

6. Die juristische Unschärfe einer Ehe. Kosmopolitische Übersetzungszonen

Olga Grjasnowas *Die juristische Unschärfe einer Ehe* (2014) erzählt die Geschichte von Leyla, einer jungen Frau aus Aserbaidshan, die über Moskau nach Berlin gezogen ist. Leyla ist ausgebildete Balletttänzerin und hat an der Bolschoi-Akademie in Moskau studiert. Ihren Mann Altay lernte sie bei einem Heimatbesuch in Baku kennen, als beide bereits in Moskau lebten. Sie und Altay, der ebenfalls aus Baku stammt, trafen sich zum ersten Mal bei einem Verwandtenbesuch, den ihre Eltern organisiert hatten – später sollte sich herausstellen, dass die Verwandten mit keinem der beiden wirklich verwandt waren und das Treffen eher ein Versuch der jeweiligen Eltern war, sie zusammenzubringen. Die beiden freundeten sich schnell an und als Leyla einen Monat später herausfand, dass Altay ebenfalls homosexuell war, machte sie ihm spontan einen Heiratsantrag. Sie trafen diese Entscheidung, um ihre Familien zu beruhigen, insbesondere Altays Familie, die damals (und auch zum Zeitpunkt der Erzählung, vermutlich Anfang der 2010er Jahre) nichts von seiner Homosexualität wusste. Das Paar lebte zunächst in Moskau. Als sie sich dort nicht mehr sicher fühlten, zogen sie nach Berlin.

Die dritte Protagonistin, Jonoun, eine jüdische Amerikanerin, lebt zu Beginn der Erzählung erst wenige Wochen in der deutschen Hauptstadt. Sie ist unter anderem aus finanziellen Gründen nach Berlin gezogen, da sie noch hohe Schulden aus ihrer Studienzeit hat. Sie wusste, dass Berlin den Ruf hat, eine bezahlbare Stadt zu sein¹ – im Vergleich zu Williamsburg, Brooklyn, wo sie zuvor gelebt hatte. Geboren in Indien als Tochter eines israelischen Soldaten und einer amerikanischen Mutter, die sich in Laos kennen gelernt hatten, wuchs sie in einem Kibbuz im Norden Israels auf. Sie wird als eine Person beschrieben, die sich nicht unbedingt an einen Ort gebunden fühlt und der die Ent-

1 Zumindest im Jahr 2014, als der Roman erschien, war dies durchaus noch zutreffend.

scheidung, nach Berlin zu ziehen, relativ leichtfiel: »Jonoun hatte schon immer ein nomadenhaftes Leben geführt, und ein weiterer Umzug schien nur konsequent zu sein« (JU 22).

Olga Grjasnowa gehört seit der Veröffentlichung ihres Debütromans *Der Russe ist einer, der Birken liebt* im Jahr 2012 zu den bekanntesten deutschsprachigen Autor*innen der sogenannten zeitgenössischen »Migrationsliteratur«. Bereits dieser erste Roman weist autobiografische Bezüge auf: Die Protagonistin lebte als Jüdin in Deutschland und hielt sich unter anderem in Israel auf, wo Grjasnowa selbst einige Zeit lebte. *Die juristische Unschärfe einer Ehe* ist ihr zweiter Roman. Auch hier teilt die Protagonistin Leyla einige Erfahrungen mit der Autorin, denn auch Olga Grjasnowa wurde 1984 in Baku geboren und hat bereits in Russland gelebt.

Die Zuordnung ihrer Werke zur Migrationsliteratur lehnt die Autorin vehement ab.² In einem Interview zu ihrem dritten Roman *Gott ist nicht schüchtern* (2017) erklärte sie zudem, dass es ihr persönlichster Roman sei, obwohl die Geschichte von zwei nach Berlin geflüchteten Syrern handelt (siehe Kister 2012; Unsleber 2017). Dementsprechend ist *Die juristische Unschärfe einer Ehe* keine Migrationsgeschichte, denn die Hauptfiguren befinden sich zu Beginn der Erzählung bereits in Deutschland. Sie sind alle aufgrund einer real existierenden politischen und ökonomischen Situation nach Berlin gekommen: Altay und Leyla aus Angst – »jeden Tag aufs Neue« (JU, 102) – während Jonoun sich das Leben in New York nicht mehr leisten konnte, weil sie enorme Schulden aus ihrer Studienzeit hat (vgl. JU, 21). Ihr Aufenthalt in Berlin ist nicht genau definiert, aber die Migration steht nicht im Zentrum der Erzählung, vielmehr geht es um die Etablierung ihrer Beziehungen jenseits gesellschaftlicher Erwartungen.

Der Roman beginnt mit Kapitel 0. Leyla sitzt zwei Monate nach ihrer Flucht aus Berlin in einem aserbaidjanischen Gefängnis, weil sie an einem illegalen Autorennen teilgenommen hat. Der erste Teil des Romans ist eine Analepse – die Kapitel sind dementsprechend von -29 bis -1 nummeriert – und erzählt von Anfang und Ende der Beziehung zwischen Leyla und Jonoun sowie von Leylas Neuanfang als professionelle Balletttänzerin nach einer dreijährigen Pause. Jonoun, die jüdische Amerikanerin, lebt erst seit zwei Wochen in Berlin, als sie Leyla und Altay kennen lernt. Der zweite Teil des Romans – Kapitel 1 bis 29

2 Sie bedauert auch, dass Fragen der Identität und der Mehrsprachigkeit die Rezeption ihrer Texte dominieren, anstatt sich auf den Inhalt zu konzentrieren (siehe Grjasnowa 2020).

– spielt im Kaukasus. Eine Verletzung beim Tanzen hat Leyla in eine Lebenskrise gestürzt. Sie flieht nach Baku, wo sie nach einem Autorennen verhaftet wird. Altay macht sich mithilfe von Jonoun auf die Suche nach ihr. Die Szene im Gefängnis spielt als ›Kapitel 0‹ nicht genau zwischen Kapitel -1 – dem letzten Kapitel des ersten Teils – und Kapitel 1 – dem ersten Kapitel des zweiten Teils –, sondern als Prolepse zeitgleich mit den Ereignissen des einseitigen Kapitels 6.

Die Ehe von Leyla und Altay ist keine reine Scheinehe, denn sie sind manchmal intim miteinander, und obwohl sie technisch gesehen eine offene Beziehung führen, ist Altay sehr eifersüchtig auf Jonouns Präsenz in ihrem Leben. Stuart Taberner liest den Roman als die Geschichte eines gescheiterten utopischen Projekts des grenzenlosen Zusammenlebens (vgl. Taberner 2017, 123). Für ihn stellt der Roman die Schwierigkeit dar, frei von Zwängen zu leben: Die Hauptfiguren entscheiden sich für ein Leben außerhalb des traditionellen heterosexuellen Familienmodells, sehnen sich aber dennoch auf ihre Weise nach Regeln und Vorgaben (vgl. Taberner 2017, 123). Das ist zum Beispiel das, was Leyla vom Ballett fehlte, nämlich ein festes Regelwerk und Vorgaben: »Der freie Wille ist eine schwierige Sache« (JU, 41).

Taberner sieht in *Die juristische Unschärfe einer Ehe* einen starken Einfluss von Jasbir K. Puar's Begriff des ›Homonationalismus‹, der es westlichen Nationen erlaubt, sich in Opposition zum Islam zu definieren (vgl. Taberner 2017, 125). Berlin wird als offene Stadt dargestellt, in der Leyla und Altay eine Toleranz erfahren, die sie in Baku und Moskau nicht kennen. Gleichzeitig wird die westliche queere Kultur als unpolitisch und vollständig in die Konsumkultur integriert dargestellt (vgl. Taberner 2017, 125): »Die einzigen Voraussetzungen waren die Zugehörigkeit zur weißen Rasse, das richtige Einkommen und die Bereitschaft, sich in eine vorgegebene gesellschaftliche Rolle einzufügen« (JU, 103). Dies entpuppt sich als neues Gewand des Nationalismus: »The proclamation of equality for homosexuals, and their acceptance into the nation, masks – and indeed legitimizes – the continued exclusion of other others« (Taberner 2017, 125). Die Situation von Homosexuellen in Aserbaidtschan ist dagegen anders konditioniert. Dort ist die Freiheit, die eigene Sexualität frei (aus)leben zu können, an einen bestimmten sozialen Status und an die Bereitschaft gebunden, mit dem korrupten Regime zu kollaborieren.

In Baku sagt Altays Liebhaber Farid zu ihm, dass seine Sexualität in Aserbaidtschan, anders als in westlichen Ländern, nicht essentialisiert werde und seine Homosexualität kein wesentlicher Teil seiner Persönlichkeit sein müsse:

Dort wirst du doch auch nur unter bestimmten Umständen akzeptiert. Was wärest du bloß für ein Schwuler, wenn du dich nicht gut anziehen, dich für In-
nendesign, Avantgardemusik, Kochen und Lifestyle interessieren würdest?
[...] Der Westen braucht den Diskurs über Homosexualität, um sich der ei-
genen moralischen Überlegenheit zu vergewissern. [...] Bei euch wäre ich
nichts als ein Schwuler, vielleicht noch der Sohn eines korrupten Politikers.
(JU, 226–27)

Doch Farid kann mit der Situation nur deshalb verhältnismäßig locker um-
gehen, weil er der uneheliche Sohn des Oppositionsführers ist (vgl. JU, 250).
Da die gesamte politische Opposition längst gekauft ist und die Polizei Angst
vor Konsequenzen hat, wird Farid nicht verhaftet. So kann er Macht ausüben.
Der Polizist, der ihn eben noch einschüchtern wollte, hat plötzlich Angst und
bittet ihn um Gnade: »Bitte gehen Sie«, sagte der Polizist leise, »und erzählen
Sie Ihrem Vater nichts. Ich habe eine kleine Tochter« (JU, 243). Auch die Ho-
mophobie geht Hand in Hand mit dem Autoritarismus des Landes. Wird Ho-
monationalismus im Westen instrumentalisiert, um die Ausgrenzung ande-
rer Minderheiten aufrechtzuerhalten, so dient Homophobie in Aserbaidschan
nach ähnlichem Muster nur der Unterdrückung: »In der Hauptstadt war Ho-
mosexualität eine Frage der Schicht.« Er schaute Altay an und sprach weiter:
»Das versuche ich dir ja zu erklären, es geht nicht um Homophobie a priori. Es
geht um Macht. Hier wird jeder unterdrückt, der schwächer ist. Wir leben in
einem autoritären System« (JU, 259).

Wie Taberner in seiner Analyse feststellt, spielt der Roman zwar in
Deutschland, aber das Land und die Deutschen spielen in der Geschichte
nur eine untergeordnete Rolle. Die Protagonist*innen haben in Berlin sehr
wenig Kontakt mit Menschen aus Berlin oder Deutschland. Auch wird erst
durch die Beziehung Jonouns zu einem jungen Österreicher – und nicht etwa
zu einem Deutschen – die Frage der Vergangenheitsbewältigung bzw. deren
Ausbleiben und der Wiedergutmachung aufgeworfen und damit auf die trans-
nationale Dimension der nationalsozialistischen Vergangenheit verwiesen.
Die Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus, insbesondere
im Kontext von Jonouns Jüdischsein, wird erst durch die besagte kurze Af-
färe mit einem ungenannten Österreicher³, dessen Onkel der Schlächter von
Vilnius war, erwähnt. Vor diesem Hintergrund handelt es sich auch um eine
transnationale Geschichte.

3 Er wird immer nur *Österreicher* genannt, auch im Roman kursiv geschrieben.

6.1 Urbane Begegnungen. Städte als Übersetzungsräume

6.1.1 Berlin. Die deutsche Hauptstadt der Heimatlosen

Im Roman werden mehrere Städte, aber vor allem Berlin und Baku als Übersetzungsräume geschildert. Beide Städte werden als Ort des kulturellen Austauschs beschrieben, multikulturelle Städte der Begegnung, wo mehrere Sprachen gesprochen werden. Die Übersetzung wird zum Teil explizit thematisiert, aber oft finden die mehrsprachigen Szenen latent statt.

Die Mehrsprachigkeit der deutschen Hauptstadt wird nicht so offensichtlich wie die Bakus beschrieben und im Text zudem seltener erwähnt. Es gibt jedoch einige Szenen, in denen die von einer Nebenfigur gesprochene Sprache explizit genannt wird. In der Bar, in der sie als Barkeeperin arbeitet, trifft Jonoun »spanisch-sprechende Touristen« (JU, 20). Altay kümmert sich in der Suchtstation eines Krankenhauses im Wedding um einen schizophrenen Patienten: »Während Altay ihm Blut abnahm, redete George schnell und auf Englisch von einer Oper [...]« (JU, 79). Noch seltener tritt eine Fremdsprache im Text explizit auf, wie in dieser Szene, in der Altay von einem jungen Mann in einer Bar auf Englisch angesprochen wird: »You're cute! Are you cut?« (JU, 109).

Bemerkenswert ist, dass größtenteils nicht thematisiert wird, in welcher Sprache sich die Hauptfiguren miteinander unterhalten. Aus dem Text lässt sich ableiten, dass alle drei – Leyla, Altay und Jonoun – zumindest irgendwann in ihrem Leben Deutsch gelernt haben. Das heißt aber nicht, dass sie die Sprache auch fließend beherrschen. Deshalb ist die Frage naheliegend: Können sie sich untereinander überhaupt auf Deutsch verständigen? Und wenn nicht – in welcher Sprache unterhalten sie sich dann? In Bezug auf Leyla und Altay ist die Frage eindeutiger zu beantworten, denn Szenen in Aserbaidshan deuten darauf hin, dass Leyla zwar Russisch, aber kein Aserbaidshanisch spricht. Altay hat jedoch mehrere Jahre in Moskau gelebt und spricht daher ebenfalls Russisch. Dies lässt sich aus der folgenden Szene ableiten, in der das Sprachverständnis von Altay und Jonoun kontrastiert wird: »Altay verfolgte die Szene angespannt. Jonoun kam nicht mit, da die Unterhaltung auf Russisch geführt wurde [...]« (JU, 175). Da beide die Sprache vermutlich am besten beherrschen, ist davon auszugehen, dass Altay und Leyla Russisch miteinander sprechen. Es kann jedoch auch nicht ausgeschlossen werden, dass sie sich in Deutschland dazu entschieden haben, Deutsch miteinander zu sprechen. Im Text selbst gibt es dafür aber keine Hinweise.

Ebenso gibt es keine Hinweise darauf, in welchen Sprachen sich Jonoun mit anderen Personen unterhält. Es wird erwähnt, dass sie in der Schule Deutsch gelernt und gute Noten hatte (vgl. JU, 22). Mit Leyla und Altay unterhält sie sich wahrscheinlich auf Deutsch oder Englisch, was jedoch nicht eindeutig belegbar ist. Auch wenn sie mit dem Österreicher zusammen ist, lässt sich anhand verschiedener Textmerkmale nicht zweifelsfrei sagen, ob sie sich mit ihm auf Deutsch oder Englisch unterhält.

Die Mehrsprachigkeit der Protagonistin Leyla wird in der Erzählung angedeutet. Wenn Jonoun in einer Szene in Leylas Zimmer steht und auf ihr Bücherregal schaut, sieht sie Bücher in unterschiedlichen Sprachen: »[...] ein Paar zerlesene russische Hardcover, ziemlich alles, was Judith Butler jemals geschrieben hatte, *Middlesex* von Jeffrey Eugenides, Suzanne Brøggers *Erlöse uns von der Liebe*, Michel Houellebecq – das meiste im Original« (JU, 39). Bei Leyla wird keiner Sprache die Rolle der Muttersprache zugewiesen. Es wird erwähnt, dass sie als Kind Französisch, Russisch und Georgisch gelernt hat, aber nicht, welche der Sprachen sie »am besten« beherrscht (vgl. JU, 25). Französisch wird sogar an erster Stelle genannt, obwohl es nicht zu den Sprachen gehört, die von ihren Familienmitgliedern gesprochen werden. Georgisch hat sie wahrscheinlich gelernt, weil ihre Mutter Salome in Tiflis⁴ geboren wurde. Leyla hat Verwandte in Georgien, die sie später auf ihrer Reise trifft. Nur in Georgien wird explizit erwähnt, dass sie sich mit jemandem auf Georgisch unterhalten hat, wobei Jonoun in diesem Moment die Sprache nicht zuordnen kann (vgl. JU, 215).

Dies scheint darauf hinzudeuten, dass Leyla mit ihrer Mutter in Aserbaidschan nicht Georgisch spricht, wenn Jonoun anwesend ist. Bei ihrem ersten Treffen mit Jonoun »verkündete [Salome] auf Englisch, dass sie gekocht habe. »Gott stehe uns bei«, flüsterte Altay und schob Jonoun in den Flur« (JU, 158). Die Szene ist auch deshalb von Bedeutung, weil sie Mehrsprachigkeit auf mehreren Ebenen aufzeigt. Die Mutter spricht Englisch, aber ihre Rede wird nicht direkt wiedergegeben. Dann flüstert Altay im Text auf Deutsch, aber die eigentliche Sprache, in der er spricht, wird nicht wiedergegeben. Sagt er den Satz auf Aserbaidschanisch, seiner vermuteten Muttersprache, oder vielleicht auf Russisch, der Sprache, die er vermutlich mit Leyla spricht? Oder hat er sich direkt an Jonoun gewandt und den Satz spielerisch auf Englisch gesagt?

4 Im Roman von Grjasnowa wird die Stadt mit dem im Deutschen üblichen Namen »Tiflis« bezeichnet. Diese Schreibweise wird daher in diesem Kapitel beibehalten.

Über Jonouns tatsächliche Herkunft ist wenig bekannt. Ihre Mutter stammt aus einer religiösen jüdischen Familie, ihr Vater aus Israel. Sie selbst wurde in einem Kibbuz in Israel geboren. Ab ihrem dritten Lebensjahr lebt sie in der Obhut ihrer Großmutter. Im Roman wird nicht deutlich, welche Sprache Jonouns Muttersprache ist. Hebräisch lernt sie, als sie sich erstmals mit der jüdischen Religion auseinandersetzt: »Nach dem Tod ihrer Mutter fängt sie an, sich mit der jüdischen Kultur und Tradition auseinanderzusetzen und lernt Aramäisch und Hebräisch« (JU, 34). Einen Hinweis darauf, dass sie sich in der englischen Sprache am wohlsten zurechtfindet, gibt jedoch die folgende Szene, in der sie in einem Hotel in Jerewan einer jungen Frau begegnet: »Die Rezeptionistin war nicht älter als fünfzehn, sprach Englisch mit einem unüberhörbaren New Yorker Akzent und kaute Kaugummi, der nach Erdbeeren roch. Jonoun fühlte sich sofort zu Hause und plauderte ein wenig mit ihr, während Leyla das Gepäck nach oben trug« (JU, 230). Der spezifische regionale Akzent wird hier mit einem Zugehörigkeitsgefühl assoziiert, obwohl eben nicht klar ist, ob Englisch Jonouns Muttersprache ist. Im unbekannten Jerewan ist der Klang eines bekannten Akzents für sie beruhigend und erzeugt ein Gefühl von Heimat und Zugehörigkeit.

Da Jonoun erst seit kurzem in Berlin lebt, hatte sie noch nicht viel Zeit, die Sprache zu üben. Wie schon angedeutet, erwähnt sie aber, dass sie in der Schule Deutsch »gelernt und eine gute Note gehabt« hat (JU, 22). Der einzige Hinweis darauf, dass sie in Berlin im Alltag mit der deutschen Sprache in Kontakt kommt, ist eine Szene in der Küche der Wohnung von Leyla und Altay: »Jonoun schaltete das Radio an, es war auf *Deutschlandradio Kultur*⁵ eingestellt, doch da gerade keine Nachrichten gesendet wurden, schaltete sie weiter« (JU, 71). Die Tatsache, dass sie die Nachrichten hören möchte, deutet darauf hin, dass sie zumindest so viel Deutsch versteht, um einer Nachrichtensendung folgen zu können.

Auch die Sprachen, die die Figuren nicht beherrschen, werden im Text nicht explizit genannt. Zu Altays Deutsch sagt die Erzählerstimme: »Nach Feierabend lernte er Deutsch und beherrschte die Sprache bald recht passabel« (JU, 103). Dies ist jedoch in keinem der tatsächlichen Dialoge zu erkennen. Wie bereits angedeutet, bleibt unklar, ob Altay in Berlin mit anderen Personen überhaupt auf Deutsch spricht oder ob alle Dialoge auf Russisch oder Englisch geführt werden. In einer Situation an seinem Arbeitsplatz ist jedoch zu erkennen, dass er die Sprache »passabel und nicht gerade *perfekt* spricht:

5 Kursive Hervorhebungen in direkten Zitaten sind aus dem Roman übernommen.

Als Altay sich hingesetzt hatte, fragte sie ihn unvermittelt: ›Was wollen Sie?‹ Altay antwortete ebenso knapp: ›Urlaub.‹ Frau Zinn verschränkte die Arme ineinander, hustete künstlich und fragte scharf: ›Wie lange?‹ ›Das weiß ich nicht.‹ ›Reichen zwei Wochen?‹ ›Drei.‹ ›Zwei.‹ ›Ich brauche wirklich drei Wochen. Mindestens.‹ (JU, 143)

Berlin wird im Roman als eine kosmopolitische Übersetzungszone dargestellt, in der sich die Menschen an zahlreichen Übersetzungsorten begegnen. Die überwiegende Mehrheit, der sich im Roman begegnenden Figuren, sind Emigrant*innen, die selbst mehrsprachig sind und keine (leicht) erkennbare Muttersprache haben. Gleichzeitig spielt die deutsche Sprache nur am Rande eine Rolle, da sich die Figuren in sehr multilingualen internationalen Kreisen bewegen, in denen auch das Englische eine zentrale Rolle spielt.

6.1.2 Baku. Ein kaukasischer Begegnungsraum

Im Gegensatz zu Berlin wird Baku von Beginn an als vielsprachige Stadt dargestellt. Es wird auch auf die transnationale Geschichte des Kaukasus hingewiesen, wobei stark zwischen dem Baku von früher (in dem die Protagonist*innen aufgewachsen sind) und dem Baku von heute kontrastiert wird. Das Baku vor dem ›letzten Krieg‹ (vgl. JU, 164) zwischen Aserbaidschan und Armenien wird als kosmopolitische und dynamische Hauptstadt beschrieben.⁶ In einem Taxi wird die Mehrsprachigkeit der aserbaidischen Hauptstadt angedeutet:

›Staatsbesuch‹, sagte der Taxifahrer auf Aserbaidschanisch und zeigte mit einer ausladenden Geste auf den kleinen Regenwald. Er hatte nur ein Bein und das dringende Bedürfnis nach Kommunikation, die Worte sprudelten in lautem Aseri aus ihm heraus, doch als er merkte, dass ihm niemand zuhörte, stellte er auf Russisch fest: ›Sie haben ihr Vaterland verlassen.‹ ›Meinem Vaterland geht es ohne mich bestens. Das hat acht Klimazonen und einen wunderbaren Präsidenten, wie kann es ihm da schlechtgehen?‹, fragte Altay, während sie am von Zaha Hadid entworfenen Heydar-Alijew-Kulturzentrum vorbeifuhren. (JU, 158)

6 Das Buch erschien 2014, vor dem tatsächlich letzten Krieg im Sommer 2020. Der Krieg in Bergkarabach wird nur beiläufig als ›letzter Krieg‹ erwähnt, aber nicht direkt benannt, anders als in Grjasnowas Debütroman *Der Russe ist einer, der Birken liebt*, in dem die Geschichte des Krieges ausführlicher thematisiert wird.

Der Krieg und seine Folgen werden hier nur indirekt durch den Taxifahrer mit nur einem Bein erwähnt, welches er möglicherweise im Bergkarabachkonflikt verloren hat. Der Taxifahrer spricht Altay und Jonoun auf Aserbaidschanisch an und merkt, dass ihm niemand zuhört. Er wirft ihnen vor, ihre Heimat verlassen zu haben, was bedeutet, dass er sie, obwohl sie scheinbar kein Aserbaidschanisch sprechen oder verstehen, dennoch nicht für Ausländer, russische oder europäische Touristen hält.

Zum Zeitpunkt der Erzählung sind Leyla und Altay zu Besuch im »neuen« Baku, wo die Bevölkerung viel konservativer geworden ist, wo viele Menschen religiöser geworden sind, während sie sich in der Sowjetzeit sich kaum für Religion interessiert haben. Die Stadt wird als ehemalige Metropole beschrieben, in der mehrere Sprachen und Völker zusammenleben:

Baku war eine alte und zudem schöne Stadt und eine, die allmählich wieder zum Leben erwachte: Vor dem letzten Krieg war sie eine Metropole par excellence gewesen, mit einem Gemisch aus Völkern, Sprachen, belebten Boulevards und dandyhaften Flaneuren, Cafés, Hochschulen, Bibliotheken und Konzertsälen. (JU, 164)

Das alte Baku wird als kosmopolitische Stadt beschrieben, in der Kultur eine zentrale Rolle spielt. Die Vielfalt des alten Baku wird mehrfach betont: »In Leylas Klasse wurden Kinder unterschiedlichster Herkunft unterrichtet« (JU, 43). Leylas Mutter Salome wird als »Muse der gesamten südkaukasischen Kulturlandschaft« (JU, 27) bezeichnet, was auch die transnationale Verflechtung der Region unterstreicht. Dass die Geschichte der Region transnational war, zeigen auch die miteinander verwobenen Schicksale des russischen Diplomaten und Dramatikers Alexander Gribojedow und des georgischen Dichters und Dramatikers Ilia Tschawtschawadse (vgl. JU, 215).

Diese »Metropole par excellence« wird mit den Entwicklungen während des Krieges verglichen. War die Stadt vor dem Krieg sicher und entspannt, so ist sie während des Krieges vor allem durch Gewalt gekennzeichnet: »Während des Krieges war sie zunehmend verödet. Brutale Gewalt, massenhafte Emigration und Kriminalität erstickten das Leben in ihr« (JU, 164). Mit der Zeit kehrte das Leben nach Baku zurück:

Nun kam es wieder zurück, noch zaghaft und aufs Stadtzentrum beschränkt, aber die Einkaufspassagen waren wieder voll, und die Regierungsgebäude leuchteten wieder hell, auch wenn sie von Soldaten mit geladenen Waffen

bewacht wurden. Alte sowjetische Bauten, die bereits verfielen, wurden mit prunkvollen Fassaden versehen und ästhetisch an Dubai angeglichen, blieben innen allerdings unsaniert. Und doch war es eine andere Stadt geworden, mit anderen Einwohnern, anderen Sitten und einer anderen Sprache. (JU, 164–165)

Hier wird die neue kulturelle Entwicklung Bakus beschrieben. War die Stadt vor dem Krieg von vielen Sprachen und Völkern belebt, so wird nach dem Krieg von Sprache nur noch im Singular gesprochen. Diese ›Einwohner mit anderen Sitten‹ sind nicht unbedingt andere Menschen als vorher, sondern dieselben Menschen, die sich seit dem Krieg anders entwickelt haben, die entweder einen neuen Nationalismus in der Religion gefunden haben – »Ihr Mann ist verrückt geworden. Hat angefangen, Namaz zu halten, und hat sie mitgezogen. Trägt neuerdings sogar Kopftuch« (JU, 185) – oder sich aufgrund ihres Status als ›nouveaux riches‹ ganz anders verhalten als früher. Diese neue Kultur der ultrareichen Oligarchenkinder wird im Roman ausführlich beschrieben – inklusive Partys und Straßenrennen.

Doch viele Einwohner Bakus sind unzufrieden und sehnen sich nach einer Stadt, die es nicht mehr gibt: »Was blieb, war die Sehnsucht nach dem alten, vermeintlich einzig wahren Baku, vor allem in den Wohnzimmern der Emigranten in Los Angeles, Moskau, Berlin, Jerewan, Seoul und sogar in Baku selbst« (JU, 165). Vor allem die Emigrant*innen, die die neuen Entwicklungen nicht miterlebt haben, sehnen sich nach der Stadt, wie sie vor dem Bürgerkrieg war:

In den Jahren nach dem Zerfall gab es kaum einen Gnadenmoment, nur Elend dickensschen Ausmaßes. Kränklich aussehende, mit Orden behängte Alte verkauften auf den Straßen den Hausstand, ihre Kinder boten Plastiktüten aus dem Westen feil, während die Enkel verwilderten und das ganze Land sich zu Tode soff. Daneben die *neuen Russen*: blonde Frauen im Zentrum von Moskau, die kollektiv Pamela Anderson kopierten und auf Pelze, Blutdiamanten und It-Bags setzten. Ihre kastenförmigen, kurzgeschorenen Männer, die es unter dem neuen Regime immerhin zu Managern gebracht hatten, signalisierten ihrer Umwelt, dass Manieren ab sofort der Vergangenheit angehörten. Straßenhändler verkauften Stalin-Plakate, antisemitische und rassistische Broschüren. Und in allen, wirklich allen Gesichtern waren Groll und Bitterkeit als einzige Emotionen eingeschrieben. (JU, 43)

Sie sehnen sich nach einem ›Original‹, nach einer Stadt in einem festen Zustand, was nicht mehr möglich ist. Sie sehnen sich nach einer Stadt, die es nicht geben kann, weil die Stadt einmal kosmopolitisch und multikulturell war. Sie war wahrscheinlich all diese Versionen einer Stadt gleichzeitig. Es gibt nicht nur *das eine* alte, wahre Baku, nach dem sich die Emigranten sehnen, sondern viele verschiedene Städte.

An einer anderen Stelle wird die Vielsprachigkeit der Szene durch die Schreibweise noch deutlicher. Nach einer langen, aber dennoch spielerischen Auseinandersetzung zwischen Farid und Altay, sagt Farid: »Mach dir keine Sorgen, Altay-jan. Die Kondome sind *made in Germany*« (JU, 227). Hier verwendet Farid das Suffix ›jan‹ (auf Aserbaidtschanisch und Türkisch ›can‹). Dieses Wort stammt aus dem Persischen und bedeutet etwa ›Seele‹, ›Leben‹ oder ›Geist‹. Wenn es als Suffix hinter einem Namen verwendet wird, bedeutet es etwa ›Liebling‹ (vgl. »can« o.J., o. S.). ›Made in Germany‹ ist im Text kursiv gesetzt, um seinen Status als fremdsprachige Äußerung zu unterstreichen, während ›Altay-jan‹ normal geschrieben wird. Daraus lässt sich schließen, dass der Dialog implizit auf Aserbaidtschanisch geführt wird. Es stellt sich aber auch die Frage, warum die Schreibweise ›-jan‹ gewählt wurde, denn sie entspricht weder dem Deutschen (in diesem Fall eher ›dschan‹, da die deutsche Sprache nicht über den Laut verfügt, der im Aserbaidtschanischen als ›c‹ verstanden wird) noch dem Aserbaidtschanischen.

Nicht nur die Unkenntnis mancher Sprachen wird thematisiert, sondern manchmal auch die Unkenntnis von Sprachen, die die Figuren dennoch sprechen: »Wohin denn bitte?«, fragte Farid sichtlich genervt und in schlechtem Aserbaidtschanisch« (JU, 242). Dies ist wohl auch ein Zeichen dafür, dass die russische Sprache in Aserbaidtschan ein sehr hohes kulturelles Prestige hat. Der Sohn eines Lokalpolitikers, der auch kulturell und religiös dieser Kultur angehört, beherrscht die Landessprache nur unzureichend. Dies weist auf die asymmetrischen Machtverhältnisse hin, die die Mehrsprachigkeit auch in Aserbaidtschan prägen.

Die starke Präsenz der russischen Sprache in Aserbaidtschan zeigt sich auch darin, dass die Protagonistinnen häufig auf Russisch angesprochen werden. So auch am Kaspischen Meer, nahe der iranischen Grenze, von einem kleinen Mädchen am Strand:

Schließlich trat ein kleines Mädchen vor und fragte in gebrochenem Russisch: ›Wie heißt du?‹ ›Leyla‹, antwortete Leyla. ›Und sie?‹, fragte das Mädchen. ›Das ist Jonoun‹, sagte Leyla, und Jonoun lächelte, weil sie ihren Na-

men verstanden hatte. »Und du?«, fragte sie das Mädchen. »Samira.« Samira suchte sichtbar nach Worten und fragte schließlich: »Woher kommt ihr?« Die anderen Kinder verharren reglos. »Baku«, antwortete Leyla. (JU, 247)

Das kleine Mädchen spricht in dieser Szene »gebrochenes Russisch«. Hier behauptet Leyla, aus Baku zu kommen, im Gegensatz zu den Szenen in Baku, wo sie meist angibt, im Ausland zu leben. Die Mehrsprachigkeit innerhalb einer Sprache wird in der Erzählung ebenfalls betont, auch wenn die Erzählende nicht explizit darauf eingeht. Nach einiger Zeit in Aserbaidschan hat Jonoun einige Wörter gelernt und nutzt sie, um eine unangenehme Situation zu entschärfen: »Leyla schwieg, und Jonoun wusste nicht, worum es eigentlich ging, doch sie spürte, dass die Situation immer unhaltbarer wurde. Auf Aserbaidschanisch kannte sie nur die Worte »Salam Alejku« und »Inshallah«. Da es unsinnig gewesen wäre, den Mann zu begrüßen, murmelte sie »Inshallah«, jedoch lauter, als sie es vorgehabt hatte« (JU, 254). Die einzigen Wörter, die sie auf Aserbaidschanisch kennt, sind im Grunde arabische Wörter, was daran erinnert, dass in dieser kaukasischen Übersetzungszone der konzeptuellen Raster des Islam für Aserbaidschan prägend ist.

6.2 Politisch, literarisch, kulinarisch. Die Erzählstimme als fiktionale Übersetzungsfigur

6.2.1 Statuen, Parks und Flughäfen. Die Übersetzung der politischen Landschaft

Die Geschichte wird von einer allwissenden Erzählinstanz erzählt, der gelegentlich Präzisierungen oder Erklärungen hinzufügt und somit eine heterodiegetische auktoriale Erzählende mit Nullfokalisierung ist. Die Gedanken mehrerer Figuren werden wiedergegeben, manchmal aus ihrer Perspektive, manchmal auktorial. Es handelt sich hierbei um eine kulturelle Übersetzung, da die Erzählende dem Text Informationen hinzufügt, die für das Verständnis bestimmter kultureller Kontexte hilfreich sind.

Auch die Kritik an der russischen und aserbaidischen Politik sei hier noch einmal erwähnt. Dass der Roman auf Deutsch und in Teilen in Deutschland spielt, hat viele Gründe. Ziemlich sicher erscheint jedoch, dass diese Geschichte in Russland oder Aserbaidschan zumindest zum damaligen Zeitpunkt so wohl nicht hätte veröffentlicht werden können. Der Roman erschien 2014,

nur kurz nach der Verabschiedung eines Gesetzes gegen »homosexuelle Propaganda« in Russland im Vorjahr. Aus dem Roman geht nicht eindeutig hervor, wann Altay und Leyla nach Deutschland gezogen sind – möglicherweise sind sie aber schon einige Jahre dort, da Leyla bei der Einreise nach Armenien ihren deutschen Pass vorzeigt (vgl. JU, 230). Die Protagonist*innen haben mithin in den Jahren vor der Verabschiedung des Gesetzes in Russland gelebt und die Verschärfung der Situation persönlich miterlebt. Die Geschichte ist im deutschen Kontext verankert, weil beide Hauptfiguren nicht mehr in Russland leben wollten. Berlin wurde zum Ausgangspunkt, weil sie sich dort »reterritorialisieren« haben, auch wenn das für sie keine sonderlich große identitätsstiftende Bedeutung hat.

Manchmal deutet die Erzählinstanz eine Situation nur an. Die Allgegenwart der aserbaidshanischen Präsidenten Alijew – sowohl des Vaters als auch des Sohns – schleicht sich langsam in die Erzählung ein. Als Jonoun mit Altay in Baku ankommt, fahren sie mit dem Taxi vom Hejdar-Alijew-Flughafen in die Stadt, der schlicht als »benannt nach einem der demokratisch gewählten Präsidenten« (JU, 157) beschrieben wird. Diese Information mag nicht weiter ungewöhnlich klingen, wenn man mit der aktuellen aserbaidshanischen Politik nicht vertraut ist. Erst später, durch mehrfache Wiederholung, wird das Bild klarer. Es wird erwähnt, dass das Taxi auf einer mehrspurigen »Prachtautobahn« fährt, die nach »demselben Präsidenten wie der Flughafen« benannt ist (JU, 157). Später fährt das Taxi am Hejdar-Alijew-Kulturzentrum vorbei, dem berühmten kurvigen weißen Gebäude, das von der weltberühmten Architektin Zaha Hadid entworfen wurde (JU, 158). Schließlich schauen beide Protagonist*innen aus dem Fenster und sehen den Hejdar-Alijew-Park und die »überlebensgroße Statue« von Hejdar Alijew, dem »Vater der Nation« (JU, 158). Durch diese Wiederholung macht die Erzählinstanz sehr deutlich, dass dieser Präsident, der inzwischen von seinem Sohn abgelöst wurde, mehr war als *nur* ein demokratisch gewählter Politiker: »Das Alijew-Regime hatte sich in das Stadtbild eingeschrieben. [...] Alles in allem war der Unterschied zur sowjetischen Politikonographie nicht groß.« (JU, 163–164) Im gesamten Roman wird der Name Alijew fünfzehn Mal erwähnt.

Die Erzählung gibt hier ein Beispiel für das, was für einen Teil der deutschen und europäischen Rezipient*innen vielleicht greifbarer ist: »Die Gesichter der Alijew-Männer waren überall, ganz und gar im Orwell'schen Sinn. [...] Doch in Wirklichkeit gehörte das Land seiner Schwiegertochter und ihrem Clan. Das aserbaidshanische System war dem tunesischen Leila Ben Alis nicht unähnlich.« (JU, 164) Der Roman erschien 2014, einige Jahre nach

dem Sturz von Zine el-Abidine Ben Ali in Tunesien. Die Rolle der Familie seiner Frau Leila Ben Ali (geb. Trabelsi) im korrupten System dieses Landes war damals noch frisch in Erinnerung, da die politische Lage in Tunesien Ausgangspunkt des Arabischen Frühlings war. Der Roman erschien, als diese Revolten in vielen Ländern noch im Gange waren und für viele vielleicht noch mit Hoffnung verbunden waren.

Sogar Leylas Familiengeschichte ist mit der Familie Alijew verbunden. Ihr Vater Nazim war sieben Jahre zuvor »zu einer Vernissage beim Alijew-Fonds« (JU, 176) eingeladen, wo er sich ungeplant betrinkt und seine Frau betrügt. Erst im Nachhinein merkt er, dass es sich um eine Cousine des Präsidenten handelt. Dies wird als Grund dafür angegeben, dass er sich sofort von Leylas Mutter scheiden ließ. Er musste unbedingt die Verwandte Alijews heiraten, wohl aus Angst vor den sonst entstehenden Konsequenzen.

Auf das Ausmaß des Personenkults in Aserbaidtschan geht die Erzählinstanz später ein: »Auch hier, in der tiefsten aserbaidtschanischen Provinz, begegneten ihnen die Bildnisse von Alijew, als strahlende Beweise für die Güte des Staatsoberhauptes« (JU, 195). Der Druck, der von der politischen Situation ausgeht, wird sichtbar gemacht: Das Wort »Diktatur« wird nie direkt erwähnt, sondern immer nur durch subtile Umschreibungen angedeutet. Auch in den Häusern sind Bilder des Präsidenten und seiner Familie zu sehen: »Das Wohnzimmer war mit Hochglanzfotografien der First Lady tapeziert« (JU, 198). Am Kaspischen Meer sehen Leyla und Jonoun einen kleinen Park, »[...] der Alijews Glorie gewidmet war. [...] Bevor die Demokratie eingeführt wurde, gehörte die Statue Lenin, nun thronte das Gesicht des neuen Chefs auf dessen Körper [...]« (JU, 245). An dieser Stelle wird das Wort »Demokratie« ironisch eingeführt, da später weitere Informationen gegeben werden, die das Gesamtbild verdeutlichen.

Altays Geliebter, der seine Homosexualität wie bereits erwähnt recht frei ausleben kann, da sein Vater einer der gekauften Oppositionsführer ist, arbeitet für eine Agentur, die sich unter anderem mit dem »Branding« von Aserbaidtschan und anderen »fragwürdige[n] Staaten« wie Saudi-Arabien, der Schweiz und Kärnten befasst (vgl. JU, 256). Eine der Hauptaufgaben dieser Agentur ist die Einmischung in die akademische Freiheit zugunsten des Personenkults: »In Aserbaidtschan bestand der Verdienst der Agentur darin, an den staatlichen Universitäten eine sozialwissenschaftliche Disziplin etabliert zu haben, die sich einzig mit dem Leben und dem Wirken des verstorbenen Staatsoberhauptes Alijew befasste« (JU, 257). Dass die Arbeit der Agentur in Aserbaidtschan möglicherweise weitreichendere Konsequenzen hat als

beispielsweise in der Schweiz, wird erst später durch weitere Erläuterungen deutlich. Die Situationen häufen sich, die Protagonist*innen sehen immer mehr Statuen, begegnen Menschen, die politisch verwickelt sind. Ein Taxifahrer, der Altays Verhalten misstraut, zumal er weiß, dass er im Ausland lebt, beginnt plötzlich, die Familie Alijew zu loben (JU, 158).

In einigen Fällen kann das, was die Erzählerstimme vermittelt, als Kommentar zur zeitgenössischen kulturellen und politischen Situation im Land verstanden werden: »Autorennen gehörten zu den Hobbys der Goldenen Aseri-Jugend, und sie waren die letzte Möglichkeit der Revolte. Reiche Sprößlinge kauften sich von ihrem Taschengeld alte sowjetische Autos, auf die man einst ein Jahrzehnt warten musste« (JU, 9). Diese Hintergrundinformation richtet sich an die Lesenden, die mit der Jugendkultur im Aserbajdschan der 2010er Jahre nicht unbedingt vertraut sind. Es wird die Kultur der neuen Reichen, der Kinder der Oligarchen, beschrieben, die sich nach dem Zerfall der Sowjetunion entwickelte. Für sie gelten zum Teil andere Regeln als für die meisten Bürger*innen des Landes.

In ähnlicher Weise fügt die Erzählinstanz an dieser Stelle einen Kommentar und sogar eine Bewertung der Situation hinzu: »Die jungen Fahrer [...] wurden in der Regel auf der Polizeiwache festgehalten und von mehreren Beamten abwechselnd verprügelt. Eine durchaus gängige, ja sogar für diese Breitengrade harmlose Praxis« (JU, 9–10). Mit »durchaus gängig« wird die Situation kommentiert und deutlich gemacht, dass es sich nicht um eine Ausnahme handelt, sondern ein solches Verhalten der Normalfall ist. Auch die Tatsache, dass die Erzählinstanz nicht von einer spezifischen Situation berichtet, sondern allgemein erklärt, wie solche Fälle in der Regel gehandhabt werden, deutet auf eine Übersetzung hin.

Das Ausmaß der Korruption in Aserbajdschan wird teilweise direkt angesprochen. Als die Geschichte von Altays Abschluss des Medizinstudiums erzählt wird, heißt es:

In Aserbajdschan musste man für eine Stelle hohe Bestechungsgelder zahlen, und in Moskau war es nicht viel anders. Altays Vater hatte für ihn bereits eine Anstellung in einer privaten Herzklinik in Baku angezahlt, doch Altay lehnte sie aus Prinzip ab. Tatsächlich beliefen sich dort die Kosten für eine Assistentenstelle auf 10 000 US-Dollar, eine Oberarztstelle kostete 15 000 und der Chefarztposten mindestens das Dreifache, abhängig davon, ob man eine Ausbildung hatte oder nicht. (JU, 96)

Das politische und soziale Klima wird hier sehr deutlich aufgezeigt. Die Korruption nimmt derartige Ausmaße an, dass man sich mit Schmiergeldern sogar mit hoher Verantwortung verbundene medizinische Fachposten erkaufen kann, für die eigentlich einzig die fachliche Qualifikation ausschlaggebend sein dürfte.

Viele weitere Details werden nacheinander erwähnt, um die politische Situation noch verständlicher zu machen. Gemeinsam mit Farid sieht sich Altay eine Übertragung der Trauerfeier für Alijew den Älteren an. Dabei wird auf den performativen Charakter des Ereignisses hingewiesen: Es wird erwartet, dass viele Bürger*innen und ausländische Diplomaten*innen an der Trauerfeier teilnehmen:

Altay verbrachte den restlichen Tag in Farids Wohnung – gemeinsam schauten sie sich die Übertragung der Trauerfeier für Alijew senior an und aßen Popcorn, wobei Farid notierte, wer anwesend war und wer nicht. Ausländische Diplomaten waren verpflichtet, einen Strauß roter Nelken an Alijews Grab niederzulegen. Aber auch Geschäftsmänner, Politiker, Lehrer, Professoren, Künstler und Verkäufer wussten, was für sie gut war. Die präsidentiale Familie berauschte sich an der Huldigung, die ihr zuteilwurde. (JU, 262)

Um das Bild der Zeremonie näherzubringen, werden vertraute Bilder zum Vergleich eingebracht:

Die Trauerfeier zog sich über mehrere Tage hin und wurde live gesendet – eine der Kameras befand sich über der rechten Schulter der überlebensgroßen, nordkoreanisch inspirierten Alijew-Statue. In den Gesichtern der Masse war ikonographisches Leiden, jeder kopierte eine tragische Filmfigur, um seiner Trauer möglichst authentisch Ausdruck zu verleihen – und tatsächlich warfen die meisten nach der mehr oder minder gelungenen Performance einen schnellen, wehmütigen Blick in die Kamera, damit ihre Kinder, Eltern oder Ehefrauen sie im Fernsehen bewundern konnten. Das Genie des Verstorbenen bestand indessen darin, ein System erschaffen zu haben, das nicht einmal nach seinem Ableben zusammenzubrechen drohte. (JU, 262–263)

Auch hier wird auf eine politische Situation Bezug genommen, die dem allgemeinen Adressiertenkreis des Romans vielleicht vertrauter ist, nämlich die in Nordkorea. Kim Jong-il starb einige Jahre vor der Veröffentlichung des Romans, und die Bilder der gemeinsamen Trauer gingen damals um die Welt.

Dieser Zusammenhang wird durch die Erwähnung der ›nordkoreanisch inspirierten Alijew-Statue‹ direkt angesprochen. Da die Bilder der nordkoreanischen Trauerfeier weltweit bekannt sind, können sie möglicherweise Bilder hervorrufen, die sonst nicht selbstverständlich wären, wenn nur erwähnt würde, dass um den weniger bekannten Hejdar Alijew getrauert wird. Die Erzählstimme übernimmt hier somit ganz klar die Rolle einer fiktionalen Übersetzendenstimme von politischen Zusammenhängen.

6.2.2 Rosen, Reis und Schokolade. Die Übersetzung kultureller Zusammenhänge

Ebenso wie die politische Situation wird auch der kulturelle Kontext anhand einiger Beispiele in die Erzählung eingeführt. Es wird unter anderem erklärt, inwiefern das klassische Lied ›Eine Million roter Rosen‹ von Alla Pugatschowa im Mittelpunkt mehrerer wichtiger Ereignisse im Leben der Haupt- und Nebenfiguren steht. Das russische Lied ›Миллион алых роз‹ (auf Deutsch wörtlich: ›Eine Million scharlachroter Rosen‹) ist die Adaption eines lettischen Liedes und war in der gesamten Sowjetunion sehr populär: »Kein Pugatschowa-Konzert kam ohne dieses Lied aus, und Pugatschewa [sic!] war größer als Gott« (JU, 70). Die Sängerin Alla Pugatschowa ist bis heute in Russland und den Ländern der ehemaligen Sowjetunion sehr bekannt. Das Lied erzählt angeblich die Legende des georgischen Malers Niko Pirosmiani, der einer französischen Schauspielerin, in die er verliebt war, eine Million rote Rosen schenkte. Der arme Pirosmiani sei dadurch ruiniert worden und verhungert (vgl. »Dāvāja Māriņa« o.J., o. S.). Ein Beispiel für den Stellenwert des Liedes im Leben der Hauptfiguren findet sich zu Beginn des Romans. Leyla betritt die Wohnung des Paares in Berlin und stellt fest, dass Altay das Wohnzimmer mit Rosen ›geflutet‹ hat. Altay kommt aus dem Zimmer und singt ›Eine Million roter Rosen‹. Die Erzählstimme bezeichnet das Lied zunächst als ›Klassiker‹, obwohl es im deutschen Kontext kaum bekannt ist (vgl. JU, 69). Damit wird eine Information vermittelt, die sich entweder an eine Leserschaft richtet, die sich des Klassikerstatus des Liedes bewusst ist, oder an eine Leserschaft, die ihn eben noch nicht kennt und so darauf hingewiesen wird. Die Bedeutung des Liedes in der sowjetischen Kultur wird deutlich, als erzählt wird, was geschah, als das Lied 1982 zum ersten Mal öffentlich aufgeführt wurde: Leylas Eltern hatten sich gerade kennen gelernt, und Altays Mutter – eine Chirurgin – hatte gerade ihre erste Operation durchgeführt. Es wird angedeutet, dass diese Uraufführung von so großer Bedeutung war, dass sich die Menschen später

daran erinnerten, was sie an diesem Tag getan hatten. Es wird auch erzählt, dass Leylas Vater als junger Bräutigam das Lied sang, während er auf seine Braut wartete, und dass Altays Mutter jedes Jahr von ihren ersten Patienten Rosen geschenkt bekam, da auch sie ihre Operation mit der Bedeutung des Liedes verbanden und jedes Jahr mit Blumen daran erinnerten (vgl. JU, 70). Diese und andere Anekdoten unterstreichen die große Bedeutung des Liedes in der sowjetischen Kultur.

In einigen Fällen wird ein kultureller Bezug auch ohne Erklärung eingeführt: »Sein Gesicht sah aus wie immer, vielleicht ist ja seine Seele tot, dieses große russische Füllwort, gestorben mit seinem ersten Mann« (JU, 85). Das »russische Füllwort« ist vermutlich eine Anspielung auf die russische Redewendung »мертвая душа« (russ. lat. »myortvaya duscha«, dt. »tote Seele«), die unter anderem aus Gogols *Die toten Seelen* (1842) bekannt ist. Der Ausdruck bedeutet, dass jemand irgendwo registriert ist, jedoch seine Rechte oder Pflichten nicht wahrnimmt. Er stammt aus dem Feudalismus, als verstorbene Leibeigene noch in alten Registern auftauchten (vgl. »Myortvaya duscha« o.J., o. S.). In diesem Fall ist der russische Ausdruck vollständig übersetzt und würde ohne den nachfolgenden Kommentar von Nicht-Russischsprachigen nicht als solcher wahrgenommen werden.

Als sich Altay und Leyla zum ersten Mal bei ihren vermeintlichen Verwandten treffen, wird der Name einer Firma vollständig übersetzt: »Die Pralinen waren von der Schokoladenfabrik Roter Oktober [...]« (JU, 53). Gemeint ist die Schokolade des Süßwarenherstellers »Красный Октябрь«, dessen Unternehmen im 19. Jahrhundert von dem brandenburgischen Konditor Theodor Ferdinand von Einem unter dem Namen »Einem« in Moskau gegründet wurde. Nach der Verstaatlichung wurde die Fabrik 1922 in »Красный Октябрь« (russ. lat. »Krasnyj Oktjabr«, dt. »Roter Oktober«) umbenannt. Sie überstand den Zerfall der Sowjetunion und steht noch heute im Zentrum Moskaus. Durch die direkte Übersetzung im Text bleibt in diesem Fall die russische Sprache unsichtbar, jedoch wird so eine kulturelle Information vermittelt, die andernfalls dem Großteil der Lesenden nicht zugänglich wäre. Der Name »Roter Oktober« deutet durch seinen historischen Bezug darauf hin, dass es sich um ein Unternehmen mit langer Tradition handelt, das bereits in der Sowjetunion existierte und daher auch in Aserbaidschan bekannt ist. Dies wäre ohne Übersetzung nicht erkennbar, da der russische Name – ob in kyrillischer oder lateinischer Transkription – für nicht-russischsprachige Adressierte keine Bedeutung hätte.

Auch die Esskultur wird eingehend erläutert: »Leylas Teller wurde immer wieder vollgeladen, doch sie rührte ihr Essen nicht an. Dafür wurde sie gemäß der aserbajdschanischen Tradition gerügt, wieder zum Essen aufgefordert und wieder gerügt. Es war ein soziales Schauspiel, dessen Choreographie penibel eingehalten wurde.« (JU, 54) Dieser Vorgang, der sich beim Essen abspielt, wird als »soziales Schauspiel« betitelt und ist folglich kein idiosynkratisches Verhalten dieser einen Familie, sondern ein Teil der Kultur und des Soziallebens. Auch der Tee nach dem Essen wird als »obligatorisch« bezeichnet (vgl. JU, 163).

Bemerkenswert ist auch, dass viele der im Roman vorkommenden Fremdwörter Bezeichnungen aus dem Wortfeld der Esskultur sind: Gerichte wie »Dolma« (mit Reis oder gehacktem Fleisch gefülltes Gemüse), »Qutaby« (gefülltes Fladenbrot) und »Plow« (Pilaw bzw. Pilav) (vgl. JU, 200–202). Letzteres wird sogar nach der russischen Bezeichnung benannt – »Plow« entspricht der Transkription des russischen Wortes (russ. »плов«, aserb. »plov«). »Qutaby« wird mit der Pluralmarkierung des Aseri geschrieben (Pl. von »Qutab«, ein gefülltes Fladenbrot). Auch das georgische Wort »supra« (georg. »სუფრა«) taucht unübersetzt im Text auf – allerdings kursiv geschrieben, und mit folgender Begriffserklärung versehen: »[...] das traditionelle georgische Essensgelage« (JU, 217). Die patriarchalische Prägung dieser Tradition wird mithilfe einer Präzisierung des Erzählers eingeführt: »[...] entgegen der Sitte« (JU, 217) sitzt die Großmutter am Kopfende des Tisches.

In einer Szene, die im Moskauer Krankenhaus stattfindet, unterhalten sich Altay und seine Mitarbeitenden über den Film »P.S. Ich liebe dich«. Der Titel wird auf Deutsch genannt, aber andere Indizien deuten darauf hin, dass der Dialog auf Russisch geführt wird:

»*Ich liebe dich*, oder *Dich liebe ich*. Irgend so was.« »*P.S. Ich liebe dich?*« [...] »Marina Andrejewna, Sie waren früher doch selbst glühende Anhängerin des alten Regimes, nicht?«, hakte Arkadij Arkadijewitsch nach. Auf Marina Andrejewnas Hals wurden rote Flecken sichtbar. [...] »Sieh an, unser Gastarbeiter.« Marina Andrejewna räusperte sich. [...] »Vielleicht hat ja Altay ebenfalls etwas zum Thema beizutragen.«, sagte der Chefarzt. Dass Altay dabei mit seinem Vornamen angeredet wurde, statt dem Vor- und Vatersnamen, wie es in Russland üblich war, war eine grobe Beleidigung, die niemandem im Raum entgangen war. (JU, 100–101)

Die in Russland übliche Anrede mit Vor- und Nachnamen wird durch die Erzählinstanz explizit betont, wodurch die Respektlosigkeit des Chefarztes Altay gegenüber nochmals unterstrichen wird. Obwohl wenn die Szene komplett ins Deutsche übersetzt wurde, zeigt dieses Beispiel die implizite russische Konversation, die in der Szene stattfindet.

Ähnlich verhält es sich in einer Szene, in der Altays Ausblick aus seiner Moskauer Wohnung beschrieben wird: »Die Fenster gingen zu einer Milchfabrik hinaus, und jeden Morgen, kurz nach dem Aufwachen, zählte Altay die kleinen Tanks mit der Aufschrift MILCH [...]« (JU, 55). Dass das Wort »Milch« großgeschrieben ist, zeigt, dass es sich um die Wiedergabe der tatsächlichen Aufschrift handelt, die er auf den Milchtanks sieht. Allerdings steht in der Erzählung nicht das russische Wort »молоко« (russ. lat. »moloko«) auf dem Tank, sondern das entsprechende Wort auf Deutsch. In diesem Fall wird die russische Sprache durch die Übersetzung und den fehlenden Kommentar des Erzählers völlig unsichtbar gemacht. In *Die juristische Unschärfe einer Ehe* fungiert die Erzählestimme oft als fiktionale Übersetzendenstimme: Während die meisten Kommentare kulturelle Raster vermitteln, bleibt die Übersetzerfunktion im letzten Beispiel unsichtbar, indem der Übersetzungsprozess nicht beleuchtet wird.

6.3 »Erzähl lieber nicht zu viel, mein Herz«. Figuren als fiktionale Übersetzende

6.3.1 Aus fremder Sicht. Die Ausländerin als Auslöser der Übersetzung

So wie die Erzählestimme als fiktionale Übersetzendenstimme fungiert, übernehmen auch viele Figuren im Roman die Rollen fiktionaler Übersetzender. Jonoun kommt aus New York und hat Leyla in Berlin kennengelernt. Nachdem Leyla aufgrund einer Krise aus Berlin zu ihrer Mutter nach Aserbaidschan geflohen ist, sind Jonoun und Altay, Leylas Mann, ihr gefolgt. Gemeinsam reisen sie durch den Kaukasus. Jonoun verkörpert auf der intradiegetischen Ebene einen »fremden« oder schlicht »unvertrauten« Blick. Sie wird von den Einheimischen als fremd wahrgenommen und stellt die Fragen, die sich die Adressierten vielleicht auch zu der aserbaidshanischen bzw. kaukasischen Realität stellen würden. Ohne Jonouns Fragen würde für Altay und Leyla vieles selbstverständlich bleiben. Dies wird in einer Szene deutlich, in der Jonoun Leyla erklärt, warum sie nach Dagestan reisen möchte: »Weil es einzigartig ist und die

Gelegenheit vielleicht nie wiederkommt: all die Sprachen, das Awarische, Lesginische, Kумыкische – und dann Mahatschkala.« – »Ich kenne das alles«, sagte Leyla« (JU, 248). Jonoun spielt eine entscheidende Rolle in diesem kontinuierlichen Prozess der Bewusstmachung: Immer wieder fordert sie die anderen auf, ihre Realität zu übersetzen. In einer Szene am Schwarzen Meer zum Beispiel erklärt Leyla ihr mithilfe einer westlichen Entsprechung, wie Georgien in der Sowjetunion wahrgenommen wurde: »Wusstest du, dass Stalin aus Georgien ein sowjetisches Florida machen wollte?«, fragte Leyla« (JU, 224).

Schließlich steht die Figur Jonoun selbst für einen bestimmten »westlichen« Blick auf die Situation in Aserbaidschan. Durch ihre Fragen erhalten die Lesenden, die mit dem soziokulturellen Kontext Aserbaidschans nicht vertraut sind, tiefergehenden Einblicke. Als Jonoun und Leyla eine Reise durch den Südkaukasus unternehmen, wird Jonouns Perspektive als Touristin reflektiert:

In Georgien erlag Jonoun sofort der russischen Krankheit, sie hatte sich unsterblich in das Land verliebt – mit aller dazugehörigen Naivität und Ignoranz. Soweit Jonoun es von ihrem Autofenster aus sehen konnte, war Tiflis einzigartig in seiner Schönheit. Die ganze Stadt war ausgeleuchtet, und die Hügel glichen den Zweigen eines Tannenbaums kurz vor Weihnachten. Sie fuhren vorbei an Cafés, Nachtclubs und Restaurants. Die Röcke waren nicht so penetrant kurz wie in Baku, und überhaupt waren die Menschen besser gekleidet. Sie fand Georgien so viel westlicher und war von ihrem eigenen Eurozentrismus überrascht. (JU, 214)

Jonouns Anwesenheit ermöglicht der Erzählinstanz einen Blick von außen auf die Kultur der Region. Ihre Wahrnehmung von Georgien steht in deutlichem Kontrast zu ihren Erwartungen vor ihrer Reise nach Aserbaidschan: »Sie hatte keine Lust auf dieses Land, das sie sich als eine Mischung zwischen einem afrikanischen Entwicklungsstaat und dem Roten Platz vorstellte« (JU, 156).

Jonouns Perspektive ist auch soziokulturell von Klassenunterschieden geprägt. Sie kommt aus Israel bzw. New York, ist allein bei ihrer Mutter und Großmutter aufgewachsen und geriet nach dem Studium in eine schwierige finanzielle Lage. Im Vergleich dazu stammen Leyla und Altay aus relativ wohlhabenden Familien und sind mit einem entsprechenden Habitus aufgewachsen:

Zu Hause fand Jonoun sie eng umschlungen auf dem Sofa, sie hörten konzentriert Schostakowitschs *Leningrader Symphonie* [...] Leyla küsste sie auf

dem Mund, sagte aber kein Wort, denn sie hörten ja Klassik und nicht etwa Minimal-Techno. [...] Sie wusste nie, wie sie sich benehmen, was sie tragen oder worüber sie reden sollten. Ihre soziale Herkunft schien sich in jede ihrer Poren eingeschrieben zu haben. [...] Etwas später setzten Leyla und Altay sich an den Flügel und spielten vierhändig Debussy. [...] Sie waren die reinste Symbiose der Caviar Gauche. (JU, 57)

Die Szene konzentriert sich auf Jonoun, aber der Ausdruck ist nicht ein im Deutschen oder Englischen gebräuchlicher Begriff wie ›Champagne socialist‹, ›Limousine Liberal‹ oder ›Salonbolschewist‹ sondern der französische Ausdruck ›Caviar Gauche‹ (und nicht Kaviar, wie es auf Deutsch sonst geschrieben wird.) In dieser Reihenfolge – ›Caviar Gauche‹ statt ›gauche caviar‹, wie es sonst im Französischen heißt – wird ›Ungeschicktheit‹ suggeriert. Interessant ist dies im Kontrast zu Jonouns Wahrnehmung, da sie nie weiß, wie sie sich verhalten soll. Die Kultur, die die anderen beiden Hauptfiguren teilen, ist für Jonoun nicht nur fremd, weil sie aus einem anderen Land, sondern auch aus einem anderen sozialen Milieu stammt. In diesem Fall sind die Verschiebungen auf den kulturellen Rastern auch Klassenmarker.

Manche Szenen erleben die Lesenden aus der Perspektive von Jonoun, die sprachlich nicht alles mitverfolgen kann. So beobachtet sie Leyla und ihren Cousin, die sich in einer Sprache austauschen, die ihr noch völlig unbekannt und unverständlich ist: »Immer wieder wechselten sie ein paar Worte in einer Sprache, die Jonoun nicht verstand und deren Klang sie nicht einordnen konnte. Erst tippte sie auf Aserbaidtschanisch, doch dann fragte sie Leyla überrascht: ›Du kannst Georgisch?‹« (JU, 215). Hier geht Jonoun mit ihrem Nicht-Verstehen deduktiv um: Sie denkt zunächst, es sei Aserbaidtschanisch, hätte die Sprache aber nach ihrem kurzen Aufenthalt in Baku erkennen können. Deshalb entscheidet sie sich für Georgisch, eine Sprache, von der sie bisher nur sehr wenig gehört hat. Auf ihre Frage antwortet Leyla: »›Meine Mutter ist Georgierin, schon vergessen?‹« (JU, 215). Diese Information erfahren die Lesenden erst durch Jonouns Nachfrage. Später wird für Jonoun ins Georgische übersetzt, als Leyla mit Levans Mutter spricht: »Levan übersetzte für Jonoun [...]« (JU, 217). Auch hier wird nicht thematisiert, in welche Sprache übersetzt wird. Jonoun nimmt Leyla in Georgien ganz anders wahr und sagt, dass sie sich in jeder Stadt ganz anders verhält, in jeder Stadt eine andere ist (vgl. JU, 217). Auch im Nicht-Verstehen lernt sie Leyla besser kennen. Die armenische Sprache kommt im Text ebenfalls vor, obwohl sie, wie in den meisten anderen Beispielen, nur in der Erzählung erwähnt wird: »Leyla erinnerte sich vage daran,

einen armenischen Großvater zu haben [...] Leyla murmelte eine Begrüßung. Das war alles, was sie auf Armenisch sagen konnte, und selbst das hatte sie sich kurz vorher im Auto angeeignet« (JU, 229). All diese Fälle sind weitere Beispiele, in denen die Mehrsprachigkeit exkludiert wird, da sie nur im Erzähldiskurs präsent ist.

Wie bereits erwähnt, spricht Leyla vermutlich nicht Aserbajdschanisch (vgl. Kap. 6.1.1). Dies lässt sich jedoch nur anhand von Texthinweisen feststellen. In Baku befinden sich die drei Protagonist*innen in einer Küche: »Im Radio lief ein Interview mit einem Parlamentarier. [...] Altay übersetzte das Interview für Leyla und Jonoun [...]« (JU, 174). Hier wird nicht explizit erwähnt, in welcher Sprache das Interview geführt wird. Altay übersetzt das Interview mit einem aserbajdschanischen Politiker jedoch auch für Leyla, obwohl sie ebenfalls aus diesem Land stammt. Deduktiv muss man davon ausgehen, dass das Interview auf Aserbajdschanisch geführt wird – nicht weil explizit gesagt wird, dass sie die Sprache nicht beherrscht, sondern weil sie in der Liste der Sprachen, die sie als Kind gelernt hat, nicht erwähnt wird: Französisch, Russisch, Georgisch. Während Jonoun die Übersetzung auslöst, übernimmt Altay hier die Rolle des fiktionalen Übersetzers. Er vermittelt dabei nicht nur Sprache, sondern auch Informationen über eine andere Figur.

6.3.2 Aus einheimischer Sicht. Nebenfiguren als Übersetzende

Übersetzende Nebenfiguren finden sich in der ganzen Geschichte und vermitteln spontan wertvolle Informationen, wie etwa Taxifahrer*innen oder Tischnachbar*innen beim Abendessen. Diese Übersetzendenfiguren machen den Übersetzungsbedarf im Text sichtbar (vgl. Woodsworth 2018). Sie stellen Fragen oder kommentieren Situationen und nehmen so eine vermittelnde Rolle im Text ein. In einigen Fällen werden so die allgemeinen Adressierten im Text verkörpert, was auch die Heterolingualität des Textes unterstreicht.

Leyla und Altay werden in Aserbajdschan oft als Fremde wahrgenommen. Das führt dazu, dass sie – und nicht nur Jonoun, die dort tatsächlich Ausländerin ist – manchmal die Situation erklärt bekommen. Als Altay seinen Liebhaber Farid in Baku kennen lernt, spricht er ihn als Ausländer an, indem er von Aserbajdschan als »bei uns« spricht und ihn gleich danach nach seiner Herkunft fragt: »So ist es hier bei uns,« entgegnete Farid. »Wo kommst du her?« »Berlin.« »Ach, ein Barbar.« Altay schüttelte den Kopf: »Hier geboren« (JU, 201). Etwas später, als Farid erfährt, dass Altay mit einer Frau verheiratet ist, sagt er dazu: »»Halb so wild, wir haben sehr viele von euch hier«, sagte Farid. »Du hättest

ruhig sagen können, dass du verheiratet bist« (JU, 203). Trotz seiner Akzeptanz der Situation behandelt er Altay als fremd, indem er Aserbaidtschan mit ›wir‹ und ›hier‹ und Altay mit ›ihr‹ anspricht, wobei sich letzteres auf dessen ›unkonventionelles‹ Lebensmodell bezieht.

Ähnlich verhält es sich in einer Szene in Jerewan, in der ein Wirt in einem Hotel in der Gegenwart einiger Ausländer erzählt, dass er oft außerhalb Armeniens reist:

Ohne ihre Antwort abzuwarten, fing er zu erzählen an: ›Ich bin oft in Europa und in den USA, meine halbe Familie wohnt dort. Aber ich verstehe Europa nicht. Alles dort ist so rational. Wenn dich jemand anlächelt, will er dir was verkaufen. Hier ist es anders. Wenn jemand lächelt, meint er es auch so. Freundlichkeiten müssen verdient sein. In Europa würden mir die Gespräche fehlen. Unterhaltet ihr euch überhaupt miteinander?‹ Er machte nicht den Eindruck, als würde er eine Antwort erwarten. (JU, 231)

Auch hier werden Leyla und Jonoun ausgegrenzt, indem sie als ›ihr‹ angesprochen werden. Die Sprache, in der sich die Szene abspielt, ist nicht angegeben, aber da der Wirt von Europa und den USA spricht und die Frauen mit ›ihr‹ anspricht, kann man schon davon ausgehen, dass sie nicht auf Russisch angesprochen werden.

Bestimmte Informationen bekommt das Trio auch von Einheimischen erklärt, die so auch für den Lesenden sichtbar werden: »Sie behandelte Altay wie einen Ausländer und berichtete ihm, dass Gay-Clubs in Aserbaidtschan nicht existierten und alle verdächtigen Etablissements immer wieder von der Polizei hochgenommen würden. [...] Der Club sah aus wie *Stone Wall* [sic!] vor der Revolution« (JU, 197). Die Situation der Schwulenclubs in Aserbaidtschan wird also zunächst von anderen Figuren in indirekter Rede und dann von der Erzählinstanz selbst beschrieben.

Auch Leylas Mutter Salome spielt in der Erzählung eine wichtige Rolle als Kulturvermittlerin. Sie erzählt Jonoun vor allem über Aserbaidtschan, vergleicht ihre Realität mit der ›westlichen‹ und betont beispielsweise, dass Frauen in diesem Land wesentlich früher das Wahlrecht erhalten haben als in manchen europäischen Ländern: »Wir hatten schon 1917 das Frauenwahlrecht, Liechtenstein erst 1984« (JU, 162). Sie erzählt viel über die Situation der Frauen und die Geschichte des Feminismus in der Region. In einer Szene, in der es um ihre Mutter, die Großmutter von Leyla, geht, erzählt sie von der Entwicklung des Begriffs der geschiedenen alleinerziehenden Mutter in

Aserbaidshān: »In der Sowjetunion gab es so etwas damals schon, aber hier? Der Begriff *alleinerziehend* hat nicht mal existiert, und wenn doch, so war er den Kriegs- und Revolutionswitwen vorbehalten« (JU, 159). Hier unterscheidet sie zwischen der Sowjetunion und Aserbaidshān, obwohl Aserbaidshān zu dieser Zeit ein Teil der Sowjetunion war:

Vom Wohnzimmer aus konnte man den Jungfrauenturm sehen, ein rundes, recht plumpes Gebäude aus Kalkstein. Da das Gespräch wieder stockte, erzählte Salome die dazugehörige Legende: Natürlich handelte diese von einer Jungfrau. [...] »In die Ehe sollte eine Frau jungfräulich gehen, das ist zumindest der gesellschaftliche Konsens«, flüsterte Salome vorsorglich in Jonouns Ohr und runzelte die Stirn, aber da sie sich nicht sicher war, ob Jonoun sie verstanden hatte, fügte sie hinzu: »Erzähl lieber nicht zu viel, mein Herz.« (JU, 161)

Hier wendet sie sich direkt an Jonoun, um sicher zu gehen, dass sie die lokale Kultur und Gebräuche gut genug versteht, um nicht in eine schwierige Situation zu geraten. Sie warnt Jonoun davor, über sexuelle Themen zu sprechen, sei es ihre eigene Beziehung mit Leyla oder Leylas Heirat mit Altay. Die Geschichte vom Jungfrauenturm dient als moralische Warnung. Leylas Vater Nazim benutzt eine ähnliche Geschichte, um Altay klarzumachen, dass er seine Tochter unbedingt wiedersehen will:

»Die Ghulamīyyat waren junge Frauen im Bagdad des neunten Jahrhunderts, sie kleideten sich wie Männer, gaben sich Männernamen und trugen keinerlei Schmuck, sondern Schnurrbärte aus Moschus. Ihre Zeit verbrachten sie mit Schachspielen, Pferde- und Hunderennen.« Altay schaute Nazim entgeistert an. Er erinnerte sich plötzlich daran, dass Leyla Nazims esoterische Ader erwähnt hatte. Nazim sprach unbeirrt weiter: »Am Hofe des Sultans Harun al-Rashid waren bis zu viertausend solcher Frauen. Seine Ehefrau Zubayda wusste, dass ihr Sohn Männer bevorzugte, also wies sie die jungen Frauen an, sich als Männer zu verkleiden.« »Eine schöne Geschichte, aber wieso erzählst du sie mir?«, fragte Altay. »Damit du dafür sorgst, dass meine Tochter schnell wieder nach Hause kommt, verstanden?« (JU, 238)

Jonoun ist als Adressierte zahlreicher Erzählungen Auslöser von Übersetzungen, während Salome und Nazim in ihrer Rolle als fiktionale kulturelle Übersetzer den Roman auf einem textuellen Raster Aserbaidshāns verorten.

6.4 Fazit

Übersetzung ist in *Die juristische Unschärfe einer Ehe* allgegenwärtig. In der Erzählung wird Deutschland, vor allem Berlin, aus der Perspektive eines oder einer Außenstehenden betrachtet. Aus dieser distanzierten Perspektive wird die politische und gesellschaftliche Situation in Deutschland mit fremden Augen betrachtet und gewissermaßen rückübersetzt. Auch die politische Situation in einem postsowjetischen Land wie Aserbaidschan und seiner Hauptstadt Baku wird in die Erzählung übertragen und ins Deutsche übersetzt. Andere Städte wie Moskau und Tiflis sind ebenfalls Orte, an denen mehrere Sprachen aufeinandertreffen.

Besonders interessant ist, wie die Hauptfiguren des Romans mit der Mehrsprachigkeit umgehen, ohne dass diese überhaupt thematisiert wird. Die Sprache, in der sich die Figuren unterhalten, lässt sich nur selten aus textlichen Hinweisen erschließen. Für die drei Figuren scheint es keine starke emotionale Bindung an eine bestimmte Sprache als Muttersprache zu geben. Sie sprechen alle mehrere Sprachen und die wenigsten Szenen des Romans spielen auf Deutsch, auch wenn der Text bis auf wenige Ausnahmen auf Deutsch verfasst ist.

Vielfältiges und heterogenes Wissen wird in diesem Roman durch die Erzählstimme vermittelt. Die Erzählinstanz fügt der Geschichte Hintergrundinformationen hinzu und übernimmt die Rolle einer fiktiven Übersetzendenstimme. Auf diese Weise wendet sich die Erzählinstanz an ein Lesepublikum, das nicht unbedingt mit der Politik des Landes vertraut ist. Anhand verschiedener literarischer Verfahren wird den Lesenden zum Beispiel klar, wie viel politischen Einfluss die Familie Alijew in Aserbaidschan hat oder wie verbreitet Korruption immer noch ist. Auch kulturelle Zusammenhänge werden von der Erzählstimme in konzeptuelle und textuelle Raster eingeordnet. So wird etwa in einer Anekdote über die Uraufführung eines Liedes einer berühmten Sängerin deutlich, welche Rolle diese in der russischen und sowjetischen Kultur gespielt hat.

Viele Figuren fungieren in *Die juristische Unschärfe einer Ehe* ebenfalls als Übersetzende. Vor allem die Figur Jonoun dient im Aserbaidschan als Auslöser für Übersetzungen, die für die deutschsprachigen Adressierten des Romans notwendig sein können. Diese Rolle übernehmen auch viele Nebenfiguren, die sich in verschiedenen Übersetzungsorten wie Taxis oder Hotels bewegen, wo sie die Präsenz der Protagonist*innen und ihre Identität als Aseri hinterfragen. In einer Übersetzungswelt, in der Menschen mehrere Sprachen

sprechen und ständig in Bewegung sind, ist Übersetzung ein absoluter Modus Operandi. Die Rolle des Übersetzenden kann dabei grundsätzlich von allen übernommen werden.

