

»mitten im übersetzen«

Zur textinternen Mehrsprachigkeit in ausgewählten Gedichten von Jiří Gruša

Renata Cornejo

»Erst im stummland/bin ich stumm geworden [...]« (Gruša 1994: 40) lauten die ersten zwei Verse des Gedichts »Wortschaft« von Jiří Gruša, einem der wohl bekanntesten deutschsprachigen Autor:innen tschechischer Herkunft¹. Bekannt war er im deutschsprachigen Raum als tschechischer, regimenonkonformer Autor schon vor seiner Ausbürgerung vor allem durch Übersetzungen seiner tschechischen Romane ins Deutsche. Nach seinem Sprachwechsel publizierte er zwei auf Deutsch verfasste Gedichtbände und einige Essays. Einen Namen machte er sich nach der Wende jedoch nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Diplomat, Politiker und engagierter Kulturvermittler in deutsch-tschechischen Beziehungen, so dass er heutzutage zu den wichtigsten mitteleuropäischen Intellektuellen des 20. Jahrhunderts gezählt wird.

Die ersten zwei Zeilen seines Gedichtes lassen sich autobiographisch zweierlei deuten: Einerseits können sie auf die Situation eines Migrationsautors bezogen werden, der sich nach seiner politisch begründeten Ausbürgerung aus der sozialistischen Tschechoslowakei (1981) plötzlich in einem sprachlich und z.T. auch kulturell fremden Nachbarland (Deutschland) mit sprachlichem ›Verstummen‹ konfrontiert sah. Denn

¹ Vgl. dazu den Sammelband *Mitteleuropa denken: Intellektuelle, Identitäten und Ideen*, in dem Gruša neben solchen Persönlichkeiten wie Tomáš Garrigue Masaryk, Václav Havel, Engelbert Dollfuß, Max Brod, Franz Kafka, Elias Canetti oder Milan Kundera behandelt wird (vgl. Cornejo 2019).

als etablierter tschechischer Schriftsteller, der seiner literarischen Sprache beraubt wurde, stand er zunächst vor der schwierigen Aufgabe, sich eine neue literarische Sprache ›anzueignen‹ – eine Herausforderung, die (wie noch später dargelegt wird) zur grundlegenden existentiellen Lebenserfahrung des Autors wird. Andererseits wird in den Zeilen metaphorisch auch das Verstummen eines politisch verfolgten Dichters während der sog. Normalisierungszeit in der Tschechoslowakei nach der Niederschlagung des Prager Frühlings thematisiert. Nach dem Publikationsverbot verliert er als Schriftsteller die Möglichkeit, mit seinem Publikum zu kommunizieren. Sein Schreiben bleibt ohne Publikum, ohne Kontexte: »unsagbar/im raum/des redens« (ebd.). Der offiziell verbotene Autor muss sich einer »Zwischensprache«, einer »verklausulierte[n] Sprache« bedienen, die aufgrund des fehlenden Dialogs mit seinen Leser:innen zunehmend inhaltsleer und immer »lautloser« (Gruša 2000: 33) wird: »So wie ich einst als ›Gesicht‹ in die Ära der Gesichtslosigkeit geraten war, schlüpfte ich jetzt als ›Schriftsteller‹ in die Sprachlosigkeit hinein« (ebd.). Das Wort »stummland« signalisiert aber auch den vollzogenen Sprachwechsel des Autors als Folge seiner erzwungenen Migration, da das Wort eine wortwörtliche Übersetzung des tschechischen Wortes »Deutschland« (»Německo«) ins Deutsche ist (tsch. »němý«, dt. »stumm«). Es handelt sich also um eine »verschlüsselte Übersetzung« (Blum-Barth 2021: 157), in der eine sprachliche Grenzüberschreitung stattfindet. Auf diesem Wege erheben sich Mehrsprachigkeit und Mehrstimmigkeit in den deutschsprachigen Texten von Jiří Gruša zum ästhetischen Programm.²

Im Folgenden wird auf die textinterne Mehrsprachigkeit in Grušas Gedichtbänden *Der Babylonwald* (1991), *Wandersteine* (1994) und *Grušas Wacht am Rhein* (2001) näher eingegangen und diese im Hinblick auf ihre Formen bzw. Funktionen untersucht, wie sie Natalia Blum-Barth in ihrer *Poietik der Mehrsprachigkeit* definiert hat.

² Vgl. dazu weitere Studien zur Mehrsprachigkeit in Grušas auf Deutsch verfassten Lyrikbänden. Näher untersucht wird sowohl die »Dialogizität« als ästhetische Qualität seiner Texte (vgl. Cornejo 2015b), als auch Grušas kreativer Umgang mit der deutschen (Fremd-)Sprache (vgl. Cornejo 2010a).

1. Textinterne literarische Mehrsprachigkeit und ihre Formen

Die deutsche Sprache als unerlässliches Transportmittel für die Gedanken und Erfahrungen der Autor:innen mit Migrationserfahrung bzw. der sog. interkulturellen Schriftsteller:innen erhielt in den letzten Jahren zweifelsohne in zunehmendem Maße einen Eigenwert als neues ästhetisches Medium. Das belegt auch der bis 2017 jährlich vergebene (danach aber obsolet gewordene) Chamisso-Preis³, der »an herausragende auf Deutsch schreibende Autor:innen« ging, »deren Werk von einem Kulturwechsel geprägt ist und die *ein außergewöhnlicher, die deutsche Sprache bereichernder Umgang mit Sprache eint*«⁴ [Hervorg. v. RC]. Ebenfalls der Nachfolger-Preis »Chamisso-Preis/Hellerau. Literatur der Fremde – Literatur der Heimat«, der ab 2018 jährlich für die Sprach- und Kulturgrenzen überschreitende Literatur deutscher Sprache vergeben wird,⁵ betont – neben der Bedeutung der migrantischen Erfahrung für die Mobilität und Weltoffenheit unserer modernen Gesellschaft – die besondere ästhetische Qualität dieser Literatur: »Migrantische Literatur schenkt uns hier eine Fülle an Erfahrungen, und sie verbindet dies mit einem ästhetischen Rang, der inzwischen Maßstäbe im Schreiben der Gegenwart setzt.«⁶

Nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem sich etablierenden Begriff der interkulturellen Literatur wird Ende der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts immer deutlicher, dass sich diese Schriftsteller:innen – trotz verschiedener Zugänge zur deutschen Sprache und unterschiedlicher Modelle der ›sprachlichen Neusituierung‹ – vor allem durch eine größere Sensibilisierung für sprachliche Besonderheiten, eine intensivere

3 Der letzte Adelbert von Chamisso-Preis ging 2017 an den deutsch-irakischen Schriftsteller Abbas Khidder, der Förderpreis ging an die serbische, in Wien lebende Autorin Barbi Marković und Senthuran Varatharajah, einen deutschen Schriftsteller tamilischer Herkunft.

4 <https://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung> [Zugriff am 05.01.2023].

5 <https://www.chamissopreishellerau.de/> [Zugriff am 05.01.2023].

6 <https://www.chamissopreishellerau.de/home/ueber-den-preis/> [Zugriff am 05.01.2023].

»Auseinandersetzung mit sprachlichen Phänomenen sowie ein Hinterfragen sprachlicher Konventionen« (Ackermann 1997: 21) auszeichnen, d.h. dass sie insgesamt über ein intensiveres Sprachbewusstsein verfügen. Ausgehend von der Annahme, dass die ästhetische Konfiguration solcher Literatur eng mit ihren Entstehungs- und Existenzbedingungen verknüpft ist, entwickelt Immacolata Amodeo bereits Mitte der 90er Jahre in Anlehnung an das von Deleuze und Guattari entworfene Rhizommodell den Begriff einer »rhizomatischen Ästhetik« (Amodeo 1996: 109), die sich durch Redevielfalt, Mehrsprachigkeit, synkretistischen Stil und rhizomatische Beschaffenheit auszeichnet. Das rhizomatische Neben-, Über- und Miteinander von Fremdem und Eigenem schlägt sich nicht nur strukturell auf der stofflichen und motivischen Ebene nieder, sondern es entsteht ein Dazwischen oder ein Sowohl-als-auch, das nicht nur einer einzigen Sprache verpflichtet ist – es entsteht eine sprachliche Polyphonie, die in diesem Ausmaß und dieser Vielfältigkeit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur neu ist. Die Frage nach der Beschaffenheit einer ›interkulturellen Sprache‹ stellt sich auch der Sammelband *Bewegte Sprache* (Chiellino/Shchyhlevska 2014). Mit dem Ziel, die Vielfalt der Ansätze herauszuarbeiten, werden hier die Strategien von einzelnen Autor:innen zur Aneignung der deutschen Sprache als Mittel ihrer kreativen Arbeit dargestellt, und zwar im Hinblick auf ihr ganzes bisheriges Werk. Der Bogen von möglichen Techniken eines interkulturellen Schreibens wird sehr breit gespannt – von einer eher allgemein formulierten Wechselwirkung zwischen der deutschen und der latenten (Fremd-)Sprache, textuellen Verdichtungsprozessen, der Strategie einer synchronisch aufgebauten Erzählsprache oder vom Prinzip einer sprachlichen Dekomposition und Rekonfiguration über morphologische ›Freiheiten‹, historische Tiefe einzelner Wörter, inszenierte Verfremdung, poetische Inszenierung der metaphorischen Visualität, interkulturelle Intertextualität und Synchronisierung der Sprachen bis hin zur Sprachinszenierung und Selbstdarstellung der einzelnen Autor:innen oder zum bewussten Verzicht auf das kulturelle Gedächtnis oder Ausklammerung der Interkulturalität überhaupt (vgl. Chiellino/Shchyhlevska 2014: 12).

Die den literarischen Texten innewohnende Dialogizität versteht Amodeo als Präsenz von Strukturen der Erstsprache im sprachlichen Erscheinungsbild des deutschsprachigen Textes. Sie ist vorhanden, wenn die Sprache, in welcher der deutschsprachige Text geschrieben ist, mit einer anderen Sprache »dialogisiert«. Bereits das Vorhandensein eines fremd klingenden Namens des Autors lässt latent eine andere Sprache im Text mitschwingen. Lassen sich gegenseitige Interferenzen auf lexikalischer, syntaktischer oder semantischer Ebene beobachten, wobei die Verwendung solcher sprachlichen Interferenzen die Leser:innen gezielt mit Ungewohntem, manchmal irritierenden Effekten konfrontiert und der Text als solcher eine bewusste sprachliche Verfremdung erfährt, spricht sie von einer ›evidenten‹ Dialogizität (vgl. Amodeo 1996: 121f.). Blum-Barth geht in ihrer einschlägigen Publikation *Poietik der Mehrsprachigkeit* systematischer und differenzierter vor, wenn sie, wie Kreminitz (vgl. 2015) auch, neben einer »textinternen« Mehrsprachigkeit auch von einer »textexternen« spricht, also von einer außerhalb eines literarischen Textes, jedoch innerhalb eines Gesamtwerkes vorhandenen literarischen Mehrsprachigkeit. Die textinterne Mehrsprachigkeit liegt nach Blum-Barth (wie bei Amodeo auch) dann vor, wenn es sich um die Mehrsprachigkeit innerhalb eines literarischen Textes handelt, sie unterscheidet allerdings drei Formen: 1) die *manifeste*, wenn die Mehrsprachigkeit an der Oberfläche des Textes als Sprachwechsel (Zitate, Figurenrede, Parallelität oder Nebeneinander der Sprachen, Mnemolexem) oder Sprachmischung (phonetische Transkriptionen, Phantasiesprachen, Verballhornungen) vorhanden ist; 2) die *latente*, wenn eine andere Sprache nur unterschwellig und nicht unmittelbar wahrnehmbar ist (unmarkiertes Zitat, Lehnübersetzung, Inkorporierung, Sprachlatenz, oder interlinguales Wortspiel) und 3) die *exkludierte*, wenn im Text eine andere Sprache erwähnt oder thematisiert wird, ohne dass sie die Basissprache des Textes beeinflusst und auf sie einwirkt (diese scheint häufiger bei der jüngsten Generation der interkulturellen Autor:innen vorhanden zu sein)⁷. Insbesondere für die erste Generation

7 Als Beispiel führt Blum-Barth die Romane von Olga Grjasnowa *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) und *Der Gott ist nicht schüchtern* (2017) an, in denen die

der migrantischen Autor:innen, zu denen auch Jiří Gruša zählt, ist die manifeste und latente Mehrsprachigkeit ein wichtiges ästhetisches Gestaltungsmittel ihrer literarischen Texte. Neben der ausgeprägten Vorliebe für die Etymologie der einzelnen Wörter spielt in ihren vielstimmigen Texten auch der kreative Umgang mit der (Fremd-)Sprache eine wichtige Rolle. Ackermann sieht darin eine zusätzliche erforderliche »Qualifikation«, da die Autor:innen anderer Muttersprachen durch ihre Außenperspektive auf die deutsche Sprache, durch ihren spezifischen Erfahrungshorizont und Offenheit durchaus bereit sind, sich auf das Experimentieren mit einer ›anderen‹ Sprache einzulassen (vgl. Ackermann 1997: 26). Eigenwillige Wortschöpfungen und Sprachspiele, ungewohnte Wortverbindungen, sprachliche Zusammenfügungen und Sprachbilder oder grammatische Konstruktionen ›gegen den Strich‹ sind alles Beispiele der textinternen Mehrsprachigkeit, die im Folgenden in ihrer manifesten und latenten Form am Beispiel ausgewählter Gedichte von Jiří Gruša aufgezeigt werden sollen.

2. Jiří Gruša als Thamyris am Venusberg

Jiří Gruša (geb. 1938 in Pardubice; gest. 2021 Bad Oeynhausen) repräsentiert einen der wichtigsten Vertreter der deutsch schreibenden Autor:innen, die die ehemalige Tschechoslowakei im Zusammenhang mit dem gescheiterten ›Prager Frühling‹ verlassen haben – in seinem Fall unfreiwillig, durch eine Zwangsausburgerung während eines Auslandsaufenthalts im Jahr 1981. Dass ihm schließlich der Einzug in die deutsche Literatursprache gelungen ist, verdankt er einem durchaus schwierigen Sprachwechsel, der mit einem physischen und psychischen Zusammenbruch einherging.

erzählten Welten von Mehrsprachigkeit und Interkulturalität geprägt und auch die Hauptfiguren mehrsprachig sind, die Autorin jedoch darauf bedacht ist, in die deutsche Sprache ihres Textes keine anderssprachigen Elemente einfließen zu lassen (vgl. Blum-Barth 2021: 85).

Jiří Gruša hat sich bereits in den 1960er Jahren als Mitbegründer der nichtmarxistischen Literaturzeitschrift *Tvář* (Gesicht) einen Namen im In- und Ausland gemacht. Als unbequemer Regimekritiker erhielt er nach 1968 bald ein Publikations- und Sprachverbot, seine politische Verfolgung brachte ihm 1978 auch eine kurzzeitige Inhaftierung. Nach der Annahme eines literarischen Stipendiums an der MacDowell Colony in den USA im Jahr 1980 nutzte das Regime die Gelegenheit und entledigte sich des Unterzeichners der *Charta 77* durch seine Ausbürgerung, worauf sich der damals 43-jährige Schriftsteller in Westdeutschland niederließ. Nach nur zwei Jahren bekam er die deutsche Staatsangehörigkeit, doch der Weg zu einem deutschen Autor war noch lang.

Anfangs traute sich Gruša nur Rezensionen oder kurze Essays auf Deutsch zu schreiben, obwohl er Deutsch passiv relativ gut beherrschte (er hatte noch in der Tschechoslowakei z.B. Rilkes Sonnette ins Tschechische übertragen). Eine Wende brachte Grušas Mitarbeit an der deutschen Übersetzung seines letzten tschechischen Romans *Doktor Kokeš – Mistr Panny* (1980 Samisdat, dt. 1984 unter dem Titel *Janinka* erschienen). Bald wurden ihm seine eigenen Sprachgrenzen bewusst, als er feststellten musste, dass er nicht in der Lage war, die tschechischen Romansequenzen künstlerisch adäquat ins Deutsche zu übertragen. Die innere Auseinandersetzung mit seinem eigenen sprachlichen Unvermögen führte schließlich zu einem stressbedingten Hirnschlag mit vorübergehender Erblindung. Dieses einschneidende Erlebnis (Todeskampf) wurde für Gruša in der neuen Heimat zur zentralen Lebenserfahrung, der er paradoxe Weise sein neues Leben als deutscher Dichter verdankt. Erblindet eingeliefert in die Universitätsklinik Venusberg bei Bonn (sieben Jahre nach der Entlassung aus dem Prager Gefängnis in Ruzyně und vier Jahre nach der Ausbürgerung) wird er hier als Dichter in deutscher Sprache ›neu geboren‹ – Ironie des Schicksals oder »die axiomatische Absurdität« (Gruša 2000: 40) seines Lebens, wie Gruša diese Zufälle rückblickend in seiner Dresdner Poetik-Vorlesung nennen wird: »[...] das Licht ging aus, die Energie in mir, die Kraft, mir ein Bildnis zu machen« (ebd.: 41). Im tiefen Fallen ergriff ihn das Gefühl, die Augen der Welt zu haben: »Mitten in dem Sturz war ich mir beinah sicher, daß die Welt sich durch uns ihre Augen besorgt. Mein

PADÁNÍ – ein schönes tschechisches Wort für einen Fall, der gerade geschieht – war omnipräsent, da auch die Welt in mich hineinstürzen wollte.« (Ebd.: 42)

Es war Grušas Gedicht *Padání*, das in seinem zuletzt gedruckten tschechischen Gedichtband 1969 erschienen ist – kurz bevor er zu 11 Jahren »Stumm-Sein in patria« (ebd.: 43) verurteilt wurde –, und das ihm eine Bekannte in deutscher Übersetzung ins Krankenhaus mitbrachte. Die ungenaue, oder besser gesagt sinnentfernte deutsche Übersetzung bewegte ihn dazu, sich mit dem eigenen Fall und seinem »Fallen« intensiv auseinanderzusetzen. Es handelte sich – ein weiterer Zufall – um sein überhaupt erstes ins Deutsche übersetzte Gedicht, das 1968 in der Beilage *Die Welt der Literatur* in der Übersetzung von Peter Lotar erschienen ist. Nicht nur der Titel *Padání* (sinngemäß »das langsame Fallen« oder »das Fallen lernen«), übersetzt als *Predigt den Fischen*, sondern auch die ersten Verse wurden für Grušas Ohr zur Unkenntlichkeit entstellt bzw. bekamen eine völlig andere Bedeutung. Aus »Nicht-Sein-Werden ist mein Sein« (»non ero ergo sum« als Anspielung auf »cogito ergo sum«) wurde bloß die nüchterne Zeile »Ich werde nicht sein und so bin ich« (ebd.: 44f.). Da Gruša kaum bzw. nur verschwommen sehen konnte, brachte er sich Ideogramme bei, die er, über eine halbe Seite groß, in ein Heft hineinkritzelt:

»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. Ir-gendwann liegt man am Boden, wird zum Fall. Und alles, was Fall ist, wird auch zur Welt.« (Ebd.: 47)

»Die Welt ist alles, was der Fall ist« (ebd.) variiert den berühmten Satz Wittgensteins. Selbst im Fallen inbegriffen, brachte sich der erblindete Schriftsteller Ideogramme als vereinfachte Abbildungen von Wörtern bei und verkleinerte sie anschließend, bis sie wieder zu Buchstaben wur-

den und deutsche Worte bildeten. So entstand sein erstes ›deutsches‹ Gedicht:

»Es kamen Worte zu mir, die ich nicht mehr verlernen sollte. Ich fing an, sie als Tatsachen zu spüren – so wie einst auf Tschechisch. [...] Ich notierte das Deutsche plötzlich wie einst das Tschechische. Und eines Morgens – so kitschig muss ich es formulieren, da es auch so geschah – fand ich in meinem Heftchen sieben Zeilen, eingetragen im Halbschlaf, wie früher in den besten böhmischen Augenblicken. Es war ein deutscher Text [...].« (Ebd.: 51)⁸

Diese Erfahrung bearbeitet Gruša in seinem deutsch-tschechischen Gedicht »Thamyrisovy texty« (›Thamyris-Texte‹), welches in dem Gedichtband *Grušas Wacht am Rhein aneb Putovní ghetto* 2001 im tschechischen Verlag Paseka abgedruckt wurde. Dem Untertitel nach sind hier Grušas »tschechische Texte« enthalten, die zwischen 1973 und 1989 entstanden sind (České texty 1973–1989). Wie der halb deutsche, halb tschechische Titel programmatisch postuliert, bietet *Grušas Wacht am Rhein aneb Putovní ghetto* (dt. oder *Das Wanderghetto*) einen einmaligen Einblick in den Sprachwechselprozess des Autors. Ob die Alliteration **W**acht – **W**anderghetto, die bei der Übersetzung des tschechischen Teils des Titels ins Deutsche entsteht, ein reiner Zufall ist, ist zu bezweifeln. Vielmehr markiert diese »verdeckte Übersetzung«, für die »eine mehrstufige Dechiffrierung und Rückübersetzung notwendig ist, um die Spuren der anderen Sprache offenzulegen« (Blum-Barth 2021: 157), die erfolgreiche **Über**-Setzung des Dichters von einem Sprachufer an das andere. Das Thamyris-Gedicht ist ein gutes Beispiel dafür:

8 Vgl. dazu auch Cornejo 2015a. Eine ausführliche Beschreibung des Vorgangs sowie die Ideogramm-Fassung des Gedichts *Padání* ist in der dritten Poetik-Vorlesung Grušas *Der Fall oder Das Präsens als Zeitform der Lyrik* zu finden (vgl. Gruša 2000: 39–56).

Thamyrisovy texty

Thamyris, wie man hört, hat sich erkühnt, die Musen herauszufordern, verlor nicht nur den Wettstreit, aber auch das Augenlicht. Er war ein Sänger.

Thamyris, (ten pěvec) se prej osmělil a vyzval Múzy na veliký Souboj, ztratil ale ne jen spor, taky oči.
Tak ho vidíš, vola!
(Gruša 2021: 74)

Der Sprachwechsel erfolgt fließend von einer Sprache in die andere (tschechisch – Titel, deutsch – 1. Strophe, tschechisch – 2. Strophe), wobei die zweite Strophe die tschechische Übersetzung der in der ersten Strophe auf Deutsch erzählten Geschichte über das Schicksal des Sängers Thamyris⁹ ist. Auf den ersten Blick wird zunächst die manifeste Mehrsprachigkeit als Sprachwechsel inszeniert, bei dem die deutsche und tschechische Sprache nebeneinander stehen – ein Beispiel für eine »paraphrasierte Übersetzung«, die den Rezipienten ein problemloses Verständnis des Fremden durch die Parallelität der Sprachen ermöglicht. Normalerweise ergibt die Differenz zwischen zwei Sprachen »eine mehrsprachige Polyphonie, nicht aber eine Polysemie: Das Gesagte bleibt das Gesagte« (Wolf 2018). Bei Gruša kommt es allerdings bei der tschechischen paraphrasierten Übersetzung zu einer kleinen Bedeutungsverschiebung, die durch die Verwendung von unterschiedlichen Sprachebenen in der jeweiligen Sprachfassung bedingt ist: Während die deutsche, im gehobenen Sprachstil verfasste Strophe Thamyris' Unglück eher als Folge einer höheren Macht (Schicksal, Wille der Götter) erscheinen lässt, wird seine Geschichte in der tschechischen Strophe umgangssprachlich nacherzählt, so dass nicht nur zwei Sprachen,

9 Thamyris – berühmter Sänger, Dichter und Kithara-Spieler der altgriechischen Mythologie, der es wagte, die Musen zu einem Wettkampf im Gesang herauszufordern. Für sein frevelhaftes Betragen (er begehrte im Fall des Sieges eine der Musen als Frau) ließen ihn die Musen als Strafe erblinden und beraubten ihn all seiner Künste.

sondern auch zwei vollkommen unterschiedliche Sprachebenen der jeweiligen Sprachen ins Spiel gebracht werden. Die abschließende, das Geschehen kommentierende Zeile »Er war ein Sänger« erfährt in der tschechischen Version eine andere Textgestaltung, wenn es dort heißt: »Da siehst du ihn, den Trottel!« (»Tak ho vidiš, vola!«), wodurch der Sinn der Aussage modifiziert wird. Die höhere Macht, der der Dichter machtlos in der deutschen Strophe gegenübersteht, wird ihrer Allmächtigkeit in der tschechischen Fassung enthoben. Der Dichter wird hier zum handelnden Subjekt, das selbst (aufgrund seiner Anmaßung, Überheblichkeit, Dummheit) für das ›Desaster‹ (Verlust des Wettstreits und des Augenlichts) verantwortlich ist. Nicht nur *was*, sondern auch *wie* es gesagt wird, fließt in den Text hinein und eröffnet, je nach Sprachebene, neue Interpretationsmöglichkeiten. Die inhaltliche Veränderung der dritten Zeile, die die Leseart der tschechischen Strophe mitbestimmt, kann in diesem Kontext auch als Ausdruck der persönlichen Beziehung des Autors zu den jeweiligen Sprachen gelesen werden – auf einer Seite steht der gehobene Sprachstil der deutschen Sprache, die als Kultursprache der europäischen Dichter, Denker und Philosophen auf ein hohes, fast unerreichbares Podest aufgestellt zu sein scheint, auf der anderen die tschechische Umgangssprache, die die Ernsthaftigkeit des Themas durch einen legeren Sprachstil ironisiert und subversiv unterläuft (vgl. Kaiserová 2018: 57), was spätestens seit Hašeks *Schwejk* als ›böhmische Überlebensstrategie‹ und Mentalität in der Literatur verhandelt wird.

Gruša verwendet also in diesem Gedicht die Polyphonie als poetologisches Verfahren nicht nur im Sinne der Mehrsprachigkeit als Präsenz einer anderen, von der Basissprache des Textes differenten Sprache, sondern auch im Sinne einer sprachlichen Mehrstimmigkeit, die durch die Interferenz zweier Sprechweisen (Stimmen) entsteht, wie sie Bachtin in Bezug auf die Ambiguität von Worten bzw. Äußerungen in polyphonen Texten unter dem Begriff »Dialogizität« schon in den 1970er Jahren definierte (vgl. Bachtin 1993).

3. Sprachwechsel, Sprachmischung und Sprachlatenz bei Gruša

An dieser Stelle ist anzumerken, dass Grušas textinterne Mehrsprachigkeit keineswegs erst mit seinem Sprachwechsel ins Deutsche einhergeht, sondern ein integrierer und essenzieller Bestandteil seiner Poetik von Anfang an ist, wie andere stilistische Besonderheiten auch. Dazu zählen die Verwendung der Umgangssprache bis hin zu vulgären Ausdrücken, Neologismen und Wortspielen, wie Stanislava Kaiserová in ihrer Dissertation belegt. Bereits in seinem Roman *16. Fragebogen* (1979, tsch. *Dotazník aneb motlitba za jedno město a jednoho přítele*, 1975 Samisdat) kann von einem mehrstimmigen Text gesprochen werden, wenn verschiedene Sprachen im Sinne Bachtins aufeinander und übereinander geschichtet und vermischt werden – seien es archaische Elemente mit Neologismen, barocker Sprachgebrauch mit umgangssprachlichem Slang oder Vulgarismen. Manche Textteile unterscheiden sich durch ihre Rhythmisierung, Klang oder Verformung (Deformation) der Wörter, wobei die Wahl der einzelnen ›Sprachen/Stimmen‹ nicht nur durch die Nationalität der jeweils sprechenden Figur bestimmt wird, sondern vielmehr von ihren Eigenschaften, Meinungen, Haltungen und Ideologien (vgl. Kaiserová 2018: 48). Der italienische Untertitel seiner experimentellen Novelle *Dámský gambit – Il ritorno d'Ulisse in Patria, Dramma in musica* (1973 Samisdat, dt. *Damengambit*) verweist auf das Thema des Romans – die Odyssee, das Warten und die Rückkehr. Es handelt sich um eine Ehegeschichte in Form eines experimentellen Textes mit offenem Ende, in dessen Basisssprache Tschechisch fremdsprachige Redewendungen und Ausdrücke – deutsche, italienische, lateinische, hebräische oder russische – eingebaut werden (vgl. ebd.: 60), bis hin zur Vermischung der tschechischen und deutschen Sprache im abschließenden Brief: »Sehr geehrter Herr, für ganz moeglichen Fall, dass Sie sich meiner auch im geringsten nicht erinnern koennten, stelle ich mich wieder vor. Já jsem ten člověk, co provázel Vaši slečnu (gnädiges Fraulein), Dita se tuším jmenovala¹⁰, [...]« (Gruša 2010: 83). Eine andere Form der

¹⁰ »Ich bin der Mensch, der Ihr Fräulein (gnädiges Fräulein), Dita hieß sie, glaube

manifesten Mehrsprachigkeit kreiert Gruša mit der Erfindung einer Phantasiesprache – des Kalpadokischen – in seinem Roman *Mimner aneb Hra o smrd'ocha (Atman tin Kalpadotja). Zpráva z Kalpadocie od Jiřího Gruší* (1973 Samisdat), der unter Grušas Mitwirken 1986 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Mimner oder das Tier der Trauer* erschienen ist. Kalpadokisch – in deutscher Übersetzung und auch weiter im Text Alchadokisch – nimmt eine ganz besondere Stellung im Roman ein: nicht nur der Untertitel *Atman tin Kalpadotja (Bericht aus Kalpadotia)*, sondern auch alle Kapitelüberschriften sind konsequent auf Alchadokisch. Die alchadokische Sprache wird durch den Erzähler und auch durch die Rede der einzelnen Figuren stets vermittelt (häufig ist die Erklärung/Bedeutung kursiv im Text beigefügt) – in vollständigen Sätzen, oder nur in Versatzstücken, einzelnen Ausdrücken und Wörtern, die im Text (nicht nur) eine sprachliche Fremdheit generieren. Der Ich-Erzähler sieht sich in einem fremden Land mit einer fremden Kultur, fremden Sitten und einer fremden Sprache konfrontiert. Das Alchadokische erweckt die Illusion einer realen, natürlichen Sprache zwischenmenschlicher Kommunikation, deren Verständnis zum Verstehen des ganzen Systems der alchadokischen Gesellschaft führen könnte – eine Illusion mit Todesfolgen, wie sich am Ende des Romans herausstellt. Denn das Alchadokische ist polysemisch angelegt und oszilliert häufig nicht nur zwischen einer konkreten und abstrakten Bedeutung, sondern auch zwischen zwei vollkommen entgegengesetzten Bedeutungen, die erst situationsbedingt durch die entsprechende Kontextualisierung ›richtig‹ verstanden werden können – das alles sind Faktoren, die für den außenstehenden Fremden nicht nachvollziehbar und dechiffrierbar sind (vgl. Mareš 2003: 55). Die Kompliziertheit des alchadokischen Sprachsystems, auf welche im Roman immer wieder vom Erzähler hingewiesen wird, steigert das Gefühl des Fremdseins eines Menschen in einer Gesellschaft (hier fremdsprachlich und -kulturell konnotiert). Wie Mareš betont, bewegt sich der Rezipient auf diese Weise de facto ständig zwischen dem Zugänglichen und Unzugänglichen, Verständlichen und Unverständlichen als Erzählstrategie des Romans

ich, begleitet hatte« (übers. v. RC).

(vgl. ebd.: 56), die in sich Absurdität und Komik vereint und eine gewisse Ähnlichkeit mit Kafkas schicksalhaft prädestinierten Figuren evozieren lässt.

»*Mimner* ist gleichzeitig die erste Übersetzung von Gruša selbst« (Kaiserová 2018: 73)¹¹. In der deutschen Übersetzung nimmt Gruša den expliziten ideologischen Bezug zurück (der Roman wird universeller), verzichtet auf in seiner tschechischen Sprache typische Sprachspiele sowie das Einbeziehen von Fremdsprachen – er passt quasi die deutsche Fassung seinen aktuellen Gestaltungsmöglichkeiten in der für ihn neuen deutschen Sprache an. Modifiziert werden auch einige Textstellen (wie z.B. die zentrale Albtraumszene am Anfang des Romans)¹² und nicht zuletzt auch der Romantitel *Mimner oder das Tier der Trauer*, der im Deutschen auf das lateinische »animal triste« verweist und damit nur eine der möglichen Deutungsebenen des Romans hervorhebt – die der von der körperlichen Liebe abhängigen menschlichen Existenz, die vergeblich nach Befreiung aus diesen Zwängen sucht und nach Höherem trachtet (vgl. Kaiserová 2018: 79).

4. »mitten im übersetzen«

Dass die Lyrik besonders geeignet ist, »um Klangeffekte zu erzeugen, verschiedene Sprachfrequenzen zu inszenieren sowie akustische Konvergenz und Kontrast vorzuführen« (Blum-Barth 2021: 71), gilt auch für Gruša. Schon in seinen Gedichten in *Grušas Wacht am Rhein* wird vorgeführt, wie sich tschechisch- und deutschsprachige Textabschnitte, wie sich Stimme und Gegenstimme abwechseln und die lyrische Rede zwischen Selbstgespräch und Gespräch mit einem Anderen changiert (vgl.

11 Im Orig. »*Mimner* je zároveň prvním Grušovým překladem sebe sama« (übers. v. RC).

12 Auf die Unterschiede zwischen dem tschechischen Original und der deutschen Übersetzung des Romans unter dem Mitwirken des Autors gehe ich näher in meiner Monografie *Heimat im Wort*, Kapitel 5.3 »Schriftsteller in der Rolle der Übersetzer und Nachdichter der eigenen Werke« ein (vgl. Cornejo 2010b: 332–350).

das weiter oben behandelte Gedicht »Thamyrisovy texty«). Viele der hier abgedruckten Gedichte sind parallel mit den ersten deutschen in den 80er Jahren entstanden. Diese zeitweilige sprachliche Zweigleisigkeit des Autors ›dokumentiert‹ sehr gut das Gedicht *Geschehen* (Gruša 2001: 75), tschechisch *Stalo se* (ebd.: 76), beide in *Grušas Wacht* unmittelbar hintereinander abgedruckt:

Geschehen

Türenschlag
 herbstreif die sterne zu entlauben
 augenäpfel als fallobst
 all das liegt hinter dir
 vor dir
 der garten
 du darin
 mitten im übersetzen

Die tschechische Übersetzung, die nur ganz geringfügig vom deutschen Original bildlich abweicht, endet mit einer kursiv gesetzten Notiz des Autors in deutscher Sprache:

(*doch der Witz des »Übersetzens« ist weg...
 Venusberg bei Bonn, als ich blind wurde*)

Denn in der Tat lässt sich die Mehrdeutigkeit der deutschen Zeile »du darin/mitten im übersetzen« nur im Sinne des Verlegens (Übersetzens) von einem Ort an einen anderen verstehen, jedoch nicht als Übersetzen aus einer Sprache in eine andere. Damit ist die tschechische Fassung ihrer Polysemie und eines tieferen Sinnes ›beraubt‹, die Vielschichtigkeit wird nur in der deutschen Sprache entfaltet – das lyrische Ich hat sich wortwörtlich und auch im übertragenen Sinne hinübergesetzt. Die Zeile »mitten im übersetzen« kann also als poetologisches Programm eines Dichters gelesen werden, der ab 1989 Gedichte nur noch in deutscher Sprache verfasst und dessen literarische Mehrsprachigkeit, da er nach

seinem Sprachwechsel zum bilingualen Autor wurde, eine andere Qualität und Intensität annehmen wird.

Bereits in *Geschehen* sind alle wichtigen Merkmale enthalten, die für Grušas auf Deutsch verfasste Lyrik in seinem ersten Gedichtband *Der Babylonwald* (1991) charakteristisch sind: der generelle Verzicht auf Großschreibung bei Substantiven (mit Ausnahme von Gedichttiteln, ersten Gedichtzeilen, Fluss- und Ortsnamen wie »Veitsdom«, »Hafenstadt Prag«, »Hradschin«, »Moldau«, »Café Slavia«, »Babylonwald«, »Lachfeld«), ungewöhnliche Wortzusammensetzungen (»augenäpfel«, »herbstreif«, »fallobst«) oder Neologismen (»kleiaas«, »aasfalt«, »mondvoll«). Der Titel *Der Babylonwald* verweist mehrfach auf die Biografie des Autors, seinen Weg vom tschechischen zum deutschen Dichter und die damit verbundenen Lebensperipetien: Der Babylonwald evolviert einerseits die Exilerfahrung eines ausgebürgerten Autors und des Heimatverlustes, wenn mit Babylon der Topos der jüdischen Gefangenschaft im alten Babylonien assoziiert wird, genauso wie auch die Hoffnung auf Befreiung, den Auszug aus der Verbannung und die lang ersehnte Rückkehr in die Heimat. Babylonien steht aber auch mit dem Turm von Babel für den Hochmut des Menschen, der von Gott mit der sprachlichen Verwirrung der Völker bestraft wurde. Er symbolisiert also auch die sprachliche Vielfalt, die für das Sich-Nicht-Verstehen-Können verantwortlich ist, aber auch eine sprachliche Vielfalt, die auf eine Ursprache schließen und als eine ursprünglich existierende sprachliche Einheit der Menschheit die Möglichkeit einer weltweiten Verständigung in und durch eine Sprache (sprich über Sprachen hinaus) implementiert und erhoffen lässt. Hier liegt wohl auch der Grund für Grušas obsessive Beschäftigung mit der Etymologie und sein Bestreben, jedem Wort auf den Grund zu gehen, jedes Wort oder dessen Bestandteile auf seine ursprüngliche Bedeutung hin zu prüfen und zu ergründen:

»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 Cornejo 2010b: 465)

Der Babylonwald ist aber auch ein konkreter geographischer Ort in Nordböhmen – Rovensko¹³, wo Gruša im Wald ein Bauernhäuschen zum Sich-Zurückziehen hatte und wo er seine verbotenen Manuskripte in einer Sandgrube aufbewahrte (vgl. Gruša 2000: 40). Darauf spielen die Titel der Gedichte »Babylon – der Wald in Ensko« (Gruša 1991: 23) und »Fahnen von Ensko« (ebd.: 68) an, oder die Gedichtzeilen »hastlos nach Ensko« (»Das Titentier«, ebd.: 7), »unter dem blattpilz/in Ensko« (»Erneut betont«, ebd.: 10), »in Ensko etwa« (»Deus loci«, ebd.: 58), »ich stand da Ensko im rücken feuerlicht collagiert« (»Abendrot«, ebd.: 22) – eine verschlüsselte Abkürzung eines tschechischen Ortsnamens im deutschen Gedicht. Selbstverständlich lässt sich die Abkürzung auf das ganze nach 1968 besetzte Heimatland Grušas – die Tschechoslowakei, tsch. Československo – beziehen und als graphisches Abbild der ›Verstümmelung‹ der Tschechoslowakei mit ›menschlichem Antlitz‹ nach der militärischen Besetzung im August 1968 deuten. (Vgl. Cornejo 2010b: 186f.)

»Ein langes böhmisches Lied in vielen Sprachen« (Kirsch in Gruša 1991: 71), nannte die deutsche Lyrikerin Sarah Kirsch diesen Gedichtband. Der böhmische Klang ist nicht zu überhören. Er schwingt mit als manifeste und latente Mehrsprachigkeit in den Namen der Freunde »Petr Kabeš« und »Pavel Švanda« (ebd.: 12, 21), die mit der tschechischen befremdenden Diakritik versehen sind, oder in deren phonetischen Transkriptionen »Pischtorá« und »Kabesch« (ebd.: 63) in deutscher Schreibweise oder in der italienischen Schreibweise von Gruša als »Ramo di Grusha« (ebd.: 40), als Parallelität der Sprachen, wenn dem deutschen Gedichttitel »Ein Ort wie Dunkles« die tschechische wortwörtliche Übersetzung »in Tmáň« (ebd.: 32) im Untertitel folgt oder wenn der lateinische Gedichttitel »Dies ater« (ein Tag danach) in deutscher Sprache als »Hinter der Grenze« (ebd.: 63) inhaltlich abgewandelt

¹³ Rovensko pod Troskami (dt. Rowensko bei Turnau) ist eine Stadt im Kreis Semily in der Reichenberger Region (Lieberecký kraj).

wird. Der Dichter verwendet in seiner deutschen Lyrik häufig die schon in der tschechischen Lyrik verwendete (dort jedoch weniger übliche) Alliteration – so z.B. »hinter mir hennen«, (ebd.: 5), »mit flammenden federn« (ebd.: 15), »haus hang« (ebd.: 22), »mit der blutigen binde« (ebd.: 26), »mahnende mähnen« und »am klarsten klinnen« (ebd.: 28), »blättern in büchern« und »das dröhnen des drahtseils« (ebd.: 29). Nicht zu vergessen ist die Rolle der verschlüsselten Übersetzung, die im onomatopoetisch klingenden Ortsnamen »Lachfeld« (»Hafenstadt Prag«, ebd.: 14) steckt und hinter dem sich der Prager Stadtteil Smíchov (dechiffrierbar durch die Ortsangabe »am bahnhof« versteckt (tsch. »smích« = dt. »Lachen«).

Auch der zweite Gedichtband *Wandersteine* (1994) verweist auf die autobiographischen Erfahrungen des Autors und führt die Themen des Sprach- und Heimatverlustes, des Todes und des Heimwehs fort, obwohl es inzwischen zu dramatischen Ereignissen gekommen ist – einerseits zum historischen Umbruch 1989 durch den Kollaps der ehemaligen Ostblockstaaten und demzufolge zur politischen Wende in der Tschechoslowakei und andererseits zum tragischen Tod des einzigen Sohnes Martin, der kurz vor dem Fall des Eisernen Vorhangs unerwartet und unter nicht näher geklärten Umständen in Prag verstorben ist. Auch in diesem Fall nimmt der Titel des Gedichtbandes direkt Bezug auf die existentielle Erfahrung eines aus seiner Heimat verbannten Dichters. »Wandersteine« fungieren als ein mehrdeutiger Titel, der sich auf die Situation eines exilierten Dichters in mehrfacher Hinsicht bezieht: Wandersteine sind am Waldrand liegende »Findlinge«¹⁴ aus der Eiszeit, die für Isolation, Vereinsamung bzw. Entwurzelung stehen; Steine, die dem Menschen beim Wandern in der Natur eine Orientierungshilfe leisten und einen Halt in der unbekannten Landschaft, einem zwischen

14 Vgl. Grimm'sches Wörterbuch: »Wanderstein, dasselbe wie Wanderblock: größere Steinmassen, die durch Wasserfluten oder andere Elementarkräfte von ihren ursprünglichen Lagerstätten entfernt worden sind; erratische Blöcke, Irrblöcke, Findlinge, Wanderblöcke.« (Grimm/Grimm 1854–1960. Bd. 27, Spalte 1648)

den Sprachen wandernden Dichter bieten können; »wandernde Steine« – ein Oxymoron, das die Ambiguität und das Spannungsverhältnis zwischen Beständigem und Sich-Wandelndem, Festem und Sich-in-Bewegung-Befindendem, Bleiben und Gehen zum Ausdruck bringt und in seiner Ambivalenz für die ewige Suche nach dem Ankommen und für das nomadenhafte Dasein des Dichters schlechthin steht.¹⁵

Auch in dieser Gedichtsammlung sind für Grušas dichterische Sprache ungewöhnliche Wortzusammensetzungen, Wortverbindungen, Alliterationen, Wortspiele, verschlüsselte Übersetzungen, aber auch vor allem neue Wortschöpfungen (Okkasionismen, Neologismen) charakteristisch. Dass auch weiterhin mehrere Sprachen eine Rolle spielen und in den Text hineinfließen, signalisieren die Gedichttitel *Der Jirka again* (Gruša 1994: 33) oder *The Witsch of Prague* (ebd.: 51). Besonders deutlich ist hier der kreative Umgang des Autors mit der deutschen Sprache spürbar, wovon zahlreiche ungewöhnliche Wortzusammensetzungen wie »blitzbaum« (ebd.: 11), »wandermond« (ebd.: 20), »erzhimmel« (ebd.: 28), »reifhügel« (ebd.: 35), »sternengestarre« (ebd.: 47), »rotbad« (ebd.: 66), »ohr-ort« (ebd.: 73), Ableitungen von Substantiven wie »panflötig« (ebd.: 73), himmellang (ebd.: 23), »raumlos« (ebd.: 32), oder Neuwortschöpfungen wie »fremdländer« (ebd.: 6), »freimal« (ebd.: 11), »wolkenfaust« (ebd.: 12), »fünfkopf« (ebd.: 19), »löschkopierhimmel« (ebd.: 19), »bauchsilber« (ebd.: 28), »handwort« (ebd.: 41) zeugen. So trägt Grušas kreative Spracharbeit – u.a. durch zahlreiche Okkasionismen und Neologismen – zur besonderen Poetizität seiner Texte

15 Das im Titel *Wandersteine* ambivalente Spannungsverhältnis kann auch als ein intertextueller Bezug zu Brechts Gedicht *Lob der Dialektik* (das Sichere ist nicht sicher) und zum *Lied von der Moldau* gelesen werden, welches die Wirtin Kopecka in Brechts Drama *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* singt und in dem die Steine am Grund der Moldau »wandern«. Während sich Brecht damit auf die Vergänglichkeit des nazistischen Regimes im Protektorat Böhmen und Mähren bezieht, bietet sich bei Gruša die Parallele zur Besatzung Prags durch die Truppen des Warschauer Paktes 1968 zu ziehen. Die Zeilen »Das Große bleibt nicht groß und klein nicht das Kleine« können in diesem Kontext als Hoffnung auf eine Änderung der aktuellen politischen Lage in Grušas Heimatland interpretiert werden. (Vgl. Cornejo 2010b: 189)

bei. Dazu zählen insbesondere *Wandersteine*, *Wohnworte* und *Heimwörter* (ebd.: 15) oder *Wortschaft* (ebd.: 40), die als Metapher für die existenzielle Erfahrung des Emigranten und aus seiner Sprache verbannten Dichters lesbar sind. »Wohnen« in »Worten« bzw. »Worte« und »Wanderschaft«, »Landschaft«, »Eigenschaft«, »Ortschaft« usw. – die Assoziationskette lässt sich beliebig fortführen. Was bleibt, ist ein Ort, wo Worte zu Hause sind; ein Ort, wo der Dichter wortlos und somit heimatlos geworden ist; ein Ort, wo durch Worte erst die Heimat erschaffen wird. Es fehlt nicht an metaphorischen Bildern wie »wabenblut« (ebd.: 18) für Honig, an Abkürzungen von Ortsnamen *Schwimmen in Itz* (ebd.: 9) – diesmal – eine Abkürzung von Grušas Geburtsstadt Pardubitz (tsch. Pardubice) in der verdeutschten Form. Die latente Mehrsprachigkeit ist in Grušas Gedichten präsent vor allem in Form von zahlreichen intertextuellen Verweisen auf literarische Texte in anderen (Fremd-)Sprachen. Schon im ersten Gedichtband *Der Babylonwald* wird die Heimkehr mit Verweis auf Homers *Odysee* durch den italienischen Titel *Il ritorno d'Ulisse in Patria* (Gruša 1991: 55) thematisiert. Das Motiv der Heimkehr und des verlorenen Sohnes wird in *Wandersteine* im Gedicht *Ithaka* fortgeführt und Odysseus' Geschichte um die Geschichte dessen Sohnes Telemachos erweitert (vgl. ebd.: 53). Häufig sind intertextuelle Bezüge zu den literarischen Texten der jeweiligen Herkunftssprache der Autor:innen nicht markiert, d.h. »Stoffe, Motive, Figuren Elemente und strukturelle sowie textuelle Äquivalenzen der Texte der Herkunftssprache werden übernommen« (Blum-Barth 2021: 174), ohne dass die Quelle des Prätextes angegeben wird. Wenn allerdings auf einen allgemein bekannten Bildungskanon zurückgegriffen wird, wie es der Fall bei Gruša ist, ist die Identifizierung nicht allzu schwer. Neben der antiken Mythologie und Homers *Illias* und *Odyssee* sind indirekt (latent) in Grušas Lyrik als intertextuelles Zitat vor allem Shakespeares Dramen präsent. Gruša bearbeitet wiederholt den Topos *Böhmen am Meer* (vgl. den gleichnamigen Gedichttitel in *Der Babylonwald*: 65), das auf einen fiktiven Ort in William Shakespeares Komödie *Das Wintermärchen* (*The Winters Tale*, 3. Akt, 3. Szene *Bohemia. A desert country near the sea*) zurückgeht und als Thema im Gedicht *Böhmen – das Wintermärchen* im zweiten Gedichtband *Wandersteine* (Gruša 1994: 70) fortgeführt wird. Im Gedicht *Maskenverleih*

(ebd.: 60) wird durch den Untertitel (»Der Sturm« inszeniert in Itz) ebenfalls auf ein Drama von Shakespeare Bezug genommen, denn auch hier spielen die Motive der Heimkehr und der Insel eine zentrale Rolle.¹⁶

5. Fazit

Die textinterne Mehrsprachigkeit, die Gruša in seinem lyrischen Schaffen zum poetologischen Programm erhoben hat, nimmt in ihrer manifesten und latenten Ausprägung sehr unterschiedliche Formen an und zeichnet sich insbesondere durch intensive Sprachmischung, Parallelität der Sprachen, verschlüsselte Übersetzungen, kreativen Umgang mit der deutschen Sprache und Sprachlatenz in Form von intertextuellen Bezügen auf anderssprachige Prätexte aus. Sie ist gleichzeitig als eine Art Fortsetzung Grušas früherer literarischer Mehrsprachigkeit zu verstehen, die nach seinem Sprachwechsel ins Deutsche an Intensität und sprachlicher Qualität gewinnt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die literarische Mehrsprachigkeit im Gesamtwerk des Autors folgende Funktionen erfüllt: Sie dient der sprachlichen Charakterisierung des Lokalkolorits oder persönlicher Eigenschaften der Figuren; gleichzeitig markieren die fremdsprachigen Textsequenzen Fremdes als Eigenschaft der Figur oder Umgebung; in der scheinbar monologischen, einstimmigen Rede avancieren ambivalente Fremdwörter zu Trägern auktorialer Intentionen, Wertungen und Andeutungen; sie fördert die Einheit in der Mannigfaltigkeit und erzeugt auch komische Wirkung; sie vermittelt eine sprachspezifische Bedeutung, erzeugt lautliche Schönheit und verwendet nicht zuletzt fremdsprachige Wörter als intertextuelle Zitate (vgl. Blum-Barth 2021: 89–92). Im lyrischen Schaffen von Gruša ist nach seinem Sprachwechsel ins Deutsche die manifeste und latente

16 *Der Sturm* (engl. *The Tempest*) von William Shakespeare handelt vom Schicksal Prosperos und seiner Tochter. Dieser wurde als Herzog von Mailand von seinem Bruder vertrieben, ist auf eine Insel geflüchtet, überwindet mittels Magie seine dort gestrandeten Feinde und kehrt, nachdem seine Ehre wiederhergestellt ist, in seine Heimat zurück.

Mehrsprachigkeit das, was die ästhetische Qualität seiner Gedichte ausmacht, und zwar als Ergebnis und Folge der »Errettung des Dichters am Ufer der anderen Sprache« (Kirsch in Gruša 1991: 71), wie es Sarah Kirsch im Nachwort zum *Babylonwald* höchst zutreffend formulierte.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Gruša, Jiří (2010): *Dámský gambit*, V Brně: Druhé město.
- Gruša, Jiří (2001): *Grušas Wacht am Rhein aneb Putovní ghetto. České texty 1973–1989*, Praha, Litomyšl: Paseka.
- Gruša, Jiří (2000): *Das Gesicht – der Schriftsteller – der Fall. Vorlesungen über die Prätention der Dichter, die Kompetenz und das Präsens als die Zeitform der Lyrik*, Dresden: Thelem.
- Gruša, Jiří (1994): *Wandersteine. Gedichte*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Gruša, Jiří (1991): *Der Babylonwald. Gedichte*. Nachwort von Sarah Kirsch, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Gruša, Jiří (1986): *Mimner oder das Tier der Trauer*, Köln: Bund-Verlag.

Sekundärliteratur

- Ackermann, Irmgard (1997): »Der Stellenwert des Sprachwechsels in der ›Ausländerliteratur‹«, in: Samuel Beer/Franz Peter Künzel (Hg.), *Sprachwechsel. Eine Dokumentation der Tagung »Sprachwechsel – Sprache und Identität«, 22. bis 24. November 1996 im Deutschen Literaturinstitut der Universität Leipzig*, Esslingen am Neckar: Die Künstlergilde, S. 16–41.
- Amodeo, Immacolata (1996): *Die Heimat heißt Babylon*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Bachtin, Michail M. (1993): »Das Wort im Roman«, in: Ders., *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. u. eingeleitet v. Rainer Grubel. 4. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 154–300.

- Blum-Barth, Natalia (2021): *Poietik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Chiellino, Carmine/Shchyhlevska, Natalia (2014): *Bewegte Sprache: Vom ›Gastarbeiterdeutsch‹ zum interkulturellen Schreiben* (Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur), Dresden: Thelem Verlag.
- Cornejo, Renata (2019): »Jiří Gruša – ein mitteleuropäischer Denker, Sprach- und Kulturvermittler«, in: Walter Pape/Jiří Šubrt (Hg.), *Mitteleuropa denken: Intellektuelle, Identitäten und Ideen*, Berlin: De Gruyter Verlag, S. 485–498.
- Cornejo, Renata (2015a): »Der Fall Jiří Gruša und sein ›Fallen‹ in die deutsche Sprache«, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (ZiG) 6.2., S. 103–116.
- Cornejo, Renata (2015b): »Die Heimat heißt Babylon – Dialogizität als ästhetische Qualität in ausgewählten Gedichten von Jiří Gruša«, in: Edward Bialek/Monika Wolting (Hg.), *Erzählen zwischen geschichtlicher Spurensuche und Zeitgenossenschaft*, Dresden: Neisse Verlag, S. 309–322.
- Cornejo, Renata (2010a): »Dialogizität und kreativer Umgang mit der (Fremd)Sprache im lyrischen Schaffen von Jiří Gruša«, in: Michaela Koftis-Burger/Sandra Vlasta (Hg.), *Polyphonie. Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Wien: Praesens Verlag, S. 265–282.
- Cornejo, Renata (2010b): *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*, Wien: Praesens Verlag.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (1854–1960): *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. 16 Bde., in 32 Teilbänden. Quellenverzeichnis 1971, Leipzig: S. Hirzel.
- Kaiserová, Stanislava (2018): *Jiří Gruša – autor bilingvní a vícejazyčný (Jiří Gruša – a bilingual and multilingual writer)*. Západočeská univerzita v Plzni (Dissertation).
- Kremnitz, George (2015): *Mehrsprachigkeit in der Literatur: ein kommunikationssoziologischer Überblick*, Wien: Praesens.
- Mareš, Petr (2003): »Also nazdar!«: aspekty textové vícejazyčnosti. Praha: Karolinum (Acta Universitatis Carolinae).

Wolf, Uljana (2018): »Wovon wir reden, wenn wir von mehrsprachigen Lyrik reden«, in: *stadtmagazin* 8 Non-Fiction; <https://stadtsprachen.de/de/text/wovon-wir-reden-wenn-wir-von-mehrsprachiger-lyrik-reden-2> [Zugriff am 03.01.2023]