führen, stößt Mario auf einen Bekannten mit dem sprechenden Namen Gaia, der gewöhnlich als Geschäftsreisender in Istrien tätig ist und gerade das Lokal betreten hat. Gaia, ein Mann toskanischen Humors, der im Land bekannt für seine Späße ist, die er wie ›beffe‹ in Boccaccios *Decameron* inszeniert, und dessen Opfer regelmäßig zum Gespött der städtischen Gesellschaft werden, dieser Gaia also kommt auf die Idee, Mario einen Streich zu spielen. Er erkundigt sich dazu spontan danach, bei wem die Rechte des Romans liegen, den Mario ja auf seine eigenen Kosten hatte drucken lassen, und bedauert, dass er gerade in dem Aufruhr der Stadt einen Handelsvertreter des Wiener Verlages Westermann aus den Augen verloren habe. Dieser habe sich bei ihm danach erkundigt, ob Mario wohl seinen Roman bzw. die Rechte an einer deutschen Übersetzung inklusive aller anderen möglichen Übersetzungen verkaufen könne. Als Mario über dieses knapp an ihm vorbeigegangene Glück aus tiefstem Herzen klagt, also sozusagen angebissen hat, bietet sich Gaia an, in der vor politischer Aufregung brodelnden Stadt doch noch einmal nach dem Wiener Verlagsvertreter zu suchen, und zwar in den erotischen Etablissements der Altstadt, die der Gesuchte offenbar regelmäßig besucht, wenn er in der Stadt weilt. Einige Zeit später erklärt Gaia, den Verlagsvertreter gefunden zu haben, und erscheint zu einem anberaumten Treffen mit Mario in Begleitung eines grobschlächtigen und wenig gepflegt erscheinenden Kerls. Bei diesem Treffen – wiederum in einem Triestiner Café – entspinnt sich ein schwieriges Dreiergespräch, weil der angebliche Wiener Verlagsvertreter wenig Italienisch spricht, der Handelsvertreter Gaia nur notdürftig übersetzen kann und Mario, im Triestiner Dialekt zu Hause, schon aufgrund seiner Erregung nur sehr unbeholfen einige hochitalienische Konversationsbrocken einspeisen kann. Das Gespräch zieht sich nun länger hin. Es wird auch von gelegentlichen Lachanfällen unterbrochen, in denen die beiden Gesprächspartner Marios ihr Vergnügen über den sich anbahnenden Scherz nicht mehr bän-

15 | Emblematisch wird dies vor allem in dem Namen des Protagonisten, für den Svevo hier bekanntermaßen eines der Pseudonyme wiederverwertete, unter denen er selbst frühe Essays veröffentlicht hatte. Vgl. dazu Gatt-Rutter 1991.

16 | Die hier im Zentrum stehenden Ereignisse finden sich geschildert in Svevo 2004c: 219-221.

digen können und dies umso mehr, als Mario angesichts der Aussicht, seinen Roman schon bald höchst gewinnbringend in die deutsche und in andere Sprachen übersetzt zu sehen, den Spaßvögeln blind vertraut.

Die Situation wird umso grotesker, als Schriftstücke bei den Verhandlungen eine entscheidende, weil beglaubigende Rolle spielen.¹⁷ Der angebliche Vertreter Westermanns zieht einen komplizierten, dicht in deutscher Sprache beschriebenen Vertrag aus der Tasche, der de facto einen Handel von Weinfässern in Eisenbahnwagons zum Gegenstand hat, aber als in Wien schon ausformuliertes Verlagsangebot an Mario ausgewiesen wird, bei dem es nun schwierig scheint, noch einige Sonderklauseln, die der Schriftsteller wünscht, einfügen oder überschreiben zu können. Um die Lachsalven zu begründen, mit denen die beiden Scherzbolde die Situation zu gefährden drohen, hantiert Gaia mit den Papieren, die es hier und da zu unterzeichnen gilt, zieht dem angeblichen Vertreter eine Quittung aus der Tasche und erklärt Mario, die Komik der Situation bestünde darin, dass der Vertreter gerade versehentlich ihm, Mario, anstelle des vertraglich festgelegten Bankwechsels oder Schecks ein Schriftstück habe übergeben wollen, das tatsächlich eine Quittung aus einem der besagten Etablissements sei und das die Geldsumme aufführe, die der Vertreter dort für seine libidinösen Vergnügungen habe zahlen müssen (vgl. ebd., S.: 235). Da Mario auch diese gewissermaßen in die Komik eingelagerte Komik eines als Entlastung vorgebrachten, quittierten Handels von Geld gegen Lust nicht durchschaut, obwohl ihm später aufgeht, dass die Quittung mit gotischen Lettern gedruckt ist, also kaum aus einem Triestiner Altstadtbordell stammen kann, schreitet der Vertragsabschluss voran. Mario unterzeichnet den Kontrakt und erhält auch einen an Ort und Stelle ausgefüllten Scheck über zweihunderttausend Kronen, der – obwohl er natürlich nie ausgezahlt werden könnte – sogleich in einer nahegelegenen Bank zur Einwechslung nach Überprüfung eingereicht werden soll. Dies möge nun, so der Scherzbold Gaia, so geschehen, dass die Bank nicht gleich protestieren sollte, wenn sie den Scheck einzulösen versuche, die Wiener Bank des Verlages aber aufgrund der besonderen historischen Umstände zunächst die mangelnde Deckung respondierte (vgl. ebd.: 237).

Mario übergibt diese Bankverhandlungen nun aber seinem Freund und Bürovorgesetzten Brauer, und als dieser mit dem falschen Scheck bei der Triestiner Bank vorstellig wird, erhält er dort den Rat, sich für die spätere Auszahlung angesichts der Instabilitäten der Wechselkurse den aktuellen Tageskurs zu sichern. Entsprechend kauft die Bank mit einem diesbezüglichen Schreiben jetzt schon die ausstehenden zweihunderttausend Kronen zum Kurs von 75 Lire für einhundert Kronen, und in Erwartung dieser Summe nimmt Mario in den folgenden Tagen bei seinem Vorgesetzten Brauer einen Kredit von dreitausend Kronen auf, womit er seine Wohnung mit neuen Möbeln einrichtet (vgl. ebd.: 238f.).

Erwartungsgemäß passiert in den nachfolgenden Tagen und Wochen nichts. Allerdings auch nicht das, womit der ›burlatore‹ Gaia gerechnet hatte – nämlich, dass Mario seinen vermeintlichen literarischen Erfolg öffentlich macht

17 | Die Situation findet sich beschrieben in ebd.: 232-236.

und er den Literaten mit der Aufdeckung des Streiches endlich der Lächerlichkeit preisgeben könnte (vgl. ebd.: 250-252). Kurzum, Mario wartet ergeben auf das Geld, das nicht kommt, Gaia aber wird ungeduldig und verplappert sich in der Stadt. Über Umwege und gerüchteweise gelangt die eigene Geschichte wieder zu Mario, und dieser erkennt, dass er einem Streich zum Opfer gefallen ist (vgl. ebd.: 251). Er sucht Gaia auf, verprügelt den überraschten Scherzbold und handelt sich mit diesem Handeln ein gutes Gefühl ein. Die eigentliche Pointe ergibt sich aber daraus, dass sich in diesen Tagen die Kurse so rasant verändern, dass Mario, der ja seinen Roman über das Geschäft mit dem scheinbaren Wiener Verlagsvertreter sozusagen an die deutsche Sprache verkauft zu haben schien, aus dem festgeschriebenen Wechselkurs einen überraschenden Gewinn bezieht. Da die österreichische Valuta extrem gefallen ist, er aber mit seinem Bankvertrag gewissermaßen ungewollt auf einen solchen Kurssturz spekuliert hatte, bezieht er von der Bank nach Einzahlung der fast wertlos gewordenen Summe in Kronen siebzigtausend Lire, was mehr als die Hälfte desjenigen Geldwertes ausmacht, der ihm zugekommen wäre, wenn der Vertrag mit dem Westermann-Verlag echt gewesen wäre.

Man kann diese Erzählung sicher in sehr unterschiedliche Richtungen hin deuten, als Allegorisierung der Doppelexistenz des schriftstellernden Kaufmanns, als Parabel auf die Unlogik von ineinander übersetzbaren Wertsystemen, also Schrift und Geld, schließlich auch als literarische Inszenierung einer paradoxen, prästabilisiert erscheinenden Harmonie zwischen Kontingenz und Glücksverlangen. Unstrittig dürfte aber auch sein, dass diese Thematiken in *Una burla riuscita* ausdrücklich mit der erwünschten Zweisprachigkeit, mit dem ersehnten Glück durch Verkauf des italienischen Textes an die deutsche Sprache, kombiniert werden. Warum also wird hier wiederum der – hochkomische – Kontakt mit der anderen Sprache virulent, wie auch im Schlusskapitel von *La coscienza di Zeno*, wo der Protagonist bei einem erotischen Abenteuer, das er sich en passant von seinem Landsitz aus mit einem Bauernmädchen erlauben will, in den Grenzkonflikt zwischen Österreich und Italien hineingerät und in deutscher Sprache von k.u.k.-Soldaten zu akrobatischen Umwegen und schließlich zur Rückkehr nach Triest (und damit gleichzeitig zur Trennung von seiner Familie und zum oben beschriebenen ökonomischem Aktionismus) gezwungen wird?¹⁸

Die Antwort, die ich auf diese Frage geben möchte, die Begründung also für die immer wieder von Svevo angesteuerte, wenn auch hier im Ergebnis komisch verfehlt Bezugsnahme auf die deutsche Sprache, scheint mir darin zu liegen, dass das Spiel mit dieser ›anderen‹ Sprache für Svevo etwas anderes bedeutet, als es spät- und nachmoderne Vorstellungen von kreativer interkultureller Hybridität und der pathetischen Eröffnung von Zwischenräumen zwischen den Kulturen ausformulieren. Ich hatte ja schon darauf hingewiesen, dass die Leitdifferenz bei Svevo diejenige zwischen Schrift und Geld ist, zwischen der

18 | Zur Darstellung der Kriegseignisse vor dem Hintergrund von Svevos Erfahrungen im weltkriegsgebeutelten Triest vgl. Moloney 2013.

notierenden Performanz oder der performativen Notation des Schreibens einerseits und der börsen-, geschäfts- und devisa bedingten Dynamik pekuniärer Kontostände andererseits. Das Deutsche, im Sinne der deutschen Sprache und der deutschsprachigen Kultur, scheint dabei zunächst zum Pol der ›scrittura‹ zu gehören. Aber bei genauerem Hinsehen verhält es sich keineswegs so. Das Deutsche ist für Svevo, wie das Geld, als eine Art Sekundärsprache ein gleichsam immer latent mitgeführter Artikulationsraum, so etwas wie eine Schattensprache. Sie bildet in manifester Hinsicht keinen alternativen Sinnraum aus, in den hinein *tatsächlich* gewechselt und aus dem heraus die italienische Textur anders perspektiviert werden könnte. Das Schattenhafte des Deutschen ist viel diskreter, aber darum nicht weniger effektiv: Gerade weil die deutsche Sprache in einem faktisch plurilingualen Triestiner Kontext von Svevo nicht rhetorisch bedient wird, weil sie nicht ›zitiert‹ und transkulturell funktionalisiert wird im Sinne eines kulturellen ›switching‹, wie es sich im austro-ungarischen Triest ja durchaus angeboten hätte, gerade deshalb eignet sie sich als ein *unartikulierte* *Anderes* der durchaus problematisierten italienischen Sprache. Sie verbleibt gewissermaßen im Imaginären, bestimmt aber dadurch, dass sie schattenhaft die tatsächlich benutzte Sprache unvermeidlich begleitet, diese in ihrer Porosität.

»Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo!« (Svevo 2004a: 1050) – »Mit jedem italienischen Wort lügen wir«, so lautet ein berühmter Satz Zeno Cosinis aus dem letzten Kapitel »Psico-analisi« der *Coscienza*, in dem sich Zeno sozusagen von den diffus freudianischen Prämissen freischreibt, an denen die von dem ominösen Psychoanalytiker Dottor S. anempfohlene schriftliche Anamnese in den vorhergehenden Kapiteln ausgerichtet worden war. Er unterläuft jetzt auch bewusst und wissentlich, was in den Kapiteln über das Rauchen, den Tod des Vaters, die Ehe, die Geliebte und die Handelsgeschäfte die autobiographische Rekonstruktion zu leiten und in ihrem Erfolg zu garantieren schien, die unausgesprochene Prämisse nämlich, dass die Sprache ein transparentes Darstellungsmedium sei, durch die hindurch man ungehindert über den Weg der Erinnerung an die Faktizität des Erlebten heranzukommen vermeint. Wie bei fast allen Äußerungen Zenos (und Svevos) steckt aber offensichtlich auch in dieser zunächst leicht verständlich scheinenden Äußerung zur Unzulänglichkeit der Sprache, die man zeittypisch auch mit der Sprachskepsis Hugo von Hofmannsthal's im *Brief des Lord Chandos* oder etwa mit der Sprachkritik des späten Nietzsche in Verbindung bringen kann, eine vertrackte Komplikation. Nicht die Sprache als anthropologisches Medium wird ja hier unter den Verdacht eines konstruktivistischen Eigenlebens gestellt, sondern das Toskanische, also metonymisch gemeint: das Hochitalienische, in seiner Funktion als Schriftsprache. Zeno scheint damit vorderhand zu suggerieren, dass der gesprochene Triestiner Dialekt vielleicht eher zur Wahrheitsfindung geeignet sei, deshalb ja auch das kollektive »wir«. Aber letztlich ist diese scheinbare Klage über das kulturell erzwungene Schreiben im Italienischen einerseits eine ironische Anspielung auf den früh gegen Svevo erhobenen Vorwurf, seine Sprache sei grammatikalisch unitalienisch, germanisch in der umständlichen Syntax und deshalb provinziell. Andererseits leistet diese etwas leutselig daher kommende Klage die

Verpuppung einer viel tiefer reichenden Problematik, die allerdings auch nicht mit dem Topos der Sprachkrise um 1900 erledigt ist: Auch das Toskanische, so müssen wir wohl Svevo verstehen, ist nur eine besondere Artikulation von etwas, was man in anderen Sprachen nicht besser oder nur anders artikulieren könnte. Das ›Andere‹ der nicht benutzten Sprache ist dagegen nur eine Art umgebender Hof von illusionären Alternativen, die man gleichwohl braucht, um die unumgängliche Verstellung des Blicks auf die Wahrheit durch die unumgängliche Beschränkung auf die eine Sprache überhaupt artikulieren zu können. Insofern funktioniert diese Sprache – nennen wir sie: Schattensprache, hier also das Deutsche – wie das Geld, das ja in Svevos Texten als zweites semiotisches System in Korrespondenz mit der Schrift innerhalb der erzählten Fiktionen keinerlei ›reale‹ Bedeutung hat. Es folgt als fluktuierendes Medium imaginärer Werte einer scheinbar logischen, bei näherem Hinsehen aber kontingenten Eigendynamik, in die hinein Svevos Helden wiederum punktuell ihre Glückserwartungen übersetzen können, die sich im schreibenden Leben nicht erfüllen.

Svevo scheint dabei Gedanken Georg Simmels zu verarbeiten, der 1900 – also zeitgleich mit Freuds *Traumdeutung*, die ja ebenfalls für Svevo einen Referenzpunkt bildet – in seiner *Philosophie des Geldes* (und in kleineren Schriften) eigentlich eine prononcierte ›Psychologie‹ des Geldes entworfen hatte.¹⁹ Sie setzt sich von den kurrenten Geldwerttheorien ab und geht der Frage nach, was denn vor allem der moderne Geldverkehr, die Devisenströme, Börsen- und Terminwarengeschäfte usw. mit dem bürgerlichen Subjekt machen, das sich ja schon aus vielerlei anderen Gründen am Ende des 19. Jahrhunderts seiner Desintegration bewusst wird (vgl. dazu Fellmann 2001). Überraschenderweise ist das Geld in Simmels Beobachtungen allerdings gerade nicht ein Faktor, der in bedrohlicher Weise zu Alienationen, Auflösungen und Disseminierungen des Subjekts beiträgt, wie es ja in den klassischen Entfremdungstheorien von Rousseau über Marx bis zu den Sozialisten des frühen 20. Jahrhunderts durchdekliniert wird. Im Gegenteil diagnostiziert Simmel einen bereichernden Zuwachs an Intensität von Subjektivität für denjenigen, der in die Geldströme involviert ist. Wenn auch das Geld, wie Simmel sagt, »charakterlos« ist (Simmel 1989a: 596), alles mit allem verbindet und in der radikalen Abstraktionsleistung alle substanziellen Differenzen tilgt, so fördert es doch eigentümlicherweise die Ausdifferenzierung des Innersten des Menschen: »Indem das Geld ebenso Symbol wie Ursache der Vergleichsgültigung und Veräußerlichung alles dessen ist, was sich überhaupt vergleichsgültigen und veräußerlichen lassen lässt, wird es doch auch zum Torhüter des Innerlichsten, das sich nun in eigensten Grenzen ausbauen kann« (ebd.: 653).

Den Grund für diesen erstaunlichen Befund sieht Simmel in dem Umstand gelegen, dass die extrem schnelle Bewegung moderner Geldströme jenseits und unabhängig von den in ihnen festgeschriebenen realen Werten, wenn es

19 | So lautet denn auch der Titel eines Aufsatzes Simmels von 1889: »Zur Psychologie des Geldes« (Simmel 1989b). Zu den sehr engen Beziehungen zwischen dem früheren Aufsatz und dem späteren Monumentalwerk vgl. Cantó i Milà 2003.

diese denn überhaupt gibt, in den daran beteiligten Menschen ein sehr spezifisches Imaginäres freisetzt. Geld verbindet alles mit allem nämlich, wie Simmel sich ausdrückt, über »Vorstellungsreihen«, über »Assoziationen« und imaginären Beziehungsreichtum, der demjenigen, der mit Geldströmen umgeht und in diese involviert ist, eine permanente Horizontverschiebung für Wünsche, Sehnsüchte, Kalkulationen, Erwartungen usw. beschert. Die solcherart erlebte »Einheit« des die Vielfalt der Möglichkeiten Erlebenden wird entsprechend, so Simmel weiter, nicht mehr »von einem metaphysisch einheitlichen Ich geliefert; sondern sie besteht in der bloßen Funktion, durch welche sich die Vorstellungen [...] in gegenseitige Verbindung setzen, sie ist kein substantielles, sondern ein dynamisches Band zwischen diesen« (ebd.: 224).

Ähnlich scheint es sich mit der Schattensprache Svevos zu verhalten. Wie auf der Handlungsebene die undurchschaubaren Geld dynamiken immer nur ein zeitverschobenes, mitgeführtes Anderes der Schrift als der Wert schaffenden und ständig Wert tauschenden Arbeit am Signifikanten darstellen, ein imaginäres Glückssuchekorrelat jenseits der Schrift also, so fungiert auch die ›andere‹ Sprache – hier also das Deutsche – als phantasmatisches Gegenüber der faktisch benutzten Sprache. Sie figuriert bei Svevo als ein Jenseits, das in der Diskursivität punktuell aufgesucht werden kann, als in der Hinterhand belassenes alternatives Medium, auf das man zur Optimierung der Annäherung an ›Wahrheit‹ vielleicht *meint* und *wünscht*, hinüberwechseln zu *können*. Insofern ist zwar die nicht aktualisierte, latent mitgeführte und ›andere‹ Sprache trotz der Berührungen auf der Handlungsebene immer absent. Aber in dieser alludierten Absenz, die eben auch eine geheime Präsenz ist, steckt die permanente Erinnerung daran, dass die benutzte Sprache immer mit einer problematischen Einschränkung einhergeht, der wiederum eine Mannigfaltigkeit von ersehnten Möglichkeiten in der anderen Sprache, der Schattensprache also, entgegensteht. Insofern wird vielleicht deutlich, warum Svevo trotz seiner faktischen zweisprachigen Kompetenzen die deutsche Wunschsprache – wie die ›Sprache‹ des Geldes – in seiner diskursiven Tätigkeit latent mitlaufen lässt, aber nicht rhetorisch einsetzt im Sinne eines Auspielens einer kulturellen Differenz oder als das kreative Ausfüllen des Zwischenraums zwischen den Sprachen im Sinne einer interkulturellen Interferenz. Er bleibt einsprachig, aber gerade in dieser auffällig prononcierten Einsprachigkeit, die die Möglichkeit ihrer Überschreitung auf ihr Jenseits konstitutiv macht, stellt er das notwendig Provisorische und Falsche der ›einen‹ Sprachlichkeit aus.

Sucht man schließlich nach tiefer greifenden, strukturellen kulturhistorischen Gründen, die ein solches Schreiben ›mit mitlaufender Schattensprache‹ erklären und motivieren können, dann wird man – abgesehen von den generellen Stichwortgebern des Fin de Siècle zur Sprach- und Werteskepsis von Nietzsche über Bourget bis Musil – noch ein weiteres Bedingungsfeld in Betracht ziehen: die in der Forschung mehrfach formulierte, wenn auch keineswegs unumstrittene Vorliebe assimilierter jüdischer und jüdischstämmiger Literaten der Jahrhundertwende für das Geheimnis, die Verpuppung, die Dissemination von identitätsstabilisierenden Prädikationen (vgl. dazu De Angelis 2006 sowie Ca-

merino 2002 und Moloney 1973). Der Sinn für die Arbeit der Differenz in der scheinbaren, in sich ruhenden Identität nationaler, kultureller oder ethnischer Couleur, die seismographische Empfindlichkeit für die Falschheit kulturell majorisierter Musterbildungen, zu denen man dennoch (irgendwie) dazugehört, ohne doch in ihnen aufzugehen – diese Sensibilitäten also für das Anders-Sein-Können im vorgeblich Gleichen lassen sich in vielen Spuren der großen Tradition jüdischer Schriftsteller in Italien bis hin zu Bassani und Primo Levi aufzeigen. Bei Italo Svevo, der sein jüdisches Herkommen im Sinne des von ihm gelebten kosmopolitischen Kaufmannslebens stets heruntergespielt und nur in intimen Briefen eher heiter-ironisch zur Sprache gebracht hat, sind diese Sensibilitäten offenbar, wenn wir recht sehen, in seiner einsprachigen Mehrsprachigkeit aufgehoben.

LITERATUR

- Anzellotti, Fulvio (1986): *Il segreto di Svevo*. Pordenone.
- Ara, Angelo/Magris, Claudio (21995): *Trieste. Un'identità di frontiera*. Turin.
- Bartoloni, Paolo (2003): *Interstitial Writing*. Calvino, Caproni, Sereni and Svevo. Market Harborough.
- Behrens, Rudolf (2005): Subjekt und Geld: Zur Interdependenz von Psyche und Kommerz bei Svevo im Hinblick auf Simmel. In: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* XXXVII, H. 1-2, S. 147-178.
- Blaschke, Bernd (2004): *Der homo oeconomicus und sein Kredit bei Musil, Joyce, Svevo, Unamuno und Céline*. München.
- Blazina, Sergio (1996): *Svevo e i luoghi della scrittura*. Turin.
- Bracker, Nicole (2005): Accounting for the Economy of Metaphors and Metaphors of Economy. In: Dies./Stefan Herbrechter (Hg.): *Metaphors of Economy*. Amsterdam/New York, S. 7-9.
- Camerino, Giuseppe Antonio (2002): *Italo Svevo scrittore ebraico*. In: Ders.: *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa, edizione ampliata e completamente riveduta*. Neapel.
- Cantó i Milà, Natàlia (2003): Von der »Psychologie« zur »Philosophie des Geldes«. In: Otthein Rammstedt (Hg.): *Georg Simmels Philosophie des Geldes. Aufsätze und Materialien*. Frankfurt a.M., S. 191-214.
- Cepach, Riccardo (2013): *e=mc2. Emozione uguale memoria per tempo al quadrato. Il sospetto della relatività nella narrativa di Svevo*. In: *Annales Littéraires de l'Université de Besançon* CMXIV, S. 163-184.
- Covacich, Mauro (2003): *A Perdifiato*. Turin.
- Ders. (2011): *A nome tuo*. Turin.
- De Angelis, Luca (2006): *Qualcosa di più intimo. Aspetti della scrittura ebraica del Novecento italiano, da Svevo a Bassani*. Florenz.
- Dupré, Natalie (2000): *L'autobiografismo oltre frontiera di Fulvio Tomizza*. In: *Rivista di Letteratura Italiana* 18, H. 2-3, S. 225-249.

- Durusoy, Gertrude (2002): Wechselbeziehungen zwischen Vielsprachigkeit und Transnationalität: Fulvio Tomizza und Alain Bosquet. In: *Trans: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 13, o.S.
- Fellmann, Ferdinand (2001): Die Sprache des Geldes. Georg Simmel und die Tragödie der europäischen Kultur. In: Ulrike Kadi (Hg.): *Traum. Logik. Geld. Freud, Husserl und Simmel zum Denken der Moderne*. Tübingen, S. 202-222.
- Finzi, Robert/Panjek, Giovanni/Panariti, Loredana (Hg.; 2001-2003): *Storia economica e sociale di Trieste*. 2 Bde. Triest.
- Fulda, Daniel (2005): *Schau-Spiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesellschaft von Shakespeare bis Lessing*. Tübingen.
- Gatt-Rutter, John (1991): *Alias Italo Svevo*. Vita di Ettore Schmitz, scrittore triestino. Siena.
- Gerhardi, Gerhard C. (1983): *Geld und Gesellschaft im Theater des Ancien Régime*. Heidelberg.
- Goethe, Johann Wolfgang v. (1999): *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 1. Abteilung: *Sämtliche Werke*. Bd. 7/1. Hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt a.M., S. 201-464.
- Goux, Jean-Joseph (1984): *Les Monnayers du langage*. Paris.
- Guthmüller, Marie (2009): Zeno's Triebökonomie: Zum Haushalt des Begehrens in Italo Svevos *La coscienza di Zeno*. In: *Scientia Poetica: Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* XIII, S. 135-170.
- Hamacher, Werner (1994): *Faust, Geld*. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 4, S. 131-187.
- Hensel, Hans Michael/Gatt-Rutter, John (Hg.; 1996): *Italo Svevo, Samuel Spiers Schüler: Die Texte Italo Svevos und seines Bruders Elio Schmitz über ihre Jugend in Deutschland; mit unveröffentlichten Dokumenten und einer Kurzbiographie Samuel Spiers*. Segnitz b. Würzburg.
- Hörsch, Jochen (1996): *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt a.M.
- Lauer, Enrik (1994): *Literarischer Monetarismus. Studien zu Homologie von Sinn und Geld bei Goethe, Goux, Sohn-Rethel, Simmel und Luhmann*. St. Ingbert.
- Michaels, Walter Benn (1987): *The Gold Standard and the Logic of Naturalism. American Literature and the turn of the century*. London/Berkeley/Los Angeles.
- Millo, Anna (1998): *Storia di una borghesia. La famiglia Vivante a Trieste dell'emporio alla guerra mondiale*. Gorizia.
- Moloney, Brian (1973): Svevo as a Jewish writer. In: *Italian Studies* XXVIII, H. 1, S. 52-65.
- Ders. (2007): *Exchange Rates in Italo Svevo's Later Narrative Fiction*. In: Fiona Cox/Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.): *Money and Culture*. Frankfurt a.M., S. 227-236.
- Ders. (2013): »Was will der dumme Kerl hier?« Italo Svevo and Ettore Schmitz in War-time Trieste. In: *Austrian Studies* 21 (*Cultures at War: Austria-Hungary 1914-1918*), S. 62-75.
- Palmieri, Giovanni (2009): *Le determinazioni materiali dell'esistenza nella Coscienza di Zeno*. In: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* XII, H. 1-2, S. 177-188.

- Pross, Caroline (1997): Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul. Frankfurt a.M. u.a.
- Saccone, Eduardo (1970): Svevo, Zeno e la psicanalisi. In: *Modern Language Notes* 85, H. 1, S. 67-82.
- Ders. (1973): *Commento a Zeno. Saggio sul testo di Svevo*. Bologna.
- Sallager, Edgar (2003): Literarische Mehrsprachigkeit im italienischen Kontext: Italo Svevo und Carmine/Gino Chiellino. In: Allan James (Hg.): *Vielerlei Zungen. Mehrsprachigkeit + Spracherwerb + Pädagogik + Psychologie + Politik + Literatur + Medien*. Klagenfurt, S. 196-223.
- Sapelli, Giulio (1990): *Trieste italiana. Mito e destino economico*. Mailand.
- Schmitz, Elio (1997): *Diario*. In appendice *Il romanzo di Elio di Italo Svevo*. Hg. v. Luca De Angelis. Palermo.
- Schmitz-Emans, Monika (2015): Produzione del sapere e pratiche di scrittura ne *La coscienza di Zeno* di Svevo. In: Aghios: Quaderni di studi sveviani VII-VIII, S. 247-271.
- Schomacher, Esther (2015): Money is Time – Time is Money. Protagonisti sveviani contrattano Futures (*Una vita, La coscienza di Zeno*). In: Aghios: Quaderni di studi sveviani VII-VIII, S. 208-233.
- Shakespeare, William (1988a): The Tragedy of King Richard the Second. In: Ders.: *The Complete Works. Compact Edition*. Hg. v. Stanley Wells u. Gary Taylor. Oxford, S. 367-395.
- Ders. (1988b): The Life of Timon of Athens. In: Ders.: *The Complete Works. Compact Edition*. Hg. v. Stanley Wells u. Gary Taylor. Oxford, S. 883-907.
- Shell, Marc (1982): *Money, Language, and Thought. Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era*. Berkeley/Los Angeles/London.
- Simmel, Georg (1989a): Gesamtausgabe. Hg. v. Otthein Rammstedt. 20 Bde. 1989-2004. Bd. 6: *Philosophie des Geldes*. Hg. v. David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a.M.
- Ders. (1989b): *Zur Psychologie des Geldes*. In: Ders.: Gesamtausgabe. Hg. v. Otthein Rammstedt. 20 Bde. 1989-2004. Bd. 2: Aufsätze 1887 bis 1890. Über soziale Differenzierung. Die Probleme der Geschichtsphilosophie. Hg. v. Heinz-Jürgen Dahme. Frankfurt a.M., S. 49-65.
- Strutz, Johann (1990): Zweisprachigkeit und plurikulturelle Konzepte von Identität in der neueren österreichischen und italienischen Literatur: P. Handke, F. Lipuš, P.P. Pasolini, F. Tomizza. In: Roger Bauer/Douwe Fokkema/Michael de Graat (Hg.): *Space and Boundaries. Espace et Frontières. Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association/Actes du XIIe Congrès de l'association internationale de littérature comparée*, München, 1988. Bd. 4: S. 110-117. München.
- Svevo, Italo (2004a): *La coscienza di Zeno*. In: Ders.: *Tutte le opere*. Hg. v. Mario Lavagetto. Bd. I: *Romanzi e continuazioni*. Edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini. Mailand, S. 623-1085.
- Ders. (2004b): *L'avvenire dei ricordi*. In: Ders.: *Tutte le opere*. Hg. v. Mario Lavagetto. Bd. II: *Racconti e scritti autobiografici*. Edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni. Mailand, S. 429-440.

- Ders. (2004c): Una burla riuscita. In: Ders.: Tutte le opere. Hg. v. Mario Lavagetto. Bd. II: Racconti e scritti autobiografici. Edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni. Mailand, S. 197-264.
- Ders. (2004d): Una vita. In: Ders.: Tutte le opere. Hg. v. Mario Lavagetto. Bd. I: Romanzi e continuazioni. Edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini. Mailand, S. 4-396.
- Vernon, John (1984): Money and Fiction. Literay Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. London/Ithaca.
- Vogl, Joseph (2004): Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. Zürich.
- Woodmansee, Martha/Osteen, Mark (Hg.; 1999): The New Economic Criticism. Studies at the Intersection of Literature and Economics. London/New York.

Becketts Mehrsprachigkeit

Zwischen Universalismus und Authentizität

CAROLINE MANNWEILER

Abstract

Whereas early studies interpreted Beckett's use of language change and multilingualism as the universalization of an exile experience, more recent studies underline the concrete traces of multilingualism in Beckett's work. Compared to these approaches, the present study views Beckett's dealing with multilingualism in a double tendency of universalization and authentication. In this perspective, Beckett's obvious turning away from a polyglot poetics with clearly autobiographical characters towards a predominantly monolingual, but strongly defamiliarizing poetics with rather abstract characters doesn't need to be seen as either pure universalization or as the continuity of a bilingual poetics. It rather presents itself as the result of a development which keeps what is both generalizable and comprehensible in the experience of multilingualism, namely the experience of foreignness – an experience that in Beckett's oeuvre, as will be shown by treating several of his works, does not appear as a universal ›conditio humana‹ but as an objection to any kind of national implicitness.

Title: Beckett's multilingualism: Between universalism and authenticity

Keywords: Beckett, Samuel (1906-1989); multilingualism; language change; exile; avant-garde

»The question still remains, why has Beckett written in French? Is it because he fell in love with it as a young man? Is it because he sees particular virtues in the language, and his choice is fundamentally an aesthetic one? Perhaps partly. But perhaps the idea of exile that was so strong in Joyce has found its consecration in one who was Joyce's friend: in a complete alienation, a complete separation from life, made manifest in a symbol that comes from life itself. [...] Is not Beckett's use of French at one and the same time an acknowledgment of the fact of solitude and an assertion of the right to be free? Exile itself is only a living analogy of the human condition. We are doomed to separation. Every language is a foreign language, and the voice that speaks in each of us is a stranger we cannot recognize. So the use of another language corresponds to a truth about humanity – a truth not chosen personally but imposed universally. At this point an artist, a determined poet, even a rhetorician, arose in Beckett, to seize on this new language, to tame and internalize it, to draw from it a new music that is still Irish, or at least Celtic.«
(Mayoux 1965: 91)

Wie in dieser Aussage des Beckett-Kenners Jean-Jacques Mayoux aus dem Jahr 1960 deutlich wird, hat die Frage nach Becketts Mehrsprachigkeit, vor allem

nach seinem Sprachwechsel ins Französische, die Forschung früh beschäftigt. Allerdings fiel diese Beschäftigung deutlich anders aus, als man es aus aktuellen Arbeiten zur Mehrsprachigkeit gewohnt ist. Becketts Bilingualismus wurde häufig en passant verhandelt,¹ in teilweise impressionistischer Manier² und nicht zuletzt unter der Prämisse, dass die Botschaft von Becketts Werk eine universalistische sei, sodass, wie im Falle Mayoux, Becketts »Exil« kurzerhand zur »conditio humana« deklariert wird, in der »jede Sprache eine Fremdsprache« ist.³

Wesentlich anders präsentieren sich aktuellere Forschungen zu Becketts Mehrsprachigkeit, die mitunter sogar in einer Art Gegenbewegung zu philosophisch bedeutungsschweren Ansätzen, wie sie Mayoux repräsentiert, entstanden:

Like all those who get involved with Beckett's work, initially I wanted to know what that work means. And so I devoted a lot of time and effort to the »pursuit of meaning« in the Beckett landscape. Gradually, this pursuit of meaning became less and less important, less and less interesting to me. [...] In any event, having freed myself of this need for understanding the meaning of Beckett's work, I found a new enjoyment in returning to his books. [...] And it occurred to me, as I spent more and more time with Beckett's language rather than with the meaning, that little critical attention has been paid to Beckett's bilingualism and his unique activity as a self-translator. (Federman 1987: 7)

In Federmans Aussage wird der eher positivistisch sich auf die sprachlichen Fakten des Werkes beziehende Ansatz neuerer Forschungen angedeutet, die auch Becketts bemerkenswerte, umfangreiche Selbstübersetzungstätigkeit mit in ihre Betrachtungen einbeziehen. Die Suche nach sprachlichen Interferenzen gehört dabei zu den wenig ertragreichen Aspekten, was kaum überraschen mag: Bis in die späten 1950er Jahre – Becketts endgültige Übersiedlung nach Frankreich erfolgte bereits 1937 – ließ Beckett seine französischen Texte von Muttersprachlern

1 | So thematisierten Ruby Cohn und Hugh Kenner, Beckett-Experten der ersten Stunde, den Aspekt der Bilingualität innerhalb von Kapiteln ihrer Werkstudien *Samuel Beckett. A critical study* (Kenner 1961) bzw. *The Comic Gamut* (Cohn 1962), wobei das Kapitel in Cohn zuvor als Aufsatz erschienen war (vgl. Cohn 1961: 613-621). Als Studie, die sich ausschließlich mit Becketts Selbstübersetzungen beschäftigte, blieb diese allerdings lange Zeit eine Ausnahme.

2 | Das trifft etwa dann zu, wenn Mayoux von einer »music that is still Irish« spricht oder Kenner Becketts »Ich« in ein irisches und ein französisches »spaltet«, in den »gentle comedian« und den »morbid solipsist«, was suggestiv und intuitiv zutreffend sein mag, aber nur bedingt wissenschaftlichen Konventionen entspricht (vgl. Kenner 1961: 56-58).

3 | Auch Ruby Cohn sucht in Becketts Selbstübersetzungen überindividuelle Aspekte. Ihre Studie *Samuel Beckett Self-Translator* beginnt und beendet sie mit der von Beckett zitierten Aussage Prousts, nach der die Aufgabe eines jeden Schriftstellers die des Übersetzers sei: »The duty and the task of a writer (not an artist, a writer) are those of a translator.« (Beckett 1957b: 64)

gegenlesen, um sprachliche Fehler und unidiomatische Ausdrücke zu vermeiden (vgl. Knowlson/Knowlson 2006: 83f.).

Überraschend ist allerdings, wie in neueren Studien zu Becketts Mehrsprachigkeit mit dem Thema ›Interferenzen‹ umgegangen wird. So weist Chiara Montini in ihrer Studie *La bataille du soliloque* nur sehr wenige »calques«, also Interferenzen, nach und dies bezeichnenderweise in *Watt*, einem englischsprachigen Roman, den Beckett während des Krieges in Frankreich verfasste. Doch sie interpretiert diese wenigen Interferenzen als Materialisierung einer bilingualen Poetik und die englische »Version« von *Watt* als ein die spätere französische Übersetzung bereits potentiell »enthaltendes« Werk.⁴ Dass die französische Übersetzung von *Watt* erst lange nach dem Verfassen des englischen *Watt* überhaupt vorgenommen wurde und dass Beckett zum Zeitpunkt der Abfassung von *Watt* wohl kaum wusste, dass es diese Übersetzung sowie sein umfassendes französischsprachiges Werk je geben würde, spielt in Montinis Überlegungen ebenso wenig eine Rolle wie die Tatsache, dass die zahlenmäßig ohnehin wenigen Interferenzen, die sie nachweist, kaum aussagekräftig im Hinblick auf eine von ihr angenommene, beide Sprachen ›latent‹ aufweisende Poetik sind: Beispiele wie »And yet it was a major concern of that *period*, while it lasted« (Beckett 1970b: 114, zit. in: Montini 2007: 157) oder »And then we did a thing we seldom did, we *embraced*« (Beckett 1970b: 90, zit. in: Montini 2007: 157) zeigen gewiss eine Häufung von Wörtern französischen Ursprungs, die sprachhistorisch allerdings durchaus zum englischen Wortschatz gehören. Andere weisen ein explizites Ausstellen französischer Begriffe auf: »But there were *connaisseurs* on whom the exceptional quality of *Watt* was not lost, of his entry, his fall, his rise and subsequent attitudes. These were *content*.« (Beckett 1970b: 23, zit. in: Montini 2007: 156), »The letter contained an enclosure, said Mr. Hackett, of which, knowing your love of literature, I would favor you with the *primeur*, if it were not too dark to see. The *primeur*, said the lady. That is what I said, said Mr. Hackett.« (Beckett 1970b: 8, zit. in: Montini 2007: 155) Dass diese Passagen Sprachmischungen enthalten und die frankophone Umgebung sich in *Watt* abzeichnet, sei durchaus zugestanden, aber in ihnen eine bewusste, bilinguale Poetik im emphatischen Sinne zu erkennen, die die spätere Selbstübersetzung schon in sich trägt, ist nicht zwingend nachvollziehbar.⁵ Vielmehr scheint es das erklärte Ziel einiger Studien zu sein, einen auf Becketts Mehrsprachigkeit basierenden Sub-

4 | »Dans ce roman, la première version des textes bilingues de Beckett, contient en puissance l'autre langue, l'autre version, grâce à la présence de tournures ou de remarques qui seraient plus appropriées dans l'autre langue.« (Montini 2007: 154.) (»In diesem Roman enthält die erste Version der bilingualen Texte Becketts die andere Sprache, die andere Version, potentiell in sich, dank des Vorhandenseins von Wendungen oder Bemerkungen, die in der anderen Sprache angemessener wären.«; Übers. C.M.).

5 | Eher schon erinnert solche Mehrsprachigkeit an Leonard Forsters Studie *The poet's tongues*, insofern er darin aufzeigt, wie häufig ein gewisses Maß an Polyglossie auch in europäischen Sprachen und Literaturen auftritt und auftrat, ein Faktum, das

text in seinem Werk auszumachen, unabhängig von triftigen Textbefunden. Zu welch haltlosen Lektüren von Becketts Werk dies führen kann, zeigt die häufig angeführte Studie *Beckett and Babel* von Fitch, in der er folgende ›Lektüre‹ zu Becketts *L'Innommable/The Unnamable* präsentiert:⁶

I have been here, ever since I began to be, my appearances elsewhere having been put in by other parties (292). *I'm the one who has been here from the beginning and any proof to the contrary is to be put down to my French alter ego.* [...] I remember little or nothing of these lectures. I cannot have understood a great deal. But I seem to have retained certain descriptions, in spite of myself. They gave me courses on love, on intelligence, most precious, most precious (298). *So many different topics can be used to teach a language of which little remains except a passage here or there.* [...] These things I say, and shall say, if I can, are no longer, or are not yet, or never were, or never will be, or if they were, if they are, if they will be, were not here, are not here, but elsewhere (301). *And so language unwinds, verb after verb, tense after tense, as we remember it from our school days.* (Fitch 1988: 142-154)

Dies ist nur ein kurzer Ausschnitt, den man, wie Fitch selbst sagt, auf das ganze Werk anwenden kann, was bereits aussagekräftig ob der Methode Fitchs ist: Denn ohne spezielle Hinweise im Text auszumachen, die eine solche Deutung plausibilisieren könnten, liest er *L'Innommable* als Text, in dem Beckett seine Sprachlernerfahrung und sein Leben zwischen zwei Sprachen, dem Englischen und dem Französischen, »verarbeitet«. Bewusst überschrieben wird dabei die Abstraktion, die *L'Innommable* aufweist, in dem eben gerade nicht von konkreten Einzelsprachen und ihren Sprechern die Rede ist und auch nicht von konkreten Situationen eines ›Fremdsprachenunterrichts‹, sondern ganz allgemein von »mots« (›Wörtern‹), von »langue« (›Sprache‹), von »leçon«, was sowohl »Unterricht« als auch allgemein »Lehre« bedeuten kann, ganz sicher aber nicht notwendigerweise »Fremdsprachenunterricht«, eine Interpretation, die auch deshalb völlig willkürlich erscheint, weil an einer Stelle in *L'Innommable* tatsächlich

erst durch die Sprachauffassung der Romantik und ihre Verbindung von (nationaler) Identität und Sprache an Selbstverständlichkeit verlor (vgl. Forster 1970).

6 | Fitch montiert jeweils den französischen Text Becketts (mit Seitenangaben), seine kursiv gedruckte ›Lektüre‹ der französischen Passage, dann den englischen Text Becketts (mit Seitenangaben) sowie seine kursiv gedruckte Lektüre der englischen Passage, dann wieder den französischen Text usw. Im folgenden Zitat haben wir uns auf die englischen Zitate beschränkt (die Seitenangaben beziehen sich auf die von Fitch benutzte Ausgabe von *The Unnamable in Three novels by Samuel Beckett: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, New York 1965), das Prinzip seiner Lektüren gilt aber sowohl für die französischen als auch für die englischen Passagen. Er gibt selbst zu, dass diese Art der Interpretation unkonventionell sei, weist sie zunächst auch als Kommentar literaturwissenschaftlichen Arbeitens aus, seine Schlussfolgerung bleibt aber, dass der Forschung zu *L'Innommable* genau der bilinguale Aspekt des Textes entgangen sei, den seine ›Lektüre‹ aufdeckt.

eine ›Unterrichtssituation‹ dargestellt wird, in der es aber nicht um Fremdsprachenunterricht geht, sondern ein Lehrer Mahood (eine Figur in *L'Innommable*) auffordert, ihm nachzusprechen: »Elève Mahood, répète après moi, L'homme est un mammifère supérieur.« (Beckett 1953: 102)⁷ Dass es hierbei nicht um Sprachunterricht und wohl auch nicht um Biologieunterricht, sondern um die Vermittlung eines Menschenbildes samt dessen Infragestellung geht, sollte auch ohne eine eingehendere Diskussion des Romans deutlich sein.

Diese wenigen Beispiele mögen genügen, um anzudeuten, wie problematisch Studien sind, die Mehrsprachigkeit bei Beckett als interpretatorisches a priori nutzen. Dies gilt dabei sowohl für die Analyse einzelner Werke als auch für die Selbstübersetzungen. Zwar ist Montinis Plädoyer, beide ›Versionen‹ der Beckett'schen Werke bei Übersetzungen, etwa ins Italienische, zu berücksichtigen, übersetzungspraktisch nachvollziehbar und gewinnbringend (vgl. Montini 2006: 101-114). Von Becketts Selbstübersetzungen aber auf eine ›bilinguale Poetik‹ schließen zu wollen, ist keineswegs evident. Szegedy-Maszák etwa vertritt die Auffassung, dass Becketts Selbstübersetzungen idiosynkratische, aus Lebenskontingenzen jeweils zu verstehende Vorgänge waren, die keine Generalisierungen erlauben.⁸ Er spricht daher konsequenterweise auch nicht von einer ›bilingualen‹ Poetik, sondern von Becketts Betonung der Unübersetzbarkeit der Sprachen. »Bilingualism may lead to silence« (Szegedy-Maszák 2002: 104) lautet seine finale These, die er nicht zuletzt aufgrund von Werken wie *Film* (1965) aufstellt, einer filmischen Arbeit Becketts, die gänzlich ohne Worte auskommt. Wie immer man diese These bewerten mag, so sind doch Szegedy-Maszáks Ausführungen hilfreich, um den Automatismus zwischen der Tatsache von Becketts Selbstübersetzungen und einer dieser zugrundeliegenden Poetik zu hinterfragen; eine Hinterfragung, die auch deshalb angebracht scheint, weil keinerlei Konsens darüber besteht, wie der Status der Selbstübersetzungen, d.h. das Verhältnis zwischen ›Original‹ und ›Übersetzung‹, zu bewerten ist. Federman spricht von möglicher Amplifikation und Bestätigung, aber auch von Korrektur oder gar Erklärung eines Verständnisses des Originaltextes durch die Übersetzung (vgl. Federman 1987: 14f.), andere, insbesondere poststrukturalistische Ansätze betonen die Unterminierung des Originals durch die Übersetzung:

Each becomes merely a version of the other, and is apprehensible at itself only by virtue of its difference from its partner, which in turn has identity only in its difference from the other text. This also necessarily abolishes the precedence of original over copy, since the English text is not only a ›mutilation‹ of the original, but also, in some senses, an improvement upon it, so that the French might be considered as in some respects as an inferior, derived version of the English. As with the text in the Trilogy discussed earlier, translation is a ›supplement‹ or sequel to the original text which,

7 | In *The Unnamable* lautet diese Stelle entsprechend: »Pupil Mahood, repeat after me, Man is a higher mammal.« (Beckett 2009: 331)

8 | »It seems likely that no generalization is possible about Beckett's self-translations.« (Szegedy-Maszák 2002: 101)

while appearing to guarantee the integrity of that original, actually subverts that integrity by opening up areas of absence or ›lack‹ in it. (Connor 2007: 124-126)

Wie immer man den Status der Selbstübersetzungen definieren mag: auffällig ist, dass die genannten Hypothesen nur sehr eingeschränkt im Werk belegbar sind und sich nicht zuletzt unterschiedlichen Konzeptionen von Autorintentionalität verdanken.

Dass es hochinteressante Einzelstudien zu Becketts Selbstübersetzungen gibt, zeigen Arbeiten wie die Perloffs, die in einer Analyse des Prosawerkes *Mal vu mal dit/Ill seen ill said* die unterschiedlichen intertextuellen Bezüge in den zwei Texten und damit unterschiedliche Grade an parodistischem Charakter herausarbeitet (vgl. Perloff 1987). Solche Studien lassen sich allerdings nur bedingt auf das Gesamtwerk Becketts übertragen und bieten auch in übersetzungstheoretischer Sicht keine wesentlichen Neuerungen. Dass in Übersetzungen ›äquivalente‹, aber nicht identische intertextuelle Bezüge genutzt werden, ist vor dem Hintergrund, dass literarische Übersetzungen (prominent etwa in Benjamins Übersetzungstheorie) als schöpferische Texte angesehen werden können, die vor dem sprachlichen Horizont des Übersetzers stattfinden, kaum überraschend.

Dass Beckett als Autor sowohl der ›Originale‹ als auch der ›Übersetzungen‹ (die er zudem paratextuell nur sehr dezent als solche kennzeichnete) über eine besondere auktoriale Autorität verfügt, ist gewiss ein anderes und forschungspraktisch hochrelevantes Problem. Denn es hat dazu geführt, dass Forscher zu Beckett arbeiteten und arbeiten, ohne notwendigerweise zu berücksichtigen, ob es sich bei der in ihrer Sprache gewählten Version um die Erstkomposition oder die Übersetzung handelt. Dieses Verhalten wird innerhalb der Studien zur Mehrsprachigkeit Becketts als sehr kritikwürdig empfunden, ohne jedoch besonders triftige Argumente für die Empörung zu liefern.⁹ Es gibt, etwa in Bezug auf den Text *Company/Compagnie*, das Argument, der Leser des englischen Textes lese ein anderes Werk als der Leser der französischen Version (vgl. Fitch 1987). Dies ist nicht zu bestreiten. Aber warum sich daraus die Notwendigkeit ergeben sollte, bei einer Auseinandersetzung mit *Company/Compagnie*, egal in welchem Problemkontext, beide Versionen zu berücksichtigen, scheint zumindest nicht unmittelbar einsichtig.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Divergenz der Einschätzungen zum ›idealen‹ Leser Becketts. So geht Edwards in seiner Studie davon aus, dass der ideale Leser Becketts der englischsprachige Leser des französi-

9 | Bezeichnend in dieser Hinsicht ist Fitchs Studie *Beckett and Babel* (1988), die auf der einen Seite die »inadequacy of present unilingual critical practice in dealing with Beckett's works« (ebd.: 172) feststellt, einige Seiten später sich dann aber, angesichts einer Analyse des Textes *Still* (frz. *Immobile*) zu der Fußnote genötigt sieht: »The above comments are not, of course, to be construed as in any way a criticism of Enoch Brater's sensitive reading of the English text *Still*.« (Ebd.: 174)

schen Beckett-Textes sei.¹⁰ Beer wiederum, die sich relativ früh mit Becketts Bilingualismus beschäftigt hat und den Überblicksartikel zum Thema im *Cambridge Companion to Beckett* verfasste, äußert sich zur Frage der Leser sehr viel ›liberaler‹:

If bilingual awareness is so important should the unilingual reader have to feel excluded from Beckett's work? Obviously, the answer is no. Only in a few countries (such as parts of eastern Canada and Cameroon) are English and French spoken by large numbers of a single community on a daily basis. Individuals and the intelligentsia of many other countries may speak both, but they are far outnumbered by readers and spectators of Beckett who do not. And, partly as a result of Beckett's own move toward elemental human themes and texts freed from much mimetic detail, he has been translated into an ever-growing number of other languages. The paradox of this most language-conscious author is the way his art triumphs over language barriers altogether. (Beer 1994: 219)

Wenn Becketts Werk aber nun gerade Sprachbarrieren überwindet und sich durch seine allgemeinemenschlichen Themen auszeichnet, ließe sich natürlich fragen, warum eine Beschäftigung mit Becketts Mehrsprachigkeit besonders lohnenswert sein sollte. Eine Antwort erschließt sich aus Beers Ausführungen nicht. Zwar begrüßt sie zu Beginn, dass die in den 80er Jahren aufkommenden Forschungen zu Becketts Bilingualität inzwischen in ein neues, Internationalität zelebrierendes (vgl. ebd.: 210) Forschungsklima fallen. Berücksichtigt man aber ihre oben zitierte Schlussbetrachtung,¹¹ so erscheint die Relevanz der Forschungen zu Becketts Mehrsprachigkeit eher postuliert als inhaltlich begründet.

Ähnliche Probleme werfen die Forschungen zu Becketts Interkulturalität auf, einem mit seiner Mehrsprachigkeit eng verbundenen Thema. Zwar häufen sich seit dem Aufkommen der *postcolonial studies* die Studien zu Becketts ›Irishness‹ (wobei insbesondere die Frühwerke in den Blick genommen werden, die deutlich mehr Referenzen auf Irland enthalten als die mitunter sehr abstrakten Spätwerke). Doch auch hier ergibt sich kein klares Bild über die Relevanz und Aussagekraft solcher Forschungen in Bezug auf Beckett. So stellt Harrington über die zweifellos identifizierbaren ›irischen‹ Referenzen in Becketts Werk fest:

10 | »It is to be feared, however, that the only readers who enter fully into the linguistic adventure of these works – or rather, into their existential adventure insofar as it passes through language – are the English readers of the French text.« (Edwards 1992: 69.) Dies mag intuitiv sehr naheliegend sein, aber überzeugende Textbelege in Form von poetisch wirksamen intralingualen Interferenzen fehlen in Edwards' Studie.

11 | Auch einige nuancierende Aussagen wie »The casual reader, however, could be forgiven for missing Beckett's bilingualism entirely.« (Beer 1994: 209) oder »his bilingualism is never static. Any generalization from one period can be misleading.« (ebd.: 214) relativieren zumindest die Relevanz von Becketts Mehrsprachigkeit.

They could offer something affirmative, because they are sufficiently social and historical, but they do not. For that reason, the Irish Beckett, recently admitted or readmitted to the national literary canon, scarcely serves the positivistic aims for which it is often, of late, summoned. Beckett as Irish may cheer some, but the Ireland in Beckett may dismay many. (Harrington 1991: 171)

Harrington belegt diese Einschätzungen unter anderem dadurch, dass er nachweist, wie ›irische‹ Lektüren, etwa des Romans *Watt*, zwar möglich sind, diese aber andere, ›universalistische‹ Lektüren keineswegs ersetzen können (vgl. ebd.: 109-111). Angesichts solcher Ergebnisse ist zumindest fraglich, ob die neue Fokussierung auf Becketts irische Herkunft tatsächlich Fortschritte gegenüber ihren sehr frühen Thematisierungen gebracht hat. So hat bereits Vivian Mercier, selbst protestantischer Ire und intimer Kenner Becketts, Becketts *Irishness* und deren Spuren im Werk analysiert, wobei er vor allem auf Becketts besondere Situation innerhalb der irischen postkolonialen Gesellschaft verwiesen hat:

Expatriation – whether physical or spiritual – is easy for people of Beckett's background, the so-called Anglo-Irish, whom I prefer to call Southern Irish Protestants. Historically viewed, we are an intelligentsia as Toynbee defined it in *A Study of History*: a minority group that draws its ideas and general culture from outside its native country. Furthermore, our ancestors came to Ireland as colonists, so that we find it hard to shake off the wariness and mistrust of the natives proper to a foreign garrison. (Mercier 1977: 27)

Im Endergebnis führt seine Analyse allerdings zu folgender Aussage: »Beckett's universality, in the last analysis, does not depend on impatriation or expatriation, on Irishness, Frenchness or cosmopolitanism: it depends on the paradox of a unique self that has found its bedrock in our common human predicament.« (Ebd.: 45) Obwohl Mercier mit großer Sachkenntnis Becketts Herkunft und die postkoloniale Situation in Irland berücksichtigt, hält er an einer universalistischen Deutung fest, wie wir sie bereits bei Mayoux vorgefunden hatten.

Was ist nun von einer solchen Forschungslage zu halten? Klar scheinen lediglich die Tatsachen: Becketts Sprachwechsel vom Englischen ins Französische, sein späteres ›Abwechseln‹ zwischen Französisch und Englisch als Sprache der Erstkomposition seiner Werke sowie seine rege Selbstübersetzungstätigkeit, die er zwar widerwillig, jedoch sehr konsequent durchführte, sodass nahezu sein Gesamtwerk sowohl in französischer als auch in englischer Sprache vorliegt.

Unklar bleibt jedoch, wie wichtig Becketts Mehrsprachigkeit und eine damit verbundene interkulturelle Dimension für ein Verständnis seines Werkes sind, welche Rolle sie innerhalb eines solchen Verständnisses einnehmen und welchen Beitrag Becketts Werk zum Phänomen literarischer Mehrsprachigkeit leistet.

Wir wollen im Folgenden eine Klärung dieser Frage versuchen, indem wir uns zunächst auf das konzentrieren, worüber in der Forschung ein gewisser Konsens besteht: Hierzu gehört die Auffassung, dass Becketts Sprachwechsel

keine Entscheidung für das Französische und gegen das Englische war, im Sinne einer emphatischen Adoption französischer Sprache und Kultur, sondern dass das Französische in seiner Eigenschaft als (wie gut auch immer beherrschte) Fremdsprache attraktiv für Beckett war,¹² eine Attraktion, die ihrerseits mit Becketts Sprach- und Literaturverständnis zusammenhängt, welches von einer Skepsis gegenüber ›schönem Stil‹ und sprachlicher Virtuosität geprägt ist, sofern diese eine gewisse Selbstverständlichkeit und Souveränität im Verhältnis zu Sprache und Welt ausdrücken.¹³ Die Fremdsprache, die nie die gleiche Selbstverständlichkeit besitzt wie die Muttersprache, bot Beckett insofern gewünschte kreative Möglichkeiten, die gerade in der ›Beschneidung‹ sprachlicher Souveränität lagen.

Die häufig angeführten Äußerungen Becketts zu seinem Sprachwechsel bestätigen diese Zusammenhänge:

It was a different experience from writing in English. It was more exciting for me – writing in French. (Beckett zit. in: Shenker 1956)

In French, it's easier to write without style. (Beckett zit. in: Gessner 1957: 32)

Je me remis à écrire – en français – avec le désir de m'appauvrir encore d'avantage. (Beckett zit. in: Janvier 1969: 18)¹⁴

When I asked [Beckett] in 1962 (as everyone seems to, sooner or later) why he switched from English to French, he replied that for him, an Irishman, French represented a form of weakness by comparison with his mother tongue. Besides, English because of its very richness holds out the temptation to rhetoric and virtuosity, which are merely words mirroring themselves complacently, Narcissus-like. The relative asceticism of French seemed more appropriate to the expression of being, undeveloped, unsupported somewhere in the depths of the microcosm. (Beckett zit. in: Harvey 1970: 196)

12 | Vgl. etwa Edwards 1992: 80: »To cross into a foreign language is the most intimate way imaginable, for a writer, to disengage himself from an I trammelled in his native language, to renounce self, to adventure into an otherness indifferent to the I, to become vulnerable, foreign. Of all the reasons that one may have for writing in another language, that one seems to me the most extraordinary and also the most moving.« Cockerham 1975: 156: »[W]hat seems to attract [Beckett] about French is the very fact that it is less second nature to him than is English, that his relationship to it is different and makes him more able to manipulate it consciously.« Beer 1994: 216: »Shifts of language are an enormous help in this enterprise. The avant-garde artist needs to be able to throw off the demands of conventional realism, needs to find a new syntax and new forms.«

13 | Fast schon amüsant wirken insofern Nabokovs Äußerungen zu Becketts Französisch bzw. seine Präferenz für Becketts Englisch, das stilistisch viel reichhaltiger sei: »Beckett's French is a schoolmaster's French, a preserved French, but in English you feel the moisture of verbal association and of the spreading live roots of his prose.« (Nabokov 1990: 172)

14 | »Ich fing wieder an zu schreiben – auf Französisch – mit dem Bedürfnis, mich noch weiter zu ›verarmen‹«; Übers. C.M.

Wie immer man diese Aussagen im Detail interpretiert, sie stützen jedenfalls die These, dass Beckett das Französische nicht um des Französischen willen wählte, sondern weil das Französische für ihn eine andere, eine Nichtmuttersprache war und diese Distanz ihm künstlerisch Vorteile bot.

Dieser poetologische Aspekt des Sprachwechsels wurde in der Forschung immer wieder aufgegriffen, auch weil er angesichts der Werkentwicklung Becketts gut nachvollziehbar ist.¹⁵ Nicht zuletzt Beer betont in ihrer Übersichts-darstellung zu Becketts Bilingualismus diesen Gesichtspunkt der künstlerisch hilfreichen Fremdsprache und macht zugleich deutlich, dass Beckett mit seinem Bedürfnis nach sprachlicher Erneuerung jenseits des »beau style« selbstverständlich kein Einzelfall ist, sondern dieses Bedürfnis alle Avantgarden auszeichnet.

Diese literarhistorische Einordnung Becketts ist in unserem Kontext besonders ergiebig, da sie noch einmal verdeutlicht, wie Mehrsprachigkeit als nicht primär biographisch begründetes, sondern als ästhetisches Phänomen begriffen werden kann. Die literarische Moderne nutzt Mehrsprachigkeit, nicht zuletzt innerhalb eines einzelnen Werkes, als Element einer Verfremdungsästhetik, die durch den unkonventionellen Gebrauch von Sprache die Aufmerksamkeit auf diese selbst richtet, womit neue ästhetische Erfahrungen jenseits mimetisch-realistischer Kunst entstehen sollen. Diese ästhetische Funktion der Mehrsprachigkeit ist es auch, die András Horn in seinem grundlegenden Beitrag *Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur* (1981) ausmacht, in dem er neben den fremdsprachigen Elementen auch Permutationen und Komik in den Blick nimmt, weil diese durch ihre Unkonventionalität und Zweckfreiheit zur Ästhetik beitragen.

Wiewohl Horn an keiner Stelle von Becketts Werk spricht, ist es doch verblüffend, wie häufig die von ihm beschriebenen Phänomene bei Beckett auftreten: sowohl die Mehrsprachigkeit innerhalb eines Werkes (wenn auch, wie noch zu zeigen sein wird, bezeichnenderweise nur im Frühwerk) als auch Permutationen und Komik. Und doch genügt ein etwas genauerer Blick, um zu erkennen, dass diese Verfahren bei Beckett eben gerade keine rein spielerisch-ästhetische Funktion erfüllen. Betrachtet man etwa die folgende berühmte Permutationszene aus *Molloy*, so wird schnell deutlich, dass die ästhetische Erfahrung, die mit der Permutation einhergehen mag, durchaus existenzielle Anliegen berührt:

I took advantage of being at the seaside to lay in a store of sucking-stones. They were pebbles but I call them stones. Yes, on this occasion I laid in a considerable store.

15 | Aufschlussreich sind hier auch Hinweise zu Becketts innovativem Gebrauch von Gattungen, der ebenfalls einer Abkehr von althergebrachten, selbstverständlichen Konventionen folgt: »The writerly ›style‹ that Beckett thought he could escape by writing in French has its equivalent in theatrical convention.« (Cant 1999: 126); »Central to his bilingual art is a characteristic that for many other artists, including Edward Albee and Harold Pinter, helps to explain Beckett's influence on their own work: his constant ability to see artistic forms afresh.« (Beer 1994: 215.)

I distributed them equally between my four pockets, and sucked them turn and turn about. This raised a problem which I first solved in the following way. I had say sixteen stones, four in each of my four pockets these being the two pockets of my trousers and the two pockets of my greatcoat. Taking a stone from the right pocket of my greatcoat, and putting it in my mouth, I replaced it in the right pocket of my greatcoat by a stone from the right pocket of my trousers, which I replaced by a stone from the left pocket of my trousers, which I replaced by a stone from the left pocket of my greatcoat, which I replaced by the stone which was in my mouth, as soon as I had finished sucking it. Thus there were still four stones in each of my four pockets, but not quite the same stones. [...] There was something more than a principle I abandoned, when I abandoned the equal distribution, it was a bodily need. But to suck the stones in the way I have described, not haphazard, but with method, was also I think a bodily need. Here then were two incompatible bodily needs, at loggerheads. Such things happen. (Beckett 2009: 63-65)¹⁶

Vergleichbares gilt für die seitenweisen Permutationen, die *Watt* ausmachen,¹⁷ oder auch Murphys berüchtigte Verzehrreihenfolge seiner Kekse.¹⁸

Angeichts solcher Figuren wie Molloy, Watt und Murphy scheint eine Einordnung Becketts in eine primär ästhetisch motivierte sprachspielerische Moderne problematisch – ein Eindruck, der auch erklären mag, warum man

16 | Aus rein pragmatischen Gründen und unter der Annahme, dass Englisch einem breiteren Publikum geläufig ist, zitieren wir die englische Selbstübersetzung von *Molloy*.

17 | Vgl.: »Then he took it into his head to invert, no longer the order of words in the sentence, nor that of the letters in the word, nor that of the sentences in the period, nor simultaneously that of the words in the sentence and that of the letters in the word, nor simultaneously that of the words in the sentence and that of the sentences in the period, nor simultaneously that of the letters in the word and that of the words in the sentence and that of the sentences in the period, ho no, but« (Beckett 1970b: 168); »Here he stood. Here he sat. Here he knelt. Here he lay. Here he moved, to and from, from the door to the window, from the window to the door, from the door to the window; from the fire to the bed, from the bed to the fire; from the bed to the fire, from the fire to the bed; from the door to the fire, from the fire to the door; from the fire to the door, from the door to the fire; from the window to the bed, from the bed to the window; from the bed to the window, from the window to the bed« (ebd.: 203f.).

18 | Die etwas längere Passage, in der Murphy seine fünf Kekse unterschiedlicher Geschmacksrichtungen (die da wären Ginger, Osborne, Digestive, Petit Beurre und »anonymous«) vor sich im Park ausbreitet und über seine Verzehrpräferenzen und die damit verbundenen Einschränkungen der maximal möglichen Verzehrreihenfolgen sinniert, endet folgendermaßen: »Even if he conquered his prejudice against the anonymous, still there would be only twenty-four ways in which the biscuits could be eaten. But were he to take the final step and overcome his infatuation with the ginger, then the assortment would spring to life before him, dancing the radiant measure of its total permutability, edible in a hundred and twenty ways! Overcome by these perspectives Murphy fell forward on his face on the grass« (Beckett 1963: 68).

Becketts Mehrsprachigkeit eher in einer intimen, biographisch fundierten bilingualen Poetik als in einer spielerisch-polyglotten, ästhetisch fundierten Poetik zu verorten sucht. Doch beide Alternativen erscheinen nicht überzeugend und den Befunden im Werk widersprechend.

Aussichtsreicher könnte ein Ansatz sein, der Becketts Auseinandersetzung mit Mehrsprachigkeit in einer doppelten Tendenz von Universalisierung und Authentifizierung begreift.

So lassen die Abstraktionen, die Becketts Werk aufweist, keinen Zweifel daran, dass Beckett Mehrsprachigkeit nicht als individuelles Problem auffasst, sondern mit grundsätzlichen Fragen zu Sprache und ästhetischer Erfahrung verbindet. Gleichzeitig ist aber sein Bemühen evident, diese allgemeinen Probleme rund um Sprache und Verstehen aus einem gelehrten, ästhetisch-philosophischen Diskurs zu lösen. Dies gelingt ihm nicht zuletzt dadurch, dass er Figuren erzeugt, die das Mehrsprachigkeitsproblem ›erleben‹, womit er eine Authentifizierung des Problems erreicht. Aufschlussreich ist allerdings die Entwicklung dieser Figuren: Denn vom polyglotten Belacqua aus den Frühwerken *Dream of fair to middling women* und *More pricks than kicks*, der Mehrsprachigkeit als Literaturstudent zelebriert und stark autobiographische Züge trägt, geht Beckett zu abstrakteren, marginalen Figuren über, denen das Mehrsprachigkeitsproblem als sprachliche Fremdheitserfahrung begegnet. Sprachlich ist eine parallele Entwicklung zu beobachten, da Beckett von einer polyglotten Ästhetik, wie sie das Frühwerk noch aufweist, zu einer verfremdenden, aber monolingualen Ästhetik übergeht.

Beckett behält mithin das an der Mehrsprachigkeitserfahrung bei, was sowohl verallgemeinerbar als auch nachvollziehbar ist, nämlich die Differenz-erfahrung, und vermindert die Aspekte, die eine gewisse sprachliche und kulturelle Kompetenz erfordern.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch das häufig in Anschlag gebrachte Universale in Becketts Werk präziser fassen, das gerade kein Universales im Sinne einer für jeden Menschen gültigen Vorstellung ist – wie es in Mayoux' Rede anklingt, in der jeder Mensch ein Exilant und jede Sprache Fremdsprache ist –, sondern sich aus der Bemühung ergibt, eine individuelle Erfahrung so darzustellen und zu transformieren, dass sie als Möglichkeit von Existenz plausibel wird.

Anders gesagt und konkret zu Becketts Werk bedeutet dies: Universal ist nicht das Exil, aber die Möglichkeit, sich (auch als Einheimischer) fremd zu fühlen. Universal ist nicht die Sprache als Fremdsprache, aber die Möglichkeit, sich in der Sprache fremd zu fühlen (was je nach Literaturbegriff auch die Bedeutung von Literatur ist).

Ist das Universale aber erst einmal derart definiert, so wird deutlich, welchen Beitrag Becketts Werk zum Phänomen von Mehrsprachigkeit und Interkulturalität leistet, ein Beitrag, der dabei nicht auf einer emphatischen kosmopolitischen Internationalität beruht, sondern auf einer konsequenten Distanzierung von nationalen Selbstverständlichkeiten. Es würde den Rahmen der Untersuchung

sprengen, diese Thesen detailliert am Werk nachzuweisen, aber einige Schlaglichter sollten ausreichen, um ihre Plausibilität zu untermauern.

Es wird mir tatsächlich immer schwieriger, ja sinnloser, ein offizielles Englisch zu schreiben. Nur von Zeit zu Zeit habe ich wie jetzt den Trost, mich so gegen eine fremde Sprache vergehen zu dürfen, wie ich es mit Wissen und Willen gegen meine eigene machen möchte und – Deo juvante – werde. Und immer mehr wie ein Schleier kommt mir meine Sprache vor, den man zerreißen muss, um an die dahinterliegenden Dinge (oder das dahinterliegende Nichts) zu kommen. Grammatik und Stil. Mir scheinen sie ebenso hilflos geworden zu sein wie ein Biedermeier Badeanzug oder die Unerschütterlichkeit eines Gentlemans. Eine Larve. Hoffentlich kommt die Zeit, sie ist ja Gott sei Dank in gewissen Kreisen schon da, wo die Sprache da am besten gebraucht wird, wo sie am tüchtigsten missbraucht wird. [...] Selbstverständlich muss man sich vorläufig mit Wenigem begnügen. Zuerst kann es nur darauf ankommen, irgendwie eine Methode zu erfinden, um diese höhnische Haltung dem Worte gegenüber wörtlich darzustellen. [...] Mit einem solchen Programm hat meiner Ansicht nach die allerletzte Arbeit von Joyce gar nichts zu tun. Dort scheint es sich vielmehr um eine Apotheose des Wortes zu handeln. [...] Vielleicht liegen die Logographen der Gertrude Stein dem näher, was ich im Sinn habe. Das Sprachgewebe ist wenigstens porös geworden, wenn nur leider ganz zufälligerweise [...] Die unglückliche [...] Dame ist ja ganz zweifelsohne immer noch in ihr Vehikel verliebt [...] Inzwischen mache ich gar nichts. Nur von Zeit zu Zeit habe ich wie jetzt den Trost, mich gegen eine fremde Sprache unwillkürlich vergehen zu dürfen, wie ich es mit Wissen und Willen gegen meine eigene machen möchte und – Deo juvante – werde. (Beckett 1984b: 52-54).

Dieser Brief Becketts an seinen Freund Axel Kaun wird häufig zitiert, um Becketts Sprachskepsis zu beleuchten, wozu er auch ausreichend Belegstellen bietet. In Zusammenhang mit Becketts Mehrsprachigkeit ist er zudem Beleg für Becketts Frustration mit der Muttersprache, dem Englischen, eine Frustration, die allerdings, wie der Brief deutlich macht, mit einer prinzipielleren Frustration zusammenhängt, nämlich der Frustration mit Grammatik und Stil. Damit lässt sich dieser Brief zugleich einem Kontext avantgardistischer Kunst zuordnen, die ›in gewissen Kreisen‹ systematisch nach Wegen sucht, üblichen künstlerischen Sprachgebrauch zu umgehen. Wiewohl Beckett diese Tendenzen begrüßt, deutet der Brief aber bereits seine entscheidenden Abgrenzungen von avantgardistischen Strömungen an. Zum einen ist sich Beckett keineswegs sicher, dass die unterschiedlichen Schreibweisen einen ästhetischen Erkenntnis- oder Erfahrungsfortschritt generieren (wo etwa die Surrealisten eine Hyperrealität zu erreichen suchen, rechnet Beckett durchaus mit dem ›Nichts‹), zum anderen lehnt er das Spielerische dieser Tendenzen ab, sofern dieses die ›Unantastbarkeit‹ lediglich auf das Formale verlagert, statt sie endgültig aufzugeben.

Nun wäre es ein Leichtes, in Becketts »Brief an Kaun« bereits die Vorwegnahme seines minimalistischen Spätwerkes zu sehen, eine These, die in der Forschung immer wieder postuliert wird und die sich in Begriffen wie Reduktion und Minimalismus äußert. Auch Szegedy-Maszák verbindet in seinen Ausführungen

rungen die durch den Bilingualismus verschärfte Sprachskepsis Becketts mit dessen ›Verstummen‹. Doch zum einen ist ›Verstummen‹ und ›Schweigen‹ in Bezug auf Autoren eine problematische Kategorie, wie bereits der Ich-Erzähler in *L'Innommable* treffend feststellt, einem Roman, der durchaus um das ›allem zugrundeliegende Schweigen‹ kreist, aber zugleich die Mischung aus Pathos und Koketterie reflektiert, die das Reden über das Schweigen impliziert:

[W]ith regard to me, nice time we're going to have now, with regard to me, that it has not yet been our good fortune to establish with any degree of accuracy what I am, where I am, whether I am words among words, or silence in the midst of silence, to recall only two of the hypotheses launched in this connexion, though silence to tell the truth does not appear to have been very conspicuous up to now (Beckett 2009: 382).¹⁹

Zum anderen vermag der Begriff der Reduktion keine Gründe für Becketts Werkentwicklung aufzudecken, was insofern ein Mangel ist, als diese Gründe in Becketts Werk offensichtlich werden. Zwei Zitate mögen dies andeutungsweise illustrieren und zugleich den Bezug zwischen den allgemeineren Sprachreduktionstendenzen und Becketts Mehrsprachigkeit verdeutlichen:

Enueg II

world world world world
and the face grave
cloud against the evening

de morituris nihil nisi

and the face crumbling shyly
too late to darken the sky
blushing away into the evening
shuddering away like a gaffe

veronica mundi
veronica munda
give us a wipe for the love of Jesus

19 | Aus oben genannten Gründen (vgl. Fßn. 16) ist hier die englische Selbstübersetzung von *L'Innommable* zitiert, in dem die entsprechende Stelle folgendermaßen lautet: »quant à moi, ça va être gai, qu'il n'a pas été donné encore d'établir avec le moindre degré de précision si je suis des mots parmi des mots, ou si je suis le silence dans le silence quoiqu'à vrai dire, le silence ne se soit pas beaucoup fait remarquer jusqu'à présent.« (Beckett 1953: 210.)

sweating like Judas
tired of dying
tired of policemen
feet in marmalade
perspiring profusely
heart in marmalade

smoke more fruit
the old heart the old heart
breaking outside congress
?
doch I assure thee
lying on O'Connell Bridge
goggling at the tulips of the evening
the green tulips
shining round the corner like an anthrax
shining on Guinness's barges

the overtone the face
too late to righten the sky
doch doch I assure thee (Beckett 1984a: 13).

They considered Fingal for a time together in silence. Its coast eaten away with creeks and marshes, tesserae of small fields, patches of wood springing up like a weed, the line of hills too low to close the view. »When it's a magic land« [Belacqua] sighed »like Saône-et-Loire.« »That means nothing to me« said Winnie. »Oh yes« he said, »bons vins et Lamartine, a champaign land for the sad and serious, not a bloody little toy Kindergarten like Wicklow.« You make great play with your short stay abroad, thought Winnie. »You and your sad and serious« she said. »Will you never come off it? (Beckett 1972b: 24)

Während das erste Beispiel – ein frühes Gedicht Becketts – wie viele frühe Gedichte eine zumindest stellenweise polyglotte Ästhetik mit provenzalischen (im Titel), deutschen und lateinischen Elementen aufweist, zeigt das zweite Zitat aus der frühen Kurzgeschichtensammlung *More pricks than kicks*, was an einer solchen polyglotten Dichtung problematisch ist, nämlich ihre Exklusivität: Wie aufrichtig auch immer die Begeisterung des starke autobiographische Züge tragenden Belacqua (eine Referenz auf Dantes *Commedia*) für französische Literatur und seine Reisen ins europäische Ausland sein mag, sie wird von Winnie, seiner irischen Freundin, nicht nachvollzogen und als wichtigtuerischer Habitus eines lebensunfähigen Intellektuellen kommentiert, womit auch dessen (polyglott hergebrachte) Irlandkritik als Pose und damit entwertet erscheint.

Aufschlussreich ist nun, wie Beckett auf diese Problematik reagiert. Auch hier sei zunächst nur eine, aber eine sehr erhellende, Passage zitiert:

Oui, dit Camier, au lieu de m'écouter tu ne penses qu'à me raconter ton rêve. Tu n'ignores pas cependant ce que nous avons arrêté à ce sujet: pas de récits de rêve, sous aucun prétexte. Une convention analogue nous interdit les citations.

Lo bello stilo che m'ha fatto onore, dit Mercier, est-ce une citation?

Lo bello quoi? dit Camier.

Lo bello stilo che m'ha fatto onore, dit Mercier.

Comment veux-tu que je sache? dit Camier. Ça m'en a tout l'air. Pourquoi?

Ce sont des mots qui me bruissent dans la tête depuis hier, dit Mercier, et me brûlent les lèvres.

Tu me dégoûtes, Mercier, dit Camier. Nous prenons certaines précautions afin d'être le moins mal possible, et c'est exactement comme si on fonçait à l'aveuglette, tête baissée. Il se leva. Te sens-tu la force de bouger? dit-il. (Beckett 1970a: 99f.)²⁰

Auch hier begegnen uns polyglotte Elemente und eine der in Becketts Werk so häufigen Anspielungen auf Dantes *Commedia*, der das Zitat, welches Mercier umtreibt, entstammt. Doch anders als in den frühen Gedichten ist das Zitat hier jeder Funktion als ›gelehrte Anspielung‹ entzogen. Es wird vielmehr als Aussage präsentiert, die Mercier beschäftigt, was diesen nicht unbedingt lebensstüchtiger macht. Es geht in dieser Passage also nicht um das Dante-Zitat als Ausweis kultureller Kompetenz, sondern darum, inwiefern diese Worte Dantes jemanden betroffen machen können oder eben nicht. Camiers Unkenntnis des Zitats weist ihn weniger als ungebildet denn als ›unbetroffen‹ aus.

Ein letzter Werkkontext, in dem ein ›Zitat‹ präsentiert wird, sollte deutlich machen, wie stark sich Beckett im Laufe seines Werkes von der Polyglossie gelöst hat, sofern diese eine besondere sprachlich-kulturelle Kompetenz erfordert und ausstellt:

20 | Dt.: »Ja, sagte Camier, anstatt mir zuzuhören, denkst Du nur daran, mir deinen Traum zu erzählen. Dabei weißt du doch genau, was wir diesbezüglich beschlossen haben: keinerlei Erzählungen von Träumen, unter keinerlei Vorwand. Eine ähnliche Abmachung verbietet uns auch den Gebrauch von Zitaten. / Lo bello stilo che m' ha fatto onore, sagte Mercier, ist das ein Zitat? / Le bello was? sagte Camier. / Lo bello stilo che m' ha fatto onore, sagte Mercier. / Wie soll ich das wissen? sagte Camier. Es klingt mir ganz danach. Warum? / Es sind Worte, die mir seit gestern im Kopf herumschwirren, sagte Mercier, und mir auf der Zunge brennen. / Es ist zum Kotzen mit dir, Mercier, sagte Camier. Wir treffen gewisse Vorsichtsmaßregeln, damit es uns möglichst gut, möglichst wenig schlecht geht, und es ist genauso, als ob wir blindlings und tollkühn drauflosgingen. Er stand auf. Fühlst du dich stark genug, um dich von der Stelle zu bewegen? sagte er.« (Beckett 1972a: 91) In der erst 1974 erschienenen Selbstübersetzung von *Mercier et Camier* hat Beckett diese Stelle bezeichnenderweise getilgt. Statt dem materiell vorhandenen fremdsprachigen Zitat steht hier nur »Yes said Camier. Instead of minding me you tell me your dreams. And yet you know our covenant: no communication of dreams on any account. The same holds for quotes. No dreams or quotes at any price. He got up. Do you feel strong enough to move? he said.« (Beckett 1988: 61f.)

How it was I quote before Pim with Pim after Pim how it is
 Three parts I say it as I hear it
 Voice once without quaqua on all sides then in me when the
 panting stops tell me again finish telling me invocation (Beckett 1964: 7).

but all this business of voices yes quaqua yes of other
 worlds yes of someone in another world yes whose kind of
 dream I am yes said to be yes that he dreams all the time
 yes tells all the time yes his only dream yes his only story
 yes (ebd.: 145).²¹

In diesen Auszügen aus Becketts spätem Roman *How it is* ist das ›Zitat‹ auf ein onomatopoetisches Bruchstück, »quaqua«, reduziert. Es dient keinerlei kultureller Referenz mehr, sondern fungiert lediglich als Ausweis von ›fremder‹ Sprache, von Lauten, deren ein Hörer gewahr wird, weil sie eine Differenz markieren, nicht mehr und nicht weniger. Es ist an dieser Stelle nicht der Raum, um den Roman *How it is* auch nur ansatzweise zu interpretieren. In unserem Zusammenhang wichtig ist lediglich die Einsicht, dass in Becketts Werk die kulturell codierte Polyglossie zunehmend zurücktritt zugunsten einer Problematisierung von Sprachlichkeit als nicht zuletzt einer Erfahrung von Differenz.

Diese Entwicklung lässt sich gewiss als Reduktion und Abstraktion beschreiben, das Werk legt aber eine andere Interpretation nahe, nämlich die eingangs erwähnte Bemühung um ›Authentifizierung‹. Überdeutlich wird dies im Roman *Watt*:

Looking at a pot, for example, or thinking of a pot, at one of Mr. Knott's pots, it was in vain that Watt said, Pot, Pot. Well, perhaps not quite in vain, but very nearly. For it was not a pot, the more he looked, the more he reflected, the more he felt sure of that, that it was not a pot at all. It resembled a pot, but it was not a pot of which one could say, Pot, Pot, and be comforted. It was in vain that it answered, with unexceptionable adequacy, all the purposes, and performed all the offices, of a pot, it was not a pot. And it was thus this hairsbreadth departure from the nature of a true pot that so excruciated Watt. For if the approximation had been less close, then Watt would have been less anguished. For then he would not have said, This is a pot, and yet not a pot, no, but then he would have said, This is something of which I do not know the name.

21 | Im ›Original‹ – *How it is* ist eine Selbstübersetzung von Becketts 1961 erschienenem Roman *Comment c'est* – lauten die entsprechenden Passagen folgendermaßen: »comment c'était je cite avant Pim avec Pim / après Pim comment c'est trois parties je le dis / comme je l'entends // voix d'abord dehors quaqua de toutes parts / puis en moi quand ça cesse de haleter racon / te-moi encore finis de me raconter invocation.« (Beckett 1961: 9); »mais ces histoires de voix oui quaqua oui / d'autres mondes oui de quelqu'un dans un / autre monde oui dont je serais comme le / rêve oui qu'il rêverait tout le temps oui racon / terait tout le temps oui son seul rêve oui sa / seule histoire oui« (ebd.: 175).

And Watt preferred on the whole having to do with things of which he did not know the name, though this too was painful to Watt, to having to do with things of which the known name, the proven name, was not the name, any more, for him. For he could always hope, of a thing of which he had never known the name, that he would learn the name, some day, and so be tranquillized. But he could not look forward to this in the case of a thing of which the true name had ceased, suddenly, or gradually, to be the true name for Watt. For the pot remained a pot, Watt felt sure of that, for everyone but Watt. For Watt alone it was not a pot, any more. (Beckett 1970b: 81f.)

Was im Kontext moderner Ästhetik emphatisch als Erfahrung der Sprachkrise bezeichnet werden könnte, wird im Roman *Watt* dadurch vermittelt und authentifiziert, dass diese Krise eine Figur existenziell betrifft, eine Figur, die wohlge-merkt nicht mehr wie Belacqua gleichsam ›professionell‹ über ästhetische Erfahrung reflektiert,²² sondern sie als Entfremdungserfahrung im Alltag erlebt, eine Entfremdungserfahrung, die Watt im Bereich des sprachlichen Verstehens, aber auch der Produktion ereilt:

Watt began to invert, no longer the order of the letters in the word together with that of the sentences in the period, but that of the letters in the word together with that of the words in the sentence together with that of the sentences in the period. For example:

Dis yb dis, nem owt. Yad la, tin fo trap. Skin, skin, skin. Od su did ned taw? On. Taw ot klat tonk? On. Tonk ot klat taw? On. Tonk ta kool taw? On. Taw to kool tonk. Nilb, mun, mud. Tin fo trap, yad la. Nem owt, dis yb dis.

It took me some time to get used to this. (Ebd.: 167f.)

Was in anderen Zusammenhängen dadaistische Kunst wäre, ist in *Watt* eines der vielen Symptome von Watts idiosynkratischem Bezug zur Außenwelt.

Dass *Watt*, den Beckett in Frankreich während des Krieges, aber in englischer Sprache schrieb, in seinen Entfremdungserfahrungen auch die Exilerfahrung Becketts widerspiegele, wurde häufig bemerkt und trifft sicher zu. Allerdings wäre es eine unzulässig einseitige Interpretation, diese Entfremdungen kausal mit dem Exil zu verbinden. Als Beckett nach seiner französischen Phase zum ersten Mal wieder auf Englisch schrieb, ein Auftragswerk für die BBC, wählt er ohne Umschweife eine irische Umgebung mit evident ›irischen‹ Figuren – die sich in ihrer ›Verlorenheit‹ und ›Entfremdung‹ allerdings keineswegs von Watt unterscheiden, insbesondere was die Hauptfigur des Stückes, Miss Rooney, betrifft. Deren vehemente Äußerungen existenzieller Verlorenheit lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig:

22 | Im postum erschienenen, autobiographisch geprägten Roman *Dream of fair to middling women* präsentiert die Hauptfigur Belacqua zahlreiche Ausführungen zu Fragen der Ästhetik und des Stils in Literatur und Kunst, Ausführungen, die vom Erzähler an einer Stelle mit der ironischen Bemerkung quittiert werden: »Don't be too hard on him, he was studying to be a professor.« (Beckett 1993: 48)

What have I done to deserve all this, what, what? [...] How can I go on, I cannot. Oh let me just flop down flat on the road like a big fat jelly out of a bowl and never move again! (Beckett 1957a: 9)

I am not half alive nor anything approaching it. (Ebd.: 12)

What's wrong with me, what's wrong with me, never tranquil, seething out of my dirty old pelt, out of my skull, oh to be in atoms, in atoms! [*Frenziedly.*] ATOMS! [...] Jesus! (Pause.) Jesus! (Ebd.: 13)

For there was a moment there, I remember now, I was so plunged in sorrow I wouldn't have heard a steam roller go over me. (Ebd.: 18f.)

All that fall bestätigt insofern eindrücklich die These, dass ›Fremdheit‹ bei Beckett als potentiell ubiquitäres Phänomen auftritt, das keinerlei konkrete Exilerfahrung benötigt. Oder, um mit Miss Rooney zu sprechen: »It is suicide to be abroad. But what is it to be at home, Mr Tyler, what is it to be at home? A lingering dissolution« (ebd.: 10f.).

Diese Entkoppelung von Differenzerfahrung und Exil bedeutet aber auch – was im Hinblick auf Becketts Frühwerk besonders relevant ist –, dass das Exil im Sinne einer existenziellen, befreienden Erfahrung, wie sie der Kosmopolit Belacqua propagiert, nicht überbewertet werden sollte: »For all the good that frequent departures out of Ireland had done him, he might just as well have stayed there.« (Beckett 1970b: 248)

Diese Einsicht, die bereits in *Watt* formuliert ist, bereitet die Gelassenheit gegenüber Herkunft vor, die das Werk *Company*, ein späteres, zunächst auf Englisch verfasstes Werk Becketts, vielleicht am deutlichsten ausdrückt. So greift der Erzähler in *Company*, als er seine räumliche Position zu beschreiben sucht, auf folgende Formulierung zurück: »Nowhere in particular on the way from A to Z. Or say for verisimilitude the Ballyogan Road in lieu of nowhere in particular.« (Beckett 1980: 30) Der Erzähler in *Company* braucht seine Herkunft weder zu leugnen noch zu unterstreichen, sie spielt für sich genommen keine besondere Rolle und ist nicht Auslöser seiner existenziellen Situation, die im viel zitierten Ende des Werkes deutlich wird: »And how better in the end labour lost and silence. And you as you always were. Alone.« (Ebd.: 89)

Company bestätigt mithin zweierlei: Zum einen zeigt es, wie Beckett durch die Fokussierung auf die Differenzerfahrung – nichts anderes liegt dem Alleinsein zugrunde – eine Nachvollziehbarkeit und Authentifizierung von Problemen erreicht, die im Zentrum moderner künstlerischer Praxis liegen. Zum anderen zeigt es, dass Becketts ›Internationalität‹ nicht in einem polyglotten Kosmopolitismus zu suchen ist, sondern in einem fundierten Einspruch gegen jeden Nationalismus. Denn eine Auffassung, die das Heimischfühlen zur Norm erklärt, geht, so macht es Becketts Werk unentwegt deutlich, an menschlicher Realität durchaus oft vorbei.

Ob diese Einsicht in Zeiten ›postnationaler Zustände‹ noch Relevanz hat, mag bezweifelt werden, aber dies zu erörtern, müsste Gegenstand einer anderen Untersuchung sein.

LITERATUR

- Beckett, Samuel (1953): *L'Innommable*. Paris.
- Ders. (1957a): *All that fall*. London.
- Ders. (1957b): *Proust*. New York.
- Ders. (1961): *Comment c'est*. Paris.
- Ders. (1963): *Murphy*. London.
- Ders. (1964): *How it is*. New York.
- Ders. (1970a): *Mercier et Camier*. Paris.
- Ders. (1970b): *Watt*. New York.
- Ders. (1972a): *Mercier und Camier*. Übers. v. Elmar Tophoven. Frankfurt a.M.
- Ders. (1972b): *More pricks than kicks*. New York.
- Ders. (1980): *Company*. London.
- Ders. (1984a): *Collected Poems 1930-1978*. London.
- Ders. (1984b): *German Letter of 1937*. In: Ders.: *Disjecta*. Miscellaneous writings and a dramatic fragment. Hg. v. Ruby Cohn. New York, S. 51-54.
- Ders. (1988): *Mercier and Camier*. London.
- Ders. (1993): *Dream of fair to middling women*. Hg. v. Eoin O'Brian u. Edith Fournier. New York.
- Ders. (2009): *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York.
- Beer, Anne (1994): *Beckett's bilingualism*. In: John Pilling (Hg.): *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge, S. 210-221.
- Cant, Sarah E. (1999): *In search of lessness: translation and minimalism in Beckett's theatre*. In: *Forum for Modern Language Studies* 35, H. 2, S. 126-137.
- Cockerham, Harry (1975): *Bilingual Playwright*. In: Katherine Worth (Hg.): *Beckett the Shape Changer*. London, S. 139-159.
- Cohn, Ruby (1961): *Samuel Beckett Self-Translator*. In: *PMLA* 76, H. 5, S. 613-621.
- Dies. (1962): *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. New Brunswick.
- Connor, Steven (2007): *Repetition and self-translation: Mercier et Camier, First Love, The Lost Ones*. In: Ders. (Hg.): *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Aurora, S. 99-127.
- Edwards, Michael (1992): *Beckett's French*. In: *Translation and Literature* 1, S. 68-83.
- Federman, Raymond (1987): *The writer as self-translator*. In: Alan Warren Friedman/Charles Rossman/Dina Sherzer (Hg.): *Beckett translating/Translating Beckett*. University Park/London, S. 7-16.
- Fitch, Brian T. (1987): *The relationship between Compagnie and Company: One Work, two texts, two fictive universes*. In: Alan Warren Friedman/Charles Rossman/Dina Sherzer (Hg.): *Beckett translating/Translating Beckett*. University Park/London, S. 25-35.
- Ders. (1988): *Beckett and Babel: an investigation into the status of the bilingual work*. Toronto/Buffalo/London.
- Forster, Leonard (1970): *The poet's tongues. Multilingualism in Literature*. Cambridge u.a.
- Gessner, Niklaus (1957): *Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett*. Zürich.

- Harrington, John P. (1991): *The Irish Beckett*. Syracuse/ New York.
- Harvey, Lawrence (1970): *Samuel Beckett: Poet and critic*. Princeton.
- Horn, András (1981): Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur. In: *arcadia* 16, S. 225-241.
- Janvier, Ludovic (1969): *Beckett par lui-même*. Paris.
- Kenner, Hugh (1961): *Samuel Beckett. A critical study*. New York.
- Knowlson, James/ Knowlson, Elizabeth (Hg.; 2006): *Beckett Remembering/ Remembering Beckett. A Centenary Celebration*. New York.
- Mayoux, Jean-Jacques (1965): Samuel Beckett and universal parody. In: Martin Esslin (Hg.): *Samuel Beckett. A collection of critical essays*. Englewood Cliffs/ New Jersey, S. 77-91.
- Mercier, Vivian (1977): *Beckett/ Beckett*. New York.
- Montini, Chiara (2006): Traduire le bilinguisme: l'exemple de Beckett. In: *Littérature* 141, S. 101-114.
- Dies. (2007): »La bataille du soliloque«. *Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*. Amsterdam/ New York.
- Nabokov, Vladimir (1990): *Strong opinions*. 1973. New York.
- Perloff, Marjorie (1987): Une voix pas la mienne: French/English Beckett and the French/English reader. In: Allan Warren Friedman/ Charles Rossman/ Dina Sherzer (Hg.): *Beckett translating/ Translating Beckett*. University Park/ London, S. 36-48.
- Shenker, Israel (1956): Moody Man of letters. In: *New York Times* v. 6. Mai 1956, sec.2, S. 1-3.
- Szegedy-Maszák, Mihály (2002): Bilingualism and literary modernity. In: Manfred Schmelting/ Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg, S. 97-104.

Von der mündlichen Mehrsprachigkeit zur literarischen Einsprachigkeit

Zum vollkommenen Sprachwechsel bei Joseph Conrad

HANS-CHRISTIAN TREPTE

Abstract

Joseph Conrad was representing three main languages and cultures (Polish, French, and English) at the same time, but his literary works he was writing in English only. Two of his first Polish names, Józef and Konrad, he used for creating his new English name, Joseph Conrad, which also determined his new cultural identity. His new name, Joseph Conrad, made him, as a writer of often unknown Polish descent, famous all over the world. Switching languages, identities, and cultural codes are belonging to crucial problems not only of émigré-writing. We may distinguish between three important phases: 1. Rising distance towards the language and culture of the country of origin: separation, (pre)liminality. 2. Adjusting to a new language and culture: transition, liminality, margin. 3. Integration into a new language and cultural community: aggregation, incorporation, (post)liminality. Language acquisition is playing an important role within this process, too. Polish writers like Eliza Orzeszkowa accused Conrad of unpatriotic betrayal of mother language and culture as well as of wasting his gifted talent abroad. But on the other hand there were also (émigré) writers like Andrzej Bobkowski, who praised Conrad's open attitude to other languages, literatures and cultures as a »Cosmopolitan Pole« (Kosmopolak). Some Polish writers have a critical look at Conrad or take him as an example for their own writing often in another language and cultural context.

Title: From Oral Multilingualism to Literary Monolingualism. Joseph Conrad's Complete Language Switching (in Literature)

Keywords: Conrad, Joseph (1857-1924); language and code switching; cultural identity; emigration; integration

Joseph Conrad wurde mit Polnisch, Französisch und Englisch als Vertreter dreier Sprachen und Kulturen angesehen (vgl. Morzinski 1994: 10), doch seine literarischen Werke schrieb er ausschließlich auf Englisch. Dabei ist sein gelungener, vollkommener Sprachwechsel hin zum Englischen eng mit dem Wechsel seines Lebensmittelpunktes verbunden. So beförderte letztendlich eigentlich erst der Aufenthalt im englischsprachigen Milieu seine Entscheidung, nicht in seiner Erstsprache, dem Polnischen, oder in französischer Sprache, die er besonders gut beherrschte, sondern in englischer Sprache zu debütieren. Conrads Sprachwechsel geht einher mit einer wachsenden Distanzierung, einer freiwillig vollzogenen Abnabelung von der Sprache und Kultur seines Herkunftslandes. Das

Hineinwachsen und das Aufgehen in eine andere Sprache, Kultur und Literatur sind häufig mit einem Identitätswechsel verbunden. Auf diese Weise kann der Wechsel von Sprache und Identität zu bipolaren, fließenden Identitäten bzw. Mehrfachidentitäten oder aber zur Annahme einer neuen Identität führen. Infolge eines vollzogenen Sprach- und Identitätswechsels kann es durch einen Namenswechsel aber auch zur Annahme einer neuen Namensidentität kommen. Nachfolgend soll auf die im Zusammenhang mit einem vollzogenen Sprachwechsel verbundenen Probleme näher eingegangen werden.

ZUM PROBLEM DER NAMENSIDENTITÄT

In zahlreichen Fällen ist der Bezug zum ursprünglichen Namen eines Sprachwechslers für Außenstehende nur schwer erkennbar. Oft wird der fremde Name dem Lautsystem der neuen Sprache angepasst. Bei Joseph Conrad haben wir es mit einem vollzogenen Sprach-, Identitäts- und Namenswechsel zu tun. Aus zwei seiner polnischen Vornamen, Józef und Konrad, entstand sein neuer englischer Name, Joseph Conrad, mit dem er weltweit bekannt wurde. Die Trennung von seinem polnischen Geburtsnamen und die Annahme einer neuen Namensidentität waren integrale Bestandteile seines Lebens in der neuen Sprache und Kultur im britisch-englischen Kontext. Mit Conrads Namen sind, vergleichbar u.a. mit Kosinski, zahlreiche Missverständnisse und Fehler verbunden. So ist z.B. auf seinem Grabstein auf dem Friedhof von Canterbury folgende fehlerhafte Aufschrift zu lesen: »Joseph Teador Conrad Korzeniowski« (Schenkel/Trepte 2010: 12). Für seine spätere englische Frau war Conrad »der polnische Kapitän mit dem unaussprechlichen Namen« (ebd.); sein vollständiger polnischer Name lautete: Józef Teodor Konrad Nałęcz Korzeniowski. In der anglophonen Welt dürfte es allerdings nur wenige Spezialisten geben, die Conrads wirklichen Namen kennen und sich seiner polnischen Herkunft überhaupt bewusst sind. Als einem literaturinteressierten Amerikaner 1919 das Haus des Schriftstellers Józef Korzeniowski gezeigt und ihm über dessen (polnische) Jugendzeit erzählt wurde, hörte er sich das alles mit großem Interesse an, wusste aber zunächst nicht, dass es sich bei jenem polnischen Korzeniowski um den von ihm hoch verehrten Engländer Joseph Conrad handelte. Bertrand Russel hatte Conrad, auf seine polnische Herkunft anspielend, als »England's Polish Genius« (Stape 2008: 158) bezeichnet. Seinen Namenswechsel hatte Conrad selbst in einem Brief an seinen Namensvetter, den polnischen Bibliothekar und Historiker Józef Korzeniowski, folgendermaßen charakterisiert: »Es ist weit und breit bekannt, dass ich Pole bin und dass Józef Konrad meine zwei Vornamen sind, der letztere von mir als Nachname gebraucht, damit fremde Mäuler meinen wirklichen Familiennamen nicht verzerren mögen – eine Verzerrung, die ich nicht ausstehen kann« (Schenkel/Trepte 2010: 11). Im Unterschied zu Conrad bestand der ebenfalls aus Polen stammende und in englischer Sprache debütierende Jerzy Kosinski auf seiner polnischen Namensidentität, die er als einen wichtigen Bestandteil seiner Persönlichkeit ansah. Die Übernahme einer englischsprachigen Variante für seinen

polnischen Vornamen, Jerry, lehnte er kategorisch ab. Allerdings musste er sich in seiner neuen Heimat USA mit der befremdlichen amerikanischen Aussprache seines polnischen Vor- und Nachnamens abfinden und auf das polnische diakritische Zeichen auf dem »n« seines Familiennamens, Kosiński, verzichten.

ZUM PHÄNOMEN DES SPRACHWECHSELS

Der Wechsel von Sprache, Identität und Kulturcodes (*language and code switching*) hängt zumeist von den Zielen ab, die sich ein Schriftsteller damit gesetzt hat. Ein solches Ziel betrifft z.B. den anvisierten neuen Leser, den neuen Adressaten. Dabei kann zwischen unterschiedlichen Formen des Schreibens in einer anderen Sprache unterschieden werden, die u.a. von den Dimensionen abhängen, die ein Sprachwechsel annimmt. So kann der Wechsel der (Schreib-)Sprache z.B. partieller Art sein, häufig unter Beibehaltung der Erstsprache als eine der Schreibsprachen. Auf diese Weise kann es zu einer funktionalen Zwei- oder Mehrsprachigkeit, d.h. einer mehrsprachigen literarischen Produktion in zwei oder mehr Sprachen, oder aber zu einer Einsprachigkeit in der gewählten neuen Schreibsprache, wie eben bei Joseph Conrad, kommen. Beim Schreiben in einer anderen als der Erstsprache sind zudem gewisse Präferenzen zu beobachten, die u.a. die Themen- und Problemwahl sowie die Gattungen betreffen. In der Mehrzahl der Fälle wird ein Sprachwechsel überwiegend von einer ›kleinen‹ Sprache in eine Weltsprache angestrebt, vor allem, um damit einen größeren Leserkreis zu erreichen. Aber es gibt auch umgekehrte Fälle. Der Wechsel von Sprache und Adressat muss an sich nicht zwangsläufig mit einer Assimilation oder Integration in einen anderen Sprach- und Kulturkreis, wahrscheinlich aber doch mit einer gewissen Akkulturation einhergehen. Allerdings treten Assimilations- bzw. Integrationsbestrebungen häufig bei Vertretern eines vollkommenen Sprach- und Identitätswechsels auf, zumal wenn das literarische Debüt in der neuen Schreibsprache vorgelegt wird. In einer anderen Sprache debütierende Autoren wie Joseph Conrad sind zumeist von der anderen Sprache fasziniert und sie sind bestrebt, ein integraler Bestandteil der neuen Kultur zu werden, ohne weiterhin als Fremder, Außenseiter oder Exot angesehen zu werden. Allerdings beweisen weitere Fallbeispiele, dass das Fremdsein wie auch das Exotische durchaus auch von Vorteil sein kann. So stilisierte sich der zunächst in deutscher Sprache und erst später auf Polnisch schreibende Stanisław Przybyszewski an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert im kosmopolitischen Berlin bewusst als *Enfant terrible*, als exotischer wie genialer (und genitaler!) Slawe und Pole. In der neuen Schreibsprache kann es so häufig auch zu literarischen Selbstinszenierungen kommen, wie das Beispiel von Jerzy Kosinski, vor allem sein Bestseller *The Painted Bird*, zeigt (vgl. Kosinski 1965b). Die Mehrzahl der Sprachwechsler distanzierte sich allerdings häufig von ihrem Herkunftsland, dessen Sprache und Kultur bzw. thematisierte diese in ihren literarischen Werken nicht, um möglichst schnell in der neuen Heimat Fuß zu fassen und eine schriftstellerische Karriere zu machen. In einigen wenigen Fällen versuchen Schriftsteller gar ihre Herkunft gänzlich

zu verschweigen. Aus diesem Grunde vermeiden sie persönliche, deutlich autobiographisch geprägte Rückblicke in Form von Essays, publizistischen Texten oder Prosawerken, wie sie für zahlreiche Exilschriftsteller typisch sind, die sich auch weiterhin zu ihrem Herkunftsland bekennen. Für einen Sprach- und Kulturwechsel ist das sprachliche, soziale und kulturelle Milieu, aus dem ein Autor stammt, ebenso wie der Aufenthalt in einem anderen Sprach- und Kulturkontext von ausschlaggebender Bedeutung. Der Wechsel der Sprache kann dabei Ausdruck einer schriftstellerischen Neuorientierung sein bzw. ein Debüt in einer anderen Sprache bedingen. Im Falle von Conrad können, was seinen Sprachwechsel betrifft, drei wichtige Phasen bzw. *rites de passage* unterschieden werden:

1. Die Isolierung des Initianten von seinem einstigen Milieu, von seiner bisherigen gesellschaftlichen Position und der gewohnten Lebensweise im Sinne von *separation, preliminarity*
2. Der Übergang in die neue sprachlich-kulturelle Gemeinschaft und die Einnahme einer neuen gesellschaftlichen Stellung – *transition, liminality, margin*
3. Die Integration in die neue Gemeinschaft u.a. mit dem Erwerb von gesellschaftlichen Rechten und Pflichten – »aggregation, incorporation, postliminality« (Gluckman 1962: 3).

Bereits als Kind hatte Conrad viel in anderen Sprachen, vor allem in französischer und englischer, gelesen. In erster Linie war es Abenteuer- und Reiseliteratur über ferne exotische Länder, die er gerne selbst einmal besuchen wollte. Der literarische, sprachlich-stilistische Einfluss der englischsprachigen Lektüre (u.a. Shakespeare, Dickens, Henry James, John Stuart Mill) hatte maßgeblich Einfluss auf sein späteres schriftliches Englisch (vgl. Morzinski 1994: 14). »I had read the whole of Shakespeare by 1880 and I re-read him in the following years. While I was at sea there was another book I used to read a lot, and it pulled my English together. That was Mill's Political Economy [...]. But perhaps I could say I learnt English by reading the newspapers.« (Ebd.: 29) Doch das Erlernen einer Fremdsprache mit Hilfe von Büchern brachte, was sein Englisch betraf, einen ersichtlichen Nachteil mit sich, seine z.T. falsche Aussprache: »He mispronounced so many words that I followed him with great difficulty. I found then that he had never once heard these English words spoken, but had learned them all from books!« (Ebd.: 32) Andererseits spielte später auch der mündliche Spracherwerb im ständigen Kontakt mit der lebendigen, oft derben englischen Umgangs- und Seemannssprache eine wichtige Rolle:

[F]or eleven years he had been in daily contact with English-speaking people, he spoke English, read English books, he even gradually accepted the English point of view on political matters. This does not rule out the possibility that this language of everyday life and work was at the same time his great adventure, revelation, and object of love, all the more powerful because it began in his mature age. (Ebd.: 39)

Conrads Traum war seit seiner Kindheit die Welt einmal als Matrose bereisen zu können, und eben diesen Traum erfüllte er sich. Seine zahlreichen Seereisen, die englischsprachige Kommunikation mit Seeleuten, förderten seinen Über- bzw. Eingang in die englischsprachige Gemeinschaft, Kultur und später auch in die englische Literatur. Jede Schifffahrt war für ihn nicht nur eine besondere Einweihung in die Geheimnisse und Rituale der Seefahrt, sondern auch in die tiefen Geheimnisse der englischen Sprache. Conrad interessierte vor allem das Meer, die Seefahrt und die damit verbundene gesprochene englische Sprache, die er vor allem auch in schriftlicher Form vollkommen beherrschen wollte, ohne dabei sofort als Ausländer erkannt zu werden: »Conrad worked very hard to write acceptable English. It seems that his main intent was to assimilate with English culture and to learn the language to the full extent of his ability. [...] In other words, he did not want to be seen as a foreigner« (ebd.: 12). Die adoptierte englische Sprache wollte er also voll und ganz beherrschen: »Once he had decided that English was the language in which he would write for a living, Conrad made all efforts to adopt that language as his own« (ebd.: 13). Dabei wurde die sprachliche Fixierung auf das Englische von Conrad wie auch von zahlreichen anderen Sprachwechslern, die in der englischen Sprache debütierten, vor allem rational begründet. Conrad selbst sprach aber auch von einer von ihm lange gehegten Leidenschaft für das Englische. Er bewunderte in erster Linie das Rationale, Pragmatische, Nüchterne und Stringente der englischen Sprache, die zugleich auch eine überaus befreiende Wirkung auf seine künstlerisch-literarische Phantasie und Kreativität ausübte und das emotionalere Polnisch zunehmend zu verdrängen wusste. Infolge eines Sprachwechsels kommt es häufig zu einer mehr oder weniger deutlichen Separierung von zwei oder mehreren Sprach- und Kulturräumen; dabei können durchaus auch »entnationalisierte Räume« entstehen (vgl. Kissel/Thun-Hohenstein 2006: 111-138). Schauen wir uns den Prozess des Spracherwerbs mit seinen Folgen etwas näher an.

SPRACHERWERB, AKZENT UND IDENTITÄT

Ein wichtiger Faktor, der einem Sprachwechsel vorausgeht bzw. ihn bedeutend erleichtert, ist die besondere ›westliche‹ Bildung und Erziehung sowie die praktizierte Mehrsprachigkeit bereits in der Kindheit und Jugend. Zahlreiche Schriftsteller mittel- und osteuropäischer Herkunft standen westlichen Werten und Traditionen besonders nahe, sie unterstrichen bereits in ihren Herkunftsländern nicht selten ostentativ ihre Zugehörigkeit zum westlichen Kulturkreis. Der junge Józef Teodor Konrad Korzeniowski war im östlichen Grenzland der untergegangenen Polnisch-Litauischen Adelsrepublik (Rzeczpospolita Obojga Narodów) aufgewachsen, wo Mehrsprachigkeit, insbesondere unter den gebildeten Schichten, vor allem aber unter den europäisch gebildeten Adligen, weit verbreitet war und als Ausweis westlicher Bildung, westlichen Lebensstils galt. Das traf sowohl auf die Landessprachen, das Polnische, Litauische und historisch gesehen auch das ›Ruthenische‹, im Sinne der vom 14. bis zum 18. Jahrhundert im Osten des

polnisch-litauischen Staates verbreiteten ostslawischen Schriftsprache, Vorläufer des heutigen Ukrainisch (Altukrainisch) und des Weißrussischen (Altweißrussisch) zu, als auch auf zahlreiche westliche Sprachen mit Latein und Französisch an erster Stelle. Mehrsprachigkeit war vor allem in den östlichen Grenzgebieten wie auch in den Metropolen der Polnisch-Litauischen Adelsrepublik eine ganz alltägliche, ja fast ›normale‹ Erscheinung, die in jener Zeit auch in der polnischen Kultur und Literatur ganz selbstverständlich reflektiert wurde. Hinzu kam der Einfluss der Bildungssprachen, des Griechischen und Latein, aber auch die Beherrschung anderer westlicher Sprachen, neben dem Französischen und Englischen auch das Deutsche, und im Osten des Lande in erster Linie das Russische. In den östlichen Grenzländern der Polnisch-Litauischen Adelsrepublik war das Französische sogar bis weit in das 20. Jahrhundert hinein *die* Sprache von Kultur und Bildung, von europäischem Bewusstsein und Weltläufigkeit geblieben. In vornehmen, gebildeten Häusern gab es stets eine französische Gouvernante oder Hausdame sowie eine Bibliothek mit Büchern vor allem in französischer Sprache. Auch Joseph Conrad war das Französische von Kindesbeinen an vertraut, das er in Wort und Schrift perfekt beherrschte. Wenn er nicht Französisch parlierte, liebte er es, in seine polnische Rede französische Wörter, Sätze und Wendungen einzuflechten. Angeblich vermischte er die Sprachen, die er beherrschte, nie miteinander. »As a member of the second generation of the intelligentsia in Europe, Conrad's social language would have been French, and when he left for Marseilles on October 13, 1874 at the age of seventeen, we can safely assume that he was fluent in the language« (Morzinski 1994: 35). Jean Aubry, der Conrads Werke ins Französische übersetzte, bescheinigte Conrad, dass er rein sprachlich gesehen durchaus das Talent gehabt hätte, ein hervorragender französischsprachiger Schriftsteller zu werden (vgl. Raczyński 1996: 378). Paul Valéry glaubte in Conrads Französisch sogar provenzalische Elemente zu erkennen. Doch weder sein ausgezeichnetes Französisch¹ noch sein brillantes Polnisch schienen für ein literarisches Debüt in Frage zu kommen. Es war vielmehr das Englische, das Conrad weitaus schlechter beherrschte als das Polnische oder Französische, das er selbst zu seiner Schreibsprache erkor.

Vermutlich beherrschte er noch weitere Sprachen, so u.a. das Russische, das er gut verstand. Allerdings war Conrad als ein Gegner des zaristischen Russlands bekannt, und solche »eingefleischte, erzrussische« Schriftsteller wie Dostojewski, »barbarisch, unzivilisiert, atavistisch«, konnte er nicht ausstehen; den westlich orientierten Turgenjew schätzte er allerdings sehr (vgl. Schenkel/Trepte 2010: 15). Es kann also festgestellt werden, dass Conrads Mehrsprachigkeit nicht automatisch zu einem Debüt in einer anderen Sprache führte. Es war vielmehr der besondere Spracherwerb des Englischen in enger Verbindung mit den Themen der Seefahrt und des Meeres, die Conrad zum Debüt in englischer Sprache bewegten. Dabei war sich der Autor stets des Unterschiedes zwischen dem mündlichen Beherrschen einer (Fremd-)Sprache und dem Schreiben in ihr bewusst: »Conrad was very conscious of the difference between speech and writing,

1 | Conrad führte einen Großteil seiner Korrespondenz in französischer Sprache.

the latter required a higher order of abstraction, having a relatively unknown and varied audience and affording to immediate response to indicate its effects on those audiences« (Zubrzycka 1996: 302)

Conrads Spracherwerb des Englischen war also ein besonderer. Im Unterschied zu dem ihm bereits seit seiner Kindheit geläufigen Französisch begann er erst im Alter von 37 Jahren in englischer Sprache zu schreiben. Gegen seinen aus der alten Heimat mitgebrachten ›östlichen Akzent‹ aus dem östlichen polnischen Grenzland, der sein gesprochenes Englisch ebenso wie auch sein Polnisch charakterisierte, wollte er bewusst anschreiben, denn in der geschriebenen Sprache konnte dieser ja nicht wahrgenommen werden. Sein mit den Jahren sich noch verstärkender »ukrainische[r] Akzent« (Schenkel/Trepte 2010: 15), auf den zahlreiche Zeitgenossen und Conrad-Forscher immer wieder gern verweisen, wurde zugleich als ein untrügliches Kennzeichen einer fortdauernden Zweisprachigkeit in der Einsprachigkeit angesehen (vgl. Najder 1996: 290f.). Für viele Polen war Conrads vernehmbarer slawischer Akzent zu einem hörbaren Beweis seiner eigentlich polnischen Herkunft geworden: »Mówi po angielsku tak ładnie, rozwijając całe bogactwo tego języka. Ale akcentu codzodziemskiego, mimo długiego przebywania w Anglii, nie stracił nigdy. Ten akcent czysto polski dodawał wiele uroku jego wymowie« (Rakowska-Łuniewska 1996:373).² Nach seinem vollzogenen Sprachwechsel gab es zahlreiche Überredungsversuche seiner polnischen Landsleute, Conrad zur Aufgabe des Englischen bzw. zur (auch literarischen) Rückkehr zu der ihm auch weiterhin nahestehenden heimischen polnischen Sprache zu überreden. Am bekanntesten sind diesbezüglich die heftigen, leidenschaftlichen Vorwürfe geworden, die die namhafte polnische Schriftstellerin Eliza Orzeszkowa wegen seines »Sprachverrats« und der »Vergeudung seines Talents« im Ausland an ihn gerichtet hatte. Conrads Verhalten tadelte sie als »zutiefst unpatriotisch und sündhaft« (Schenkel/Trepte 2010: 14). Auf die Unterstellungen seiner Landsmännin reagierte Conrad 1901 folgendermaßen: »Ich glaube nicht, dass ich meinem Land untreu geworden bin, indem ich den Engländern bewies, dass ein Adliger aus der Ukraine ein ebenso guter Seemann sein kann wie sie selbst, und überdies ihnen mittels ihrer eigenen Sprache etwas zu sagen hat.« (Ebd.: 15) Einige polnische Freunde versuchten Conrad sogar vorzuschreiben, wie er seine Treue gegenüber der polnischen Tradition und dem nationalen polnischen Erbe unter Beweis stellen könnte. So sollte er in seinen literarischen Werken in erster Linie »das unglückliche Los seines (geteilten) polnischen Vaterlandes« thematisieren und auf diese Weise die ignorante Welt darüber informieren (Kocówna 1963: 62f.). Seit der ersten Übersetzung Conrads ins Polnische (1897) wurde von seinen Landsleuten immer wieder die Frage gestellt, ob Conrad ausschließlich als ein englischer – oder aber auch als ein polnischer Schriftsteller angesehen werden könnte. Letztend-

2 | »Er spricht so hübsch englisch und entfaltet dabei den ganzen Reichtum dieser Sprache. Doch seinen fremdländischen Akzent hatte er trotz seines langjährigen Aufenthaltes in England niemals verloren. Dieser rein polnische Akzent verlieh seiner Aussprache viel Anmut.« (Übers. H.-C.T.)

lich wurde in diesen, z.T. heftigen und leidenschaftlich ausgetragenen Diskussionen ein Kompromiss angestrebt, der darauf abzielte, Conrads literarisches Werk auch polnisch zu vereinnahmen. So vertrat man die Meinung, dass der Schriftsteller, der seine Werke zwar in englische Sprache geschrieben hätte, im Grunde genommen doch polnisch sei. Das Englische würde lediglich ein anderes (sprachliches) Gewand darstellen (vgl. Trepte 1999: 29-44). So brachte u.a. der polnische Literaturhistoriker Wiktor Gomolicki diese Problematik 1905 noch einmal auf einen Nenner, als er öffentlich die Frage erhob: »Pole oder Engländer?« (Gomolicki 1905: 12). Der polnische Schriftsteller Stefan Żeromski bezeichnete Conrad als »seinen Landsmann«, dem er sich zutiefst verbunden fühle und den er als sein literarisches Vorbild anerkannte, auch wenn Żeromski selbst – anders als Conrad – in seinem literarischen Werk stets der polnischen Sprache die Treue gehalten hatte (Żeromski 1925: 6). Eine in Polen zunehmend Verbreitung findende Version war es, Conrad als »Sohn zweier Vaterländer« anzusehen (Zubrzycka 1996: 298). Aus diesem offensichtlichen Grunde würde er zwangsläufig auch über einen »doppelten« Patriotismus, eine doppelte Identität verfügen (ebd.: 310). Polnische Zeitgenossen bescheinigen Conrad übereinstimmend ein hervorragendes schriftstellerisches Talent und hoben dessen Anpassungsgabe an die neuen Lebensbedingungen hervor, die dazu führten, dass der Schriftsteller schon bald den »Geist« seiner neuen Umgebung in sich aufgenommen hätte (vgl. ebd.: 300). Andere Literaturwissenschaftler gelangten wiederum zur bitteren Erkenntnis, dass in der Brust des Schriftstellers »das polnische Herz« bereits aufgehört hätte zu schlagen: »Sądzę, iż niedalekim będą od prawdy, gdy stwierdzę, że przy schyłku swego życia był już tylko z pochodzenia Polakiem« (Górski 1996: 329)³. Selbstzeugnisse Conrads, die sich u.a. auf Kategorien wie Sprache, Identität und Heimat beziehen, sind nicht immer eindeutig, sie sind nicht selten verwirrend und können sich sogar widersprechen. So bezog Conrad beispielsweise das Wort Heimat, vor allem in der englischen Bedeutung von »home«, ausschließlich auf England, während er das polnische Wort »ojczyzna« (Vater-/Heimatland) für sein Herkunftsland verwendete (vgl. Najder 1968: 19). Die östliche, polnisch-ukrainische Seite Conrads wurde in der einschlägigen Forschung fast gänzlich der polnischen Kultur- und Literaturwissenschaft überlassen und von ihr abgedeckt. So interessieren sich u.a. die Polenisten im Lande vornehmlich für die »Abhängigkeit« der Werke Conrads von der Kultur und Literatur seiner ersten Heimat, Polen (vgl. Zabierowski 1971; Krajka 1995; Najder 1996; 1964; 2007).

Polnische Literatur- und Kulturwissenschaftler versuchen des Weiteren hauptsächlich den Einfluss der polnischen Geschichte, Kultur, Literatur, Mentalität, Ethik und Tradition auf das schriftstellerische Werk Conrads nachzuweisen (vgl. Kocówna 1963; 1967). Aus diesem polnischen Erbe würde sich sowohl Conrads besonderer Stil als auch das fremdländische »Aroma«, die »Musik«,

3 | »Ich glaube, dass ich mich nicht weit von der Wahrheit entfernt befinde, wenn ich feststelle, dass Conrad an seinem Lebensabend bereits nur noch der Herkunft zufolge Pole war.« (Übers. H.-C.T.)

das »Blumige«, der »exotische Klang« in seiner englischen Sprache ergeben (Morzinski 1994: 6-8). In zahlreichen Textanalysen versuchten polnische Literaturwissenschaftler den Nachweis zu erbringen, dass vor allem die polnische Lexik, u.a. in Gestalt von mehr oder weniger sichtbaren »Polonismen« (ebd.: 6), ebenso wie die polnische Syntax und der polnische Sprachrhythmus Conrads englische Sprache merklich beeinflusst hätten (vgl. Morf 1976: 16).

Von dem in Guatemala im Exil lebenden polnischen Schriftsteller Andrzej Bobkowski wurde Conrad als »kosmopolitischer Pole« (Kosmopolak) bezeichnet. Dieses Mischwort, aus Pole und Kosmopolit bestehend, sollte eine neue, erweiterte Auffassung von »Polentum« (polskość) ermöglichen, und zwar in einem weitaus breiter gefassten Sinne als »Polonität«, eine Kategorie, die eine Zugehörigkeit zu Polen, unabhängig von ethnischen, sprachlichen, kulturellen oder religiösen Kriterien, ermöglichen sollte. Die Vertreter einer solchen liberalen Auffassung beriefen sich hauptsächlich auf das Erbe der mehrsprachlichen, multikulturellen Polnisch-Litauischen Adelsrepublik bzw. in ihrer zeitlichen Fortsetzung auch auf die Tradition der Zweiten Republik Polen (Druga Rzeczpospolita Polska) in der Zwischenkriegszeit (1919-1939). Nach außen sollte »Polonität« Offenheit, Liberalität, Toleranz und Aufgeschlossenheit gegenüber dem westlichen Europa wie auch der ganzen Welt, nach innen hingegen Distanz zu beschränktem Patriotismus und Nationalismus, zum Messianischen wie auch zum Teufelskreis des ewig Polnischen signalisieren. Conrad selbst war Zeit seines Lebens ein Engagement im polnisch-patriotischen Sinne fremd geblieben, auch wenn seine Familie sich zu den patriotisch gesinnten Polen zählte. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges glaubte Conrad noch daran, dass Polen als »a bastard mixture of East and West« für immer ein totes Land sei und die Polen selbst ein bei lebendigem Leib begrabenes Volk bleiben müssten (Carabine/Knowles 1993: 25). An die von den Nationalpolen genährten Träume von der Freiheit und Unabhängigkeit des polnischen Volkes und Vaterlandes glaubte er nicht. Darin schien ihn u.a. auch ein Gedicht seines Vaters Apollo Korzeniowski zu bestätigen: »(W życiu) Polski nigdzie nie ma – (Im Leben) wird es Polen niemals geben« (ebd.). Diese Auffassung ermöglichte es dem jungen Conrad, scheinbar ungetrübt und aus freien Stücken, seine angestammte Heimat und Familie zu verlassen, um auf dem Meer die gesuchte Freiheit und Unabhängigkeit für sich zu finden. Joseph Conrad ging erst in seiner fragmentarischen Biographie *A Personal Record* auf seine eigentlich-polnische Herkunft und den von ihm vollzogenen Sprachwechsel näher ein (vgl. Conrad 1912). Darin hebt er u.a. hervor, dass seinem Entschluss, seine Heimat zu verlassen, ebenso wie seinem späteren Werdegang als englischsprachiger Schriftsteller, eine bewusst getroffene Entscheidung zugrunde lag, dass es allerdings diesbezüglich auch eine ganze Reihe von Zufällen gegeben hatte (vgl. Najder 1996: 21). Interessant sind in diesem Zusammenhang Conrads Ausführungen über sein Verhältnis zum Englischen.

The truth of the matter is that my faculty to write in English is as natural as any other aptitude with which I might have been born. I have a strange and overpowering feeling

that it had always been an inherent part of myself. English was for me neither a matter of choice nor adoption. The merest idea of choice had never entered my head. And as to adoption – well, yes, there was adoption; but it was I who was adopted by the genius of language, which directly I came out of the stammering stage made me its own so completed that its very idioms I truly believe had a direct action on my temperament and fashioned my still plastic character. [...] I say that if I had not written in English I would not have written at all. (Conrad 1912: Vf.)

Conrads Haltung zu seiner eigenen Biographie und zu seiner schriftstellerischen Karriere im englischsprachigen Kontext führte u.a. dazu, dass in seinen literarischen Werken autobiographisches Schreiben so gut wie keine Rolle spielt. Eine gewisse Ausnahme stellt lediglich seine Erzählung *Amy Foster* (1901) dar, die einen deutlichen polnischen Bezug aufweist. Diese Erzählung nimmt eine Sonderstellung in Conrads Gesamtwerk ein (vgl. Treppe 2010). Ähnlich wie Conrad weigern sich zahlreiche andere Autoren, in eine bestimmte Schublade mit der Aufschrift »Exil, Emigration oder Migration« gesteckt und damit ein- und zugeordnet bzw. kategorisiert zu werden (Øverland 2005). Aufgrund dieser Verweigerung möchten sie sich unerwünschten Fragen entziehen, die auf ihre Herkunft, ihre Erstsprache, ihr Herkunftsland, dessen Sprache, Geschichte und Kultur abzielen. Kommt dann doch die Rede auf ihre fremde, scheinbar exotische Herkunft wie auch auf ihre Erstsprache, kann das durchaus zu irritierenden Reaktionen und Äußerungen führen: »For nearly a hundred years Joseph Conrad has been regarded as such a great writer of British literature that many readers are surprised to learn that his native language was Polish« (Morzinski 1994: 5).

Die Debütanten in einer anderen Sprache eignen sich nicht nur Kenntnisse, Traditionen und Werte der anderen Sprache, Literatur und Kultur an, sondern sie »modifizieren diese auch schöpferisch-kreativ für ihre eigenen, nicht nur schriftstellerischen Belange« (Birk/Neumann 2002: 128). Mit ihrem Bestreben, eine unangenehme Zwischen- bzw. Sonderstellung zwischen den Sprachen, Kulturen und Literaturen zu vermeiden, vielmehr ganz zielbewusst in der anderen Sprache und Kultur aufzugehen, können Sprachwechsler wie Joseph Conrad kaum als »Exilschriftsteller« im engeren Sinne dieses Wortes angesehen werden. Andere (Migrations-)Schriftsteller fühlen sich dagegen wohl im Niemandsland zwischen den Sprachen, Kulturen und Literaturen, haben sich dort eingerichtet. Literarische Werke von Autoren, die einen vollkommenen Sprachwechsel vollzogen haben, werden zunächst fast ausschließlich von der Kritik der neuen Heimat wahrgenommen, in der neuen Schreibsprache besprochen, kritisiert und kommentiert. Die eigentliche Herkunft des Autors ist auch im Falle der konservativen englischsprachigen Conrad-Forschung zunächst nur von geringer Bedeutung, sie wird weitgehend verdrängt, ausgespart oder sogar ignoriert. Erst im Verlauf weiterer Analysen und Untersuchungen schenkt man in der westlichen Forschung auch der osteuropäischen (polnisch-ukrainischen) Herkunft größere Aufmerksamkeit bzw. beginnt diese als fremd und exotisch zu vermarkten. So stellte z.B. Jerzy Kosiński seine exotische Herkunft als Osteuropäer, als Pole, Jude oder Roma bewusst heraus, spielte immer wieder mit deren Facetten, die

er hervorragend verstand in den USA, aber auch in Israel wie auch später in Polen zu vermarkten. Im deutschsprachigen Kontext honoriert der Adelbert-von-Chamisso-Preis deutsch schreibende Autoren nichtdeutscher Muttersprache, die häufig den auch stilistisch prägenden Sprach- und Kulturwechsel in ihrem literarischen Schaffen thematisieren. Mit dem Preis wird explizit die (nichtdeutsche) Herkunft der Schriftsteller hervorgehoben. Zahlreiche literarische Werke von Autoren und Preisträgern des Chamisso-Preises, wie z.B. der aus dem Ermeland (Warmia) stammende Artur Becker, sind inzwischen zu einem wichtigen, unverzichtbaren Bestandteil der deutschsprachigen Literatur geworden. Ähnliches ist bereits seit längerer Zeit in den frankophonen und englischsprachigen Literaturen zu beobachten.

JOSEPH CONRAD UND DIE EMIGRATIONS-LITERATUR

Eine narratologische Untersuchung von Texten auf »grenzgängerische« Merkmale bzw. eine »grenzgängerische Erzählweise«, die durch einen Sprachwechsel in eine andere Sprache entstanden, erfolgte bisher nur in wenigen Einzelfällen (vgl.: Jörg, 2012: 38; Nünning 1998: 7). Die slawistische ebenso wie die polonistische Exil- und Migrationsforschung ging nur am Rande auf die in einer anderen Schreibsprache debütierenden Schriftsteller ein, konnten doch Kategorien wie »Exil bzw. Emigration und Diaspora« im literarischen Werk scheinbar kaum präzise Inhalte vorweisen (Jörg 2012: 38). Häufig wurde in der einschlägigen Forschung das Exil vor allem als ein »soziohistorisches bzw. politisches Konstrukt«, nicht aber als eine »literaturwissenschaftliche Kategorie« angesehen (Nünning 1998: 5). Durch sich zunehmend auf das Kulturgedächtnis und die Kulturwissenschaft beziehende Diskurse veränderte sich die Exil- und Migrationsforschung insgesamt, sie konzentriert sich zunehmend auf »Fragen des Erzählens, der Gedächtniskonstruktion sowie Formen und Funktionen der Exilerfahrung in literarischen Texten« (ebd.: 6). In diesem Zusammenhang wird Autoren, die nicht zu den typischen Exil- bzw. Migrationsschriftstellern gezählt werden können, besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Das Phänomen des Sprachwechsels sollte dabei nicht nur in einem engeren Kontext mit der Exil- bzw. Emigrationsproblematik stehen. So geht es zwangsläufig auch im Falle von Joseph Conrad nicht vordergründig nur um »Schreiben im Exil« oder um »Exil im Schreiben« (ebd.: Titelseite), sondern um das bewusste, gewollte Schreiben in einem neuen Idiom. Hier könnte, wenn auf das Schreiben in der Fremde bzw. der neuen Heimat Bezug genommen wird, die Definition von »Exil« höchstens im metaphorischen Sinne greifen, und zwar im Sinne einer »erzwungenen wie auch freiwillig gewählten Trennung eines Menschen von dem ihm vertrauten natürlichen Ort, d.h. von seiner Familie, seiner Vergangenheit, seinem Erbe, von seinem gesellschaftlichen Kontext und seiner kulturellen Sprache« (Bronfen 1993: 169). Diese Auffassung von Elisabeth Bronfen wird auch von Susan Robin Su-leiman geteilt, die Exil wie folgt definiert: »[E]xile in its broad sense designates every kind of estrangement or displacement, from the physical and geographical

to the spiritual« (Suleiman 1998: 2). Im Falle von Joseph Conrad geht es in erster Linie um eine bewusste literarische Verortung in einem neuen Sprach- und Kulturraum, also um das Schreiben in englischer Sprache für ein englischsprachiges Leserpublikum: »I always had but one literary language as if I were born English« (Morzinski 1994: 34; vgl. dazu auch Najder 1996: 338). Ethisch-moralische Fragen gelten im Werk Conrads als »extrem un-englisch«, seine zumeist männlichen Protagonisten versuchen vielmehr, ihre Vergangenheit zu vergessen. Wie der Autor selbst schlagen sie bewusst die Möglichkeit aus, das patriotische Rollenspiel eines »polnischen Pilgers der Freiheit« zu übernehmen, würden sie auf diese Weise doch die eben erst gewonnene Freiheit, das neue Leserpublikum wieder verlieren. Allerdings schien Conrad trotz alledem doch noch einen gewissen Bezug zur »Kultur der Niederlage«, zu den Erfahrungen des »absolut Bösen« aus seiner ersten Heimat aufrechtzuerhalten (vgl. Marinelli 2009: 274).

Das literarische Œuvre eines Sprachwechslers in seinen Verbindungen mit der Sprache, Kultur und Literatur des Herkunftslandes wird von der Literaturwissenschaft der adoptierten Sprache in der neuen Heimat allerdings nur sehr selten bzw. mit entsprechender Verspätung untersucht. So interessierte sich, wie bereits erwähnt, die westliche Conrad-Forschung kaum für die »östliche Seite« des Schriftstellers. Das Desinteresse, Ignoranz und Arroganz gegenüber Mittel- und Osteuropa war diesbezüglich nicht nur in England, sondern in ganz Westeuropa und Nordamerika, übrigens nicht nur zu Conrads Zeiten, weit verbreitet. Die eklatante Unkenntnis der Länder und Kulturen des östlichen Europas ging zumeist einher mit einer »bewährten, mit uraltem Dünkel satt durchsetzten Ignoranz« (Gauß 1995: 217).

Gemeinsam ist der Exil-, der Emigrations- und der Migrationsliteratur unterschiedlicher Provenienz die Erfahrung des *displacement*, des Bruchs mit der vertrauten Sprache und Lebenswelt sowie der Neuverortung. Die perfekte Beherrschung der (neuen) Schreibsprache sowie fundierte Kenntnisse über die neue Heimat, deren Geschichte, Kultur und Literatur können allerdings nicht von vornherein ein Garant dafür sein, in der neuen Sprach- und Kulturgemeinschaft gegenüber Ausgrenzung, Isolation und Marginalisierung gefeit zu sein. »[T]heir newly acquired language skills and knowledge were not integral parts of themselves. This kind of isolation [...] created unbreakable, emotional barrier to genuine and truly satisfying contacts with the host society« (Raef 1990: 44).

Zahlreiche Sprachwechsler überschreiten ganz bewusst die engen Grenzen der Nationalliteratur. Das gilt insbesondere für die moderne Migrationsliteratur. So schreibt die aus der Ukraine stammende Schriftstellerin und Chamisso-Preisträgerin von 2013, Marjana Gaponenko: »Als Schriftsteller darf man sich nicht erlauben, in der Kategorie »Nationalliteratur« zu denken« (Hübner 2013: 12). Derart entnationalisierte Räume finden wir allerdings schon bei Joseph Conrad wie auch bei zahlreichen anderen Schriftstellern osteuropäischer Herkunft (Emile Cioran, Jerzy Kosinski, Libuše Moníková, Artur Becker, Irena Brežná). Bewusst werden andere Länder mit ihrer Geschichte, Kultur und Literatur, mit ihren Menschen, Sitten und Bräuchen in das eigene schriftstellerische Blickfeld gerückt, d.h. die Erzählperspektive reicht weit über den eingeschränkten »natio-

nenalen Horizont« hinaus. Damit leisten diese Schriftsteller einen wichtigen Beitrag, die »natürliche Selbstbezüglichkeit der Kultur aufzusplittern« (Magenau 2009: 76). Im Falle von Joseph Conrad geht es nicht um eine bewusst gewählte »transnationale Schreibweise« oder, wie bereits erwähnt, um eine »Topographie des Dazwischenseins«, d.h. sich zwischen den Sprachen, Kulturen und Literaturen zu befinden; wir haben es auch nicht mit einer Manifestation des »dritten Raums« im Sinne von Homi Bhabha (vgl. Bhabha 1994) oder einer hybriden Kultur als einer besonderen Art der Kulturmischung zu tun. Vielmehr geht es bei Sprachwechslern wie Joseph Conrad um eine intendierte, freiwillige Abnabelung von der Erstsprache und der Kultur des Herkunftslandes. Wir haben es somit mit einer bewusst vollzogenen sprachlich-kulturellen Adoption, Integration bzw. Assimilation zu tun. Schriftsteller wie Joseph Conrad sehen die neue Sprache als einen (Universal-)Schlüssel, mit dessen Hilfe es ihnen gelingen kann, die neue Gesellschaft, deren Geschichte, Kultur und Literatur zu erschließen. Sie wollen in der anderen Sprache, Kultur und Literatur ankommen, ohne sich unbedingt mit den Problemen des Herkunftslandes weiter auseinandersetzen zu müssen (vgl. Schmidt 2008). Aus diesem Grunde sind »Entgleisungen zurück zum muttersprachlichen Idiom« wie auch »Bezüge zur Ausgangskultur«, wie im Falle von Joseph Conrad, nur selten nachzuweisen (Jörg 2012: 305).

Die Reaktion auf den Sprach- und Kulturwechsel, auf das Erschließen anderer nationaler Räume kann, wie hier am Beispiel Joseph Conrads erörtert, unterschiedlicher Art sein. Zweifelsohne ist es die Literatur und Kultur des Aufnahmelandes, der gewählten neuen Heimat, die von einer sprachlichen und literarischen Erneuerung durch die Neuankömmlinge profitiert, auch wenn das nicht immer so gesehen und honoriert wird. Es geht dabei nicht allein nur um eine bloße »Bereicherung der Literatur eines Landes«, zu deren bisherigem »Normalzustand« kommt vielmehr eine Bereicherung, etwas Neues, Anderes, Besonderes, Zusätzliches hinzu. »Die Welt der Zuwanderer mit ihren Besonderheiten und Perspektiven, ihre kulturelle und sprachliche Verortung sind Teil dieser Normalität. [...] Durch die Literatur von Zuwanderern wird eine Normalität hergestellt und keine Bereicherung erzeugt«, äußert in diesem Zusammenhang der österreichische Schriftsteller russisch-jüdischer Herkunft, Vladimir Vertlib (Vertlib 2007: 36). Eine Bereicherung kann die andere Ästhetik, das andere Sprachgefühl, die kritisch kreative Distanz zur neuen Schreibsprache, die erst einen reflektierten Umgang mit der (Schreib-)Sprache ermöglicht, mit einschließen. So werden häufig Formulierungen und Metaphern geprüft; sie werden nach ihrem eigentlichen Wortsinn abgeklopft und in neue, bisher zumeist unbekannte Zusammenhänge gebracht. Auf diese Weise können ungewöhnliche Bilder, neue Worte, eine ungewohnte Ausdrucksweise entstehen und die von Eingewanderten geschriebene und zunächst marginalisierte Literatur vom Rande immer mehr in die Mitte vorrücken. Das ist nicht nur im Angesicht von Bestsellerlisten und (Literatur-)Preisen eine offensichtliche, kaum zu bestreiten- de Tatsache, die vor der Migrationsliteratur bereits von Joseph Conrad mit seinem literarischen Werk unter Beweis gestellt wurde.

Wenn wir abschließend auf die Fragen: ›Ist Conrad also ein transnationaler Erinnerungsort?‹ und ›Was bleibt im kulturellen Gedächtnis?‹ eine Antwort geben möchten, dann sollte zuerst darauf verwiesen werden, dass ein Schriftsteller wie Joseph Conrad die »Menschheit nicht als etwas in Rassen und Nationen Geteiltes« auffasste, sondern sie als eine »Einheit« sah (Allen 1969: 9, zit. n. Förster 2010: 28f.). Ohne größere Bedenken kann Conrads literarisches Werk aus der heutigen Perspektive auch als ein »transnationaler Erinnerungsraum« angesehen werden:

So wie Conrad ein Teil von Schiffsmannschaften war, die sich aus vielerlei Nationen zusammensetzten, wobei die tatsächliche Herkunft im Verlauf einer Seereise von untergeordneter Wichtigkeit wurde, weil vor allem gerade moralische ›Werte‹ zählten, so sind seine Werke stets auch als Abbild transnationaler Kristallisationspunkte der eigenen Vergangenheit les- und interpretierbar. (Förster 2010: 262f.)

Die Topographie, die Conrads Sprachverschiebungen, seiner spezifischen Mehrsprachigkeit in der Einsprachigkeit am nächsten kommt, scheint der Archipel zu sein. Seine ersten literarischen Texte, die im Malaiischen Archipel zwischen Borneo und Sumatra spielen, überwinden unterschiedliche Grenzen. Schiffe fahren mit unterschiedlichen Menschen und Gütern hin und her; scheinbar gibt es hier keine ordnende Zentralmacht, keinen unterdrückenden politischen Apparat so wie u.a. im Osten des europäischen Kontinents. Als Metapher steht der Archipel auch für die Zersplitterung der polnischen Idee, den imaginären Status einer geteilten Nation: »fragmentarisch und embryonal zugleich. Rückständig, randständig, fern von den Zentren der Welt« (Schenkel/Trepte 2010: 17). Der Archipel steht aber auch für Mobilität und Transgression. In einem für Veränderungen (noch) offenen Alter besteigt Conrad verschiedene Schiffe, reist von einer Insel zur anderen, segelt zwischen Sprachen, Kulturen, Ethnien und Identitäten hin und her. Mit seinem Sprachwechsel, seinen Enttabuisierungsversuchen, seiner persönlichen Befreiung von Zwängen unterschiedlicher Art und seiner Weltläufigkeit war und ist Joseph Conrad für viele erneuerungsfreudige, zumeist kosmopolitisch eingestellte Schriftsteller nicht nur polnischer Herkunft, zu einem Vorbild geworden, ein Schriftsteller, dem es mit Erfolg gelungen war, einen Sprengsatz unter ein starres, konservatives Wertesystem zu legen. Im 20. Jahrhundert waren es vor allem Autoren mit einem multikulturellen Verständnis, die sich, ohne dabei ihre nationalen Wurzeln zu leugnen, nationalistischen und religiösen Vereinnahmungen entzogen. Zu ihnen gehörten Schriftsteller wie Czesław Miłosz, Jerzy Stempowski oder Witold Gombrowicz, die sich, in der Tradition Conrads stehend, ebenfalls zur Kategorie der ›Kosmopoliten‹ bekannten. Ihnen folgten, in immer neuen Wellen, weitere Vertreter einer europäisch, weltlich, kosmopolitisch eingestellten Literatur polnischer Provenienz, die u.a. auch im Sinne von *homo duplex* in der Verdopplung von Kultur, Sprache und Identität nicht zuletzt auch eine Verdopplung bzw. Spiegelung ihrer selbst erkannten (vgl. ebd.: 20).

Die Offenbarung künstlerisch-literarischer Genialität mit Hilfe eines bewusst vollzogenen Sprachwechsels, das Erscheinen eines Nabokov, Beckett, Cioran oder Conrad auf der internationalen literarischen Bühne lässt sich nicht nur rational erklären. Auch die soziale Herkunft bzw. nationale Dispositionen haben nur wenig, wenn überhaupt etwas damit zu tun. Die Wahl der anderen Sprache führte allerdings dazu, dass Autoren wie z.B. Joseph Conrad in der anderen Sprache Dinge ausdrücken konnten, die, wären sie im Bannkreis des Nationalen, des ewig Polnischen, des polnischen Mysteriums und der polnischen Seele geblieben, so nicht hätten erkannt und artikuliert werden können. Joseph Conrad hatte sich bewusst für die Sprache und Kultur seiner neuen Heimat England entschieden: »Conrad hatte England gewählt, oder um genauer zu sein, das englische Wesen (britannité), lange bevor er an das Schreiben dachte [...] Wahrscheinlich bedeutet bei Conrad die Wahl des Englischen etwas, was aller Literatur vorausgeht« (ebd.: 18). Für viele Schriftsteller war Joseph Conrad, auch als ein eminent moralischer Autor, zu einer Art Kronzeuge geworden. Durch seine Einstellungen und Vorbildwirkung wurden sie in ihrem Handeln gestärkt, in Conrads Leben und Werk meinen sie sich selbst wiederzuerkennen. Sich zwar selbst als *homo duplex* definierend, hatte Conrad, wie auch zahlreiche andere, in einer anderen Sprache debütierende Schriftsteller, es nicht nur abgelehnt, als »Migrant« und *native intellectual* eine Doppelrolle zwischen den Sprachen und Kulturen zu spielen, sondern die neue Schreibsprache diente ihm u.a. auch zur bewusst vollzogenen Entgrenzung zwischen dem Eigenen und dem Fremden (vgl. Said 2001: 6). In Polen wurde Conrad vor allem in der Zeit der kommunistischen Herrschaft wegen seiner »heroischen Ethik«, wegen seines tragisch-heroischen Individualismus und seines Ehrgefühls, in erster Linie auf seinen Roman *Lord Jim* (Conrad 2005b) bezogen und wegen des daraus resultierenden, angeblich von ihm mit verursachten »Conradismus«, im Sinne von absoluter Treue zu einer falschen Sache, heftig attackiert. Neben der *grande dame* der polnischen Literatur, Maria Dąbrowska, waren es vor allem Autoren wie Czesław Miłosz, Jerzy Andrzejewski, Gustaw Herling-Grudziński und Witold Gombrowicz, die sich immer wieder mit Joseph Conrad auseinandersetzten. Sie wollten damit u.a. erreichen, dass ihr englischer Landsmann in seinem Herkunftsland Polen nicht mehr ein weitgehend fremder Autor blieb. Der bedeutende polnische Schriftsteller Stefan Żeromski hatte bereits in seinem Vorwort zur polnischen Ausgabe von *Lord Jim* hervorgehoben, dass Polen die »geistige Nahrung, wie sie in den Werken Conrads enthalten ist«, dringend benötige (Zabierowski 1992: 12). Neben dem polnischen Conrad steht der universale, kosmopolitische Conrad, der die Wahrnehmung anderer, nachkommender Schriftsteller nicht nur im polnischen, sondern im europäischen und internationalen Kontext schärft.

Es ist schon interessant[,] wie viele Gesichter Conrad hat, dass er von den unterschiedlichsten Traditionen aufgegriffen werden kann. Darin liegt wohl seine Größe – wie die Shakespeares. Er hat ein großes Potential der Verallgemeinerbarkeit, der Universalität. Das Polnische spielt daher für deutsche und andere ausländische Autoren so gut wie keine Rolle. [...] *Heart of Darkness* ist vielleicht dasjenige Werk der Weltlite-

ratur, das die meisten Nachschreiber, Umschreiber, Nachreisenden und Umkreisenden gefunden hat. Es dürften um die fünfzig Werke sein, von V.S. Naipaul bis hin zu dem Science Fiction Autor Robert Silverberg (ebd.)

LITERATUR

- Allen, Jerry (1969): Joseph Conrad, die Jahre zur See. Übers. von Christine Koller u. Gerda Pagorsky. Wuppertal-Barmen.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London.
- Birk, Hanne/Neumann, Birgit (2002): *Go-between*. Postkoloniale Erzähltheorie. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier, S. 111-152.
- Bronfen, Elisabeth (1993): Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität. In: *Arcadia*, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft 28, H. 2, S. 167-183.
- Carabine, Keith/Knowles, Owen (1993): Conrad: Eastern and Western Perspectives. Bd. II: Contexts for Conrad. Hg. v. Wiesław Krajka. Boulder/Lublin.
- Conrad, Joseph (1912): *A Personal Record*. New York/London.
- Ders. (2005a): *Lord Jim*. München/Zürich.
- Ders. (2005b): *Lord Jim*. Übers. von Elli Berger. Hamburg.
- Ders. (2006): *Heart of Darkness*. New York.
- Ders. (2007): *Typhoon and Other Stories*. London/New York, S. 9-25.
- Ders. (2009): *Herz der Finsternis*. Übers. von Sophie Zeitz. München.
- Förster, Frank (2010): Joseph Conrad als transnationaler Erinnerungsraum. In: Elmar Schenkel/Hans-Christian Treppe (Hg.): *Zwischen Ost und West. Joseph Conrad im europäischen Gespräch*. Leipzig, S. 249-263.
- Gauß, Karl-Markus (1995): Nachwort. In: Ders. (Hg.): *Das Buch der Ränder. Lyrik. Klagenfurt/Salzburg*, S. 217-218.
- Gluckman, Max (1962): *Les Rites de Passages*. In: Ders. (Hg.): *Essays on the Ritual of Social Relations*. Manchester.
- Gomolicki, Wiktor (1905): Polak czy Anglik. In: *Życie i Sztuka* H. 1, S. 12-14.
- Górski, Kazimierz (1996): *Moje spotkanie z Josephem Conradem*. In: Najder, Zdzisław (Hg.): *Conrad wśród swoich. Listy Dokumenty Wspomnienia*. Warszawa, S. 329-330.
- Hübner, Klaus (2013): Über das Schreiben in der Fremde. Interview mit Marjana Gaponenko und Artur Becker. In: *Magazin Sprache* 8, H. 14, S. 10-13.
- Jörg, Natalia (2012): *Schreiben im Exil – Exil im Schreiben. Zur narrativen Vermittlung von Exilerfahrungen bei Vladimir Nabokov und Iosif Brodskij*. München/Berlin.
- Kissel, Wolfgang Stephan/Thun-Hohenstein, Franziska (Hg. 2006): *Exklusion: Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. München.
- Kocówna, Barbara (1963): *Wspomnienia i studia o Conradzie*. Warszawa.
- Dies. (1967): *Polskość Conrada*. Warszawa.
- Kosinski, Jerzy (1965a): *Der Bemalte Vogel*. Übers. von Herbert Roch. Bern.
- Ders. (1965b): *The Painted Bird*. Boston.

- Krajka, Wiesław (1995): Joseph Conrad. Konteksty kulturowe. Lublin.
- Magenau, Jörg (2009): Mit der Green Card in ein neues Jahrhundert. In: *Literaturen H. 5*, S. 76-82.
- Marinelli, Luigi (2009): *Historia literatury polskiej*. Übers. von Monika Woźniak. Wrocław.
- Morf, Gustav (1976): *The Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad*. New York.
- Morzinski, Mary (1994): *Linguistic influence of Polish on Joseph Conrad's Style*. Boulder/Lublin.
- Najder, Zdzisław (1964): *Conrad's Polish Background: Letters to and from Polish friends*. Oxford.
- Ders. (1968): J. Conrad. *Listy*. Warszawa.
- Ders. (Hg.; 1996): *Conrad wśród swoich. Listy Dokumenty Wspomnienia*. Warszawa.
- Ders. (2007): *Joseph Conrad: A Life (Studies in English and American Literature and Culture)*. Rochester/New York.
- Nünning, Ansgar (³1998): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: Eine Einführung*. Trier.
- Øverland, Orm (2005): *Visions of home: exiles and immigrants*. In: Peter I. Rose (Hg.): *The dispossessed: an anatomy of exile*. Amherst, S. 7-26.
- Raczyński, Edward (1996): *Spotkanie w poselstwie w Londynie*. In: Zdzisław Najder (Hg.): *Conrad wśród swoich. Listy Dokumenty Wspomnienia*. Warszawa, S. 376-378.
- Raeff, Mark (1990): *Russia abroad: a cultural history of the Russian emigration 1919-1939*. New York/Oxford.
- Rakowska-Łuniewska, Irena (1996): *U Conrada Korzeniowskiego*. In: Zdzisław Najder (Hg.): *Conrad wśród swoich. Listy Dokumenty Wspomnienia*. Warszawa, S. 369-376.
- Said, Edward W. (2001): *Reflections on exile and other literary and cultural essays*. London.
- Schenkel, Elmar/Trepte, Hans-Christian (2010): *Diesseits und jenseits von Polen. Ein Gespräch über Joseph Conrads Peripetien zwischen den Kulturen*. In: Dies. (Hg.): *Zwischen Ost und West. Joseph Conrad im europäischen Gespräch*. Leipzig, S. 11-24.
- Schmidt, Harald (2008): »Migrantenliteratur« gewürdigt. In: *Die Berliner Literaturkritik vom 27. Oktober 2008*, o.S.
- Stape, John Henry (2008): *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge.
- Suleiman, Susan Robin (Hg.; 1998): *Exile and creativity: signposts, travelers, outsiders, backward glances*. Durham.
- Trepte, Hans-Christian (1999): *Zur Zweisprachigkeit von Stanisław Przybyszewski*. In: German Ritz/Gabriela Matuszek (Hg.): *Literarische Rezeption und literarischer Prozeß*. Kraków, S. 29-44.
- Ders. (2010): »Ein Barbar im Garten des Westens«. Joseph Conrads Erzählung »Amy Foster«. In: Elmar Schenkel/Ders. (Hg.): *Zwischen Ost und West. Joseph Conrad im europäischen Gespräch*. Leipzig, S. 163-174.
- Vertlib, Vladimir (2007): *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur*. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesung 2006. Mit einem Nachwort von Annette Teufel und Walter Schmitz sowie einer Bibliographie. Dresden.

- Zabierowski, Stefan (1971): *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896-1969*. Gdańsk.
- Ders. (1992): *Dziedzictwo literackie Conrada w literaturze polskiej XX wieku*. Kraków.
- Żeromski, Stefan (1925): *Autor-Rodak*. In: *Naokoło Świata* 2, S. 12-14.
- Zubrzycka, Tola (1996): *Syn dwu ojczyzn*. In: Zdzisław Najder (Hg.): *Conrad wśród swoich. Listy Dokumenty Wspomnienia*. Warszawa, S. 298-305.

»From my difficult Russian into pedantic English«¹

Vladimir Nabokov und sein Sprachwechsel

NATALIA BLUM-BARTH

Abstract

After a short presentation of Vladimir Nabokov's language-biography, the article traces the path of his language transition. Self-translations, lepidopterological studies, and Nabokov's autobiographical writings are considered as language- and style-forming steps in the development of his English-language virtuosity. The ways in which Nabokov's literary writings in his new language were influenced by his native language (Russian) are highlighted through the example of two techniques, translation and linguistic games.

Title: »From my Difficult Russian into Pedantic English«. Vladimir Nabokov and his Language Transition

Keywords: Nabokov, Vladimir (1899-1977); language transition; autobiographical writing; translation; linguistic games

1. »WEIL ICH SEIT MEINER KINDHEIT ENGLISCH UND FRANZÖSISCH PERFEKT BEHERRSCHE«: ZU NABOKOV'S SPRACHBIOGRAFIE

Vladimir Nabokov wurde am 23. April 1899 in St. Petersburg geboren und wuchs mit seinen vier jüngeren Geschwistern in einer wohlhabenden und gebildeten Aristokratenfamilie auf. Von Kind an bewegte er sich in einer mehrsprachigen Umgebung: Man sprach neben Russisch auch Französisch, und die ersten Gouvernanten kamen aus England, was zur Folge hatte, dass der künftige Schriftsteller Englisch früher lesen lernte als Russisch (vgl. Nabokov 1966: 79). Beide Eltern legten großen Wert darauf, den Kindern die englische Literatur nahezubringen. »In the drawing room of our country house, before going to bed, I would often be read to in English by my mother.« (Ebd.: 81) Diese Selbstzeugnisse aus Nabokov's autobiografischem Roman *Speak, Memory* zeigen, dass er mit Englisch von Kind an nicht nur vertraut war, sondern dass Englisch als Bildungssprache gegenüber dem Russischen als Kommunikationssprache einige Zeit bevorzugt wurde: »During one of his short stays with us in the country that sum-

1 | Dieses Zitat ist dem Vorwort des Autors in *Strong Opinions* (Nabokov 1973: xiii) entnommen.

mer, he [der Vater] ascertained, with patriotic dismay, that my brother and I could read and write English but not Russian (except KAKAO and MAMA).« (Ebd.: 28) Die englische Phase wurde von der französischen abgelöst, und rückblickend beschwor Nabokov »eine gewisse französische Tradition« im alten Russland:

[I]n diesem Rußland gab es nicht nur das Französische, das von Hauslehrerinnen wie Mademoiselle gelehrt wurde, sondern auch eine gewisse französische Tradition, ein Alltagsfranzösisch, das man sich unmittelbar vom Vater auf den Sohn weitergab. Das war Teil unserer Tradition. In erster Linie waren dies eine Reihe französischer Wörter und Sätze, die sich in die russische Konversation mischten (Nabokov 1995b: 500f.).

Über eine seiner französischen Gouvernanten, Mademoiselle Miauton, schrieb der *Lolita*-Autor 1936 die autobiografische Erzählung *Mademoiselle O*, sein erstes und einziges längeres, auf Französisch verfasstes Prosastück, sieht man von dem einige Jahre später entstandenen Essay über Puschkin ab. Der französischen Phase folgte die russische, denn die heranwachsenden Jungen sollten von russischen Privatlehrern auf die weiterbildenden Schulen vorbereitet werden. Mit elf Jahren wurde Vladimir Nabokov auf die Tenischew-Schule, eine der bekanntesten Bildungseinrichtungen St. Petersburgs, geschickt, um seinen fortdauernden Privatunterricht zu ergänzen. Seine Dreisprachigkeit war für den jungen Nabokov absolut natürlich, jedoch nicht für seine Schullehrer: »They accused me [...] of ›showing off‹ (mainly by peppering my Russian papers with English and French terms, which came naturally to me)« (Nabokov 1966: 185). Diese Sprachkenntnisse erlaubten dem literaturinteressierten Jugendlichen die Lektüre der Klassiker der Weltliteratur im Original. Spätestens in Berlin, wohin Nabokov nach seinem Studium in Cambridge umsiedelte und wo er 15 Jahre lang lebte, lernte er Deutsch. Vermutlich war er bereits in Russland mit Deutsch in Berührung gekommen, denn seine Großmutter väterlicherseits, Maria, war Tochter von Baron Ferdinand von Korff, eines deutschen Generals in russischen Diensten (vgl. ebd.: 54). Nabokov stritt seine Deutschkenntnisse aber entschieden ab, was mit seinem angespannten Verhältnis zu Deutschland zusammenhing.

Sein erstes Gedicht schrieb Nabokov mit 15 Jahren. 1916, als er 17 war, erschien sein erster Gedichtband *Cmuxu (Gedichte)*. Über die Sprachwahl für seine Dichtung sagte er Jahrzehnte später: »My medium happened to be Russian but could have been just as well Ukrainian, or Basic English, or Volapük.« (Ebd.: 217) In den zwanziger Jahren avancierte Nabokov unter dem Namen Sirin zu einem der bekanntesten russischen Exilschriftsteller. »Bis Ende der dreißiger Jahre hatte er acht russische Romane und eine Novelle, zahlreiche Erzählungen, mehrere Dramen und hunderte Gedichte geschrieben.« (Balestrini 2009: 2) In die Geschichte der Weltliteratur ging Nabokov als Meister gleich zweier Literaturen ein, der russischen und der englischen, was jedoch mit vielen Anstrengungen und Schwierigkeiten verbunden war.

2. »MEHRFACHE METAMORPHOSE, WIE SIE SCHMETTERLINGEN GELÄUFIG IST«: NABOKOV'S SPRACHWECHSEL

Wie lässt sich erklären, dass Nabokov im Exil zunächst auf Russisch und erst Anfang 1940 auf Englisch schrieb? Was waren seine Motive, knapp zwanzig Jahre lang an Russisch als seiner Literatursprache festzuhalten und dann doch ins Englische zu wechseln? Wie verlief dieser Wechsel? Nachdem Nabokov bereits im ersten Semester im britischen Cambridge eine auf Englisch verfasste naturwissenschaftliche Arbeit über Lepidopteren der Krim und im November 1920 sein englischsprachiges Gedicht *Home* in der Universitätszeitschrift *Trinity Magazine* veröffentlicht hatte (vgl. Nabokov 1973: 5), hörte er plötzlich auf, auf Englisch zu schreiben und wandte sich dem Russischen zu. In *Speak, Memory* bekennt er: »The story of my college years in England is really the story of my trying to become a Russian writer.« (Nabokov 1966: 261) Dieser Versuch steht zweifelsohne im Zusammenhang mit dem rauen und fremden Alltag am Trinity College, mit Sehnsucht und Einsamkeit des jungen Studenten und nicht zuletzt mit der Sympathie seiner Kommilitonen, liberaler Engländer, dem Leninismus gegenüber. Seine Beweggründe, sich dem Russischen zuzuwenden, erklärt Nabokov folgenderweise:

My fear of losing or corrupting, through alien influence, the only thing I had salvaged from Russia – her language – became positively morbid and considerably more harassing than the fear I was to experience two decades later of my never being able to bring my English prose anywhere close to the level of my Russian. (Ebd.: 265)

Hängt Nabokovs Zuwendung zum Russischen bzw. die im Zitat beschriebene Angst nicht mit dem Umzug seiner Familie aus England nach Berlin zusammen? Diese Trennung, bedingt durch finanzielle Knappheit im kostspieligen London, musste die Erinnerungen an die verlassene Heimat wecken, sodass der junge Student die russische Sprache um jeden Preis bewahren wollte. Antiquarisch erwarb er ein Exemplar von Vladimir Dahls *Erklärendem Wörterbuch der lebenden russischen Sprache in vier Bänden*:

I bought it and resolved to read at least ten pages per day, jotting down such words and expressions as might especially please me, and I kept this up for a considerable time. [...] I used to sit up far into the night, surrounded by an almost Quixotic accumulation of unwieldy volumes, and make polished and rather sterile Russian poems not so much out of the live cells of some compelling emotion as around a vivid term or a verbal image that I wanted to use for its own sake. (Ebd.: 265f.)

In der russischen Sprache wähnt sich Nabokov zu Hause und verbindet sie mit seiner Familie, insbesondere mit seinem Vater. Ist es nicht auffällig, dass die literarische Produktion Nabokovs auf Russisch nach dem tragischen Tod seines Vaters im März 1922 bei einem Attentat auf Pawel Miljukow beinahe explodiert? Das Loslassen vom Russischen bzw. der Wechsel zum Englischen fällt dagegen

mit dem Tod seiner Mutter Anfang Mai 1939 zusammen. 1939/1940 schreibt er seinen ersten englischen Roman, *The Real Life of Sebastian Knight*. Mit dem Wechsel in die englische Sprache ging die Erkenntnis einher, den eigenen individuellen Stil, den »persönlichen Dialekt«, den Nabokov sich in der russischen Sprache angeeignet hatte, zu verlieren, und die Angst, sich der »Schablonen« bedienen zu müssen:

Als ich mich 1940 entschloß, in die englische Sprache überzuwechseln, bestand mein Unglück darin, daß ich vorher schon mehr als fünfzehn Jahre lang auf russisch geschrieben und mein Werkzeug, mein Medium bereits geprägt hatte. Als ich dann in die andere Sprache wechselte, sagte ich mich damit nicht von der Sprache Awwakums, Puschkins, Tolstojs los – oder Iwanows, meiner Njanja, der russischen Publizistik –, mit einem Wort, nicht von der allgemeinen Sprache, sondern von deren individuellem, ganz persönlichem Dialekt. Die langjährige Gewohnheit, sich auf eigene Art auszudrücken, gestattete es nicht, sich in der neuen Sprache mit Schablonen zufriedenzugeben – und die ungeheuren Schwierigkeiten der bevorstehenden Veränderung, das Entsetzen vor der Trennung von einem lebendigen, zahmen Wesen versetzten mich zunächst in einen Zustand, über den sich auszubreiten hier nicht nötig ist; ich will nur sagen, daß vor mir kein Schriftsteller eines bestimmten Niveaus derartiges durchgemacht hat. (Nabokov 1995a: 447f.)

Seinen Sprachwechsel verglich Nabokov mit dem von Conrad, den er sehr schätzte, verwies aber auf den zentralen Unterschied zwischen ihnen: Conrad hinterließ in der polnischen Literatur »keinerlei Spur«, wogegen Nabokov einen Spurwechsel unternahm und sich dem Vergleich zwischen der Fahrt in der alten und der neuen »Spur« permanent stellen musste.

Weil ich seit meiner Kindheit Englisch und Französisch perfekt beherrsche, wechselte ich für die Bedürfnisse des Schreibens problemlos von der russischen in die Fremdsprache, als wäre ich, sagen wir, Joseph Conrad, der, bevor er auf englisch zu schreiben anfang, keinerlei Spur in seiner Heimatliteratur (der polnischen) hinterlassen hatte, der sich aber in der gewählten Sprache (Englisch) gekonnt der fertigen Formeln bediente. (Ebd.: 447)

Sein 1941 in den USA erschienener Debütroman *The Real Life of Sebastian Knight* brachte Nabokov Anerkennung als englischer Autor und großes Lob für seinen Stil. Im Brief vom 20. Oktober 1941 schrieb Edmund Wilson, der Literaturkritiker und Freund Nabokovs:

I've just read *Sebastian Knight* [...] and it's absolutely enchanting. It's amazing that you should write such fine English prose and not sound like any other English writer, but be able to do your own kind of thing so subtly and completely. [...] It is all on a high poetic level, and you have succeeded in being a first-rate poet in English. (Nabokov/Wilson 1979: 49)

1940 beginnt Nabokov noch einen russischen Roman, *Solus Rex*. Dieser bleibt jedoch unvollendet. Mit dem Tod der Mutter und angesichts der verzweifelten Lage – seit 1937 fand der junge Familienvater keine Beschäftigung im westeuropäischen Literaturbetrieb – gibt er Russisch als Literatursprache auf. In einem Interview aus dem Jahr 1965 antwortete Nabokov auf die Frage, wie er begann, auf Englisch zu schreiben, Folgendes:

I had started rather sporadically to compose in English a few years before migrating to America [...]. In the late thirties, when living in Germany and France, I had translated two of my Russian books into English and had written my first straight English novel, the one about *Sebastian Knight*. Then, in America, I stopped writing in my native tongue altogether except for an occasional poem which, incidentally, caused my Russian poetry to improve rather oddly in urgency and concentration. My complete switch from Russian prose to English prose was exceedingly painful – like learning anew to handle things after losing seven or eight fingers in an explosion. (Nabokov 1973: 54)

Bei den selbstübersetzten Romanen handelt es sich um *Камера Обскура* und *Отчаяние*. Nabokov ignoriert Winfried Roys englische Übersetzung, die 1936 als *Camera Obscura* herauskam. In der Selbstübersetzung schrieb er den Roman teilweise um und veröffentlichte ihn 1938 unter dem neuen Titel *Laughter in the Dark*. 1937 arbeitete Nabokov an der englischen Übersetzung seines Romans *Отчаяние*, der allerdings erst 1965 unter dem Titel *Despair* erschien. Dass in den Selbstübersetzungen Änderungen, Ergänzungen und Modifikationen vorgenommen wurden, kann kaum verwundern. Besonders deutlich wird dies am autobiografischen Roman *Speak, Memory*, der in vier Versionen vorliegt.² Über die Arbeit an der englischen Ausgabe 1966 sagte Nabokov in seinem Vorwort:

For the present, final, edition of *Speak, Memory* I have not only introduced basic changes and copious additions into the initial English text, but have availed myself of the corrections I made while turning it into Russian. This re-Englising of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task (Nabokov 1966: 12f.).

Dass Vladimir Nabokov als Meister von zwei Literaturen in die Literaturgeschichte einging, dass er trotz seiner Befürchtungen, sich mit seiner englischen Prosa dem Niveau der russischen nicht angleichen zu können, Virtuosität in der englischen Sprache erreichen konnte, ist neben den Selbstübersetzungen seinen lepidopterologischen Studien zu verdanken. Über den Einfluss seiner Arbeit an einem wissenschaftlichen Artikel über den Bläuling auf die Entwicklung seiner englischen Literatursprache schrieb Nabokov an Wilson am 28. November 1943: »The labour involved has been immense; [...] I have dissected and drawn the genitalia of 360 specimens and unraveled taxonomic adventures that read like a

2 | 1951: *Conclusive Evidence*, New York; 1951: *Speak, Memory*, New York; 1954: *Другие берега*, New York; 1966: *Speak, Memory*, New York.

novel. This has been a wonderful bit of training in the use of our (if I may say so) wise, precise, plastic, beautiful English language.« (Nabokov/Wilson 1979: 116)

Auch in einem der letzten Kapitel des Romans *Ada* scheint Nabokov die Bedeutung seiner naturwissenschaftlichen Publikationen zu offenbaren, indem er Van folgende Erkenntnis zuschreibt:

[I]t suddenly occurred to our old polemicist that all his published works – even the extremely abstruse and specialized *Suicide and Sanity* (1912), *Compitalia* (1921), and *When an Alienist Cannot Sleep* (1932), to cite only a few – were not epistemic tasks set to himself by a savant, but buoyant and bellicose exercises in literary style. (Nabokov 1969: 578)

Als heitere und kriegslüsterne Stilübungen in der englischen Sprache betrachtet Nabokov also seine lepidopterologischen Aufsätze. Neben der Übersetzungsarbeit schulten diese sein literarisches Schreiben, denn als Entomologe war er sich seines Stoffes sicher und konnte sich auf die englische Sprache konzentrieren. Dass Nabokov ein besonders geschultes Auge hatte und diese Beobachtungsgabe sich in seinem literarischen Stil niederschlug, stellt man schon nach ein paar Seiten Lektüre fest. Auf die Frage nach der Verbindung zwischen seiner Schmetterlingsforschung und seiner literarischen Tätigkeit antwortete Nabokov: »There is a general way, because I think that in a work of art there is a kind of merging between the two things, between the precision of poetry and the excitement of pure science.« (Nabokov 1973: 10) Entomologische Studien und wissenschaftliche Beiträge des *Lolita*-Autors hinterließen eine unverkennbare Spur in seinem literarischen Schreiben: Nicht Handlung, sondern Beschreibung, Ausführlichkeit und Genauigkeit der Schilderung, Detailverliebtheit und Differenziertheit, Gelehrtheit und Komplexität kennzeichnen Nabokovs Stil, der auch Verspieltheit, Witz und Ironie nicht missen lässt.

3. TECHNIKEN DES MEHRSPRACHIGEN SCHREIBENS BEI NABOKOV

Wie schreibt ein Sprachwechsler bzw. ein zwei- oder mehrsprachiger Autor? Wie zeigen sich in der Sprache des literarischen Werkes andere dem Autor zur Verfügung stehende Sprachen? Dass in der neuen Literatursprache des Sprachwechslers die Erstsprache und -kultur präsent/inkorporiert ist, leuchtet ein, doch wie sich dies konkret in literarischen Werken äußert, wurde selten untersucht. Anzunehmen ist, dass die neue Sprache des Sprachwechslers sich über seine Erstsprache legt, wodurch beide Sprachstrukturen und -systeme permanent verglichen und Überlappungen, Überschneidungen, Verschränkungen sichtbar werden. Diese meistens unterbewusste kognitive Spracharbeit verleitet den Autor zu Spielereien mit Wörtern und Sprachen, die sich mitunter als Stilübungen gestalten mögen, jedoch auch einen neuen Geltungsbereich zu etablieren scheinen, der insbesondere durch Kontakt und Zusammenspiel zweier oder mehrerer Sprachen geprägt ist. Im Folgenden werden zwei von Nabokov besonders häufig

und besonders kreativ verwendete Techniken – Übersetzung und Sprachspiel – anhand des Romans *Ada or Ardor* vorgestellt und analysiert.

3.1 Übersetzung

Vladimir Nabokov war bei weitem nicht der erste Autor, der Übersetzungen seiner eigenen Werke ins Englische oder später ins Russische anfertigte. Er gehört jedoch zu denjenigen Autoren, für die die übersetzerische Tätigkeit zum Meilenstein in ihrer schriftstellerischen Entwicklung geworden war. Hierzu wären Namen wie Rainer Maria Rilke, Stefan George, Ernst Weiß u.a. zu nennen. Auch Nabokov begann sehr früh mit Übersetzungen. Bereits mit elf Jahren übertrug er die Erzählung *Der Reiter ohne Kopf* von Mayne Reid ins Französische, und zwar nicht in Prosa, sondern in Alexandrinern (vgl. Balestrini 2009: 27). Er übersetzte aus dem Englischen und Französischen ins Russische und aus dem Russischen in diese zwei Sprachen. Bereits 1941 schrieb Wilson über das Talent Nabokovs als Übersetzer: »You've got the compression and energy of the language which is what the translators usually don't get.« (Nabokov/Wilson 1979: 42)

Die Selbstübersetzung des autobiografischen Romans *Speak, Memory* hat sich auf seine schriftstellerische Arbeit, aber auch auf die Historisierung seiner eigenen Vergangenheit, die Archivierung seines Gedächtnisses ausgewirkt. Es kann kaum verwundern, dass Nabokov von einem Literaturübersetzer zu einem nicht unumstrittenen Übersetzungstheoretiker avancierte, der mit seinen radikalen Ansichten und der Prosaübersetzung von Puschkins *Eugen Onegin* einen Diskurs eröffnete. Als Verfechter einer worttreuen Übersetzung schrieb Nabokov einen Kommentar zu seiner Prosaübersetzung, der fünfmal umfangreicher ist als der übersetzte Text selbst. Über ein Jahrzehnt arbeitete er an diesem Philologenunternehmen und beschrieb Zeile für Zeile all die Anspielungen, historischen Hintergründe und poetischen Beziehungen im Werk Puschkins. In Nabokovs literarischem Werk nimmt Übersetzung als Thema und Motiv einen großen Raum ein und avanciert zu einer der Techniken des mehrsprachigen Schreibens, was sich vor allem in der Parallelität der Sprachen niederschlägt.

Parallelität des Russischen im Englischen und seine Funktion

Anders als französische Einsprengsel³, die weder übersetzt noch kommentiert werden, begleitet Nabokov russische Textstellen in seinen englischen Werken immer mit englischer Übersetzung bzw. Erläuterung. Dies dient jedoch nicht nur dem Verständnis der russischen Textstellen und der Erklärung von Realien, die so in einem anderen Kulturkontext nicht geläufig sind, sondern auch der

3 | Französische Einsprengsel gehen auf die Tradition des 19. Jahrhunderts zurück, als Französisch in den Kreisen des russischen Adels den Stand einer Bildungs- und Kultursprache genoss. Dies manifestiert sich u.a. darin, dass Nabokov französische Autoren im Original zitiert.

Hervorbringung eines für die englische Sprache neuen Laut- und Klangbildes. Dies sei an zwei Beispielen aus dem Roman *Ada* veranschaulicht:

- (1) Her poor little letters from the homes of madness to her husband were sometimes signed: Madame Shchemyashchikh-Zvukov («Heart rending-Sounds»). (Nabokov 1969: 20)
- (2) She developed a morbid sensitivity to the language of tap Water [...] she felt tickled at the thought that she, poor Aqua, had accidentally hit upon such a simple method of recording and transmitting speech [...] that were to replace those that had gone *k chertyam sobach'im* (Russian »to the devil«) with the banning of an unmentionable »lammer«. (Ebd.: 23)

Diese Beispiele beziehen sich inhaltlich auf Aqua, die unter einer Geisteskrankheit leidet und in einem Heim wohnt. In beiden Beispielen wird der russische Ausdruck in der englischen Übersetzung wiedergegeben, sodass der Leser keine Verständnisschwierigkeiten hat. Dabei lässt sich beobachten, dass der Autor seinen Leser auf fremde Worte vorbereitet. Im ersten Satz wird durch Alliterationen in »little letters« und »sometimes signed« auf den wehmütigen Klang des Namens eingestimmt, mit dem Aqua ihre Briefe unterzeichnet. Darüber hinaus führt die Formulierung »poor little letters« den Leser auf den noch fremden, unleserlichen und unaussprechlichen Namen hin, der dann in der englischen Übersetzung aufgelöst wird.

Im zweiten Beispiel wird der Leser schon eine halbe Seite vor der Verwendung des russischen Ausdrucks durch Aquas »krankhafte Sensibilität für die Sprache von fließenden Hähnen« auf das Thema Sprache gelenkt. Die von Aqua entdeckte Methode »of recording and transmitting speech« fokussiert weiterhin das Thema Sprache, bis der Leser schließlich in der russischen Formulierung »*k chertyam sobach'im*«, insbesondere durch die drei darin enthaltenen Zischlaute, mit einer ihm fremden Sprache konfrontiert wird. Zwar folgt der russischen Redewendung unmittelbar die englische Übersetzung in Klammern, jedoch geht es an dieser Stelle weniger um das Verständnis als vielmehr um das Erlebnis der Sprachen bzw. des Klanges. Das Verfahren Nabokovs, seinen Leser in der englischen Sprache das Russische durch Beschreibungen des Klangs erleben zu lassen, scheint zu einem seiner Lieblingskunstgriffe zu gehören. Dabei zeigt sich, dass russischen Passagen häufig eine rhythmus- bzw. melodiebildende Funktion auf der Ebene der Prosodie zukommt, wie im folgenden Beispiel: »Nehoroshaya, nehoroshaya sobaka,« crooned Ada with great aspiratory and sibilatory emphasis as she gathered into her arms the now lootless, but completely unabashed, »bad dog.« (Ebd.: 69)

Die englische Übersetzung der russischen Sequenz erscheint erst am Ende des Satzes, zum einen, um die Melodie nicht zu stören, zum anderen, um die Aufmerksamkeit des Lesers für das Nachempfinden der russischen Stelle in der Beschreibung des Klangs, »with great aspiratory and sibilatory emphasis«, zu lenken. Neben der rhythmus- und melodiebildenden Funktion, insbesondere wenn die russische Sequenz eine Wortwiederholung enthält, scheinen russische

Textstellen und ihre englischen Übersetzungen häufig eine veranschaulichende bzw. verdeutlichende Funktion aufzuweisen.

Übersetzung als Thema und Motiv

Darüber hinaus etablierte sich die Übersetzung zu einem der wichtigsten Motive Nabokovs, die mit Sprache, Sprachwechsel und Mehrsprachigkeit zusammenhängen und zum Vehikel des literarischen Schreibens werden, was im Folgenden an einem Beispiel aus dem Roman *Ada* illustriert wird. Im zehnten Kapitel des ersten Teils werden nicht nur Übersetzen, literarisches Missverstehen und Fehlinterpretieren thematisiert, sondern der Autor spannt den Bogen von Tolstoi zu Rimbaud, wodurch beide Sprachen – Russisch und Französisch – und das Motiv des Übersetzens eingeführt werden.

»As in the case of many flowers,« Ada went on, with a mad scholar's quiet smile, »the unfortunate French name of our plant, *souci d'eau*, has been traduced or shall we say transfigured –«

»Flowers into bloomers,« punned Van Veen.

»*Je vous en prie, mes enfants!*« put in Marina, who had been following the conversation with difficulty and now, through a secondary misunderstanding, thought the reference was to the undergarment. (Ebd.: 63f.)

Ada doziert über die Namen der Sumpfdotterblume in verschiedenen Sprachen und empört sich über ihre falsche Übersetzung, die im Französischen sogar »transfigured«, verunstaltet, wird. Um ihren Gedanken auf den Punkt zu bringen, kalauerte Van »Flowers into bloomers«. Durch die Mehrdeutigkeit des Wortes »bloomer« – »Blüte«, »Stilblüte« und »grober Fehler« – wird die von Ada beklagte »transfiguration« veranschaulicht. Marina missversteht dieses Wortspiel, denn sie dachte »the reference was to the undergarment«. Dass Marina an Unterwäsche denkt, hängt mit der von Amelia Bloomer, einer amerikanischen Frauenrechtlerin, erfundenen Pluderhose zusammen, die Frauen mehr Bewegungsfreiheit erlauben sollte. Das nach Bloomer genannte Kleidungsstück ist ein Homonym zu »bloomer« und wird von Nabokov zur Erzeugung des Wortspiels und Sprachwitzes verwendet. Dadurch leitet er zu einer weiteren Verunstaltung über, einer Missbildung von Rimbauds Gedicht *Mémoire* in der englischen Übersetzung, die von Ada beklagt wird:

[O]ur learned governess, who was also yours, Van, and who [...] drew my attention – my wavering attention – to some really gorgeous bloomers, as you call them, Van, in a Mr. Fowlie's *soi-disant* literal version – called »sensitive« in a recent Elsian rave – sensitive! – of *Mémoire*, a poem by Rimbaud (which she fortunately – and farsightedly – made me learn by heart [...]) (ebd.: 64).

Nabokov verhöhnt Wallace Fowlies⁴ wörtliche Übersetzung von Rimbauds Gedichten ins Englische, die offensichtlich positive Kritiken erhielten, indem er ihr »some really gorgeous bloomers« zuschreibt, auf die Ada von ihrer Gouvernante aufmerksam gemacht wurde.

Als Van Rimbaud im Original zitiert, »les robes vertes et déteintes des fillettes«, fährt Ada mit Fowlies Übersetzungsschnitzern fort:

– the nuance of willows, and counting the little sheep on her *ciel de lit* which Fowlie turns into ›the sky's bed‹; instead of ›bed ceiler.‹ But, to go back to our poor flower. The forged *louis d'or* in that collection of fouled French is the transformation of *souci d'eau* (our marsh marigold) into the asinine ›care of the water‹ – although he had at his disposal dozens of synonyms, such as mollyblob, marybud, maybubble, and many other nick-names associated with fertility feasts, whatever those are. (Ebd.: 64f.)

In diesem Zitat scheint das Leitmotiv nicht nur des ganzen Kapitels, sondern des gesamten Romans verschlüsselt zu sein. Dieses verbirgt sich hinter den Farben. Die im zweiten Teil des Zitats genannten Blumennamen, wie auch im gesamten botanischen Exkurs Adas, sind Variationen der fremdsprachigen Namen für die Pflanze *Caltha palustris*, deren Blüten glänzend gelb sind. Die Farbe Gelb korrespondiert mit Blau, das bei Rimbaud sehr explizit erwähnt wird – »ayant le ciel bleu pour ciel-de-lit« –, während Ada Fowlies Übersetzungsfehler akzentuiert, wodurch die Aufmerksamkeit des Lesers auf das französische Original und das gesamte Gedicht gelenkt wird. Die hier angesprochene Farbkombination kulminiert leitmotivisch im 31. Kapitel des Romans: Das englische »yellow-blue« stellt ein Homophon des russischen »я люблю« (ich liebe) dar. Somit deutet Nabokov bereits zu Beginn des Romans, in einem der ersten Gespräche zwischen Ada und Van, die verbotene Liebe der Geschwister an.

3.2 Sprachspiel

Nabokovs Sprachspiele weisen eine Dynamik auf: In der Anfangsphase seines literarischen Sprachwechsels sind sie besonders verbreitet und oft plakativ verwendet, während in späteren Werken Wortspiele zwar seltener vorkommen, dafür jedoch ausgefallener und raffinierter sind. Eine der Erklärungen für diese Beobachtung könnte Sprachneuheit sein, die den Moment des Entdeckens, Staunens sowie der Faszination und Erschütterung beinhaltet. Dadurch eröffnet sich für einen Autor, der seine literarische Sprache wechselt, eine Goldgrube an stilistischen Möglichkeiten, die auf das Spiel mit Sprachen zurückgehen. Solange sich eine vollkommene Vertrautheit mit der neuen Sprache nicht einstellt, die eine Voraussetzung für den Sprachautomatismus bildet, konstituiert sich der Schreibprozess eines Sprachwechslers aus zwei Sprachen, die in einem dynamischen Hierarchieverhältnis zueinander stehen. Die Selbstverständlich-

4 | Wallace Fowlie (1908-1998) war amerikanischer Schriftsteller und Literaturwissenschaftler.

keit der Sprache ist nicht gegeben und das Neue wird unterbewusst mit dem bereits abgespeicherten System der Muttersprache abgeglichen. Auf der phonetischen Ebene beispielsweise hallt das fremdsprachige Wort in das vorhandene muttersprachliche Lautbild hinein, weil man bemüht ist, das Vertraute wiederzuerkennen. Wenn die Andersdeutigkeit des homophonen Wortes aufgegriffen und als Stilmittel verwendet wird, bekommt das Wort einen doppelten Boden: Bedeutungen in beiden Sprachen treten in Bezug zueinander, überlagern und verdichten sich bzw. entlarven und karikieren einander. Das Spiel mit Wörtern und ihren Bedeutungen avanciert bei Nabokov zu einem seiner unverkennbaren Stilmittel. Dies sei am folgenden Beispiel veranschaulicht.

In einem Brief an Wilson schreibt Nabokov: »My pigeon-English is developing feathered feet and a primadonna's bosom.« (Nabokov/Wilson 1979: 96) In einem früheren Brief aus dem Jahr 1941 findet sich ein russisches Zitat mit dem gleichen Motiv: »Крепко жму вашу руку; кажется, скоро разучусь писать по-русски, такъ много пишу на своемъ »пиджин'е.« (Ebd.: 39) Im russischen Zitat kann das Wort »пиджин«, das als Kauderwelsch verstanden wird, kaum das Spiel der Mehrdeutigkeiten im englischen Satz wiedergeben. Die Schreibweise »Pigeon-English« überrascht insofern, als man die Schreibweise »Pidgin« erwartet und stattdessen das gleichklingende Wort »pigeon« (Tauben) sieht. Nabokov scheint diese Bedeutungen absichtlich überlagern zu wollen und nimmt im zweiten Teil des Zitats auf beide Bezug: Während »pigeon« mit »gefiederte[n] Füße[n]« und »-busen« korrespondiert, lässt sich der beschriebene Fortschritt des Autors im Englischen – »entwickelt allmählich«, »Primadonnen-« – auf »Pidgin« beziehen. Nabokov ging es allerdings nicht um eine bloße Überlagerung dieser zwei Bedeutungen, sondern um eine Aussage, die er darin verschlüsselt. Mit dem »Tauben-«-Englisch, das »gefiederte Füße und einen Primadonnenbusen« entwickelt, rekurriert er auf sein literarisches Schreiben in russischer Sprache, und zwar unter dem Pseudonym Sirin. Dieser Name leitet sich vom lateinischen Wort Sirene ab, einer Sagengestalt, die in der russischen Folklore mit Kopf und Brust einer schönen Frau dargestellt wird. Indem Nabokov auf seine Fortschritte im Englischen verweist, gibt er ein Selbstzeugnis von der Qualität seines literarischen Schreibens in der neuen Sprache, und zwar dahingehend, dass es sich seiner literarischen Produktion in der russischen Sprache annähert.

Während dem obigen Beispiel das englische Homophonenpaar »Pidgin-« »pigeon« zugrunde liegt, verwendet Nabokov im Titel seines letzten Romans *Ada or Ardor: A Family Chronicle* ein Homophonenpaar, dessen Teile englischer und russischer Sprache angehören. Die Bedeutung des englischen Wortes »ardor« – Glut, Inbrunst – avanciert zur Eigenschaft Adas, da ihr Name in der Aussprache ihrer Mutter in Vans Ohren mit dem Klang des englischen »ardor« gleichgesetzt wird: »»Presently Ada will show you all the rooms in the house. Ada?« (She pronounced it the Russian way with two deep, dark »a's, making it sound rather like »ardor.«)« (Nabokov 1969: 39) Durch den Gleichklang des Namens Ada (der im Roman auf das russische Wort »ад«, die Hölle, verweist) und

des englischen Wortes »ardor« exponiert der Autor ein homophones interlinguales Paar und somit die seinen Text konstituierende Mehrsprachigkeit.

Das Wortspiel ist eine komprimierte, subtile Dokumentation eines komplexen, oft kritischen, entlarvenden oder witzigen Gedankenganges oder Sachverhaltes. Wenn das Geheimnis des Wortspiels in der Qualität der gegenübergestellten Bedeutungen und ihrer Entfernung voneinander bestehen soll, so ist das Spiel mit gleichen Wörtern verschiedener Sprachen eine Goldgrube für mehrsprachige Autoren. Nabokovs Sprachsensibilität wurde darüber hinaus durch »einen Aspekt einer weitverbreiteten Strömung in der Literatur der russischen Moderne« potenziert, worauf Simon Karlinsky treffend hinwies:

Ein Interesse an der Paronomasie, an der Entdeckung bis dahin unerkannter Beziehungen zwischen den semantischen und phonetischen Aspekten der Sprache, und zwar nicht zum Zweck des Spiels mit Worten, sondern um verborgene neue Bedeutungen zu enthüllen, bildete eine Grundlage der Prosa von Remisow, Belyj und anderen russischen Symbolisten. (Karlinsky 1995: 60)

Diese Reihe kann mit Nabokov fortgesetzt werden, und dies sei auf der Ebene des Buchstabenspiels, des Anagramms, veranschaulicht. Hierzu seien zunächst zwei längere Passagen aus *Ada* zitiert. Bei seinem ersten Besuch auf Ardis Hall erinnert sich Van beim Anblick von Marina und ihrer elfjährigen Tochter Ada an seine erste Begegnung mit Marina:

Some ten years ago, not long before or after his fourth birthday, and toward the end of his mother's long stay in a sanatorium, »Aunt« Marina had swooped upon him in a public park where there were pheasants in a big cage. She advised his nurse to mind her own business and took him to a booth near the band shell where she bought him an emerald stick of peppermint candy and told him that if his father wished she would replace his mother and that you could not feed the birds without Lady Amherst's permission, or so he understood. (Nabokov 1969: 37)

Zehn Jahre später betrachtet Van beim Teetrinken auf Ardis Hall Marinas Porträt:

Marina's portrait, a rather good oil by Tresham, hanging above her on the wall, showed her wearing the picture hat she had used for the rehearsal of a Hunting Scene ten years ago, romantically brimmed, with a rainbow wing and a great drooping plume of black-banded silver; and Van, as he recalled the cage in the park and his mother somewhere in a cage of her own, experienced an odd sense of mystery as if the commentators of his destiny had gone into a huddle. (Ebd.: 38)

»A great drooping plume of black-banded silver« ruft bei Van Erinnerungen an »pheasants in a big cage« und an »his mother somewhere in a cage of her own« hervor. Dass diese Erinnerungen nachträglich aus der Perspektive eines gebildeten Mannes niedergeschrieben wurden, verraten zwei Details, die einem

vier- bzw. vierzehnjährigen Kind unmöglich geläufig sein konnten: der Name »Lady Amherst«, ohne deren Erlaubnis man keine Vögel füttern durfte, und »Tresham«, der Maler von Marinas Porträt. Beide Namen weisen gleiche Buchstaben auf und sind durch ihre Umstellung, also durch das Anagrammieren, gebildet worden. Der gemeinsame Nenner in den beiden Erinnerungsepisoden ist der Käfig: einmal der Vogelkäfig und ein anderes Mal das Irrenhaus, in dem Vans Mutter eingesperrt ist. Warum verbindet der Erzähler Jahrzehnte später beide Erinnerungen durch das vermeintlich unwesentliche Detail, die überflüssigen Namen? Eine der möglichen Deutungen könnte sein, dass es nicht um die Namen des Malers und der Lady geht, sondern um das Verfahren des Anagrammierens, der Permutation. So wie die Buchstaben umgestellt werden, können auch Erinnerungen durcheinander geraten. Dadurch könnte Nabokov auf einen unzuverlässigen Erzähler und das Erzählte als Konstrukt des Gedächtnisses anspielen: »Memory met imagination halfway in the hammock of his boyhood's dawns.« (Ebd.: 70) Das Anagramm veranschaulicht somit das Versatzstückhafte der Erinnerung und hebt jegliche Objektivität auf.

Bereits die wenigen hier vorgestellten Beispiele verdeutlichen, dass der sprachlichen Gestaltung von Nabokovs Werken eine besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden muss, denn sein Schreiben konstituiert sich aus dem Changieren, Ineinanderwirken und gegenseitigen Inkorporieren der Sprachen. In die englische Sprache des Textes sind hauptsächlich russische und französische Einsprengsel sowie lateinische Fachbegriffe integriert, und zwar so, dass sie oft eine neue Bedeutungsebene eröffnen. Dadurch generiert Nabokov Wortspiele, Sprachwitz, Doppelbödigkeit, Mehrdeutigkeit, hintergründige Anspielungen und Codierungen, die eine Entschlüsselung verlangen. Die Herausforderung besteht darin, dass Nabokovs Verschlüsselungen häufig die Technik der Übersetzung zugrunde liegt, wodurch eine andere Sprache (meistens Russisch, aber auch Französisch, Italienisch, Latein, Griechisch u.a.) in die englische Sprache seines Werkes bedeutungsgenerierend hineinwirkt. Durch diese palimpsestähnliche Verschachtelung der Sprachen verleiht Nabokov seinen Werken einen besonderen ästhetischen Reiz.

LITERATUR

- Balestrini, Nassim Winnie (2009): Vladimir Nabokovs Erzählwerk. Eine Einführung. Berlin.
- Karlinsky, Simon (1995): Einleitung. Lieber Bunny, Lieber Volodya – oder Affinität einer Differenz. In: Vladimir Nabokov: Gesammelte Werke. Bd. XXIII: Briefwechsel mit Edmund Wilson. 1940-1971. Hg. v. Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg, S. 17-69.
- Nabokov, Vladimir (1951a): *Conclusive Evidence*. New York.
- Ders. (1951b): *Speak, Memory*. New York.
- Ders. (1954): *Drugije Berega*. New York.
- Ders. (1966): *Speak, Memory: An autobiography revisited*. New York.

Ders. (1969): *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. New York.

Ders. (1973): *Strong opinions*. New York.

Ders. (1995a): Anhang II. Textstellen, die in der russischen Fassung (*Drugije berega*, 1954) anders lauten oder nur in ihr stehen (deutsche Übersetzung von Katrin Finke-meier). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XXII: *Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie*. Hg. v. Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg, S. 447-491.

Ders. (1995b): Anhang III. Längere Passagen in der französischen Urfassung von Kapitel 5 (*Mademoiselle O*), die in den späteren Fassungen weggelassen wurden (deutsche Übersetzung von Christel Gersch). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XXII: *Erinnerung, sprich. Wiedersehen mit einer Autobiographie*. Hg. v. Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg, S. 492-503.

Ders./Wilson, Edmund (1979): *The Nabokov-Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940-1971*. Hg. v. Simon Karlinsky. New York.

Der Fall Jiří Gruša und sein ›Fallen‹ in die deutsche Sprache

RENATA CORNEJO

Abstract

*Among the Czech 'Migration authors' who left Czechoslovakia after 1968, Jiří Gruša belongs to the oldest generation, those who had already developed their own Czech writing style before his 1981 exile. This article examines the changes in the use of language in Gruša's literary work since his 1981. The changes took place under difficult conditions and had a lasting effect on his literary work from, especially in his precise work with the language, his fondness for etymology and his entirely creative use of the German language. This is demonstrated by selected poems from his two collections *Der Babylonwald* (1991) and *Wandersteine* (1994), as well as on his collection of essays *Gebrauchsanweisung für Tschechien* (1999).*

Title: The Case of Jiří Gruša and his ›Cases‹ for the German Language

Keywords: Gruša, Jiří (1938-2011); migration literature; contemporary German literature; multilingualism; new language change

1. DEUTSCH SCHREIBENDE AUTOREN / AUTORINNEN AUS DER EHEMALIGEN TSCHECHOSLOWAKEI

»Erst im stummland bin ich stumm geworden« (Gruša 1994: 40) lauten die ersten zwei Zeilen aus dem Gedicht *Wortschaft* eines der bekanntesten deutschsprachigen Schriftsteller tschechischer Herkunft – von Jiří Gruša. Die Zeilen beziehen sich metaphorisch auf die Situation eines Migrationsautors, der sich im fremden Land mit einer neuen Sprache konfrontiert sieht, die er sich als Dichter erst ›aneignen‹ muss, andererseits ist das Wort »stummland« eine wortwörtliche Übersetzung des tschechischen Wortes »Deutschland« ins Deutsche (tsch. »Německo« von »němý«, dt. »stumm«) – eine kreative Wortschöpfung, die stellvertretend für die häufig angestrebte Dialogizität der Texte solcher Autoren und Autorinnen stehen kann.

Aus Jiří Gruša wurde einer der wichtigsten Vertreter der deutsch schreibenden Gegenwartsautoren, die aus der ehemaligen Tschechoslowakei stammen – die meisten von ihnen haben das Land im Zusammenhang mit dem Prager Frühling und der nach 1968 folgenden sogenannten Normalisierungszeit verlassen. Dass ihr Einzug in die deutsche Literatursprache durchaus als erfolgreich

bezeichnet werden kann, belegen zahlreiche Preisverleihungen: Mit dem *Adelbert-von-Chamisso-Preis* wurden neben Jiří Gruša (Ehrengabe zum *Adelbert-von-Chamisso-Preis* 1997) auch Ota Filip (1986), Libuše Moníková (1991), Magdalena Sadlon (2008 Förderpreis) und Michael Stavarič (2012 Hauptpreis) ausgezeichnet; der *Alfred-Döblin-Preis*¹ wurde an Libuše Moníková für ihren Roman *Die Fassade* (1987) und an Jan Faktor für seinen Roman *Schornstein* (2005) verliehen; für seine originellen und kreativen Kinderbücher erhielt Michael Stavarič bereits dreimal den *Österreichischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur*² und 2013 für das Kinderbuch *Gloria nach Adam Riese* den Literaturpreis *Luchs*³, der ihm den literarischen Durchbruch in diesem Genre auch in der BRD verschaffte. 2010 wurde Jan Faktors Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams aus Prag* für den *Preis der Leipziger Buchmesse* nominiert und Milena Odas Text *Der Briefschreiber* bekam 2007 eine Nominierung für den *Ingeborg-Bachmann-Preis*, um auch die jüngste Generation zu nennen.

Dass sich die Autorinnen und Autoren aus der ehemaligen Tschechoslowakei nach dem vollzogenen Sprachwechsel im deutschsprachigen Raum so erfolgreich durchsetzen konnten, wie es Jiří Gruša, Ota Filip, Irena Brežná oder Libuše Moníková in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts gelungen ist, ist für ein so kleines Land durchaus eine erhebliche Leistung. Insbesondere im 21. Jahrhundert, als die sogenannte interkulturelle Literatur sowie das Phänomen der Mehrsprachigkeit bzw. der Polyphonie und Dialogizität der Texte von Autorinnen und Autoren mit Migrationshintergrund in den Fokus sowohl des Literaturbetriebs (vgl. Preisverleihungen, Buchbesprechungen) als auch der Literaturwissenschaft gerückt sind, gewannen die Autorinnen und Autoren tschechischer Herkunft innerhalb der deutschsprachigen Literaturszene immer mehr an Bedeutung, obwohl sie noch vor dem Zusammenbruch des sozialistischen Regimes in der Tschechoslowakei im Jahre 1989 ausgewandert sind: 1999 erscheint der erste Teil der sogenannten *Stehendofer Trilogie* von Milan Ráček; 2000 publiziert Jaromír Konečný, der zweimalige Vizemeister des *Internationalen Poetry Slams* in Deutschland, seinen ersten Erzählband *slam stories* und Michael

1 | Das Literarische Colloquium Berlin und die Akademie der Künste (Berlin) richten den Wettbewerb um den nach Alfred Döblin benannten und 1979 von Günter Grass gestifteten Literaturpreis für unveröffentlichte Prosa alle zwei Jahre aus. Seit 2007 wird die Preisträgerin oder der Preisträger durch ein »Wettlesen« bestimmt. Die Nominierten werden ins Literarische Colloquium Berlin eingeladen, wo sie ihre Texte vortragen und zur Diskussion stellen. Die Lesungen der Nominierten werden – ebenfalls seit 2007 – aufgezeichnet und bei Literaturport (Online-Portal für die deutschsprachige Literatur) als Hörprobe veröffentlicht. Die Preisträgerin bzw. der Preisträger wird direkt im Anschluss an die Lesungen von der Jury bestimmt; die Preisverleihung findet traditionell am nächsten Tag in der Akademie der Künste statt.

2 | Er gewann ihn 2007 für *Gaggalaġu* (Kinderbuch), 2009 für *BieBu* (Sachbuch) und 2012 für *Hier gibt es Löwen*.

3 | Der *Luchs* ist ein Literaturpreis für Kinder- und Jugendbücher, der von der Wochenzeitung *Die Zeit* und *Radio Bremen* gemeinsam verliehen wird.

Stavarič seinen ersten Gedichtband *Flügello*; 2002 wird der autobiographisch geprägte Debütroman *Novemberfüden* von der in der Schweiz lebenden Katja Fusek publiziert; 2006 erscheinen das Erstlingswerk *Eine Suche nach Glück* von Stanislav Struhar, Stavarič erster Roman *stillborn* und sein erstes Kinderbuch *Gagalagu*, der erste Roman *Schornstein* von Jan Faktor und der erste Roman *Die Töchter der Róza Bukovská* von Zdenka Becker; 2008 folgt der erste Roman *Die beste aller Welten* von Irena Brežná; 2011 debütiert schließlich Milena Oda mit ihrem Roman *Nennen Sie mich Diener*. So könnte man, etwas euphemistisch formuliert, die Behauptung wagen, dass die nach 1945 gewaltsam unterbrochene Tradition der deutschsprachigen Literatur aus Böhmen und Mähren durch die politischen Umstände nach 1968 und während der darauf folgenden ›Normalisierungszeit‹ durch dieses neuzeitliche Phänomen eine Art ›Fortsetzung‹ erfahren hat, indem die Autorinnen und Autoren aus der ehemaligen Tschechoslowakei, verwurzelt in der tschechischen oder slowakischen Kultur, zum wichtigen und integralen Bestandteil der deutschsprachigen Literatur wurden.

2. EINZELNE GENERATIONEN UND IHRE SPEZIFIKA

Mittlerweile kann in Bezug auf die deutsch schreibenden Autorinnen und Autoren, die im Zusammenhang mit dem Jahr 1968 die damalige Tschechoslowakei verlassen und sich im deutschsprachigen Ausland niedergelassen haben, von drei bzw. vier Generationen gesprochen werden. Die besonderen Merkmale dieser vier Generationen sollen im Folgenden dargestellt werden. Es ist allerdings anzumerken, dass es sich um eine stark ›vereinfachende‹ Einteilung handelt, die einen ersten Einblick in die Breite des Phänomens vermitteln soll, jedoch keineswegs dessen Komplexität gerecht werden kann, in der unterschiedliche persönliche Beweggründe für die Emigration bzw. die Emigrationsumstände selbst (legal/illegal, politisch/unpolitisch motiviert, erzwungen/freiwillig), unterschiedliche Vorkenntnisse der deutschen Sprache, das unterschiedliche Alter zum Emigrationszeitpunkt und beim vollzogenen Sprachwandel u.v.m. zu berücksichtigen wären.

1. Die erste, noch vor dem Zweiten Weltkrieg geborene Generation war schon vor dem Jahr 1968 literarisch tätig und meistens wegen ihrer kritischen Einstellungen dem Regime gegenüber bekannt. Als Befürworterin der in den 60er Jahren eingeleiteten Reformen wurde sie nach 1968 behördlichen Restriktionen ausgesetzt und später direkt oder indirekt zur Ausbürgerung gezwungen (vgl. Jiří Gruša, Ota Filip oder Pavel Kohout, obwohl sich der Letztere Anfang der 50er Jahre als Autor zunächst mit regimekonformen Gedichten über den sozialistischen Aufbau des Landes einen Namen machte). Für sie gestaltete sich der Heimat- und der damit verbundene Sprachwechsel nicht zuletzt wegen des relativ hohen Alters schwierig (Jiří Gruša war 47 Jahre alt, als er literarisch in die deutsche Sprache wechselte).

2. Anders verhält es sich bei der zweiten Generation, die während des Zweiten Weltkrieges und später geboren ist und ihre literarische Tätigkeit erst nach der Emigration, gleich in der Fremdsprache, begonnen hat. Sie ist in der Zeit der sozialistischen Aufbauphase aufgewachsen, erlebte mit großer Begeisterung die politische Liberalisierung der 60er Jahre sowie ihre anschließende gewaltsame Unterbrechung in noch jungem Alter und umso intensiver (Libuše Moníková war 23 Jahre alt und studierte an der Karlsuniversität Germanistik, Jan Faktor erlebte die damalige liberale Atmosphäre mit 17 Jahren als eine Art ›Rausch‹; vgl. Faktor/Simon 2000: 31). Beide Autoren haben das Land offiziell verlassen (Heirat) und mussten, im Unterschied zu vielen anderen, den Kontakt zu ihrem Heimatland und ihrer Muttersprache nie abbrechen.
3. Die Vertreter der dritten Generation haben den ›Prager Frühling‹ nicht mehr direkt erlebt, da sie zu diesem Zeitpunkt noch zu jung waren. Einige von ihnen sind im Erwachsenenalter ausgewandert, einige wurden noch im Kindesalter von den emigrierenden Eltern während der ›Normalisierungszeit‹ in der Hoffnung auf ein besseres Leben im westlichen Ausland mitgenommen. Die Letzteren kamen demzufolge in das neue Land noch als Kinder, sodass sie bereits im Zielland sozialisiert und eingeschult wurden, was in der Regel zu einer schnellen und problemlosen Aneignung der neuen Sprache führte (bei einigen entwickelte sich im Laufe der Jahre die zweite Sprache zur Hauptsprache).
4. Mittlerweile kann auch noch von einer vierten Generation gesprochen werden, zu der die Autorin Milena Oda (geb. 1975) zu rechnen wäre. Sie lebt heute abwechselnd in Berlin und New York und schreibt sowohl in deutscher als auch in tschechischer und englischer Sprache. Ihre Wahl der neuen Sprach- und Literaturheimat ist das Ergebnis einer rein persönlichen Präferenz, die erst im Zuge des allmählich zusammenwachsenden Europas (Erweiterung der Europäischen Union) und der zunehmenden Globalisierung realisierbar geworden ist. Sie repräsentiert damit die neue Generation des 21. Jahrhunderts.

Wie schon erwähnt, die Hintergründe und Umstände, die die Autorinnen und Autoren zum Schreiben in der deutschen Sprache bewegten, sind nicht nur zwischen den, sondern auch quer durch die einzelnen Generationen recht unterschiedlich, sodass auch der Sprachwechsel höchst individuell verlief. Für einige war er, wie bei Jiří Gruša, mit einer schweren persönlichen Krise verbunden, für andere vollzog er sich allmählich, kaum bemerkbar im Laufe der Jahre, für einige war er das Ergebnis einer pragmatischen Überlegung im Hinblick auf die Größe des Lesepublikums oder eine logische Entscheidung für eine Weltsprache. Insbesondere für die erste Generation, die ihre eigene literarische Ausdrucksweise bereits in der tschechischen Sprache fand, war der Sprachwechsel in eine andere Literatursprache höchst problematisch bzw. nur teilweise möglich: So veröffentlichte Ota Filip (geb. 1930) seinen ersten tschechischen Roman, *Cesta ke hřbitovu*, 1968, seinen ersten auf Deutsch verfassten Roman, *Großvater*

und die Kanone, 1985, im Jahre 2000 legte er seinen Roman *Der siebente Lebenslauf* in zwei Sprachfassungen gleichzeitig vor, und in den letzten Jahren schreibt er wieder auf Tschechisch. Ein anderes Beispiel ist der partielle Sprachwechsler Pavel Kohout, der in der Emigration nur seine dramatischen Werke auf Deutsch, alle seine Romane jedoch auch weiterhin auf Tschechisch verfasste.

Die drei Namen – Pavel Kohout (geb. 1928), Ota Filip und Jiří Gruša (geb. 1938) – stehen nicht zuletzt auch für die ganze Spannweite aller möglichen politischen Einstellungen zum damaligen Regime, obwohl der Lebensweg alle drei zu demselben Ergebnis führte – zur Ausbürgerung aus der Tschechoslowakei und Emigration in ein deutschsprachiges Land. Alle drei waren Zeugen der inszenierten Schauprozesse der 50er Jahre, beteiligten sich als Journalisten oder junge Autoren aktiv in der Periode des ›Tauwetters‹ der 60er Jahre und erlebten die Repressionen der folgenden ›Normalisierungszeit‹ der 70er Jahre. Trotz der Angehörigkeit zu derselben Schriftstellergeneration, die dasselbe zur selben Zeit erlebte, repräsentieren sie doch durchaus unterschiedliche individuelle Schicksale und unterschiedliche politische Einstellungen: Pavel Kohout, ein überzeugter Aufbau- und später unerwünschter Reformkommunist, Ota Filip, ein sich bereits in den 50er Jahren von den kommunistischen Idealen distanzierender Beobachter, und Jiří Gruša, ein überzeugter Demokrat und von Anfang an ein unnachgiebiger Kritiker des Regimes. Erst in der unfreiwilligen Emigration (Filip wurde 1974, Kohout 1978, Gruša 1981 ausgebürgert) werden sich ihre Wege kreuzen, und erst dort werden sie sich trotz unterschiedlicher Biographien und Weltanschauung anfreunden und gegenseitig helfen. Jeder aus seiner Sicht werden sie diese Zeit mit ihren Werken literarisch darstellen und so ein überzeugendes Gesamtbild der Epoche liefern, wie es Pavel Kohout anlässlich des 70. Geburtstages von Jiří Gruša zutreffend formulierte:

Wir legen zwei Hälften eines widersprüchlichen Bildes in ein Gesamtbild zusammen, bemüht dabei um eine möglichst objektive Sicht auf drei Viertel des 20. Jahrhunderts. Jeder von uns singt dabei seinen Part, damit das Publikum das möglichst sauberste Duett darüber hört, dass auch ganz unterschiedliche Lebensläufe nicht gegeneinander laufen müssen. (Kohout 2008: 24.)

3. GRUŠAS ›FALLEN‹ IN DIE DEUTSCHE SPRACHE

Der 1938 in Pardubice in einer wohlhabenden Beamtenfamilie geborene Jiří Gruša hatte ein bewegtes Schicksal. Als begabter junger Intellektueller machte er sich bereits Anfang der 60er Jahre als Dichter einen Namen, wobei er die Verpflichtung der Literatur gegenüber jeglicher Ideologie immer ablehnte. Die 1964 von ihm mitgegründete Literaturzeitschrift *Tvář* (dt. »Gesicht«) verstand sich als ein nichtmarxistisches Literaturforum, wie auch die ein Jahr später mitbegründeten *Hefte für junge Literatur*. Nach dem Scheitern der Reformierungsbewegung im Jahr 1968 wurde er im Zuge der folgenden ›Normalisierungszeit‹ sehr bald mit dem Verbot öffentlicher literarischer Tätigkeit belegt (der offizielle

Grund dafür war die angebliche Pornographie in seinem Roman *Mimner*) und er konnte von nun an seine Werke nur im Samisdat⁴ verbreiten. Dort (in der *Edition Petlice*) erschien 1978 auch sein Roman *Dotazník aneb molitba za jedno město a jednoho přítele* (dt. *Der 16. Fragebogen*), der zum Anlass der strafrechtlichen Verfolgung des Schriftstellers und seiner Inhaftierung im August 1978 wurde. Zwar wurde Gruša aufgrund der persönlichen Intervention von Heinrich Böll kurz darauf entlassen, man hat sich jedoch des unbequemen Schriftstellers und Unterzeichners der *Charta 77* (eines Dokuments, in dem die Einhaltung der Bürgerrechte in der Tschechoslowakei gefordert wurde) bald »entledigt«: Nachdem Gruša das Angebot eines dreimonatigen Stipendiums in den USA angenommen hatte, wurde ihm 1980 kurz vor seiner Rückkehr wegen angeblichen staatsfeindlichen Äußerungen von der tschechoslowakischen Regierung die Staatsbürgerschaft aberkannt. Zu diesem Zeitpunkt war der Autor bei seinen Freunden in der Schweiz und entschied sich, ohne lange überlegen zu müssen, für die Bundesrepublik Deutschland als vorläufige »Heimat.«⁵ Er sprach ein relativ gutes Deutsch und war durch Bölls Intervention sowie seinen ins Deutsche übersetzten Roman *Der 16. Fragebogen* (1979 übers. von Marianne Pasetti-Swoboda) dem deutschen Publikum nicht ganz unbekannt. So ließ sich ein de facto »prominenter Exilautor« in St. Augustin bei Bonn nieder. Trotz seiner Bekanntheit sowie der finanziellen Unterstützung seines Verlegers in der Anfangsphase blieb Grušas Wirkungskreis in der BRD zunächst eingeschränkt. Als ein etablierter tschechischer Dichter, der unerwartet und gegen seinen Willen sein Lesepublikum verloren hat, sah er sich in einem fremden Land mit einer fremden Sprache konfrontiert – ein Dichter, der nie an einen Sprachwechsel gedacht hätte, wenn er nicht sozusagen über Nacht »im stummland stumm« geworden wäre. In einem Interview bezeichnet Gruša rückblickend seine damalige Ausbürgerung als einen sehr harten »Schicksalsschlag«, der ihn beinahe das Leben gekostet hätte (vgl. Gruša in Cornejo 2010: 460). Der Autor bezieht sich mit diesen Worten auf den besonderen Verlauf seines Sprachwechsels, der mit einem physischen und psychischen Zusammenbruch einherging. Anfangs traute sich Gruša nur kurze Texte wie Rezensionen oder Essays auf Deutsch zu schreiben. Nachdem er an der deutschen Übersetzung seines letzten tschechischen Romans *Doktor Kokeš – Mistr Panny* (dt. *Janinka*, erschienen 1984) mitgearbeitet und versucht hatte, tschechische Sequenzen künstlerisch adäquat ins Deutsche zu übertragen, intensivierte sich seine persönliche Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache dermaßen, dass er einen stressbedingten Hirnschlag erlitt und vorüber-

4 | Das aus dem Russischen stammende Wort »Samisdat« bezeichnet die Verbreitung von alternativer, nichtsystemkonformer Literatur über nichtoffizielle Kanäle, z.B. durch Handschrift, Abtippen oder Fotokopie und das Weitergeben der so produzierten Exemplare. So war der Samisdat neben privaten Lesungen oft der einzige Weg, nichtkonforme Texte einem breiteren Publikum im eigenen Land zugänglich zu machen.

5 | Gruša interessierte sich schon früher für die deutsche Sprache – er übersetzte u.a. Rilke und Kafka ins Tschechische (seine erste Frau war die Tochter des bedeutenden Prager deutschen Intellektuellen und Germanisten Eduard Goldstücker).

gehend erblindete. Im fremden Land, in der Universitätsklinik Venusberg bei Bonn eingeliefert, ergriff den Schriftsteller das Gefühl, die Augen der Welt zu haben: »Mitten in dem Sturz war ich mir beinahe sicher, daß die Welt sich durch uns ihre Augen besorgt. Mein PADÁNÍ [tsch. »das Fallen«, »der Sturz«] – ein schönes tschechisches Wort für einen Fall, der gerade geschieht – war omnipräsent, da auch die Welt in mich hineinstürzen wollte.« (Gruša 2000: 42)

Eine Bekannte brachte Gruša sein tschechisches Gedicht *Padání* in deutscher Übersetzung von Peter Lotar unter dem Titel *Predigt den Fischen* ins Krankenhaus mit. In der deutschen Fassung verschwand die Nebenbedeutung des langsamen Fallens im Tschechischen vollkommen. Eine Übertragung des Gedichtes ins Deutsche wurde für Gruša zur persönlichen Herausforderung:

Ich machte mir wieder ein Bildnis. [...] Jetzt, als ich nichts mehr sah, kamen Ideen zu mir. [...] Ich zeichnete sie, trug sie ein, in das entfernte hellere Dunkel vor mir und wurde glücklich. [...] Das Padání, das langsame Fallen, wurde immer konkreter. Ich zeichnete es – als den ersten Text von Thamyris. Selbst im Tschechischen fällt man nicht ewig. Irgendwann liegt man am Boden, wird zum Fall. Und alles, was Fall ist, wird auch zur Welt. (Ebd.: 47)

Auf dem Venusberg, im Fallen inbegriffen, brachte sich der erblindete Schriftsteller Ideogramme bei, er vereinfachte Abbildungen von Worten, verkleinerte sie, bis sie wieder zu Buchstaben wurden und deutsche Worte bildeten: »Ich notierte das Deutsche plötzlich wie einst das Tschechische« (ebd.: 51). Der unterschwellig verlaufende Sprachwechsel wurde in seinem Fall als Identitätskonflikt ausgetragen, der zu Wahrnehmungsveränderungen und zur Auflösung der bis dahin klaren Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem führte: »Es kamen Worte zu mir, die ich nicht mehr verlernen sollte. Ich fing an, sie als Tatsachen zu spüren – so wie einst auf Tschechisch. War einst meine tschechische Poetik als Dia-Noia erworben, so wäre jetzt ihre deutsche Schwester als Para-Noia zu verstehen« (ebd.: 51). Mit der »Para-Noia« bezeichnet der Autor keinen Verfolgungswahn oder einen ähnlichen psychischen Zustand, sondern er benutzt beide Wörter in ihrem ursprünglichen Sinn: Dia-Noia als das, was man »entziffert« und ergründet, die Para-Noia als das, was man »parallel gegen- und nebeneinander« als Wissen erwirbt, im Sinne von »para-noetisch« (Gruša in Cornejo 2010: 466). Oder anders ausgedrückt: »Innerhalb dieser neuen Sprache beherrsche ich nur Gruša!« (Hudabiunigg 1995: 80) – d.h., im Tschechischen stehen ihm zahlreiche Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung, die er automatisch oder spielerisch erworben oder sich durch die Sozialisierung mittels gelesener Literatur oder angefertigter Übersetzungen angeeignet hat, im Deutschen steht ihm dagegen keine ›Klaviatur‹ zur Verfügung, er kann nur das zum Ausdruck bringen, was er selbst erschaffen hat. In der neuen Sprache kann und muss er als Dichter nur auf sich selbst zurückgreifen und einen eigenen Sprachstil bzw. einen ganz spezifischen individuellen Sprachausdruck entwickeln. Das ist es, was auch den Reiz einer solchen ›Sprachwende‹ (und das nicht nur bei Gruša) ausmacht. In diesem Sinne ist der so späte und schmerzvoll vollzogene Sprach-

wechsel auch in den Augen des Autors rückblickend »eine klare Bereicherung« (Gruša in Cornejo 2010: 465) gewesen: »Ich bin jetzt ein freier Gruša« (Gruša in ebd.: 471). Wie der Autor selbst unterstreicht, spielte dabei die Beziehung zu seiner damaligen Lebensgefährtin und späteren (dritten) Ehefrau, Sabine Gruša, eine bedeutende Rolle, denn ein erfolgreicher Sprachwechsel wäre ohne eine Bezugsperson, die in der neuen Sprache fest verankert ist, nicht zu denken: »Dass sie meine Frau werden würde, war damals noch nicht klar. Sie hat jedoch von Anfang an meinen Kampf um diese neue Sprache begleitet und sehr behutsam mein Deutsch korrigiert, ohne meine sprachlichen Eigenheiten zu eliminieren.« (Gruša in ebd.: 468) Als Dank widmete ihr der Schriftsteller sein Gedicht *Der Babylon – der Wald in Ensko* (im Lyrikband *Der Babylonwald* veröffentlicht) sowie dessen bereits 1985 entstandene tschechische Fassung *Les Babylon* (2001 im Band *Grušas Wacht am Rhein aneb Putovní ghetto* erschienen).

4. DER FALL J. GRUŠA – DIALOGIZITÄT ALS ÄSTHETISCHE QUALITÄT SEINER TEXTE

Grušas erste auf Deutsch verfasste Gedichtsammlung ist unter dem Titel *Der Babylonwald* 1991 in der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart erschienen. Mit dem Titel evoziert Gruša gezielt mehrfache Konnotationen und Assoziationen: Das Grundwort »Wald«, das für Angst, Sich-Verlaufen, Herumirren bzw. Verwirrung steht, wird durch das Bestimmungswort »Babylon« semantisch fortgeführt und erweitert: Babylon impliziert einerseits die Erfahrung des Exils und des Heimatverlustes am Beispiel der jüdischen Gefangenschaft in Babylonien, andererseits aber auch die Verheißung des Endes der Verbannung durch den Auszug aus der babylonischen Gefangenschaft (d.h. das Herausfinden aus dem dunklen Wald). Des Weiteren verweist »Babylon« auf den Turm von Babel, dessen hochmütiger Bau mit der sprachlichen Verwirrung der Völker und der Zerstörung des Turms bestraft wurde. Aus anfänglicher volksübergreifender Verständigung in einer Sprache wurde sprachliche Vielfalt, nachdem Gott den babylonischen Turm zum Einsturz gebracht hatte. Der »Babylonwald« steht also für die sprachliche Vielfalt, aber zugleich symbolisiert er auch die ursprüngliche sprachliche Einheit und die Möglichkeit der Verständigung in einer und durch eine Sprache: »Baboland ist das älteste Symbol der Einigkeit der Sprachen und der tiefsten Wurzeln der Gemeinsamkeit.« (Gruša in ebd.: 467)

Auch der Titel seiner zweiten Gedichtsammlung *Wandersteine* (1994) ist mehr als symbolträchtig in Bezug auf die angesprochene Problematik. »Wandernde Steine« sind ein Oxymoron, das zwei gegensätzliche, einander widersprechende bzw. sich ausschließende Begriffe verbindet – unaufhörliche Bewegung und Stillstand. Der Stein versinnbildlicht das Erstarrte, Unbewegliche und ewig Bestehende, das Wandern symbolisiert dagegen die ewige Suche und das Nichtankommen bzw. das nomadenhafte Dasein eines wandernden Dichters.

Wandersteine sind des Weiteren im Volksmund auch sogenannte Findlinge⁶, gerundete Granitblöcke, die hangabwärts ›gewandert‹ sind und nun in Verwitterungsgrus eingebettet am Waldrand liegen und als ein Symbol der Isolation, Vereinsamung bzw. Heimatlosigkeit dienen können. Wandersteine sind aber auch Steine, die beim Wandern in der Natur die Orientierung erleichtern⁷ und so eine Stütze bzw. einen Halt in der ortlosen Landschaft eines zwischen den Sprachen wandernden Dichters bieten können – eine vielschichtige Chiffre für das Leben eines Dichters (insbesondere mit Migrationshintergrund).

Wie aus diesen zwei Beispielen ersichtlich ist, sind für Grušas dichterische Sprache ungewöhnliche Wortzusammensetzungen, Wortverbindungen, Wortspiele oder gar neue Wortschöpfungen durchaus charakteristisch. Der Sprachwechsel soll bei ihm, so Gruša, das sprachspielerische Element wesentlich verstärkt haben. Das Interesse für die Etymologie und Grušas Bestreben, den Wortbedeutungen immer ›auf den Grund zu gehen‹, wurden für den Schriftsteller de facto zu einer Obsession:

Ich habe mich seitdem für die Etymologie immer mehr interessiert, immer Vergleiche angestellt, immer erforscht, womit was zusammenhängt. In diesem Sinne [...] habe ich die Tendenz, immer alles zu vergleichen, zu erklären, zu relativieren und zu fragen, was es bedeutet – das heißt alles in eine Relation zu bringen. Das ist die Konsequenz dieser Bilingualität. (Gruša in ebd.: 465.)

Dieses »Abtasten der Wörter und ihrer Bedeutungen«, das von einer intensiven »Auseinandersetzung mit sprachlichen Phänomenen« sowie vom »Hinterfragen sprachlicher Konventionen« zeugt, ist sicherlich nicht nur für Gruša typisch, sondern für viele deutschschreibende Autoren und Autorinnen anderer Muttersprachen. Ackermann bescheinigt ihnen insgesamt ein »intensiveres Sprachbewußtsein« (Ackermann 1997: 21f.), wobei der Prozess der sprachlichen Neuorientierung manchmal selbst als literarisches Mittel eingesetzt wird, indem sprachliche Normen »bewußt und gezielt« durchbrochen werden oder gezielt ›inkorrektes Deutsch‹ verwendet wird (ebd.: 23). Häufig wird die Mehrsprachigkeit der Autorinnen und Autoren als evidente Dialogizität in die einzelnen Texte eingebaut, indem die ›fremde‹ Schreibweise oder Strukturen der Erstsprache im sprachlichen Erscheinungsbild des deutschsprachigen Textes bemerkbar gemacht werden. So ist das auch bei Gruša, dessen sprachliche Innovationen im Hinblick auf die Verschränkung der Muttersprache mit der deutschen Sprache durchaus vielfältig sind. Die Einbeziehung der evidenten Dialogizität in seine

6 | Vgl. das grimmische Wörterbuch unter »Wanderstein«: »*dasselbe wie wanderblock*« (Grimm/Grimm 1992: Bd. 27, Sp. 1700), sowie unter »Wanderblock«: »*größere steinmassen, die durch wasserfluten oder andere elementarkräfte von ihren ursprünglichen lagerstätten entfernt worden sind [...]: erratische blöcke, irrböcke, findlinge, wanderblöcke*« (ebd.: Bd. 27, Sp. 1648).

7 | Die Idee wegmarkierender Wandersteine stammt aus dem Elbsandsteingebirge. Dort sollen solche Steine schon um 1900 aufgestellt worden sein und bis heute liegen.

literarischen Texte ist bei ihm zweifelsohne unter den deutschsprachigen Autoren tschechischer Herkunft am meisten ausgeprägt und in dem Sinne sprachens- bzw. grenzübergreifend.⁸ Zu den typischen Vorgehensweisen gehören:

1. Tschechische Schreibweise einzelner Wörter: Diese wird beibehalten, vor allem bei den Personen und Ortsnamen.
2. Tschechische Wörter werden mit oder ohne Übersetzung eingefügt, wobei ein inhaltlicher Bezug bestehen bleibt, wie z.B. im Titel des Gedichts *Ein Ort wie Dunkles* (Gruša 1991: 32), der eine Übertragung der tschechischen Bedeutung des Ortsnamens »Tmář« (tsch. »tma«, dt. »Dunkel«) ins Deutsche ist. Hier wird die Leserin oder der Leser sowohl mit der deutschen Übertragungsvariante als auch mit dem tschechischen Original im Untertitel des Gedichts (*in Tmář*) konfrontiert.
3. Verwendung von Abkürzungen tschechischer Wörter als Wortspiel: Mit diversen Kürzeln wie »Itz« und »Ensko« in einigen Gedichten spielt der Autor auf seine Geburtsstadt Pardubitz (dt. Schreibweise, tsch. »Pardubice«) an. Das Kürzel »Ensko« (die Großschreibung lässt auf einen geographischen Begriff schließen) verweist einerseits auf die geographische Region »Rovensko« im Böhmisches Paradies (»Rovensko pod Troskami«), andererseits ist sie auch auf andere tschechische Wörter als Kürzel übertragbar und ermöglicht insofern weitere Deutungen. Die Assoziation mit »Československo« (dt. »Tschechoslowakei«) erlaubt das Wortende als ein Symbol für das vorzeitige Beenden des »Prager Frühlings« und somit der selbstständigen Tschechoslowakei bzw. der Tschechoslowakei mit »demokratischem Antlitz« zu lesen, d.h., das Kürzel fungiert in diesem Moment ebenfalls als graphisches Abbild einer Verstümmelung.
4. Hybride Ausdrücke: Grušas Vorliebe für das Sprachspiel ist vor allem bei der Verwendung der hybriden Schreibweise von sowohl deutschen als auch tschechischen Wörtern unverkennbar. Eine wahre Fundgrube bieten seine literarischen Essays aus der Essaysammlung *Gebrauchsanweisung für Tschechien* (1999), in denen einzelne Wörter, teilweise auf Deutsch und teilweise auf Tschechisch geschrieben, mit Witz und Humor spielerisch erklärt werden. Zur besseren Verdeutlichung hier ein Beispiel aus dem Essay *Schwalben und Stäbchen*, in dem es um die Erklärung der diakritischen Zeichen der tschechischen Sprache geht:

Nun mein Tschechenforscher, [...] es sind *haatscheks*, wortwörtlich »Kleinhaken«, was dir da so chinesisch vorkommt. Und in der Tat, du brauchst noch Stäbchen, die *tschaarkas*, dazu, um unsere Schreibweise zu genießen. [...] Alles, was den Gaumen kitzelt, mögen wir auch lautmalerisch. Die obere Wölbung der Mundhöh-

8 | Dass das Werk von Jiří Gruša nicht nur Sprach-, sondern ebenso Genregrenzen überschreitend ist, belegen Lucie Antošíková, Jan Budňák und Eva Schörkhuber am Beispiel von Grušas Essays *Beneš als Österreicher* und *Gebrauchsanweisung für Tschechien und Prag* (vgl. Antošíková/Budňák/Schörkhuber 2014: 13-32).

le ist das Nest, aus dem unsere *Švalben* in die Lüfte steigen. [...] Doch habe ich dir, *majn Čechenforšr*, den kompliziertesten Laut noch vorenthalten, unser *ř*, das bereits im Namen des heiligen Hügels *Říp* erklang und das du gewiß falsch ausgesprochen hast.« (Gruša 1999: 25-27)

Grušas Sinn für Wortspiel und Kreativität ist vor allem in seinen Neuwortschöpfungen gut sichtbar. Gute Beispiele sind einzelne Gedichttitel wie *Wohnworte* oder *Wortschaft*, die als Metapher für die existenzielle Erfahrung jeder und jedes Emigrierenden in einem fremden Sprachkontext gelesen werden können: im ersten Fall eine Zusammenfügung aus dem Grundwort »Worte« und dem Bestimmungswort »Wohnen«, im zweiten Fall eine ungewöhnliche Substantivierung von »Wort« bzw. eine Zusammensetzung aus »Wort« und »-schaft«, welches für »Landschaft«, »Wanderschaft«, »Ortschaft«, »Partnerschaft« usw. stehen kann, kurzum ein Ort, wo Worte zu Hause sind; ein Ort, wo der Dichter wortlos und somit heimatlos geworden ist; ein Ort, an dem erst durch Worte die Heimat erschaffen werden kann. Das subversive Potenzial solcher Wortschöpfungen wird vor allem dort deutlich, wo man sie irrtümlich für einen Fehler halten könnte und sich erst durch die Auseinandersetzung mit dem Text der Spracharbeit des Autors bewusst wird: so das Wort »mondvoll« statt »Vollmond« (Gruša 1991: 23) oder das Wort »augenäpfel« statt »Augäpfel« (Gruša 2001: 76), bei dem die Augen mit den im Herbst reifenden und vom Baum fallenden Äpfeln verglichen werden.⁹

5. Nicht selten werden in Grušas Texten tschechische Wörter wortwörtlich ins Deutsche übersetzt, was einerseits zur Verfremdung des deutschen Textes führt, andererseits nur teilweise oder gar nicht für Lesende ohne Tschechisch- oder landeskundliche Kenntnisse entzifferbar ist. So ist das Gebirge »Šumava« in Grušas poetischer Sprache nicht bloß der »Böhmerwald«, sondern ein »Rauschwald« (Gruša 1999: 35) – eine onomatopoetische Wortbildung, die auf die wörtliche Übersetzung aus dem Tschechischen zurückgeht (tsch. »šumět«, dt. »rauschen«). Im Gedicht *Hafenstadt Prag* signalisiert die Großschreibung des Wortes »Lachfeld« (Gruša 1991: 14) bei sonst durchgehend beibehaltener Kleinschreibung, dass es sich um einen Namen handeln muss. Die Dechiffrierung des Prager Viertels »Smíchov« – eine wortwörtliche Übersetzung aus dem Tschechischen – wird für die Ortskundigen durch die Situierung am Bahnhof erleichtert. Das Wortkompositum wird im ersten Teil durch die tschechische Wortbedeutung (tsch. »smích«, dt. »Lachen«) gebildet und im Deutschen durch das Wort »Feld« schöpferisch erweitert – ohne jegliche Erläuterung oder Übersetzung. Ein weiteres

9 | Gruša dürfte hier von Rainer Maria Rilke inspiriert worden sein, der das Bild der »reifenden Augenäpfel« in seinem Gedicht *Archaischer Torso Apollos* verwendet: »Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, / darin die Augenäpfel reiften« (Engel/Fülleborn 1996: 513).

Beispiel ist das in der Einleitung dieses Aufsatzes bereits erläuterte Wort »stummland« im Gedicht *Wortschaft*.

SCHLUSSWORT

Mit der Wortbildung »Stummland« (wortwörtliche Übersetzung des tschechischen Wortes »Deutschland«) wird das Stigma der Sprachlosigkeit zur universellen Erfahrung des Verlorenseins verdichtet. Das lyrische Ich hat seine (Dichter-)Sprache im »Stummland« verloren und erst im Verstummen die Bedeutung des Unaussprechlichen verstanden. Trotzdem ist und bleibt die Sprache für das lyrische Ich die einzige Möglichkeit, im »Stummland« zu überleben, indem das »Unsaßbare« im »Raum des Redens« in Worte verwandelt wird (vgl. Gruša 1994: 40).

Das Wortspiel »Stummland« für Deutschland funktioniert allerdings nur mit der Kenntnis der tschechischen Sprache. Gruša bemüht sich als Grenzgänger zwischen zwei Sprachen und Kulturen (vgl. Cornejo 2012), die Bildhaftigkeit der Muttersprache durch die wortwörtliche Übersetzung ins Deutsche zu übertragen und dadurch seine neue Literatursprache mit den Bedeutungen seiner Muttersprache anzureichern. Anders gesagt, er schreibt Tschechisch in deutscher Sprache, wie es für sich programmatisch einst Libuše Moníková formuliert hatte (Moníková 1993: 12). Solche Nuancen im Text eines Sprachwechslers zu erkennen und zu verstehen, ist zugegebenermaßen eine Herausforderung für eine einsprachige Leserschaft; ein tschechischer Germanist oder eine deutsche Bohemistin wird sie dagegen vollkommen auskosten können.

LITERATUR

- Ackermann, Irmgard (1997): Der Stellenwert des Sprachwechsels in der »Ausländerliteratur«. In: Sprachwechsel. Eine Dokumentation der Tagung »Sprachwechsel – Sprache und Identität«, 22. bis 24. November 1996 im Deutschen Literaturinstitut der Universität Leipzig. Hg. v. Samuel Beer u. Franz Peter Künzel. Esslingen am Neckar, S. 16-41.
- Antošíková, Lucie / Budňák, Jan / Schörkhuber, Eva (2014): Der Österreich-Spiegel? – Jiří Grušas Essays *Beneš als Österreicher* und die *Gebrauchsanweisung für Tschechien und Prag* als Beispiele transkulturellen essayistischen Schreibens. In: *Aussieger Beiträge* 8, S. 13-32.
- Cornejo, Renata (2010): *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme.* Wien.
- Dies. (2012): Jiří Gruša – ein Autor zwischen zwei Sprachen und Kulturen. In: *Germanica. Littérature interculturelle de langue allemande* 3, H. 51, S. 121-134.
- Faktor, Jan / Simon, Annette (2000): *Fremd im eigenen Land?* Gießen.

- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (1922): Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. 27. Leipzig.
- Gruša, Jiří (1991): Der Babylonwald. Gedichte 1988. Nachwort von Sarah Kirsch. Stuttgart.
- Ders. (1994): Wandersteine. Gedichte. Stuttgart.
- Ders. (1999): Gebrauchsanweisung für Tschechien. München/Zürich.
- Ders. (2000): Das Gesicht – der Schriftsteller – der Fall. Vorlesungen über die Präntion der Dichter, die Kompetenz und das Präsens als Zeitform der Lyrik. Dresdner Poetikvorlesungen 1999. Dresden.
- Ders. (2001): Grušas Wacht am Rhein aneb Putovní ghetto. České texty 1973-1989. Prag/Litomyšl.
- Hudabiunigg, Ingrid (1995): Biographische Aspekte des Schreibens in zwei Sprachen: Jiří Gruša – Dichter und Diplomat. In: Robert Tanzmeister (Hg.): Literarische Mehrsprachigkeit/Multilinguisme littéraire. Zur Sprachwahl bei mehrsprachigen Autoren. Soziale, psychische und sprachliche Aspekte. Ergebnisse eines internationalen Workshops des IFK, 10. bis 11. November 1995. Wien, S. 68-84.
- Kohout, Pavel (2008): Der Fall Gruša. In: Proglas XIX, H. 5, S. 22-24.
- Moníková, Libuše (1993): Češi jsou národ spolužáků (Interview mit Helena Kanyar-Beckerová). In: Literární noviny 4, H. 36, S. 12.
- Rilke, Rainer Maria (1996): Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden mit einem Supplementband. Hg. v. Manfred Engel u. Ulrich Fülleborn. Bd. 1: Gedichte 1895 bis 1910. Frankfurt a.M./Leipzig.

»Nackt wie ein heiliger Türke«

Textuelle Mehrsprachigkeit in der polnischen Literatur in / aus Deutschland

RENATA MAKARSKA

Abstract

The article deals with textual multilingualism in the works of Polish- and German-speaking authors who emigrated from Poland to Germany in the 1980s. »Textual multilingualism« is defined as a coexistence of several languages in one text (after Petr Mareš). This phenomenon has been of great interest to academic research for about twenty years now, also under the names of heterolingual writing, intratextual multilingualism or exophony. The article examines the forms and functions of such textual multilingualism in the case of Germany-based Polish literature as well as its creative potential. The characteristics of heterolingual writing typical for particular authors are also analysed.

Title: Textual Multilingualism in Polish Literature Written in/from Germany

Keywords: heterolingual writing; multilingualism; Polish emigration to Germany

»Nackt wie ein heiliger Türke kam Antek am frühen Morgen, im braunen Licht der Dämmerung in Bartoszyce an« (Becker 2003: 21), heißt es zu Beginn eines der ersten Kapitel im Roman *Kino Muza* von Artur Becker. Der Chamisso-Preisträger von 2009 erlaubt sich mit diesem Satz einen kleinen Scherz und Kulturtransfer zugleich, denn ganz ohne Vorwarnung liefert er eine Lehnübersetzung des polnischen Sprichwortes »goły jak święty turecki«. Dieser Spruch geht höchstwahrscheinlich auf eine Passage der berühmten Reisebeschreibung *Hierosolymitana peregrinatio* (Juengst *geschehene Hierosolimitanische Reise*)¹ von Mikołaj Krzysztof Radziwiłł (1601) zurück und meint türkische Asketen und Mystiker (Derwische), die der polnische Adelige im Nahen Osten zu sehen bekam. »Nackt wie ein heiliger Türke« (bzw. wie ein türkischer Heiliger) heißt im Polnischen bis heute so viel wie »vollkommen mittellos sein«.

Unter anderem mit dem Phänomen der Lehnübersetzung und -übertragung befasste ich mich in der Erforschung der »textuellen Mehrsprachigkeit«; diesen Begriff verwende ich nach Petr Mareš (»textová vícejazyčnost«, Mareš 2003; vgl. auch 2012) und verstehe ihn als einen Gegenpol (aber nicht Gegen-

1 | 1601 erschien die lateinische Übersetzung des polnischen Originals *Peregrynacja do Ziemi Świętej i Egiptu*, 1607 erfolgte die Rückübersetzung ins Polnische, bereits 1603 die Übersetzung ins Deutsche, die als *Juengst geschehene Hierosolimitanische Reise* in Mainz herausgegeben wurde.

satz) zur »literarischen Mehrsprachigkeit«. Es gibt nämlich sowohl mehrsprachige Autorinnen/Autoren als auch mehrsprachige Texte, bzw. mehrsprachige Autorinnen/Autoren müssen sich nicht unbedingt für einen Sprachwechsel entscheiden, sie können durchaus eine Koexistenz mehrerer Sprachen in einem Text wählen. Eine solche Sprachmischung innerhalb eines Textes kann, laut Dieter Lamping, »das sichtbarste Zeichen eines interlingualen, interliterarischen und interkulturellen Dialogs« sein (Lamping 1996: 45).

Das Phänomen der »textuellen Mehrsprachigkeit« wird in den letzten Jahrzehnten erneut (intensiv) erforscht, und zwar im Zuge des Interesses für Migration und Globalisierung der Kulturen; die Bandbreite der Begrifflichkeiten, die es jedoch zu erfassen versucht, ist ungewöhnlich groß: vom »heterolingualen Schreiben« (Sternberg 1981; vgl. auch Kilchmann 2012a: 11) über die »textinterne Mehrsprachigkeit« (Kremnitz 2004) und die »Mischsprachigkeit« (Knauth 2004) bis hin zur »Exophonie« (Arndt/Naguschewski/Stockhammer 2007). Das Phänomen der »textuellen Mehrsprachigkeit« gab es aber »schon immer«, ich meine hier die altbekannten »Barbarismen«² oder »Makkaronismen«, vor denen man sich in der Schriftsprache bereits seit der Antike und erneut in der Aufklärungszeit zu schützen hatte.³ Die »textuelle Mehrsprachigkeit« im Fall der polnischen Autoren in/aus Deutschland hängt nicht nur mit dem Phänomen der Migration und Globalisierung zusammen, sondern auch mit der Tradition des heterolingualen Schreibens in Literaturen, die in polyethnischen Regionen entstehen.

Die »polnische Literatur in/aus Deutschland«, das zweite Element meines Titels, stellt einen Arbeitsbegriff dar, der sowohl die deutschsprachigen Werke als auch die polnischsprachige Literatur der Autoren, die in den 1980ern aus Polen nach Deutschland migriert sind, umfasst. Die damalige *Solidarność*-Exilwelle hat ca. 100.000 Migranten nach Deutschland gebracht⁴, darunter auch (künftige) Schriftsteller/-innen. Im Unterschied zu früheren polnischen Migrations- bzw. Exilwellen nach Deutschland (u.a. Ruhrgebiet, Hamburg) konzentrierte sich die Welle der 80er Jahre auf Westberlin. Auf den ersten Blick kann der Begriff als irreführend erscheinen, denn man kann z.B. Artur Becker, der 1985 aus Polen bzw. aus Masuren nach Deutschland emigrierte und seitdem konsequent auf Deutsch schreibt, nicht ohne Weiteres zum polnischen Autor

2 | Von dem Begriff der »Barbarismen« geht Stefania Skwarczyńska in ihrem Aufsatz aus (Skwarczyńska 1937).

3 | Was die deutsche Literatur anbelangt, weist Esther Kilchmann auf die Poetiken des 17. Jahrhunderts hin, die zum ersten Mal die Verwendung von »fremden« Wörtern für problematisch hielten. Vgl. Kilchmann 2012b: 109.

4 | Diese Zahl gebe ich nach der Schätzung von Maria Kalczyńska an, die schreibt, dass es 1980 in Deutschland ca. 177.000 Polen mit deutscher Staatsbürgerschaft gab und 1998 schon 283.000 (vgl. Kalczyńska 2002: 387); Kalczyńska berichtet von mehreren Emigrationswellen aus Polen in/nach den 1980er Jahren. Die erste kam gleich zu Beginn der 1980er Jahre, die zweite um die Wende und die dritte in den späten 1990er Jahren.

erklären und seine Literatur zur polnischen Literatur. Jedoch auch das Phänomen der sog. interkulturellen Literatur in Deutschland ist eine wissenschaftliche Konstruktion; der Begriff stellt zum Teil ein Politikum dar, denn gemeint ist damit lediglich die deutschsprachige Literatur und nicht diejenige, die in Deutschland in den Muttersprachen der jeweiligen Migranten/Migrantinnen entsteht.⁵ Im Fall meines Arbeitsbegriffs der »polnischen Literatur in/aus Deutschland« sind sowohl Werke der Autorinnen/Autoren nach dem Sprachwechsel (wie Artur Becker, Magdalena Felixa, Dariusz Muszer oder Paulina Schulz)⁶ als auch die polnischsprachigen Publikationen der in Deutschland lebenden Schriftsteller/-innen (u.a. Natasza Goerke, Brygida Helbig, Krzysztof Niewrzęda, Janusz Rudnicki)⁷ gemeint. Werke, die ich zur »polnische[n] Literatur in/aus Deutschland« zähle, sind – unabhängig von der Sprache – konsequent am Vertexten der Migrationserfahrung beteiligt: an der Begegnung mit dem Fremden bzw. der Auseinandersetzung mit dem Eigenen.

Im Folgenden befasse ich mich mit verschiedenen Arten der »textuellen Mehrsprachigkeit« in der »polnischen Literatur in/aus Deutschland« am Beispiel dreier Autoren (Artur Becker, Dariusz Muszer und Janusz Rudnicki) und frage nach potentiellen Unterschieden in der Verwendung des Mehrsprachigen in deutsch- und polnischsprachigen Texten. Dabei formuliere ich die These, dass die polnischsprachigen Werke viel offensichtlicher und kreativer mit der textuellen Mehrsprachigkeit umgehen als die deutschsprachigen.

1. ERFORSCHUNG DES MEHRSPRACHIGEN

Für eine Eskalation des Mehrsprachigen in der deutschen interkulturellen Literatur der letzten Jahrzehnte kann zweifelsohne Feridun Zaimoğlu *Kanak Sprak* (1995) gehalten werden, das sich nicht nur gut verkaufte, sondern auch eine Reihe von literaturtheoretischen Texten provozierte, die sich mit der Multilingualität der Literatur befassten (vgl. Bogdal 2004; Skiba 2004). Die Produktion von und das Forschungsinteresse an mehrsprachigen Texten (egal, ob es sich um künstliche oder natürliche Sprachen handelt, die Grenzen dazwischen werden oft verwischt, vgl. hierfür u.a. Kilchmann 2012b: 111) ist zwar kein neues Phänomen der Zeit der Globalisierung, aber deren Produktion und Erforschung haben in dieser Zeit deutlich zugenommen.

5 | In Schweden wird die »interkulturelle Literatur« als »Einwandererliteratur« (*invandrareliteratur*) im weiten Sinne verstanden. Deswegen unterstützte das schwedische *Immigrant Institutet* eine Zeit lang auch Publikationen in den jeweiligen Muttersprachen.

6 | Zum Sprachwechsel von Autorinnen/Autoren aus Ostmitteleuropa vgl. u.a. Trepte 1997 und Kliems/Trepte 2004.

7 | Zur polnischsprachigen Literatur aus Deutschland vgl. Zduniak-Wiktorowicz 2010; 2013.

Mit der »textuellen Mehrsprachigkeit« befassen sich gleichermaßen Literatur- und Kulturwissenschaftler/-innen wie auch Linguistinnen/Linguisten; unter den Letzten möchte ich vor allem den Prager Linguisten und Kommunikationswissenschaftler Petr Mareš (vgl. Mareš 2003 sowie 2012) sowie den Potsdamer Slavisten Peter Kosta hervorheben, der das Mehrsprachige in *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (*Die Schicksale des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges*⁸) analysiert hat (Kosta 1986; 1989). Die Untersuchungen laufen häufig parallel zueinander und das Phänomen wird – wie bereits erwähnt – unterschiedlich benannt: Monika Schmitz-Emans entscheidet sich für die Termini »multilinguale Literatur« (Schmeling/Schmitz-Emans 2002) und die »Vielsprachigkeit der Literatur« (Schmitz-Emans 2004); im Kontext der interkulturellen Literatur spricht Alfons Knauth (2004) von der »Mischsprachigkeit«; Elke Sturm-Trigonakis (2007) verwendet in Bezug auf »hybride Literaturen« und die Konstruktionen einer »Neuen Weltliteratur« den Terminus »literarische Multilingualität in hybriden Texten«; Arndt, Naguschewski und Stockhammer (2007) sprechen in ihrem Band *Exophonie* von der »Anders-Sprachigkeit« und weisen darauf hin, dass sie wahrscheinlich nicht mehr eine Ausnahme von der Regel ist, sondern die Regel selbst: Die Autorin/Autoren befassen sich mit »sprachlichen Gemengelage[n], Gemengelsprachen, gebrochenen Sprachen, Palimpsesten, translingualen Schreibweisen und Kreolisierungen« (ebd.: 27); die textuelle Mehrsprachigkeit wird zudem in Texten erforscht, die aus polykulturellen Regionen stammen, in Bezug auf Literatur aus Istrien verwenden daher Johann Strutz und Peter Zima (1996) den Terminus »literarische Polyphonie« (Strutz/Zima 1996 sowie Strutz 1996).

Bevor ich zu den angekündigten Analysen übergehe, möchte ich die häufigsten Formen und Funktionen der textuellen Mehrsprachigkeit vorstellen, die (nicht nur) in den Texten der interkulturellen Literatur zu finden sind, sondern auch in der Literatur aus polykulturellen Regionen (z.B. Zentraleuropa) vorkommen. Ich unterscheide hierbei vier Grundformen der textuellen Mehrsprachigkeit:

1. Zitat aus einer Fremdsprache (»Barbarismus«) – neben den Eigennamen werden hier auch Bezeichnungen für typische kulturelle Eigenschaften verwendet:
 - »In unmittelbarer Nähe des Kinos Zryw befand sich das kleine Café *Wenecja*« (Becker 2010: 37),
 - »Kapitel 12: Die Rückkehr der Astronomie, ›Stummes Kino‹ und *poczekałnia*« (ebd.: 201).
2. Parallelität der Sprachen – eine konkrete Aussage wird in zwei oder mehr Sprachen wiederholt, wodurch sie sich selber erklärt:
 - »Strzeż się pociągu! / *Sterehty sia pojizdu!* / Achtung auf den Zug! / *Sama la trenu!*« (Wittlin 1991: 52).

8 | Die deutsche Übersetzung von Grete Reiner ist aus dem Jahr 1926.

3. »Hybride Sprachen« – die Sprachen werden vermischt und vermengt, die Vermischungen betreffen das ganze Sprachsystem, nicht nur die Flexion, sondern auch die Wortbildung:
 - »zgłosiło się dwóch [...] *arszlochów*« (Muszer 2008: 49),
 - »Ordnung! zu Befehl! Habt Acht! Halts Maul! [...] Für Gott und Kaiser! Dreck! Garde à vous, merde à vous, merde perdue, smerdy-perdy w kukurydzy nesery [...], égalité, [...] liberté, bękarté, fajdanite« (Vincenz 2003: 309).
4. Verbindung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit – fremdsprachige Zitate werden in gesprochener Form wiedergegeben:
 - »– Helou! – Głos Profesora. Pauza. – Nou, hi uent tu Manhattan. – Pauza. – Aj dont nou. – Pauza. – Baj« (Redliński 1994: 34),
 - »Jako všechny domy jej žyča, jako všechny domy, ktore sie na Šlonsku v ten čas přestočaly v vygřonzle groby« (Vrak 1998: 21).⁹

Auch bei der Aufschlüsselung der Funktionen einer »textuellen Mehrsprachigkeit« gibt es unterschiedliche Ansätze. Schmitz-Emans (2004: 204) betont ihre ludistischen Aspekte, weist aber vornehmlich auf ihren außersprachlichen und außerliterarischen Kontext hin: auf die zeitkritischen und antihegemonialen Funktionen. Laut Sturm-Trigonakis (2007: 144) bewirkt das Mehrsprachige wiederum eine »Entautomatisierung der Sprache«. Eine ähnliche Diagnose stellte bereits die polnische Forscherin Stefania Skwarczyńska in ihrem 1937 publizierten Aufsatz über »die Ästhetik des Makkaronismus«¹⁰, indem sie das Mehrsprachige (noch Makkaronismus genannt) für eine »raffinierte Protestform gegen eine [...] unerträgliche Höflichkeit der Sprache« hielt (Skwarczyńska 1937: 342). Andere Forscher/-innen, z.B. András Horn (1981), untersuchen vor allem die »ästhetischen Funktionen der Sprachmischung«. All diese Funktionen werden unterschiedlich verteilt in den hier analysierten Texten sichtbar sein.

In Bezug auf die mich hier interessierenden Texte, d.h. die interkulturelle Literatur in Deutschland mit ostmitteleuropäischen Wurzeln, speziell die polnische Literatur in/aus Deutschland, muss noch auf den Forschungsansatz

9 | Im Roman von Jan Vrak, *Obyčejné věci* (Gewöhnliche Sachen, 1998), wird an dieser Stelle ein polnischer Text (etwa: »Jak wszystkie domy jej życia, które się na Śląsku w tym czasie zmieniały w puste groby«) mit der tschechischen Orthographie wiedergegeben. Damit die tschechische Leserschaft mit der Mehrsprachigkeit zurechtkommt, liefert der Roman gleich die Übersetzung: »Jako všechny domy jejího života, které se v Slezsku proměňovaly v tento čas ve vyvržené hroby ...« (Vrak 1998: 21). (Wie alle Häuser in ihrem Leben, die sich in Schlesien in dieser Zeit in leere Gräber verwandelt haben ...; übers. R.M.). Dazu vgl. auch Makarska 2014.

10 | Als Makkaronisieren versteht man im engen Sinne das Mischen von morphologischen Merkmalen verschiedener Sprachen: Hier werden »an die Wörter einer Sprache Flexionsendungen einer anderen Sprache [...] angehängt« (Wiegand 2000: 527), wobei eine der Sprachen im Text als Basissprache, die andere als Komplementärsprache verwendet wird (Trost 1980).

von Dirk Uffelmann hingewiesen werden: »Mit Makkaronismen, die geflügelte Worte werden, findet ein Import aus der (in unserem Fall) slavischen Herkunftssprache in die Mehrheitssprache (hier das Deutsche) statt, die durch den Normenverstoß kreativ deformiert wird« (Uffelmann 2003: 299). Diese »kreative Deformation« kann verschiedene Funktionen haben, wie der Forscher in einer späteren Studie zeigt, und zwar kann sie auch einem Akt der »Selbstorientalisierung« dienen (vgl. Uffelmann 2009). In einem solchen Fall erfolgt eine Übernahme von orientalisierenden Fremdstereotypen in der Funktion der Autostereotypen: Das beste Beispiel hierfür liefert der in Berlin von polnischen Migranten gegründete Club der polnischen Versager.¹¹

2. FALLBEISPIELE

2.1 Janusz Rudnicki: Herr Rudniki

Bereits in den ersten Kurzformen Janusz Rudnickis¹², des am längsten in Deutschland lebenden polnischen Autors der Exilwelle der 80er Jahre, hat sich sein Verhältnis zu der zweiten Sprache herauskristallisiert. Ob in *Można żyć* (Es lässt sich leben, 1992) oder im Band *Cholerny świat. Listy z Hamburga* (Rudnicki 1994, Verdammte Welt. Die Briefe aus Hamburg), die Sprache spielt eine wichtige Rolle als ein Element der beschriebenen Welt, durch die der Erzähler wie ein Picaro zieht und nicht nur sprachliche, sondern auch gesellschaftliche Grenzen überschreitet (die Grenzen der politischen Korrektheit) (Makarska 2013b).

Sein Protagonist heißt in der Regel Janusz Rudnicki und wohnt in Deutschland bzw. pendelt zwischen Deutschland und Polen: »Mieszkam w Hamburgu, Coselstrasse numer trzy, piąte piętro. Nazywam się Janusz Rudnicki a Uschi Warner nazywa się Uschi Warner«¹³, heißt es z.B. in der Erzählung »Trzecia w prawo i druga w lewo od księżycy« (Die dritte rechts und die zweite links vom Mond).

¹¹ | Vgl. <http://www.polnischeversager.de/> [Stand: 17.7.2015].

¹² | Janusz Rudnicki, geb. 1956 in Kędzierzyn-Koźle, emigrierte 1983 nach Deutschland (Hamburg). Bereits in Deutschland studierte er Germanistik und Slavistik und schrieb seine berühmten *Briefe aus Hamburg*. Obwohl er seitdem rund neun Buchpublikationen herausgebracht hat, sind lediglich einzelne Erzählungen von ihm ins Deutsche übersetzt worden. Vgl. Rudnicki 2002. »Herr Rudniki« mit einem fehlenden »c« bezieht sich auf die deutsche Aussprache der slavischen Namen, der Buchstabe c wird dabei nicht ausgesprochen.

¹³ | Rudnicki 1994: 115 (»Ich wohne in Hamburg, Coselstrasse drei, fünftes Obergeschoss. Ich heiße Janusz Rudnicki und Uschi Warner heißt Uschi Warner«; Übers. R.M.). In der einzigen als Buch existierenden deutschen Übersetzung von Rudnickis Erzählungen wird häufig auf das Mehrsprachige verzichtet, wie in der zitierten Erzählung (vgl. Rudnicki 2002: 5-28), daher gebe ich an der Stelle meine eigene Übersetzung an.

Die Vertrautheit mit der personellen Ausstattung dieser Erzählung(en) überträgt sich auch auf die Vertrautheit mit der Zweitsprache. In den erwähnten Kurzformen wird die textuelle Mehrsprachigkeit meistens im Fall von Dialogen verwendet, wobei das Deutsche häufig (meistens bei der Ersterwähnung) erklärt oder paraphrasiert wird. Rudnicki liefert das Mehrsprachige also nicht nur als ein Element des Lokalkolorits; durch die Parallelität der Sprachen wird es für den Leser/die Leserin verständlich und nachvollziehbar. Häufig wird das Fremdsprachige der Gesprächssituation betont: »–*Darf ich dich etwas fragen?* to jest, czy mogę cię o coś spytać?« (Rudnicki 1994: 125). Dieses Gespräch wird sichtbar auf Deutsch geführt und für den Leser sofort gedolmetscht. Dies ist eine Strategie, die Rudnickis Erzähler dem Leser oft anbietet:

1. »*Gut gelaunt sind Sie heute*, powiedział do mnie sprzedawca, czyli że mam dobry humor« (ebd.: 115)¹⁴,
2. »Nie mam czasu, niestety, nie mam czasu, *ich arbeite, wissen Sie, ich schreibe!* Pracuję, piszę, nie mam czasu! Mogę przyjść innym razem? *Nein*, nie, nie wiem, jestem bardzo zajęty, *auf Wiedersehen!*« (ebd.: 116)¹⁵,
3. »*Hallo, wer ist da, bitte*, mówię do domofonu, halo, kto tam?« (Ebd.: 122)¹⁶

Einerseits sollen die deutschen Einsprengsel oder Redewendungen auf die Fremdsprachigkeit der Gesprächssituation hinweisen, andererseits werden beide Sprachen gleichzeitig beobachtet und auf ihre Ausdrucksstärke hin kommentiert. In einer Passage beklagt sich »Rudnickis« Gesprächspartnerin (Uschi), dass sie so »alleine«, so »einsam« ist. Nicht dieser Zustand weckt die plötzliche Aufmerksamkeit des Erzählers, sondern der sprachliche Ausdruck: »– Dlaczego, dlaczego do cholery, jestem taka samotna! [...] Nie mówię nic, palę i czekam. Zastanawiam się, dlaczego *Ich bin allein* – brzmi dla mnie bardziej naturalnie, bardziej przekonująco niż polskie: jestem samotna, nie mówiąc już o: jestem taka samotna« (ebd.: 124). (»– Warum, warum zum Teufel bin ich so allein! [...] Ich sage nichts, rauche und warte. Und überlege, warum ›Ich bin allein‹ für mich natürlicher und überzeugender klingt als das polnische *jestem samotna*, geschweige denn: *jestem taka samotna*, ich bin so allein.«¹⁷)

Deutsche Zitate gibt es auch jenseits der Dialoge, die Parallelität der Sprachen, die sich zuvor in eine Sprachkritik verwandelt hat, wird jetzt zur Kulturkritik:

14 | In der Übersetzung von Henryk Bereska einfach: »Gut gelaunt sind Sie heute, sagte der Verkäufer« (Rudnicki 2002: 5).

15 | In der Übersetzung von Henryk Bereska: »Ich habe keine Zeit, ich arbeite, verstehen Sie, ich schreibe!« (Ebd.)

16 | In der Übersetzung von Henryk Bereska: »Hallo, wer ist da?« (Ebd.: 9)

17 | Übers. R.M. In der deutschen Übersetzung von Henryk Bereska (Rudnicki 2002) fehlt die ganze Passage.

Nienawidzę tego ich *Tschues*, wymawianego śpiewnie dwiema sylabami. Starzy i młodzi urzędnicy i petenci, wszyscy cmokają się tu tym słodkim, mdławym *Tschue-us*, które zniwelować ma wiekowe i służbowe bariery. [...]

Kaffee und Kuchen to drugie hasło[,] na które dostałem uczulenie. »Kawa i ciasto« zdobi tu zaproszenia, plakaty i afisze wszelkiego rodzaju imprez, najczęściej samodzielných inicjatyw obywatelskich. [...] »Kawa i ciasto« mają niczym nić Ariadny wyprowadzić nas z cywilizacyjnego labiryntu, *Kaffee und Kuchen* urasta tu do religijnego wymiaru (ebd.: 137f.).

(»Ich hasse dieses Tschuess, das singend zweisilbig ausgesprochen wird. Alte und junge, Beamte und Bittsteller, alle beschmatzen sich hier mit dem süßlichen, schalen *Tschue-uss*, das Alters- und Dienstbarrieren überwinden soll. [...]

Kaffee und Kuchen ist die zweite Parole, auf die ich allergisch bin. »Kaffee und Kuchen« ziert hier die Einladungen, Plakate und Ankündigungen zu allen möglichen Veranstaltungen, meistens sind das unabhängige Bürgerinitiativen. [...] »Kaffee und Kuchen« soll uns wie der Ariadnefaden aus dem zivilisatorischen Chaos hinausführen, *Kaffee und Kuchen* bekommt eine religiöse Dimension.«¹⁸⁾

2.2 Der Fall Artur Becker

In Artur Beckers¹⁹⁾ deutschsprachiger Prosa – der Autor hat bis 2015 sieben Romane und zwei Erzählbände publiziert – findet man in den Dialogen selten polnische Passagen; in der Regel aber einzelne polnische Namen (auch Markennamen) oder Redewendungen in der meistens auktorialen Narration. In den von mir für die Analyse ausgewählten *Kino Muza* (2003) und *Der Lippenstift meiner Mutter* (2010) sind das des Weiteren Zitate aus polnischen Liedern oder Lehnübersetzungen, die auf die polnische Realität der 1980er Jahre rekurrieren. Im Unterschied zu Rudnicki wird bei Becker nicht alles Fremde erklärt, in *Kino Muza* werden polnische Einsprengsel oft kommentarlos (obwohl meistens kurz hervorgehoben) in den Text aufgenommen, z.B. *Wolna Europa* oder Markennamen wie *Balttycka*. Nur manchmal ergibt sich die Bedeutung durch die Parallelität der Sprachen, ähnlich wie bei Rudnicki: »Geh wieder nach Bremen zurück! Flieg meinewegen nach Honkong! Verzieh dich endlich! Dorthin, wo der Pfeffer wächst! Spieprzaj!« (Becker 2003: 179.) In einigen Romanen (*Der Lippenstift*

18 | Übers. R.M. Für die Konsultation der Übertragung danke ich Marlena Breuer.

19 | Artur Becker, geb. 1968 in Bartoszyce (Masuren), lebt seit 1985 in Deutschland, wo er ausschließlich auf Deutsch publiziert (Debüt 1997: *Der Dadajsee*). Seine Protagonistinnen/Protagonisten, die in der Regel auch in Bartoszyce auf die Welt kamen, leben zwischen Polen (Masuren) und Deutschland. Sie erinnern sich häufig an die 80er Jahre (die Zeit der Solidarność) und die Zeit der Transformation in Polen. 2009 erhielt Becker den Adelbert-von-Chamisso-Preis der Robert-Bosch-Stiftung. Ins Polnische wurden von seinen Romanen *Kino Muza* (2008) sowie *Nóż w wodzie. Pieśń o topielcach* (2014; *Wodka und Messer. Lied vom Ertrinken*) übersetzt. Zur Ästhetik der Prosa von Artur Becker vgl. Prunitsch 2013.

meiner Mutter sowie *Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang*) wird den Lesenden ein Glossar zur Verfügung gestellt, das nicht nur unbekannte Wörter (»kochanie«, »sarmata« oder »sejm«), sondern auch Eigennamen aus verschiedenen Kontexten (Edward Gierek, Zbigniew Boniek, aber auch Thomas Merton und Origenes) erklärt.

Beckers Romane – die in der Regel in Deutschland und Polen (d. h. in Masuren) spielen – verwenden oft polnische Vornamen; die Protagonistinnen/Protagonisten heißen Teresa, Antek, Beata, Eliza usw., manchmal sogar »Pani Eliza«. Manche Nachnamen werden mit den polnischen diakritischen Zeichen (Brzeziński), andere wiederum phonetisch wiedergegeben (Schtschurek und Tschossnek; siehe Becker 2010: 67). Polnischsprachig bleibt auch die Topographie, nicht nur Städte oder Flüsse werden polnisch benannt (die Handlung spielt oft in Dolina Róż, im Roman auch Rosenthal genannt), sondern auch Straßen, selbst wenn es sich dabei um eine Karl-Marx-Straße handelt: In *Der Lippenstift meiner Mutter* verwandelt sie sich in eine Karol-Marks-Straße (ebd.: 29).

Wahre »Spezialitäten« in Beckers Stil sind die zu Anfang erwähnten Lehnübersetzungen und der Umgang mit ihnen. Sie können entweder versteckt sein – so weisen sie dann nur signalhaft auf die Existenz der doppelten sprachlichen Identität der Romanfiguren hin – oder deutlich markiert und kommentiert, wie es in Beckers Prosa oft vorkommt. An einer Stelle wird in *Kino Muza* eine solche Redewendung markiert und kommentiert; Antek Hak, der im Übergangslager Friedland zu einem Deutschen »gemacht wurde« (und seitdem Arnold Haack heißt), behauptet in einem Bewerbungsgespräch, er sei ein Deutscher (vgl. Becker 2003: 239). Im gleichen Moment muss er »an ein Sprichwort aus seiner ersten Muttersprache« (ebd.) denken: »Aus dir – Haack – kann man genauso einen Deutschen machen wie aus einem Ziegenarsch eine Trompete!«²⁰

Solche Satzentelehnungen bleiben ein festes Element der Romansprache, sie werden nicht kommentiert oder erklärt, sie weisen auf das Andere und Fremde hin, sie lassen das Fremde zu. Sie sind ein Abdruck des Zusammenspiels verschiedener Kulturen in einer Gesellschaft. Das Nichterklären und Nichtübersetzen von fremden Zitaten ist für viele Autorinnen/Autoren charakteristisch. »Gerade das Nichtverstehen der Texte wird [...] auf eine Weise für das Verständnis einer fremden Kultur fruchtbar gemacht«, berichtet über ähnliche Verfahren der Literatur in Barcelona Ute Heinemann (1998: 115).

20 | In der polnischen Übersetzung von Dariusz Muszer: »Z ciebie, Haack, tak samo można zrobić Niemca, jak z koziej dupy trąbkę!«, Becker 2008: 134. Es geht hier weniger um eine Trompete als einen Dudelsack (manchmal auch Sackpfeife genannt), der aus Ziegenhaut angefertigt wird.

2.3 Muszer EINS und ZWEI

Zitate, Eigennamen, einzelne polnische Redewendungen finden sich selten in Dariusz Muszers²¹ Debütroman *Die Freiheit riecht nach Vanille* aus dem Jahr 1999. Muszers Eigenart ist etwas anders: Rudnicki verwendete oft sprachliche Parallelismen, Becker hatte »seine« Lehnübersetzungen, für Muszer scheinen Delexikalisierungen typisch zu sein. Der erste Satz des Romans lautet: »Ich bin das kleinste schwarze Arschloch im Universum«. Und weiter: »Seit meiner Geburt verschlinge ich alles, was mir in die Finger kommt, sogar mich selbst« (Muszer 1999: 5). Gemeint ist damit – obwohl es bei der ersten Lektüre nicht ganz nachvollziehbar ist – »ein Loch, das verschlingt«, ein personalisiertes »Schwarzes Loch« also, das aber zugleich aufgrund seines unangenehmen Charakters »Arschloch« genannt wird. Der Satz wird möglicherweise klarer in der polnischen Variante des Textes, der 2008 veröffentlichten Selbstübersetzung *Wolność pachnie wanilią*: »Jestem najmniejszą Czarną Dziurą w zadku kosmosu« (Muszer 2008: 7; ich bin das kleinste Schwarze Loch im Hintern des Kosmos), wobei die Konstruktion »zadek kosmosu« (der Hintern des Kosmos) vor allem als eine (räumliche) Metapher verstanden werden soll.

Ich möchte noch ein zweites Beispiel einer solchen Delexikalisierung zeigen. Der Erzähler berichtet an einer Stelle über Hannovers Stadtviertel Sahlkamp: »Mit Recht kann man behaupten, dass der liebe Gott Sahlkamp am zehnten Tag seiner Tätigkeit als Schöpfer schuf. Er war bestimmt hundemüde, und deswegen ist sein Werk ziemlich in die Hose gegangen. Buchstäblich. Die Häuser dort sehen bekackt aus« (Muszer 1999: 164).

Das Bild eines göttlichen Schöpfers, der nicht mehr der Weltenarchitekt ist, sondern erfolglos bleibt und sich zusätzlich sogar in die Hose macht, ist drastisch. Ebenso erbarmungslos ist die negative Wahrnehmung des Stadtviertels.

Ich spreche hier über Muszer eins und zwei, denn einmal handelt es sich um den Autor (bzw. den Originaltext) und das zweite Mal um den Übersetzer (bzw. die [Selbst-]Übersetzung). Muszer tritt in beiden Rollen auf.²² Nach Dieter Lamping lassen sich Selbstübersetzungen in drei Gruppen aufteilen: als publikums-, autor- und werkbezogene (Lamping 1992: 214). Entsprechend können sie auch drei Formen annehmen: Vermittlung, poetische Sprachübung sowie Fortschreibung des Originals. Im ersten Fall wird der Text an ein Publikum gerichtet, das der Sprache des Originals nicht mächtig ist, im dritten wird er im Laufe

21 | Dariusz Muszer, geb. 1959 in Górzycza (Lebuser Land), lebt seit 1988 in Deutschland (Hannover). Als Prosaautor debütierte er 1999 mit dem Roman *Die Freiheit riecht nach Vanille*, den er 2008 selbst ins Polnische übersetzt hat. Danach folgten *Der Echsenmann* (2001) sowie *Gottes Homepage* (2007). Muszer ist in beiden Sprachen schriftstellerisch aktiv. Ausschließlich auf Polnisch erschienen *Niebieski* (2006) sowie *Lummick* (2009).

22 | Ende 2013 ist auch seine zweite Selbstübersetzung erschienen: *Homepage Boga* (*Gottes Homepage*) im Stettiner Verlag Forma: <http://www.wforma.eu/219,homepage-boga.html> [Stand: 27.2.2014].

der Übersetzung verändert und um- oder fortgeschrieben, die Übersetzerin/der Übersetzer genießt hier zusätzlich die (schöpferische) Macht als Autor/-in. (Im zweiten Fall ist die Übersetzung nur ein Vorwand für eigene poetische Übungen.) Während sich die Übersetzung im Fall einer Vermittlung sehr eng am Original hält, darf sich die Fortschreibung weit von dem Ausgangstext entfernen, entfalten und verändern. Im Fall der Selbstübersetzungen von Dariusz Muszer möchte ich vom Prozess sowohl der Vermittlung als auch Fortschreibung und selbstverständlich von einer poetischen Sprachübung sprechen.

Bei der interkulturellen Literatur bleibt die Translation immer auch ein Prozess der kulturellen Übersetzung. Laut Bachmann-Medick (1997) sind für eine solche Translation die Betonung der Andersheit und Fremdheit der dargestellten Kultur charakteristisch. Insbesondere bei Muszers Selbstübersetzung gehen die Experimente mit der Verfremdung (bzw. »der kreativen Deformation«) des Polnischen sehr weit. Neben der Einführung deutscher Lexeme in den polnischen Text²³ werden auch deutsche Redewendungen wörtlich ins Polnische übertragen und kommentiert. An einer Stelle, wo über das Leben jenseits der Heimat berichtet wird, heißt es: »mit der Zeit [geht es] an die Nieren und aufs Herz, sofern jemand eines hat« (Muszer 1999: 35). Anstatt den Satz bedeutungsgemäß ins Polnische zu übertragen, entschließt sich der Autor/Übersetzer zum wörtlichen Kopieren der Redewendung (Lehnübersetzung) und zum anschließenden Kommentar: »Z czasem idzie ono człowiekowi mocno na nerki, jak mówią tubylcy« (Muszer 2008: 30). »Jak mówią tubylcy«, »wie die Hiesigen sagen«, ist eine Formel, die im Roman immer wieder erlaubt, Einbrüche der fremden Kultur und Sprache in den nun polnischen Text zu gewähren.

An vielen Stellen wird das Polnische bewusst verzerrt und verfremdet, indem relativ viele Lehnübersetzungen aus dem Deutschen benutzt werden. Ich nenne nur einige davon:

	Original (Muszer 1999)	Übersetzung (Muszer 2008)	Normsprachlich wäre ...
1.	Ich kann nix dafür. (160)	Nic za to nie mogę. (129)	Nic na to nie poradzę.
2.	Das hört sich nicht gut an. (201)	Nie słyszy się to dobrze. (162)	To nie brzmi dobrze.
3.	Der Film existiert nicht. (92)	Ten film nie egzystuje. (75)	Takiego filmu nie ma.
4.	Wir melden uns bei Ihnen. (69)	Zameldujemy się u pana. (59)	Odezwiemy się do pana.

23 | Vgl. Original: »da meldeten sich zwei kleine Arschlöcher« (Muszer 1999: 60) und die Übersetzung: »a wtedy zgłosiło się dwóch takich parszywych *arszlochów*« (Muszer 2008: 49).

5.	Von Anfang an wußte ich, daß ich dort nichts zu suchen hatte. (156)	Od początku wiedziałem, że nie mam tam nic do szukania. (125)	Od początku wiedziałem, że nic tam po mnie.
----	---	---	---

Die klassischen Lehnübersetzungen fallen vor allem durch die Beibehaltung des deutschen Verbs (»egzystuje«, »zameldujemy się«) auf, im Normalfall werden sie als grobe Fehler wahrgenommen. Es zeigt sich an diesem Beispiel, dass Muszer im polnischen Text viel freier und kreativer vorgeht als in seinem deutschen Debüt, das relativ einsprachig gehalten wird. Im Deutschen überschreitet Muszers Erzähler selten sprachliche Grenzen, deutlich häufiger die Grenzen der politischen Korrektheit (vgl. Makarska 2013b). Im Polnischen erlaubt er sich eine »linguistische Anarchie«, um die Verfremdung und die Deformation der Sprache einer Migrationssituation zu zeigen.

An vielen Stellen erweist sich diese Vorgehensweise als eine Konzeption, die nur im Fall einer Autotranslation überhaupt möglich ist, denn sie bedeutet einen weitgehenden Eingriff in den Text und bildet ein Beispiel des Fortschreibens eines literarischen Textes.

FAZIT

Der Fall der »polnischen Literatur in/aus Deutschland« zeigt deutlich, wie eng die literarische Mehrsprachigkeit mit dem Phänomen der textuellen Mehrsprachigkeit zusammenhängt. Nach der Zeit von Stanisław Przybyszewski (1868-1927) und Tadeusz Rittner (1873-1921) (vgl. z.B. Łuczyński 1982; Milanowski 1999; Simonek 1999) hat die polnische Kultur wieder Beispiele einer Selbstübersetzung. Die polnische Literatur in/aus Deutschland, sowohl die deutsch- als auch die polnischsprachige, bildet ein interkulturelles Phänomen: Nicht nur die Protagonistinnen/Protagonisten gehören zu zwei und mehr kulturellen Welten, sondern auch die Sprache. Oft werden Zitate aus der ersten/zweiten Sprache verwendet, die Romane bedienen sich sprachlicher Parallelismen, hybrider Wörter, Lehnübersetzungen oder Delexikalisierungen, die entweder nur von dem (deutsch-polnischen) zweisprachigen Publikum verstanden oder als eine Sprachverfremdung wahrgenommen werden. Die Sprachspiele erfüllen jedoch nicht nur ästhetische Funktionen, sie führen nicht nur zu einer Entautomatisierung der Sprache, sondern sind auch oft ein Mittel der Sprach- und Kulturkritik. Die textuelle Mehrsprachigkeit in den hier präsentierten Texten weist häufig auf die Andersheit oder Fremdheit der beschriebenen Welten hin.

Bisher war ein solcher »Multisprech«²⁴ vorwiegend ein Gegenstand der linguistischen Forschung. Seit einigen Jahrzehnten befasst sich die Kulturwissenschaft ähnlich intensiv mit diesem Phänomen. Auch für die Übersetzungs-

24 | Den Begriff verwende ich nach Erfurt 2003.

wissenschaft bleibt es eine wesentliche Frage: Wie geht man mit einer solchen textuellen Mehrsprachigkeit bei der Übertragung eines literarischen Textes vor? Mit der Selbstübersetzung *Wolność pachnie wanilią* liefert Dariusz Muszer hierauf eine extreme Antwort: Die sprachliche Heterogenität ist ein unverzichtbarer Bestandteil der Texte, sie soll auf kreative Weise den Eingang in den übersetzten Text finden.

LITERATUR

- Arndt, Susan/Dirk Naguschewski/Robert Stockhammer (Hg.; 2007): Exophonie: Anderssprachigkeit (in) der Literatur. Berlin.
- Bachmann-Medick, Doris (1997): Einleitung: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. In: Dies. (Hg.): Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Berlin, S. 1-18.
- Becker, Artur (2003): Kino Muza. Hamburg.
- Ders. (2008): Kino Muza. Übers. v. Dariusz Muszer. Olsztyn.
- Ders. (2010): Der Lippenstift meiner Mutter. Frankfurt a.M.
- Bogdal, Klaus-Michael (2004): Wo geht's nach Kanakstan? Deutsch-türkische Schriftsteller auf der Suche nach Identität. In: Monika Schmitz-Emans (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg, S. 237-248.
- Erfurt, Jürgen (2003): »Multisprech«: Migration und Hybridisierung und ihre Folgen für die Sprachwissenschaft. In: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 65, S. 5-33.
- Heinemann, Ute (1998): Schriftsteller als sprachliche Grenzgänger. Literarische Verarbeitung von Mehrsprachigkeit, Sprachkontakt und Sprachkonflikt. Wien.
- Henseler, Daniel/Makarska, Renata (Hg.; 2013): Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre. Bielefeld.
- Horn, András (1981): Ästhetische Funktionen der Sprachenmischung in der Literatur. In: Arcadia 16, S. 225-241.
- Kalczyńska, Maria (2002): »Emigracyjni« twórcy polskiej książki i prasy zamieszkali w Niemczech po 1989 roku (próba opisu socjobibliologicznego). In: Bolesław Klimaszewski (Hg.): Emigracja z Polski po 1989 roku. Kraków, S. 386-413.
- Kilchmann, Esther (2012a): Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur: Zur Einführung. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3, H. 2, S. 11-19.
- Dies. (2012b): Poetik des fremden Wortes. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3, H. 2, S. 109-129.
- Kliems, Alfrun/Trepte, Hans-Christian (2004): Der Sprachwechsel. Existentielle Grunderfahrungen des Scheiterns und des Gelingens. In: Eva Behring/Juliane Brandt/Alfrun Kliems u.a. (Hg.): Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945-1989. Stuttgart, S. 349-392.
- Knauth, K. Alfons (2004): Weltliteratur: von der Mehrsprachigkeit zur Mischsprachigkeit. In: Monika Schmitz-Emans (Hg.): Literatur und Vielsprachigkeit. Heidelberg, S. 81-110.
- Kosta, Peter (1986): Probleme der Švejk-Übersetzungen in den west- und südslavischen Sprachen. Linguistische Studien zur Translation literarischer Texte. München.

- Ders. (1989): Sprachwechsel, Interferenz und Sprachmischung in Hašeks *Švejk* als translationslinguistisches Problem. In: Walter Schamschula (Hg.): Jaroslav Hašek 1883-1983. Frankfurt a.M., S. 471-512.
- Kremnitz, Georg (2004): Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen. Aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation. Wien.
- Lamping, Dieter (1992): Die literarische Übersetzung als de-zentrale Struktur: Das Paradigma der Selbstübersetzung. In: Harald Kittel (Hg.): Geschichte, System, Literarische Übersetzung. Berlin, S. 212-227.
- Ders. (1996): Haben Schriftsteller nur eine Sprache? Über den Sprachwechsel in der Exilliteratur. In: Ders.: Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne. Göttingen, S. 33-48.
- Łuczynski, Krzysztof (1982): Dwujęzyczna twórczość Stanisława Przybyszewskiego 1892-1900. Kielce.
- Makarska, Renata (2009): Grenzen der Sprachen – Grenzen der Kulturen? Sprachgrenzen und sprachliche Grenzgänger in der Literatur Ostgaliziens. In: Christian Prunitsch (Hg.): Konzeptualisierung und Status kleiner Kulturen. München, S. 293-307.
- Dies. (2012): Wie viel Fremdheit (v)erträgt ein Text? Zur Übersetzung von Mehrsprachigkeit. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 38, S. 170-184.
- Dies. (2013a): Mehrsprachigkeit oder Mischsprachigkeit. Ostgalizische Literatur Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Alexander Kratochvil/Renata Makarska/Katharina Schwitin/Annette Werberger (Hg.): Kulturgrenzen in postimperialen Räumen. Bosnien und Westukraine als transkulturelle Regionen. Bielefeld, S. 141-163.
- Dies. (2013b): Topographie der Emigration. Grenzen und Übergangslager. In: Daniel Henseler/Renata Makarska (Hg.): Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre. Bielefeld, S. 133-149.
- Dies. (2013c): Sprachwechsel als Übersetzung. Polnische migrierte Literatur und die literarische Mehrsprachigkeit. In: Claudia Dathe/Renata Makarska/Schamma Schahadat (Hg.): Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis. Berlin, S. 235-253.
- Dies. (2014): Regionalismus, plurikulturalita a vícejazyčnost nové středoevropské literatury. In: Česká Literatura 6, S. 784-800.
- Mareš, Petr (2003): »Also: NAZDAR!« Aspekty textové vícejazyčnosti. Praha.
- Ders. (2012): Jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře. Praha.
- Milanowski, Anna (1999): Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy austriackim? In: German Ritz/Gabriela Matuszek (Hg.): Literarische Rezeption und literarischer Prozess. Zu den polnisch-deutschen Wechselbeziehungen vom Modernismus bis in die Zwischenkriegszeit. Kraków, S. 87-115.
- Muszer, Dariusz (1999): Die Freiheit riecht nach Vanille. München.
- Ders. (2008): Wolność pachnie wanilią. Übers. v. D. Muszer. Szczecin.
- Prunitsch, Christian (2013): Kann man aus Masuren emigrieren? Zur Prosa Artur Beckers. In: Daniel Henseler/Renata Makarska (Hg.): Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre. Bielefeld, S. 225-245.
- Redliński, Edward (1994): Szczuropolacy. Warszawa.
- Rudnicki, Janusz (1994): Cholerny świat. Listy z Hamburga. Wrocław.

- Ders. (2002): *Der Grenzgänger*. Übers. von Ursula Kiermeier, Doreen Daume, Henryk Bereska. Herne.
- Schmeling, Manfred/Monika Schmitz-Emans (Hg.; 2002): *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg.
- Schmitz-Emans, Monika (Hg.; 2004): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg.
- Simonek, Stefan (1999): Tadeusz Rittners literarisches Debüt im Rahmen der Wiener Moderne. In: German Ritz/Gabriela Matuszek (Hg.): *Literarische Rezeption und literarischer Prozess. Zu den polnisch-deutschen Wechselbeziehungen vom Modernismus bis in die Zwischenkriegszeit*. Kraków, S. 87-115.
- Skiba, Dirk (2004): Ethnolektale und literarisierte Hybridität in Feridun Zaimoglus *Kanak Sprak*. In: Klaus Schenk/Almut Todorow/Milan Tvrđík (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen/Basel, S. 183-204.
- Skwarczyńska, Stefania (1937): *Estetyka makaronizmu*. In: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*. Wilno, S. 337-370.
- Sternberg, Meir (1981): Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis. In: *Poetics Today* 2.4, S. 221-239.
- Strutz, Johann (1996): Istrische Polyphonie – Regionale Mehrsprachigkeit und Literatur. In: Ders./Peter V. Zima (Hg.): *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen, S. 207-226.
- Ders./Peter V. Zima (Hg.; 1996): *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen.
- Sturm-Trigonakis, Elke (2007): *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg.
- Trepte, Hans-Christian (1997): *Zmiana języka w literaturze emigracyjnej pisarzy polskiego pochodzenia*. In: Barbara Janowska/Józef Porayski-Pomsta (Hg.): *Język polski w kraju i za granicą*. Warszawa, S. 124-129.
- Trost, Pavel (1980): Der tschechisch-deutsche Makkaronismus. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 6, S. 273-278.
- Uffelman, Dirk (2003): Konzilianz und Asianismus. Paradoxe Strategien der jüngsten deutschsprachigen Literatur slavischer Emigranten. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 63, H. 2, S. 277-309.
- Ders. (2009): Selbstorientalisierung in Narrativen polnischer Migranten. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 66, H. 1, S. 153-180.
- Vincenz, Stanisław (2003): *Na wysokiej poloninie*. Bd. 2: *Zwada. Sejny*.
- Vrak, Jan (1998): *Obyčejné věci*. Olomouc.
- Wiegand, Hermann (2000): Makkaronische Dichtung. In: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II. Berlin/New York, S. 527-530.
- Wittlin, Józef (1991): *Sól ziemi*. Wrocław.
- Zduniak-Wiktorowicz, Małgorzata (2010): *Współczesny polski pisarz w Niemczech – doświadczenia, tożsamość, narracja*. Poznań.
- Dies. (2013): E-migranten. Zwischen Polen und Deutschland. In: Daniel Henseler/Re-nata Makarska (Hg.): *Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre*. Bielefeld, S. 31-46.

Vom Grâl zum Computerspiel

Über Sprachenmischungen in Adolf Muschg's *Der Rote Ritter* im Kontext einer Ästhetik des Uneindeutigen und ›Gescheckten‹

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Abstract

Adolf Muschg's novel Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival (1993) is characterized by different strategies of artificial language usage and especially by the frequent use of foreign language elements. In this respect, the novel follows the traces of its most important hypotext, Wolfram's von Eschenbach Parzival, but also of other medieval texts that combine elements of different languages. In Muschg's novel the concrete usages of foreign words and phrases take over different functions. Thus, several fictitious characters are portrayed by their affinities toward specific languages, and these languages are also related with distinctive ideas, matters and discourses. Altogether, Muschg operates with foreign language elements in a way that is closely related with a general language-reflexive tendency typical of Der Rote Ritter as a whole – with a tendency to reflect about words and phrases, about letters, writing and the media of scriptural communication. Muschg's story about Parzival is closely related with his poetics of the polyvalent and of ›brindled‹ phenomena both in nature and literature, and in this regard he can also claim to be a follower and herit of Wolfram von Eschenbach.

Title: On Multilingualism in Adolf Muschg's »Der Rote Ritter« in the Context of his Aesthetics of the Polyvalent and the Brindled

Keywords: multilingualism; hybridization; medieval literature; polyvalence; language reflection

1. ZU MOTIVEN LITERARISCHER SPRACHENMISCHUNG

Texte, die aus Elementen mehrerer als different geltender Sprachen bestehen, werden aus sehr unterschiedlichen Motiven heraus verfasst – in welchem genaueren Sinn dabei auch immer von ›Sprachen‹ die Rede sein mag und wie auch immer die Mischung im Einzelnen proportioniert ist.¹ Diese Motive stehen in Korrespondenz zu jeweils besonderen text- und zeitspezifischen Ästhetiken, auch wenn sich durchaus werk- und epochenübergreifende Ähnlichkeiten

1 | Vgl. zum Thema literarischer Vielsprachigkeit und Sprachenmischung u.a.: Lieke 1963; Forster 1970 (dt.: Forster 1974); Classen 1996; Knauth 1991; Schmeling/Schmitz-Emans 2002; Schmitz-Emans 2004; Knauth 2011.

und Muster (re-)konstruieren lassen. Vielfach sind die miteinander kombinierten Sprachelemente miteinander kontrastierenden Bereichen der dargestellten Wirklichkeit zugeordnet, um diese dadurch prägnant und kontrastiv zu charakterisieren. Dies gilt etwa für fremdsprachige Einsprengsel in Reiseerzählungen oder für Romane, die in fernen Zeiten oder fremden Ländern spielen: Hier kann das Fremde durch Fremdsprachlichkeit markiert werden, etwa wenn Ausländer ihre eigene Sprache verwenden oder den dominierenden Code des Textes nur gebrochen sprechen. Zur differenzierenden Figurencharakteristik lassen sich verschiedene Idiome auch dann effektiv einsetzen, wenn die Zugehörigkeit dieser Figuren zu Lebenswelten betont werden soll, die mit bestimmten Sprachen konnotiert sind. So rufen französische Äußerungen in nichtfranzösischen Texten spezifische Assoziationen hervor, die entweder mit der Imagologie Frankreichs korrespondieren oder auf Frankophilie respektive eine französisch dominierte Teilkultur außerhalb Frankreichs verweisen. Signalisieren gerade französische Einsprengsel in der deutschen Literatur des bürgerlichen Zeitalters vielfach ›Hochkulturelles‹, so steht Dialektales meist metonymisch für die Volks- und Populärkultur respektive für das, was man sich darunter vorstellt. Literarische Figuren, die gelehrt sind oder als gelehrt gelten möchten, schmücken sich gern mit lateinischen oder pseudolateinischen Redewendungen. Dass auch Erzählerinstanzen ihr Publikum mit Latein beeindrucken können, wird schon im einleitenden Teil des *Don Quijote* humoristisch in Erinnerung gerufen; ein Freund erteilt dem Romanerzähler den Rat, entsprechend ›gebildet‹ wirkende Passagen in sein Werk einzuflechten (Buch 1, 1605). – Maccaronische Dichtungen, wie sie seit der Frühen Neuzeit verfasst wurden, wirken in erster Linie scherzhaft und verspielt; ihre aus der Kombination von Heterogenem resultierende Komik kann dabei aber durchaus satirisch-kritische Funktionen haben und insofern durch Verfremdungseffekte entlarvend wirken.² Selbst und gerade die so genannte ›Nonsens‹dichtung, deren Anfänge in einschlägigen Überblicksdarstellungen und Anthologien unterschiedlich weit zurückdatiert werden, stimuliert mit ihrer Affinität zum Sprachenmix und Codebruch Einsichten – zumindest schärft sie das Sensorium des Lesers für die Grenzen und Grenzzräume kodifizierter Kommunikation und demonstriert programmatisch die Folgen einer Subvertierung von Regeln. Sei es zu kritischen, sei es zu scherzhaften Zwecken – Textpassagen, die als fremdsprachlich wahrgenommen werden, widersetzen sich einer schnellen und glatten Lektüre und machen auf die sprachlich-stilistische Faktur des Textes als solche aufmerksam. Von primär inhaltlich-thematisch motivierten Spielformen der Sprachenmischung ließen sich solche unterscheiden, die eher aus einer spielerisch-experimentellen Haltung gegenüber den Sprachen respektive gegenüber Konventionen sprachlicher Mitteilung hervorgehen; sprachlich hybride Nonsensdichtung wäre hier als Beispiel zu nennen. Klare Grenzziehungen zwischen eher gegenstands- und eher sprachbezogenen Motivationen der Sprachenmischungen lässt das komplexe Gegenstandsfeld allerdings nicht zu.

2 | Vgl. zum Maccaronismus u.a.: Genthe 1836; Knauth 2004.

Um gemischtsprachige Texte als ›Mischungen‹ wahrzunehmen, bedarf es eines Sensoriums für die Differenzialität der verwendeten Codes. Kein Zufall ist es insofern, dass die im engeren Sinn gemischtsprachige Dichtung mit dem Macaronismus der Renaissance aufblüht, in der die Volkssprachen in ihrer Unterschiedlichkeit bewusster wahrgenommen und als Literatursprachen ästhetisch genutzt werden. Mehrsprachige Dichtung hat freilich eine hinter diese Zeit weit zurückgehende Vorgeschichte, aber auch diese steht im Zeichen der Wahrnehmung sprachlicher Distinktionen. So sind poetische Mischungsspiele mit den Sprachen der Literalität – mit dem Griechischen und dem Lateinischen – vor allem dort betrieben worden, wo sich die Schriftlichkeit der Texte als solche besonders exponierte: in Beispielen der Visualdichtung, in Texten fürs Auge, adressiert an die Träger einer gelehrten Schriftkultur – an Leser, die Texte erstens visuell rezipierten und dabei zweitens wegen ihrer Fremdsprachenkompetenz für Kontraste zwischen den Sprachen besonders sensibilisiert waren (vgl. Ernst 2004).

Gegenüber ›normalsprachlichen‹ Texten stellt Sprachlich-Heterogenes die Abweichung dar – so zumindest scheint es auf den ersten Blick. Andere Perspektiven auf Gemischtsprachiges ergeben sich aber dort, wo die Abgrenzbarkeit zwischen scheinbar distinkten verbalen Codes als solche in Frage steht. Bedenkt man, dass es keine reinen Idiome gibt, weil sprachgeschichtlich ständige Transgressionsprozesse zwischen den Sprachräumen stattfinden, während von Fremdeinflüssen abgeschottete und insofern ›unvermischte‹ Sprachen allenfalls durch Restriktion und Zwang zeitweilig bestehen können, so erscheint das Gemischte als ›normal‹. Dies ist in einer globalen Kultur, die sich als das Produkt vielfältiger Hybridisierungsprozesse begreift, evidenten denn je. Entsprechend haben sich in der jüngeren Literatur auch die Strategien der Sprachenmischung modifiziert – und mancher Autor verwendet Hybridsprachiges in einer Weise, die gerade den repräsentativen Zug solcher Phänomene betont.

2. SPRACHENMISCHUNGEN IN MITTELALTERLICHER LITERATUR

In mittelalterlichen Erzählwerken finden sich manche Beispiele für die Verwendung sprachlicher Elemente, die als fremdsprachlich wahrgenommen werden, und schon hier ist von einer komplexen Motivationslage auszugehen. Vielfach geht es darum, die höfische Kultur zu profilieren. In der mittelhochdeutschen höfischen Literatur dienen französische Ausdrücke und Passagen dazu, höfisch geprägte Institutionen, Gegenstände und Vorstellungen zu benennen, die sich im deutschen Sprachraum mangels deutschsprachiger Äquivalente zusammen mit ihren französischen Bezeichnungen etabliert haben (vgl. Bumke 1986: 112; Zotz 2002: 119). Im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg beispielsweise fungieren französische Elemente zur Darstellung einer gehobenen, idealisierten höfischen Sphäre, wobei die fraglichen Passagen wohl nicht auf die französische Vorlage des Thomas von Britanje zurückgehen, die Gottfried seinem Werk zugrunde legte, sondern vermutlich von Gottfried selbst eigens für seinen Text geschrieben worden sind. Explizit kommentiert Thomasin von Zirklare die Verwen-

dung ›welscher‹, also französischer Ausdrücke in deutschen Texten: Sie bringe dem Leser die höfische Ausdrucksweise näher und damit die Vorstellungswelt, der diese korrespondiere (Rückert 1965: V. 41-45; zit. bei Zotz 2002: 117). Die Frage, inwieweit Thomasins didaktisch motivierte Einstellung zum Gebrauch ›welscher‹ Ausdrücke wirklich eine Erklärung für die dichterische Praxis Gottfrieds und anderer Autoren im Umgang mit Fremdwörtern darstellt, ist allerdings kontrovers diskutiert worden. Denn diese Verwendung setzt beim Publikum ja bereits voraus, dass es die einschlägigen Termini und Passagen versteht, mit der höfischen Welt als einem literarischen Sujet also bis zu einem bestimmten Grad vertraut ist.

Andere Gründe für die häufigen Rekurse auf Französisches sind bei Wolfram von Eschenbach zu unterstellen. Dieser spielt und experimentiert gern mit Sprache, schätzt ungewöhnliche und innovative Ausdrucksweisen, setzt auf Vielfalt und Kontraste und demonstriert seine Sprachartistik absichtsvoll mit allen denkbaren, eben auch mit fremdsprachlichen Mitteln.³ Anders als Gottfried irritiert Wolfram seine Leser gern; möchte jener, vereinfacht gesagt, mittels französischer Einsprengsel die vorgestellte höfische Welt verständlicher machen, so scheint Wolfram mit dem Verständnisvermögen seiner Leser gelegentlich zu spielen, es herauszufordern, absichtsvolle Irritationen zu erzeugen. So gesehen hat seine abwechslungsreiche Sprachgestaltung eher ästhetische als inhaltsbezogen-didaktische Motive.

Eine wiederum andere Motivation fremdsprachlicher Elemente in mittelalterlichen Texten ist rezent darin gesehen worden, dass so Fremdes und Fremdheitserfahrungen sprachlich auf prägnante Weise markiert werden. Wo die Figuren auf Fremdes und Fremde treffen, wo es darum geht, kulturelle Differenzen und entsprechende Distanzen zu signalisieren, können Codebrüche effektiv eingesetzt werden (dazu Zotz 2002: 118). Stimuliert wird eine solche Lesart zweifellos durch Schwerpunktthemen der jüngeren Kultur- und Literaturwissenschaft: durch Interessen an Kulturen und kulturellen Differenzen, am Fremden in seinen verschiedenen Ausprägungsformen, an literarischen Gestaltungsoptionen kulturell fremder Gegebenheiten. Nicht zufällig hat man in jüngerer Zeit an mittelalterliche Texte die Frage herangetragen, inwiefern sie sich mit dem Thema des Kulturkontakts befassen, Figuren aus fremden Kulturen profilierend und kontrastierend gestalten, ja, eine frühe Form des Exotismusdiskurses repräsentieren (vgl. Brüggem 2014). Insofern Fremdes und ›Exotisches‹ u.a. durch seine fremd klingenden Namen markiert ist, hat die fragliche Thematik gleichsam per se auch eine zumindest latente sprachästhetische Dimension.

Ergänzend sei auf einen weiteren Fragehorizont hingewiesen, der sich im Kontext der Untersuchung sprachenmischender Schreibweisen und gemischt-sprachiger Texte anlässlich mittelalterlicher Werke ergibt: Mittelalterliche Ausdrücke und Textpassagen, insbesondere Passagen aus literarischen Werken, ge-

3 | »Auch Wolfram [...] verwendet [...] französische Wörter, die sich allerdings bei ihm eher in eine Reihe stellen mit kruden Wortschöpfungen und anderen sprachlichen Bizzarrerien.« (Zotz 2002: 118) – Vgl. dazu auch Kiening 1989.

hören zu denjenigen ›fremdsprachigen‹ Beständen, auf die neuere Schriftsteller zurückgreifen können, wenn es darum geht, gemischtsprachige Texte zu komponieren. Wiederum sind unterschiedliche Gründe im Spiel, wenn ein moderner oder zeitgenössischer Autor das Mittelalter zitierend ›zu Wort‹ kommen lässt. Entsprechende Passagen können inhaltlich-thematisch motiviert sein, etwa, indem sie dem dargestellten Gegenstand besonders affin erscheinen oder als besonders treffende Formulierungen zum Einsatz kommen; sie können auch ästhetisch-artistisch motiviert sein, primär auf Verfremdungseffekte abzielen und gegebenenfalls den Pastichecharakter des entstehenden Textes unterstreichen. Wichtige Differenzierungen ergeben sich zudem zwischen der Verwendung wiedererkennbarer Zitate und Kryptozitationen, zwischen eher konservativ und eher experimentell wirkenden Schreibweisen sowie zwischen authentischen und fingierten Zitaten, zu denen auch Scheinübersetzungen gerechnet werden können (vgl. dazu Pöckl 1986). Nicht immer ist eindeutig entscheidbar, wo der Respekt vor dem Vorbild endet und die Parodie beginnt – respektive: wo das Streben nach scheinbarer Authentizität in unfreiwillige Parodie umschlägt.

3. SPRACHENMISCHUNG UND IHRE FUNKTIONEN IN ADOLF MUSCHGS *DER ROTE RITTER*

Adolf Muschgs Roman *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival* (1993) basiert auf Wolframs *Parzival*, dessen Fabel hier frei und mit teils umfangreichen Erweiterungen und Ausgestaltungen nacherzählt wird. Gerade durch diesen freien Umgang mit dem Vorgängertext bewegt sich Muschg wiederum, wenn auch in einem anderen Sinn als dem der Inhaltswiederholung, in den Spuren seines mittelalterlichen Vorläufers: Besteht die Kunst des Erzählers doch auch in Wolframs Epoche schon im Umgestalten, nicht in der bloßen Paraphrase. Ein auktorialer Erzähler präsentiert im *Roten Ritter* die von Wolfram bekannte Geschichte Parzivals, wobei auch Handlungselemente und Motive aus Wolframs *Titirel* einbezogen werden (vgl. dazu Carnevale 2005: 41f.). Die Figurendarstellung und andere Merkmale des Erzählerdiskurses sind dabei an modernen und zeitgenössischen Verfahren orientiert; der Erzählstil steht im Zeichen der Psychologisierung, der Reflexivität und vielfachen ironischen Brechung. Verfremdungen bestimmen die Darstellung der Artusritterwelt im Ganzen wie im Detail, so etwa, wenn die Gralsburg als ein gigantisches Gefängnis dargestellt wird, dessen Insassen hier unter Verleugnung aller natürlichen menschlichen Bedürfnisse ihr kärgliches Dasein fristen – oder wenn der Artushof und seine Angehörigen als skurrile Gesellschaft erscheinen, die in rituell-verfestigten Lebensformen gefangen ist.

Nicht nur inhaltlich lassen sich Beziehungen zwischen Muschg und seinem mittelalterlichen Vorläufer herstellen: Beide sind bewusst und ostentativ Sprachartisten. Kultiviert schon Wolfram einen kunstvoll-wendungsreichen Darstellungsstil, so steht auch Muschgs Darstellungsverfahren im Zeichen vielfältiger

Wendungen und Brüche (vgl. Niermann 2004: 241-252).⁴ Und reflektiert schon Wolfram explizit über seinen Stil, indem er das Bild eines hakenschlagenden Hasen wählt, so enthält auch *Der Rote Ritter* vielfältige Selbstreferenzen. Muschg folgt konzeptionell und stilistisch gleichsam der Spur des Hasen. Explizit ist von den Instanzen die Rede, die am Erzählprozess beteiligt sind, von den Parametern, die dabei ins Spiel kommen, von dem komplexen Wechselspiel zwischen Inhalten, Darstellungsverfahren, Produktions- und Rezeptionsaspekten. Die ›Fabel‹ wird als Akteurin vorgestellt (vgl. Muschg 1993: 849) – eine ironische Reminiszenz an mittelalterliche Beglaubigungen von Texten durch den überlieferten Stoff, zugleich ein Spiel mit dem Projekt der poetologischen Fundierung. Das vertrackte Eierkapitel, in dem drei Eier unter Rekurs auf ein Wortspiel (»Ei« ist das Kürzel für »Erzählinstanz«) als »Agenten dieser Erzählung« vorgestellt werden,⁵ bietet einen für Muschgs Roman besonders charakteristischen poetologischen Exkurs, eine ironische (und dabei intertextuell-anspielungsreiche) Begründung der Erzählung innerhalb der Erzählung (Kap. »Die 3 Eier./Worin die Agenten dieser Erzählung sich zeigen und erklären.«, ebd.: 112-124). Mit den Streitereien zwischen den drei Eiern geht es nicht zuletzt um die Frage nach der Verbalisierbarkeit dessen, was das Auge sieht, das Ohr hört – also nach der Artikulierbarkeit von Erfahrung.

Zu den autoreferenziellen Strategien, die Muschgs *Roten Ritter* prägen, gehören insbesondere vielfältige Thematisierungen von Sprache und Sprachlichem, von Redeformen und Ausdrucksweisen, von Wörtern und Wendungen, von Stilen und verbalen (Selbst-)Darstellungsweisen. Figuren sind durch die Art charakterisiert, wie sie sprechen, aber auch durch die Texte und Redeweisen anderer, mit denen sie sich beschäftigen. Welche Aufmerksamkeit der Erzähler der Art widmet, wie seine Figuren reden, welcher Idiome sie sich bedienen und wie sie ihre Worte artikulieren, ließe sich exemplarisch am Fall von Parziväls orientalischem Halbbruder illustrieren: Feirefiz, eine »blendende Erscheinung«, spricht ein »keineswegs akzentfreies, doch reiches Französisch«, er hat dabei einen »morgenländische[n] Ton«, »von [...] halb gehauchten, halb rauhen Rachenlauten begleitet« (ebd.: 864). Als Feirefiz seine Dienstleute aufzählt, ergibt sich eine lange Liste mit vielen seltsamen Namen und Hinweisen auf ferne Länder, die den mittelalterlichen Fabeleien nachempfunden sind, zudem aber mehr-

4 | Niermann (2004) kommentiert in diesem Kapitel (»Gegenspieler, Mitspieler und das Spiel des Textes«) Muschgs Roman im Rekurs auf spieltheoretische Erörterungen. Sie erwähnt die Sprachenmischungen im Unterkapitel »Sprachspiele« (ebd.: 248f.) als eine sprachludistische Verfahrensweise unter anderen.

5 | Eine der drei für die Erzählung tragenden Instanzen ist der Mund (»Pekadî hat keinen Mund, er ist ein Mund«); eine zweite das Gehör (»Kadipê hört aber auch das Knacken eines Herzens, bevor es bricht. Er hört ein Salzkorn ebensogut fallen wie eine Feder.«), eine dritte der Gesichtssinn (»Dipekâ, das dritte Ei, ist zum Sehen gerundet, zum Schauen geschaffen.«) (Muschg 1993: 113f.)

fach durch Hinweise auf sprachliche Besonderheiten charakterisiert werden.⁶ Erzählerbericht und Figurenreden enthalten vielfach Elemente anderer Sprachen. Muschg (hierin einer langen literarischen Tradition folgend) charakterisiert einzelne Figuren durch ihre Affinitäten zu bestimmten Sprachen und er ordnet (auch hierin in den Spuren vieler Vorläufer) diese Sprachen bestimmten Teilbereichen oder Aspekten der intradiegetischen Wirklichkeit zu, einer Wirklichkeit, die maßgeblich eine des verbalen Austauschs, der gelingenden oder scheiternden Verständigung ist.⁷

Insbesondere mittelhochdeutsche Textelemente dienen der Evokation einer ›mittelalterlichen‹ Welt, die im Kontext des Romans allerdings meist eher ironisch wirkt, als dass sie ›Authentisches‹ signalisierte. Manchmal enthalten die Kapitelüberschriften solche Sprachelemente – aber auch mit diesen bewegt sich der Erzähler gerade nicht in der Spur tatsächlich zitierter Vorgängertexte, sondern präsentiert sich als Sammler von und Bastler mit Vokabeln und Phrasen unterschiedlicher Provenienz.⁸ Mittelhochdeutsche Passagen kommen wiederholt gerade dort zum Einsatz, wo Erzähler oder Figuren ihre Worte abwägen oder den Kommunikationsprozess doch besonders markieren.⁹ Auch werden mittelhochdeutsche Verse gelegentlich zum Stein des Anstoßes, weil sie hinter sinnig und vieldeutig sind. Als Herzeloide einen Roman aus der Bibliothek des Klosters Vahr kommen lässt, hält der ausleihende Abt dessen Lektüre für bedenklich – und zwar mit dem Hinweis auf eine bestimmte Stelle: »*Da wurde wohl geoffenbärt / Und auch vor aller welt bewährt / daß der gar tugendreiche Krist / windschaffen wie ein Ärmel ist.*« (Muschg 1993: 201; vgl. dazu Gottfried 1969: 219.) – Demnach handelt es sich bei dem Roman um den *Tristan* des Gottfried von Straßburg, bei der inkriminierten Stelle um eine viel kommentierte Passa-

6 | Einer der genannten Dienstleute ist »der König Amaspartins von Schipeljonte, wo man nur ein einziges Wort kennt, das lautet wie *Pescheräh* und wird als Klage ausgestoßen«; ein anderer ist »der König Liddamus von Agrippe, wo man einander statt guten Tag Hals- und Beinbruch wünscht« (ebd.: 887).

7 | Wo verschiedene Sprachen gesprochen werden, bedarf es gelegentlich der Übersetzung. Wenn in der Burg Schastelmarveile, jenem schon bei Wolfram geschilderten Ort der Qualen, »[ü]ber der Kammer mit dem Satansbett [...] die Devise: *Quod facis sentias*« steht (ebd.: 179), so findet der anglophile und anglophone Klinschor gegenüber Herzeloide hierfür einen englischen Ausdruck: »*Look what you made us do*« (ebd.: 180).

8 | Im Kapitel »Spil doch mal/Wie Sigüne sich im Verkehr mit ihrem Tröster zu einer Dame herausbildet« (ebd.: 244) geht es um Sigünes Kommunikation mit einem Computer.

9 | So hinterlässt der junge Gâwân bei Sigüne ein »Pergamentlein«, das er mit seinem eigenen Blut beschrieben hat und auf dem steht »*Ih bins Gâwân, Gottes Kind*« (ebd.: 110); zu den Ausdrucksweisen, die der Erzähler Revue passieren lässt, um die Benennbarkeit des Grâls zu erwägen, gehört auch »der *saelden überval*« (ebd.: 225), und der betrunkene Parzîval zitiert mittelhochdeutsche Verse über die Vögel: »*Sie heben sich vil schône und fliegen in anderü Lant*« (ebd.: 416).

ge, in der Tristans erfolgreiches Betrugsmanöver bei einem Gottesgericht geschildert wird.

Im bewussten Rekurs auf die mittelhochdeutsche Literatur und ihre französischen Sprachelemente behandelt Muschg das Französische als Sprache der höfischen Welt.¹⁰ So verwendet Schiönatulander, Gahmurets Knappe, gegenüber Sigüne französische Ausdrücke. Er, der sich u.a. mit einem französisierenden Rufnamen *Qui-qui* nennen lässt, nennt sie »Princesse« (Muschg 1993: 11), und der erste kurze Dialog zwischen den beiden ist eine Antizipation des späteren vertraulichen Miteinanders.¹¹ Schiönatulander spricht ein »singendes Französisch« (ebd.: 13), er versteht sich auf Wortspiele wie »*La mer l'amère ma mère*«, verabschiedet sich von Sigüne mit »*A Dieu, mon amour!*« (ebd.: 19), präsentiert sich »*à la mode*« (ebd.: 155). Gelegentlich deutet er an, man könne die Abläufe an Herzeloyses Hof mit etwas mehr »*Chic*« arrangieren (ebd.: 136). Für triviale Spielformen des Minnewesens »hat er nur *dédain* übrig«, die Trivialitäten des Nichthöfischen erzeugen ihm »*ennui*« (ebd.: 153). – Die ersten Ritter, die Parzival zu sehen bekommt, werfen mit französischen Sprachbrocken um sich: »*Marche*«, »*pressant*«, »*Allez!*« (ebd.: 320). Auch Artus schmückt sich mit Phrasen wie »*Ravissant*«, »*Nous sommes très touchés*«, »*Incroyable*«, »*A la guerre comme à la guerre!*« (ebd.: 798). Parzivals Opfer Ithêr benutzt beim ersten Treffen (herablassend) ebenfalls französische Ausdrücke, die seine Zugehörigkeit zur höfischen Welt signalisieren (»*perdu*«, »*croyez-moi*«, »*mon petit chou*«, »*A la bonne heure*«, »*Malheur*«; ebd.: 366), und im späteren Kampf sind französische Worte das Letzte, was er sagt, bevor er fällt: »*Cela suffit maintenant!*« (Ebd.: 378) Nicht nur dieser letzte Satz, sondern die Ausschmückung der brutalen Kampfszene als solcher mit französisierendem Beiwerk wirken ironisch. Das Französische steht metonymisch für die schöne Welt der Artusästhetik und der Artusritteridee, die angesichts des realen Sterbens, angesichts von Not und Gewalt, von Einsamkeit und Ratlosigkeit seltsam deplatziert wirken und keiner der Figuren jene ethisch-kulturelle Orientierung verschaffen, die sich mittelalterliche Autoren von der höfischen Ideenwelt noch versprechen mochten. (Bei Wolfram freilich, und das macht ihn für Muschg interessant, ist das Französische ja auch schon Gegenstand ludistischer Behandlung.)

Verhaltene Ironie bestimmt weitgehend auch den Rekurs auf lateinische Vokabeln und lateinische Sätze. Sie gilt dem Bildungswissen, der Gelehrsamkeit und einer religiös-moralischen Orientierung, die im Mittelalter noch zu weiten Teilen an lateinische Begrifflichkeiten gebunden ist. So erfährt Parzival von Trev-

10 | Herzeloyses Einladung, auf einem Turnier um ihre Hand zu kämpfen, ist eine »Herausforderung *sans pareil*«; gesprächsweise erläutert werden unter Teilnehmern und Zuschauern ritterliche Kleidungs- und Ausstattungsstücke wie das »*Senftenier*«, das »*Huffenier*«, das »*Spaldenier*«, das »*Kollier*« (ebd.: 25f.); der Ritter Herr Killirjakac hat die Devise »*Au fond le meilleur!*« (ebd.: 38).

11 | »*Qui vive?* fragte Sigüne mit kleiner Stimme und mußte sich räuspern. / *Moi. / Qui? / Qui-qui.* Mir fehlt was. Ich hab was. / Wie seid Ihr über die Mauern –? / Ich erzähl's Euch. macht auf! / *Un moment!* sagte sie« (ebd.: 11).

rizen von den Todsünden, von »AVARITIA«, »GULA«, »INVIDIA«, »LUXURIA«, »SUPERBIA«, »ACCIDIA« und »IRA« (ebd.: 688-697). Wer Latein spricht, distanziert sich ein Stück weit von den Nöten und Trivialitäten des Alltagslebens, und so zitiert der Hofkaplan gelegentlich »auf der Zinne seinen Vergil«, wenn es gilt, seltsame Verhaltensweisen seiner Mitwelt zu kommentieren: »*Quid non mortalia cogis / Pectora, auri sacra fames?*« (ebd.: 98); der Erzähler kommentiert: »Ihm stand wenigstens das heilige Latein zu Gebote. Die Damen [...] blieben sprachlos.« (Ebd.) Wiederholt erscheint das Lateinische als Sprache des bewussten Zitats, als Sammlung von Formeln und Floskeln. Als Herzeloide Informationen über Gahmuret einzieht, fällt anlässlich seiner afrikanischen ersten Frau Belakâne die Bemerkung »*sum nigra sed pulchra*« (ebd.: 43). »*Quod licet Jovi non licet bovi*«, bemerkt Artûs, als seiner Frau der Ritter Feirefiz zu sehr gefällt (ebd.: 868).

Der Magier und Weltmann Klinschor ist durch seine Liebe zum Englischen charakterisiert. Er führt den »*Tea*« in die Welt seiner nichtenglischen Zeitgenossen ein (ebd.: 176, 179) und putzt sich mit englischen Vokabeln; Ausrufe wie »*my foot*« durchsetzen seine Rede (ebd.: 177). »Er hat gekämpft, so *what?*«, so kommentiert er den Bericht über Gahmuret, und spricht von der »*fairnesse* [sic]«, die auch den eher widerstrebenden Ritter zum Kampf motiviere (ebd.: 171). Jungen, so seine Überzeugung, bleiben, weil sie anders als Mädchen nie Kinder sein dürfen, zeitlebens »*unfit for life*«, »zum Dasein nicht geeignet« (ebd.: 174). Auf Englisch drückt sich aber auch der Grâl aus – und dies weniger als Reverenz gegenüber Britannien als Herkunftsland des Artusstoffes als vielmehr in Anspielung auf lakonisch-prägnante Inschriften im Rahmen moderner Etikettierungs-, Beschilderungs- und Reklamepraktiken. »*WELL DONE*« – so kommentiert eine Umschrift auf dem Grâl die Heilung des Anfortas, was Parzival zwar lesen, aber nicht verstehen kann (ebd.: 907). Und als Repanse de Schoye den Grâl wieder fortträgt, bemerkt dieser mit denkbarer Prägnanz: »*THAT'S IT*« (ebd.: 908). Dass durch das Bild einer englischen Signalschrift ausgerechnet auf dem Grâl auch das Englische Ironisierungsfunktionen übernimmt, bedarf kaum der weiteren Kommentierung.

4. DIE WELT DER BUCHSTABEN UND IHRE VIELEN GESICHTER

»[W]as hat nicht alles Platz in einem Alphabet!« – so Trevrizent gegen Ende einer längeren Mahnrede an Parzival, dem er seine Wissensdefizite vorhält, unter denen der Analphabetismus des jungen Ritters besonders gravierend erscheint (ebd.: 700). Parzival soll die Schriftzeichen kennenlernen. Unter dem Titel »Die Fibel« (ebd.: 702-710) folgt diesem Aufruf zum »Buchstabenlernen« (ebd.: 700) ein Alphabetttext, der jeweils mit einem graphisch abgehobenen Buchstabenbild beginnt – mit einer figuralen Initiale, wie sie in mittelalterlichen Handschriften, aber auch in späteren Spielformen der Manuskript- und Drucktextgestaltung in vielfältigen Varianten gestaltet worden sind. Der Typograph Robert Massin hat 1970 eine viel rezipierte Kollektion figuralschriftlicher Beispiele von der Antike bis zur Gegenwart zusammengestellt (vgl. Massin 1970b und 1970a). Die Ini-

tialen in Muschgs Romankapitel ähneln Massins Beispielen, also historischen Formen der Initialengestaltung, wobei nicht die Vorbilder aus dem Mittelalter, sondern die aus Renaissance und Barock quantitativ dominieren, ergänzt um zeitgenössische Beispiele (wie Buchstaben aus Legosteinen). Das Konzept der figuralen, als mimetische Gestalten oft wie ›lebendig‹ wirkenden Buchstaben spielt in der Geschichte figuraler Alphabete eine leitmotivische Rolle; auch in Massins Sammlung liegt darauf ein starker Akzent. Muschgs »Fibel« enthält gleichfalls Buchstaben, die zugleich ›lebendige‹ Figuren sind, anthropomorphe, theriomorphe und hybride. Um diesen Typus von Figurschrift geht es (wie zur Betonung seiner Signifikanz) in Muschgs Roman zudem anlässlich einer anderen Alphabetisierungsgeschichte: Auch Sigüne wird von Trevrizent im Lesen und Schreiben unterrichtet – und sie nimmt die Buchstaben als animierte Gestalten wahr, als Wesen aus anderen, möglichen Welten – ja, sogar als Wesen, die Geschichten erzählen.¹²

»Die Fibel«, Parzivals Lerntext, besteht aus Textabschnitten, die nicht nur der alphabetischen Reihe entsprechend jeweils mit einer markanten Initiale beginnen, sondern zudem unter einem bestimmten Datum stehen (dem jeweiligen Unterrichtstag Parzivals) und sich inhaltlich auf das Leben Parzivals beziehen. Es gilt, so signalisiert diese Konstruktion, das eigene Leben ›buchstabieren‹, den Text der eigenen Erfahrungen ›lesen‹ zu lernen. Die Texte sind vorwiegend aus Wörtern komponiert, die mit dem jeweils dominierenden Buchstaben beginnen; mit »Aller Anfang, ach« beginnt der A-Text (Muschg 1993: 702); der G-Text mit »Grâl, Gottes gewaltig Geheimnis« (ebd.: 703) etc. Als Kurzfassung von Parzivals Lebensgeschichte bildet die »Fibel« eine Art mise-en-abyme des Romans. Sprachenmischungen und Sprachhybridisierungen finden sich dementsprechend auch hier. So sind zwar die Texte überwiegend auf Deutsch verfasst, einer jedoch, wenngleich ein sehr kurzer, auf Französisch: Der Text zum Q besteht nur aus dem Ausruf: »*Quelle pitié.*« (Ebd.: 707) Der Abschnitt zum C ist in sich aus Elementen des Deutschen, Englischen und Französischen zusammengesetzt: »Chronisch cool, comme-il-faut? / Camouflage, chevalereskes Cliché! / Commons [sic] sense ist der Charme und die Chance des Chefs! / Checkt's der Clown?« (Ebd.: 703)

Sind hier die verwendeten Idiome klar voneinander unterscheidbar, so enthält der Abschnitt über den Buchstaben I zum einen viele Lehnwörter, die aus dem Französischen ins Deutsche implantiert worden und insofern keiner der

12 | »Sigüne hatte nichts zu lachen, wenn er die Ungeheuer, zu denen sich die Buchstaben unter seinen gepflegten Händen auswuchsen, beim Namen nennen sollte. / Die Ungeheuer? Das war buchstäblich zu verstehen. Denn er verwandelte die Lettern, um sie einzuprägen, in Wesen nicht von dieser Welt, als da sind: Tritonen, Kentauren, Greife, Hydren, Medusen oder Lemuren. Und am Ende war es das Unmögliche daran, was das Einprägen erleichterte. Denn jeder Buchstabe nahm den Leib einer Fabel an, die in keinem Buch geschrieben stand. Trevrizent schien sie aus dem blanken Nichts zu schöpfen. Er hängte sie an einem Kielkropf auf, am Schattenwurf eines X oder am Galgen eines P, und schien sie nach Belieben fortspinnen zu können« (ebd.: 215f.).

beiden Sprachen exklusiv zuzuordnen sind – sowie zum anderen einzelne ›Leihgaben‹ aus dem Lateinischen und Griechischen, die zwischen redensartlich-geläufigem fremdsprachlichem Zitat (»in medias res«) und Lehnwort (»infantil«, »Idiot«) changieren. »Ithêr hast du insultiert? immobilisiert? totgeschlagen? / Immer in medias res? / Impulsiv? aus Ingrim? / Irreparabel. Irrsinn. Infantil. / Irgendeiner war das nicht, Idiot. / Imitierst Ithêrs Identität, immerfort. Immerhin.« (Ebd.: 704)

Zum Thema Vielsprachigkeit und Sprachenmischung steht der »Fibel«-Text über diese konkreten Beispiele verbaler Mixturen und Kreuzungen hinaus aber noch in einer weiteren Beziehung: Es geht mit den Buchstaben ja um Elemente geschriebener Texte, die für die Verschriftlichung von Texten unterschiedlicher Provenienz genutzt werden – also um einen visuellen Code, der über Sprachgrenzen hinweg verwendet wird. (Dass die »Fibel«-Texte aus dem Vokabular verschiedener Sprachen bestehen, macht dies sinnfällig.) Das Alphabet als ein Reservoir an Zeichen, der sich Angehörige verschiedener Sprachräume bedienen, ist ein Code für alle Sprachbenutzer – keine präbabylonische Ursprache allerdings, sondern das Produkt menschlicher Kultur, einer Kultur, in die Parzival von Trevrizent initiiert wird. Der Umstand, dass die verschiedenen Initialen ganz unterschiedlich gestaltet sind, verweist auf die Arbitrarität der Schriftzeichen. Texte haben, so zeigt sich, nicht ein einziges ›Gesicht‹, sondern viele mögliche Gesichter; gestattet ihre Verschriftung doch vielfache Modifikationen – und dabei ist die Art, wie sie sich als Textbilder präsentieren (also beispielsweise als Ensemble aus anthropomorphen Figuren oder als kompliziertes geometrisches Liniengeflecht), doch durchaus bedeutungskonstitutiv. Insofern ist eine sprachliche Äußerung als solche bereits niemals mit sich ›identisch‹; in ihren Verschriftungen nimmt sie erst (wechselnde) Gestalt an. Einen Text zu schreiben impliziert allein durch die letztlich kontingente Entscheidung für einen bestimmten Schriftcode, aus den schließlich unerschöpflichen Möglichkeiten seiner Präsentation eine auszuwählen, die dann mitbestimmt über das, was er dem Leser sagt.

5. DER COMPUTER ALS POSTBABYLONISCHES MEDIUM: GARDEVÍAS

Zu den inhaltlichen Modifikationen des Ausgangsstoffes, die im Zeichen einer unvermeidlich ironisch wirkenden Assimilation an moderne lebensweltliche Zusammenhänge stehen, gehört Sigûnes Beziehung zu »Gardevías«, einem Laptop, den sie in ihrem Zimmer findet und der mit ihr in einen Dialog tritt.¹³

13 | Gardevías ist eine Erweiterung der »Bibliothek«; er erscheint, als Sigûne Gottfrieds *Tristan* liest und sich langweilt, weil sie allein ist. Im Bücherregal entdeckt sie zwischen den Bücherrücken plötzlich einen grünen Streifen, den sie noch nie gesehen hat, und zieht den dort zwischen Altem Testament und Alexanderroman platzierten Gegenstand aus dem Regal. Von »ungewöhnlichem Gewicht«, aufklappbar, »eine in grüne Seide geschlagene Platte oder Tafel, die sich um ein geschmiedetes Scharnier

Gardevias – dessen Name aus dem *Titurel* stammt, wo er ebenfalls mit Schriftlichkeit assoziiert ist¹⁴ – spricht die mittlerweile alphabetisierte Sigûne an, erzählt ihr (schriftlich) Geschichten respektive Geschichtenbruchstücke, die mit ihrem Leben und dem ihrer Umwelt verbunden sind, und lädt sie zu einer interaktiven Lektüre ein. Die Leserin kann und soll sich den Text, den sie lesen will, selbst aus angebotenen Bausteinen zusammensetzen. Da ihr als Titel zunächst »PARZIVÄL« vorgeschlagen wird, tritt das Computerspiel, ähnlich wie die »Fibel«, in eine Spiegelungsbeziehung zu Muschgs Roman, ja es erscheint als dessen mise-en-abyme. So verweist Muschgs Roman auf seinen eigenen Status als Produkt der Kombinatorik von Textbausteinen – und zwar von Bausteinen, die der Leser letztlich so arrangieren und interpretieren kann, wie er es möchte.

Nach dem Eingangsflimmern begrüßte er sie wie gestern mit dem rätselhaften *Ho!* und stellte sich vor. Danach aber ließ er keinen Text folgen, sondern eine Reihe von Titeln.

PARZIVÄL

Und verblaßte beinahe pathetisch; dann flimmerte der Schirm ganz leer, um schließlich drei Sätze erscheinen zu lassen

SPIZZ FINGERLÏN

PICK ITEM

1 MAL SPILN

Das sah wie eine Gebrauchsanweisung aus, und das Folgende wie ein Inhaltsverzeichnis:

ITEM I WIE DIE VERBORGENE HOEH BESCHAFFEN IN WELCHER FRAU HERZELOYDE GEZOGEN WARD

ITEM II WIE FRAUEN HERZELOYDEN DRINGLICHE BERUFUNG GESCHAH ZUR STEUER DES ELENDES ZWEIER KOENIGREICHE WÄLEIS UND NORGÄLS

ITEM III WIE FRAU HERZELOYDE HERUNTERKAM IN DIE STADT KANVOLEIS UND IHR DER BESTIMMTE BRAUTIGAM GEKNICKT WARD OHN ALLES BEILAGER [...]

öffnen ließ«, ist das Objekt nicht, wie sie zunächst vermutet, ein Stein, sondern »eher eine doppelte Scheibe von jenem ›Glas‹ genannten Stoff, mit dem die Burg neuerdings angefangen hatte, ihre Fensterlöcher [...] abzudichten und für ein wenig Licht durchlässig zu machen«. »Der Steingrund war überfangen von einer glatt polierten Oberflächenschicht, wie ein randloser Spiegel, in dem aber nichts zu sehen war« (ebd.: 238). – Die Passage illustriert u.a. exemplarisch den Versuch, ein unbekanntes Objekt mit der Sprache einer Zeit zu beschreiben, zu der es selbst nicht gehört, sodass brauchbare Vokabeln erst gesucht werden müssen.

14 | »Gardevias« (hüte den Weg, achte auf den Weg) ist ein Name aus Wolframs fragmentarischer Dichtung *Titurel*, wo er in einer Episode um Sigune und Schionatulander fällt: Gardeviaz heißt ein Hündchen, das Schionatulander Sigune bringt, das ihr aber entläuft, sodass sich Schionatulander schließlich auf die Suche nach ihm machen muss. Das Hündchen trägt ein langes, mit edlen Steinen besetztes Halsband, auf dem eine Liebesgeschichte (die seiner früheren Besitzer) geschrieben steht. Sigune liest die Geschichte, wird durch die Flucht des Hundes aber unterbrochen und will nun auch den Rest lesen. An die Stelle des (Hals-)Bands der Erzählung tritt bei Muschg (unter Beibehaltung des Namens des Trägers) der Text auf dem Bildschirm.

ITEM VII WIE DIE MEHRSTEN KOENIGE VON IHREN FEHDEN ABSTUNDEN AUF DASS SIE KAEMEN UND SICH MANNLICH ZEIGTEN VOR FRAUEN HERZELOYDEN AN DEROSSELBEN WOHL BESTALLTEM PFINGST-TURNIER (ebd.: 244f.).

Sigûne nimmt diesen an frühneuzeitlich-barocke Romankapitelüberschriften erinnernden Text als ein »kurioses Fränkisch« wahr (ebd.: 245). Dass Gardevías, neben neuhochdeutschen und mittelhochdeutschen auch englische Vokabeln (teilweise verballhornt) verwendet – und zwar dann, wenn es um die Lenkung des PC-Benutzers geht (»PICK ITEM«, »ОКЕЕН«) –, verweist anachronistischerweise auf die dominante Sprache globaler digitaler Kommunikation in der Gegenwart. Der Computer Gardevías als technisches Medium ist samt seiner Affinität zum Englischen die zeitgenössische Antwort auf die postbabylonische Zersplitterung der Sprache in Sprachen. Dass er Sigûne offenbar die Geschichte eines Pfingstturniers erzählen möchte, erinnert an die kompensatorische Funktion pfingstlicher Ereignisse angesichts der babylonischen Dissoziation – wurden doch am Pfingsttag die predigenden Apostel von den Angehörigen verschiedenster Völker und Sprachgemeinschaften verstanden. Auch der Handlungsstrang um »Gardevías« steht also in einer mehrschichtigen Beziehung zum Thema Mehr- und Mischsprachigkeit. Sigûnes Laptop repräsentiert insbesondere Kommunikationsangebote, die den Leser (>user<) in ein Netzwerk möglicher Geschichten unterschiedlicher Provenienz einbeziehen – Geschichten aus unterschiedlichen Zeitaltern und Sprachräumen. Gardevías ist der Erzähler schlechthin – und als solcher ein Mittler zwischen entfernten Räumen und Zeiten. »Lange Wege sind fällig in der Welt dieser Fabel«: Mit diesem Satz beginnt der erste eigentliche Text, den Sigûne zu lesen bekommt (ebd.: 239). Die Kommunikation mit Gardevías erfolgt schriftlich¹⁵ – wobei sich die lesbare Schrift zunächst aus dem Diffusen bloßen Geflimmers und unlesbarer Figuren ausdifferenzieren muss.¹⁶ Als ein Prozess sprachlicher Interaktion ist die Kommunikation zwischen Sigûne und Gardevías vor allem durch eine Besonderheit geprägt: Beide Beteiligten profitieren sprachlich voneinander, indem sie sich auf die zunächst differente Ausdrucksweise des Partners, respektive: auf dessen Erwartungshorizont, einlassen. Sigûne lernt von Gardevías, aber Gardevías lernt auch von Sigûne, indem er seine Ausdrucksmittel ihren Erwartungen

15 | »KEIN LICHT KEIN WORT« (ebd.: 244): Mit diesem Hinweis auf die technisch-mediale Genese des jeweils lesbar werdenden Wortes aus der Lichtschrift des Laptops wird der Schöpfungsbericht der Genesis übrigens auf programmatische Weise verkehrt, insofern dort das Licht aus dem Wort hervorging (»Und Gott sprach: es werde Licht«).

16 | »Dann aber begann es in der Tafel zu wimmeln und zu laufen; Kringel, huschende Zeichen, Andeutungen von Figur, die in einem Punktgestöber auftauchten und wieder untergingen. Immer eindeutiger wollte sich da etwas abbilden, fuhr auseinander und fügte sich neu zusammen, während die Glasur heller wurde und mit der Zeit gleichmäßig leuchtete [...]. Immer deutlicher fügte sich das Gezappel zu Zeichen zusammen, zu einer Schrift. In stark vereinfachten Lettern stand da zu lesen: HOI SIGÛNE« (ebd.: 238).

anpasst.¹⁷ Manchmal allerdings versteht Sigûne ihren Computer nicht, was er sagt, erscheint ihr als »Nonsense« (ebd.: 249)¹⁸ – doch das syntaktisch wirre Gestammel hat gleichwohl eine Bedeutung; es verweist auf ihre künftige Trostlosigkeit über den Tod Schiônatulanders. Die Grenze zwischen Unsinn und Sinn ist als solche offenbar diffus und durchlässig.

Noch in anderer Hinsicht, nämlich mit Blick auf ihren Realitätsgehalt, entziehen sich Gardevías' Texte der eindeutigen Beurteilung. Gardevías lässt, wie es heißt, Sigûne die »Stimmen der Wirklichkeit« (ebd.: 246) vernehmen; wie ein Zauberspiegel führt er ihr vor, was sie nicht selbst erlebt hat, macht sie mit bislang verborgenen Zusammenhängen vertraut, öffnet dabei aber auch die Grenze zwischen Wirklichem und Möglichem respektive zwischen Realem und Imaginärem. Ob ihre Leidenschaft für die Kommunikation mit dem Computer als Erweiterung ihres Wissens und ihrer Weltkompetenz zu interpretieren ist oder als Kompensationsversuch für Einsamkeit und als Rückzug von der Welt, ist nicht eindeutig entscheidbar.

6. MUSCHGS ÄSTHETIK DES GEMISCHTEN UND UNEINDEUTIGEN

Ein Text Muschgs über den mittelhochdeutschen *Parzival*, verfasst im Rückblick auf seine germanistische Studienzeit und seine frühe Auseinandersetzung mit Wolframs Text, erschließt diverse Zugänge auch und gerade zu Muschgs eigenem *Parzivâl*-Roman – und dies insbesondere mit Blick auf seine Experimente mit Sprachenmischung und verbalen Hybridisierungsprozessen (Muschg 1994). In Max Wehrlis Wolfram-Seminar, so Muschg, habe er erstmals eine Arbeit verfasst, die er für die Darstellung einer »Entdeckung« hielt: Anlässlich des Themas »Parzival und die Minne« sei er auf die Farbensymbolik im *Parzival* aufmerksam geworden (vgl. ebd.: 19) und habe dabei die Bedeutung von Farbkontrasten im *Parzival* entdeckt: Schwarz-Weiß, Rot-Weiß, beginnend beim Elstergleichnis. Kontraste stehen im thematischen Zentrum, und Farbkontraste spiegeln dies metaphorisch – so Muschgs Grundidee zu Wolframs Roman. Der scheckige Feirefiz spiele, so Muschg, im Roman Wolframs eine »Schlüsselrolle« (ebd.: 21). Die Signifikanz des Scheckigen als Kernmotiv bestätigt auch die schwarzweißgefleckte Elster (»Parzival« beginnt mit dem Gleichnis der Elster, des schwarz-weißen Vogels *par excellence*; ebd.: 20) – und auch die Zukunftsperspektiven des Romans sind – wie Muschg betont – mit dem Motiv des Gescheckten verbunden: »Die letzte Geburt aus Schwarz und Weiß wird als Priesterkönig Johannes Ost und West in einem umfassenden Friedensreich vereinigen« (ebd.: 24).

17 | »Was er [Gardevías] darin [in Sigûnes Augen] lesen konnte, nahm Einfluß darauf, wie er sich ausdrückte.« (ebd.: 248) – Gardevías ist offenbar ein »lernfähiger« PC.

18 | »RÔT AUF GRUENER HEIDE NAHM DIE TOTE IHREN TOTEN AUF DEN SCHOSS ouwê MUOTER WAZ IST GOT UND KUSTE KEINEN ROTEN RITTER MEHR DENNACH TÔTET UNDE TOETELT BIS DAZ DER TOD EUCH SCHEIDE GOT IST GROSS MEIN GOTT WIE GROSS IST DEIN IOHANNES« (ebd.: 249).

Wolframs motivliche Insistenz auf dem Kontrastiven, dem Fleckig-Gescheckten, dem Durchmischten – das ganze »Farbenspiel des Romans« (ebd.) – eröffnet für Muschg die zentrale thematische Dimension des Werks: Der *Parzival* nehme, so Muschg, anlässlich seiner vielfachen Kontrastbildungen auch im Umgang mit Figuren und Handlungen doch jeweils keine eindeutigen Gut-Böse- respektive Positiv-Negativ-Wertungen vor; er hinterfrage das »Musterhafte« gerade und weiche damit vom »erbaulich-didaktischen Roman« ab (ebd.: 20). Schuld und Unschuld sind nicht klar geschieden; Parzival lebe mit Zweideutigkeiten (ebd.: 21), und das Ende von Wolframs Erzählung modelliere differente, ja kontroverse Lebensoptionen. »Dem Roten Ritter die Gralswürde, dem Gescheckten der rote Mund der Himmelsjungfrau!« (Ebd.: 24) Auch auf ästhetisch-kompositorischer Ebene steht Wolframs *Parzival* für Muschg im Zeichen des Mischens und des Spiels mit Heterogenem. Der Dichter verwendet »Muster« (ebd.: 27) und treibt mit ihnen sein profanierendes, dabei aber nicht eindeutig degradierendes Spiel; er nimmt tradierten Motiven und Konzepten ihre Eindeutigkeit – und macht durch seinen Umgang mit Tradiertem sinnfällig, dass auch scheinbar feste Werte, Orientierungsmuster und Vorbilder ständig neu wahrgenommen und gedeutet werden. Was sie der Nachwelt bedeuten, ist nicht festgelegt. Nur was zwischen differenten Bedeutungsoptionen, differenten Einfärbungen changiert, ist lebendig.

Der Roman spielt [...] bis an die Grenze des Sakrilegs mit heiligen Mustern. [...] Er beansprucht Gotteskindschaft für den Sündenleib und Gnadenwahl für das Liebeslager. Die Gralsgemeinschaft selbst ist ein Orden ganz eigener geistlich-weltlicher Verfassung. (Ebd.)

So ist Wolfram auf das Spiel mit Schwarz und Weiß, Rot und Weiß verfallen. Es ermöglicht die Verfügbarkeit von Wertvorstellungen, die nicht fix bleiben dürfen, wenn diese Figur [Parzival] leben soll (ebd.: 31).

Die hier umrissene Ästhetik des Gemischten, »Mehrfarbigen«, »Uneindeutigen« erscheint als der konzeptuelle Rahmen, innerhalb dessen auch die sprachkombinatorischen und hybridisierenden Schreibweisen im *Roten Ritter* zu sehen sind. Das »Gemischte« wird auch hier Sinnbild eines dynamischen Wechselspiels zwischen vermeintlich stabilen Oppositionen, zum Inbegriff des Uneindeutigen – und damit zur Metapher dessen, was sich in »lebendiger« Bewegung befindet und Zukunft eröffnet. Ein Motiv, in dem sich die von Wolfram intendierte Vieldeutigkeit seines Romans laut Muschg in besonderem Maße kondensiert findet, ist das des Grals.¹⁹ Muschg erinnert an verschiedene Versuche, den Gral im *Parzival* zu interpretieren, die aber doch zu keiner Entschlüsselung dieses mysteriösen Objekts geführt haben – eines Objekts, dessen Beschreibung im Text schon insofern mehrdeutig ausfällt, als nicht klar ist, wie die entsprechende

19 | »In der Entdeckung der Komplementarität von »Gut« und »Böse« macht der Roman die Gnadenerfahrung der Menschenverwandtschaft und besiegelt sie im vieldeutigen und zugleich ketzerisch individualisierten Sakrament des Grals« (Muschg 1994: 25).

Textpassage gelesen werden soll. Er selbst setzt das Spiel der assoziativ gesteuerten Interpretationshypothesen ein Stück weit fort, indem er die unaufhebbare Mehrdeutigkeit der dem Gral zugeordneten Benennungen betont – ihre unterschiedliche Lesbarkeit im Horizont eines fremdsprachlichen Codes, des Lateinischen, das sich hier auf verschiedene Weisen ins Deutsche übersetzen lässt, eines im Übrigen zudem vielleicht rezeptionsgeschichtlich verderbten Lateins. Im *Parzival* Wolframs sei

›das Ding‹ ein Stein, rätselhaft wie er selbst: ›Lapsit exillis‹. Heißt das ›Lapis lapsus ex coelis‹, der vom Himmel gefallene Stein, verwandt mit dem Meteoriten in der Kaaba zu Mekka? Aber vielleicht war der ›Lapsit exillis‹ eigentlich der ›Lapis exilis‹, der ›unbedeutende‹ Stein? Dann wäre er nichts anderes als der alchemistische Stein der Weisen [...] Oder reden wir vom ›Lapis exulis‹, dem Stein des Exils? Dann spräche das verderbte Latein die Sprache der Kabbala (ebd.: 79f.).

Namen und ihre Bedeutungen, so signalisiert dieser kurze Exkurs über den »Lapis exilis«/»Lapis exulis«, befinden sich auf einer ständigen Wanderschaft durch Zeiten, Kulturen und Sprachräume. Dem korrespondiert – wie Muschg in Erinnerung ruft – die Wanderung literarischer Stoffe (hier: des *Parzival*stoffes) durch die Zeiten und Sprachräume. Wie die einzelnen Wörter, so haben auch die Geschichten keine feste Bedeutung, sie passen sich dem an, als was man sie rezipiert, gescheckt und uneindeutig wie Feirefiz, die Elster, der Priesterkönig Johannes – und wie gemischtsprachige Texte.

Wolfram behauptet, nicht Chrétien de Troyes verdanke er die rechte Kunde vom Gral, sondern einem gewissen Sänger aus der Provence mit Namen Kyot; der soll sie seinerseits in Toledo aus einer arabischen Quelle geschöpft haben, als deren Verfasser wiederum ein jüdischer Astronom namens Flegetanis genannt wird. Eine faszinierende Ableitung, wenn man unterstellt, der Jude stehe für die Kabbala, das Arabische für die Sterndeutung, Toledo für die hohe Schule der Alchimisten und Kyot für die katharische Häresie. Alle diese Quellen kann im ›Parzival‹ raunen hören, wer sein Ohr dafür geschärft hat – und alle werden sie sein Orientierungsbedürfnis narren, wenn er anfängt, ihnen mit System nachzugehen. (Ebd.: 80f.)

Muschg charakterisiert den bei Wolfram so vieldeutigen, also semantisch ›gescheckten‹ Gral signifikanterweise durch den Begriff des »Spiels«: Seine Uneindeutigkeit und Nichtidentifizierbarkeit korrespondiert mit dem Umstand, dass er Gegenstand ständiger und unabschließbarer Aushandlung ist. Ein solches Aushandlungsspiel vollzieht sich auf moralisch-didaktischer Ebene (so Muschgs Wolfram-Lesart) zwischen Gott und den Menschen, dem Schöpfer und seinen Geschöpfen, insofern es den einen und eindeutig rechten Weg nicht gibt und alternative Lebensoptionen spielend erprobt werden, dabei als Alternativen aber auch stets bedacht werden müssen. Analog dazu vollzieht sich ein Spiel zwi-

schen dem Erzähler und seinen Figuren: Ersterer stellt diese zwar dar, aber was sie und ihre Schicksale ›bedeuten‹, legt er nicht fest.²⁰

In seinen Überlegungen zu Wolframs *Parzival* und zum Gral als einem Sinnbild des Uneindeutigen akzentuiert Muschg bezogen auf Letzteren übrigens bereits eine Eigenschaft, die auch in seinem *Roten Ritter* wiederholt herausgestellt wird: Der Gral ist mit Schrift metonymisch und metaphorisch verbunden: Er ist Schriftträger – und als notorisch vieldeutiges Objekt eine Chiffre der Literarität.²¹ – Mit Gardevías hat der Gräl im *Roten Ritter* übrigens seine Affinität zum Englischen (genauer: zu einem lakonischen ›Allerweltsenglisch‹) gemeinsam. Sollte Gardevías als Gral des digitalen Zeitalters zu verstehen sein? Auf seiner Tastatur finden sich jene Buchstaben, aus denen (wie auch Muschgs »Fibel« demonstriert) die gemischt- und hybridsprachlich verfassten Geschichten der Menschen zusammengesetzt sind.

7. BILANZ

Muschgs *Roter Ritter* ist nicht allein durch vielfältige Beispiele für den Einsatz fremd- und mischsprachiger Textelemente charakterisiert; diese Verwendung steht zudem im Zeichen ›gemischter‹ Motive. So knüpft er an die einleitend umrissenen Traditionen der Sprachenmischung und -hybridisierung, des Codewechsels und der Codeverschmelzung an. (So etwa an die Schreibweise Wolframs von Eschenbach, aber auch an eine lange Tradition der Verwendung französischer Einsprengsel zur Signalisierung echter oder präntendierter kultureller Raffinesse oder der Verwendung lateinischer Sprachelemente als Metonymien gelehrter Bildung sowie schließlich an ›karnevalistisch‹ wirkende Praktiken des Spiels mit verbalen Versatzstücken.) Damit rücken nicht allein die fraglichen Textpassagen ins Zeichen der Uneindeutigkeit, sondern der Roman als ganzer lässt sich auch nicht auf eine einzige prägende Sprachästhetik festlegen. – Mit der Einbeziehung verschiedener Schriftsysteme im Kapitel über »Die Fibel« erweitert Muschg das Spektrum verwendeter ›Vielsprachigkeit‹ um die Dimension der Visualität von Sprache – und *erinnert* zumindest daran, dass es neben der Ausdifferenzierung von Sprache in ›Sprachen‹ auch auf der Ebene der Schrift vielfältige Codes gibt – Codes, die man unter dem Aspekt ihrer Differenzialität beobachten kann, aber auch ›hybride‹ Codes. Den vermutlich plakativsten Fall von Hybridisierung auf der Ebene schriftlicher Darstellung stellen wohl jene Buchstabenbilder in der »Fibel« dar, die gleichzeitig als Schriftzeichen und als figural-›mimetische‹ Gebilde zu betrachten sind: Buchstaben in der Gestalt von Menschen, Tieren, Pflanzen, Fabelwesen, Monstern, Gebäuden etc. Das anlässlich von Sigúnes und Parziváls Alphabetisierungsprozess aufgegriffene Kon-

20 | »Der Gral steht für die Utopie eines göttlichen Spiels, das den Schöpfer und seine Geschöpfe, den Erzähler und seine Figuren partnerschaftlich verbindet« (ebd.: 97).

21 | Muschg betont, dass Wolframs Gral »zentral ein Träger der Schrift ist« (ebd.: 81) – er sei ein »alphabetisches Symbol, [...] Chiffre entwickelter Literarität« (ebd.).

zept des animierten Buchstabens, des Buchstabenfabelwesens, des beweglichen Spiels anthropomorpher und monströser Buchstabengestalten verbindet Muschgs *Roten Ritter* im Übrigen mit einem weiteren Roman, in dem das Thema Vielsprachigkeit und sprachliche Hybridisierung eine thematisch zentrale Rolle spielt: mit Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980).²²

Die Kombination und Entdifferenzierung heterogener Sprachelemente im *Roten Ritter* machen eine Ästhetik des Vermischten und Uneindeutigen sinnfällig, zu deren Kernbegriffen neben dem der »Verwandtschaft« auch der des »Spiels« gehört. In Spielen kommt das Gemischte und Vieldeutige zur Entfaltung, und der Gral, selbst ein vieldeutiges Objekt, katalysiert Muschgs Wolfram-Lektüre zufolge einschlägige Ambiguierungsprozesse. Als Schrifträger verweist er zudem darauf, dass Geschriebenes von unaufhebbarer Vieldeutigkeit ist, bedingt durch die Heterogenität und Vielgesichtigkeit der Codes, die jeden Text prägen – respektive: nach denen er gelesen werden kann (wiederum sind die Buchstabenbilder, die einerseits als Lettern, andererseits als Abbilder erscheinen, programmatisch ambig), bedingt auch durch den Umstand, dass schriftgebundene Kommunikation selbst ein Spiel ist. Es vollzieht sich zwischen Schöpfern und Geschöpfen, zwischen Autoren und Lesern – wobei (wie im Fall von Sigûne und Gardevías) die Beteiligten selbst jeweils erst ein Profil gewinnen, ein vorübergehendes und immer wieder modifizierbares allerdings.

LITERATUR

- Brüggen, Elke (2014): Belacâne, Feirefiz und die anderen. Zur Narrativierung von Kulturkontakten im ›Parzival‹ Wolframs von Echenbach. In: Christian Moser/Linda Simonis (Hg.): *Figures des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen, S. 673-692.
- Bumke, Joachim (³1986): *Höfische Kultur*. Bd. 2. München.
- Carnevale, Carla (2005): Gesellenstück und Meisterwerk. Adolf Muschgs Roman *Der Rote Ritter* zwischen Auserzählung und Neuschöpfung des *Parzival*. Frankfurt a.M.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1987): *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*. Aus dem Spanischen von Ludwig Tieck. Mit einem Essay von Heinrich Heine und Illustrationen von Gustave Doré. (Originaltext: *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid 1605 und 1615. Erstpublikation der Tieckschen Übersetzung: Berlin 1799-1801.) Zürich.
- Classen, Albrecht (1996): Multilingualism in Late-Medieval Poetry. A Case Study with Poetological Implications. In: *Komparatistik. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 10, S. 44-69.

22 | Diverse weitere Parallelen zu Ecos Roman wären anzuführen, allen anderen voran die Lokalisierung der Handlung im Mittelalter und die ostentative Intertextualität, die Prägung durch Bachtins Polyphoniekonzept – und die Verwendung fremdsprachiger Textelemente.

- Ernst, Ulrich (2004): Bilingualität als Modell einer Ästhetik der Transgression. Zur manieristischen Polyglossie in visuellen Texten. In: Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg, S. 49-80.
- Forster, Leonard (1970): *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*. London/New York
- Ders. (1974): *Dichten in fremden Sprachen*. Übers. v. Jörg-Ulrich Fechner. München.
- Genthe, Friedrich Wilhelm (1836): *Geschichte der Macaronischen Poesie und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale*. Neue unveränderte Auflage. Leipzig.
- Gottfried von Strassburg (1969): *Tristan. Text und kritischer Apparat*. Hg. v. Karl Marold. Berlin.
- Kiening, Christian (1989): Umgang mit dem Fremden. Die Erfahrung des ›Französischen‹ in Wolframs ›Willehalm‹. In: *Wolfram-Studien XI*, S. 65-85.
- Knauth, Alfons (1991): poetik polyglott. In: *dichtungsring. Zeitschrift für Literatur* 20, S. 43-79.
- Ders. (2004): Weltliteratur: Von der Mehrsprachigkeit zur Mischsprachigkeit. In: Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg, S. 81-110.
- Ders. (Hg.; 2011): *Translation and Multilingual Literature/Traduction et Littérature Multilingue*. Berlin/Münster.
- Liede, Alfred (1963): *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. Bd. 1 u. 2. Berlin.
- Marold, Karl (Hg.; 1969): *Tristan. Text und kritischer Apparat*. 3. Abdruck, besorgt u. mit einem Nachwort versehen v. Werner Schröder. Berlin.
- Massin, Robert (1970a): *Buchstabenbilder und Bildalphabete*. Übers. von Philipp Luidl & Rudolf Strasser. Ravensburg.
- Ders. (1970b): *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du VIII^e siècle à nos jours*. Préface de Raymond Queneau. Commentaire de Roland Barthes. Paris (Neuaufgabe 1993).
- Muschg, Adolf (1993): *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival*. Frankfurt a.M.
- Ders. (1994): *Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals*. Frankfurt a.M.
- Niermann, Anabel (2004): *Das ästhetische Spiel von Text, Leser und Autor. Intertextualität neu gedacht an Adolf Muschgs Parzival-Rezeption Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival am Beispiel der Frauenfiguren*. Frankfurt a.M.
- Pöckl, Wolfgang (1986): Zitiertes Mittelalter in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Peter Wapnewski (Hg.): *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*. Stuttgart, S. 531-546.
- Rückert, Heinrich (Hg.; 1965): *Der wälsche Gast des Thomasin von Zirklaria*. Nachdr. d. Ausg. v. 1852. Berlin.
- Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika (Hg.; 2002): *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg.
- Schmitz-Emans, Monika (Hg.; 2004): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg.
- Zotz, Nicola (2002): *Sprache des Hofes – Sprache der Liebe. Französisch als Sprache der Distanz im ›Tristan‹*. In: Christoph Huber/Victor Millet (Hg.): *Der ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg. Symposium Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000*. Tübingen, S. 117-129.

Beiträge zur Kulturtheorie und Theorie der Interkulturalität

EDITORISCHE VORBEMERKUNG

TILL DEMBECK

Dass Johann Gottfried Herder zugleich der am häufigsten zitierte und der am wenigsten gelesene unter den bedeutenden europäischen Kulturtheoretikern sei, ist selbst schon ein Gemeinplatz der Kulturtheorie. In den vergangenen zwanzig Jahren hat Herders Ruf vor allem dadurch gelitten, dass er als Urheber eines Kulturmodells ausgewiesen wurde, das ›Kulturen‹ als ›kugelförmige‹, voneinander getrennte, in sich geschlossene Quasiorganismen auffasst. Über der Reproduktion dieses Topos indes wird vergessen, welche denkerische Beweglichkeit zumal die Schriften des frühen Herder auszeichnet, wie sehr seine Argumente immer schon zugleich ihre eigene Dekonstruktion implizieren – und auch die Dekonstruktion ihrer treffend vorweggenommenen Rezeption. Im Folgenden sind Auszüge aus den bekanntesten frühen Publikationen Herders zu lesen, die diese Seite seines kulturtheoretischen Denkens vor Augen führen können. Sie betreffen das Verhältnis der Gegenwart zur Geschichte, allgemein die Frage der kulturellen und historischen Singularität, die Entwicklung der Sprachen in ihrer Vielfalt und schließlich die menschliche Fortpflanzung – in einer Passage, die auf den ersten Blick vor allem eine Zurückweisung der Leibniz'schen Philosophie zu sein scheint, aber zugleich eine Theorie der Organizität entfaltet, die sehr weit von jenem Modell organischer Geschlossenheit entfernt ist, das man Herder so gerne unterstellt. Herders Texte sind angreifbar, sie wollen es sein und stellen ihre Angreifbarkeit nachgerade aus. Das gilt auch für die ausgewählten Textausschnitte – die aber dennoch, so zumindest die Hoffnung, eine Vielzahl von Möglichkeiten für aktuelle kulturtheoretische Anschlüsse bieten, vorausgesetzt, man liest sie als Teil einer problembezogenen Denkbewegung und nicht mit dem Ziel, verdächtiges Gedankengut aufzuspüren.*

* Die Ausschnitte wurden folgenden Drucken entnommen:

- Abhandlung über den Ursprung der Sprache, welche den von der Königl. Academie der Wissenschaften für das Jahr 1770 gesetzten Preis erhalten hat. Von Herrn Herder. Berlin 1772, S. 187-197, 203f.
- Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beytrag zu vielen Beyträgen des Jahrhunderts. [Riga] 1774, S. 44-49, 58f.
- Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume. Riga 1778, S. 13-16.

Über »die Schwäche des allgemeinen Charakterisirens«

JOHANN GOTTFRIED HERDER

Und der *allgemeine, philos[o]phische, menschenfreundliche Ton unsres Jahrhunderts* gönnet, jeder entfernten Nation, jedem ältesten Zeitalter der Welt an *Tugend* und *Glückseligkeit* so gern »unser eigen Ideal?« ist so alleiniger Richter, ihre Sitten nach sich allein zu *beurtheilen?* zu *verdammern?* oder schön zu *dichten?* Ist nicht das Gute auf der Erde *ausgestreut?* Weil eine Gestalt der Menschheit und ein Erdstrich es nicht fassen konnte, wards vertheilt in tausend Gestalten, wandelt – ein ewiger Proteus! – durch alle Welttheile und Jahrhunderte hin – auch, wie er wandelt und fortwandelt, ists nicht größere *Tugend* oder *Glückseligkeit des Einzelnen*, worauf er strebet, die Menschheit bleibt immer nur Menschheit – und doch wird ein *Plan des Fortstrebens* sichtbar – mein großes Thema!

Man hat »über den Ursprung der Menschenseelen« so sonderbar mechanische Träume gehabt, als ob sie wahrlich von Leim und Koth gemacht wären. Sie lagen geformt im Monde, im Limbus und warteten, ohne Zweifel nackt und kalt, auf ihre prästabilirte Scheiden, oder Uhren, oder Kleider, die noch ungebildeten Leiber; nun ist Gehäuse, Kleid, Uhr fertig und der arme, so lang müßige Einwohner, wird mechanisch hinzugeführt, daß er – bei Leibe! nicht in sie würke, sondern nur mit ihr prästabilirt harmonisch, Gedanken aus sich spinet, wie er sie auch dort im Limbus spann, und sie, die Uhr des Körpers, ihm gleich schlaege. Es ist wohl über die unnatürliche Dürftigkeit des Systems nichts zu sagen; aber, was dazu Anlaß geben können, gibt mir schwer zu denken. Ist Kraft da in der Natur, die aus zween Körpern, blos durch organischen Reiz, einen dritten bildet, der die ganze geistige Natur seiner Eltern habe, wie wirs an jeder Blume und Pflanze sehen: ist Kraft da in der Natur, daß zwo reizbare Fibern, auf gewisse Weise verflochten, einen Reiz geben, der aus Einer nicht entstehen konnte und jetzt von neuer Art ist, wie uns, dünkt mich, jeder Sinn, ja jeder Muskel analogisch zeige; ist endlich Kraft da, aus zwei Körpern, die uns tod dünken, aus der Vermischung zweier Elemente, wenns die Natur thut, einen Dritten darzustellen, der den vorigen ähnlich, aber ein neues Ding ist und durch Kunst in jene aufgelöst, all seine Kraft verliere; ist dies Alles, so unbegreiflich es seyn mag, da und nicht zu leugnen; wer ist nun, der den Gang der Analogie, den großen Gang der Schöpfung mit seinem Federmesserchen hier plötzlich abschneide und sage, daß der eröffnete Abgrund des Reizes zweener durch und durch organischer, le-

benden Wesen, ohne den ja beyde nichts als todte Erdklumpen wären, jetzt in größter Innigkeit des Fortstrebens und der Vereinigung, keinen Abdruck von sich darstellen könne, in dem alle seine Kräfte leben. Hat das Herz Macht, Empfindungen, die um dasselbe gelagert sind, so zu einen, daß Ein Trieb, Eine Begierde *werde*: hat der Kopf Macht, Empfindungen, die den Körper durchwallen, in Eine Vorstellung zu fassen, und jene durch diese, die so andrer Natur scheint, zu *lenken*; wie, daß nicht aus der Flamme aller vereinigten Reize und Leben Ein Lebensfunke, gleichsam im schnellen Fluge und also über den kriechend langsamen Gang mechanischer Stock- und Triebwerke weit hinaus, zu einer neuen höhern Stufe seiner Läuterung walle, und als Abguß aller Kräfte zweier für einander geschaffener Wesen, erstes Principium eines Lebens höherer Ordnung *werde*? Keimt nicht alles Leben weiter? läutert sich nicht jeder Funke der Schöpfung durch Kanäle zu feinerer Flamme hinauf? und hier sprang ja der beseelteste Funke des Reizes und der Schöpfungskraft zweener durch und durch beseelten Wesen. [...] Überhaupt ist in der Natur nichts geschieden, alles fließt durch unmerkliche Übergänge auf- und ineinander; und gewiß, was Leben in der Schöpfung ist, ist in allen Gestalten, Formen und Kanälen nur Ein Geist, Eine Flamme.

Niemand in der Welt fühlt *die Schwäche des allgemeinen Charakterisirens* mehr als ich. Man mahlet *ein ganzes Volk*, Zeitalter, Erdstrich – *wen* hat man gemahlt? Man fasset *aufeinander folgende Völker* und Zeitläufte, in einer *ewigen Abwechslung*, wie Wogen des Meeres zusammen – *wen* hat man gemahlt? *wen* hat das schildernde Wort getroffen? – Endlich man faßt sie doch in Nichts, als ein *allgemeines Wort* zusammen, wo jeder vielleicht denkt und fühlt, was er will – unvollkommenes *Mittel der Schilderung!* wie kann man *mißverstanden* werden!

Wer bemerkt hat, was es für eine *unaussprechliche Sache* mit der *Eigenheit* eines Menschen sey, das *Unterscheidende unterscheidend sagen* zu können? wie Er fühlt und lebet? wie *anders* und *eigen Ihm* alle Dinge werden, nachdem sie *sein* Auge siehet, *seine Seele* mißt, *sein Herz* empfindet – welche *Tiefe* in dem Charakter nur *Einer Nation* liege, die, wenn man sie auch oft genug wahrgenommen und angestaunet hat, doch so sehr das *Wort fleucht*, und im Worte wenigstens so selten *einem jeden* anerkennbar wird, daß er verstehe und mitfühle – ist das, wie? wenn man das Weltmeer ganzer Völker, Zeiten und Länder übersehen, in *einen Blick*, ein Gefühl, ein Wort fassen soll! Mattes halbes *Schattenbild* vom Worte! Das ganze lebendige Gemälde von Lebensart, Gewohnheiten, Bedürfnissen, Landes- und Himmelseigenheiten müßte *dazu kommen*, oder *vorhergegangen* seyn; man müßte erst der Nation *sympathisiren*, um eine *einzig* ihrer *Neigungen* und *Handlungen*, *alle zusammen* zu fühlen, *Ein Wort finden*, in seiner Fülle sich alles *denken* – oder man lieset – *ein Wort*.

Wir glauben alle, noch jetzt *väterliche* und *häusliche* und *menschliche Triebe* zu haben, wie sie der Morgenländer: *Treue* und *Künstlerfleiß* haben zu können, wie sie der Ägypter besaß: *phönische Regsamkeit*, *griechische Freyheitliebe*, *römische Seelenstärke* – wer glaubt nicht zu dem allen Anlage zu fühlen, wenn nur *Zeit*, *Ge-*

legenheit – – und siehe! mein Leser, eben da sind wir. Der feigste Bösewicht hat ohne Zweifel zum großmüthigsten Helden noch immer entfernte *Anlage und Möglichkeit*; aber zwischen dieser und »dem ganzen Gefühl des Seyns, der Existenz in solchem Charakter« – Kluft! fehlte es dir also auch an nichts, als an *Zeit, an Gelegenheit*, deine Anlagen zum Morgenländer, zum Griechen, zum Römer in *Fertigkeiten und gediegne Triebe* zu verwandeln – Kluft! nur von Trieben und Fertigkeiten ist die Rede. *Ganze Natur* der Seele, die durch alles *herrscht*, die alle übrige Neigungen und Seelenkräfte *nach sich modelt*, noch auch die gleichgültigsten Handlungen *färbet* – um diese mitzufühlen, antworte nicht aus dem Worte, sondern gehe in das Zeitalter, in die Himmelsgegend die ganze Geschichte, fühle dich in alles hinein – nun allein bist du auf dem Wege, das Wort zu verstehen; nun allein aber wird dir auch der Gedanke schwinden, »als ob alles das einzeln oder zusammen genommen auch du seyst!« Du alles zusammen genommen? *Quintessenz aller Zeiten und Völker?* das zeigt schon die Torheit!

Charakter der Nationen! Allein *Data* ihrer *Verfassung und Geschichte* müssen entscheiden. Hat nicht ein Patriarch, aber außer den Neigungen, die »du ihm beymissest, auch *andre* gehabt? haben können?« ich sage zu beyden blos: *Allerdings!* Allerdings hatte er *andre, Nebenzüge*, die sich aus dem, was ich gesagt oder nicht gesagt, von selbst verstehen, die ich, und vielleicht *andre* mit mir, denen seine Geschichte vorschwebt in dem Worte schon anerkennen, und noch lieber, daß er weit *andres* haben *können* – auf *anderm* Ort, zu *der* Zeit, mit dem *Fort-schritte* der Bildung unter den *andern Umständen* – warum da nicht *Leonidas, Cäsar* und *Abraham* ein *artiger Mann unsres Jahrhunderts?* Seyn können: aber wars nicht: darüber frage die *Geschichte: davon ist die Rede.*

So mache ich mich ebenfalls auf kleinfügige Widersprüche gefaßt aus *dem großen Detail* von Völkern und Zeiten. Daß kein Volk *lange* geliebt und bleiben konnte was es war, daß *Jedes*, wie jede *Kunst und Wissenschaft* und was in der Welt nicht? *seine Periode des Wachstums, der Blüthe und der Abnahme* gehabt; daß jedwede dieser Veränderungen nur das *Minimum von Zeit* gedauert, was ihr auf dem Rade des menschlichen Schicksals gegeben werden konnte – daß endlich in der Welt *keine zwey Augenblicke dieselben* sind – daß also Ägypter, Römer und Griechen auch nicht zu *allen Zeiten* dieselben gewesen – ich zittre, wenn ich denke, was weise Leute, zumal Geschichtkenner, für weise Einwendungen hierüber machen können! Griechenland bestand aus *vielen Ländern: Athenienser und Böötier, Spartaner und Korinthier* war sich nichts minder als gleich – – Trieb man nicht auch in *Asien* den *Ackerbau?* Haben nicht Ägypter einmal eben so gut gehandelt wie *Phöniciers?* Waren die *Macedonier* nicht eben so wohl Eroberer als die Römer? *Aristoteles* nicht eben so ein spekulativer Kopf als *Leibniz?* Übertrafen unsre nordische Völker nicht die Römer *an Tapferkeit?* Waren alle Ägypter, Griechen, Römer – sind alle Ratten und Mäuse einander gleich – nein! aber sie sind doch Ratten und Mäuse!

So wie das ganze menschliche Geschlecht unmöglich Eine Herde bleiben konnte: so konnte es auch nicht eine Sprache behalten. Es wird also eine Bildung verschiedner Nationalsprachen.

Im eigentlichen metaphysischen Verstande ist schon nie eine Sprache bei Mann und Weib, Vater und Sohn, Kind und Greis möglich. Man gehe z.E. unter den Morgenländern die langen und kurzen Vokale, die mancherlei Hauche und Kehlbuchstaben, die leichte und so mannigfaltige Verwechselung der Buchstaben von einerley Organ, die Ruhe, und Sprachzeichen, mit allen Verschiedenheiten, die sich schriftlich so schwer ausdrücken laßen, durch: Ton und Accent: Vermehrung und Verringerung deßelben und hundert andre zufällige Kleinigkeiten in den Elementen der Sprache: und bemerke auf der andern Seite die Verschiedenheit der Sprachwerkzeuge bei beiderlei Geschlecht, in der Jugend und im Alter, auch nur bei zween gleichen Menschen nach so manchen Zufällen und Einzelheiten, die den Bau dieser Organe verändern, bei so manchen Gewohnheiten, die zur zweiten Natur werden u s w. So wenig als es zween Menschen ganz von einerlei Gestalt und Gesichtszügen: so wenig kann es zwo Sprachen, auch nur der Aussprache nach, im Munde zweener Menschen geben, die doch nur *eine* Sprache wären.

Jedes Geschlecht wird in seine Sprache Haus und Familienton bringen: das wird, der Aussprache nach, verschiedene Mundart.

Clima, Luft und Wasser, Speise und Trank, werden auf die Sprachwerkzeuge und natürlich auch auf die Sprache einfließen.

Die Sitte der Gesellschaft und die mächtige Göttin der Gewohnheit werden bald nach Geberden und Anstand diese Eigenheiten und jede Verschiedenheit einführen – ein Dialekt. – – »Ein philosophischer Versuch über die verwandten Spracharten der Morgenländer« wäre der angenehmste Beweis dieser Sätze.

Das war nur Aussprache. Aber *Worte selbst, Sinn, Seele der Sprache* – welch ein unendliches Feld von Verschiedenheiten. Wir haben gesehen, wie die ältesten Sprachen voller Synonyme haben werden müssen, und wenn nun von diesen Synonymen dem Einen dies, dem andern jenes geläufiger, seinem Sehhepunkt angemessener, seinem Empfindungskreise ursprünglicher, in seiner Lebensbahn öfter vorkommend, kurz von mehrerm Eindruck auf ihn wurde, so gabs Lieblingsworte, eigne Worte, Idiotismen, ein Idiom der Sprache.

Bei jenem ging jenes Wort aus; das blieb. Jenes ward durch einen Nebengesichtspunkt von der Hauptsache weggebogen; hier veränderte sich mit der Zeitfolge der Geist des Hauptbegriffs selbst – da wurden also eigne Biegungen, Ableitungen, Veränderungen, Vor- und Zusätze und Versetzungen und Wegnahmen von ganzen und halben Bedeutungen – ein neues Idiom! und das alles so natürlich, als Sprache dem Menschen Sinn seiner Seele ist.

Je lebendiger eine Sprache, je näher sie ihrem Ursprunge, und also noch in den Zeiten der Jugend und des Wachsthums ist: desto veränderlicher. Ist sie nur in Büchern da, wo sie nach Regeln gelernt, nur in Wissenschaften und nicht im lebendigen Umgange gebraucht wird, wo sie ihre bestimmte Zahl von Gegenständen und von Anwendungen hat, wo also ihr Wörterbuch geschlossen, ihre Grammatik geregelt, ihre Sphäre fixiert ist – eine solche Sprache kann noch eher im Merklichen unverändert bleiben, und doch auch da nur im Merklichen – – Al-

lein eine im wilden freien Leben, im Reich der großen, weiten Schöpfung, noch ohne förmlich geprägte Regeln, noch ohne Bücher und Buchstaben und angenommene Meisterstücke; so dürftig und unvollendet, um noch täglich bereichert werden zu müssen, und so jugendlich gelenkig um es noch täglich auf den ersten Wink der Aufmerksamkeit, auf den ersten Befehl der Leidenschaft und Empfindung werden zu können – *sie muß sich verändern in jeder neuen Welt, die man sieht, in jeder Methode, nach der man denkt und fortdenkt*. Ägyptische Gesetze der Einförmigkeit können hier nicht das Gegentheil bewirken.

Nun ist offenbar der ganze Erdboden für das Menschengeschlecht und dies für den ganzen Erdboden gemacht – (ich sage nicht, jeder Bewohner der Erde, jedes Volk ist plötzlich durch den raschesten Übersprung für das entgegengesetzteste Klima und so für alle Weltzonen: sondern das ganze Geschlecht für den ganzen Erdkreis). Wo wir uns umher sehen, da ist der Mensch so zu Hause wie die Landtiere, die ursprünglich für diese Gegend bestimmt sind. Er dauret in Grönland unter dem Eise und bratet sich in Guinea unter der senkrechten Sonne; ist auf seinem Felde, wenn er in Lappland mit dem Rennthier über den Schnee schlüpft, und wenn er die arabische Wüste mit dem dürstigen Kamel durchtrabet. Die Höle der Troglodyten und die Bergspitzen der Kabylen, der Rauchcamin der Ostjaken und der goldne Palast des Moguls enthält – Menschen. Für die ist die Erde am Pol geplättet und am Äquator erhöht: für die wälzt sie sich so und nicht anders um die Sonne: für die sind ihre Zonen und Jahreszeiten und Veränderungen – und diese sind wieder für die Zonen, für die Jahreszeiten und Veränderungen der Erde. Das Naturgesetz ist also auch hier sichtbar: »Menschen sollen überall auf der Erde wohnen, da jede Thiergattung blos ihr Land und engere Sphäre haben:« *der Erdbewohner wird sichtbar*. Und ist das, so wird auch *seine Sprache Sprache der Erde*. Eine neue in jeder neuen Welt; Nationalsprache in jeder Nation – ich kann alle vorige Bestimmungsursachen der Veränderung nicht wiederholen – die Sprache wird ein Proteus auf der runden Oberfläche der Erde.

Manche neue Modephilosophen haben diesen Proteus so wenig fesseln und in seiner wahren Gestalt erblicken können, daß es ihnen wahrscheinlicher vorgekommen, daß die Natur in jeden grossen Erdstrich so gut ein paar Menschen, zu Stammältern habe hinschaffen können, wie in jedes Klima eigne Tiere. Diese hätten sich so dann *solch eine eigne Land- und Nationalsprache erfunden*, wie ihr ganzer Bau nur für dies Land sei gemacht worden. Der kleine Lappländer mit seiner Sprache und mit seinem dünnen Bart, mit seinen Geschicklichkeiten und seinem Temperament sei ein so ursprünglich lappländisches Menschenthier als sein Rennthier; und der Neger mit seiner Haut, mit seiner Tintblassenschwärze, mit seinen Lippen und Haar und Truthünersprache, und Dummheit und Faulheit sei ein natürlicher Bruder der Affen desselben Klimas. Es sei so wenig Ähnlichkeit zwischen den Sprachen der Erde auszuträumen, als zwischen den Bildungen der Menschengattungen; und es hieße sehr unweise von Gott gedacht, nur *ein* Paar Menschen als Stammeltern für die ganze Erde so schwach und schüchtern, zum Raube der Elemente und Thiere in einen Erdewinkel dahingesezt und einem tausendfachen Ungefähr von Gefahren überlassen zu haben –

Wenigstens, fährt eine weniger behauptende Meinung fort, wäre die Sprache eine natürliche Produktion des menschlichen Geistes, die sich nur allmählig mit dem Menschengeschlecht nach fremden Climates hingezogen hätte: so müßte sie sich auch nur allmählich verändert haben. *Man müßte die Abänderung, den Fortzug, und die Verwandschaft der Völker im Verhältnisse fortgehen sehen, und sich überall nach kleinen Nuancen von Denk- und Mund- und Lebensart genaue Rechenschaft geben können.* Wer aber kann das? Findet man nicht in demselben Clima, ja dicht aneinander in allen Welttheilen kleine Völker, die in einerlei Kreise so verschiedne und entgegengesetzte Sprachen haben, daß alles ein Böhmischer Wald wird? Wer Reisebeschreibungen von Nord- und Südamerica, von Africa und Asien gelesen, dem dürfen nicht die Stämme dieses Waldes vorge-rechnet werden – hier, schließen diese Zweifler, hört also alle menschliche Untersuchung auf.

Und weil diese letzten bloß zweifeln, so will ich versuchen, zu zeigen, daß hier die Untersuchung nicht aufhöre, sondern *daß sich diese »Verschiedenheit dicht an einander eben so natürlich erklären lasse, als die Einheit der Familiensprache in Einer Nation.«*

Die Trennung der Familien in abgesonderte Nationen geht gewiß nicht nach den langweiligen Verhältnissen von Entfernung, Wanderung, neuer Beziehung und dergl., wie der müßige kalte Philosoph, den Zirkel in der Hand, auf der Landkarte abmißt und wie nach diesem Maaße große Bücher von »Verwandschaften der Völker« geschrieben worden, an denen alles, nur die Regel nicht wahr ist, nach der alles berechnet wurde. Thun wir einen Blick in die lebendige, wirksame Welt, so sind Triebfedern da, die die Verschiedenheit der Sprache unter den nahen Völkern sehr natürlich veranlassen müssen, nur man wolle den Menschen nach keinem Lieblingssystem umzwingen. Er ist kein *Rousseau-scher* Waldmann: er hat Sprache. Er ist kein *Hobbesischer* Wolf: Er hat eine Familiensprache. Er ist aber auch in andern Verhältnissen kein unzeitiges Lamm: Er kann sich also entgegengesetzte Natur, Gewohnheit und Sprache bilden – kurz! *»der Grund von dieser Verschiedenheit so naher kleiner Völker in Sprache, Denk- und Lebensart ist – gegenseitiger Familien- und Nationalhaß.«*

Ohne alle Verschwärzung und Verketzerung der menschlichen Natur können zweien oder mehrere nahe Stämme, wenn wir uns in ihre Familiendenkart setzen, nicht anders, als bald Gegenstände des Zwistes finden. Nicht bloß, daß ähnliche Bedürfnisse sie bald in einen Streit, wenn ich so sagen darf, des Hungers und Durstes verwickeln, wie sich z. E. zwei Rotten von Hirten über Brunnen und Weide zanken, und nach Beschaffenheit der Weltgegenden oft sehr natürlich zanken dürfen; ein viel heißerer Funke glimmt ihr Feuer an – Eifersucht, Gefühl der Ehre, Stolz auf ihr Geschlecht und ihren Vorzug. Dieselbe Familienneigung, die in sich selbst gekehret, Stärke der Eintracht *Eines* Stammes gab, macht außer sich gekehrt, gegen ein andres Geschlecht, Stärke der Zwietracht, Familienhaß! dort zogs viele zu *Einem* desto vester zusammen; hier machts aus zwei Partheien gleich Feinde. Der Grund dieser Feindschaft und ewigen Kriege ist in solchem Falle mehr edle menschliche Schwachheit als niederträchtiges Laster.

Da die Menschheit auf dieser Stufe der Bildung mehr Kräfte der Wirksamkeit als Güter des Besitzes hat: so ist auch der Stolz auf jene mehr Ehrenpunkt, als das leidige Besitzthum der letzten wie in spätern nervenlosen Zeiten. Ein braver Mann zu seyn, und einer braven Familie zu gehören war aber im damaligen Zeitalter fast Eins, da der Sohn in vielem Betracht noch eigentlicher als bei uns seine Tugend und Tapferkeit vom Vater erbte, lernte, und der ganze Stamm überhaupt bei allen Gelegenheiten für *einen* braven Mann stand. Es ward also bald das Wort natürlich: *wer nicht mit und aus uns ist, der ist unter uns!* der Fremdling ist schlechter als wir, ist *barbar*. In diesem Verstande war Barbar das Losungswort der Verachtung: ein fremder und zugleich ein unedlerer, der uns an Weißheit oder Tapferkeit, oder was der Ehrenpunkt des Zeitalters sei, nicht gleichkommt.

»So wie nach aller Wahrscheinlichkeit das menschliche Geschlecht Ein progressives Ganze von Einem Ursprunge in einer großen Haushaltung ausmacht: so auch alle Sprachen, und mit ihnen die ganze Kette der Bildung.«

Der sonderbare charakteristische Plan ist bemerkt, der über einen Menschen waltet: seine Seele ist gewohnt, immer das, was sie sieht, zu reihen mit dem, was sie sAhe, und durch Besonnenheit wird also »*ein progressives Eins aller Zustände des Lebens*« – Mithin *Fortbildung der Sprache*.

Der sonderbare charakteristische Plan ist bemerkt, der über *ein* Menschengeschlecht waltet, daß *durch die Kette des Unterrichts Eltern und Kinder Eins werden*, und jedes Glied also nur von der Natur zwischen zwei andre hingeschoben wird, um zu empfangen und mitzuthemen – dadurch wird »*Fortbildung der Sprache*.«

Endlich geht dieser sonderbare Plan auch aufs *ganze* Menschengeschlecht fort; und dadurch wird »*eine Fortbildung im höchsten Verstande*,« die aus den beiden vorigen unmittelbar folgt.

Wie verdrüsslich muß es werden, zum Publikum zu reden, wo man vom schreyenden *Theile* (*der* edler denkende Theil schweigt!) sich immer *dergleichen* und noch *ärgere* Einwendungen, und in *welchem Tone* vorgetragen versehen muß, und sichs denn zugleich versehen muß, daß der große *Haufe* Schaafte, der nicht weiß, was rechts und links ist, dem so gleich nachwähne.

Literarischer Essay

EDITORISCHE VORBEMERKUNG

Der hier abgedruckte Reisebericht *Fez* von Hugo von Hofmannsthal folgt der Ausgabe: Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd.: Erzählungen – Erfundene Gespräche und Briefe – Reisen. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1979, S. 641-646.

Fez, erstmals im *Berliner Tageblatt* am 12. April 1925 abgedruckt, und *Das Gespräch über Saleh* (*Neue Freie Presse*, Wien, 31. Mai 1925) wurden gemeinsam unter dem Titel *Reise im nördlichen Afrika* publiziert und gehen auf eine Marokko-Reise Hofmannsthals zurück, die ihn im März 1925 nach Casablanca, Marrakesch und Fez führte.

Fez

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Das Haus, das ich bewohne, liegt am Rande der Stadt, keine hundert Schritt von der hohen alten Stadtmauer, die, mit Zinnen durchaus und je einem Turm alle tausend Schritt, die ganze über zwei Hügel hingestreckte Häusermenge umschließt und die Stadt erst zur Stadt macht, zur gewaltigen, seit tausend Jahren gesicherten, gegen das leere hügelige Land hin, das für die Reisenden und Schweifenden da ist; offen und öde, mit einem weißen rundkuppeligen Heilengrab da und dort, oder einem einzelnen Baum, oder ein paar erdfarbenen Nomadenzelten, und in der Ferne die weißschimmernde Gipfelkette des hohen Atlas, aber in solcher Ferne am Horizont, daß dieser Streif von Grau und Silber mit seiner Last von leicht aufruhenden weißen Haufenwolken dem Himmel nichts von seiner Reinheit und Leere nimmt, nichts von seiner Höhe, aus der die klare kühle Nordostluft unablässig herabweht, durchschnitten vom ruhigen Flug der vielen Störche oder vom Flattern eines weißen Taubenschwarmes, über dem, ihn niederdrückend, die rostfarbigen Falken kreisen. Aber sowie ich die oberste Terrasse meines Hauses verlasse und die steile, enge Treppe hinabsteige, deren Stufen farbige Kacheln sind, mit einem marmornen Rand eingefast; sowie ich unten im Hof meines Hauses stehe, oder, um es besser zu sagen, im Garten, zwischen den Orangenbäumen, den Rosenbüschen und den steinernen Becken, in denen das Wasser immer von innen aufquillt und, über den Rand des Beckens hinabtriefend, unten wie in einem winzigen Bachbette aus blauen Fliesen murmelnd wegläuft: so sehe ich von der unendlichen Durchsichtigkeit und Weite dieses vor Klarheit fast strengen Himmels nur mehr ein kleines Stück; denn auch mein Haus ist mit einer solchen rotgelben Mauer umgeben, die zwei Stock hoch aufragt und gezinnt ist wie die Stadtmauer, und dieses Heim, das sich ein Vornehmer und Reicher vor hundert oder hundertfünfzig Jahren gebaut hat: dieser reizende kleine aufgestufte Garten mit seinen bunten kleinen Treppen und den springenden und fallenden Wassern, das Haupthaus oben, mit dem einen riesengroßen, prachtvoll vergitterten Fenster, und die fünf Pavillons mit ihren schneeweißen, flachen, dunkelgrün eingerahmten Dächern, von deren einem man zum andern herabklettern kann, denn die Stufung der Dächer wiederholt die des Gartens, diese ganze Welt des mächtigen, genießenden Einzelnen ist in eine Festung eingeschlossen. Trete ich in den untersten Pavillon, der schmal an der Mauer klebt und nur mein Zimmer und einen kleinen Vorraum enthält, so höre ich durch die Wand, an der mein Bett steht, den gedämpften Lärm der Stadt, der ich an dieser Stelle so fühlbar nahe bin, als ich im oberen Teil des Gartens mir fern von ihr und über sie hinausgehoben schien. Und an meinem Bette stehend und meine Reisesachen und Bücher herauslegend, höre ich vor allem

den Aufschlag schrittgehender und auch leicht trabender Pferde und Maultiere aus solcher Nähe von meinem Ohr, daß ich mir nichts anderes denken kann, als im Hause selbst werde in irgendwelchem Raum auf gestampftem Lehm Boden geritten. Ich gehe die enge Treppe hinunter, die wieder, wie in all diesen arabischen Häusern, aus bunten Kacheln und sehr steil ist – so steil, daß man immer an dies »die Treppe hinunterstoßen« denkt, das in den arabischen Erzählungen so oft vorkommt; da ist ein kleiner Vorraum; auf einem Diwan sitzen ein paar junge arabische Diener; der mir beigegebene steht auf und tritt, mir anständig den Wegweisend, aus dem kleinen Raum, in dem es dämmert, über eine Stufe in einen andern Raum, der nach oben mit uralten Holzbalken gedeckt, nach beiden Seiten offen ist; und hier, in dieser Art von Vorhalle, mit schmalen Bänken an der Seite, auf deren einer ein blinder Bettler sitzt, bin ich noch in meinem Haus – es sind auch Türen rechts und links mit dicken Türflügeln aus einem Holz, das vor Alter fast aussieht wie Stein, so daß der Raum geschlossen werden könnte –, aber ich bin auch schon auf der Gasse: Balök! ruft eine Stimme in meinem Rücken: Gib acht, das Wort, das der Reitende halblaut und nachlässig ausspricht als Warnung für den Fußgänger in seinem Weg; und da kommt ein Alter gemächlich auf seinem kleinen Esel und wirft mir, indem ich beiseite trete, einen schnellen, scharfen, geringschätzigen Blick zu; vielleicht weil ich zu Fuß gehe, wenn auch mit einem Diener – vielleicht auch ist dieser schnell sich abwendende, verachtende Blick eben der, den er allein für die Begegnung eines »Rumi« übrig hat; denn noch ist in dieser heiligen Stadt, dem Mekka des westlichen Islam, der Europäer das sehr Fremde; das, dessen eben nur mit einem solchen Blick gedacht wird. (Das französische Protektorat, mit einer großen Zurückhaltung ausgeübt, umgibt den einzelnen mit dem Gefühl völliger Sicherheit; aber es sind nicht mehr als zwölf Jahre, daß hier an einem Tage sämtliche »Nazaräer« den Tod fanden; und ein Nachzittern davon ist in vielen Blicken, die uns streifen.) Aber schon hat sich aus der Öffnung eines Hauses heraus – oder ist es eine noch engere, noch finstere Gasse als die, in der ich meinem Führer folge? – ein noch kleinerer Esel, auf dem zwei lachende kleine Kinder in blauen Leinenburnussen sitzen, hervorgeschoben, und nun überholt mich, so daß ich wieder beiseite und dicht an die Mauer treten muß, ein sehr leicht und schnell trabendes Pferd; ein berberisches Pferd, arabisch im Gepräge, sehr mager und zartgliedrig; ein junger Neger reitet es ohne Bügel auf einem zerfetzten Strohsattel und einem strohernen Zaum; unbeschreiblich frei und leicht das Handgelenk der Linken, wie es den elenden Zaum regiert; so der leichte Druck der herabhängenden nackten Beine, mit den schön geformten Zehen, der edlen Ferse.

Nun aber ist mein Führer, scharf links sich wendend, in ein Haus getreten; nein, es ist kein Hauseingang, sondern eine neue Gasse, ein neuer solcher Schacht aus den fensterlosen Mauern hoher uralter Häuser; sie treten nach oben hin zusammen, so daß das Gefühl, im geschlossenen Raum zu sein, sich noch verstärkt; zugleich steigt diese Gasse an; und von oben her, wo sie sich wieder krümmt und scheinbar wieder in ein noch finsteres Hausinnere verliert, kommt mir auf einem schönen starken Maultier, das sie selber lenkt, eine verschleierte Frau entgegen. Die Straße ist so eng, daß fast ihr Steigbügel mich

streift und daß um ein Nichts die Tücher und Schleier, in die ihre Gestalt gehüllt ist, mich berühren mußten. Nichts von ihrem Gesicht ist frei als der schmale Streif, aus dem die beiden Augen finster blitzen; von der Gestalt nichts erkennbar in der wehenden Verhüllung der weißen Schleier; wunderbar die junge, starke Gebärde, mit der sie sich im Sattel strafft, entgegen dem Abwärtstreten des Tieres. Da ist aber schon zwischen mir und ihr auf einem dieser lautlos trippelnden kleinen Esel ein stämmiger Neger, querüber sitzend, die beiden Beine auf der einen Seite fast den Boden streifend; wulstige Riesenlippen, eine knollige Nase, eine ungeheuerliche Perücke von krausem Haar, und quer über die ganze Wange eine Narbe, tief, gräßlich und überlebensgroß wie das ganze Gesicht; und da auch, von der anderen Seite her, auf einem großen ruhig blickenden, isabellenfarbigen Maultier, auf blaßgrünem Sattel ein vornehmer Alter; sehr gelassen über mich hinblickend aus seinem violetten, auch das schöne Gesicht umgebenden Gewand; an jedem Steigbügel geht ein Diener; schwarz der eine, weiß der andere. Und so bin ich denn nach so wenigen Schritten mitten drin in dieser Stadt; wie sehr ist man und wie schnell mitten drin in ihr; wie schnell umgibt sie einen so vielgehäusig und geschlossen und ausgangsgelos, als wäre man ins Innere eines Granatapfels geraten. Denn da bin ich aus dem kellerartigen Schacht dieser zweiten oder dritten Gasse nun auf einem Kreuzweg, einer Art von kleinem Platz, wo alte Weiber, auf Matten hockend, gesalzene Fische feilhalten; aber er ist mit einem Balkengitter überdeckt, auf dem Schilf liegt, so daß auch hier wieder jenes Gefühl bleibt, in einem Gehäuse zu sein und daß all dies zusammenhängt, und daß man, ohne zu wissen wie, von einem ins andere kommt. Und dieses Gefühl wird bleiben für alle Tage eines Aufenthaltes in Fez, und wird alles, was man sieht und erlebt, begleiten und wird sich, je mehr Tage vergehen, eher verstärken als abschwächen. Denn der Diener stößt eine ganz kleine Tür auf, in einer dieser fensterlosen Mauern, die vor Alter aussehen wie nichts Gebautes, sondern etwas von Natur Gewordenes; und man betritt den Vorraum eines Palastes; da sitzen auf einem Teppich die vier Söhne des Hausherrn und lesen in einem Koran, den der älteste, mittelst sitzend, in seiner Hand hält, lesen alle zugleich laut und bewegen ihre Köpfe beim Lesen, und zwischen ihren wiegenden Köpfen sieht man den offenen Hof mit den springenden Wassern, die zarten Säulen des offenen Umganges, die Farben, die matten Vergoldungen, den ganzen Glanz des arabischen Hauses; und man stößt, fünfzig Schritte weiter, eine andere, ganz so alte, ganz so niedrige kleine Tür auf, tritt zwei Stufen abwärts: und man ist im Gefängnis des Pascha. Auf einer Matte, seine Babuschen vor sich, im Koran lesend, sitzt der freundliche alte Wärter. Ein Berber, mit verwildertem Haar und einem scheuen Blick wie ein frisch eingefangenes Tier, hockt halb unterirdisch im Halbdunkel hinter dicken Eisenstäben. Man schiebt sich an diesem Verlies vorbei längs einer Mauer, die wie alles hier bergesalt ist, der Führer stößt wieder eine Tür auf, und man ist in einem niedrigen Raum, in dem etwas leise behaglich surrt und stampft. In einem zarten gelbgrauen Halblicht gehen fünf Webstühle; an jedem sitzt ein Mann und webt einen breiten Gürtel: die Bänder aus fliederfarbenen Seidenfäden, silbern durchzogen, oder aus flammendem Gelb mit roten Mustern wie Korallen, verbreitern

sich fast zusehends unter dem lautlosen Griff dieser fleißigen Hände, dem leisen Tritt dieser nackten Füße, dem gedämpften Surren und Stampfen dieser Webstühle, die selber wieder uralte scheinen, alles an ihnen von vielhundertjährigem Gebrauch poliert und vornehm wie sehr altes Elfenbein. Aus der Bandweberei tritt man in die Gasse der Gewürzhändler; ich hätte ebensogut gesagt in die Halle oder Laube: denn dies ist abermals mit einem hölzernen Gitterwerk gedeckt, auf dem oben Wein gezogen ist, eine steinalte Rebe mit tausend Seitentrieben. Von hier aus aber trägt mich die Welle der Gehenden und Reitenden, der kleinen Esel, die mich aus dem Weg schieben, der bettelnden Kinderhände, die mich leise anrühren, in einen ganz geschlossenen, ganz mit Menschen und Waren angefüllten Raum; die kleinen Butiken, eine an der andern, keine breiter als ein Wandschrank, bis hinauf reichend an die gewölbte steinerne Decke (oder ist es wieder eine Decke aus so altem Holz, daß es aussieht wie Stein?) und auf den Waren, auf dem Gewürz, auf den Datteln und Bananen, die jeden dieser offenen Schränke füllen, hoch oben thronend der Verkäufer mit seiner Waage und dem großen Holzlöffel, um die Ware herunterzureichen; und dieser völlig geschlossene Raum, dieses große längliche Zimmer, das so voller Menschen und Ware ist, daß man nicht begreift, wie die geduldigen kleinen Esel sich durchzwängen oder wie auf dem eisengrauen Maultier noch ein solcher Vornehmer in seinem blütenweißen Burnus und mit dem sanften geringschätzigen Lächeln, in unendlicher Gelassenheit über dem Gedräng erhoben, hier hindurchfindet, dieses überfüllte Zimmer ist eine Brücke; und durch einen Spalt irgendwo seitwärts sehe ich unter uns das wilde gelbbraune Wasser des Oued, und sehe einen Teil des Ufers; finstere Häuserwände, fensterlos bis auf einen eisenvergitterten Spalt, ein Guckloch da und dort, und unten am Fuß einer dieser Hausmauern sogar Schilf, blaßgrün und sonderbar hier mitten in der Stadt, und sich biegend unter der Heftigkeit des Wassers.

So geht eins ins andere, und alles ist, als wäre es von immerher. Ja noch diese kleine Höhlung in der Mauer eines besonders finsternen, drohend aussehenden Hauses, von immerher ausgenommen für den Leib des Bettlers, der dort hockt, zwei furchtbare Armstummel vor sich hingestreckt und mit geschlossenen oder blinden Augen immer das gleiche – ein Gebet, eine Bitte, eine Lobpreisung – mit fanatischer Kraft vor sich hinspricht. Und dieses Zusammenhängen aller Dinge mit allen, diese Verkettung der Behausungen und der Arbeitsstätten und der Märkte und der Moscheen, dieses Ornament der sich ineinander verstrickenden Schriftzüge, das überall von den sich tausendfach verstrickenden Lebenslinien wiederholt wird, all dies umgibt uns mit einem Gefühl, einem Geheimnis, einem Geruch, in dem etwas Urewiges ist, eine Urerinnerung – Griechenland und Rom und das arabische Märchenbuch und die Bibel –, aber dem zugleich etwas leise Drohendes beigemischt ist, das wahre Geheimnis der Fremdheit, und dieser Geruch, dieses Geheimnis, dieses Drinnensein im Knäuel und die leise Ahnung des Verbotenen, die niemals ganz schweigt, dies ist – heute noch und vielleicht morgen noch – Fez; bis vor zwanzig Jahren die große Unbetretene; die strengste, die verbotenste aller islamischen Städte; und der Duft davon ist noch nicht völlig ausgeraucht.

Forum

Das Fremde und das Eigene / The Self and the Other

Internationale Konferenz der German Studies Association of Australia (GSAA). University of Sydney, 26.-28.11.2014

THOMAS SCHWARZ

Die University of Sydney wurde Mitte des 19. Jahrhunderts an einem Ort gegründet, der vor der europäischen Landnahme von australischen Aborigines besiedelt war. Mit diesem Hinweis eröffnete Peter Morgan als Präsident der GSAA die Tagung, auf der aus fünf Kontinenten über 80 Referentinnen und Referenten Beiträge präsentierten. Der Respekt, den Morgan der anderen Kultur so erwiesen hat, gehört auch zu den Axiomen der interkulturellen Germanistik, an deren Gründung vor 30 Jahren die Tagung im Titel unmittelbar anknüpft. Für das, was man selbst vom Anderen lernen kann, bilde sie noch heute einen »Motor der Reflexion«, erklärte Arpad Sölter als Direktor des Goethe-Instituts von Sydney in seinem Grußwort. In seinem Vortrag für die Konferenz machte Morgan aufmerksam auf das seit den 1980er Jahren anhaltende Interesse der deutschen Literatur am Anderen, an transnationalen Themen, die über die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe hinausgehen.

Die erste Sitzung des Tagungsprogramms rückte die Aufarbeitung der Nazi-Vergangenheit in den Mittelpunkt. Deborah Ascher (Sydney) rekonstruierte in ihrem Beitrag die zehnjährige Geschichte des Jüdischen Museums in Breslau. Bei seiner Gründung im Jahr 1928 sah es für einen kurzen historischen Moment so aus, als ob sich die Auffassung einer Zugehörigkeit der jüdischen zur deutschen Kultur durchsetzen könnte. Doch kaum waren die Nazis an der Macht, betrieben sie die erneute Ausgrenzung der jüdischen Minorität und löschten schließlich eines der bedeutendsten Zentren jüdischer Kultur in Deutschland aus. Esther Jilowsky (Melbourne) setzte sich mit Texten von Enkeln jüdischer Überlebender des Holocaust auseinander. Diese haben ihre traumatischen Erfahrungen in Form von Erzählungen oder Fotos weitergegeben und so die *post-memory* (Marianne Hirsch) der nachwachsenden Generationen geprägt. Autoren der dritten Generation wie Vanessa Fogel (*Sag es mir*, 2012), Channah Trzebiner (*Die Enkelin*, 2013) oder Yascha Mounk (*Stranger in my own Country*, 2014) haben den Holocaust darüber hinaus auch aus zunehmender Distanz zum Geschehen in der Form von systematischem Geschichtsunterricht in der Schule kennengelernt. Jilowsky wandte sich in ihrem Vortrag gegen zwei widersprüchliche Vorurteile, mit denen sich diese dritte Generation konfrontiert sieht: 1.) Es gebe

keine Juden mehr in Deutschland, und 2.) wenn es sie doch geben sollte, dann handele es sich um russische Juden. Péter Varga (Budapest) beleuchtete zum Abschluss dieser Sitzung das ungarische Beispiel, um zu zeigen, warum gerade in Budapest die symbiotische Verbindung mit der deutschen für die jüdische Kultur so bedeutsam war. In der multikulturellen Doppelmonarchie sahen sich die deutschsprachigen Juden im 19. Jahrhundert in einen Assimilationsprozess hineingezogen, in dem es galt, die jüdische und deutsche mit der ungarischen Identität auszutarieren. Arthur Holitscher verlieh der emotionalen Einstellung zu dieser Problematik Ausdruck mit dem Satz, man habe zwar »unter einem magyarischen Volk gelebt«, habe aber Deutsch gesprochen und »nichtmagyarisch« gefühlt. Die Reihe von Vargas Beispielen reichte von Theodor Herzl über Arthur Koestler bis Theodor Hertzka und zum Musiker Karl Goldmark. Letzterer lernte erst bei seiner Übersiedelung nach Wien ›reines Deutsch‹, zu seinem Lesekanon gehörte dabei nicht nur Goethes *Götz*, sondern auch der ›Knigge‹. Die Beherrschung des Deutschen als Bildungssprache galt in diesem Assimilationsprozess als Schlüssel zur europäischen Kultur. Die jüdische Wahrnehmung der deutschen Kultur als einer Heterotopie idealisierte vor allem die Wiener Kultur, eine tragische Illusion, wenn man bedenkt, dass sich die österreichische Hauptstadt zu einem Zentrum des Antisemitismus entwickeln sollte.

Eine weitere Sitzung widmete sich Christoph Ransmayrs Reiseprosa. Florian Lehman (Bamberg) analysierte drei Texte aus *Der Weg nach Surabaya* (1997) mit der These, dass Ransmayrs Schreiben die Differenz zwischen Eigenem und Fremdem aufhebe. Die verlorene Heimat komme in seiner Reportage über das österreichische ›Mostviertel‹ als ein nostalgisch verklärter Ort vor, in dem die Nazi-Vergangenheit systematisch verdrängt wird. Auf einem Bild im Rathaus hat man die Nazi-Symbolik mit der österreichischen Fahne übertüncht. Das KZ Mauthausen ist der blinde Fleck dieser Region. Christine Weller (Melbourne) ging auf Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012) ein, dessen imaginäre Kartographie sie mit Hans Blumenbergs Konzept der ›geotropen Astronautik‹ verglich. Die geographisch vollständig erschlossene Erde wird dabei in ihrer Fragilität gleichsam von außen als wertvoller Ort betrachtet, an dem der Reisende als Augenzeuge Heimat in der Fremde erfährt. »Ich sah die Heimat eines Gottes« – so beginnt Ransmayrs erste Geschichte, die in die ungeheure Einsamkeit der pazifischen Inselwelt führt. Wellers zweiter Referenztext war Felicitas Hoppes Roman *Pigafetta* (1999), in dem der reisenden Ich-Erzählerin das Schiff zur Heimat und der Revenant des Chronisten der Magellan'schen Weltumsegelung zum wichtigsten Gesprächspartner wird. Beide Reisen um die Welt – so Weller – seien insofern teleologisch, als ihr imaginärer Fluchtpunkt in einem symbolischen Mutterleib liege. Bei Hoppe wäre dies der Bauch des Schiffes, bei Ransmayr eine Felsenhöhle des Himalaya.

Der ›Topos Australien‹, der 2013 das Schwerpunktthema des *Limbus*, des Jahrbuchs der australischen Germanistik, bildete, war auch Gegenstand einer Serie von Konferenzvorträgen. Ihr Diskussionsleiter, Alan Corkhill (Queensland), hatte im *Limbus* bereits Friedrich Gerstäckers australische Erzählliteratur vorgestellt. Jetzt merkte er in seiner Moderation an, dass der Schriftsteller

im Auftrag des Frankfurter Parlaments nach Australien gekommen war mit der Mission, einen Ort für eine deutsche Siedlungskolonie zu erkunden. Daran anschließend arbeitete Christine Eickenboom (Bochum) in ihrem Vortrag heraus, wie sich in Gerstäckers Reisebericht das europäische Selbst in einer Dreieckskonstellation konstituiert, indem es Tahitianer und Aborigines kontrastiert. Während dem Autor die Südseeinsel als Paradies erscheint, nimmt er den fünften Kontinent als Hölle wahr. Laura Beck (Bremen) stellte dagegen Urs Widmers Erzählung *Liebesbrief für Mary* (1993) vor, in der Australien als ein hybrider Sehnsuchtsort auftaucht, in dessen Outback japanische Reisende ein Schweizer Teehaus besuchen. Das Australien dieser Erzählung wird ironisch als »intertextueller Raum« präsentiert, der sich aus zitierten Klischees zusammensetzt und als Projektion entpuppt.

Stefan Hajduk (Adelaide) rekonstruierte in seinem Vortrag aus dem Werk von Max Frisch eine »Poetik des ›Emigrantischen‹«. Diese setzte Frisch in seinem Itinerar zwischen London, Rom und New York auch in eine Lebenskunst um, indem er ein migrantisches Lebensgefühl der Unzugehörigkeit kultivierte. Auch Matthias N. Lorenz (Bern) behandelte mit Christian Kracht und Hans Christoph Buch Autoren, für die Reisen zur Ästhetik ihrer Existenz gehört. Lorenz nahm Kracht gegen Vorwürfe in Schutz, er sei ein eurozentrischer Exotist oder gar ein Kolonialnostalgiker. Während Georg Diez Kracht im *Spiegel* unter Rassismusverdacht gestellt hatte, hob Lorenz zu Recht hervor, dass sich Krachts historischer Roman *Imperium* (2012) eindeutig gegen die »unvorstellbare Grausamkeit« des Holocaust stellt. Eine identifikatorische Lesart sei nicht möglich, wenn Krachts Protagonist Engelhardt – wenngleich kontrafaktisch – in der Kolonie ›Deutsch Neuguinea‹ als Antisemit auftritt. Kritisch ging Lorenz dagegen in seiner Kontrastierung mit Hans Christoph Buch ins Gericht, der sich in *Nolde und ich* (2014) auf ein ähnliches Terrain begeben hat. Buchs »Südseetraum« behandelt die Reise Noldes in den Pazifik als einen biographischen Wendepunkt, der den Maler von seinem Antisemitismus kuriert habe. Dem Autor Buch waren zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Textes die Dokumente noch nicht zugänglich, die Noldes anhaltenden Antisemitismus belegen.¹ Wer sich dem Glauben hingegeben hat, dass der Arm der NSDAP nicht bis in die Weiten des Pazifiks reichte, musste sich zuletzt durch Christine Winter (Sydney) eines Besseren belehren lassen. Ihre Archivstudien enthüllten die Aktivitäten einer Nazi-Zelle auf Samoa in den 30er Jahren, die allerdings die Rassenreinheitsdoktrin auf eigenwillige Weise interpretierte. Ihre eigene Hybridisierung ließ sich mit der sogenannten Ariertese (Edward Tregears *The Aryan Maori*, 1885) rechtfertigen, welche die polynesischen Bevölkerung des Pazifiks zu Nachfahren einer arischen Migrationswelle aus dem indischen Subkontinent stilisierte.

China war der Fokus einer Vortragsserie, die beispielhaft das Interesse der australischen Germanistik an einer akademischen Quervernetzung des *Pacific Rim* verdeutlicht. Kai Hu (Shanghai) stellte mit Johann Adam Schall von Bell ei-

1 | Auskunft Buchs im Anschluss an eine Lesung aus seinem Werk am 23.7.2015 in Berlin auf der Tagung »Poetiken des Pazifiks« am Japanisch-Deutschen Zentrum.

nen deutschen Jesuiten vor, der im 17. Jahrhundert erfolgreich die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden überschritt und im chinesischen Kaiserreich als Wissenschaftler und Mandarin Anerkennung fand, vor allem wegen seines Beitrags zur Reform des chinesischen Kalenders. Yixu Lü (Sydney), Trägerin des vom DAAD verliehenen Jacob- und Wilhelm-Grimm-Preises 2014, problematisierte in ihrem Beitrag die ›Wissenschaftlichkeit‹ der Chinadarstellungen in *Petermanns geographischen Mitteilungen*, deren Autoren seit der Gründung der Zeitschrift 1855 diskursiv auch kulturelle Grenzen zogen. So sprachen sie der im täglichen Umgang angeblich »unsympathischen« chinesischen Einwohnerschaft eine »sittlich gestählte Volkskraft« ab. Das »ruhige« China wird zum Chronotopos einer Stagnation. Dessen Bevölkerung habe keinen Sinn für Zukunftspläne. Das imperiale deutsche Auge projiziert auf die chinesische Landkarte ein Netz imaginärer Eisenbahnlinien. Der koloniale Diskurs instrumentalisiert hier Stereotype über China aus dem 18. Jahrhundert, um den imperialen Zugriff der deutschen Kolonialmacht als einer »Amme« der chinesischen Entwicklung zu rechtfertigen. Sabina Groeneveld (Sydney) analysierte in ihrer Präsentation die Verschränkungen des zoologischen und des kolonialen Diskurses am Beispiel Qingdaos. Die Diskussion der Frage, wie sich in der Fremde Kühe halten lassen, war für die deutsche Kolonialmacht ein überraschend wichtiges Thema. Für die Kolonialherren war die Agrarwirtschaft ein »Vehikel der Moderne«. Der Ausstoß des Schlachthofs der kolonialen Stadt und ihr Fleischkonsum werden in diesem Diskurs zu Gradmessern der Entwicklung. Die Kolonisierung gilt dann als erfolgreich, wenn man in der Fremde essen kann wie in der Heimat.

Der Dank für die Organisation der Konferenz und für die gastfreundliche Betreuung der Teilnehmerinnen und Teilnehmer, die in jeweils drei Parallelsessionen tagten, gebührt dem Team an der University of Sydney um Peter Morgan, Andrea Bandhauer, Tristan Lay und Yixu Lü. Von verschiedenen Seiten wurde in der Abschlussdiskussion betont, dass die internationale Zusammensetzung einen exemplarischen Beitrag zur Überwindung der Dichotomie zwischen Inlands- und Auslandsgermanistik geleistet hat. Die australische Germanistik hat mit dieser Tagung ihre Weltoffenheit und ihre Leistungsfähigkeit unter Beweis gestellt.

Rezensionen

Carmine Chiellino / Natalia Shchyhlevska (Hg.): *Bewegte Sprache. Vom ›Gastarbeiterdeutsch‹ zum interkulturellen Schreiben*

Dresden: Eckhard Richter & Co 2014 – ISBN 978-3-942411-60-8 – 49,80 €

Vorgelegt werden elf Beiträge zur interkulturellen Literatur. Sie sind im Rahmen des Workshops *Sprache der interkulturellen Literatur* im Dezember 2011 an der Universität Mainz entstanden und fokussieren historisch-biographische wie sprachlich-ästhetische Aspekte. Gemein ist allen Beiträgen die Analyse interkultureller Themen und Fragestellungen am Gegenstand der Literatur seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts mit dem Ziel, »das Zusammenwirken von Einwanderung und deutscher Sprache anhand der literarischen Produktion interkultureller Autor/-innen herauszuarbeiten« (8). Insofern lässt sich der Titel *Bewegte Sprache* dahingehend deuten, dass es zum einen um die Sprache selbst geht, die stets im *Werden* begriffen ist, und zum anderen um die Akteure, die dieses Werden überhaupt ermöglichen.

Mit der Frage nach den Anfängen und so auch nach den Akteuren, welche die Sprache *bewegen*, befassen sich die ersten beiden Beiträge. Eröffnet wird die Diskussion durch den Text des Literaturwissenschaftlers Dieter Lamping zu Chamisso. Lamping differenziert zwischen dem bereits im *Vorwort* beiläufig erwähnten Begriff der »interkulturelle[n] Sprache« (9) und »der Sprache interkultureller Literatur« (15). Während Erstere undifferenziert für sich steht, verweist Letztere auf plurilinguale Aspekte der interkulturellen Literatur. Eine weitere

Präzisierung wird mit Blick auf den zeitlichen Rahmen vorgenommen. Anders als im *Vorwort* begreift Lamping interkulturelle Literatur nicht als »Neuerung des späten 20. Jahrhunderts« (16), sondern als ein zweihundert Jahre älteres Phänomen. Somit wird die Charakterisierung einer interkulturellen Literatur von der Perspektivierung biographischer Einschränkung auf etwa Gastarbeiter befreit. Historisch mit Chamisso zu eröffnen und den Franzosen zunächst aus Thomas Manns kritischem Blick auf interkulturelle Prozesse zu betrachten, verspricht die Entdeckung von »unerwartbare[n] Verschiedenartigkeiten« und »unerwartete[n] Ähnlichkeiten« (15) in den literarischen Prozessen seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und sensibilisiert zugleich für die Frage nach dem »Deutschtum« (17), denn dieses erzeuge aus Lamping Sicht eine wie auch immer geartete Ontologie, die ihrerseits kulturelle Verhältnisse aus dem Gleichgewicht wirft.

Dieses Ungleichgewicht wird im darauffolgenden Beitrag von Carmine Chiellino insofern thematisiert, als unter Berücksichtigung ausgewählter Gedichte und Texte der sogenannten Gastarbeiter die Möglichkeiten für deren gemeinsames Auftreten in der deutschen Öffentlichkeit überprüft werden und der Frage nachgegangen wird, was »unter ›Gastarbeiterdeutsch‹ als Projekt intendiert« wur-

de und inwieweit es umgesetzt werden konnte (vgl. 27). Chiellino begibt sich also aus der sozialgeschichtlichen Perspektive der interkulturellen Literatur auf die Suche nach ausschlaggebenden Argumenten, die das Vorkommen von ›Gastarbeiterdeutschen‹ in einem ›solidarischen‹ und ›kreativen‹ Einsatz der Sprache widerspiegeln sollen. Diese Suche verläuft entlang von vier involvierten Sprachbereichen: der deutschen Sprache ab 1955 (vgl. 33f.), Schlager und Liedermacher (vgl. 35-39), der deutschen Literatur der 1960er und 70er Jahre (vgl. 39-42) und schließlich der Sprachtendenzen in der Forschung und Publizistik bezüglich der Anwesenheit der Gastarbeiter in der damaligen Bundesrepublik Deutschland (vgl. 42-44). ›Gastarbeiterdeutsch‹ bedeutet im Anschluss an Franco Biondis *Über Obrigkeitsdeutsch und Pluralität in der Sprache* (1995) eine »deutsche Sprache«, die »den Gastgeber als Gesprächspartner nicht ausschließt, ihn jedoch nicht mehr als einzigen Referenten im Bezugssystem des Deutschen vorsieht« (28). Bei seinem Einblick in das gesellschaftspolitische Klima der 70er Jahre stellt Chiellino eine Verlagerung des politisch-engagierten *Wir* der 60er Jahre auf ein gruppenspezifisches *Wir* im Sinne von »Interessengemeinschaften« (30) fest. Dieses *Wir* leite sich, so Chiellino, »aus der spezifischen Andersartigkeit der jeweiligen Interessengemeinschaft ab« (30). An dieser Feststellung orientiert sich dann die Frage nach einer solidarischen Sprache als Kriterium des Projekts ›Gastarbeiterdeutsch‹. Chiellino stellt jedoch fest, dass dieses Projekt gescheitert sei, denn erstens seien die Voraussetzungen und das bedingte Zugehörig-

keitsbekenntnis der Autoren zu Einwanderern disparat, zweitens hätten die Nachkommen dieser Autoren das Deutsche in der Schule erlernt und deshalb keine Notwendigkeit gesehen, sich eine Sprache anzueignen, die vermutlich ihr eigenes Selbstbild zusätzlich belasten würde, und drittens habe es in der Einwanderung das Phänomen noch nicht gegeben, dass »die Einwandererminderheiten ihre kulturell-ethnische Zugehörigkeit zugunsten einer überethnischen Zugehörigkeit auflösen« (50). Nicht gescheitert ist dieses Projekt allerdings in ästhetischer Sicht. Und genau dies, würde der Leser zumindest erwarten, sollte auch im Zentrum der folgenden Beiträge stehen.

Das ›Interkulturelle‹ am Werk José F.A. Olivers steht im Blick von Ana Ruiz' Beitrag als Beginn einer »interkulturelle[n] Literatur spanischer Herkunft in Deutschland« (54). Wenn es in Deutschland eine Avantgarde gebe, die das Potential einer »Neudefinierung der Gastarbeiterliteratur« (54) besitzt, so sei sie in den Werken derjenigen Autoren zu suchen, die »die Sprache gewechselt haben« (54) und deren Werke das Merkmal eines »kreativen Dialog[s] zwischen den zwei oder mehr Sprachen und deren historisch-literarischem Gedächtnis« (54) tragen. Anders als Lamping spricht Ruiz von einer »allmähliche[n] Eingliederung dieses literarischen Korpus in den Literaturkanon in deutscher Sprache« (54). Diese Einschätzung ist insofern problematisch, als sie die interkulturelle Literatur als etwas zur Kultur *Hinzu-*gekommenes betrachtet. Die intertextuelle und teilweise komparatistisch angelegte Analyse von Olivers Werk ei-

nerseits, der Bezug dieser Analyse zur theoretischen Grundlage der germanistischen Interkulturalitätstheorien andererseits lassen Zweifel aufkommen: Gefragt wird nach der Repräsentation des Attributs ›Interkulturalität‹ in Olivers Werk und nach der interkulturellen Sprache des Autors (vgl. 56). Obwohl die »Bezeichnung ›interkulturelle Literatur‹ direkt auf das Untersuchungsobjekt« (55) verweisen soll, wird dieses Objekt aus der biographischen Perspektive erst hergestellt (vgl. 56-60). Folglich ist nicht die Literatur das Untersuchungsobjekt, sondern der Autor.

Kritisch wird diese Position in Adrian Bieniecs Beitrag beleuchtet, und zwar im Hinblick auf die in der feuilletonistischen Literaturkritik häufig gern gesehene Vermittlungsrolle des interkulturell profilierten Autors und dessen Eigenschaft als ›Brückenbauer‹. Am Beispiel von Radek Knapps Erzählband *Franio* setzt sich Bieniec das Ziel einer kritischen Überprüfung der auktorialen Vermittlerrolle und argumentiert, dass die hier versammelten fünf Erzählungen keineswegs den Eindruck erweckten, als erhebe Knapp den Anspruch, ein Kulturvermittler zu sein (vgl. 99), denn zwischen Autor und Leser bestehe, so Bieniec im Anschluss an George Steiners Abhandlung über Sprache und Übersetzen, eine Gedächtnisbarriere, und zwar insofern, als die interkulturelle Literatur über die interkulturelle Profilierung des Autors hinaus vor allem die interkulturelle Kompetenz des Lesers fordere. Damit schließt Bieniec unmittelbar an die Diskussion über die *plurilingual competence* an. Diese Barriere lässt sich, so sein Verständnis, nicht durch den Rückgriff auf Autorenbio-

graphien beheben, sondern nur durch die Sprache. Sprache und Gedächtnis von Autor und Leser müssten nicht zwangsläufig »kongruent« sein; durch Erzählmodelle jedoch könne das »anderenorts gelagerte Gedächtnis in die mitteilende Sprache« überführt werden (103). Hieraus wächst die Erkenntnis, dass über eine interkulturelle Literatur erst dann gesprochen werden kann, wenn die Sprache selbst den Ausgangspunkt bildet.

Die mitteilende Sprache und ihr ästhetisches Vermögen stehen im Zentrum von Pasquale Gallos Beitrag über Feridun Zaimoğlu's Erzähltexte *Kanak Sprak* und *German Amok*. Ausgehend von den Titelnwörtern *Kanak* und *Amok* geht es um die Frage nach den soziokulturellen und literarischen Hintergründen. In ihnen sieht Gallo einen kolonialen Ursprung (vgl. 106-112) mit einem intertextuellen Bezug zu Vorläufertexten wie etwa *Der Amokläufer* von Stefan Zweig. Darüber hinaus besteht Gallos hauptsächliches Anliegen in der Vermessung der historischen Tiefe beider Wörter in ihrer künstlerischen Produktivität. Die ästhetische Funktion von Zaimoğlu's Werk stellt Gallo in *Kanak Sprak* anhand einer Reihe von Metaphern fest, die – »poetisch verfremdend« (106) – der türkischdeutschen Welt der Migranten Ausdruck verleihen. In *German Amok* werde über die sprachliche und soziopolitische Kritik hinaus ein ebenso wichtiger, in den kritischen Studien jedoch weitgehend vernachlässigter Aspekt in den Vordergrund gerückt, nämlich der »herbe Kolonialgeruch, der über die ganze Geschichte weht« (114). Das Ästhetische macht Gallo in einer Art *Code-mixing* (malaysisch *Amok*, englisch *German*) aus,

das sich nicht nur im Text widerspiegelt, sondern auch intertextuelle Ähnlichkeiten zur deutsch(sprachig)en Literatur des 20. Jahrhunderts aufweist (Stefan Zweig).

Phänomene sprachlicher Varietäten und mehrsprachiger Handlungssituationen ziehen auch Ulrike Reegs Aufmerksamkeit auf sich. Reeg stellt den 1956 in Südbrasilien geborenen und im Milieu deutschstämmiger Auswanderer aufgewachsenen Schriftsteller Claudio Matschulat – alias Zé do Rock – vor und bespricht die Texte *fom winde ferfehlt* (1997) und *deutsch gutt sonst geld zurück* (2002) auf der Grundlage von kognitiven Aspekten der Rezeption. In Reegs Beitrag wird die autobiographische Selbstdarstellung des Autors im Kontext einer narrativen Identitätsarbeit thematisiert (vgl. 124-126). Bei der Analyse stehen der (autobiographische) Ich-Erzähler und die von ihm in beiden Texten benutzten Ausdrucksformen im Vordergrund, mit deren Hilfe die narrative Identitätsarbeit gestaltet werden soll. Der vielleicht interessanteste und aktuellste Aspekt spiegelt sich in der Auseinandersetzung mit Varianten des Erzählens und in der Untersuchung von kognitionslinguistischen Aspekten der Rezeption im Rahmen von Charles Fillmores Blick auf das Wissen und dessen *Frames* wider (vgl. 133-135). Hierauf gründet Reegs Diskussion über das Lesen und Verstehen von Zé do Rocks Texten, die in der Erkenntnis kulminiert, dass die Lektüre den Leser insofern herausfordert, als dieser im Verlauf des Rezeptionsprozesses angehalten ist, seine bereits vorhandenen Wissensstrukturen im Hinblick auf sprachliches und konventionalisiertes Regelwissen stets zu überprüfen und zu ergänzen (vgl. 135-137).

Mit Tawadas Werk befasst sich Marion Grein und konzentriert sich auf den komplexen Zusammenhang von Identität und Sprache, ohne jedoch einen theoretisch ausgearbeiteten Ansatz zu entwickeln. Grein entwirft eine historische Grundlage der interkulturellen Literatur im Kontext der ›Gastarbeiterliteratur‹ (vgl. 139), vernachlässigt aber, dass die Biographie von Tawada, von der sie als Zugangskriterium ausgeht, keine Parallelen zu dem Kontext aufweist. Gegenstand und Kontext fallen auseinander. Was Grein entgeht, ist die eigentliche Problematik, nämlich die Analyse der interkulturellen Literatur auf der biographischen Ebene. Demnach ist nicht die Autorin diejenige, die laut Grein interkulturell ist (vgl. 141), sondern das Werk. Anders als Grein betrachtet Natalia Shchyhlevska das Werk Vladimir Vertlib, wenn sie bereits zu Beginn die Zugehörigkeitsprädikate ›russisch‹ und ›jüdisch‹ kritisch hinterfragt (vgl. 167f.). Ihr Zugang zum Material liegt in Formen der Sprachgestaltung und Techniken des interkulturellen Schreibprozesses.

Paul Celan in Hertha Müllers Rezeption bildet den Analysegegenstand von Raluca Dimian-Hergheligiu mit Blick auf die Beziehung zwischen Sprache und Visualität in Müllers *In jeder Sprache sitzen andere Augen* und Celans *Edgar Jené und der Traum vom Traume*. Im Fokus steht die Entwicklung der Sprache zu einem »Identitätskodex« (206) als prägendem Aspekt von Müllers und Celans Werk. Was diese Werke in Dimian-Hergheligius Perspektive verbindet, ist die Bildung einer auf den rumänischen Surrealismus der 1940er Jahre zurückgehenden Neigung zur Metaphorik: Colla-

genhafte Bilderassoziationen werden zu Metaphern geschlossen. Durch die Sprache wird eine Perspektive auf die Welt gestaltet, die sich wiederum in einer Metaphorik niederschlägt (207). Das Verhältnis beider Autoren zueinander wird in der »Reflexivität in Bezug auf die Sprache und die Grenzen des jeweiligen Vorgangs der Übertragung von Bildern in Wörter« (208) gesucht. Hier kann man tatsächlich von einer *bewegten Sprache* sprechen: eine Sprache, die nicht nur durch neue Metaphorik sich selbst *bewegt*, sondern auch die Welt *mit-bewegt* (vgl. 213-215). Chantal Wright widmet sich Franco Biondis Roman *In deutschen Küchen* (1997) aus einer deutsch-englisch vergleichenden Perspektive, wobei sie sich in ihrer stilistischen Analyse auf Antoine Bermans Übersetzungstheorie und Viktor Shklovskys Literaturtheorie beruft. Durch eigene Übersetzungsarbeit veranschaulicht Wright die Verfremdungstechniken des Autors. Dabei ist ihre Perspektive hauptsächlich auf die Möglichkeiten gerichtet, welche die Fremdheit so, wie sie den Text in der Originalfassung prägt, bewahren helfen. Damit plädiert Wright für die Sensibilisierung des Übersetzers im Hinblick auf die stilistischen Besonderheiten interkultureller Werke.

Szilvia Lengls Diskussion der Frage nach den Aspekten der Loyalität und ihren Darstellungsweisen im Roman *Totalschaden* aus der Feder der Bielefelder Autorin Que Du Luu schließt den Band ab. Im Vordergrund steht in ihrer Betrachtung das Gedächtnis, von dem auch erzählt wird. Doch läuft ihr Zugang zu den Gedächtnisinhalten nicht über die Suche nach Verbindungsmomenten zwischen einem kol-

lektiv und einem individuell geteilten Gedächtnis; im Gegenteil: Sie nimmt das vorhandene Gedächtnis zum Anlass zu hinterfragen, ob das kulturelle Gedächtnis des Protagonisten Patrick Müller über die physischen und sprachlichen Grenzen der Stadt Bielefeld hinausgeht. Der Roman erzählt die Geschichte eines »Deutschen«, aus der Lengl schließt, Luu lege Wert darauf, ihre Romanfiguren als »Deutsche« zu deuten (vgl. 265f.). Sie profiliere sich durch ihr Werk, so das Fazit, als Autorin, die das Gegenbild der »interkulturellen Autoren« (Grein, 141) verkörpert soll. Wenn Patrick als eine limitierte Figur konstruiert wird, geschieht dies deshalb, weil ihm, so Lengl, Erinnerungen an eine andere Sprache und ein anderes kulturelles Gedächtnis verweigert werden. In dieser Vorgehensweise sieht Lengl eine Ausklammerung von »Interkulturalität« und die bedingungslose Assimilation als lediglich temporären Lösungsansatz. Anders formuliert, setzt Lengl die problematische Notwendigkeit voraus, dass ein deutscher Roman, der von einem wie auch immer interpretierten Nichtdeutschen geschrieben worden ist, keine interkulturellen Bezüge aufweisen könne, solange die nichtdeutschen Elemente unberücksichtigt blieben. Doch würde diese Auffassung das genaue Wissen von dem, was »deutsch« oder »nicht-deutsch« ist, voraussetzen. Diese Prämisse würde ihrerseits eine ontologische Auffassung von Kultur nahelegen – eine Auffassung, die von der interkulturellen Germanistik grundsätzlich nicht geteilt wird.

Insgesamt führt der Sammelband *Bewegte Sprache* die kontroversen Debatten über die interkulturelle Lite-

ratur weiter, die, obschon sie teilweise theoretisch, teilweise interpretatorisch auseinanderfallen, dennoch den Beweis für den progressiven Prozess einer reichhaltigen Literatur der deutschen Gegenwart vor Augen führen.

Singular kann die Sprache dieser Literatur keineswegs sein, denn eine solche Auffassung widerspräche dem Kern der interkulturellen Literatur.

Hamid Tafazoli

Tatjana Geschwill: Sprache und Identität im Bukowiner Judentum

Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015 – ISBN 978-3-8253-6436-6 – 32,00 €

Die von Tatjana Geschwill im Heidelberger Verlag »Winter« erschienene Dissertation *Sprache und Identität im Bukowiner Judentum* veranschaulicht, dass es nicht eine, sondern mehrere Sprachen sind, die Bukowiner Juden sprechen. Da sich mit den Jahren die Präferenz jeweils einer Sprache etabliert, sind Gründe und Umstände für die Entscheidung für oder gegen eine Sprache ein interessantes und in der Forschung nicht allzu oft anzutreffendes Forschungsobjekt, dem sich Geschwill im Kontext von Erinnerung und Identität nähert. Sie untersucht »die Beziehung der multilingualen Sprecher zu den von ihnen erlernten und in der Narration mit besonderem Fokus versehenen Sprache« (13). Anhand von dreizehn Interviews mit in Israel lebenden Einwanderern aus der Bukowina geht die Autorin deren sprachbiografischen Selbstzeugnissen nach und verifiziert den Erwerb und Stellenwert der deutschen, hebräischen, jiddischen und rumänischen Sprache. Die teilweise abgedruckten Interviews veranschaulichen nicht nur den empirischen Zugang dieser Studie, sondern dokumentieren das Bukowiner Deutsch, das noch heute in Israel gesprochen wird, jedoch kaum einer systematischen Erforschung unterzogen werden kann. Geschwill be-

müht sich um sprachbiografische und sprachbezogene Analysen der Interviews, um die Rolle der jeweiligen Sprache, die Umstände ihrer Erlernung und die Anlässe ihrer Verwendung auszuloten.

Die durch Mehrsprachigkeit geprägten Lebensbedingungen der Interviewten – sowohl die historischen und sprachpolitischen Prämissen in dem multiethnischen Kronland, als auch die von Emanzipationsbestrebungen und Antisemitismus beeinflussten Sprachgebote und -verbote und schließlich die durch Willkür geprägten Verschleppungen, Umsiedlungen und Auswanderungen – werden im Kapitel »Geschichte der Bukowina« vorgestellt und in den Kontext der vorliegenden Forschungen eingeordnet. Diese geschichtlichen Umwälzungen finden sich dann in den (Sprach-)Biografien der Interviewpartner wieder und helfen, die von ihnen angesprochenen Ereignisse und geschilderten Erlebnisse in den historischen Kontext einzuordnen.

Im nächsten Schritt nähert sich Geschwill dem theoretischen Komplex »Erinnerung, Identität und Narration«. Dabei stellt sie verschiedene Identitätskonzeptionen vor und behandelt ausführlich den Zusammenhang zwischen Erinnerung und Identität. Als

Besonderheit der Interviewten wird die Häufigkeit akzentuiert, »mit der die Lebensgeschichte bereits erzählt wurde und die Bereitwilligkeit, mit der sie nach wie vor erzählt wird.« (74) Das darauffolgende »Korpus« enthält dreizehn durch die Autorin zusammengefasste Lebensgeschichten der Interviewten und Transkriptionen zahlreicher Gesprächsfragmente. Diesem empirischen Teil der Studie folgt ein theoretisches Kapitel zu Sprachbiografie- und Mehrsprachigkeitsforschung, das u.a. die Bedeutung von Sprachen im Judentum und die identitätsstiftende Funktion der deutschen Sprache beleuchtet. Geschwill akzentuiert die »unschätzbare Kraft der Muttersprache« im 19. Jahrhundert und kommt zu dem Schluss, dass »man diese Sichtweise letztlich benutzt hat, um den Juden die Teilhabe an der deutschen Kultur, Sprache und Nation abzusprechen.« (139)

Bei der Auswertung der Interviews bemüht sich die Autorin um eine differenzierte Darstellung der Erlernung, Bedeutung und Verwendung der jeweiligen Sprache. Für die deutsche Sprache konstatiert sie eine identitätsstiftende Funktion, die im Elternhaus begründet wurde und als Ausdruck der Erinnerung an die Eltern auch in der Emigration gesprochen wird. Mit der emotionalen Bindung an die deutsche Muttersprache geht die Vorstellung von einem Widerstand einher, der sich im Gebrauch des Deutschen trotz der Erlebnisse im Nationalsozialismus begründet. Erfolgte die Migration im Rahmen der zionistischen Jugendbewegung, so geht eine identitätsstiftende Kraft vom Hebräischen aus. Insgesamt stellt die Studie fest, dass sich fast »alle Gesprächspartner

unabhängig ihres Alters zur Zeit der Einwanderung unmittelbar um den Erwerb des Hebräischen« bemühten. (167) Der bereitwilligen Erlernung des Hebräischen steht eine distanzierte Haltung und Zwiespältigkeit bezüglich des Jiddischen entgegen. Gründe dafür sieht Geschwill in der Konnotation des Jiddischen als Sprache des Exils, der Armut und der Diskriminierung. »Keine oder nur marginale Rolle« (178) wird dem Rumänischen bezeugt, was hauptsächlich durch seine »unfreiwillige Aneignung« (184) erklärt werden kann.

Eines der weiter zu verifizierenden Ergebnisse der Studie ist die Qualität der Sprachbeherrschung, die von einigen weiblichen Interviewten geltend gemacht wurde. Während die männlichen Gesprächspartner den funktionalen Aspekt der Verständigung in mehreren Sprachen betonen, thematisieren Frauen Sprachsensibilität und Emotionalität bei der Sprachauswahl. Allerdings scheint keiner der Interviewten im Erwerb einer neuen Sprache eine Bedrohung für seine Identität zu sehen. Neben dem differenziert beschriebenen Stellenwert der jeweiligen Sprache sind diese Ergebnisse ein bemerkenswerter Beitrag zur Erforschung von Mehrsprachigkeit, Sprachbiografie und dem Zusammenhang von Sprache, Erinnerung, Identität und Narration.

Die von Geschwill durchgeführten Interviews bieten einen guten Einblick in die Sprachbiografien der in Israel lebenden Auswanderer aus der Bukowina, können jedoch aufgrund der fokussierten Gruppe der Interviewten nicht das gesamte, nach dem zweiten Weltkrieg in verschiedene Länder zerstreute Bukowiner Judentum ab-

decken. Dies aber wäre die Aufgabe künftiger Forschungsarbeiten, sich ausgehend von Geschwills Studie den Sprachbiografien und dem Stellenwert verschiedener Sprachen im Leben der durch Mehrsprachigkeit ge-

prägten Bukowiner Juden beispielsweise in den USA, Rumänien oder der ehemaligen Sowjetunion zu widmen.

Natalia Blum-Barth

Silke Pasewalck / Dieter Neidlinger / Terje Loogus (Hg.): Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen

Stuttgart: Stauffenberg 2014 – ISBN 978-3-86057-097-5 – 49,80 €

The 2014 essay collection *Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen* could just as well have been titled *Handbuch zum Interkulturellen und Literarischen Übersetzen*. In English parlance, the genre ›Reader‹ may have been appropriate as well, as this collection reaches beyond the expected mixed-bag of a co-edited volume and offers a coherent, stimulating, and imaginative selection of articles that, together, will serve well as a teaching tool for any upper-level undergraduate or graduate course. The articles contained in its pages did indeed emerge from a collegial gathering in Tartu, Estonia, in October 2011, but the contributions have clearly grown a great deal in the ensuing period and now read as pithy, short-form case studies that deliver informative scenarios for non-specialists in areas ranging from multilingual African postcolonial literature, to Turkish-German film, to linguistic ideology in translating contemporary Irish literature. The overall impression this collection gives is decidedly not that of a potpourri of ›diverse‹ perspectives, but of mutually dialogical case studies that allow readers to test one participating scholar's conclusions out on the data presented in another scholar's subsequent essay, only a few pag-

es later. This synergy must have taken a fair bit of time, good will, and vision among the volume's three editors, Silke Pasewalck, Dieter Neidlinger, and Terje Loogus (all from German Studies, University of Tartu). Often, even when scholarly meetings appear to promise a wonderful published proceedings down the line, this promise fades in the protracted editorial process that ensues after everyone heads back to their home institutions. Such was not the case with this volume, which offers an admirable counter-model.

One of the delightful decisions the editors of this volume made was to foreground a handful of essays by major thinkers in and beyond the German-language context, including Christiane Nord (a name that has become synonymous with Skopos-functionalist approaches to translation) as well as the esteemed Norbert Mecklenburg. These four mutually enriching essays (by Nord, Mecklenburg, Loogus, and Albrecht) are wry, contemporary, personable and problem-oriented, rather than merely rehearsing well-known positions associated with each scholar's disciplinary commitments. Each text is furthermore quite aware of the methodological and termino-

logical cloud of doubt that the word »intercultural« often precipitates, and they handle the word itself with due respect and due critique, while not allowing terminological debate itself to consume the space of their arguments.

While current scholarship routinely latches on to both »translation« and »interculturality« in a somewhat fetishistic and talismanic manner, as if these were elixirs uniquely poised to swoop in and rescue the 21st-century national philologies from their character flaws, most all of the scholars featured throughout this book display erudite awareness about long-running interdisciplinary work within Translation Studies since the mid-20th century. Rather than immediately reaching for their Spivak, Benjamin, Venuti, or Schleiermacher, these researchers are just as likely to work intensively with subtle debates around Nida, Vermeer, and Toury. The presence of applied linguistics and second language studies (via Kramsch and Altmayer) is felt throughout the book, and indeed the collection concludes with an inspiring contribution by Michael Dobstadt and Renate Riedner on the role of translation practice in *Deutsch als Fremdsprache* discourses. This is all very encouraging for a US-based researcher like myself, who often must despair at the persistent mutual misrecognition among the fields of second language teaching, translation studies, and comparative literary study – three arenas that ought by historical rights to be able to speak each others' conceptual idioms fluently, without always reinventing the others' wheel according to their own needs.

A further strength of the collection is that its Estonian provenance con-

tributes to a decentering of the current Franco-Germano-American topicality around translation, translatability, and World Literature. Serious barriers of access, funding, and language competence indeed still loom for instance between Germanists and Slavic and Baltic research contexts, and a mere gesture of intercultural openness does little to improve West Europe's scholarly grasp of the complexities of Czech, Polish, Estonian, and Lithuanian cultural production and scholarly method. In addition to these other virtues, such volumes as *Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen* make the honest effort to »move the show« to a new epicenter of debate, in this case Tartu, thereby helping to continue the good work of provincializing North Atlantic comparatist habits of thought. In this sense, the case studies in this volume act as a complement to Barbara Cassin et al.'s monumental *Vocabulaire européen des Philosophies*, by shifting the center of gravity around translatability and philology significantly eastward (in its place of publication) and southward (in its range of contributions). Moreover, in focusing on the problematics of practicing intercultural translation, the volume takes readers out of the agonistic discourse of so-called untranslatables and returns us to the nitty-gritty pragmatics of how translators do their improbable work in specific, and often precarious, social and political contexts, too busy as they are doing precisely that to pause for the theoreticist conceit of untranslatability to catch up.

After its four introductory essays, the book is structured in four major thematic sections on Literature and 1) Translation, 2) Interculturality, 3) Cul-

tural Transfer, and 4) Second Language Acquisition. It contains 17 approximately 3,500-word case study essays (all in German) on the following topics, among others: translating Emine Sevgi Özdamar into Spanish, translating Russian (literary-)cultural ›untranslatables‹ into German, the pragmatics of grammatical negation in literary translating, French translations of Paul Celan, language play among post-Francophone African authors, and translations of recent German literature into Estonian. A few more contributions from the applied linguistics and second language studies world would have rounded out the book nicely.

As a whole, the collection impresses upon me three important and inspiring discoveries: 1) co-edited volumes can indeed operate as a holistic primer on a given ›state of the discourse‹, and not only as series of loosely related monologues, 2) the presence

in such a project of senior scholars who have made defining contributions to a field can ensure that freighted terms like translation and interculturality are treated with the requisite disciplinary and historical depth throughout the collection, and not merely as capital-rich buzz-words of the day, and 3) that Germanistik in Eastern Europe is advancing the discourses of translation and interculturality in ways that cannot be achieved on the Franco-German and/or Turkish-German axis alone. I look forward to recommending this volume to German-reading colleagues and students here in the Western United States, and to alerting non-German-reading colleagues to the various conceptual advancements in this collection that they may be missing the opportunity to consider.

David Gramling

Gesellschaft für interkulturelle Germanistik



GiG im Gespräch 2015 / 1

GESINE LENORE SCHIEWER

Sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen,
liebe Mitglieder der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik,
sehr geehrte Leserinnen und Leser der Zeitschrift für interkulturelle Germanistik,

es freut mich, Ihnen in dieser Ausgabe der ZiG und von nun an die GiG-Rubrik unter dem Titel *GiG im Gespräch* präsentieren zu können. Wie es sich bewährt hat, soll hier weiterhin über alles, was die GiG und ihre Mitglieder betrifft, informiert werden. Außerdem sind für die Zukunft ergänzend zu den Rundschreiben und Berichten zusätzliche Formate mit unterschiedlichen Akzentuierungen vorgesehen. Dabei denke ich an Interviews mit Fachvertreterinnen und -vertretern sowie anderen Expertinnen und Experten aus dem Umfeld der interkulturellen Germanistik etwa aus politisch und ökonomisch relevanten Feldern. Auch Berichte von Kolleginnen und Kollegen, in denen sie internationale interkulturelle Germanistiken mit ihren jeweiligen Aufgaben, Anliegen, Zielen, Herausforderungen etc. vorstellen, sind möglich ebenso wie spezifische Themenschwerpunkte, die in *GiG im Gespräch* zur Diskussion gestellt werden können.

Im Moment werden Sie aber besonders interessiert sein, mehr über das unmittelbar Aktuelle der GiG zu erfahren. Im Mai fand, wie ich schon in meinem ersten per Rundmail an die Mitglieder verschickten und in der ZiG 2015/1 publizierten Grußwort schrieb, die konstituierende Sitzung mit dem neu gewählten Vorstand der GiG statt. In meiner Rundmail vom August konnte ich hier von bereits einiges berichten ebenso wie auch im Rahmen der IVG Tagung in Shanghai, wo am Mittwoch, den 28.8.2015, ein Treffen mit den dort anwesenden GiG-Mitgliedern organisiert werden konnte, das aber natürlich keine offizielle Mitgliederversammlung war. Auch für einen kurzen ersten Austausch der anwesenden Gremienmitglieder konnte in Shanghai ein Termin arrangiert werden. An dieser Stelle möchte ich nun die vordringlichen Punkte im Überblick zusammenfassen.

Zunächst sind inzwischen zu meiner Freude die Vorbereitungen der GiG-Tagung 2016 zügig angelaufen. Nachdem in den letzten Jahren der asiatische und der afrikanische Raum im Fokus standen, haben dieses Mal Renata Cornejo (Ústí nad Labem) und Manfred Weinberg (Prag) die Organisation übernommen. Beiden möchte ich dafür schon an dieser Stelle vielmals danken.

Die Entscheidung fiel für diese beiden infrastrukturell bestens vernetzten Städte, um die interkulturelle Germanistik in Tschechien sowohl mit einem

jungen germanistischen Institut – die Germanistik in Ústí nad Labem feiert in diesem Jahr ihr 25-jähriges Jubiläum – als auch der berühmten Traditionsuniversität in Prag zu repräsentieren. Darüber hinaus ist es beiden gastgebenden Instituten ein wichtiges Anliegen, die gesamte Vielfalt tschechischer Germanistik einschließlich der sprachvermittelnden Einrichtungen und des Deutschlehrerinnen- und Lehrerverbandes möglichst breit einzubeziehen ebenso wie darüber hinaus alle ost- und südosteuropäischen interkulturellen Germanistiken. Sie finden hier in diesem Heft der ZiG bereits den Call for papers und mit Renata Cornejo und Manfred Weinberg freue ich mich auf Ihre Beitragsvorschläge.

Im August schrieb ich weiterhin bereits, dass bei der Vorstandssitzung in Prag ausführlich über die Belange des wissenschaftlichen Nachwuchses und insbesondere der internationalen Promovierenden beraten wurde. Noch einmal möchte ich jetzt alle Mitglieder der GiG, die zur Zeit Promovierende oder Habilitierende der interkulturellen Germanistik betreuen oder auch Autorinnen und Autoren beraten, die an einem für ihre weitere wissenschaftliche Laufbahn maßgeblichen Buch arbeiten, herzlich bitten, mir eine diesbezügliche kurze Information zukommen zu lassen. Diese Bitte richtet sich natürlich auch direkt an diejenigen, die selbst gerade eine Qualifikationsarbeit schreiben. Auch wenn Sie z.B. aus Gründen des Datenschutzes vielleicht keine Namen übermitteln möchten, wäre es gut, einen Überblick zu bekommen, wie groß unter den Mitgliedern der GiG die Gruppe derzeit Promovierender und des wissenschaftlichen Nachwuchses im Fach weltweit ist und welche thematischen Schwerpunkte bearbeitet werden. Es geht darum, über nächste Schritte wie z.B. Forschungskolloquien für Promovierende, Sommerschulen, eventuell die Vergabe eines Preises und dergleichen nachdenken zu können.

Vor diesem Hintergrund ist im Rahmen der GiG-Tagung in Ústí und Prag erstmals eine eigene Sektion für Promovierende und die Präsentation ihrer Forschungsvorhaben fest eingeplant.

Da die Vernetzung unter den Mitgliedern und Tagungsteilnehmern u.a. im Hinblick auf die Entwicklung von internationalen Projektideen für uns alle womöglich immer wichtiger wird, denken wir außerdem über ein geeignetes Forum im Rahmen der GiG-Tagungen nach, das, etwa mit Kurzpräsentationen aktueller Vorhaben, im nächsten Jahr in Tschechien eingeführt werden soll. Natürlich werden Sie diesbezüglich auf dem Laufenden gehalten und rechtzeitig informiert, damit Sie dieses Forum für sich optimal nutzen können.

Für die Tagungen in den Jahren 2017 und 2018 liegen ebenfalls schon attraktive Vorschläge vor. Bisher sind aber noch keine Entscheidungen gefallen und ich gebe auf diesem Weg gerne nochmals allen Mitgliedern, die eine der folgenden Tagungen ausrichten möchten, Gelegenheit, sich in den nächsten Wochen an mich zu wenden. Gegen Ende dieses oder spätestens zu Beginn des kommenden Jahres sollen dann auch diese Tagungsorte fixiert werden.

Was weiterhin die wissenschaftliche Fortentwicklung interkultureller Germanistik unter dem Dach der GiG betrifft, so wurde meine Anregung, die fachlichen Strukturen der GiG um eine offene Zahl an Forschungsschwerpunkten – bei grundsätzlich unveränderter Beibehaltung des bislang Üblichen – zu

ergänzen, vom Vorstand sehr begrüßt. Impulsgebend sind hierbei zwei Überlegungen: Zum einen können hoffentlich auch Fachvertreterinnen und -vertreter solcher Bereiche, die bislang in der GiG weniger präsent waren, auf unseren Verband aufmerksam gemacht und für ihn gewonnen werden. Dies könnte, um ein Beispiel zu nennen, etwa die Translationswissenschaft betreffen; denn natürlich spielen Übersetzen und Dolmetschen einschließlich der wissenschaftlichen Erforschung und Curricula eine wichtige Rolle in vielen der internationalen Germanistiken; es wäre daher folgerichtig, wenn dieser Bereich auch in der GiG zunehmend Sichtbarkeit bekäme. Die zweite Überlegung zielt darauf ab, dass die Einrichtung von Schwerpunkten mit einer wünschenswerten Verstärkung der Forschung unter dem Dach der GiG einhergehen kann.

Im Hinblick auf eine Weiterentwicklung der fachlichen Vielfalt im Rahmen der GiG möchte ich daher eine Initiierung von Forschungsschwerpunkten anregen, die jeweils von einigen Kolleginnen und Kollegen, die u.a. ihre Vernetzungen im Kreis der entsprechenden Forschungsgemeinschaft einbringen möchten, koordiniert werden können. Bitte wenden Sie sich jederzeit mit allen Fragen und Anregungen zu diesem Unterfangen ebenso wie mit Ihren Vorschlägen für die Einrichtung konkreter Forschungsschwerpunkte an mich; eine Frist oder dergleichen gibt es natürlich nicht.

Es würde mich freuen, wenn es gelänge, auf diese Weise die fachlichen und interdisziplinären Horizonte interkultureller Germanistik im Rahmen der GiG zu arrondieren und z.B. Ansätze der Linguistik, Kommunikationswissenschaft, Fremd- und Zweitsprachenforschung, Mediävistik, Interkulturalitätsforschung, Sprach- und Literaturdidaktik sowie Felder an Schnittstellen etwa zu Soziologie, Ökonomie, Religionswissenschaften etc. stärker oder neu einzubeziehen.

Im Rahmen der GiG-Tagungen können diese Forschungsschwerpunkte mit den jeweiligen Referaten dann in eigenen oder aber, mit Blick auf intra- bzw. interdisziplinäre Einbettungen, als Teil größerer Sektionen abgebildet werden. Der Call for papers und die Gesamtregie aller Beiträge und Sektionen soll jedoch in der Hand der jeweiligen Tagungsorganisatoren bleiben, um auf die fachliche Integration und thematische Kohärenz insbesondere auch bei der Einbeziehung bisher wenig präsenter fachlicher Ausrichtungen hinwirken zu können. Daher sollen die Sektionen auch in Zukunft gerade nicht unabhängig voneinander organisiert werden.

Ein erster Forschungsschwerpunkt konnte sogar schon initiiert werden. Er trägt den Titel »Deutsch als Fremdsprache/Deutsch als Zweitsprache im Rahmen von Mehrsprachigkeit« und versteht sich als ein dynamischer Forschungsverbund international tätiger Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler. Im Zentrum stehen Fragen der interkulturellen Linguistik und der Mehrsprachigkeitslinguistik, der Spracherwerbsforschung, der Sprachlern- und -lehrforschung, der Erforschung von Modellen der multiplen Sprachenaneignung und ihrer jeweiligen Kulturspezifika. Die Koordination liegt hierbei in den Händen von Claudia Maria Riehl und Jörg Roche (beide LMU München) sowie Britta Hufeisen (TU Darmstadt). Sobald die neue Website zugänglich ist, wird hier eine Kurzbeschreibung zu finden sein, so wie natürlich aller möglichen von Ih-

nen zukünftig angeregten Forschungsschwerpunkte. Gerne können Sie sich auch hier zunächst an mich wenden, wenn Sie sich für diesen ersten Schwerpunkt interessieren. Ein zweiter Schwerpunkt zu »Chamisso-Literatur in Forschung und Lehre« befindet sich derzeit in Vorbereitung.

Ein anderer Punkt, der heute nochmals anzusprechen ist, betrifft die mit der Übergabe der Präsidentschaft und der Wahl der neuen Vorstandsmitglieder verbundenen Formalitäten, die sich leider als recht langwierige Angelegenheit erwiesen haben. Inzwischen haben wir jedoch zumindest Zugriff auf die Kontoauszüge der Postbank, so dass wir Ihnen nun die Eingangsbestätigungen Ihrer Einzahlungen zukommen lassen können. Ich bedaure, dass Ihre diesbezügliche Geduld strapaziert wurde, und möchte mich gerne bei Ihnen für Ihr langes Abwarten bedanken. Leider gab es keine Möglichkeit, das entsprechende Procedere und die Aktivierung der Zugangsdaten zu beschleunigen, aber nun erwarten wir die ersten Auszüge.

Für diejenigen, die Ihren Beitrag noch nicht überwiesen haben, darf ich hier nochmals die relevanten Angaben des GiG-Kontos bei der Postbank übermitteln:

IBAN (International Bank Account Numer): DE 7566 0100 7502 2670 0751
BIC (Bank Identifier Code): PBNKDEFFXXX

Mit Rückfragen wenden Sie sich in diesem und ähnlichen Zusammenhängen gerne an Frau Gabi Ziegler, Universität Bayreuth: interkulturelle.germanistik@uni-bayreuth.de, Universität Bayreuth, Interkulturelle Germanistik, D-95440 Bayreuth.

Auch Neuanträge auf eine Mitgliedschaft bei der GiG schicken Sie bitte freundlicherweise an diese Adresse. Unterlagen und Beitrittsformular können Sie bis zum ebenfalls bald abgeschlossenen kompletten Neuaufbau der GiG-Website hier abrufen: http://www.intergerm.uni-bayreuth.de/de/Gesellschaft-fuer-interkulturelle-Germanistik-e_V_-GiG/index.html. Sobald der Internetauftritt aktualisiert werden kann, finden Sie natürlich dort sämtliche Informationen.

Schließlich möchte ich Ihnen für die nächsten Wochen bis zum Jahreswechsel auf diesem Weg herzlich alles Gute wünschen und Ihnen meine herzlichen Grüße übermitteln

Ihre
Gesine Lenore Schiewer

Call For Papers

Vielfältige Konzepte – Konzepte der Vielfalt:

Interkulturalität(en) weltweit

Internationale Tagung, 4.-9. Oktober 2016, Gesellschaft für interkulturelle Germanistik e.V. (GiG) und das Institut für Germanistik an der J. E. Purkyně-Universität Ústí nad Labem sowie das Institut für germanische Studien an der Karls-Universität Prag

Die für den 4.-9. Oktober 2016 in Ústí nad Labem und Prag (Tschechien) geplante Tagung der GiG gilt einer Bestandsaufnahme der von ihren Mitgliedern (und weiteren Beiträgerinnen und Beiträgern) zur Beschreibung interkultureller Phänomene vorausgesetzten und genutzten Konzepte. Dabei geht es darum, sich einen Überblick über Modellierungen interkultureller Phänomene in verschiedenen Weltregionen, Theoriekulturen und Fächern zu verschaffen. Das Interesse ist allerdings gerade nicht darauf gerichtet, aus den vorgestellten Konzepten ein ›General-Konzept‹ zur vermeintlich einzig angemessenen Beschreibung interkultureller Konstellationen zu synthetisieren, sondern vielmehr die weltweite sowie fachspezifische Unterschiedlichkeit solcher Konzeptualisierungen in den Blick zu nehmen – und eben diese Vielfalt zur Grundlage der wissenschaftlichen Fortentwicklung interkultureller Germanistik zu machen.

Erbeten werden somit Vorschläge für Vorträge, die zum einen komplexe interkulturelle Phänomene welcher Art auch immer diagnostizieren *und* zum anderen über deren angemessene Beschreibbarkeit reflektieren. Dies kann in der ganzen Spannweite von vornehmlich theoretisch ausgerichteten Referaten bis hin zur Vorstellung bisher weniger beachteter Interkulturalität(en) erfolgen – entscheidend ist, dass jeweils beide Dimensionen Berücksichtigung finden: die *Diagnose* interkultureller Konstellationen *und* die Frage nach ihrer angemessenen *wissenschaftlichen Beschreibung*. Insgesamt ist damit nicht die Wiederauflage des oft als fruchtlos und überwunden wahrgenommenen Streits zwischen »Transkulturalität« (nach Wolfgang Welsch) und »Interkulturalität« gemeint. Vielmehr geht es darum, eine Inventur der ganzen Spannweite möglicher Konzeptualisierungen von Interkulturalität vorzunehmen, um auf dieser Grundlage eine notwendig vielfältige Theoriebildung weiter zu entwickeln. Erwünscht sind dabei nicht nur Beiträge aus dem Horizont einer (kulturwissenschaftlich geöffneten) Literaturwissenschaft, sondern in besonderer Weise auch solche aus den Bereichen der Linguistik, Mehrsprachigkeitsforschung, Didaktik, von Deutsch

als Fremdsprache und der Translationswissenschaft sowie aller weiteren Fächer, die ihre Beiträge zu dieser generellen Frage für produktiv erachten.

Um es exemplarisch an jenem Kulturraum (genauer dessen Vergangenheit) zu illustrieren, in dem die Tagung stattfinden wird: Die topische Beschreibung der besonderen Interkulturalität der Böhmisches Länder bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs und der sich anschließenden Vertreibung der Deutschen aus ihnen ist die eines (über lange Zeiten friedlichen und gedeihlichen) Zusammenlebens von Tschechen, Deutschen und Juden. Diese Formel scheint dabei zunächst einem Kategorienfehler geschuldet: zwei nationalkulturellen Attribuierungen (tschechisch, deutsch) steht eine religiöse Attribuierung (jüdisch) zur Seite. Doch ist diese Diagnose in mehrfacher Hinsicht falsch. Erstens waren ›die‹ Deutschen ja keine Staatsangehörigen des Deutschen Reiches, sondern – wie ›die‹ Tschechen – solche der K.-u.-k.-Monarchie Österreich-Ungarn, so dass sie, um es knapp zu sagen, bis 1918 national gesehen Österreicherinnen und Österreicher waren und nur bezogen auf ihre Muttersprache Deutsche sowie Tschechinnen und Tschechen. Zweitens ist ›jüdisch‹ ab einem bestimmten Zeitpunkt eben doch auch eine nationale Kategorie, weil in den Volkszählungen der Ersten Tschechoslowakischen Republik ab 1920 die Möglichkeit bestand, sich eine jüdische Nationalität zuzuschreiben.

Nach der sogenannten tschechischen »Wiedergeburt« (obrození) im 19. Jahrhundert und einem dadurch sowie durch die deutschen Gegenreaktionen darauf um sich greifenden Nationalismus ist das benannte Zusammenleben oft als eine vollständige Abkapselung des tschechischen und deutschen Bevölkerungsanteils voneinander dargestellt worden. Egon Erwin Kisch beschrieb die Situation Anfang des 20. Jahrhunderts dahingehend, dass kein »Deutscher [...] jemals im tschechischen Bürgerklub [erschien], kein Tscheche im Deutschen Casino. Selbst die Instrumentalkonzerte waren einsprachig, einsprachig die Schwimmanstalten, die Parks, die Spielplätze, die meisten Restaurants, Kaffeehäuser und Geschäfte.« Kisch denkt somit die Stadt Prag im Zeichen streng voneinander abgegrenzter, jeweils eindeutig nationalkulturell kodierter Räume, anders gesagt: als Mosaik. Ganz anders liest sich die Beschreibung der Lage bei Vilém Flusser, der 1920 als Sohn einer jüdischen Familie in Prag geboren wurde und in seiner 1992 erschienenen »philosophische[n] Autobiographie« *Bodenlos* die *gemeinsame* Identität als Prager als jenen »Boden« beschreibt, auf dem sich die Frage, ob man »als Prager Tscheche, Deutscher oder Jude« ist, erst stelle. Dem entspricht eine frühere Diagnose von Johannes Urzidil, der im Hinblick auf seine in Prag verbrachte Kindheit formuliert hat:

»er [der Knabe; M.W.] wählte sich seine knäbischen Freunde und Feinde allerwärts, und es war ihm gleichgültig, ob sein Ball durch eine tschechische, deutsche, jüdische oder österreichisch-adlige Fensterscheibe hindurchflog. ›Ich bin international‹, pflegte er zu sagen. *Hinter* den Nationen – nicht über- oder unterhalb – ließ sich leben und durch die Gassen und Durchhäuser streichen«.

Urzidil bringt – mit der Absage ans vertikale »über- oder unterhalb« – nicht nur die kulturelle Vielfalt Prags in ein räumlich horizontales Nebeneinander, sondern etabliert durch das Anfügen nur eines Buchstabens an das gebräuchliche »international« eine Gleichzeitigkeit von vordergründiger nationalkultureller Trennung und hintergründiger, so aber grundlegender Gemeinsamkeit. Dabei werden die »Durchhäuser« zum eigentlichen Insignium Prags und der Prager Stadtraum – wie bei Flusser – zu einem flächendeckenden »Zwischenraum«, den alle Prager *als Prager* teilten. Das ist bei weitem (auch theoretisch) produktiver als all die Wiederholungen der Standardformeln von der »Tripolis Praga« und dem dortigen Zusammenleben von Deutschen, Juden und Tschechen.

In der Erforschung der spezifischen Interkulturalität der Böhmisches Länder, in der sich beide die Tagung ausrichtenden germanistischen Institute – das Institut für Germanistik an der J. E. Purkyně-Universität Ústí nad Labem sowie das Institut für germanische Studien an der Karls-Universität Prag – engagieren, wird dabei etwas über den spezifischen Gegenstand Prag resp. Böhmen weit Hinausgehendes deutlich, nämlich dass es bisher durchaus noch an Konzepten fehlt, um komplexere Formen von interkulturellen Konstellationen wissenschaftlich angemessen zu beschreiben. So spricht es für sich, dass man Beschreibungsmodelle dafür eher in literarischen Texten (auch bei Franz Kafka) findet.

Die Inventur, die sich die Tagung *Vielfältige Konzepte – Konzepte der Vielfalt: Interkulturalität(en) weltweit* zum Ziel gesetzt hat, soll dagegen auch wissenschaftlich tragfähige Konzepte in ihrer unhintergehbaren Vielfalt aufweisen und eine produktive Diskussion über deren Gemeinsamkeiten und Differenzen anregen.

Untersuchungen zum Kulturraum der Tagungsorte sind dabei sehr willkommen; wie immer auf den Tagungen der GiG soll aber deren weltweite Vernetzung und intradisziplinäre Vielfalt dafür genutzt werden, eine Vielzahl unterschiedlicher Zeiten, Räume und Medien und damit verbundener interkultureller Konstellationen und theoretischer Konzeptualisierungen in den Blick zu nehmen. Als Neuerung wird erstmals im Anschluss eine eigene Sektion für Doktorandinnen und Doktoranden stattfinden. Promovierende Bewerber/-innen werden entsprechend in besonderer Weise zum Vorschlag von Vorträgen ermuntert und sollten bitte ihren aktuellen Status in der Bewerbung angeben. Sie sind selbstverständlich auch zur vorangehenden Tagung schon herzlich willkommen.

Alle Vorträge sollen eine Länge von 20 Minuten nicht überschreiten; vorgesehen ist eine anschließende Diskussion von ca. 10 Minuten. Abstracts im Umfang von max. 1 DIN-A-Seite (Times New Roman 12, 2000 Zeichen inkl. Leerzeichen) können ab sofort (inkl. E-Mail-Adresse) bei den Organisatoren der Tagung eingereicht werden, müssen diese aber spätestens bis **15. Februar 2016** erreichen:

Renata Cornejo: renata.cornejo@yahoo.de

Manfred Weinberg: Manfred.Weinberg@ff.cuni.cz

mit CC an Gesine Lenore Schiewer: gesine.schiewer@uni-bayreuth.de

Über die Annahme der Beitragsangebote wird bis Mitte März 2016 entschieden werden. Eine Homepage zur Tagung befindet sich im Aufbau; über deren Internetadresse werden die Mitglieder der GiG sowie die weiteren Bewerber/-innen rechtzeitig unterrichtet.

Reise- und Übernachtungskosten können von den Veranstaltern leider nicht übernommen werden. Wir bitten Sie daher, sich rechtzeitig selbst um eine Finanzierung zu bemühen. Referentinnen und Referenten, die an einer deutschen Universität unterrichten, können sich beim DAAD um eine Förderung bewerben. Der DAAD unterstützt darüber hinaus auch einige Referentinnen/Referenten, die DAAD-Alumni sind und/oder aus einem sogenannten DAC-Land kommen (<http://www.daad.de/imperia/md/content/entwicklung/dac-liste.pdf>). Anfragen bei der GiG sind daher nicht nötig (sie hat ja leider auch keine eigenen Mittel dafür, da diese zweckgebunden für die GiG-Leistungen im Publikationssektor sind). Die Tagungsgebühr beträgt 30 € für GiG-Mitglieder (für Doktorantinnen/Doktoranden: 15 €) und 50 € für jene, die nicht Mitglied der GiG sind (für Promovierende: 25 €). Den Mitgliedern der Germanistenverbände des jeweiligen Landes, in dem die GiG-Tagung stattfindet, in diesem Fall also des tschechischen Germanistenverbandes, wird ebenfalls die ermäßigte Tagungsgebühr gewährt.

DIE VORLÄUFIGE PROGRAMMSTRUKTUR

4. Oktober 2016

Anreise nach Ústí nad Labem – Anmeldung – Abendveranstaltung (Ústí nad Labem liegt nur ungefähr eine Stunde Bahnfahrt von Prag entfernt. Für Teilnehmende mit einer weiteren Anreise empfiehlt es sich, nach Prag zu fliegen und anschließend den Zug nach Ústí nad Labem zu nehmen. Wer aus Deutschland kommt, kann auch über Dresden mit der Bahn nach Ústí fahren; die Zugfahrt Dresden–Ústí dauert ebenfalls nur eine Stunde. Die Organisatorinnen und Organisatoren werden über die besten Anreisewege rechtzeitig informieren.)

5. Oktober 2016

Tagung (Plenarvorträge und Sektionen) in Ústí nad Labem

6. Oktober 2016

- vormittags: Tagung (Plenarvorträge und Sektionen) in Ústí nad Labem
- nachmittags: gemeinsame Reise nach Prag mit Ausflügen nach Wahl

7. Oktober 2016

- Tagung (Plenarvorträge und Sektionen) in Prag
- Abendveranstaltung in der Deutschen Botschaft Prag

8. Oktober 2016

- vormittags: Tagung (Plenarvorträge und Sektionen) in Prag, anschließend Mitgliederversammlung
- nachmittags: Ausflugsprogramm Prag

9. Oktober 2016

Doktorandinnen/Doktoranden-Sektion

Autorinnen und Autoren

Behrens, Rudolf, Prof. Dr., Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum; E-Mail: Rudolf.Behrens@rub.de.

Blum-Barth, Natalia (geb. Shchylhlevska), Dr., Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Jakob-Welder-Weg 18, D-55128 Mainz; E-Mail: shchylhlevska@uni-mainz.de.

Cornejo, Renata, Prof. Dr., Jan-Evangelista-Purkyne-Universität in Ústí nad Labem (Tschechien), Institut für Germanistik, Pasteurova 3571/13, CZ-400 96 Usti nad Labem; E-Mail: renata.cornejo@yahoo.de.

Dembeck, Till, Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 11, Porte des Sciences, L-4366 Esch-Belval; E-Mail: till.dembeck@uni.lu.

Gramling, David J., Prof. Dr., University of Arizona, Tucson, Department of German Studies, 301 Learning Services Building, Tucson, AZ 85721, USA; E-Mail: dgl@email.arizona.edu.

Heimböckel, Dieter, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 11, Porte des Sciences, L-4366 Esch-Belval; E-Mail: dieter.heimboeckel@uni.lu.

Kremnitz, Georg, Prof. Dr., Universität Wien, Institut für Romanistik, Spitalgasse 2, Hof 8, A-1090 Wien, E-Mail: georg.kremnitz@univie.ac.at.

Makarska, Renata, Prof. Dr., Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft (Polnisch), An der Hochschule 2, D-76726 Gernersheim; E-Mail: makarska@uni-mainz.de.

Mannweiler, Caroline, Dr., Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Jakob-Welder-Weg 18, D-55128 Mainz; E-Mail: mannwei@uni-mainz.de.

Mein, Georg, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 11, Porte des Sciences, L-4366 Esch-Belval; E-Mail: georg.mein@uni.lu.

Schiewer, Gesine, Prof. Dr., Universität Bayreuth, Interkulturelle Germanistik, D-95440 Bayreuth; E-Mail: gesine.schiewer@uni-bayreuth.de.

Schmitz-Emans, Monika, Prof. Dr., Ruhr-Universität Bochum, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum; E-Mail: Monika.Schmitz-Emans@ruhr-uni-bochum.de.

Schwarz, Thomas, Dr., Rikkyo University, Lloyd Hall 6-kai, R 608, Toshima-ku, Nishi-Ikebukuro 3-34-1, Tokyo 171-8501, Japan; E-Mail: schwarz@rikkyo.ac.jp.

Sieburg, Heinz, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 11, Porte des Sciences, L-4366 Esch-Belval; E-Mail: heinz.sieburg@uni.lu.

Tafazoli, Hamid, Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache und Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 11, Porte des Sciences, L-4366 Esch-Belval, E-Mail: tafazoli.hamid@gmail.com.

Trepte, Hans-Christian, Dr., Universität Leipzig, Institut für Slavistik, Geisteswissenschaftliches Zentrum (GWZ), Beethovenstraße 15, D-04107 Leipzig; E-Mail: trepte@rz.uni-leipzig.de.

Hinweise für Autorinnen und Autoren

Die *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik (ZiG)* ist ein *Peer-reviewed-Journal*. Das heißt, das alle Beiträge in anonymisierter Form von mindestens zwei Gutachtern gelesen und beurteilt werden.

Hinweise zur Einrichtung der Beiträge sind online unter www.zig-online.de zu finden.

Die Manuskripte sind in deutscher oder englischer Sprache als MS-Word®-Dokument oder im RTF-Format mit einem englischsprachigen Abstract an folgende Adresse einzureichen:

contact@zig-online.de

