



Renata Cornejo & Tamás Lénárt
(Herausgeber)

Mehr- sprachigkeit – Polyphonie

Anlässlich der 19. Jahrestagung der Franz-Werfel-
Stipendiaten am 31. März und 1. April 2023 in Wien

PRAESENS VERLAG

Gedruckt mit Förderung des



Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.

Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Herausgeber:innen (Editors):
Renata Cornejo / Tamás Lénárt

Rezensent:innen (Reviewer):
Prof. Dr. Karl Wagner / Dr. Sandra Vlasta

Sprachlektorat (Language editing):
Christina Kunze

In diesem Buch wird zugunsten der besseren
Lesbarkeit auf eine gegenderte Sprache
verzichtet.

© 2024 Praesens Verlag | <http://www.praesens.at>

Cover-Illustration: © Bild von Nino Carè auf Pixabay
Verlag und Druck: Praesens VerlagsgesmbH. Printed in EU.

ISBN 978-3-7069-1221-1 DOI: 1023783/9783706912211

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und der Verfasser unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Inhalt

RENATA CORNEJO / TAMÁS LÉNÁRT: Polyglottes Österreich. Annäherungen an die Mehrsprachigkeit in der österreichischen Literatur	7
---	---

Zwischen Sprachen unterwegs – Übersetzungsstrategien und poetologische Interferenzen

ALEKSEJ BUROV: <i>Ze dem spricht der gotesun: var ze miner zeswen! venite benedicti</i> , oder In welcher Sprache findet das Jüngste Gericht statt?	15
SOŇA ČERNÁ: Johann von Neumarkt – Zur Übersetzung der Hieronymus-Briefe	29
THORSTEN CARSTENSEN: „Eigens unübersetzt gelassen“: Momente der Mehrsprachigkeit bei Peter Handke	37
MAJA DEBSKA: Zwischen „Sprachhohlheit“ und sprachlichem Alltag. Zur Mehrsprachigkeit innerhalb einer Sprache bei Gert Jonke	53
EDIT KOVÁCS: „Between language / and silence“. Ein Lektüreversuch von Mehrsprachigkeit und fremder Rede in Gedichten von Arild Vange	69
TAMÁS LÉNÁRT: Für eine Poetik der Verfremdung. Terézia Mora	87

Mehrsprachige Identitätsoptionen im zentraleuropäischen Raum

ORSOLYA TAMÁSSY-LÉNÁRT: Mehrsprachigkeit – Chance, Herausforderung oder Nachteil? Das Oeuvre des deutsch- ungarischen Schriftstellers und Übersetzers Graf Johann Mailáth (1786–1855) zwischen Sprachen und Kulturen	105
---	-----

EDIT KIRÁLY: Geschichten aus dem Zitatenwald – Ödön von Horváths Kunst des „Fremd-Sprechens“	116
GÁBOR KEREKES: „Kuss gyerekek!“ – Die Erscheinungsformen des Ungarischen in der österreichischen Literatur	130
JELENA SPREICER: Das kulturkritische Potenzial der Mehrsprachigkeit in Maja Haderlaps <i>Engel des Vergessens</i> (2011)	147

Multilinguale Erfassung der Welt – Herausforderungen eines globalen Alltags

LEHEL SATA: „Grenzgesänge“. Mehrsprachigkeit und Mehrschriftlichkeit in Christoph Ransmayrs <i>Atlas eines ängstlichen Mannes</i>	167
VINCENZA SCUDERI: „ <i>Dalši stanice</i> – Hören wir auf zu übertreiben“ von Peter Waterhouse: Mehrsprachigkeit als Friedensprojekt	189
NASER ŠEĆEROVIĆ: Flucht in die Wirklichkeit. Zu Mehrsprachigkeiten in Ilija Trojanows <i>Der Weltensammler</i>	208
MARIA ENDREVA: Mehrsprachigkeit und Konsumgesellschaft in Andreas Jungwirths Roman <i>Im Atlas</i> (2022)	227

14. Wendelin-Schmidt-Dengler-Lesung

BARBI MARKOVIĆ: <i>Die verschissene Zeit</i> (2021). Roman auszugsweise ins Rumänische von Cristina Spinei, ins Kroatische von Jelena Spreicer, ins Polnische von Kalina Kupczyńska und ins Ungarische von Tamás Lénárt übersetzt	246
Autoren und Autorinnen	254
Die Redaktionspolitik der Schriftenreihe	261

Polyglottes Österreich

Annäherungen an die Mehrsprachigkeit in der österreichischen Literatur

Die literarische Mehrsprachigkeit steht in den letzten Jahren – insbesondere im Zusammenhang mit der interkulturellen Literatur – zweifelsohne verstärkt im Fokus der literaturwissenschaftlichen Forschung. Genannt seien hier sowohl zahlreiche theoretische Beiträge¹ als auch Sammelbände, die die literarische Mehrsprachigkeit an konkreten Werken deutschsprachiger Gegenwartsautoren und -autorinnen mit Migrationshintergrund untersuchen.² Erwähnt werden sollte hier auch das Forschungsprojekt *Polyphonie – Mehrsprachigkeit_Kreativität_Schreiben*, das die vielfältigen Zusammenhänge zwischen Mehrsprachigkeit und Kreativität im Schreiben systematisch und aus interdisziplinärer Perspektive untersucht.³ Nicht zuletzt wurde 2018 von den Universitäten Genua und Catania das interuniversitäre Forschungszentrum POLYPHONIE gegründet, das diese Forschung im institutionellen Rahmen fördert und koordiniert und künftig um die Zusammenarbeit mit dem *globale° – Festival für grenzüberschreitende Literatur*,⁴ das jährlich im Herbst in Bremen stattfindet, erweitert werden soll. All das verdeutlicht mehr als anschaulich, wie intensiv derzeit der Mehrsprachigkeitsdiskurs in der Literaturwissenschaft sowie im Literaturbetrieb geführt wird.

Auch die 19. Jahrestagung der Franz Werfel-Stipendiatinnen und Stipendiaten in der Nachbetreuung, die vom 31. März bis zum 1. April

- 1 Vgl. Sturm-Trigonakis, Elke: *Global Playing in der Literatur. Ein Versuch über die neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2007; Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press 2012; Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2007; Kellman, Steven G. / Lvovich, Natasha (Hg.): *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*. New York/Abingdon: Routledge 2022; Blum-Barth, Natalia: *Poetik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter Verlag 2021.
- 2 Vgl. Bürger-Koftis, Michaela / Schweiger, Hannes / Vlasta, Sandra (Hg.): *Polyphonie, Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien: Praesens Verlag 2010; Chiellino, Carmine Gino / Blum-Barth, Natalia (Hg.): *Bewegte Sprache: vom „Gastarbeiterdeutsch“ zum interkulturellen Schreiben*. Dresden Thelem Verlag 2014; Cornejo, Renata / Piontek, Slawek / Sellmer, Izabela / Vlasta, Sandra (Hg.): *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Wien: Praesens Verlag 2014; Siller, Barbara/ Vlasta, Sandra (Hg.): *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*. Wien: Praesens Verlag 2020; Pelloni, Gabriela / Voloshchuk, Ievgeniia (Hg.): *Sprachwechsel – Perspektivenwechsel? Mehrsprachigkeit und kulturelle Vielstimmigkeit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript Verlag 2023.
- 3 Vgl. <http://www.polyphonie.at/> [Zugriff am 03.12.2023].
- 4 Vgl. <https://globale-literaturfestival.de/> [Zugriff am 03.12.2023].

2023 in Wien stattfand, widmete sich diesem höchst aktuellen Thema – dem Thema der Mehrsprachigkeit und Polyphonie – allerdings mit dem spezifischen Fokus auf die österreichische Literatur, und keineswegs beschränkt auf die Gegenwartsliteratur, auch wenn diese einen wichtigen Bestandteil bildete. Insgesamt 16 Germanisten und Germanistinnen aus zwölf nicht deutschsprachigen Ländern trafen sich in den Räumlichkeiten des OeAD in Wien, um die Aspekte der Mehrsprachigkeit in unterschiedlichen Literaturepochen aus unterschiedlichen Perspektiven näher zu beleuchten. Die Beiträge bestätigten, dass die literarische Mehrsprachigkeit keineswegs ein ‚neues‘ Phänomen ist, wie das verstärkte Interesse der Literatur- und Kulturwissenschaften in den letzten Jahrzehnten suggerieren mag. Sie ist vielmehr als ein umfassendes literarisches Phänomen aufzufassen, das sowohl in unserer aktuellen sozialen und politischen Gegenwart präsent, als auch in unserer literarischen und poetischen Wahrnehmung der Welt verankert ist – wie sie ja schon bildlich im Einsturz des Turms zu Babel eingefangen wurde, der für die allgemeine Sprachverwirrung auf der Welt verantwortlich gemacht wird. Ein Phänomen, dem bei der Beschäftigung mit der österreichischen Literatur besondere Aufmerksamkeit zu widmen ist – in Bezug sowohl auf die Bestimmungs- und Abgrenzungskonzepte als auch auf die Untersuchung des zentraleuropäischen, multikulturellen und -lingualen Raums, der zum unmittelbaren Kontext der österreichischen Literatur und Kultur gehört.⁵ Mögen die einzelnen Beiträge auch recht unterschiedliche Perspektiven und Zugänge repräsentieren, so lassen sich doch drei Schwerpunkte erkennen, die auf ähnliche Herangehensweisen bzw. Akzentuierungen dieses breit angelegten Themas in der österreichischen Literatur hinweisen. Zunächst ist es erforderlich, multilinguale Elemente des literarischen Textes auf der phänomenologischen Ebene zu erfassen. Mehrsprachigkeit ist aus dieser Sicht ein ‚Texteffekt‘, der unterschiedliche Formen, Funktionen und Intensitäten annehmen kann – von kaum erkennbaren dialektalen Schattierungen über divergierende Redeweisen bis hin zu im Text realisierten Code-Switching- und Übersetzungsstrategien. Sichtbarer oder potenzieller Sprachwechsel, manifeste oder latente Mehrsprachigkeit, sind somit ein ‚Textdispositiv‘, das die poetische Architektur des literarischen Textes mitgestaltet. So spiegelt die mittelalterliche Schriftkultur die für die damalige Zeit konstitutive Zweisprachigkeit wider, wie es ALEKSEJ BUROV in sei-

5 Csáky, Moritz: Das Gedächtnis Zentraleuropas. Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2019.

nem Beitrag am Beispiel von Frau Avas Gedicht *Das Jüngste Gericht* aus dem frühen 12. Jahrhundert überzeugend darlegt. Der mittelalterliche Bilingualismus bildet auch den Kontext in SOŇA ČERNÁS detaillierter Darstellung von Johann von Neumarkts Hieronymus-Übersetzungen aus dem 14. Jahrhundert. Den zwei Aufsätzen aus dem Bereich der Mediävistik folgt THORSTEN CARSTENSENS Beitrag, in dem fremdsprachige – slowenische bzw. französische – Elemente in Peter Handkes Romanen *Die Wiederholung* und *Die Obstdiebin* aufgespürt, offengelegt und kommentiert werden, um ihre konstituierende Rolle für Handkes Poetik sichtbar zu machen. Im darauffolgenden Beitrag zeigt MAJA DEBSKA am Beispiel der Werke von Gert Jonke, wie der virtuose Umgang mit Sprachvarietäten, Sozio- und Dialekten zu einem unverkennbaren Stil und zur einzigartigen Poetik dieser Werke wird. EDIT KOVÁCS interpretiert in ihrem Beitrag zwei Gedichte des schwedischen Dichters Arild Vange, in denen die Kontaminierung von drei Sprachen ein Spannungsfeld von semiologischen und kulturellen Konnotationen erzeugt und so die Gedichte als mehrdimensionales, interlinguales Sprachgefüge entlarvt. TAMÁS LÉNÁRT liest die Werke der aus Ungarn stammenden deutschsprachigen Autorin Terézia Mora als eine „Poetik der Verfremdung“ und zeigt auf, wie das Ungarische als Zweitsprache immer wieder die narrativen Textstrategien zu beeinflussen bzw. mitzubestimmen scheint und wie auf der narrativen Ebene stets thematisierte Übersetzungs- und Kommunikationsschwierigkeiten eine Atmosphäre des Verdrängens und des Verlusts hervorrufen.

Das Stichwort ‚Poetik der Verfremdung‘ leitet zugleich zum zweiten thematischen Schwerpunkt der Tagungsbeiträge über. Das Phänomen Mehrsprachigkeit kann nämlich traditionelle Auffassungen von einer singulären Muttersprache sowie von dem Spannungsverhältnis zwischen eigen und fremd, zwischen Sprache und Identität in ein anderes Licht rücken, geläufige Identitätskonzepte untergraben, pluralisieren oder diversifizieren. Diese Fragestellungen sind besonders für Zentraleuropa von großer Bedeutung, da der ehemalige Kulturraum der k.u.k.-Monarchie vordergründig als ein genuin multikultureller und -lingualer Raum fungierte, wo sprachliche und nationale Identitäten in einem (nicht immer konfliktfreien) Nebeneinander existierten. In diesem Sinne legt ORSOLYA TAMÁSSY-LÉNÁRT am Beispiel des deutsch-ungarischen Schriftstellers Graf Johann Mailáth dar, mit welchen Fragen und Herausforderungen die Institutionalisierung einer ‚nationalen‘ Literatur im ungarischen Königreich zur Zeit des ‚nationa-

len Erwachens‘ – in einem grundlegend zwei- oder gar dreisprachigen kulturellen Kontext (Latein als Bildungs-, Deutsch als Kultur-, Ungarisch als Kommunikationssprache) – konfrontiert war. EDIT KIRÁLY geht den Formen und der Bedeutung von Mehrsprachigkeit im Werk des Ödön von Horváth nach, der seine schriftstellerische Freiheit und Autonomie öfters von seinen multikulturellen Wurzeln ableitete. Er bezeichnete sich selbst als „eine typisch alt-österreichische Mischung: magyarisch, kroatisch, deutsch, tschechisch“, die keine Heimat habe, was ihn „von einer unnötigen Sentimentalität“ befreie – und zu einem modernen, freien Geist ohne Ressentiments mache. GÁBOR KERÉKES examiniert ungarische Einschübe, Hinweise und Figuren in den Werken von drei österreichischen Autoren aus unterschiedlichen literarischen Epochen – Franz Grillparzer, Joseph Roth und Ingeborg Bachmann –, die zugleich drei unterschiedliche Attitüden gegenüber der Nachbarsprache bzw. -kultur repräsentieren. In ihrem Aufsatz über den Roman *Engel des Vergessens* der zweisprachigen Autorin Maja Haderlap analysiert JELENA SPREICER die Funktion von Mehrsprachigkeit im Prozess der Vergangenheitsbewältigung im slowenischen Kärnten, einer ethnisch und kulturell vielfältigen österreichischen Region, die mit widersprüchlichen historischen Narrativen belastet ist. Die Beiträge des dritten thematischen Blocks betrachten die Mehrsprachigkeit anhand des aktuell vieldiskutierten gesellschaftlichen Wandels. Der wachsende Mobilitätsanspruch einer globalen Gesellschaft sowie das Gefühl des allgegenwärtigen Multikulturalismus stellt das Phänomen der Mehrsprachigkeit vor neue Herausforderungen und in neue Kontexte. Bei den Versuchen des postmodernen Individuums, sich in seiner globalen Umwelt zu positionieren, scheint die Fokussierung auf die Diversität der Sprachen unvermeidlich zu sein: Unsere Welt kann nur in mehreren Sprachen erfasst und verstanden werden. So können die fremdsprachigen Elemente im Roman *Atlas eines ängstlichen Mannes* von Christoph Ransmayr zu einer ‚Resemantisierung‘ der individuell erlebten kulturellen Räume und somit zu einem Paradigma postmoderner Welterfassung beitragen, wie aus LEHEL SATAS ausführlicher Analyse hervorgeht. VINCENZA SCUDERI stellt Peter Waterhouse’s autofiktionales Essayroman-Projekt vor, in dem die Konfrontation mit der tschechischen Sprache, Kultur und Geschichte eine neue Selbstbestimmung, eine ‚pluralistische Neuvermessung‘ der Welt ermöglicht und intendiert. NASER SEĆEROVIĆ untersucht die konstitutive Rolle der Mehrsprachigkeit in den fiktionalen Welten von Ilija Trojanow, mit besonderem Hinblick auf die polyphone

Poetik seines Romans *Der Weltensammler*. Der Tagungsband schließt mit einem Beitrag von MARIA ENDREVA, die den 2022 erschienenen Roman *Im Atlas* von Andreas Jungwirth als multilingualen Versuch eines Individuums liest, sich in einer von Identitäts- und Minderheitenkrisen geprägten Konsumgesellschaft zu orientieren. Mit der Aussage, dass es kein Entkommen mehr gibt und das universale Kommunikationssystem des Konsums alle anderen symbolischen und kulturellen Systeme – einschließlich der Mehrsprachigkeit – verschlingt, bietet ihr Beitrag einen kritischen Blick auf unsere aktuelle Gegenwart sowie einen dystopischen Ausblick.

Der Tagungsband wird mit Ausschnitten aus dem 2021 im Residenz Verlag erschienenen Roman *Die verschissene Zeit* von BARBI MARKOVIĆ abgerundet, der ein einzigartiges Spiel mit den Bildern und der Sprache der Jugendlichen im Belgrad der 1990er Jahre (der Zeit der Jugoslawienkriege) bietet und zugleich „einen verrückten Wettlauf gegen eine Zeit“ inszeniert, „die die Gesellschaft eindeutig verschissen hat.“⁶ Die Textauszüge wurden im Rahmen der 14. Wendelin-Schmidt-Dengler-Lesung am 31. März 2023 vorgetragen, die jährlich zu Ehren des ehemaligen wissenschaftlichen Programmleiters im Wiener Literaturhaus stattfindet und diesmal von der serbisch-österreichischen Autorin Barbi Marković gestaltet wurde. Die von der Autorin sehr lebhaft und emphatisch vorgetragenen Textpassagen wurden von vier Übersetzungen begleitet; Franz Werfel-Stipendiaten und -Stipendiatinnen hatten die Texte in ihre Muttersprachen übertragen – Cristina Spinei ins Rumänische, Jelena Spreicer ins Kroatische, Kalina Kupczyńska ins Polnische und Tamás Lénárt ins Ungarische. So wurde die Mehrsprachigkeit, wie es bereits zur Tradition der Wendelin-Schmidt-Dengler-Lesungen geworden ist, auch explizit praktiziert, und das Publikum konnte die Polyphonie, den Klang und den Rhythmus der jeweiligen (Fremd)Sprachen unmittelbar vor Ort genießen und mit dem Originaltext in Einklang bringen.

An dieser Stelle möchten sich die Herausgeber ganz herzlich bei allen Beitragenden bedanken, die durch ihre kooperative Zuarbeit eine rechtzeitige Zusammenstellung des Bandes ermöglicht haben; bei dem Übersetzer und Übersetzerinnen, die die Autorenlesung zu einem wahren mehrsprachigen Event gemacht haben und nicht zuletzt bei dem Betreuer des Werfel-Programms Prof. Dr. Werner Michler und den Organisatorinnen der Tagung Dr. Nicole Marjanović und Mag. Teresa Karamat. Ein ganz besonderer Dank gilt Frau Dr. Lydia Ska-

6 <https://www.residenzverlag.com/buch/die-verschissene-zeit> [Zugriff am 03.12.2023].

rits, die die Entstehung dieses Bandes – nach jahrzehntelangem unermüdlichem Engagement für das Werfel-Stipendienprogramm – als (ko)operative Leiterin betreut hat, zu unserem großen Bedauern als eines der letzten Projekte in ihrer Amtszeit. Nicht zuletzt sich möchten die Herausgeberinnen bei dem Gutachter Prof. Karl Wagner und der Gutachterin Dr. Sandra Vlasta für ihre fachkompetenten Anmerkungen, Empfehlungen und Kommentare bedanken, die wesentlich zur wissenschaftlichen Qualität des Tagungsbandes beigetragen haben. Und last but not least geht unser Dank auch an Christina Kunze, die freundlicherweise das sprachliche Lektorat der Beiträge übernommen hat.

Renata Cornejo und Tamás Lénárt
Herausgeberin und Herausgeber

Zwischen Sprachen unterwegs –
Übersetzungsstrategien und poetologische
Interferenzen

*Ze dem sprichet der gotesun: var ze miner
zeswen! venite benedicti, oder*
In welcher Sprache findet das Jüngste Gericht statt?

Aleksej Burov (Vilnius University)

ORCID ID: 0000-0002-6529-0315

Abstract Deutsch:

Im Fokus des Aufsatzes steht das von Frau Ava (um 1060-1127) verfasste Gedicht *Das Jüngste Gericht*. Der auf Frühmittelhochdeutsch geschriebene Text gehört zur Gattung der sog. geistlichen Dichtung und legt Zeugnis von den apokalyptischen Vorstellungen im Mittelalter ab. Darüber hinaus stellt das Gedicht ein ausgeprägtes Beispiel für die sprachliche Vielfalt der Epoche dar. Die durchgeführte Analyse hat gezeigt, dass die Mehrsprachigkeit im Text sowohl auf der manifesten als auch auf der latenten Ebene realisiert wird. Dabei werden unterschiedliche Verfahren wie der Sprachwechsel und die Sprachmischung eingesetzt. Der eigentliche Schwerpunkt der Analyse liegt jedoch auf der Auseinandersetzung mit der Szene des Jüngsten Gerichtes (V. 229-392), in der sich Christus an die zum Gericht versammelte Menschheit unterschiedlicher Epochen, Sprachen und Kontinente wendet, um sein Urteil zu verkünden.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur, Mehrsprachigkeit, Mittelalter, Frau Eva

***Ze dem sprichet der gotesun: var ze miner zeswen! venite benedicti,
or in what language does the Last Judgement take place?***

Abstract English:

The focus of this article is the poem *Das Jüngste Gericht* (The Last Judgement) written by Frau Ava (c. 1060-1127). Composed in early Middle High German, the text represents to the genre of so-called spiritual poetry and bears witness to apocalyptic ideas in the Middle Ages. Furthermore, the poem provides an illustrative example of the linguistic diversity of the period. The analysis carried out has shown that multilingualism is realised in the text on both the manifest and latent levels. Various techniques, such as language switching and language blending, are employed. The real focus of the analysis, however, is on the discussion of the scene of the Last Judgement (vv. 229-392), in which Christ addresses the humanity of different epochs, languages and continents gathered for Judgement in order to announce his Judgement. An attempt is made to answer the key question of the essay formulated in the title of this article.

Keywords: Austrian Literature, Multilingualism, Middle Ages, Frau Eva

Die Mehrsprachigkeit ist Alltagsrealität.¹ Diese von Brigitta Busch formulierte These lässt sich angesichts der wirtschaftlichen, politischen, kulturellen und ja sogar akademischen Verflechtungen im 21. Jahrhundert bedenkenlos verifizieren: Für die meisten Teilnehmer der im April 2023 in Wien vom OeAD organisierten Franz-Werfel-Tagung war Deutsch, die Arbeitssprache der Veranstaltung, nicht ihre Muttersprache. Obwohl die Vorträge und Diskussionen im Plenum ausschließlich auf Deutsch stattgefunden haben, war die wissenschaftliche Tagung als Ereignis aufgrund ihres internationalen Charakters im Hinblick auf die latente Ebene² durch Mehrsprachigkeit geprägt.

Während die Mehrsprachigkeit in unserem Zeitalter außer Zweifel steht, wirft dieses Kulturphänomen in Bezug auf die älteren Epochen viele Fragen auf, weil sich ihre Erforschung auf die schriftlich überlieferten Zeugnisse beschränkt bzw. aufgrund fehlender Überlieferung unmöglich ist. So lässt sich über die sprachliche Situation im Vilnius des 12. bzw. 13. Jahrhunderts nichts Gegenständliches sagen, denn die Stadt wird erst 1323 – exakt vor 700 Jahren – im Brief des litauischen Großfürsten Gediminas (1275-1341) vom 25.1.1323 an die norddeutschen Hansa-Städte erwähnt.³ Erst dieser Brief erlaubt die ersten Einblicke in die sprachliche Situation in der Stadt, die sich offenkundig als mehrsprachig definieren lässt: (1) die baltische Herkunft des Eigennamens des Fürsten;⁴ (2) der Ortsname *Wilna*, dessen Etymologie entweder – baltische Version – in Hinblick auf den Namen der durch die Stadt fließenden *Vilnelė* bzw. *Vilnia*, eines Nebenflusses der *Neris*, oder in Hinblick auf die slawische Entsprechung des Hauptflusses *Neris* – *Wilja* – gedeutet wird;⁵ (3) die Referenz auf die in der Stadt bereits errichteten zwei Kirchen lateinischen Ritus; (4) der Hinweis auf die Regierungsgebiete des Großfürsten und dementsprechend auf die Sprachareale: „Gediminas, von Gottes Gnaden König der Litauer und Ruthenen, Fürst und Herzog von Semgallen.“⁶

Dieser kurz skizzierte Brief des Großfürsten ist ein einleuchtendes Beispiel dafür, dass die Mehrsprachigkeit in den schriftlichen Quellen des

1 Vgl. Busch 2021, S. 8.

2 In meinem Aufsatz stütze ich mich auf die von Giulia Radaelli entworfene und in der Forschung etablierte begriffliche Unterscheidung zweier Ebenen der Mehrsprachigkeit: manifeste (offensichtliche Einschübe fremdsprachlicher Elemente im Text) und latente (fremdsprachliche Elemente figurieren im Text auf indirekte Weise). Mehr dazu vgl. Radalli 2014, S. 167 u. Dembeck 2020a, S. 167-169.

3 Vgl. *Chartularium Lithuaniæ* ... (2003). Deutsche Übersetzung *Großfürst Gediminas. Einladung nach Vilnius* (2009).

4 *Gediminas* wird von zwei litauischen Verben gebildet: *gedėti* „sich sehnen nach“ und *minėti* „erwähnen“.

5 Vgl. Vanagas 2004, S. 261 u. Pospelov 2001.

6 *Großfürst Gediminas* 2009, S. 30.

Mittelalters häufig lediglich latent erfasst werden kann. Primär manifestiert sich das Mittelalter als eine monolinguale Epoche, denn im Zeitraum von ca. 500 bis ca. 1500 gilt Latein als das zentrale sprachliche Medium des abendländischen Kulturraumes.⁷ Der Brief von Geminus ist hier keine Ausnahme: Auch er wurde auf Latein verfasst.

Zur Mehrsprachigkeit im Mittelalter

Laut Sieburg ist die führende Rolle des Lateins im Mittelalter auf die Tatsache zurückzuführen, dass die ganze Epoche vom christlichen Masternarrativ geprägt wurde.⁸ Auch Henkel und Palmer weisen darauf hin, dass die dominierende Lage des Lateinischen im kulturellen, gesellschaftlichen, religiösen und wissenschaftlichen Leben des Mittelalters eine nachvollziehbare Gegebenheit war, denn die Träger jeder Form der Schriftlichkeit in jener Epoche waren Kirche und Klerus.⁹ Trotz solch einer übergeordneten Position war Latein im mittelalterlichen Europa nicht die einzige Sprache. Es gab Volkssprachen. Die beiden Sprachuniversen existierten dabei nicht autark, sondern im gegenseitigen Verhältnis. Nach Putzo war die Mehrsprachigkeit im europäischen Mittelalter eine Selbstverständlichkeit und der Transfer zwischen zwei oder mehreren Sprachen dementsprechend eine kulturelle Konstante.¹⁰ Dies gilt nicht nur in Bezug auf die mündliche Ebene des Sprachgebrauchs, die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht berücksichtigt werden kann. Zahlreiche schriftliche Quellen der Epoche legen Zeugnis von der sog. manifesten Mehrsprachigkeit ab, die in den Texten in unterschiedlichen Formen zum Ausdruck kommen kann. Die älteste Form der manifesten Mehrsprachigkeit im deutschsprachigen Raum ist die Glosse. Neben der Interlinear- oder Marginalglossierung diente die Erstellung der lateinisch-volkssprachlichen Glossare wie des zu Isidor von Sevilas *De officiis ecclesiasticis* (1. Hälfte des 9. Jahrhunderts, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 6325) dem Ziel, das Verständnis der heilsrelevanten Inhalte zu sichern sowie den Erwerb von Lateinkenntnissen zu ermöglichen.¹¹

Eine weitere Form stellten die Übersetzungen dar, in denen der Ausgangstext – meistens Latein – in einem volkssprachlichen Text in

7 Vgl. Dembeck 2020b, S. 19.

8 Vgl. Sieburg 2014, S. 232.

9 Vgl. Henkel / Palmer 1992, S. 1.

10 Vgl. Putzo 2011, S. 4 u. S. 11.

11 Vgl. Henkel 1996, S. 46-72.

Form einer absonderlich wirkenden Wortwahl bzw. Syntax präsent ist. Meineke untersuchte die genannte Form der Mehrsprachigkeit am Beispiel des Gebetes *Vater unser*.¹² Der Analyse wurden mehrere althochdeutsche Belege des Gebetes (2-5) unterzogen, die einerseits mit der lateinischen Vorlage (1) und andererseits mit der Übersetzung des Gebetes durch Luther (6) verglichen wurden:

- (1) *Vulgata*-Vorlage: *Pater noster qui es in celis*
- (2) St. Galler Paternoster: *Fater unseer, thu pist in himele*
- (3) Freisinger Paternoster A: *fater unser, der ist in himilum*
- (4) Freisinger Paternoster B: *Fater unser, thu ist in himilom*
- (5) Weißenburger Katechismus: *Fater unser, thu in himilom bist*
- (6) Luther-Übersetzung: *Unser Vater in dem Himel*

Den oben angeführten Beispielen lässt sich entnehmen, dass die Nachstellung des Possessivpronomens *unser* in althochdeutschen Belegen, die in der deutschen Sprache eher der Kategorie des Fehlerhaften zugeordnet werden muss, auf ihre lateinische Vorlage (1) zurückzuführen ist. Erst Luther verleiht dieser Wortgruppe eine gewohnte Reihenfolge, wobei das Possessivpronomen dem Substantiv vorausgeht, also *unser Vater*. Auch die Stellung des Prädikats *ist* (3-4) bzw. *pist* (2) in einem Attributsatz orientiert sich eher am lateinischen als am deutschen Satzbau. Auf diese Weise stellen die angeführten Beispiele eine sprachliche Mischform dar, in der sowohl althochdeutsche als auch lateinische Sprachmerkmale realisiert werden.

Als eine separate Form der Mehrsprachigkeit im Mittelalter lässt sich das fremdsprachige Zitat in einem einsprachigen Text definieren. In seiner Studie über den Anteil der lateinischen Zitate in den französischen Texten des 11.-13. Jahrhunderts ist es Zumthor gelungen nachzuweisen, dass es sich größtenteils um Zitate aus dem liturgischen Kontext handelt.¹³ Leider liegen bislang keine Studien über die Quellen der lateinischen bzw. anderer volkssprachlicher Zitate in Bezug auf den deutschsprachigen Raum vor. Das Verfahren scheint allerdings auch unter den deutschsprachigen Autoren große Beliebtheit genossen zu haben. So beginnt Meister Eckhart eine seiner *Deutschen Predigten* unter der Nummer Q5b mit dem lateinischen Einschub *in hoc apparuit caritas Dei in nobis*, einem Zitat aus dem 1. Brief des Johannes (4:9). Im Weiteren überträgt Meister Eckhard das

¹² Vgl. Meineke 2011, S. 110-113.

¹³ Vgl. Zumthor 1960, S. 301-336 u. 562-594.

Zitierte ins Deutsche: „*In dem ist uns erzeiget und erschinen gotes minne an uns.*“¹⁴ Die in der deutschen Variante festgestellte Verdoppelung des Prädikats – *erzeiget und erschinen* vs. *apparuit* – bestätigt die von Van den Berg aufgestellte These, dass es sich bei der Aneignung des fremden Gedankenguts eher um Paraphrasen als Zitate handelt.¹⁵

Eine beachtenswerte Form der Mehrsprachigkeit im Mittelalter lässt sich im lateinisch-althochdeutschen Reimgedicht *De Heinricho* feststellen. Das im 11. Jahrhundert verfasste Werk ist nach dem Interferenz-Prinzip aufgebaut, wobei jeder Vers aus einem lateinischen Anvers und einem althochdeutschen Abvers besteht:

*Intrans nempe nuntius, then keisar namoda her thus:
„cur sedes?“ infit, „Otto“ – ther unsar keisar guodo –
„hic adest Heinrich, bringit her hera kuniglich,
dignum tibi fore: thir selvemo ze sine.“*¹⁶

Mit den angeführten Beispielen wurde der Versuch unternommen, eine gewisse Übersicht über die Formenvielfalt der manifesten Mehrsprachigkeit im Mittelalter zu vermitteln. Mit dieser Übersicht wurde jedoch nicht angestrebt, alle im Mittelalter vorkommenden Formen der manifesten Mehrsprachigkeit zu registrieren bzw. sie zu klassifizieren. Dies würde den Rahmen dieses bescheidenen Aufsatzes sprengen. Ausgeblendet wurden z. B. Belege, in denen sich die Mehrsprachigkeit auf der Ebene Volkssprache (a) – Volkssprache (b) abspielte, die insbesondere im Hochmittelalter im Kontext des französisch-deutschen Kulturaustauschs relevant war. Als unmöglich erwies sich außerdem die Absicht, mittelalterliche Literatur im Hinblick auf die in den Texten vorkommende latente Mehrsprachigkeit zu analysieren: Die temporale Ausdehnung der Epoche sowie die damit verbundene Menge der Texte würde solch ein Vorhaben *ad absurdum* führen; realisierbar scheint es lediglich im Rahmen eines konkreten Textes. Aus diesem Grund wird das Phänomen der literarischen Mehrsprachigkeit im Mittelalter im Weiteren am Beispiel des Gedichtes *Das Jüngste Gericht* von Frau Ava analysiert. Hierzu wird das von Radaelli formulierte Beschreibungsmodell herangezogen, das die Analyse eines literarischen

14 Meister Eckhart 2001, S. 22.

15 Vgl. Van den Berg 2000, S. 19.

16 *De Heinricho*, V. 5-8: „*Herein trat nämlich ein Himmelbote, sprach so Kaiser mit Namen an: / „Warum sitzt du?“, sagte er, „Otto,“ – unser guter Kaiser – / „Hier ist Heinrich, er bringt ein herrliches Aufgebot, / das Deiner würdig wäre: Dir selbst zu Diensten zu stehen.*“

Textes nach vier Kriterien – Fokus, Sprache, Wahrnehmbarkeit und Diskursivierung – vorsieht.¹⁷

Die Mehrsprachigkeit in Frau Avas Gedicht *Das Jüngste Gericht*

Im Gegensatz zur älteren Forschung wird die Autorschaft von fünf frühmittelhochdeutschen Gedichten – *Johannes*, *Das Leben Jesu*, *Die sieben Gaben des Heiligen Geistes*, *Der Antichrist* und *Das Jüngste Gericht* – in der modernen Forschung nicht mehr angezweifelt: Als ihre Verfasserin gilt die 1127 in den Annalen des Stiftes zu Melk erwähnte Inklusana namens Ava.¹⁸ Ihre Werke sind in zwei Handschriften überliefert: in der aus dem 12. Jahrhundert stammenden *Vorauer* Handschrift (Codex 276, 115va-125ra) und in der ins 14. Jahrhundert datierten *Görlitzer* Handschrift (Codex A III. 1. 10). Im Unterschied zur *Vorauer* Handschrift wurden in der *Görlitzer* Handschrift beinahe alle lateinischen Ausdrücke, die in der Handschrift aus dem 12. Jahrhundert nachgewiesen wurden, durch deutsche Entsprechungen ausgetauscht. Dabei sind die lateinischen Einschübe im gesamten biblischen Epos von Ava nicht gleichmäßig verteilt. Laut Wesenick ist der Anteil der lateinischen Ausdrücke in den Gedichten *Johannes* und *Das Leben Jesu* relativ groß, wobei im *Antichrist* keine lateinischen Vokabeln festgestellt wurden.¹⁹ Im Fokus der Analyse befindet sich also das auf Frühmittelhochdeutsch, im mittelbayrischen Dialekt verfasste Gedicht *Das Jüngste Gericht*, das der nicht revidierten *Vorauer* Handschrift entnommen wurde.

***Das Jüngste Gericht*: die manifeste Ebene der Mehrsprachigkeit**

Die Analyse des 406 Verse umfassenden Werkes hat gezeigt, dass in dem Gedicht eine manifeste Mehrsprachigkeit in Form von Einschüben lateinischen Ursprungs vorliegt. Dabei konnten im untersuchten Text drei unterschiedliche Kategorien von anderssprachigen Elementen festgestellt werden.

Die erste Gruppe, die im Gedicht nur mit einem einzigen nachgewie-

¹⁷ Vgl. Radaelli 2014, S. 158-182.

¹⁸ Vgl. Claußnitzer / Sperl (Hg.) 2014, S. X-XIV.

¹⁹ Vgl. Wesenick 1963, S. 338.

senen Beleg vertreten ist, sind die Latinismen, die allerdings keine Fachtermini darstellen:

*Nun sol ich rede rechen
vil vorhlichen
von dem jungisten tage,
als ich vernomen habe,
unde von der ewigen corone,
die got gibet ze lône
swelche wole gestriten
an dem jungisten zîte.²⁰*

Das im V. 5 gebrauchte Lexem *corone* stellt eine Entlehnung aus dem Lateinischen *corona* dar, das im Gedicht anstelle des mhd. *krône/chrône* gebraucht wird. Bei der Übernahme des Latinismus modifiziert Ava jedoch das augenfällige fremdsprachige Wort, indem sie auf die lateinische Endung */-a/* die zu ihrer Zeit weit verbreiteten Regeln der Nebensilbenschwächung anwendet.²¹

Eine weitere Gruppe lateinischer Einschübe besteht aus Lexemen, die laut Stein der Kategorie der theologischen Fachtermini zugeordnet werden können.²² Im Gedicht wurden insgesamt fünf lateinische Termini festgestellt: *firmentum* (V. 70), *basiliscus* (V. 299), *jubileus* (V. 328), *ratio* (V. 331) und *meditatio* (V. 332).

V. 68-72	V. 297- 302	V. 327-332.
<i>An dem sibenten tage, sô wirt der luft al en- wage. sô vîhtet [er] an daz trum, die winde an daz firma- mentum, diu wazzer dar widere diezent under dem himele.</i>	<i>einen wuorm haizzet as- pis, der sult ir sîn vil gewis. Der ander basiliscus, der gilt unrehtez huos, diu wir ofte tâten, dô wir sîn stat hêten.</i>	<i>Sô vâhet ane, daz ist wâr, Jubileus, daz guote wunnejrâr. sô beginne wir min- nen die inneren sinne, vernunst unde ratio, diu edele meditatio.</i>

Tabelle Nr. 1: Lateinische Fachtermini im *Jüngsten Gericht* von Frau Ava

20 V. 1-8: „Nun soll ich sehr furchtsam / Rechenschaft ablegen / über den Jüngsten Tag, / so wahr ich es vernommen habe, / und über die ewige Krone, / die Gott all jenen zum Lohn gibt, / welche gut gekämpft haben / am Ende der Zeit“. Hier und weiter im Text nach Frau Ava 2014 unter der Sige „FA“ zitiert.

21 Vgl. Paul 2007, S. 108.

22 Vgl. Stein 1976, S. 20.

Bezüglich der Funktion der festgestellten anderssprachigen Einschübe lässt sich kaum etwas Eindeutiges sagen. Sie könnten aus (1) fehlenden deutschen Entsprechungen; (2) dem Anspruch auf die Gelehrsamkeit; (3) der Entautomatisierung bzw. dem Wunsch resultieren, dem Gesagten Feierlichkeit zu verleihen. Zugleich verrät der fehlerhafte Gebrauch von lateinischen Vokabeln wie *jubileus* anstatt *iubilaeum* die Tatsache, dass Ava keine profunden Lateinkenntnisse besaß. Die dritte Gruppe bilden lateinische Zitate, auf die Ava in ihren Werken relativ häufig zurückgreift, die im Gedicht *Das Jüngste Gericht* jedoch lediglich mit einem einzigen Gebrauchsfall belegt sind:

*Swer daz mit triwen begât,
des wirt dâ vil quot rât.
Ze dem sprichet der gotesun:
„var ze mîner zeswen!
venite benedicti!
Mînes vater rîche ist iu gerihtet.“²³*

Es handelt sich um ein Zitat aus dem Matthäusevangelium: „tunc dicet rex his qui a dextris eius erunt *venite benedicti* Patris mei possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi“.²⁴ Es ist nicht gewiss, ob Ava diesen Ausdruck direkt aus der Bibel übernommen hat. Vermutlich kannte sie ihn eher aus einer Antiphon, dem Gesang des Stundengebets, die Ava als Include regelmäßig zu beten hatte. Doria weist ihrerseits darauf hin, dass Ava ihre lateinischen Ausdrücke höchstwahrscheinlich nur in mündlicher Form, und zwar durch die Vermittlung ihrer Söhne, beherrschte.²⁵

Die festgestellten Belege erlauben gewisse Schlussfolgerungen in Bezug auf die im Werk vorkommenden Verfahren der manifesten Mehrsprachigkeit. Beim Gebrauch des lateinischen Zitats *venite benedicti* sowie lateinischer Fachtermini kann man vom Verfahren des Sprachwechsels sprechen. Im Falle der Anpassung des Latinismus an die deutsche Sprechweise liegt das Verfahren der Sprachmischung vor.

23 FA, V. 227-232: „Wer auch immer das getreulich tut, / dem wird es dort sehr gut ergehen. / Zu demjenigen spricht der Gottessohn: / „Komm her zu meiner Rechten! / Venite benedicti! Meines Vaters Reich ist euch bereitet.“

24 FA, Mt 25, 35: „Dann wird der König denen zu seiner Rechten sagen: *Kommt her, die ihr von meinem Vater gesegnet seid*, empfangt das Reich als Erbe, das seit der Erschaffung der Welt für euch bestimmt ist!“

25 Vgl. Doria 2003, S. 42.

Das Jüngste Gericht: die latente Ebene der Mehrsprachigkeit

Eine weitere vielfältige Schicht der literarischen Mehrsprachigkeit im untersuchten Gedicht stellt die latente Mehrsprachigkeit dar, mit der der Leser bereits in den ersten Versen des Gedichtes konfrontiert wird:

*Finfzehn zeichen gescehent,
sô die wîsen jehent.*²⁶

Wer sind diese Weisen, die von fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht berichten, und in welcher Sprache tun sie es? Zwar werden sie im Text von Ava nicht namentlich erwähnt und ihre Worte auch weiterhin auf Frühmittelhochdeutsch wiedergegeben, doch hat ihr Bericht einen stark ausgeprägten epigonalen Charakter und erlaubt dementsprechend eine gewisse Rekonstruktion der im Text handelnden Figuren. Genauer betrachtet rezipiert Ava im Wesentlichen das von Petrus Damiani (D) und Pseudo-Beda (B) übernommene Szenarium des Weltuntergangs:²⁷

Tag	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Quelle	B	B	B	D	D	–	–	D	D	B	B	B	B	B	–

Tabelle Nr. 2: Die Quellen des Weltuntergangsszenariums im *Jüngsten Gericht* von Frau Ava

Der angeführten Tabelle lässt sich entnehmen, dass sich Ava bei der Schilderung des 1., 2., 3. sowie des 10., 11., 12., 13. und des 14. Tages an dem pseudo-bedischen Text orientiert, wobei das damianische Sujet die Grundlage für die Darstellung des 4., 5., 8. und des 9. Tages bildet. Die beiden auf Latein verfassten Texte verfügen außerdem über eine Referenz, die der Sicherstellung der Glaubwürdigkeit ihres Berichtes dienen sollte: Das von Pseudo-Beda und Petrus Damiani beschriebene Szenarium beruht auf der Autorität des Kirchenvaters Hieronymus (347-420), der in Avas Text allerdings ausgelassen wird:

- (a) Illud tamen, quod de quindecim signis totidem dierum diem iudicii praecedentium beatum Yeronimum referre didicimus, his eisdem verbis inserere non superfluum iudicamus.²⁸
- (b) Quindecim signa quindecim dierum ante diem iudicii, inuenit Hieronymus in annalibus Hebraeoru.²⁹

26 FA, V. 9-10: „Fünfzehn Zeichen werden geschehen, / so sagen die Weisesten.“

27 Vgl. Greinemann 1968, S. 168-173.

28 Die Briefe des Petrus Damiani, *Brief 92*, S. 20-21.

29 Pseudo-Beda, *De quindecim signis*, Z. 1-2.

Aus dem oben Gesagten lässt sich schließen, dass mit den Weisen entweder Petrus Damiani (1006-1072) und Pseudo-Beda (Ende 11. / Anfang 12. Jh.), die lateinischsprachigen Gelehrten des Mittelalters, oder sogar der heilige Kirchenvater Hieronymus, der Autor der *Vulgate*, der lateinischen Bibel, der seine Texte ebenfalls auf Latein verfasst hat, gemeint sind. Auf diese Weise erklingt die oben zitierte Stelle aus dem Gedicht von Ava nicht mehr einsprachig, sondern zweisprachig: Frühmittelhochdeutsch und Latein.

Eine weitere Möglichkeit, die latente Mehrsprachigkeit im Werk zu erleben, bieten sich bei der Beschreibung des ersten, vierten und des fünften Tages des Weltuntergangs:

V. 15-18	V. 39-44	V. 47-52
<i>An dem êrsten tage sô hevet sich diu chlage, sô wirt daz zeichen dâ ze stunt: diu wazzer smiegent sich an den grunt.¹</i>	<i>An dem vierden tage, sô hevet sich diu chlage, sô hevet sich von grunde viske unde allez mer- wunder. ob dem mere si vehtent, vil lûte si brahtent.²</i>	<i>An dem vinften tage, sô wirt ein mêre chla- ge. sô hevet sich daz ge- vugele, daz ê flouch under himele, ûfen daz gevilde, iz sî zam oder wilde.³</i>

1 FA, V. 15-18: „Am ersten Tag, / da erhebt sich die Wehklage, / das geschieht dort sogleich das Zeichen: / Die Gewässer schmiegen sich an ihren Grund.“

2 FA, V. 39-44: „Am vierten Tag, / da erheben sich vom Meeresgrund / die Fische und alle Seeungeheuer. Über dem Meer kämpfen sie / und lärmen überaus laut.“

3 FA, V. 47-52: „Am fünften Tag, / da kommt eine noch größere Wehklage auf. / Dann erheben sich die Vögel, / die zuvor unter dem Himmel flogen, / über dem offenen Feld, / seien sie nun zahm oder wild.“

Angesichts der heranrückenden Katastrophe und der schreckenerregenden Zeichen zu Wasser und in den Lüften erhebt sich dem Ava-Bericht zufolge eine laute Klage. Die Quelle dieser Klage ist keine einzelne Person bzw. eine Gruppe von Menschen, sondern die Menschheit an sich. Da der bevorstehende Weltuntergang einen universalen Charakter trägt, geraten alle Lebenden in Angst vor dem nahenden Gericht. Unabhängig vom Alter, Geschlecht, Wohlstand oder Einfluss werden sie am 15. Tag sterben, auferstehen und sich zum Gericht begeben müssen. Dies ist der Grund für ihre Angst und Klage. Da der Weltuntergang auf der weltimmanenten Ebene des eschatologischen Ereignisses erfolgt, behalten die Menschen der Endzeit ihre nationale und damit sprachliche Identität. Ihr Schicksal werden sie in ihren nationalen Sprachen bejammern, und ihre Klage wird zum mehrsprachigen Geschrei.

Die im Moment des Klagens realisierbare Mehrsprachigkeit erreicht dem Bericht zufolge den Maßstab einer Mega-Phonie, als sich den klagenden Menschen sämtliche Tiere in den Wäldern und Feldern anschließen:

*An dem zwelften tage,
sô hilfet uns daz vihe chlagen.
Sô diu tier gënt ûz dem walde
wider daz vihe ûf dem velde,
vil lûte si rêrent,
sô si zesamenen chérent
mit lûteme gescreie
ingegen dem urteile.³⁰*

Der Tod aller Lebenden am 15. Tag sowie die darauffolgende allgemeine Auferstehung gehen hingegen im Schweigen vonstatten. Die Stille der Ereignisse wird erst durch das Urteil Christi über die Gerechten unterbrochen:

*Ze dem spricht der gotesun:
„var ze mîner zeswen!
venite benedicti!
Mînes vater rîche ist iu gerihet.“³¹*

Die zitierte Stelle wurde bereits im Rahmen der Auseinandersetzung mit der manifesten Mehrsprachigkeit behandelt. Sie stellt ein klassisches Beispiel des Sprachwechsels im Mittelalter dar: In den durchaus volkssprachlichen Text werden lateinische Einschübe eingeflochten. Dabei befand sich der Sprechende im Fokus des Sprechaktes. Auf der latenten Ebene hingegen steht nicht der Sprechende im Mittelpunkt des Sprechaktes, sondern das Publikum, die Gerechten.

Genau wie die Klagenden am ersten, vierten und fünften Tag des Weltuntergangs hat die Gruppe der Gerechten universalen Charakter: Sie entstammen unterschiedlichen sozialen Schichten, haben zu unterschiedlichen Zeiten gelebt und sich unterschiedlicher Sprachen bedient. Mit ihrer Auferstehung von den Toten und der darauffolgenden

30 FA, V. 119-126: „An dem zwölften Tag, / da hilft uns das Vieh wehklagen. / Dann treten die Tiere aus dem Wald / dem Vieh auf dem Feld entgegen; / sie brüllen ohrenbetäubend, / wenn sie / mit lautem Geschrei zusammentreffen / zum [Jüngsten] Gericht.“

31 FA, V. 229-232: „Zu demjenigen spricht der Gottessohn: / „Komm her zu meiner Rechten! / Venite benedicti! Meines Vaters Reich ist euch bereitet.“

Läuterung durch das Feuer, die im Text explizit thematisiert wird, wurde der ursprüngliche Zustand der Menschen vor dem Sündenfall Adams und Evas wiederhergestellt. Die Wiederherstellung des paradiesischen Zustandes fand auch in Bezug auf die Sprache statt, denn die Vielsprachigkeit wurde im christlichen Europa als Folge des menschlichen Hochmuts beim Bau des Turms von Babel und damit als Strafe Gottes interpretiert.³² Unabhängig davon, in welcher Sprache Christus sein Urteil verkündet und in welchen Sprachen die Gerechten vor dem Jüngsten Gericht sprechen, wird die im Pfingstwunder angekündigte Spracheneinheit bzw. Sprachverständigung mit dem Anbruch des neuen Himmels und der neuen Erde zur Realität.

Dennoch spricht Christus die Gerechten im Gedicht in zwei Sprachen an: auf Deutsch und Latein. Darin sehe ich – abgesehen von den oben besprochenen eventuellen Funktionen der lateinischen Einschübe im Werk von Frau Ava – einen gewissen Wiederhall des Konzeptes von drei heiligen Sprachen – Hebräisch, Griechisch und Latein –, das im Mittelalter äußerst große Beliebtheit genoss.³³ Die Gerechten werden in der heiligen Sprache begrüßt. Damit wird bereits auf der sprachlichen Ebene des Texts signalisiert, dass für sie *„daz guote wuunejâr beginnt.“*³⁴ Im Gegensatz dazu erwarten die Verdammten *„ezzich und galle / [...] pech unde swebel.“*³⁵ In der Hölle gibt es keinen Platz für die Heiligkeit, nicht einmal auf sprachlicher Ebene. An vielen Stellen im Text spricht Christus die Verdammten an und wirft ihnen ihre Sünden vor. Im Gedicht tut er das immer in einer und derselben Sprache – ausschließlich auf Deutsch.

Quellenangaben

Primärliteratur:

Chartularium Lithuaniae res gestas magni ducis Gedeminne illustrans. Hg. v. C. Stephen Rowell. Vilnius: Vaga 2003.

De Heinrico. In: Goerlitz, Uta (Hg.): *Erinnern und Erzählen im frühen Mittelalter. Überlegungen zum althochdeutsch-lateinischen Modus De Heinrico*. Heidelberg: Winter Verlag 2016, S. 71-76.

Die Briefe des Petrus Damiani. Hg. v. Kurt Reindel. München: Monumenta Germaniae Historica 1989 (= Monumenta Germaniae Historica. IV, Bd. 3, Brief 92).

Frau Ava: Das Jüngste Gericht. In: Claußnitzer, Maïke / Sperl, Kassandra (Hg.): *Ava: Geistliche Dichtung*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 2014, S. 192-215.

Großfürst Gediminas: Einladung nach Vilnius. In: Hell, Cornelius (Hg.): *Europa Erlesen*. Vilnius. Wien: Wieser Verlag 2009, S. 30-34.

32 Vgl. Eco 1995, S. 22.

33 Vgl. Sieburg 2014, S. 235.

34 FA, V. 327-328: *„Hierauf beginnt, das ist wahr / Jubileus, das gute Jubeljahr.“*

35 FA, V. 283-286: *„Essig und Galle [...], / Pech und Schwefel.“*

Meister Eckhart: Deutsche Predigten. Hg. v. Uta Störmer-Caysa. Stuttgart: Reclam 2001.
Pseudo-Beda: De quindecim signis. In: Bayless, Martha / Lapidge, Michael (Hg.). *Collectanea Pseudo-Bedae*. Turnhout: Brepols 1998 (= *Corpus Christianorum Series Latina* 94).

Sekundärliteratur:

- Busch, Brigitta: Mehrsprachigkeit. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels 2021.
Claußnitzer, Maike / Sperl, Kassandra (Hg.): *Ava: Geistliche Dichtung*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 2014.
Dembeck, Till: Mehrsprachigkeit in der Figurenrede. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Tübingen: Narr 2020a, S. 167-192.
Dembeck, Till: Sprache und Kultur. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Tübingen: Narr 2020b, S. 17-26v.
Doria, Arianna: *Frau Ava. Forschungsbericht, Kommentar und italienische Übersetzung* (Hochschulschrift). Trieste: Ed. Parnaso 2003.
Pospelov, Jevgenij: *Geografičeskie nazvanija mira. Toponimičeskij slovar'* [Geographische Bezeichnungen der Welt. Toponymisches Wörterbuch]. Moskva: Risskije slovari 2001.
Eco, Umberto: *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. München: C.H. Beck Verlag 1995.
Greinemann, Eoliba: *Die Gedichte der Frau Ava. Untersuchungen zur Quellenfrage*. Universität Freiburg: Dissertation 1968.
Henkel, Nikolaus: Die althochdeutschen Interlinearversionen. Zum literar- und sprachhistorischen Zeugniswert einer Quellengruppe. In: Heinze, Joachim / Johnson, Peter / Vollmann-Profe, Gisela (Hg.): *Übersetzen im Mittelalter*. Cambridge Kolloquium 1994, Berlin: Schmidt Verlag 1996 (*Wolfram-Studien* 14), S. 46-72.
Henkel, Nikolaus / Palmer, Nigel: *Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter. 1100-1500. Zum Rahmenthema des Regensburger Colloquiums. Ein Forschungsbericht*. In: Dies. (Hg.): *Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter. 1100-1500. Regensburger Colloquium 1988*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1992, S. 1-18.
Meineke, Eckhart: Textgebundene Formen der lateinisch-deutschen Zweisprachigkeit im frühen Mittelalter. In: Baldzuhn, Michael / Putzo, Christine (Hg.): *Mehrsprachigkeit im Mittelalter: Kulturelle, literarische, sprachliche und didaktische Konstellationen in europäischer Perspektive*. Berlin / New York: De Gruyter Verlag 2011, S. 109-145.
Paul, Hermann: *Mittelhochdeutsche Grammatik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007.
Putzo, Christine: Mehrsprachigkeit im europäischen Kontext. In: Baldzuhn, Michael / Putzo, Christine (Hg.): *Mehrsprachigkeit im Mittelalter: Kulturelle, literarische, sprachliche und didaktische Konstellationen in europäischer Perspektive*. Berlin / New York: De Gruyter Verlag 2011, S. 3-34.
Radaelli, Giulia: *Literarische Mehrsprachigkeit. Ein Beschreibungsmodell (und seine Grenzen) am Beispiel von Peter Waterhouses *Das Kapital**. In: Dembeck, Till (Hg.): *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Winterverlag 2014, S. 157-183.
Stein, Peter: Stil, Struktur, historischer Ort und Funktion. Literaturhistorische Beobachtungen und methodologische Überlegungen zu den Dichtungen der Frau Ava. In: Weiß, Gerlinda (Hg.): *Festschrift für Adalbert Schmidt zum 70. Geburtstag*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1976 (= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* 4).
Sieburg, Heinz: Zwischen Annäherung und Entfremdung. Sprachenvielfalt und Mehrsprachigkeit im Mittelalter. In: Dembeck, Till (Hg.): *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Winter Verlag 2014, S. 231-252.
Van den Berg, Wim: *Autorität und Schmuck. Über die Funktion des Zitats von der Antike bis zur Romantik*. In: Beekman, Klaus / Grüttemeier, Ralf (Hg.): *Instrument Zitat. Über den literaturhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*. Amsterdam / Atlanta: Brill Academic Pub 2000, S. 11-36.
Vanagas, Aleksandras: *Lietuvos miestų vardai* [Namen litauischer Städte]. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas 2004.

- Wesenick, Gertrude: Frühmittelhochdeutsche Dichtung des 12. Jahrhunderts aus der Wachau: Frau Avas Gedichte. Universität Wien: Dissertation 1963.
- Zumthor, Paul: Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme. In: Le moyen age. Revue d'histoire et de philologie Nr. 66/1960, S. 301-336.

Johann von Neumarkt – Zur Übersetzung der Hieronymus-Briefe

Soňa Černá (Palacký University Olomouc)

ORCID ID: 0009-0004-9121-8757

Abstract Deutsch:

Johannes von Středa (Johannes von Novoforo oder Johann von Neumarkt) war ein bedeutender Hofbeamter von Karl IV., der im Jahre 1364 auch zum Bischof von Olmütz gewählt wurde. Er war jedoch nicht nur ein einflussreicher Politiker, kirchlicher Würdenträger und Kulturmäzen, sondern hinterließ auch ein bedeutendes literarisches Werk in lateinischer und deutscher Sprache. Dieser Artikel befasst sich mit Johanns Übersetzung der Hieronymus-Briefe aus dem Lateinischen ins Deutsche. Dieses Werk ist in insgesamt 63 Handschriften überliefert, von denen viele der interessierten Fachwelt noch nicht vorgestellt wurden. Der Artikel geht der Frage nach, unter welchen Umständen und in welchem Umfeld diese Codices entstanden sind, und erörtert den literarischen und sozialen Kontext der einzelnen Texte und ihre Rezeption.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur, Mittelalter, Übersetzung, Latein, Johann von Neumarkt

Johann von Neumarkt – About the translation of Jerome's letters

Abstract English:

John of Středa (Johannes von Novoforo or Johann von Neumarkt) was a very important official at the court of Charles IV, who was also elected bishop of Olomouc in 1364. However, he was not only an influential politician, church dignitary and cultural patron, but also left behind an important literary work written in Latin and German. This article examines Johann's translation of Jerome's letters from Latin into German. This volume has survived in a total of 63 manuscripts, many of which have not yet been presented to the scholarly public. The article addresses the question of the circumstances and environment in which these codices were produced, and discusses the literary and social context of each text and its reception.

Keywords: Austrian Literature, Middle Ages, Translation, Latin, Johann von Neumarkt

Johann von Neumarkt (Jan ze Středy oder Johannes de Novoforo) wurde zwischen 1305 und 1320 in Schlesien in einer reichen deutschen Patrizierfamilie geboren. Schon das Jahr oder der Ort seiner Geburt sind umstritten, genauso wie die Stätte seiner Ausbildung oder früherer Schreibertätigkeit, weil die ersten dreißig Jahre seines Lebens nicht bestimmt oder urkundlich nachgewiesen werden können. In der älteren Forschung wurde über lange Zeit die Meinung tradiert, dass Johann seine Ausbildung in der Malteserschule in Glatz (Kłodzko) erfuhr.¹ Das wurde aber nie belegt. Falls er in Neumarkt in Schlesien (Środa Śląska) lebte, besuchte er vermutlich die Kathedralschule in Breslau oder eine ähnliche Einrichtung (Kapitel- oder Klosterschule).² Dort gewann er die Kenntnisse, welche er zu seiner Tätigkeit als Schreiber und Geistlicher brauchte. Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass er seit 1347 als *notarius* und seit 1352 als *sekretarius* und *pronotarius* am Hofe Karls IV. tätig war.³

Als Karl IV. im Jahre 1346 zum römischen König gekrönt wurde, stand Johann am Anfang seiner sich rasch entwickelnden erfolgreichen Karriere: Bereits im Jahre 1344 gewann er die Pfarre in Neumarkt und nannte sich wohl seit dieser Zeit „de Novoforo“ – von Neumarkt. Es gelang ihm, zum Kanoniker im Breslauer Kapitel und in Glogau ernannt zu werden. Im Jahre 1351 wird er als Notar der Königin Anna von Pfalz nachgewiesen,⁴ zwei Jahre später, nachdem die Wahl zum Naumburger Bischof gescheitert war, wurde er zum Bischof in Leitomyschl geweiht und im Jahre 1364 zum Bischof von Olmütz. An beiden Orten weilte er weder oft noch lange, für die Verwaltung des Bistums bestimmte er Vertreter, da er noch im Jahr seiner Ordination zum Bischof seine Tätigkeit als Kanzler des Königs und Kaisers begann.⁵ Johanns Funktion als Kanzler war mit vielen Reisen verbunden, er begleitete den Kaiser z. B. in den Jahren 1354–55 und 1368–69 nach Italien. Die italienischen Erfahrungen waren für ihn von großer Bedeutung, da er dort Petrarca, mit dem er schon früher im Briefwechsel gestanden hatte, persönlich kennenlernte. Mit Petrarca blieb er im Kontakt, was zahlreiche erhaltene Briefe bezeugen.⁶

1 Klapper 1964, S. 9.

2 Bláhová 1990, S. 86.

3 Am 16. Oktober 1347 wird Johann von Neumarkt zum ersten Mal als Notar Johann der königlichen Kanzlei Karls IV. genannt, vgl. RI VIII n. 370, in: Regesta Imperii. Online verfügbar unter <http://www.regesta-imperii.de/> [Zugriff am 27.07.2023].

4 Als ihr Kanzler wird er in einer Urkunde von 26. Oktober 1351 erwähnt, vgl. Monumenta Vaticana. Bd. I, Nr. 1400, S. 727ff.

5 Monumenta Vaticana. Bd. II, Nr. 146 und 147, S. 62; Bláhová 2016, S. 51.

6 Piur 1937.

Johanns erfolgreiche Karriere endete aber in den 1370er Jahren. Die letzte Urkunde, in der er erwähnt wurde und die sein Amt als Kanzler bezeugen könnte, stammt aus dem Jahre 1374.⁷ Die Beziehung zwischen Johann und dem Kaiser verschlechterte sich wohl zu dieser Zeit, auch wenn kein direkter Beweis ihrer Auseinandersetzung existiert. Johann verließ jedenfalls im genannten Jahre sein Amt, das bis zu seinem Tod unbesetzt blieb. Er siedelte nach Olmütz über und hier blieb er bis zum Ende seines Lebens. Er starb am 23. Dezember 1380 in Olmütz, begraben wurde er in Leitomischl im Augustinerkloster, wie er es sich gewünscht hatte.⁸

Johann von Neumarkt widmete sich als Notar und Kanzler in Prag intensiv seiner Tätigkeit und bemühte sich, die Prager Hofkanzlei auf ein hohes Niveau zu bringen, worin er auch erfolgreich war. Den Kanzleistil beeinflusste er mit Hilfe seinen Formularsammlungen *Cancellaria Johannis Noviforensis* und *Summa cancellariae*. Bekannt ist außerdem seine Vorliebe für Kunst und Bücher. Für seine leider nicht erhaltene Bibliothek, die er dem Augustinerchorherrenstift St. Thomas in der Prager Kleinseite vermachte,⁹ beauftragte er zahlreiche Schreiber und Illuminatoren und ließ sich Handschriften ausfertigen. Wohl die zwei bekanntesten, und was die künstlerische Ausstattung betrifft, die am prächtigsten gestalteten Codices, sind der *Liber viaticus*, ein lateinisches Reisebrevier, das sich heute in der Nationalbibliothek in Prag befindet (Praha, Národní knihovna, Cod. XIII A 12), und das *Missale* aus der Prager Kapitelbibliothek (Praha, Kapitulní knihovna, Cim. 6). Neben den Pflichten in der Kanzlei und in der kirchlichen Verwaltung, der reichen Korrespondenz und dem Aufbau seiner repräsentativen Bibliothek betätigte sich Johann als Schriftsteller in der eigenen Muttersprache, das heißt auf Deutsch. Obwohl Johanns Werke allesamt Überarbeitungen und Übersetzungen lateinischer Vorlagen sind und diese Tätigkeit nicht im modernen Sinn als ‚originelle‘ auktoriale Leistung betrachtet werden darf, handelt es sich um keine unbedeutenden Stücke. Er übersetzte kürzere lateinische Gebete, vor allem aber zwei längere Erbauungstexte – das ‚Buch der Liebkosung‘ und die ‚Hieronymus-Briefe‘. Das Buch der Liebkosung, dessen lateinische Vorlage er wohl aus Italien mitgebracht hat, war anscheinend Johanns erstes verna-

7 Zum letzten Mal wird er als Kanzler des Kaisers in einer Urkunde vom 29. Juni 1374 erwähnt, vgl. RI VIII n. 5361, in: Regesta Imperii. Online verfügbar unter <http://www.regesta-imperii.de/> [Zugriff am 27.07.2023].

8 Bláhová 2016, S. 73; Briefe Johanns von Neumarkt, Nr. 133, S. 203.

9 Piur 1937, S. 187-192.

kuläres Werk.¹⁰ Es handelt sich hierbei um einen pseudo-augustinischen Text aus dem späten 12. Jahrhundert, um die Selbstgespräche einer Seele, die sich mit einer langen Fürbitte an Gott wendet. Der Text sollte als eine Art Anleitung zur Meditation und zum innigen Gebet dienen. Johann von Neumarkt widmete seine deutsche Übersetzung Kaiser Karl IV. In der Vorrede zum Text nennt sich der Bischof selbst als Übersetzer, und so lässt sich mit Sicherheit sagen, dass dieser Text von Johann stammt. Aus dem Prolog erfährt man zudem, dass der Kaiser zwar die Übersetzung nicht braucht, da er der lateinischen Sprache mächtig ist und diesen wie auch andere augustinische Texte selber lesen und verstehen könnte, dass er aber so großzügig und mächtig sei, dass er Johann

und mir iohannes, von gots gnaden bischoue zuo dem luthomuschl seinem obristen schreiber, gebotten hat und woelde daz mit von synen keyserlichen gnaden, das ich das egenant buch der liebkosunge von worte tzuo worte zuo deutscher tzungen bringen und keren sollte auf die rede das von dieser deutschen schriffte manche mentsch getrostet werde daz sich in dem latin nicht berichten kunde.¹¹

Die Übersetzung wurde in 22 Handschriften überliefert, wobei es sich teilweise um Auszüge handelt.

Johann von Neumarkt begleitete Karl IV. bei seiner zweiten großen italienischen Reise im Jahre 1368 und brachte aus Italien die lateinische Version eines dort beliebten und verbreiteten Textes – nämlich der Hieronymus-Briefe – nach Böhmen.¹² Der Text muss für ihn von großer Bedeutung gewesen sein: Zuerst fertigte er in Prag eine eigene Überarbeitung oder Redaktion der lateinischen Texte an, die er dem Kaiser widmete. Ein wenig später, zwischen 1371 und 1374, als er als Bischof nach Olmütz übersiedelte, übersetzte er die lateinischen Briefe ins Deutsche. Diesmal wurden sie der Markgräfin Elisabeth von Mähren gewidmet, mit der wohl Elisabeth von Öttingen gemeint ist. Sie war die vierte Ehefrau von Johann Heinrich, dem Markgrafen von Mähren und jüngeren Bruder Karls IV. Es handelt sich um drei längere Texte, die fälschlicherweise den drei patristischen Autoren Eusebius, Augustinus und Cyrillus, Zeitgenossen und Freunden von Hieronymus, zugeschrieben wurden und die über Hieronymus' Leben, sein

10 Vgl. Höver 1983, Sp. 688. Die relativ genauen Angaben beziehen sich auf Äußerungen in der überlieferten Korrespondenz von Johann, in der er seine Arbeit an der Übersetzung wiederholt erwähnt.

11 Zit. n. Klapper 1930, S. 7.

12 Vgl. Klapper 1964, S. 32.

Sterben und seinen Tod berichten. Eusebius von Cremona (geb. Mitte des 14. Jh., gest. 1420) war ein Schüler von Hieronymus. Er begleitete ihn während seiner Reise in den Orient, und im Jahre 386 ließ er sich mit ihm in Betlehem nieder.¹³ Augustinus (13.11.354–28.8.430), der größte lateinische Kirchenlehrer, stand mit Hieronymus in brieflichem Kontakt – es sind 19 Briefe überliefert (ebd.). Cyrillus von Jerusalem (um 313–387) war Bischof bzw. Obermetropolit von Jerusalem und wurde wohl wegen seines Amtes als angeblicher Verfasser des dritten Briefes gewählt (ebd.). Der lateinische Text der Hieronymus-Briefe entstand in Italien und wurde vor 1300 datiert. Wie schon erwähnt, brachte ihn Johann im 14. Jahrhundert aus Italien nach Böhmen mit und übersetzte ins Deutsche.

Für wen war diese Übersetzung nützlich bzw. wer hat sie gelesen oder vielleicht wegen der schönen Ausschmückung nur angeschaut? Zweifelsohne gab es interessierte Personen, für die die Hieronymus-Briefe eine große Bedeutung hatten und die in den Prager oder böhmischen Werkstätten Schreiber und Illuminatoren bezahlten. Es sind nämlich bis heute ca. 15 Handschriften überliefert, die kurz nach dem Tod des Übersetzers entstanden sind, überwiegend aus Böhmen stammen und bei denen sich noch mehrere Gemeinsamkeiten finden lassen: Es handelt sich um Handschriften, die sich für den Text als solchen interessieren – die Übersetzung der ‚Hieronymus-Briefe‘ ist komplett überliefert, und zwar mit der Vorrede Johannis von Neumarkt, in der er sich ausdrücklich als Bischof von Olmütz bezeichnet. Häufig handelt es sich um Handschriften, die nur diesen Text beinhalten. Diese frühesten Handschriften beweisen nicht nur das Interesse am Text als solchem, sondern auch die Bereitwilligkeit, in Handschriften zu investieren, da diese unter die wertvollsten Stücke der Überlieferung der ‚Hieronymus-Briefe‘ gezählt werden müssen: Sie sind teilweise aus Pergament,¹⁴ sorgfältig ausgeführt und geschrieben und oft illuminiert.¹⁵

In Böhmen gab es also interessierte Mäzene, die in die Handschriften investierten. Wie war die Situation mit der Verehrung des hl. Hieronymus in den deutschsprachigen Ländern? Allem Anschein nach gelangte der heilige Hieronymus in Deutschland nämlich erst im 15. Jahrhundert zu großer Beliebtheit. Bernd Hamm bezeichnet ihn sogar als Mode-Heiligen des Spätmittelalters und beweist dies u. a. am Bei-

13 Vgl. Bauer 1992, S. 306.

14 Berlin, Staatsbibliothek: Cod. mgq 842; Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek: Cod. Ms. Theol. 82; Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cod. Cpg 483; München, Staatsbibliothek: Cod. cgm 60; Paris, Bibliothèque Nationale: Cod. MS allem. 36.

15 Vgl. Hella Fröhmer-Voss 2005, S. 250f.

spiel der Vornamengebung in Nürnberg zwischen 1350 und 1520.¹⁶ Er ist davon überzeugt, dass „die erhaltenen Kirchenväter-Darstellungen in der bildenden Kunst des Spätmittelalters, Tafelbilder, Zeichnungen, Holzschnitte, Kupferstiche, Fresken, Buch- und Glasmalereien, Holz- und Steinplastiken [...] eine überragende Sonderstellung des Hieronymus“ (ebd. 155) beweisen. Diese wichtige Stellung unter anderen Heiligen bezeugen die erhaltenen Handschriften, die die Übersetzung mit anderen verbreiteten Texten über andere Heilige enthalten. Im Vergleich zur Situation des ausgehenden 14. Jahrhunderts in Böhmen, aus dem keine einzige deutschsprachige Handschrift, in der andere Heilige zu finden wären, erhalten ist, ist also die Situation in den deutschsprachigen Ländern anders.

Die zweite Gruppe der Handschriften, die in den deutschsprachigen Ländern im 15. Jahrhundert verbreitet waren, beinhaltet die Übersetzung der ‚Hieronymus-Briefe‘ als Text, der auf ein gutes Sterben vorbereiten sollte. Der geistliche Beistand am Totenbett eines Sterbenden war nämlich der verdienstvollste Akt der Nächstenliebe, und Texte wie Thomas Peuntners ‚Kunst des heilsamen Sterbens‘ sollten Ermahnungen, Befragungen, Gebete und zusätzliche Betrachtungen zu diesem entscheidenden Moment im Leben eines Christen liefern.¹⁷ In diesem Kontext eignen sich die Texte unserer Übersetzung mit der Thematik des Todes des heiligen Hieronymus hervorragend und wurden wohl deswegen in mehrere Handschriften in diesem Zusammenhang eingegliedert: die Dominikanerinnen im Nürnberger Katharinenkloster schrieben im Jahre 1446/47 absichtlich nur einen bestimmten Auszug aus dem Eusebius-Brief ab, der den Tod von Hieronymus direkt behandelt: „Dicz ist die andechtig red vnd gepet das der erwirdig sant Jeronimus pet von dem heiligen sacrament da er sterben solt. Sant Jeronimus sprach zu seinen prudern an dem ende seines todes [...]“. ¹⁸ Und in der Heidelberger Handschrift Cpg 60 aus dem Jahre 1460 finden wir sogar mehrere Texte mit dieser Thematik: den ‚Tod des Sünders‘, die ‚Memoria improvisae mortis‘ auf Deutsch und die oberdeutsche Übersetzung des ‚Speculum artis bene moriendi‘ Rudolfs III. ¹⁹

Der letzte Aspekt, der aus der Überlieferung der Hieronymus-Briefe in den deutschsprachigen Ländern im 15. Jahrhundert hervorgeht, ist die Provenienz der Handschriften. Wie schon Werner Williams-Krapp richtig konstatiert, führen, wenn man sich mit der Überlieferungsge-

16 Vgl. Hamm 2010.

17 Vgl. Knapp 2004, S. 245.

18 Nürnberg, Stadtbibliothek, Cod. VI, 56, fol. 256^v-271^r.

19 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Cpg 60, Südwestdeutschland.

schichte volkssprachlicher geistlicher Texte im 15. Jahrhundert befasst, die Provenienzen der Handschriften immer wieder in Klöster.²⁰ Auch die ‚Hieronymus-Briefe‘ entstanden im 15. Jahrhundert so gut wie ausschließlich in monastischen Einrichtungen, und zwar meistens in solchen, in denen eine Reform durchgeführt wurde. Die Einführung der strengen Observanz ging nämlich meistens mit der Pflege gemeinschaftlicher Lektüre und mit der Einrichtung einer Bibliothek oder eines Skriptoriums einher, wo neue Codices entstehen konnten (ebd. 174). Die Handschriften, die unsere Übersetzung überliefern, können diese Vermutung unterstützen, weil sie in verschiedenen Klöstern zu finden waren: im Augustinerchorherrenstift in Rebdorf, in den Benediktinerklöstern in Scheyern, Rajhrad und Mondsee und im Frauenkloster St. Georgen, bei den Dominikanerinnen in Medlingen bei Dillingen, in Unterlinden bei Colmar, in Himmelskron in Worms-Hochheim, in Schwäbisch Gmünd oder in Nürnberg, bei den Klarissen, zwei weitere in den Kartausen in Köln und Buxheim, und eine Handschrift befand sich bei Franziskanern in München.

Abschließend lässt sich also zusammenfassen, dass die Konzentration auf den Text der ‚Hieronymus-Briefe‘ als solchen bzw. auf die Person Johanns von Neumarkt in den deutschsprachigen Ländern im Vergleich zum 14. Jahrhundert, in dem in Böhmen zahlreiche prachtvolle Codices mit der Übersetzung entstanden, im Laufe des 15. Jahrhunderts verschwand. Es konnten zwei grundlegende Tendenzen festgestellt werden, was das Interesse an diesem Werk betraf: Zum einen können die Texte, die aus dem 14. und vom Anfang des 15. Jahrhunderts erhalten sind, als Beleg für die Bewunderung oder Hochschätzung des Kanzlers Johann bzw. des von ihm übersetzten Textes verstanden werden. Das Interesse der Auftraggeber sowie der Rezipienten im ausgehenden 14. Jahrhundert konzentrierte sich auf den Text als solchen oder auf die Person des Autors/Übersetzers als Objekt der Verehrung. Hierfür spricht die Entstehungszeit der Handschriften nicht lange nach dem Tod Johanns oder vielleicht sogar zu seinen Lebzeiten.

Zum anderen verschwand dieses Phänomen im 15. Jahrhundert, die Übersetzung wurde zum Bestandteil größerer Komplexe von Texten und verlor oft ihre bedeutende Stellung am Anfang der Codices. Im Gegenzug verbreitete sich die Hieronymus-Verehrung in Deutschland im 15. Jahrhundert rasch. Der Heilige wurde in mehreren Kontexten als Vorbild verwendet, und so blieb die Übersetzung der ‚Hieronymus-

20 Vgl. Williams-Krapp 2012, S. 173.

Briefe‘ interessant. Sie wurde vielfach weiter kopiert und verbreitet und u. a. im Kontext der Heiligen-Verehrung oder der Ars-Moriendi-Texte verwendet und unterstützt die selbständige schöpferische Tätigkeit der Mönche oder der Nonnen. Es handelt sich um ein einzigartiges Werk, das den Weg aus Böhmen nach ganz Deutschland, Österreich und in die Schweiz schaffte und von dem bis heute die bewundernswerte Anzahl von 63 Handschriften erhalten ist.

Quellenangaben

- Bauer, Erika: Zur Geschichte der Hieronymus-Briefe. In: Janota, Johannes u. a. (Hg.): Festschrift. Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen: De Gruyter Verlag 1992, S. 305-321.
- Bláhová, Marie: Osobnost Jana ze Středy. In: Brodský, Pavel / Spurná, Kateřina / Vaculínová, Marta (Hg.): Liber viaticus Jana ze Středy. Praha: Academia Verlag 2016, S. 35-71.
- Bláhová, Marie: Život a dílo Jana ze Středy. In: Ryszard, Gladkiewicz (Hg.): Studia z dziejów Środy Śląskiej, regionu i prawa średzkiego. Acta Universitatis Vratislaviensis 980. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1990, S. 77-93.
- Frühmorgen-Voss, Hella u. a.: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Bd. 6, 3/4. München: C.H. Beck Verlag 2005.
- Hamm, Bernd: Hieronymus-Begeisterung und Augustinismus vor der Reformation. Beobachtungen zur Beziehung zwischen Humanismus und Frömmigkeitstheologie (am Beispiel Nürnbergs). In: Hamm, Bernd / Friedrich, Reinhold / Simon, Wolfgang (Hg.): Religiosität im späten Mittelalter: Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen. Tübingen: Mohr Siebeck 2011, S. 154-342.
- Höfer, Werner: Johann von Neumarkt. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon 4. Bd. 2. Berlin / New York: De Gruyter Verlag 1983, Sp. 686-695.
- Höfer, Werner: Johann von Neumarkt. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon 11. Berlin / New York: De Gruyter Verlag 2004, Sp. 795.
- Klapper, Joseph: Johann von Neumarkt, Bischof und Hofkanzler: religiöse Frührenaissance in Böhmen zur Zeit Kaiser Karls IV. Erfurter theologische Studien, Bd.17. St. Leipzig: Benno-Verlag 1964.
- Klapper, Joseph: Schriften Johanns von Neumarkt. Buch der Liebkosung, Übersetzung des Pseudoaugustinischen Liber soliloquiorum animae ad Deum. Vom Mittelalter zur Reformation 6,1. Berlin: Weidmann Verlag 1930.
- Knapp, Fritz Peter: Die Literatur des Spätmittelalters in den Ländern Österreich, Steiermark, Kärnten, Salzburg und Tirol von 1273 bis 1439. Bd. 2: Die Literatur zur Zeit der habsburgischen Herzöge von Rudolf IV. bis Albrecht V. (1358-1439). Geschichte der Literatur in Österreich 2,2. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2004.
- Piur, Paul: Briefe Johanns von Neumarkt: Sammlung; mit einem Anhang: Ausgewählte Briefe an Johann von Neumarkt, urkundliche und briefliche Zeugnisse zu seinem Leben. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung 1937.
- Regesta Imperii. Online verfügbar unter <http://www.regesta-imperii.de/> [Zugriff am 27.07.2023].
- Rieckenberg, Hans Jürgen: Zur Herkunft des Johann von Neumarkt, Kanzler Karls IV. In: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters Nr. 31/1975, S. 555-569.
- Williams-Krapp, Werner: Observanzenbewegungen, monastische Spiritualität und geistliche Literatur im 15. Jahrhundert. In: Ders. / Freienhagen-Baumgardt, Kristina / Stegherr Katrin (Hg.): Geistliche Literatur des späten Mittelalters. Tübingen: Mohr Siebeck 2012, S. 173-189.

„Eigens unübersetzt gelassen“: Momente der Mehrsprachigkeit bei Peter Handke

Thorsten Carstensen (University of Amsterdam)

ORCID ID: 0000-0002-0046-9197

Abstract Deutsch:

Phänomene der Mehrsprachigkeit prägen das Werk Peter Handkes und verweisen auf das übergeordnete poetologische Anliegen seines Schreibens. Insbesondere die Einbettung fremdsprachigen Vokabulars in seine Reiseerzählungen seit den 1980er Jahren unterstreicht die Absicht des Autors, die epische Form zur Verhandlung universeller Konstellationen zu nutzen. Handke bedient sich des Sprachwechsels nicht nur, um polyglotte, multikulturelle Lebenswelten darzustellen, sondern auch, um auf eine Entschleunigung des Lesevorgangs hinzuwirken. Unübersetzte Zitate aus literarischen Texten erlauben darüber hinaus die Verortung des eigenen Schaffens in einer breiteren epischen Tradition. Dieser Beitrag untersucht Beispiele von Übersetzung und Unübersetzbarkeit in Handkes Werk, wobei der Schwerpunkt auf dem Entziffern des Slowenischen in *Die Wiederholung* (1986) und der Integration französischen Vokabulars in *Die Obstdiebin* (2017) liegt.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur, Mehrsprachigkeit, Reise-literatur, Übersetzung, Wörterbücher, Peter Handke

“Deliberately left untranslated:” Moments of Multilingualism in Peter Handke’s Works

Abstract English:

Phenomena of multilingualism have consistently characterized Peter Handke’s writing, pointing to the broader poetological concerns of his work. Since the 1980s, the inclusion of foreign-language vocabulary has been particularly prominent in his travel narratives, reinforcing the author’s intention to use the epic form to explore universal constellations. Handke employs language shift not only to portray polyglot, multicultural environments, but also to highlight the importance of a slower reading experience. In addition, untranslated quotations from literary texts serve to position Handke’s oeuvre within a wider tradition of epic writing. This article traces instances of translation and untranslatability in Handke’s works, with particular emphasis on the transfiguration of Slovenian in *Die Wiederholung* (1986) and the incorporation of French vocabulary in *Die Obstdiebin* (2017).

Keywords: Austrian Literature, Multilingualism, Travel Writing, Translation, Dictionaries, Peter Handke

Einleitung

In Peter Handkes Erzählung *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere* (2017) findet sich eine Episode, die charakteristisch ist für das Programm der mehrsprachigen Vermessung der Welt, die dieser Autor in seinem epischen Spätwerk betreibt. Auf ihrer Reise von Paris in die Picardie gelangt die Protagonistin namens Alexia in der abendlichen Dunkelheit nach Courdimanche – „kein Ortsname in ganz Frankreich, der einen französischeren Klang hatte [...] und zugleich ein Klang wie aus einer Fabel“.¹ In der dörflich anmutenden Gemeinde nordwestlich von Paris betritt sie das letzte beleuchtete Haus, dessen Tür „sperrangelweit“ (OB 224) offen steht. Wie sich herausstellt, befindet sie sich in einem Trauerhaus, in dem Angehörige schweigend am Sarg Totenwache halten. Alexia, in dieser Passage auch „Fremdlingin“ (OB 226) genannt, gesellt sich zu ihnen, und nachdem Speisen und Getränke serviert worden sind, beginnen die Einheimischen sich zu unterhalten, gar zu lachen. Die Gespräche werden zwar in einer Sprache geführt, „wie sie die weit in der Welt Herumgekommene noch nie vernommen hatte“ (ebd.). Gerade jedoch das Nicht-Verstehen dieser Sprache, in der selbst das Niesen fremd klingt, wirkt auf Alexia beflügelnd und beruhigend zugleich:

[D]ie unbekannte Sprache, unvertraut wie noch keine, zu erraten nicht ein einziges Wort, auch durch den unbestimmbaren Klang. Es gab ihn zwar, den Klang. Doch was besagte der? Fragen? Nein: auch sie fragte nicht; schwieg überhaupt still. [...] Hinhören, ja. Aber wortlos bleiben. Und Alexia spürte, wie dabei eine Kraft ihr zuwuchs und ein Frieden sich ausbreitete, welcher nicht bloß ihr eigener war. „Ah, eine unbegreifliche Sprache, so schön ist sie. Hört nicht auf, sie zu sprechen, nicht so bald, nicht in dieser Nacht, bitte!“ (OB 227f.)

Handke betreibt in dieser Passage die Auratisierung einer fremden Sprache, die zwar „unbegreiflich“ ist, Gemeinschaft aber auch ohne wörtliches Verständnis stiftet. Im Kontext der Handlung bildet diese Sprache damit einen Gegenpol zum Französischen, der offiziellen, in

1 Handke 2017, S. 227. Nachfolgend unter der Sigle „OB“ im Haupttext zitiert.

der *Obstdiebin* eher mit Kontrolle und Macht assoziierten Landessprache. Zugleich entwirft Handke mit Blick auf die Menschen in dem Trauerhaus, bei denen es sich um offenbar schon lang ansässige Einwanderer handelt, das Bild einer mehrsprachigen Gesellschaft im Herzen Frankreichs. Denn Alexia zweifelt nicht daran, dass die Anwesenden problemlos spontan die Sprache wechseln könnten:

Dabei wußte sie: würde sie ihrerseits den Mund auf tun und reden, in der geltenden Nationalsprache, verstünden sie die andern und antworteten ihr selbstverständlich, wenn auch vielleicht mit Akzent: schließlich lag Courdimanche mitten in Frankreich, wo sie sämtlich lang schon seit Jahrzehnten eingebürgert waren [...]. (OB 227)

Phänomene der Mehrsprachigkeit prägen das Schreiben des „Orts-Schriftsteller[s]“² Peter Handke seit jeher. Für die Reiseerzählungen seit den 1980er Jahren sind sie sogar konstitutiv, bekräftigen diese doch den Anspruch des Epikers, universelle Konstellationen zu verhandeln. Wie Alexander Honold bemerkt hat, bedient sich Handke des Sprachwechsels in seinem Werk „zur Darstellung polyglotter, multikultureller Lebensverhältnisse und zur Propagierung einer ihnen gemäßen Denkweise“.³ Sprachwechsel vollziehen sich dabei auf unterschiedlichen Ebenen. Von zentraler Bedeutung sind naturgemäß die Bezugnahmen auf anderssprachige literarische Texte. So nutzt Handke häufig die Möglichkeit, bereits durch peritextuelle Zitate – etwa eine im englischen Original wiedergegebene Dylan-Songzeile als Motto – den Anschluss an einen internationalen Kanon herzustellen.⁴ Dabei ruft er bewusst jene Beispiele „großer“ Literatur auf,⁵ innerhalb derer er sein eigenes Schreiben verortet. Die auch in den Haupttext eingestreuten Titel amerikanischer Popsongs tragen weniger poetologische Konnotationen, als dass sie Handlung und Figuren kommentieren – etwa wenn dem Erzähler in der *Obstdiebin* beim Anblick der lange verschwundenen Hauptfigur Paul Simons Lied „Mother and Child Reunion“ in den Sinn kommt (OB 109f.). Werden amerikanische Lyrics bei Handke meist verdeckt in deutscher Übersetzung – also im Sinne einer *latenten* Mehrsprachigkeit⁶ – zitiert, so wird die sprach-

2 Handke / Hamm 1987, S. 19.

3 Honold 2017, S. 248 (Fn).

4 Vgl. Dembeck 2017, der darauf hinweist, dass „das Zitieren grundsätzlich der (wenn auch womöglich alternativen) Kanonbildung zuarbeitet“ (S. 208).

5 Vgl. Handke 1998, S. 240.

6 Vgl. Zemanek / Willms 2014, S. 8

liche Differenz im Drama *Immer noch Sturm* (2010) explizit hervor-
gehoben. Dort bringt Valentin das Amerikanische der Popmusik als
Verkörperung der „Westwelt“ ins Spiel, als Möglichkeit, „Weltbürger
[zu] werden“ und aus der „Eingeschlossenheit in die Berge und in die
verstockte berglerische Sprache“ ins „Offene“⁷ zu kommen: „Love me
tender. O my darling Clementine. Long distance information, give me
Memphis, Tennessee. In the midnight hour, I gonna shake my tam-
bourine. Come closer. Do you feel it? Knocking on heaven’s door ...
Long as I can see the light ... We shall gather at the river –“ (ebd. 83).
In Handkes Reiseerzählungen, deren Protagonisten sich „im Raum und
in der Sprache zugleich“⁸ bewegen, verweisen unübersetzte Vokabeln
und Sätze auf die Problematik der Bedeutungsübertragung von einer
Sprache in die andere. In den Journalen ist die Mehrsprachigkeit zu-
gleich eine Vielstimmigkeit: Handke vergleicht dort deutsche Redens-
arten mit ihren französischen Pendants (etwa einen „Morgengruß“⁹)
und montiert Pariser Gesprächsfetzen. Er zitiert Definitionen aus Wör-
terbüchern und programmatische Passagen aus literarischen Texten
im fremdsprachigen Original. Derweil veranschaulichen die Zeichen
des altgriechischen Alphabets den manifesten Sprachwechsel auch
visuell. Gerade aus der Einsicht in eine generelle Unübersetzbarkeit
sprachlicher Äußerungen leitet Handke die Motivation für das Über-
setzen ab: „Unübersetzbare deutsche Sprache, immer wieder: ‚das
Nachsehen haben‘, ‚vorlieb nehmen‘; unübersetzbar schier (‚schier‘)
alle Sprachen? – Also übersetzen! (‚Saludos à Miguel de Cervantes‘)“
(DIA 340).

Als Leitmotiv, das auf die Erkundung der Grenzen und Übergänge
zwischen Sprachen und Kulturen verweist, dient in Handkes Texten
das Wörterbuch. In einem Interview bekannte der Autor vor einigen
Jahren, die *Odyssee* Homers Wort für Wort aus dem Altgriechischen
zu übersetzen, wobei „er sechs, sieben Verse am Tag“ schaffe – „[m]it
einem tollen Wörterbuch aus dem 19. Jahrhundert von Karl Schenkl,
einem dienstbaren Geist.“¹⁰ Wie man im Journal der Jahre 2016–2021
erfährt, war dieses Wörterbuch auch bei der Lektüre der Apostelbriefe
und der Evangelien stets zur Hand; seine Anwesenheit ist so selbstver-
ständlich wie unverzichtbar: „Und wieder tuscheln die Seiten des Alten

7 Handke 2010, S. 82.

8 Renner 2020, S. 427.

9 Handke 2022, S. 16. Dieser Journalband, *Innere Dialoge an den Rändern 2016–2021*, wird nachfol-
gend unter der Sigle „DIA“ im Haupttext zitiert.

10 Handke / Herwig / Michaelsen 2021. Handke bezeichnet sich in Anlehnung an einen Eintrag in
Schenkls Wörterbuch als „Kleingläubige[n]“: „(ὀλιγόπιστος, danke, Karl Schenkl für Dein Wörterbuch
1886!)“. Vgl. Schenkl 1897, S. 562.

Wörterbuchs beim Umblättern wie zutrauliche Haustiere. Wie Haustiere? – *Als Haustiere*“ (DIA 331; H.i.O). Auch seinen Figuren legt der Autor gern ein Wörterbuch in den Rucksack – nicht als Ballast, sondern als unerschöpflichen Reiseproviant. Die Lektüre dieses Buches im Unterwegssein hat dann nicht selten eine Verstärkung des Gegenwartsbezugs zur Folge: Gerade fremdsprachige Naturbegriffe können aktuelle Wahrnehmungen akzentuieren. Während also die Obstdiebin auf ihrer Fahrt ins französische Landesinnere ein russisches Wörterbuch bei sich führt (OB 253), heißt es im Epos *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2002) über die Bankfrau, dass sie auf ihrer Reise durch Spanien täglich einen „Arabisch-Sammelband“¹¹ studiere und dabei Wortschatz, Aussprache und Grammatik übe. So thematisiert *Der Bildverlust* durch die bilinguale Präsentation von Wahrnehmungen¹² nicht nur den arabischen Einfluss auf die spanische Kultur zur Zeit eines Miguel de Cervantes,¹³ der eine wesentliche Referenz für Handkes epische Projekte darstellt. Ohnehin ergänzen das Lesen im Wörterbuch und der dadurch gestiftete Kontext der Mehrsprachigkeit Handkes Dreisatz für eine nachhaltige Resakralisierung des Daseins: „Schreiben / Erzählen / Rhythmisieren“ (DIA 62).

„Die Wörter der Kindheitslandschaft“: Das Slowenische

In Handkes Schreiben ist das Prinzip der Mehrsprachigkeit seit jeher autobiographisch grundiert und untrennbar mit dem Slowenischen verbunden – einer Sprache, die ihm schon als Kind vertraut war, da sie von seinen Kärntner Großeltern mütterlicherseits zu Hause gesprochen wurde. Als Handke im Jahr 2019 in seiner Rede zur Verleihung des Nobelpreises an „den Anstoß für mein nun fast lebenslanges Schreiberleben“¹⁴ erinnert sowie an die Formen und Rhythmen, die sein Schreiben begleitet haben, tut er dies mit einem bewussten Sprachwechsel:

Die frühesten Schwingungen oder Schwingungskräfte kamen freilich nicht von den Künsten, sondern bewegten und durchdrangen das Kind, das ich war, mit den slowenisch-slawischen religiösen Litaneien unter den romanischen Bögen der Kirche nah dem Geburtsort Stara Vas. Und jene

11 Handke 2002, S. 28.

12 Vgl. Handke 2020, S. 462.

13 Vgl. Pichler 2007.

14 Handke 2019.

monotonen und zugleich so melodiösen Anrufungen himmelwärts durchdringen und beatmen mich inzwischen Siebenundsiebzigjährigen weiterhin [...]. (Ebd.)

Es folgen in der Rede 14 Anrufungen, „eigens unübersetzt gelassen“:

Mati Stvarnikova – prosi za nas
Mati Odresenikova – prosi za nas
Sadež modrosti – prosi za nas
Začetek našega veselja – prosi za nas
Posoda duhovna – prosi za nas
Posoda časti vredna – prosi za nas
Posoda vse svetosti – prosi za nas
Roža skrivnostna – prosi za nas
Stolp Davidov – prosi za nas
Stolp slonokosteni – prosi za nas
Hiša zlata – prosi za nas
Skrinja zaveze – prosi za nas
Vrata nebeška – prosi za nas
Zgodnja danica – prosi za nas (ebd.)

Wenn Handke also im Journal formuliert, sein Erzählen entspringe dem Bedürfnis, „das Recht der Vorfahren zu vertreten“¹⁵ und damit „den Toten Ehre [zu] machen“ (ebd. 218), so ist dieses Anliegen unbedingt auch mit dem Erleben und Einüben des Slowenischen verbunden. Nirgends wird dieser „Ahnenkult“, der darauf abzielt, das Schicksal der Kärntner Slowenen in der Schrift zu bewahren, eindringlicher entfaltet als in dem Roman *Die Wiederholung* (1986).¹⁶ Dort reist der junge Filip Kobal auf den Spuren seines verschollenen Bruders aus dem Kärntner Dorf nach Slowenien – eine Reise, die er 25 Jahre später erzählerisch wiederholen wird, um sich „der Vorfahren würdig zu erweisen und das, wofür sie stehen, auf meine Weise zu retten“ (W 291). Als urtümliche, liturgische Sprache, deren „Inbrunst“ (W 196) der junge Kobal während der Gottesdienste im Kindheitsdorf erlebt hat, besitzt das Slowenische ein außergewöhnliches Potential, Bilder zu stiften.¹⁷ Anders als das Deutsche vermittelt das Slowenische die Welt nicht als „Schlagzeile“, sondern als „reine Nachricht“ (W 132):

15 Handke 1998, S. 320.

16 Handke 1999. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „W“ zitiert.

17 Zur bildstiftenden Funktion des Slowenischen bei Handke vgl. Hafner 1993, S. 223-226.

Auch die Namen an den Geschäften konnte ich übersetzen, sie waren ja alle einfach; An dem Milchladen stand so im Gegensatz zu der Marktschreierei im Norden oder Westen nichts als das Wort für die Milch, an dem Brotladen das bloße Wort für das Brot; und die Übersetzung der Wörter *mleko* und *kruh* war keine ins Anderssprachige, sie war eine zurück in die Bilder, in die Kindheit der Wörter, ins erste Bild von Milch und Brot. (W 132f.; H.i.O)

In *Die Wiederholung* ist es dann in der Tat eine Übersetzungsleistung „zurück in die Bilder“, mit der sich der Protagonist seine Familiengeschichte zu erschließen sucht. Das Lern- und Studienheft, das der Bruder Gregor seinerzeit in der Landwirtschaftsschule von Marburg/Maribor führte, ist seither ein Leitmotiv in Handkes Werk. „Zwar hatte ich das Buch bisher immer wieder angeschaut, es aber nicht recht entziffern können; denn die Unterrichtssprache an der Landwirtschaftsschule war das Slowenische gewesen.“ (W 156f.) Filip Kobal widmet sich der Einträge des Bruders mithilfe eines „großen slowenisch-deutschen Wörterbuch[s] aus dem neunzehnten Jahrhundert“ (W 154), welches dieser ebenfalls hinterlassen hat: „Das Werkheft des Bruders handelte vor allem vom Obstbau. Mit Hilfe des Wörterbuchs konnte ich es in seinen Grundzügen entziffern.“ (W 161) So verweist das Slowenische auf die frühe Erfahrung von Mehrsprachigkeit und damit auf die ersten dörflichen Bilder, die den Grund von Handkes Erzählen ausmachen:

Trug zu solcher Kraft der Wörter nicht auch bei, daß ich sie, anders als die deutschen, nicht sofort verstand und in der Regel erst übersetzte, und zwar nicht aus der fremden Sprache in meine eigene, sondern aus einer Ahnung – so unverständlich mir vieles Slowenische war, so vertraut erschien es mir ja – ohne Umweg ins Bild: in den Obstgarten, eine Aststütze, ein Stück Draht? [...] Wurde durch ein derartiges Übersetzen aus einem blinden Lesen nicht ein sehendes, aus einem blicklosen Tun nicht ein Wirken? (W 164f.)

Das Entziffern des Slowenischen trägt geradezu utopische Züge, ist es doch ein Lesen, welches auch den Umkreis des Lesenden momentweise verwandelt. In der Vorstellung Kobals erfasst diese Verwandlung sogar den Vater, der im Haus eigentlich keine Bücher duldet und dessen Anwesenheit normalerweise dazu führt, dass dem lesenden Sohn das Schriftbild „erstarrt“ und von „weißliche[n] Rinnen“ (W 155)

durchkreuzt wird. Der Anblick des übersetzenden Sohnes jedoch, so dessen Hoffnung, würde den Vater milde stimmen:

Sogar der Vater, so stellte ich mir vor, wäre er da in das Zimmer getreten, hätte, schon auf der Schwelle, seinen Groll vergessen und angesichts der vor Geistesgegenwart leuchtenden Übersetzeraugen sich einmal mit seinem Sohn einverstanden erklärt: „Ja, das ist jetzt *sein* Spiel!“ (W 165; H.i.O)

Neben der familiären besitzt das Entziffern des Slowenischen auch eine poetologische Funktion, ist es doch eingebunden in Handkes Traum vom neuen Epos. Da die Lektüre im slowenischen Wörterbuch auf Verlangsamung zielt, erlöst sie den Leser von der Ästhetik des vom Plot getriebenen Romans. So wie Filip Kobal das alte Wörterbuch des verschollenen Bruders nachbuchstabiert (W 205f.), wehrt sich auch Handkes Schreiben gegen ein schnelles Lesen.¹⁸ Es geht somit um jene Fragen einer idealen Lektüre, die das Begriffsfeld von Roman und Epos seit dem 18. Jahrhundert prägen¹⁹ und die Handke spätestens seit der *Wiederholung* beharrlich verhandelt:

Zurück von den leeren Viehsteigen, um sich zu besinnen, zum Buch. Ich schritt damit, barfuß wie ich gehockt und gestanden war, vor der Feldhütte auf und ab. Das letzte von dem Bruder angezeichnete Wort hatte eine Doppelbedeutung: Es hieß, übersetzt, sowohl *sich stärken* als auch *die Psalmen singen*. (Sich in diese einzelnen Wörter zu versenken war das ganz Gegensätzliche zu meinem üblichen Versunkensein in die sogenannten „atemberaubenden Geschichten“: Es hob mir stetig den Kopf und den Blick.) (W 216; H.i.O)

Auch im Epos *Der Bildverlust*, dessen Handlung und Figurenpersonal auf den ersten Blick wenig mit der Geschichte der slowenischen Vorfahren zu tun haben, setzt Handke sein Projekt der Wiederholung der Kindheitswörter fort, denn die Sprache der Mutter sickert immer wieder ein: Ohne die entsprechenden Vokabeln für Landstraße und Kartoffeln lässt sich selbst die Reise in die Sierra de Gredos nicht erzählen. So bleibt das Slowenische, wie Fabjan Hafner gezeigt hat, „auch dann Untergrund und Basis“²⁰ von Handkes Schreiben, wenn

18 Vgl. bereits Braun 1989, S. 76.

19 Vgl. Christians 2004, S. 23.

20 Hafner 2006, S. 62. Vgl. auch Hafner 2007.

es oberflächlich kaum sichtbar wird: „Bleib den Wörtern deiner Kindheit treu; jedes andere Wort wäre falsch.“²¹

Entziffern: Übersetzen als entschleunigtes Lesen

„Immer wieder: das Buchstabieren, Wort-für-Wort-Lesen, Kombinieren, Entziffern, es ist ein, es wirkt als Stoff-Schaffen, als Verstofflichen, Materialisieren – und es materialisiert zugleich mich, den Entzifferer“ (DIA 244). So wie die Kapitelle jener romanischen Kirchen, die Handke in den achtziger Jahren auf regelrechten Pilgerreisen besucht, entziffert werden müssen,²² liegt für den Autor auch die besondere Faszination der fremdsprachigen Texte darin, dass sie Wort für Wort zu ‚buchstabieren‘ sind.²³ Sichtbar wird dieser Prozess der Entschleunigung, der durchaus kulturkritische Konnotationen besitzt,²⁴ insbesondere in Handkes Übersetzungen literarischer Texte aus dem Slowenischen, Englischen, Französischen und Altgriechischen. Wie Fabjan Hafner treffend bemerkt hat, zeichnen sich diese durch eine „behutsame, zögerliche Annäherung und Anverwandlung der Ausgangstexte“²⁵ aus. Wie bereits der deutsche Titel – *Der Kinogeher* – seiner Übersetzung von Percy Walkers Roman *The Moviegoer* andeutet, verfolgt Handke im Übersetzen einen Ansatz, der nahe liegende Entsprechungen vermeidet und damit die Ausgangssprache sowohl verdeutlicht als auch verfremdet.²⁶

Für ein solches Entziffern fremdsprachiger Texte, das die „Entdeckerfreuden“ (DIA 154) aktiviert, liefern die Journale zahlreiche Beispiele. Dabei handelt es sich um Alltagstexte wie die „weiße Neonschrift“²⁷ eines Lokals, die erst beim Näherkommen lesbar wird, oder den „Arbeitssuchzettel an einer Bahnhofsplatane“ (DIA 25) im Vorort bei Paris. Aber auch Inschriften an antiken Stätten, die Handke im Unterwegssein im Notizbuch festhält, harren der Entzifferung. So heißt es in einem Eintrag aus dem Dezember 1987 über den Besuch der Ruinen der antiken Stadt Herakleia Lynkestis im mazedonischen Bitola: „und endlich die Hesiod-Inschrift aus ‚Werke und Tage‘, ich habe sie kopiert

21 Handke 1983, S. 34.

22 Vgl. Handke 2005, S. 23. Zu Handkes Beschäftigung mit der Romanik vgl. Carstensen 2013.

23 „Die unlösbaren Probleme als die fruchtbarsten, die belebendsten (z. B. die Probleme des Übersetzens)“ (DIA 55).

24 Vgl. Carstensen 2022 sowie Polster 2019.

25 Hafner 2009, S. 74.

26 Vgl. Hafner 2009, S. 76.

27 Handke 2005, S. 48. Nachfolgend unter der Sigle „GU“ im Haupttext zitiert.

und werde sie noch entziffern, ‚dem Gott Gerechtigkeit...?‘ (theô dikaiosyne)“ (GU 30f.). Entziffert werden aber vor allem fremdsprachige literarische und philosophische Texte, die das eigene Schaffen beglaubigen können – etwa die Schriften der Vorsokratiker, die Handke in den achtziger Jahren während seiner Weltreise im Gepäck hat (vgl. GU 46), oder das Neue Testament, das er 2016/17 auf Altgriechisch liest und dessen Wörter ihm „als eine spezielle Erdkarte“ (DIA 115) erscheinen. Eine besondere Rolle im Kontext der Darstellung von Mehrsprachigkeit nimmt bei Handke der mittelalterliche Ritterroman ein. So zeichnet sich die Sängerin in der Erzählung *Kali. Eine Vorwintergeschichte* (2007) beispielsweise dadurch aus, dass sie die altfranzösische Ausgabe von Chrétien *Lancelot ou Le chevalier de la charrette* liest. Die Erzählung zitiert zunächst aus dem Altfranzösischen und inszeniert das Lesen dabei als ein langsames Übersetzen: „Während der Finger der Leserin den Zeilen nachging, bewegte sie wieder die Lippen, und allmählich wurde dazu ihr Übersetzen hörbar.“²⁸ Indem die Sängerin „lesend-übersetzend“ (KA 37) den fremdsprachigen Text in sich aufnimmt, lässt sie eine Welt vor ihren Augen entstehen, in der sich mittelalterliche Aspekte und Gegenwartsbezüge überlagern:

Die Landschaft zeigt sich deutlich, eine weite, gleichsam abschüssige Ebene mit einigen flachen Hügelrücken, viel Wasser, Bäche, Teiche, Sumpfgürtel, Stricheln der Tropfen eines beginnenden Regens an der Scheibe, Tropfen, einander durchkreuzend, ein Muster wie von gerade entstehenden Schriftzeichen. (KA 37f.)

Diese Szene des idealen, ernstesten Lesens liefert eine komprimierte Fassung von Handkes Ästhetik.²⁹ Geschieht es mit „eine[r] grundandere[n] Geschwindigkeit“ (KA 37), ist das Lesen eben kein Moment der Weltflucht, sondern ermöglicht, im Gegenteil, eine Neuverknüpfung von Innen- und Außenwelt.³⁰ Das Lesen Sorge für eine „Bekräftigung und Steigerung des Hierseins“ (GU 553), verspricht darum die programmatische Notiz auf der letzten Seite des Reisejournals *Gestern unterwegs*, das zugleich ein Lesetagebuch ist. Auch in der Apotheker-Geschichte

28 Handke 2007, S. 36. Nachfolgend unter der Sigle „KA“ im Haupttext zitiert.

29 Zur Bedeutung des Lesens in Handkes Werk vgl. Carstensen 2019.

30 Vgl. Polster 2019, S. 67: „Das langsame Lesen ist nicht nur ein Versuch, der Geschwindigkeit des modernen Lebens entgegenzuwirken, sondern ermöglicht uns vielmehr als Modus der Bewegung, Wahrnehmung und Erfahrung, dem Jetzt in all seiner temporalen Multiplizität unsere Aufmerksamkeit schenken zu können. Handkes langsames Lesen erhält das aufrecht, was die Phänomenologien der Geschwindigkeit scheinbar zu verhindern suchen, nämlich das Jetzt als Ort der Kontingenz und Möglichkeit zu verstehen.“

In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus (1997) ist der Bezug auf die Traditionslinie des mittelalterlichen Epos keineswegs nostalgisch motiviert. Vielmehr dient das Lesen in Hartmann von Aues *Iwein* als Einübung in die „tägliche Raumfahrt“³¹ zu den Naturdingen. Es frischt nämlich den Sinn für die Gegenwart auf: Die Beschreibungen der Sommerlandschaft im *Iwein* helfen dem namenlosen Apotheker, „die jetzige, heutige Sommerwelt“ zu erkennen, sie „klarer vor Augen“³² zu sehen. In *Kali* führt das entziffernde Lesen des altfranzösischen Romans gar dazu, dass der Text ein anderes Bild unserer Gegenwart sichtbar macht und Europa als Kulturlandschaft der langen Dauer entstehen lässt:

Aber das ist ja von jetzt! Das handelt ja klar von heute. Und ich dachte, es gehe um Längstvergangenes. Es ist die Geschichte von Europa, dem anders aktuellen, von unserem Europa. Jeder noch so kleine Landstrich, von dem das Buch erzählt, jede Furt durch einen Bach, jede Brücke, jede Passhöhe, jeder Nebenweg, jeder Viehsteig ist jeweils das ganze Europa, steht, liegt, fließt, verläuft in ganz Europa. Und in dieses von damals bis jetzt, und jetzt, andauernde unsrige Europa ist Deutschland ebenso eingebettet wie Flandern, wie die Pyrenäenhalbinsel, wie die Karpaten, wie Konstantinopel. (KA 43f.)

Und doch: Trotz aller Begeisterung für das Entziffern des Anderssprachigen, das den Lesevorgang beinahe zum Stillstand bringt, ist es das (freilich ebenfalls entschleunigte) Lesen epischer Erzählungen, in dem das Journal-Ich sich aufgehoben wähnt: „Schön und gut, die Paulus-Briefe zu entziffern, ein Gedicht zu buchstabieren [...] – aber erst wenn ich ins epische Lesen gerate, wie jetzt, nach dem Obstbäumebschnitt, mit dem ‚Summer‘ von Edith Wharton: das Gefühl von Heim- oder Einkehr“ (DIA 182).

Die Obstdiebin als Epos der Unübersetzbarkeit

Mit ihren erschöpfenden Listen von Definitionen stellen Wörterbücher gewiss Autoritäten für Sprache und Bedeutung dar. Sie bieten die Möglichkeit, die Welt sprachlich zu kategorisieren und zu organisieren. In der Handhabung jenes griechisch-deutschen Wörterbuchs, mit dem

31 Handke 1982, S. 176.

32 Handke 1997, S. 47.

Handke das Neue Testament übersetzt, erlebt der Autor gar „[m]agische Momente“, wie das Journal verrät: „ich suche ein Wort im Wörterbuch und öffne dieses gerade auf der entsprechenden Seite (wie jetzt ‚hypomône‘, die Ausdauer, An die Römer⁹); und das geschieht mir, wird mir beschert immer wieder“ (DIA 149). In einer epischen Miniatur verbindet sich das Leitmotiv des Wörterbuchs sowohl mit der autobiographischen Spur, die Handkes Erzählen prägt, als auch mit dessen Programmatik:

Immer wieder das Sich-wie-von-allein-Aufblättern des „pergamentenen“ Wörterbuchs, wie das Sich-vor-und-zurück-Drehen einst des Schallplattenkranzes in den Jukeboxen, auf der Suche nach dem 1 Musikstück, und auch das Geräusch, die Geräusche, die Laute der alten Buchseiten beim Blättern entspricht dem (Einst/Jetzt) – und dazu dann „Ich, der Wiederholer“: das Wörterbuch zuletzt hoch und zugleich seitwärts stehend im Haus wiederholte ich einen der in die Höhe und zugleich seitwärts strebenden Zedernäste vor dem Fenster (DIA 324f.)

Freilich kann auch die Kraft des Wörterbuchs nicht verhindern, dass kulturelle Nuancen im Prozess einer Übersetzung verloren gehen. Solche Momente des „translation loss“ macht Handkes Werk immer wieder kenntlich – paradoxerweise dann, wenn es Übertragungen in das Erzähleridiom präsentiert. Die kulturellen und geschichtlichen Konnotationen jener Hoffnung auf Wiederauferstehung, die in der Gospel-Liedzeile „There ain’t no grave / Can hold my body down“ anklingt, die in der *Obstdiebin* in „der Bruststimme von Johnny Cash“ zitiert wird, lassen sich nur schwer in einen hochdeutschen, grammatikalisch korrekten Relativsatz hinüberretten: „Kein Grab, das meinen Körper niederhalten kann!“ (OB 470)

Fremdsprachige Zitate erfüllen in Handkes Erzählen einen mindestens doppelten Zweck. Zum einen verweist die durch die bewussten Sprachwechsel erzeugte Klangvielfalt auf Vorstellungen von kultureller Diversität und Inklusion. Zum anderen erinnert die Einstreuung von anderssprachigen Vokabeln an das kulturell bedingte Phänomen einer fehlenden Äquivalenz im Verhältnis zweier Sprachen. Denn bisweilen, das erkannte schon Arthur Schopenhauer, „drückt eine fremde Sprache einen Begriff mit einer Nüance aus, welche unsere eigene ihm nicht gibt und mit der wir ihn jetzt gerade denken: dann wird Jeder, dem es um einen genauen Ausdruck seiner Gedanken zu thun ist, das Fremdwort gebrauchen, ohne sich an das Gebelle pedanti-

scher Puristen zu kehren [...].³³ Vor diesem Hintergrund gerät *Die Obstdiebin* zum Epos der Unübersetzbarkeit:

Weg von der Tierwelt. Heim in die Zivilisation, brav den regulierten Fluß entlang in die Stadt. Wie hieß doch das Lied aus dem anderen Jahrhundert, gesungen von Petula Clark für Amerika und darüber hinaus die Welt? „Downtown.“ Ob freilich Chaumont-en-Vexin etwas wie eine Downtown hatte? [...] Wie im übrigen „downtown“ übersetzen? Mit „Innenstadt“? Nein. Downtown war unübersetzbar. (Noch so eine Unübersetzbarkeit.) (OB 497f.)

Deutlicher als in früheren Werken unterstreichen die Sprachwechsel in *Die Obstdiebin* als bereichernd empfundene Momente der Unübersetzbarkeit. In dieses letzte Epos werden immer wieder französische Formulierungen eingeflochten, die einen Blick auf einen kulturellen Bedeutungshorizont eröffnen, der den deutschsprachigen Haupttext ergänzt oder abrundet. Wenn der Erzähler darüber Auskunft erteilt, dass eine Bahnhofshalle im Französischen auch als „*salle des pas perdus*, Saal der verlorenen Schritte“ (OB 96; H.i.O) bezeichnet wird, erweitert dieser Begriff das Konnotationsgefüge: In einer typischen Miniatur präsentiert der Text den Aufenthalt auf dem Pariser Bahnhof Saint-Lazare gerade nicht als erhebendes Erlebnis in der Menge, sondern angesichts des fluchtartigen, panischen „Gerenne[s]“ (OB 95) der Menschen als schmerzliche Erfahrung der Vereinzelung.

In einer selbstreflexiven Passage, welche die Position des realen Autors erkennen lässt, erläutert Handkes Text dieses Verfahren und benennt zugleich eine zentrale Figur in der literarischen Ahnengalerie. Die Passage ist ein typisches Beispiel für den bemerkenswerten Umstand, dass in Handkes Werk gerade die fortwährende Lektüre von Vorgängertexten dazu dient, die eigene Autorschaft zu behaupten:

Wolfram von Eschenbachs Geschichten, die, ebenso wie die hier, allesamt in Frankreich spielen, doch Vers um Vers und Reim auf Reim deutsch geschrieben sind, warten zwischendrin nicht selten an den passenden Stellen mit französischen Worteinsprengseln auf, und mir, dem Deutschschreibenden in der französischen Niemandsbucht, *la baie de personne* (einst ein Einwandererland, wenn je eins), kommt zu dem Licht, / wie es jetzt ausstrahlt vom Gesicht / des Bruders, der Heldin / so ein Wolframwort in den Sinn / ein Wort wie bei ihm sonst nie, / und dieses Wort ist: *fleuri*. / Und wieder Unübersetzbarkeit. (OB 525f.; H.i.O)

33 Zitiert nach Horn 1981, S. 237.

Da Handkes Reisende den Anspruch haben, durch das Zusammenspiel von Gelesenem und Wahrgenommenem „[o]rtskundig“³⁴ zu werden, ist es nicht verwunderlich, dass immer wieder fremd klingende Ortsnamen in die Texte integriert sind. Allerdings ist in der *Obstdiebin* auch diesbezüglich eine markante Verschiebung zu beobachten. Während etwa in dem Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* der Handlungsort Santa Fê kulturell überdeterminiert ist und daher auf einer realen Landkarte nicht nachvollziehbar verortet werden kann, wartet *Die Obstdiebin* mit einer „Regionenpoetik“³⁵ auf, die auf einer Verklärung der tatsächlichen Geographie beruht. In einer poetologisch prägnanten Szene präsentiert der Text ein Panorama der Picardie, in dem kartographisches Wissen – Vater und Tochter betrachten eine Landkarte – in das Medium der Schrift übersetzt wird. Die Landschaft ist zwar „leer, jedenfalls menschenleer“ (OB 385), erscheint aber durch die Aufzählung französischer Ortsnamen zugleich als belebter Klangraum (vgl. ebd. 230f.):

Da, der Hügelzug im Westen: La Molière, zu seinen, ihren Füßen, nicht zu sehen, die Dörfer „Sérans“ und „Hadancourt-le-Haut-Clocher“ (das mit dem hohen Kirchturm). Zur Rechten, im Uhrzeigersinn, die Zweiteilung, wie seit dem Mittelalter, der großen Straße, der jetzigen *Route de Blues*: die eine ans Meer, nach Dieppe, die andere ins Landesinnere, nach „Chaumont-en-Vexin“. Und weiter mit der Litanei der Ortsnamen, dem Uhrzeiger nach nord-, ost- und südwärts, im Kreis um das Plateau herum: da unsichtbar alle die Dörfer und Weiler, „Liancourt-Saint Pierre“, „Lavilleteville“, „Monneville“, „Marquemont“ und dann, den Kreis schließend, der andere Hügelzug im Süden, der höchste und längste des Lands hier, die „Buttes de Rosne“, an seinem, ihrem Fuß die Dörfer und Weiler „Neuville-Bosc“, „Tumbrel“, „Chavençon“, „Le Heaulme“ (der Helm), und in den „Rosne“-Hügeln das Quellgebiet, weniger dschungelhaft als das der „Viosne“, des anderen kleinen Flusses im „Vexin“-Land, des Flüßchens mit Namen „La Troësne“ (Liguster); dazu Bäche sonder Zahl, einer namens „Sausseron“, ein zweiter namens „Reveillon“ (was auch Sylvester bezeichnen konnte), ein dritter mit Namen „La Couleuvre“, die Natter. Namen um Namen, die vor ihnen aufschwirrten aus dem scheinleeren weiten Land, es rhythmisierten und sie beide mit. (OB 385f.; H.i.O)

34 Handke 1982, S. 168.

35 Özelt 2021.

Der auktoriale Erzähler in der Niemandsbucht, konzipiert als *alter ego* des deutschsprachigen Autors, mag kaum ein Ende finden in seiner aufzählenden Wiedergabe und Simultanübersetzung der klingenden Ortsnamen. Nicht nur die Landschaft wirkt anschließend wie verwandelt, das notwendige Entziffern der Namen hat auch die beiden Entzifferer rhythmisiert. Zugleich hat diese Szene poetologischen Charakter, will sie doch durch die Stauung des Erzählens jene Wirkung auf die Leser – zumindest auf jene, die Französisch nicht auf muttersprachlichem Niveau verwenden – hervorrufen, die Handkes Epik stets anstrebt: die Verlangsamung des Leseflusses. Und indem diese Passage, als anderes Gedicht an die Dauer, in ihrer Begeisterung für die französischen Ortsnamen, auf die Entdeckung dieses „scheinleeren weiten Land[es]“ vorbereitet, will sie das sein, was Handke unter „großer“ Literatur versteht: „Zum Schreiben gehört ein lyrischer Grund, der mich auffängt, oben und unten (Goethe und Hölderlin; aber nicht Kleist oder Büchner); es ist die Weltliebe.“³⁶

Quellenangaben

- Braun, Michael: Die Sehnsucht nach dem idealen Erzähler. Peter Handkes romantische Utopie. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur 24 (1989), S. 73-81.
- Carstensen, Thorsten: Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition. Göttingen: Wallstein Verlag 2013.
- Carstensen, Thorsten: Einleitung: „Ich muß zu Meinesgleichen!“ Lesen, Ahnenkult und Autorschaft bei Peter Handke. In: Ders. (Hg.): Die tägliche Schrift. Peter Handke als Leser. Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 9-40.
- Carstensen, Thorsten: Tanzen gegen den Zeitnotstand. Peter Handke und das Trauma der Beschleunigung. In: Auteri, Laura / Barrale, Natascia / Di Bella, Arianna / Hoffmann, Sabine (Hg.): Jahrbuch für internationale Germanistik. Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG), Bd. 5. Bern u.a.: Peter Lang Verlag 2022, S. 67-83.
- Christians, Heiko: Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland 1750-2000. Freiburg: Rombach Verlag 2004.
- Dembeck, Till: Sprachwechsel/Sprachmischung. In: Ders. / Parr, Rolf (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2017, S. 125-166.
- Hafner, Fabjan: Expeditionen ins Neunte Land. Slowenien und die Slowenen im Werk Peter Handkes. In: Fuchs, Gerhard / Melzer, Gerhard (Hg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Graz: Literaturverlag Droschl 1993, S. 215-227.
- Hafner, Fabjan: Es ist die Muttersprache, aber die Mutter ist lange tot ... Slowenisches im Werk von Peter Handke. In: Amann, Klaus / Hafner, Fabjan / Wagner, Karl (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2006 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 11), S. 47-63.
- Hafner, Fabjan: Die Abwesenheit des Anderen. Slowenien, die Slowenen und das Slowenische im Werk Peter Handkes. In: Kucher, Primus Heinz / Moser, Doris (Hg.): Ger-

36 Handke 1982, S. 246.

- manistik und Literaturkritik. Zwischenbericht zu einer wunderbaren Freundschaft. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik 2006), S. 361-365.
- Hafner, Fabjan: Zwischen Herkunft und Ankunft. Peter Handke übersetzt. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay Verlag 2009 (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 16), S. 73-86.
- Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977). Salzburg: Residenz Verlag 1977.
- Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1982.
- Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983.
- Handke, Peter: In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997.
- Handke, Peter: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987). Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1998.
- Handke, Peter: Die Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999 [1986].
- Handke, Peter: Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002.
- Handke, Peter: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990. Salzburg / Wien: Jung und Jung Verlag 2005.
- Handke, Peter: Kali. Eine Vorwintergeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007.
- Handke, Peter: Immer noch Sturm. Berlin: Suhrkamp Verlag 2010.
- Handke, Peter: Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere. Berlin: Suhrkamp Verlag 2017.
- Handke, Peter: Nobelvorlesung, 2019. Online verfügbar unter <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2019/handke/105007-peter-handke-lecture-german/> [Zugriff am 05.07.2023].
- Handke, Peter: „Ich bin geächtet.“ Gespräch mit Malte Herwig und Sven Michaelsen. In: SZ-Magazin 38/2021 (23. September 2021).
- Handke, Peter: Innere Dialoge an den Rändern 2016-2021. Salzburg: Jung und Jung Verlag 2022.
- Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Zürich: Ammann Verlag 1987.
- Honold, Alexander: Der Erd-Erzähler. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017.
- Horn, András: Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur. In: Arcadia 16.3 (1981), S. 225-241.
- Özelt, Clemens: Das Landesinnere, der Vexin, die Picardie. Peter Handkes Landkarten- und Regionenpoetik (*Die Obstdiebin*). In: Austriaca 92 / 2021, S. 227-238.
- Pichler, Georg: „Aber vielleicht haben die Ritterschaft und die Verzauberungen heutzutage andere Wege zu nehmen als bei den Alten“. Peter Handke und Cervantes. In: Ertler, Klaus-Dieter / Steckbauer, Sonja Maria (Hg.): 400 Jahre Don Quijote. Zur Rezeption des spanischen Klassikers in Europa und den Amerikas. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang Verlag 2007, S. 95-106.
- Polster, Heike: „Memphis ist ein Zeitmaß.“ Peter Handkes langsames Lesen der Gegenwart. In: Carstensen, Thorsten (Hg.): Die tägliche Schrift. Peter Handke als Leser. Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 51-67.
- Renner, Rolf Günter: Peter Handke. Erzählwelten – Bilderordnungen. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2020.
- Schenkl, Karl: Griechisch-deutsches Schulwörterbuch. Wien: Gerold Verlag ¹⁰1897.
- Zemanek, Evi / Willms, Weertje: Polyglotte Texte – Einleitung. In: Dies. (Hg.): Polyglotte Texte. Formen und Funktionen literarischer Mehrsprachigkeit von der Antike bis zur Gegenwart (Sonderheft). Berlin: Ch. A. Bachmann Verlag 2014, S. 7-17.

Zwischen „Sprachhohlheit“ und sprachlichem Alltag

Zur Mehrsprachigkeit innerhalb einer Sprache bei Gert Jonke

Maja Dębska (University of Lodz)
ORCID ID: 0000-0001-6851-8760

Abstract Deutsch:

Der folgende Beitrag behandelt verschiedene Varianten einer Muttersprache in den Werken des österreichischen Schriftstellers Gert Jonke. Jonke arbeitet in seinen Texten mit soziokulturellen und kulturpolitischen Variationen der Sprache. Er erfasst ihren institutionellen Tonfall und setzt ihn in Kontrast zu Umgangssprache, Dialekt und Banalität. Trotz des reichen sprachlichen Repertoires des Autors präsentieren seine Texte oft leeres Gerede, Phrasendrescherei, Laberei. Dabei zeigt sich der bewusste und kritische Umgang Jonkes mit der Sprache, die dem Autor nicht nur als Werkzeug zum Erzählen von Geschichten dient, sondern auch zu einer eigenen Geschichte wird. Der vorliegende Beitrag bezieht sich hauptsächlich auf das literarische Debüt Jonkes, den *Geometrischen Heimatroman* von 1969, aber auch selektiv auf andere Werke des Autors.

Schlüsselwörter: Gert Jonke, Österreich, Mehrsprachigkeit, Dialekt, Sprachkritik, Sprachbewusstsein, Fremdwörter, literarisches Experiment

Between “linguistic hollowness” and linguistic everyday life: On multilingualism within a language in the works of Gert Jonke

Abstract English:

The following text discusses the various variations of a single native language in the works of Austrian writer Gert Jonke. Jonke operates in his texts with socio-cultural and cultural-political variations of language, capturing its institutional tone and contrasting it with colloquialism, dialect, and banality. The article deals with, on the one hand, the linguistic richness in the texts of the Austrian author and, on the other hand, with the impoverishment, hollowness, and lack of content in the language that his texts address. This also signifies Jonke’s conscious and critical approach to language as a tool through which the author not only tells stories but where language itself becomes his history. This text primarily refers to the literary debut of this author, *Geometrischer Heimatroman* from 1969, but also selectively to other works by this author.

Keywords: Gert Jonke, Austria, multilingualism, dialect, linguistic consciousness, language criticism, foreign words, otherness in language, literary experiment

Einleitung

Dem vorliegenden Beitrag möchte ich zwei Gedanken voranstellen. Der erste: Jede Sprache besteht aus mehreren Sprachen. Der zweite: Jedes literarische Erzeugnis macht die Sprache zum Objekt. Im Folgenden beschäftige ich mich mit dem literarischen Werk Gert Jonkes aus dieser Perspektive, im Speziellen mit dem *Geometrischen Heimatroman*.

Der erste Gedanke stützt sich auf die These von Mario Wandruszka von der „muttersprachlichen Mehrsprachigkeit“, der „Mehrsprachigkeit des einzelnen Menschen“, ¹ die besagt, dass sich die Sprache jedes Menschen soziokulturell, durch die Identifizierung mit einzelnen Gruppen und durch Unterschiede in der Klassenzugehörigkeit konstituiert. Innerhalb einer Muttersprache existieren nach Wandruszka Regiolekte, Dialekte, Berufs- und Fachsprachen, die Sprache der Kinder und Erwachsenen, aber auch soziale Sprachbarrieren, restriktive Codes und elaborierte Konventionen (vgl. ebd. 17). In Letzteren entlarvt sich die Sprache (der Herrschenden und privilegierten Schichten) als autoritär und repressiv (vgl. ebd.). Wandruszka vergisst nicht die Sprache der Dichtung zu erwähnen, die er als „Poetolekt“ (ebd. 29) bezeichnet, als „doch nicht unsere Sprache“, außerhalb der „Normal-lage“ (ebd. 30).

Der zweite Gedanke bezieht sich auf die Rolle der Schreibenden, die sich einer Exophonie hingeben, auch wenn sie nicht direkt in einer ‚anderen Sprache‘ schreiben. Roland Barthes fragt sich in diesem Kontext: „In welcher Sprache wird er schreiben, unser Schriftsteller, um das [...] Werk zu verfassen?“ ² Barthes geht davon aus, dass sich die Schreibenden der Muttersprache bedienen, wodurch ihre literarische Stimme geprägt ist. Diese Prägung bezeichnet Barthes als „*pathetischen Kern*“, der den „*Herkunftscharakter*“ (ebd. 432) ihrer Sprache samt dem „unheilbaren RISS in der ZEIT“ (ebd. 434) darin offenbart. Diese Herkunftssprache unterliege einem „alltäglichen Verschleiß“

1 Wandruszka 1979, S. 13.

2 Barthes 2016, S. 432.

(ebd.) aus zahlreichen „nichtkatalogisierte[n] Unter-Varietäten“ (ebd. 436), Wörtern der gesprochenen Sprache, vertrauten Wörtern aus der Kindheit und solchen, die andere anders verstehen. Der Widerspruch bestehe nach Barthes darin, sich von der Muttersprache zu lösen, obwohl man in ihr schreibt. Denn, so Barthes, wenn ein Schriftsteller nicht mehr gelesen wird, dann deshalb, weil seine Sprache über Grenzen hinweg und im Laufe der Zeit nicht mehr verständlich ist. „Literatur, das ist Sprache – eine bestimmte Sprache“ (ebd. 435) – resümiert Barthes. Aus der Perspektive des Schreibenden nimmt Theodor W. Adorno Fremdwörter ins Visier. Er berichtet von einem „Drang zu den Wörtern aus der Fremde [...] aus dem Umkreis des Immergleichen“³ und einer Spannung, die sich aus der „Exogamie der Sprache“ (ebd. 218) ergibt, wenn ein Schriftsteller ein Fremdwort einsetzt. Wie eine „Spielmarke“ oder der „Sündenbock der Sprache“ stehe dieses als „Träger der Dissonanz“ im Dienst des Ausdrucks der Wahrheit. (ebd. 221) Der Schriftsteller unterbricht also durch die Verwendung von Fremdwörtern die Alltäglichkeit des Sprachgebrauchs. Barthes und Adorno treffen sich in ihrer Beschreibung des schriftstellerischen Prozesses als Ablösung von der Muttersprache. Bei Barthes, um universell zu werden, bei Adorno, um Spannung zu erzeugen, durch die Einführung von etwas Fremdem. Die Muttersprache wird in den Händen des Schriftstellers zum Werkzeug, zu etwas Objektiverem, zum Objekt. Er löst sich somit vom ‚Pathos‘ der Muttersprache ab und trägt zu Veränderungen im allgemeinen Gebrauch der Sprache bei.

Der Sprachkomponist Gert Jonke zeichnet sich durch seine spielerische Verwendung der Sprache und sein sprachliches Bewusstsein aus, das es ihm erlaubte, die Sprache in seinen Texten nicht nur konventionell, als Träger der Geschichte, sondern auch als Geschichte an sich zu verstehen. Er nutzt die Sprache als Instrument, mit Hilfe dessen die Geschichten, die zwischenmenschlichen Verhältnisse, die Zeiten, Stimmungen, Ironie auf einer anderen Ebene erzählt werden. Die zwei Gedanken, die dem Beitrag vorangestellt sind, finden sich an vielen Stellen im Werk Jonkes wieder. Jonke interessieren Unterschiede zwischen gesellschaftlichen Schichten und Rollen innerhalb einer Sprachgemeinschaft, und er charakterisiert seine Protagonisten durch sprachliche Gesten als gesellschaftliche Archetypen, um am Ende seine literarische, belletristische Version dieser Stimmen, dieser Sprachen und seine Wahrheit über sie zu präsentieren. Jonkes sprachliche Experimente gehen manchmal so weit, dass man denken

3 Adorno 1994, S. 218.

könnte, er schreibe in einer Fremdsprache, während er sich praktisch nur in seiner Muttersprache bewegt. Bedeutsam ist in diesem Kontext das Verständnis des Begriffs „Muttersprache“ durch den Autor selbst:

Muttersprache gibt es nicht. Es gibt nur allgemeine Individualsprachen. Jeder hat jedes Wort unter verschiedenen Umständen kennengelernt und assoziiert dadurch mit jedem Wort, das er dann unter diesen Umständen kennengelernt hat, etwas anderes, verbindet damit etwas anders. Jeder spricht dadurch im Grunde genommen eine andere Sprache.⁴

Jonke offenbart die Unterschiede im gesellschaftlichen Status seiner Protagonisten nicht unbedingt durch die Worte, die sie wählen, sondern vielmehr durch die Prägung durch die Sprache, die jeder erlebt, oder sogar Traumata, die im Gesprochenen zum Ausdruck kommen. Der Beitrag beschäftigt sich einerseits mit dem sprachlichen Reichtum in den Texten des österreichischen Autors und andererseits mit der Verarmung, Hohlheit und inhaltlichen Leere der Sprache, die seine Texte thematisieren.

Eingebundenheit in das sprachliche System

Schon in seinem wenig bekannten Debütwerk, dem Hörspiel *Zwischen den Zeilen* aus dem Jahr 1967, kritisiert Jonke die sprachliche Autorität, die die Bürger durch ihre starren Normen kontrolliert und den Protagonisten lediglich einen begrenzten sprachlichen Spielraum „innerhalb der zur Verfügung stehenden Möglichkeiten“⁵ zugesteht. In dem Hörspiel versucht ein junges Paar, ein Mädchen und ein Junge, aus dem Terror des permanenten Aufschreibens auszubrechen. Dies gelingt ihnen wortwörtlich zwischen den Zeilen, die sie auf den Schreibmaschinen eintippen oder eben nicht eintippen und stattdessen nur zwischen sich selbst „IRL“ sagen. Eine dritte Instanz, eine Stimme aus dem Off, deckt ihre Machenschaften auf und belehrt sie über ihre Eingebundenheit in das sprachliche System. Ohne die Schranken des sprachlichen Systems würden die Menschen zu große Unordnung stiften und die gesellschaftliche Ordnung gefährden: „Eine gewisse Ordnung muss herrschen in der Gesellschaft. Das müssen Sie einsehen. Sonst wird man ganz konfus“ (ebd.).

4 Jonke 2001, S. 200.

5 Jonke 1967, Hörspiel aus dem Archiv des ORF.

Nachdem der Protagonist und die Protagonistin die Freiheit des Sprechens entdeckt haben, beginnen sie zügellos zu sprechen. In einem Wortanfall sprechen sie durcheinander:

die Stunden am Kanal, die Stunden auf der Jacht, die Jachtstunden am Kanal, die Kanalstunden auf der Jacht, die Stundenjacht auf Kanal, der Stundenkanal auf der Jacht, Kanaljacht in der Stunde, Kanal auf der Jacht, die Jacht im Stundenkanal, die Stunden Jachtkanal, die Stunden auf der Kanalia, die Stundenkanalia, der Jachtstundenkanal. (Ebd.)

Die Lust am Sprechen wird zum kindlichen Sprachspiel, bei dem Worte so lange wiederholt werden, bis sie nichts mehr bedeuten. Das Zitat veranschaulicht eine der prototypischen Techniken Jonkes – er wiederholt, verkehrt, verdreht die Wörter, stellt sie wieder und wieder in immer weiteren kaleidoskopischen Permutationen neu zusammen, bis sie einerseits vor lauter konnotativer Kraft zu glühen beginnen, andererseits zugleich gar nichts mehr bedeuten, völlig entsemantisiert sind und zu purem Rhythmus und Klang werden.

Kollektive „Sprachhohlheit“

Jonke nimmt diese sprachlichen Hierarchien und Dominanzen, die Wortlosigkeit und den Redeschwall, aber auch die Sprachlosigkeit und die sprachliche Leere ins literarische Visier. Er greift den oberlehrerhaften Ton von Autoritäten auf, der sowohl von Institutionen wie von Kirchen, Behörden und Kultureinrichtungen ausgeht, aber auch im Alltag, im familiären Umfeld und im dörflichen Raum anzutreffen ist. Er übernimmt, übertreibt und parodiert die überhebliche, sublimierende Rhetorik der Kanzleisprache und deren Metaphorik, aber auch scheinbar unschuldige Phrasen und Formeln wie „man sagt“⁶, „Erzählungen zufolge“ (ebd. 28), „die Leute im Dorf sagen“ (ebd. 93), „du glaubst“ (ebd. 94) etc. In seinem Debütwerk, dem *Geometrischen Heimatroman*, setzt er sich mit besonders vielen Facetten der restriktiven Prägung durch die (Mutter-)Sprache auseinander:

man putzt sich jeden Tag die Schuhe,
man geht am Sonntag in die Kirche,
man wäscht sich am Abend ganz, [...]

6 Jonke 1969, S. 15.

man hat immer ein Taschentuch im Hosensack, [...]
man putzt sich zweimal am Tag die Zähne,
man macht heute, was uns morgen allen nützt, [...]
man liest keine schlüpfrigen Bücher, Romane und dergleichen, [...]
man benützt nicht die Toilette während des Aufenthaltes in den Stationen, [...]
was du heute kannst besorgen,
das verschiebe nicht auf morgen, [...]
man lehnt sich nicht aus dem Fenster,
man ordnet sich der Obrigkeit unter,
man zieht den Rotz nicht in die Nase hinauf, sondern schneuzt ihn ins Taschentuch,
man leistet keinen Widerstand gegen die Staatsgewalt [...]
man macht sich nicht lustig über die Kutte des Pfarrers [...]
man lümmelt nicht,
wirbelt nicht, [...]
sauft nicht,
trotzt nicht,
protzt nicht.
(Ebd. 53f., H.i.O)

Jeder von uns kennt diese oberlehrerhaften Stehsätze. Zumindest ihren Tonfall, das unbestimmte, sich vor der Verantwortung drückende Subjekt „man“: *man macht etwas* oder *man macht etwas nicht*. Das sind Sätze, die von Generation zu Generation weitergegeben werden und zwangsläufig unsere Realität prägen. Die diesen alltäglichen Sätzen innewohnende *Sprachhohlheit* hat unterschiedliche Stufen und Schattierungen. Je nach Habitus oder Institution ist sie unterschiedlich stark ausgeprägt. Jonkes Texte vermitteln den Eindruck, dass er die Sprache unterschiedlicher sozialer Gruppen bewusst nutzt, um sie zu charakterisieren, wenn auch indirekt und subtil. Als Schriftsteller nimmt er den sozialen Gebrauch der Sprache wahr, und seine Figuren sprechen niemals mit einer einheitlichen Stimme. Dennoch ist Jonkes Schreibstil immer von einer sorgfältig konstruierten, bisweilen maniert und artifiziell wirkenden Sprache geprägt. Diese künstlerisch-künstliche Gestaltung der Sprache ist eng mit seiner engagierten Herangehensweise verbunden und spiegelt seine kritische Haltung und seine sprachorientierte Wahrnehmung verschiedener Gesellschaften wider.

Die zuvor zitierten „Man-soll-Sätze“ prägen die Gesellschaft in Jonkes Büchern. Der Autor entlarvt die Mechanismen, die zu dieser so-

zialen Prägung beitragen, einschließlich Schule und Erziehung, die Unterwürfigkeit und Konformität predigen. Die Art und Weise, wie über bestimmte Menschen gesprochen wird, zementiert hierarchische Strukturen in der Gesellschaft. Dies wird in *Geometrischer Heimatroman* deutlich, wenn der Lehrer den Kindern die „leitende Funktion des Bürgermeisters im Dorf“ (ebd. 52) erklärt. Der Lehrer predigt: *„Der Bürgermeister ist der erste Mann im Dorf, er regelt alles zum Wohle des Dorfes, er muß sehr viel schreiben, gottseidank aber hat er eine hübsche Sekretärin, die Tochter des Bauern Huber, die ihm sehr viel Arbeit abnimmt.“* (Ebd.) Während die Sekretärin durch ihr Hübsch-Sein profiliert wird, werden die Kinder gelehrt, wie sie sich an den Bürgermeister wenden sollen, wenn sie ihm auf der Straße begegnen. „[S]ie [sollen] stehenbleiben, den Hut oder die Kappe ziehn, ihn, den Bürgermeister, nett, artig und höflich grüßen, [...] mit dem Kopf nicken und Grüß Gott Herr Bürgermeister sagen“ (ebd.).

Jonke offenbart in dieser Situation die Rolle der Sprache, die dazu beiträgt, die Autorität einer Person aufrechtzuerhalten und eine andere herabzusetzen. In dieser Hinsicht artikuliert der Autor eine grundlegende Kritik an der Sprachhohlheit und den Autoritäten, die in dieser Sprachhohlheit gefangen sind,⁷ wie es Georg Pichler treffend formuliert hat. Jonkes erzählerische Methode trägt damit seinen Zugang zur Sozialkritik, die er nicht explizit äußert, sondern durch die sprachliche Formulierung zeigt. In dieser Konstellation betrachtet Jonke die Sprache als ein Instrument, das dazu beiträgt, den sozialen und politischen Zustand der Verlogenheit aufrechtzuerhalten. Alle produzieren sozusagen „heiße Luft“, die im Grunde genommen nichts bedeutet, aber andererseits tief in die Hirne eingebrannt ist und die Weltanschauung und Psyche der Individuen über Generationen prägt.

Die Präpariertheit und Künstlichkeit der Sprache, ihre eigentümliche Ästhetik, ist direkte Konsequenz der Verbindung zur engagierten Seite von Jonkes Sprache und ein Hinweis auf das Soziale, Politische, Kritische und vor allem auf die sprachorientierte Wahrnehmung der Gesellschaft, z. B. indem er Berufe, Metiers und Herkunft seiner Protagonisten benennt. Die Sprache als Akteur durchdringt mehrere Ebenen, z. B. die erwähnte sprachkritische, welche Jonkes Skepsis gegenüber althergebrachten Wendungen vermittelt und Floskeln auf verschiedene Art und Weise einem kritischen Blick unterzieht, etwa durch mehrfaches Wiederholen wie im Loop, im Krebs, im Spiegelkrebs. Der daraus entstehende Rhythmus entfacht zugleich die akustische Sphäre

7 Vgl. Pichler 1998, S. 105.

der Prosa Jonkes. Der Rhythmus und die kreisförmige Form der Sätze musikalisieren die Texte. Die darin enthaltene literarische Metareflexion, beispielsweise das Enthüllen der Banalität der Sprache durch Wiederholungen, führt also zur Form- und Bedeutungsstiftung. Häufig in seinem Werk anzutreffende entsemantisierte Passagen erlauben es Jonke, nicht nur seine Kritik an der Hohlheit der Sprache der Autoritäten, an versteinerten Strukturen, Normen und Tabus der Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen, sondern auch aus dem Erzählerischen auszubrechen und sich an die Asemantik der Musik anzunähern. Diese Annäherung an die Musik in Jonkes Werk lässt sich als eine Form der Mehrsprachigkeit bzw. der Polyphonie lesen. Diese literarisch-musikalische Mehrstimmigkeit ist fester Bestandteil seiner Poetik. Jonkes Musikalität konzentriert sich besonders auf die ästhetischen Werte des Klangs. Wenn er sich mit der Sprache der Institutionen auseinandersetzt, beginnt er mit ihr zu spielen und nutzt ihren Rhythmus des Herunterleierns, die Wiederholung und die „Starre des Rituals“⁸ als Ausgangspunkt für seine Experimente. Er bewegt sich im Vertrauten, führt dieses aber ins Absurde. Seine Sprache wird zum Rauschen, das sich von den Normen des Satzbaus und der Syntax befreit, jegliche Autorität einbüßt und immer kakophonischer wird – zu einem simultanen, unverständlichen Gewirr, einem abstrakten und flüchtigen Summen in der Sprache.

Der oberlehrerhafte Ton der Behörde und Kirche

Theodor W. Adorno schreibt, dass im Wienerischen „vorbürgerlich-höfische, elitäre Züge durch Kirche und Aufklärung mit der Volkssprache“⁹ vermittelt werden. Adorno spricht von einer „sprachlichen Atmosphäre“ (ebd.), die durch die institutionelle Prägung in die alltägliche Sprache sickert. Jonke wendet sich in seinen Texten entschieden gegen die Sprachen unterschiedlicher Institutionen, welche das Vorherrschen von Gleichförmigkeit und Hohlheit, Unsinn und Leere besiegeln. Insbesondere lassen sich hierbei die sprachlichen Ausprägungen der bürokratischen Kanzleisprache, das feierlich-langsame Herunterleiern der Kirche sowie der überhebliche Manierismus der Kunstinstitutionen anführen. Darin lässt sich natürlich auch der Bezug auf die literarische Tradition der Satire an der Kanzleisprache erkennen. Die Sprachkritik

8 Schmidt-Dengler 1992, S. 52.

9 Adorno 1994, S. 220.

bei Jonke offenbart sich nicht allein in einer trivialen und spöttischen Kritik im Sinne Nestroys, die eine gewisse Überlegenheit gegenüber der bürgerlichen, klassischen Tradition vermittelt. Vielmehr spiegelt Jonkes Sprache ein breites Spektrum an sprachorientierter Kritik wider, welche sich gegen eine politisch geprägte Sprache richtet, die Spuren und Konsequenzen der politischen Vergangenheit trägt oder ertragen muss. Wie Ernst Jandl, der das Deutsche als eine Sprache betrachtet, die durch ein politisches System verfallen sei, aber paradoxerweise dennoch eine gute Kondition behält, zelebriert auch Jonke diese gute Kondition der Sprache in seinen Texten.¹⁰ Hierin finden sich eine unaussprechliche Biegsamkeit und unzählige Möglichkeiten des Sprachspiels, welche gegen althergebrachte Funktionen der Sprache rebellieren. Dies erinnert natürlich auch an die Tradition der Wiener Gruppe, welche ihre Beziehung zur Sprache radikalisierte, um auf die Krise von Gesellschaft und Politik im Nachkriegsösterreich hinzuweisen.

Jonke bedient sich in seinem *Heimatroman* spielerisch der Behördensprache, was sich bereits in der Gestaltung des Buches manifestiert. Durch die Verwendung von Kapitälchen gewinnt der institutionelle Ton an Bedeutung, gleichzeitig jedoch verliert er auch an Autorität. Die grafische Überskalierung der behördlichen Gesetze unterstreicht den übertriebenen Ernst dieser Sprache, entlarvt jedoch zugleich ihre Lächerlichkeit und die Aufdringlichkeit der Kommunikation mit den Bürgern: „DER AUFENTHALT UNTER ALTEN BÄUMEN / DER AUFENTHALT UNTER DEN BÄUMEN / BEI WIND UND STURM ÜBERHAUPT IST GEFÄHRlich / WER SICH NICHT DARAN HÄLT / HAT DIE FOLGEN SELBER ZU TRAGEN.“¹¹ Oder: „DIESER WEG WIRD BEI SCHNEELAGE NICHT GESÄUBERT UND BEI GLATTEIS NICHT BESTREUT. DIE BENÜTZUNG ERFOLGT DAHER AUF EIGENE GEFAHR“ (ebd. 10, H.i.O.). Die Reflexion über die durch die behördlichen Tafeln vermittelte Welt der Befehle und Verbote, die einem den Aufenthalt unter Bäumen, auf nicht bestreuten Wegen, das Rodeln und Schifahren verbieten, verweist also auf die Absurdität der Institutionen, die zwar eigentlich den Menschen dienen sollen, welche sich aber nur gemäßregelt fühlen. Thomas Rothschild fasst Jonkes sprachliche Kritik an Institutionen gut zusammen, wenn er über den *Geometrischen Heimatroman* schreibt: „Die Sprache verselbständigt sich vielmehr, wird zum autonomen Ausdruck einer bürokratischen, verwalteten, von Menschen entleerten Welt und als solcher sogleich auch ins Lächerliche verzerrt.“¹²

10 Vgl. Jandl 1985, S. 37f.

11 Jonke 1969, S. 35. (H.i.O.).

12 Rothschild 1996, S. 30.

Jonke spielt geschickt mit der aufgeblasenen Sprache der Autoritäten. Indem er die behördliche „Welt der Ordnung“ in einer zweiseitigen Litanei „*man leitet, / betet, / bürstet, beichtet, / richtet ...*“¹³ ausbreitet, entlarvt er die Leere und Schwäche der behördlichen Sprache und macht sich literarisch über sie lustig. Dabei verwendet er den typischen rhythmischen Erzählschwall, der seine Schreibweise auszeichnet. In einem anderen Werk, *Geblendeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, setzt sich Jonke mit der Sprache der Kirche und ihrer speziellen Metaphorik auseinander:

Operette: was für eine Huldigung der göttlichen Migräne, und ihren Aufstieg zur übersinnlichen Sklerose unter Engeln und Erzengeln, bis zur ewigen Seligmachung unter der eingetretenen endgültigen, paradisi-schen Verkalkung des Heiligen Geistes!

Operette: Himmelfahrt der heiligen Malaria! Seliggesprochene Kinderlähmung, überirdisches Fleckfieber, ambrosianische Cholera, Maul- und Klauenseuche im Garten Eden!¹⁴

In dieser Anrufungslitanei an die Operette verknüpft Jonke auf scharfsinnige Weise zwei scheinbar disparate Bereiche – die Religion und die Kunst. Dabei nimmt die musikalische Gattung der Operette in Jonkes Litanei den Platz der Heiligen in der katholischen Kirche ein. Die Ironie und Bitterkeit des simulierten Gebets untergraben die Erhabenheit beider Institutionen, die dazu neigen, zu verherrlichen, zu huldigen und Illusionen zu heiligen. Durch die Parodie der Litanei spielt Jonke mit dem Wortschatz der Religion und vermischt ihn mit Begriffen aus dem medizinischen Bereich wie Migräne, Sklerose, Verkalkung, Kinderlähmung, Cholera, Maul- und Klauenseuche. Diese Vermischung der Vokabulare verdeutlicht die Absurdität des religiösen Rituals und parodiert die aufgeblasene Sprache der Kirche. Indem Jonke die Sprache und Metaphorik der Kirche auf die Spitze treibt, macht er sie sowohl musikalisch als auch sprachlich interessant. Dabei gelingt es ihm, die Autorität der Kirche von innen heraus zu entkräften.¹⁵ Die Litanei kritisiert u.a. das „gedankenlose[] Herunterleiern der Gebete“¹⁶. Jonke nutzt den kirchlichen Tonfall, ahmt ihn nach und formt ihn literarisch um. Sowohl im Falle der Kanzlei- als auch der Kirchensprache bewährt sich die These von der Mehrsprachigkeit des

13 Jonke 1969, S. 55.

14 Jonke 2006, S. 72.

15 Vgl. Dębska 2023, S. 102.

16 Schmidt-Dengler 1992, S. 47.

Menschen nach Wandruszka, die u.a. besagt, dass sich ein Mensch in seiner „Muttersprache immer in mehrere Sprachen hinein[lebt]“¹⁷. Auch Jonke nutzt dieses Konglomerat von ihm vertrauten Sprachen, kann sie auswendig wiederholen, paraphrasieren, ihre Melodie mitsingen. Vor allem jedoch durchschaut er sie und entblößt ihre Leere. Jonke treibt die sprachlichen Mechanismen in seinem Werk auf die Spitze, indem er ein sprachliches Chaos erzeugt, das semantisch an Bedeutung verliert, jedoch nicht an Melodie. Die phonetische Prägung der Sprache bei Jonke entspricht dem unreflektierten Gerede und seinen beiläufigen Inhalten. Die auditiven Anspielungen verdeutlichen an vielen Stellen, dass der belehrende Ton der Sprache wie ein lästiger Ohrwurm nie aus dem Kopf verschwindet. Er schwingt immer mit und beeinflusst ganze Generationen.

Phrasendrescherei

Auch der Alltagssprache hört Jonke mit Verständnis zu, im Speziellen dort, wo viel gesprochen wird, aber wenig gesagt. Diese alltägliche sprachliche Banalität ist praktisch in jedem seiner Texte präsent. Trivialer Sprachgebrauch, inhaltsloses Geschwafel, das dem melodiosen Gerede der Österreicher entstammt, durchdringen Jonkes Werk. Das Geschriebene speist sich aus dem Klingenden und durch die Überbetonung von Phrasen, die oft im Loop wiederholt werden und diese ihre Unsinnigkeit offenbaren. Die darin enthaltene literarische Metareflexion ist darauf ausgerichtet, die Banalität der Sprache durch Wiederholungen offenzulegen. Besonders häufig wiederholt Jonke Floskeln, die indirekte Rede wiedergeben. So auch in der Erzählung über den Großfischhändler am Donaukanal, in der der Protagonist auf die folgende Weise spricht: „Wenn Sie glauben“, hat er gesagt, dass die Politik ...“, „Sie werden nun glauben“, hat er dann zu reden begonnen“, „In Wirklichkeit, hat er gesagt“.¹⁸ Diese Phrasen durchweben den Text der Erzählung so, dass sich der rote Faden der Geschichte verknotet und sich alles im Kreis dreht. Alles ist ein Gerücht, alles könnte anders sein, und alles wird angezweifelt.

Es entsteht kein klares Bild der Wirklichkeit. Der Erzähler beendet seine Ausführungen so: „Vorläufig aber sei er noch der Fischgroßhändler, der Großfischhändler, von dem alle meinen, er sei der Fisch-

¹⁷ Wandruszka 1979, S. 39.

¹⁸ Jonke 1999, S. 36.

großhändler, der in Wirklichkeit er gar nicht sei, aber tut so, daß man allerseits glaube, er sei es, und man wisse nie, wofür das alles einmal gut sein werde“ (ebd. 41). Der Fischhändler gibt sich in der Erzählung als Kanzler aus und verdeutlicht damit das sprachliche Ziel der Erzählung: Der Unterschied zwischen der alltäglichen und politischen Dimension des Geredes erweist sich als marginal. Die Sprache der beschriebenen Gesellschaft produziert lediglich heiße Luft, ohne dabei wesentliche Inhalte zu vermitteln.

Dieser Mechanismus zeigt sich auch in Jonkes Erzählung *gradus ad parnassum*, in der zwei Studenten ihren ehemaligen Professor besuchen. Dieser wiederholt im Verlauf der Erzählung mehrmals, wie sehr er sich darüber freue, die beiden wiederzusehen: „Ich freue mich, sagte Hellberger, sie wiederzusehen, nach so vielen Jahren, man begegnet einander viel zu selten, verliert sich dadurch ständig aus den Augen.“¹⁹ Oder auch: „Wir könnten doch bei mir noch in der Kanzlei [...] einen kleinen Schnaps oder ein Glas Wein zu uns nehmen ... wir haben uns so lange nicht gesehen, man begegnet einander viel zu selten, verliert sich dadurch ständig aus den Augen“ (ebd. 152). Durch diese ständigen Wiederholungen verliert die Aussage an Bedeutung bzw. verkehrt sich ihre Bedeutung ins Gegenteil.

Fremde Wörter (im Dialekt und Akzent)

Eine weitere Variante der Alltagssprache stellt im Werk Jonkes der österreichische Dialekt dar, der im *Geometrischen Heimatroman* in zwei Kontexten vorkommt. Einmal sprechen Eltern, die ihre Kinder tadeln, Dialekt, ein anderes Mal benutzt ein Straßenkehrer Dialekt. Dass jene Figuren, die gesellschaftliche Gruppen wie Eltern und Arbeiter repräsentieren, Mundart bzw. in einem besonderen Akzent sprechen, deutet noch einmal auf eine bewusste Charakterisierung der Gesellschaft durch Jonke hin: Vor allem in der Familie oder auch im Kreis der einfachen Arbeiter wird mit regionalen Sprachvarianten gesprochen. Jonke nutzt die akustische Dimension der Sprachvarianten, indem er den sonst nur im Gesprochenen erscheinenden Dialekt bzw. Akzent in der Schrift wiederzugeben versucht. Womöglich versucht er noch etwas Schwierigeres festzuhalten: eine Form der Sprache, die an der Schnittstelle entsteht, wo gebrochenes Deutsch auf die regionale Klangfarbe trifft. Als formaler Kniff erfüllt der Dialekt oder eben der

19 Jonke 1980, S. 139.

Akzent – in Kursivschrift gesetzt – auch eine visuelle Funktion. Wie in der visuellen Poesie hebt er sich von den Prosapassagen ab.²⁰ Das Aufschreiben des üblicherweise Gesprochenen scheint neben der ästhetischen Funktion noch weitere Rollen zu haben. Erstens zeigen die ungeglätteten Sprachnuancen in einer sonst glatten und „korrekten“ literarischen Form das Sprachkolorit innerhalb einer Sprache, und zweitens charakterisieren sie linguistisch die Gesellschaft. Drittens verdeutlichen die Phrasen im Dialekt, ähnlich wie die oben zitierten Sprachmuster, das unreflektierte und wiederholte Gerede:

Die Eltern sollen ihre Kinder damals richtig hergenommen und angeschrien haben, *warrte nur i werr dir schn gebn altn Schmiid bein Hausbau sterrn Gras auszpfn dass ganz a Mertl ausrinnt.*

Im ganzen Dorf habe man damals eine gute halbe Stunde lang das Kreischen und Plärren der Kinder gehört, die von ihren Eltern Schläge bekommen, weil sie das Gras auf der Seite der Sandkästen an der Baustelle des alten Schmiedes ausgezupft haben.²¹

Die Eltern beschimpfen ihre Kinder mit einem inhaltslosen „*i werr dir schn gebn*“ (ebd. 67), während der Straßenkehrer klagt: „*Kaane Pläta meer nix zan kärrn nix zan kärrn kaane Pläta meer ka Arrbeit kaane Pläta*“ (ebd. 79). Vor allem im zweiten Zitat lässt sich vielleicht der Einfluss des Gastarbeiterdeutsch im Österreichischen erkennen. Auch dies passt zur These von Wandruszka zur „erhöht[] tätige[n] Mehrsprachigkeit“²² in Regionen, deren sprachlich reiche Geschichte nicht zuletzt durch Fremdenverkehr und Wirtschaftsverflechtung geformt wurde. Wie Ernst Jandl scheint Jonke das Gastarbeiterdeutsch und das Volkstümliche zu erproben und dabei aus dem Defekt der Sprache zu schöpfen und ihren Verfall zu zelebrieren.

Die Faszination für „das Fremde“ in der Sprache kulminiert im *Geometrischen Heimatroman*, als ein unbekannter Mann in das beschriebene Dorf einkehrt und einen ganz unverständlichen, von Jonke erfundenen Dialekt spricht:

Es ist ein Mann ins Dorf gekommen; er hat aus unserem Brunnen getrunken[.] [...] Der Mann hat eine fremde Sprache gesprochen; also hat der Mann gesprochen:

20 Vgl. Rotschild 1996, S. 31.

21 Jonke 1969, S. 67 (H.i.O.).

22 Wandruszka 1979, S. 22.

- zwick korax zwick alix nix prrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr tz tz tz tzzzzzzzzz
tzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzzd

zwick korax zwick
zarrimkrieg ibassig
zarrumkra ibbits peumelein
karribis alko treumelein
zwick korax zwick
schleich ti ota i gip ta a tetschn
jajajaja
schschschschschschschschschschschschschschschschsch.

Die weiteren Worte des Fremden habe ich nicht mehr aufschreiben vermocht, da der Mann immer schneller gesprochen hat, so daß sein Reden zum Schluß dem Gekrächze von fünf Raben zu vergleichen gewesen ist[.]²³

Die Sprache des Fremden wird auf der Ebene der Handlung analysiert. Es wird vermutet, dass es sich dabei um eine Sprache „eines noch nicht erforschten Kopffägerstammes in Angola“ (ebd. 91) handle. Man fragt sich, ob der Fremde sicher eine andere Sprache sprach oder ob er vielleicht ein Dichter war und Lautgedichte auf sagte: *„was wesentlich weiter innerhalb des Bereiches des Wahrscheinlichen liege, ein Seher, welcher am Dorfplatz eines seiner Lautgedichte zitiert habe und weitergegangen sei, ein Wanderphilosoph, Weissager und Prediger.“* (Ebd.) Auf der Metaebene wird also nicht nur gezeigt, wie mit dem Fremden, dem Exotischen, umgegangen wird, sondern auch ironisch die Rezeption der konkreten Poesie dargestellt. Die Stelle führt zurück zu den anfänglich erwähnten Ansätzen von Barthes und Adorno. Adorno erzählt von der „affektive[n] Spannung, die den Fremdwörtern jenes Fruchtbare und Gefährliche leiht, von dem ihre Freunde sich verführen lassen“²⁴. Zwar bedient sich Jonke in dem zitierten Ausschnitt keiner existierenden Fremdsprache, aber trotzdem profitiert sein Text von der Spannung dieser künstlichen Exophonie, des Neuen im Verständlichen oder, um mit Walter Benjamin zu sprechen, von der „silbernen Rippe“²⁵, die den Autor in den Sprachleib einsetzt und offenbart, dass er – der Autor – auf der Ebene jede Sprache, sogar die fremde kreiert.

23 Jonke 1969, S. 89 (H.i.O).

24 Adorno 1994, S. 218.

25 Benjamin 1928, S. 62, zit. n. Adorno 1994, S. 219.

Fazit

Das Thema der Mehrsprachigkeit in den Werken Jonkes zeigt sich in subtilen Nuancen, die sich durch seine Darstellungen von gesellschaftlichen Gruppen und Schichten allmählich entfalten. Jonke spielt dabei geschickt mit dem Spannungsfeld zwischen Hoch- und Trivalliteratur, Privilegien und Demokratie sowie Bürgertum und Prekariat. Insbesondere der Unterschied zwischen institutionellem und alltäglichem Ton wird deutlich herausgearbeitet, doch auch dieser wird durch die Sprachhohlheit, die in beiden Stilen präsent ist, neutralisiert.

Jonkes Empfindlichkeit für sprachliche Unterschiede manifestiert sich nahezu physisch und erzeugt eine besondere Melodie und Rhythmik, die die Leserschaft an das alltägliche Gerede und Geplapper erinnert, private Erfahrungen mit dem oberlehrerhaften Ton und der erzwungenen Höflichkeit in Institutionen in Erinnerung ruft. Auch Mundart und Dialekte stehen in seinem literarischen Fokus. Jonke nimmt die volkstümlichen Stimmen auf und ahmt sie nach, bis er an einer Stelle seines Debütromans selbst einen fremden Dialekt erfindet. Neben den soziokulturellen und kulturpolitischen Varianten der Sprache entwickelt Jonke eigene sprachliche Schimären, die an der Grenze zwischen der Muttersprache und einer Flucht in die Anderssprachigkeit balancieren und ihre Kraft aus der Spannung des Unbekannten ziehen.

Jonke nutzt seine Beobachtungen der sozialen Realität und integriert sie als Methode in sein literarisches Schaffen. In diesem Prozess offenbart er eine bemerkenswerte Parallele zur gesellschaftlichen Praxis: Indem er wild das Gleiche wiederholt, zeigt er auf, wie demoralisierend und bedeutungslos das alltägliche Gerede oft ist. Gleichzeitig nutzt er das durch die Wiederholung inhaltsleer gewordene Sprachmaterial als Fundament für seine abstrakte Poesie. Hierbei entsteht eine Differenz zwischen der Sprache der Gesellschaft und der Sprache des Autors, die Jonke bewusst nutzt, um sich gegen die Tyrannei des sprachlichen Alltags aufzulehnen. Aus Jonkes politischem bzw. sozialem Engagement resultiert seine Poetik. Die ausufernden Wiederholungen vermitteln einerseits die Kritik an dieser Tyrannei und erzeugen andererseits die ästhetische, musikalisierte Qualität seines Textes.

Quellenangaben

- Adorno, Theodor W.: Wörter aus der Fremde. In: Ders.: Noten zur Literatur. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994, S. 216-232.
- Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980. Hg. von Eric Marty. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2016.
- Benjamin, Walter: Einbahnstraße. Berlin: Rowohlt Verlag 1928.
- Dębska, Maja: Ein literarischer Sprachkomponist. Musikalität im Schaffen von Gert Jonke. Universität Łódź: Dissertation 2023.
- Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag 1985.
- Jonke, Gert: Zwischen den Zeilen. Regie von Ernst Willner. Produktion: ORF. Premiere: 4. Dezember 1967. Online verfügbar unter <https://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/6701> [Zugriff am 18.03.2023].
- Jonke, Gert: Geometrischer Heimatroman. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1969.
- Jonke, Gert: Schule der Geläufigkeit. Hamburg: Rowohlt Verlag 1980.
- Jonke, Gert: Himmelstrasse – Erdbrustplatz oder Das System von Wien. Salzburg u. a.: Residenz Verlag 1999.
- Jonke, Gert im Gespräch mit Andrea Kunne. In: Kunne, Andrea / Plachta, Bodo (Hg.): Literatur im Gespräch. Interviews mit Schriftstellern (1974-1999). Berlin: Weidler Buchverlag 2001, S. 215-226.
- Jonke, Gert: Geblendeter Augenblick. Anton Weberns Tod. Eine Novelle. In: Ders.: Strandkonzert mit Brandung. Georg Friedrich Händel, Anton Webern, Lorenzo da Ponte. Salzburg: Jung und Jung Verlag 2006, S. 37-123.
- Pichler, Georg: Politische Elemente im Werk Gert Jonkes. In: Amann, Klaus (Hg.): Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesie. Wien: Sonderzahl Verlag 1998, S. 92-110.
- Rothschild, Thomas: Identifikationsverbot. Zu G.F. Jonkes erstem Buch *Geometrischer Heimatroman*. In: Bartens, Daniela / Pechmann, Paul (Hg.): Gert Jonke. Dossier. Bd. 11. Graz / Wien: Verlag Droschl 1996, S. 21-39.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Das Gebet in die Sprache nehmen. Zum Säkularisationssyndrom in der österreichischen Literatur der siebziger Jahre. In: Pankow, Christine (Hg.): Österreich Beiträge über Sprache und Literatur. Umeå: Univ. Umeå 1992, S. 45-61.
- Wandruszka, Mario: Die Mehrsprachigkeit des Menschen. München: Piper Verlag 1979.

„Between language / and silence“

Ein Lektüreversuch von Mehrsprachigkeit und fremder Rede in Gedichten von Arild Vange

Edit Kovács (Károli Gáspár Reformed University, Budapest)
ORCID ID: 0009-0003-2006-9996

Abstract Deutsch:

Der vorliegende Aufsatz befasst sich mit zwei Gedichten aus dem Band *Fjordarbeid* (2007) des norwegischen Dichters Arild Vange. Die Gedichte (*Nürnberg: 1*) und (*Nürnberg: 2*) ergänzen einander zwar nicht in dem Sinne, dass sie zusammen etwas über die Stadt oder das Erleben dieser Stadt vermitteln, sondern, indem sie auf je eigene Weise von den Möglichkeiten der Mehrsprachigkeit und Sprachenvielfalt Gebrauch machen: Das erste Gedicht, indem es klangliche Assoziationen, scheinbare Fehler, etymologische Zusammenhänge und Homonyme aus dem Norwegischen (Bokmål), Deutschen und Englischen spielerisch zusammenwirken lässt und dadurch Einsichten in sprachliche Zwischenräume ermöglicht, und das zweite, indem es sich fremde Rede(n) aneignet, ohne ihre Signatur als Zitate zu verschleiern, also die Potenziale der Heteroglossie erkundet.

Schlüsselwörter: Mehrsprachigkeit, Heteroglossie, Polyphonie, Arild Vange

“Between language / and silence”. An attempt to read multilingualism and foreign speech in poems by Arild Vange

Abstract English:

This essay deals with two poems from the volume *Fjordarbeid* (2007) by the Norwegian poet Arild Vange. The poems (*Nürnberg: 1*) and (*Nürnberg: 2*) do not complement each other in the sense that they together convey something about the city or its experience, but that they each make use of the possibilities of multilingualism and linguistic diversity in their own way: The first poem by playfully allowing tonal associations, apparent errors, etymological connections and homonyms from the three languages Norwegian Bokmål, German and English to interact, thus enabling insights into linguistic spaces in between, and the second by making foreign speech(es) its own without hiding their signature as quotations, thus exploring the potentials of heteroglossia.

Keywords: Multilingualism, Heteroglossia, Polyphony, Arild Vange

„Im Gesprochenwerden gibt sich der *Text* selbst; es gehört zu ihm als das, was ihn als Sprachgeschehen sich ereignen läßt“¹ – sagt Hans-Jost Frey in *Lesen und Schreiben* über den Unterschied zwischen leisem und lautem Lesen meditierend:

Beim leisen Lesen geht es nicht darum, den Text als sprachliches Ereignis geschehen zu lassen, sondern darum, ihn möglichst rasch und ganz zu verstehen. Die Aufmerksamkeit des Lesers verlagert sich von der geschehenden Rede auf die Bedeutung, und der Text wird mehr und mehr auf seinen Sinn eingeschränkt. Das Verständnis verschüttet das Fest der Sprachentfaltung. Mit dem leisen Lesen beginnt das Zeitalter der Interpretation und Sekundärliteratur in jedem Sinn des Wortes. (Ebd. 33)

Es ist sicherlich unmöglich, in einem schriftlichen Beitrag wie dem vorliegenden, der noch dazu einen *Lektüre*versuch von Gedichten verspricht, dasselbe Sprachgeschehen der Gedichte wiedererstehen zu lassen, das sich bei ihrem lauten Lesen oder beim Zuhören ihrer Lesung ereignet. Andererseits besitzen die zur Besprechung stehenden Texte von Arild Vange durch ihre Mehrsprachigkeit und Polyphonie Qualitäten, die es gewissermaßen unmöglich machen, sie nur leise im Frey'schen Sinne zu lesen. Durch ihre besondere Sprachsensibilität und Sprachreflexivität widersetzen sie sich dem Sekundärliterarischen, indem sie das Problem von Auslegung und Erklärung, Bedeutungszuschreibung und -festlegung selbst reflektieren und damit das interpretierende Lesen, wie zu zeigen sein wird, auf vielfache Weise herausfordern.

Arild Vange (geb. 1955) ist ein norwegischer Lyriker, Prosaautor, experimenteller Musiker und Übersetzer. Er hat u. a. Gedichte von Georg Trakl, Aphorismen und die Tagebücher von Kafka, aus der Gegenwartsliteratur Texte von Thomas Kling, Anja Utler, Brigitte Oleschinski und anderen und nicht zuletzt Bücher von Peter Waterhouse übersetzt, u. a. (*Krieg und Welt*),² ein Werk, das seinerseits mehrsprachig und polyphon ist und seine Übersetzer auch deshalb vor große Herausforderungen stellt.

Die beiden Gedichte mit dem Titel (*Nürnberg: 1*) und (*Nürnberg: 2*), die im Folgenden besprochen werden, stammen aus dem Band *Fjordarbeid* aus dem Jahre 2007.³ Es ist ein sechsteiliger Gedichtband mit 40

1 Frey 1998, S. 31.

2 Vgl. Waterhouse 2015.

3 Vgl. Vange 2007.

Gedichten, geschrieben auf Norwegisch (Bokmål) sowie auf Deutsch und Englisch. Der Gedichtzyklus, in dem sich die beiden Gedichte befinden, trägt den Titel *Travelling mit der Deutschen Bundesbahn* und enthält lyrische Bestandsaufnahmen einer Reise zwischen Berlin und Wien. Wenn sich die Rede im Wesentlichen auf diese beiden Texte beschränken wird, ohne sie im Zusammenhang des Zyklus beziehungsweise im Gesamtzusammenhang des Gedichtbandes zu verorten, so kann das sicherlich als problematisch empfunden werden. Der eine Grund dafür liegt, wie sich vielleicht zeigen wird, in der Unterschiedlichkeit der poetischen Verfahren, die selbst für diese beiden, durch die Titel an und für sich verbundenen Gedichte charakteristisch ist. Die Konzentration auf die Möglichkeiten und Funktionsweisen von Mehrsprachigkeit und Heteroglossie in den konkreten Texten erlaubt es nicht, allgemeine, auf den ganzen Zyklus zutreffende Aussagen zu formulieren. Der andere Grund liegt schlicht darin, dass die Verfasserin des vorliegenden Aufsatzes nicht über ausreichende Kenntnisse des Norwegischen verfügt, um die Arbeit mit und an der Sprache im ganzen Band ermessen zu können.⁴

Mehrsprachigkeit: (Nürnberg: 1)

Die Sprachbewegungen zwischen Norwegisch, Deutsch und Englisch und ihre Konsequenzen für die Interpretation beziehungsweise die Interpretierbarkeit, wie sie in der folgenden Lektüre des ersten Nürnberg-Gedichts entfaltet werden, zeigen meines Erachtens sehr klar, dass man einen mehrsprachigen Text nicht wie einen einsprachigen betrachten kann, der an bestimmten Stellen in andere Sprachen übersetzt wurde oder der bestimmte Stellen selbst in andere Sprachen übersetzt, es sei denn, man versteht unter Übersetzung nicht nur die Suche nach dem Äquivalenten, sondern auch das Aufzeigen von Differenzen. Ein mehrsprachiger Text besteht, anders formuliert, nicht aus den Bruchstücken von Einzelsprachen. Obwohl die Sprachmischung

4 Anfang November 2022 nahm ich am Workshop des Übersetzerkollektivs *Versatorium* in Wien teil, wo bestimmte Gedichte aus *Fjordarbeid* – in Gegenwart des Autors – im freien Gespräch, bruchstückhaft und ohne den einengenden Rahmen eines übergeordneten Narrativs, übersetzt wurden. Die folgenden Auslegungsversuche sind von diesen Gesprächen inspiriert, für die ich mich bei allen Teilnehmenden bedanken möchte. Von den Gedichten (*Nürnberg: 1*) und (*Nürnberg: 2*) existiert bereits eine ins Deutsche übersetzte Version, die von einer Studierendengruppe an der Ludwig-Maximilians-Universität München unter der Leitung von Klaus Bödl und Katarina Yngborn kurz nach dem Erscheinen des Bandes angefertigt wurde. Diese Übersetzung hat mir der Autor dankenswerterweise zur Verfügung gestellt. Die Übersetzerinnen sind Monika Dabrowska, Flora Fink, Susanne Knoll, Eva Kraus und Anna Rühl.

in diesem Gedicht, wie es vielleicht zu merken sein wird, im Grunde gar keine syntaktischen Schwierigkeiten bereitet und die Sätze ohne weiteres fließend gelesen werden können, heißt das nicht, dass ihre Gesamtheit als einheitlicher Bezug auf die Welt oder auch nur auf das Funktionieren der Sprache zu verstehen wäre. Der produktive – und gewissermaßen auch subversive – Zwischenraum der Sprachen und Bedeutungen ist das große Thema des folgenden Gedichts.

(NÜRNBERG: 1)

The space between. Det er der jeg er. Weil
es das Unbekannte Möglichkeiten eröffnet.
Fordi it's more real than anything else.
Else? Jeg er her for å erfare the unknown.
Et sted to which we can come and for a
while bevege oss i tid og rom. Vannglasset.
Teposen. Sitronfisket. Between language
and silence. Der er jeg fri til å være
vindu. Guten Tag. Möchten Sie vielleicht
Fisch essen? Forelle? Med snøre føler jeg
meg gut aufgehoben. Og snelle! Da er det
sagt. For a while I want to hvile, to be
free to think about something else. Else?⁵

In der vom Autor zur Verfügung gestellten Übersetzung:

(NÜRNBERG: 1)

The space between. Genau dort bin ich. *Weil*
es das Unbekannte Möglichkeiten eröffnet.
Denn it's more real than anything else.
Else? Ich bin hier um the unknown zu erfahren.
Ein Ort to which we can come and for a
while uns in Zeit und Raum bewegen. Wasserglas.
Teebeutel. Zitronenfang. Between language
and silence. Da bin ich frei
Fenster zu sein. *Guten Tag. Möchten Sie vielleicht*
Fisch essen? Forelle? Mit Schnur fühle ich
mich gut aufgehoben. Und Rolle! Jetzt ist es

5 Vange 2007, S. 56.

gesagt. For a while I want to weilen, to be
free to think about something else. Else?

Der Zyklus beschreibt also eine Reise zwischen Berlin und Wien, wobei ihr imaginärer Charakter auch dadurch betont wird, dass sie den Leser über Duisburg, Trier und Nürnberg, d. h. ungefähr auf dem denkbar mühsamsten Weg nach Wien führt. Oder aber es sind vereinzelte Reisen, die vom Leser aber notwendigerweise *auch* im Zusammenhang gesehen werden, weshalb der Umweg als gewollt erscheint. Vielleicht hat der Umweg mit der Hinauszögerung der Ankunft zu tun, da das Unterwegssein, das Dazwischen-Sein einen Raum eröffnen, in dem sich dieses Sprechen erst ereignen kann.

Dies, nämlich die Meditation über Zwischenräume, ist das Anliegen des ersten Nürnberg-Gedichts, sofern Gedichte überhaupt ein Anliegen haben. Es beginnt mit dem Satz „The space between“, welcher Satz einen Zwischenraum setzt, ohne zu sagen, zwischen welchen Entitäten und in welchem Modus dieser existiert oder existieren soll. Es gibt nur dieses „between“, vielleicht zunächst einmal zwischen Berlin und Wien, da es ja die Anfangsbuchstaben von Berlin und den Namen von Wien phonetisch wiederholt: „be-t-wien“. Dieses Dazwischen erhält aber dann im Verlauf der Rede unterschiedliche Ausgestaltungen, Namen und Umschreibungen, mit ihm verbinden sich verschiedene Hoffnungen und Erwartungen. Wir erfahren, dass es „unbekannt“ ist, oder „Unbekannte Möglichkeiten“ eröffnet, dass es „more real than anything else“ sei. Es sei „the unknown“, „Et sted“, also ein Ort, zu dem wir kommen können und wo wir uns „i tid og rom“, also in Zeit und Raum, bewegen können. Es ist etwas zwischen „language and silence“, und es ist vielleicht ein Ort, wo man frei sein kann, über „etwas anderes“ nachzudenken oder etwas anderes zu denken: „free to think about something else“.

„Genau dort bin ich“, sagt da jemand auf Norwegisch, scheinbar voller Zuversicht, ja, mit Selbstsicherheit. Denn wörtlich übersetzt heißt es: „Es ist dort ich bin“, was man auch mit „Das ist dort, wo ich bin“ übersetzen könnte. Wäre dieser Zwischenraum einer, der gerade zwischen den Sprachen entsteht, in denen dieses Gedicht geschrieben wird, wo sich der Sprechende aufhält, also zwischen Norwegisch, Englisch und Deutsch? Im Dazwischen eines nie dagewesenen Germanischen, das doch die Lesbarkeit – das Fließende und beinahe Bruchlose der Syntax und im allgemeinen der grammatischen Strukturen – sichert? Oder könnte er etwa, zwischen dem Englischen und Norwegischen der

ersten zwei Sätze, das Deutsche sein, mit dessen „weil“ die erste Verszeile schließt, möglicherweise in der Absicht, den bereits versprochenen Zwischenraum zu markieren? Wäre dann die deutsche Sprache der eigene Zwischenraum des Sprechenden, eines norwegischen, wie man sagt, „Muttersprachlers“, der zwischen der Muttersprache und dem mittlerweile allgegenwärtigen Englisch Deutsch als dritten Raum immer mit sich trägt?

Diese Möglichkeiten werden jedoch teilweise ironisch zurückgenommen. In der zweiten Zeile erfährt nämlich gerade der deutsche Satz einen Bruch und ruft daher zunächst eine Irritation hervor. „Weil es das Unbekannte Möglichkeiten eröffnet.“ Ohne die beiden Kommata, vor und nach dem „Unbekannten“, ist der Satz eigentlich grammatisch unrichtig, weil darin entweder ein „es“ oder ein „das“ zuviel ist, und gerade aus dieser rigoros festgestellten Unrichtigkeit heraus auf eine doppelte Weise lesbar: Entweder eröffnet das *Unbekannte* die Möglichkeiten, oder es, das „space between“, eröffnet unbekannte Möglichkeiten, also ist es das fehlende Interpunktionszeichen, das hier unbekannte Möglichkeiten eröffnet. Genau das ist aber ein wichtiger Zug des Gedichts (*Nürnberg: 1*), dass es große Themen und große Worte ohne Scheu an- und ausspricht, gleichzeitig aber durch scheinbare Fehler, Registerwechsel, Ironie oder Sprachspiel kontrapunktiert, und wo nicht zurücknimmt, so doch bricht, wendet, neu entwirft. Nicht zuletzt bricht das aufkeimende Pathos an den Stellen, wo das Sprechen aus der einen Sprache in die andere wechselt, also infolge der verschiedenen Techniken der Sprachmischung. Wir werden aber sehen, dass dieses Verfahren bei weitem nicht nur den Effekt der Relativierung hat, sondern auch die Mittel zu einer gesteigerten Sprachreflexion liefert.

Das augenfälligste Beispiel dafür sind die zwei Stellen, wo aus dem englischen Wort „else“ der deutsche Name „Else“ entsteht. In der dritten Zeile heißt es: „Fordi (also „weil“ oder „denn“) it's more real than anything else. Else?“, und der gleiche Gag wiederholt sich am Schluss, beginnend mit der vorletzten Zeile: „For a while I want to hvile, to be / free to think about something else. Else?“ Ganz auszuschließen ist die Möglichkeit nicht, dass man Else als eine weibliche Figur, als eine angesprochene Person ernst nehmen sollte. Man kann sich nämlich die zitierten Textstellen auch als Szenen vorstellen, in denen sich ein monologisierender Mann der Aufmerksamkeit seiner womöglich gelangweilten ZuhörerIn versichern will: „Else? Hörst du mir noch zu?“ Aber viel eher nimmt man Else als Wortspiel, als einen kleinen Witz

wahr, als eine Lautfolge, die subversiv wirkt und die Ernsthaftigkeit der Rede in ein ironisches Licht rückt. „Else“ evoziert also avantgardistische Verfahren, die die Materialität von Wort und Laut in den Vordergrund stellen und dadurch den Bedeutungsprozess unterbrechen, die Bedeutungsentschlüsselung verlangsamen oder vereiteln und den literarischen Text von ästhetischen oder ideologischen Zwecken entbinden. So gesehen ist Else die kleine Dada-Schwester von Anna Blume, und das Gedicht von Arild Vange auch ein Wink an Kurt Schwitters. „Else“ gibt auf diese Weise auch Anlass, über die avantgardistischen Wurzeln der heutigen mehrsprachigen Literatur, ihrer poetischen Verfahren und ihres Engagements nachzudenken.

Was hier jedoch die herkömmlichen, klassischen avantgardistischen Techniken übersteigt, ist der folgenreiche Blick aus der einen Sprache in die andere und wieder zurück, oder mehr noch, je nach Perspektive die Aufhebung der Grenzen zwischen den Einzelsprachen, oder der Nachweis dessen, dass diese Grenzen von vornherein durchlässig sind. Die Aufladung eines Namens mit Bedeutung, indem man ihn seinem Klang in einer anderen Sprache nach und nicht als Namen versteht, bringt unsere linguistischen Kategorien durcheinander. Denn Namen sind in der Regel bedeutungsresistent, sie sagen nichts, sie markieren. Wie aber dieses Gedicht mit Namen umgeht, legt nahe, dass diese doch „in ein Netz von Konnotationen eingesponnen“⁶ bleiben. Das zieht andererseits der Interpretation den Boden unter den Füßen weg, oder eher: lässt die Interpretation ausufern, zu einer infiniten Unternehmung werden, die auf abschließende Gesten verzichten muss. Wenn Else „something else“, also *anders* ist, anders als die Anderen, dann würde vielleicht ein Andres, ein Andreas oder ein André zu ihr passen. Dann können wir auch andere Namen im Gedicht finden, z. B. „Elle“ in der For-elle, auch deswegen, weil die Wörter „for“, „für“ beziehungsweise „fordi“ so häufig im Text vorkommen, dass man beim Lesen automatisch dazu neigt, diese Silbe vom Rest zu trennen. Forelle, For-Elle, für Elle, oder wenn man es auf Französisch liest, „für sie“ – für Else? Für Elise? Dann ist „die Silke“, mit der (*Nürnberg: 2*) endet, vielleicht eine *seidene* oder gar *halbseidene* Frau. Wie Werner Hamacher in seinem Aufsatz *Die Geste im Namen* feststellt:

Wo Namen und Nomen, singuläre und generelle Termini durch Antonomasie auseinander generiert werden, ist eine kritische Distinktion im Bereich der Begriffe, ja ist die Produktion von Begriffen selber und damit die

vom begrifflichen Denken geforderte Transparenz [...] nicht mehr ohne Einschränkung möglich. (Ebd. 296f.)

Kehren wir nun zur anfänglichen Behauptung zurück, das Anliegen dieses Gedichts sei, über die Beschaffenheit des Zwischenraumes, des „space between“ als idealen Ortes zu meditieren. Wir werden sehen, dass sich auch diese Denkbewegung erst im Zusammenspiel der Sprachen entfaltet und folglich erst in einer Lektüre zu verfolgen ist, die der Mehrsprachigkeit des Gesagten Rechnung trägt. Der bereits zitierte erste deutschsprachige Satz am Ende der ersten Zeile beginnt mit einem „weil“, das näher besehen eigentümlich wirkt. „Genau dort bin ich“, sagt da jemand, „*weil* es das Unbekannte Möglichkeiten eröffnet“. Gleich am Anfang verbindet sich also die Vorstellung dieses idealen Raumes mit einer Erklärung und Begründung; das Ich, das so formuliert, hält sich mit Absicht darin auf, er hat ihn angestrebt. Das wird dann mit dem „Fordi“, also „weil“ oder „denn“ noch einmal auf Norwegisch bekräftigt: „Fordi it’s more real than anything else“, und überhaupt ist das Gedicht von Gesten des Wollens, des absichtlichen Herbeiführens, der bewussten Strebung durchzogen. „For å erfare the unknown – um das Unbekannte zu erfahren“, „um Fenster zu sein“, „I want to vñile – ich will weilen“, „I want to be free“. Die Reise, auf der solche Zwischenräume vielleicht zu erreichen sind, ist auch eine Leistung, Arbeit und Mühe, wie es mit dem Titel des Zyklus „Travelling mit der Deutschen Bundesbahn“ extra hervorgehoben wird, da ja das englische Wort *travel* mit dem französischen *travail*, also *Arbeit* verwandt ist. Und der Titel des ganzen Bandes, „Fjorðarbeit“ scheint darauf hinzudeuten, dass solche Orte und Möglichkeiten zu erarbeiten, zu er-*fahren* sind. Das Wort *Fjord* selbst ist mit dem deutschen *Furt* verwandt und beide gehen auf ein altes, inzwischen verlorenes Wurzelverb zurück, aus dem sich auch das Wort *fahren* entwickelt hat.⁷ Gleichzeitig merken wir, dass diesen Sätzen eine dem Wollen, der Bestimmung des Zwecks und des Grundes widerstrebende Dimension eingeschrieben ist. Unbestimmtheit und Entspanntheit sprechen aus Formulierungen wie „Unbekannte Möglichkeiten“, „the unknown“, „Et sted to which we can come“ – ein Ort, zu dem wir kommen können, „frei zu sein“, etwas zu tun, kommt auch zweimal vor, und das abschließende, unspektakuläre „something else“ weist auch in diese Richtung. An zentraler Stelle entsteht das Bild von einem, vielleicht einem Reisenden, der einfach nur dasitzt, nach der Zitronenscheibe in seinem

7 „Furt“, in: DWB. Online verfügbar unter <https://www.dwds.de/d/wb-1dwb> [Zugriff am 01.08.2023].

Teeglas fischt und es einfach geschehen lässt: den Zustand „between language and silence“, zwischen „something“ und „anything“. Im Ausdruck „for å erfare the unknown“, „um das Unbekannte zu erfahren“, konzentriert sich diese eigentümliche Spannung zwischen Wollen und Nichts-Wollen-Müssen, erarbeiten und zuteilwerden, erzwingen und geschehen lassen, *erfahren* in der doppelten Bedeutung Erfahrung *machen* bzw. erleben und erleiden. Vielleicht ist es dieser Zwischenraum „between language and silence“, der am Ende von *Krieg und Welt*, diesem in jeder Hinsicht monumentalen Werk von Peter Waterhouse angedeutet wird, als der Erzähler am Totenbett seiner Frau sitzt – eine Stelle, an die ich beim Lesen von Vanges Gedicht immer wieder denken musste: „Die Tote war jetzt nicht tot, sondern sie war tot, um zu ... Sie war gestorben, um zu ... Das *um zu* war ein Zwischenraum. Sie konnte gehen, um zu ... Sie konnte fortgehen, um zu ... Ich hörte in dem *um zu* einen unbekannten Wert und einen Zwischenwert.“⁸

Neben den finalen Konstruktionen – ein Begriff, der durch das vorherige Zitat eine dunkle Zusatzbedeutung erhält – wird in diesem Gedicht, wie bereits gesagt, die Beschaffenheit kausaler Beziehungen untersucht. Ohne Zweifel reflektiert der Text darauf, vom ersten deutschen Wort „weil“ an über das zweimal vorkommende „for a while“ bis hin zur vorletzten Zeile, wo es heißt: „For a while I want to hvile“. *Vhile* bedeutet entspannen, ausruhen – *weilen* eben; und auf diese Weise beschreibt das Gedicht die oben schon rekonstruierte Bewegung zwischen Zielstrebigkeit und Begründbarkeit einerseits, beziehungsweise unkalkulierbarem Geschehen andererseits.

Hier zeigt sich klar, wie mehrsprachige oder translinguale Texte, besonders mehrsprachige Gedichte und vielleicht noch deutlicher mehrsprachige *laut gelesene* Gedichte mit Einsichten in die Logik der Sprache überraschen können. Das auffällige Spiel mit dt. *weil*, eng. *while* und norv. *hvile* legt die Frage nahe, ob *weil* und *weilen* bzw. *Weile* auch „im wahrsten Sinne des Wortes“ miteinander zu tun haben, nämlich assoziativ und dem Klang nach und zugleich sprachgeschichtlich. „Im wahrsten Sinne“ – verstanden etwa so, wie Stefan Willer die Bedeutung von Etymologie aus der langen Geschichte der Auseinandersetzung mit ihr rekonstruiert: Die Etymologie verspricht „ein semantisches Jenseits der Sprache; zugleich aber erscheint sie als praktiziertes Sprachdenken in Analogien und Ähnlichkeiten, in denen ein Wort nie auf seinen wesensmäßigen Grund, sondern immer

nur auf andere Wörter verweisen kann.“⁹

Im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm findet man die Bestätigung dafür, dass *weil* ursprünglich in temporaler Bedeutung verwendet wurde und *so lange als* bzw. *während* bedeutete.¹⁰ In einem sehr langen Artikel wird die Entwicklung von der temporalen zur kausalen Konjunktion minutiös verfolgt. Eine der Erklärungen für diesen Bedeutungswechsel lautet wie folgt: „von thatsachen, die zeitlich zusammenfallen, kann eine die andere zugleich begründen. [...] fügen, die zeitlich gemeint sind, können darum causal verstanden werden.“¹¹ So können wir uns, wie es zur Mitte des Gedichts heißt, in diesem Zwischenraum der Sprachen „in Zeit und Raum bewegen“ („Et sted to which we can come and for a /while bevege oss i tid og rom“ – Ein Ort, zu dem wir kommen können und für eine Weile uns in Zeit und Raum bewegen), zum Beispiel in der Etymologie, die hier tatsächlich einen Zwischenraum zwischen fester Wortbedeutung und Zerstreuung dieser Bedeutung durch Verwandtschaften, Assoziationen und neue Kontexte öffnet.

„Um zu ...“ und „weil“ werden auf diese Weise vom Gedicht als Figuren der Sinnzuschreibung *per se* identifiziert, stehen also für das, was Sprache *als Sprache* (nicht *languages*, sondern *language*) leisten kann, oder besser, was wir von der Sprache als Mittel zur Mitteilung in erster Linie erwarten; gleichzeitig eröffnen sich durch *while*, *Weile* und *hville* „Unbekannte Möglichkeiten“. Der anvisierte Zwischenraum zwischen „language and silence“ könnte also auch einer zwischen der Festlegung von Bedeutungen, Absichten und Gründen beziehungsweise einer Sphäre sein, wo man dieser Festlegung entkommen kann. Wie am Anfang dieses Kapitels bereits angedeutet wurde, entsteht in diesem mehrsprachigen Text ein Zwischenraum, aus dem heraus kein einheitlicher, sozusagen holistischer Bezug auf die Welt oder auf das Funktionieren der Sprache möglich ist. Dieses Wort, nämlich „holistisch“, verwendet David Gramling im Handbuch *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Er spricht dort von der Konkurrenz der Mehrsprachigkeit mit der Literatur, im Sinne der Konkurrenz von zwei Modi der Welterfassung, und Literatur verstanden im Sinne unserer modernen Vorstellung als einsprachigem Medium. Ich zitiere:

9 Willer 2004, S. 39.

10 Den Hinweis verdanke ich Peter Waterhouse.

11 „weil“, in: DWB. Online verfügbar unter <https://www.dwds.de/d/wb-1dwb> [Zugriff am 01.08.2023].

Literatur [verhält sich] zu Mehrsprachigkeit auf äußerst einzigartige und widerständige Weise, denn beide konkurrieren in ihrem Einsatz mit Blick auf die Evozierbarkeit, Repräsentierbarkeit und Bedeutsamkeit der Welt. Grob formuliert verlässt sich der Einsatz der Mehrsprachigkeit auf die ökologische Zerstreuung symbolischer Koppelungen in Tausende von Sprachen und Varietäten, wohingegen es der Einsatz der Literatur auf die essenzielle Tiefe eines als Einheit wahrnehmbaren Sprachsystems anlegt, nicht unbedingt mit der Absicht, eine abschließende Erfassung der Welt zu liefern, aber doch mit Blick auf eine politisch, ästhetisch und sozial holistische Begegnung mit ihr.¹²

Wenn man es noch gröber formulieren darf, ginge es also bei Mehrsprachigkeit um die Zerstreuung symbolischer Koppelungen in verschiedene Sprachen, während Literatur, wie wir sie außerhalb von Konferenzen über die Mehrsprachigkeit verstehen, auf die Tiefen *einer* Sprache sich verleiße. Und wenn man diese Metaphorik übernehme, könnte man die aufgestellte Dichotomie für die mehrsprachige Literatur und speziell für das besprochene Gedicht von Arild Vange folgenderweise auflösen: Mehrsprachige Literatur verlässt sich auf die Streuung und Zerstreuung symbolischer Koppelungen in unterschiedliche Sprachen und gewinnt *gerade* aus dieser Zerstreuung eine Tiefe im Bezug auf die Evozierbarkeit, Repräsentierbarkeit und Bedeutsamkeit der Welt.

Heteroglossie: (*Nürnberg*: 2)

Das zweite Nürnberg-Gedicht, das im Band *Fjorarbeid* unmittelbar auf (*Nürnberg*: 1) folgt, bringt zur Sprache, was im relativ entspannten Zwischenraum-Diskurs des ersten bloß als latente Irritation vorhanden war: nämlich dass die Lautfolge *Nürnberg* nicht irgendeine Stadt in Deutschland bezeichnet, sondern mit unausweichlichen historischen Konnotationen einhergeht. Gleichzeitig stellt das Gedicht den Interpreten mit seinen fröhlich-frechen touristischen Sprachklischees vor neue Herausforderungen.

12 Gramling 2020, S. 42f.

(NÜRNBERG: 2)

Faszination und Gewalt. Dokumentationszentrum.
Reichsparteitagsgelände. Seit neunzehnhundert
zweiunddreißig: Lotus Original Karamellgebäck.
Café Dokumentar. Thank you for your visit. I
wish you a good way home. Entschuldigen Sie,
Frau Fremdenführerin. Sind Sie Norwegerin?
Det er noe med aksenten din. Hei, jeg samler på
mynter: Galdhøpiggen. Lofoten. Prekestolen. Bin
mit dem Postschiff die ganze Strecke gefahren.
Den mørke snerten i stemmen din. Bare le du.
Norge ist die schönste Zeit meines Lebens.
Wissen Sie: Die Erinnerungen. Guten Abend.
Nett Sie kennen gelernt zu haben. Ich bin die Silke.¹³

Dazu wieder die vom Autor zur Verfügung gestellte Übersetzung:

(NÜRNBERG: 2)

*Faszination und Gewalt. Dokumentationszentrum.
Reichsparteitagsgelände. Seit neunzehnhundert
zweiunddreißig: Lotus Original Karamellgebäck.
Café Dokumentar. Thank you for your visit. I
wish you a good way home. Entschuldigen Sie,
Frau Fremdenführerin. Sind Sie Norwegerin?
Wegen aksenten din. Hei, ich sammle
Münzen: Galdhøpiggen. Lofoten. Prekestolen. Bin
mit dem Postschiff die ganze Strecke gefahren.
Der dunkle Stich in deiner Stimme. Lach du nur.
Norge ist die schönste Zeit meines Lebens.
Wissen Sie: Die Erinnerungen. Guten Abend.
Nett Sie kennen gelernt zu haben. Ich bin die Silke.*

Die Voranstellung der Wortverbindung „Faszination und Gewalt“ scheint hier in ähnlicher Weise so etwas wie das Thema oder den Ausgangspunkt der Meditation darzustellen, wie es bei *Nürnberg: 1* „The space between“ war. „Dokumentationszentrum“ und „Reichsparteitagsgelände“ markieren unmissverständlich einerseits die sogenannte

¹³ Vange 2007, S. 57.

dunkle Vergangenheit der Stadt, andererseits die institutionellen Bemühungen, diese im kollektiven Gedächtnis zu behalten und durch museale Praktiken zu verarbeiten. Die Jahreszahl „neuzehnhundert / zweiunddreißig“ bewegt den Leser dazu, diese auf die Geschichte der Stadt in der Weimarer Republik und in der Nazizeit zu beziehen und Sätze zu denken wie „fünf Jahre nach dem ersten Parteitag der NSDAP in Nürnberg“, „ein Jahr vor der Machtübernahme und dem ‚Reichsparteitag des Sieges‘“, „zwei Jahre vor den Dreharbeiten zum berühmt-berühmten Propagandafilm *Triumph des Willens* von Leni Riefenstahl“, „drei Jahre vor den Nürnberger Gesetzen“ etc. Gleichzeitig ist aber die Jahreszahl Teil eines Werbeslogans, in dem die ruhmreiche Vergangenheit des „Lotus Karamellgebäck“, der zum Kaffee gereichten Kekse, gepriesen wird, die wohl im „Café Dokumentar“ mitserviert werden. Das groteske Potenzial des Karamellgebäcks in diesem Gedicht ist beachtlich, so dass es eigentlich fast zu schade ist, es zu kommentieren. Es enthebt den Leser nicht nur dem ernsten und verkrampft-korrekten Vergangenheitsbewältigungsdiskurs durch einen Witz, sondern schafft es zusätzlich, durch die Zusammenführung von kulinarischen und historisch-politischen Aspekten die über jede Erschütterung triumphierenden Abwehrmechanismen und Routinen des Alltags zu reflektieren,¹⁴ was langsam zum Tourismusdiskurs hinüberleitet. Andererseits zeigt *Karamellgebäck* auch eine formale Ähnlichkeit mit zwei vorangegangenen Wörtern: Es ist wie ‚Dokumentationszentrum‘ und ‚Reichsparteitagsgelände‘ ein zusammengesetztes Wort. Bei der Bildung der Nomen-Nomen-Komposita gibt es potenziell unendliche Möglichkeiten, es ist der sprachhistorisch älteste Kompositatyp, das „morphologisch und semantisch variationsreichste Wortbildungsprodukt“¹⁵ –

14 Dem Kaffee dürfte dabei ein besonderer symbolischer Wert zukommen. Hans Erich Nossack schreibt in seinem Bericht *Der Untergang* über die Tage nach der furchtbaren Bombardierung Hamburgs im Juli 1943 („Operation Gomorrha“), dass er mit Freunden in einen unzerstörten Vorort geraten sei und dort Unglaubliches gesehen habe: „Die Leute saßen auf ihren Balkons und tranken Kaffee. Es war wie ein Film, es war eigentlich unmöglich.“ (Nossack 1972, S. 220.) W. G. Sebald reflektiert auf diese Textstellen in seinem Essay *Luftkrieg und Literatur* folgendermaßen: „Nossacks Befremden rührt daher, daß er sich, wie es vom Standpunkt eines Betroffenen scheinen muß, konfrontiert sieht mit einem ans Unmenschliche grenzenden Mangel an moralischer Empfindlichkeit. Von einer Insektenkolonie nimmt man nicht an, daß sie über die Zerstörung eines benachbarten Baus in Trauerstarre verfällt. Von der menschlichen Natur aber erwartet man ein gewisses Maß an Empathie. Insofern hat die Einhaltung der kleinbürgerlichen Kaffeetischordnung auf den Hamburger Balkonen Ende Juli 1943 etwas erschreckend Absurdes und Skandalöses. [...] Andererseits ist die über katastrophale Einbrüche sich hinwegsetzende Alltagsroutine, vom Backen eines Blechkuchens für den Kaffeetisch bis zur Einhaltung der höheren kulturellen Rituale, das probateste und natürlichste Mittel zur Bewahrung des sogenannten gesunden Menschenverstands.“ (Sebald 2001, S. 48f.)

15 Nomen-Nomen-Komposita. In: Leibniz-Institut für Deutsche Sprache: „Systematische Grammatik“. Grammatisches Informationssystem grammis. DOI: 10.14618/grammatiksystem. Online verfügbar unter <https://grammis.ids-mannheim.de/systematische-grammatik/909> [Zugriff am 01.08.2023].

ein Faszinosum der deutschen Sprache. Komposita dieser Art wurden in der Sprache des Dritten Reiches sehr häufig gebildet, um neue Institutionen, Körperschaften, Maßnahmen zu benennen, ideologische Inhalte und propagandistische Ziele zu formulieren¹⁶ – insgesamt um Gewaltsames sprachlich zu verharmlosen, gewaltsam Ordnung zu schaffen, Irrationales zu rationalisieren. Dass sie – den monumentalen Bauten des Nürnberger Zeppelinfeldes gleich – Faszination auslösen und Gewalt ausüben, gibt dieses Gedicht zur Reflexion auf. Es löst jedoch einige Irritation aus, dass hier ‚Reichsparteitagsgelände‘ und ‚Dokumentationszentrum‘ unmittelbar nacheinander stehen, weil dadurch das Weiterleben einer sprachlichen Praxis (wohlgemerkt, nicht der Inhalte), der monströsen Nomen-Nomen-Komposita (vgl. meine Rede vom ‚Vergangenheitsbewältigungsdiskurs‘ ein paar Zeilen weiter oben) hervorgekehrt wird. Hier zeigt sich auch eine für Vanges Gedichtband insgesamt charakteristische Gestaltungstechnik, nämlich, dass bestimmte sprachliche Fundstücke, unterwegs wie zufällig aufgeschnappte Wörter, Wendungen, Sätze, Namen im Kontext der lyrischen Rede neu bestaunt, betastet, erprobt werden und dadurch einerseits unerwartete Bedeutungsgeschehen in Gang setzen, andererseits aber auch ihre irreduzible Fremdheit behalten.

Wenn man weiterhin nach identifizierbaren Thematisierungen und möglichen Assoziationen in diesem Gedicht sucht, dann könnte man vielleicht sagen, dass der abrupte Wechsel vom ‚Dokumentationszentrum‘ und ‚Reichsparteitagsgelände‘ zu einem Vokabular des Tourismus Beachtung verdient. Die formelhaften, schematischen, wie aus einem Sprachlehrbuch stammenden und beinahe infantil wirkenden Sätze des touristischen Alltags scheinen auf die Vermarktung historischer Katastrophen und die Vermarktung der Landschaft („Hei, jeg samler på / mynter: Galdhøpiggen. Lofoten. Prekestolen.“) zu verweisen. Es geht um Erinnerungen, kollektive und individuelle („Wissen Sie: Die Erinnerungen“), jedoch sind die Subjektpositionen in der Rede dermaßen erschüttert und die Sprechenden so wenig identifizierbar, dass man dazu wenig Sinnvolles sagen kann. In den ersten vier Zeilen wird überhaupt kein Subjekt genannt, erst am Ende der 4. Zeile kommt ein „I“ vor, aber selbst das markiert nur ein formelhaftes Subjekt („I / wish you a good way home“). Dann folgt eine Anrede mit „Sie“, anschließend reihen sich „din“, „jeg“, „bin“, „din“, „du“, „Sie“, „ich“ aneinander. Unpersönliches und Persönliches, For-

16 Zur rhetorischen und stilistischen Analyse der Sprache des Dritten Reiches vgl. das Grundlagenwerk von Klemperer 1947.

melhaftes und Individuelles wechseln sich ab, aber es entsteht nicht der Eindruck konsistenter Mitteilungen von einem oder mehreren Menschen. Auch das scheinbare Gespräch zwischen einem Ich und einer „Fremdenführerin“ mit Akzent – wohl norwegischer Herkunft – kann nicht vollständig aufgeschlüsselt werden. Eher sind es Gesprächsfetzen unterschiedlicher Herkunft, die weder in einen narrativen Rahmen gezwängt werden können noch einer zumindest temporalen Logik folgen: Die Schlusssätze des Gedichts *„Guten Abend. / Nett Sie kennen gelernt zu haben. Ich bin die Silke.“* ruinieren kohärenzstiftende interpretatorische Anstrengungen endgültig, außer man stellt sich vollkommen inkohärent handelnde Personen vor, die nach einem formelhaften und unverbindlichen Gesprächsbeginn unvermittelt zur vertrauten Anrede mit „du“ wechseln, um sich dann wieder zu siezen, oder die sich erst zum Schluss guten Abend wünschen, um sich gleich danach auch wieder zu verabschieden bzw. sich vorzustellen. Obwohl es an und für sich ziemlich witzig ist, sich absurde Szenen dieser Art auszumalen, geht es hier eindeutig nicht um kommunikative Fehlleistungen, sondern um *Zitate* unterschiedlichen Ursprungs.

Mehrsprachigkeit und Polyphonie sind in (*Nürnberg: 2*) offensichtlich ganz anders am Werk als in (*Nürnberg: 1*), wo klangliche Assoziationen, etymologische Zusammenhänge und Homonymien zwischen Norwegisch, Deutsch und Englisch Fragen aufgeworfen und Sinnzusammenhänge eröffnet haben. In (*Nürnberg: 2*) scheint die Vielfalt und Mischung der (National-)Sprachen nur insofern eine Rolle zu spielen, als diese eine fortwährende Distanz und Außenposition ermöglichen, einen nicht lokalisierbaren Blick von außen, von dem aus kein sprachlicher Ausdruck, kein Sprachklischee, keine Höflichkeitsformel, kein Werbeslogan, kein Name und nicht einmal ein Wortbildungsverfahren selbstverständlich erscheint. Sie erscheinen nicht nur nicht selbstverständlich, sondern *immer schon zitiert*. Wer auch immer in diesem Gedicht „Guten Abend“ oder „I wish you a good way home“ sagt, er/sie zitiert es beziehungsweise er/sie zitiert die anderen, die er/sie „Guten Abend“ oder „I wish you a good way home“ sagen hört.

Wenn man das zweite Nürnberg-Gedicht mit diesem besonderen Sensorium für Zitate noch einmal liest, kommt der Verdacht auf, dass schon „Faszination und Gewalt“ ein Zitat sein könnte. Und tatsächlich: Auf der Homepage des „Dokumentationszentrums Reichsparteitagsgelände“ – so also der exakte Name – kann man erfahren, dass die bisher gezeigte Dauerausstellung des gerade im Umbau befindlichen

Museums¹⁷ genau diesen Titel trug. Das heißt im Grunde, dass der Anfang des Gedichts aus nichts als der genauen Wiedergabe von Ausstellungstitel und Ausstellungsort besteht.

Wenn eingangs vermutet wurde, dass „Faszination und Gewalt“ „so etwas wie das Thema oder den Ausgangspunkt der Meditation“ darstellen könnte, drängt sich nun die Frage auf, ob der Zitatcharakter dieser Wortverbindung etwas von ihrem Sinnpotenzial zurücknimmt, zum Beispiel die Behauptung als interpretatorischen Übergriff erscheinen lässt, dass „Faszination und Gewalt“ eine sprachkritische Reflexion zum Thema ‚zusammengesetzte Wörter‘ in Gang setze. Ist die Verwendung fremder Rede in diesem Gedicht ein ironischer Akt der Sinnverweigerung oder zumindest eine Herausforderung hermeneutischer Reflexe? Oder verhält es sich anders, nämlich so, dass hier ein Experiment stattfindet, das sprachliche Fundstücke in einen neuen Kontext und in eine Beziehung zueinander setzt und auf diese Weise ihre Leistungsfähigkeit erkundet? Geht es vielleicht gar nicht so sehr um Nürnberg und Tourismus, und was das alles impliziert und an Fragen aufwirft, sondern um „Nürnberg“ und um die (Un-)Unterscheidbarkeit fremder und eigener Rede? Oder bleibt das Gedicht die virtuose Orchestrierung unterschiedlicher Diskurse durch einen individuellen Autor?

David Martyn skizziert in seinem Aufsatz mit dem interessanten Titel „¹⁸ die Konkurrenz unterschiedlicher Konzepte von Sprache und Kultur,¹⁹ die sich alle auf Bachtins Theorie der Heteroglossie berufen können.²⁰ Die Heteroglossie oder Sprachenvielfalt wird bei Bachtin zwar in erster Linie auf die Sprache des Romans bezogen, jedoch werden seine Kernthesen in der Kulturtheorie – verallgemeinert und radikalisiert – auf jede Art von sprachlicher Äußerung und sogar auf den Kulturbegriff selbst bezogen. Wenn Bachtin schreibt, dass jede Sprache „in jedem Augenblick ihrer historischen Existenz durchgängig in der Rede differenziert“ (ebd. 182) sei (oder in der ausdrucksstärkeren englischen Übersetzung: „at any given moment of its historical existence, language is heteroglot from top to bottom“)²¹ sowie dass Sprachen sich nicht ausschließen, sondern überschneiden und daher der Eindruck entstehen könne, „daß das Wort ‚Sprache‘ dabei selbst jeden Sinn“ verliere, „da es doch offensichtlich keine einheitliche Ebene

17 Vgl. Homepage Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände. Online verfügbar unter <https://museen.nuernberg.de/dokuzentrum> [Zugriff am 01.08.2023].

18 Martyn 2004.

19 Die einzelnen Konzepte und ihre Kritik durch Martyn werden hier nicht referiert (vgl. ebd. 399-403).

20 Bachtin 1979.

21 Bakhtin 1981, S. 291.

für die vergleichende Gegenüberstellung all dieser ‚Sprachen‘²² gebe, dann kann das universalisiert und nicht mehr nur auf unterschiedliche „Sprachen“ in einem Roman bezogen werden. Dann handelt es sich um die Einsicht, dass „eine jede Sprache bereits in sich heteroglot, d. h. durch und durch mit ‚fremder Rede‘ durchsetzt“ ist.²³ Martyn macht in seinem Kommentar auf das Paradoxon aufmerksam, dass durch diese Annahme die Unterscheidbarkeit von fremder und eigener Rede verlorengeht, die ja konstitutiv für die Rede vom Zitat ist: Wenn alles fremde Rede ist, dann ist nichts eine fremde Rede. Weiters macht er den Vorschlag, den man meines Erachtens auch bei Arild Vanges zweitem Nürnberg-Gedicht ernst nehmen sollte, nämlich sich zu überlegen, welche Seite des Paradoxons man besetzt: „Man kann den Wiederholungscharakter eines jeden ‚Einmaligen‘ aufzeigen; man kann es aber auch vorziehen, den Einmaligkeitscharakter einer jeden Wiederholung hervorzuheben.“ (Ebd. 404)

Ich denke, dass (*Nürnberg: 2*) darüber hinausgeht, bloß den Zitatcharakter seiner Sätze zu behaupten. Dies allein würde aber schon herkömmlichen Erwartungen der Poesie gegenüber, die auch noch Bachtin geteilt hat, widersprechen. Bachtin schreibt:

Die Sprache des Dichters ist seine eigene Sprache, er geht ganz und ungeteilt in ihr auf, verwendet jede Form, jedes Wort, jeden Ausdruck ihrer direkten Bestimmung gemäß (gleichsam ‚ohne Anführungszeichen‘), d. h. als reinen und unvermittelten Ausdruck seines Vorhabens. Welche ‚Qualen des Wortes‘ der Dichter im Schaffensprozeß auch durchlitten haben mag, im vollendeten Werk ist die Sprache ein gehorsames Organ, das voll und ganz dem Vorhaben des Autors entspricht.²⁴

Vanges Gedicht plädiert eindeutig für die Daseinsberechtigung des Anführungszeichens in der Poesie (wobei „ohne Anführungszeichen“ bemerkenswerterweise schon bei Bachtin in Anführungszeichen steht) und beleuchtet dabei eine andere fruchtbare Seite von Mehrsprachigkeit und Heteroglossie. Indem nämlich die aus verschiedenen Kontexten, Sprachen und „Sprachen“ stammenden, zitierten Wörter und Sätze in einen neuen, man kann vielleicht sagen, einmaligen Kontext aufgenommen werden, treten sie miteinander in eine Interaktion und verlieren ihren bloß schematischen, banalen oder beliebigen Charakter, gerade weil ihr Zitiertwerden sie hervorhebt und bedeutend macht.

²² Bachtin 1979, S. 183.

²³ Martyn 2004, S. 403.

²⁴ Bachtin 1979, S. 178.

(*Nürnberg: 1*) und (*Nürnberg: 2*) ergänzen einander zwar nicht in dem Sinne, dass sie zusammen etwas über die Stadt oder das Erleben dieser Stadt vermitteln, sondern indem sie auf je eigene Weise von den Möglichkeiten der Mehrsprachigkeit und Sprachenvielfalt Gebrauch machen: Das erste Gedicht, indem es, wie bereits gesagt, klangliche Assoziationen, scheinbare Fehler, etymologische Zusammenhänge und Homonyme aus den drei Sprachen spielerisch zusammenwirken lässt, und das zweite, indem es fremde Rede(n) zur eigenen macht, ohne ihre Signatur als Zitate zu verschleiern. Es bleibt nur noch die unangenehme Frage: Wer entscheidet darüber, ob nicht auch „The space between“ oder „Between language / and silence“ als Zitate zu lesen sind? Und mit welchen Konsequenzen ginge die eine oder die andere Möglichkeit für die Interpretation einher?

Quellenangaben

- Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. u. eingeleitet von Rainer Gröbel, übers. von Rainer Gröbel u. Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979, S. 154-301.
- Bakhtin, Mikhail: Discourse in the Novel. In: Ders.: The Dialogic Imagination. Four Essays, Hrsg. v. Michael Holquist, übers. von Caryl Emerson u. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press 1981, S. 259-422.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1961), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. Online verfügbar unter <https://www.dwds.de/d/wb-1dwb> [Zugriff am 01.08.2023].
- Frey, Hans-Jost: Lesen und Schreiben. Basel / Weil am Rhein / Wien: Urs Engeler 1998.
- Gramling, David: Einsprachigkeit, Mehrsprachigkeit, Sprachigkeit. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020.
- Hamacher, Werner: Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka. In: Ders.: Entferntes Verstehen. Studien zu Literatur und Philosophie von Kant bis Celan. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998, S. 280-324.
- Klemperer, Victor: LTI – Notizbuch eines Philologen. Berlin: Aufbau Verlag 1947.
- Martyn, David: „“. In: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler Verlag 2004, S. 397-420.
- Nomen-Nomen-Komposita. In: Leibniz-Institut für Deutsche Sprache: „Systematische Grammatik“. Grammatisches Informationssystem grammis. DOI: 10.14618/grammatiksystem. Online verfügbar unter <https://grammis.ids-mannheim.de/systematische-grammatik/909> [Zugriff am 01.08.2023].
- Sebald, W. G.: Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2001.
- Vange, Arild: Fjordarbeid. Oslo: Aschehoug Verlag 2007.
- Waterhouse, Peter: (Krieg und Welt). Salzburg / Wien: Jung und Jung Verlag 2006.
- Waterhouse, Peter: (Krig og verden). Übers. v. Arild Vange. Oslo: Bokvennen 2015.
- Willer, Stefan: Orte, Örter, Wörter. Zum *locus ab etymologia* zwischen Cicero und Derrida. In: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler Verlag 2004, S. 39-59.

Für eine Poetik der Verfremdung. Terézia Mora¹

Tamás Lénárt (Eötvös Loránd University, Budapest)

ORCID ID: 0000-0002-1227-0783

Abstract Deutsch:

Im Beitrag wird der Versuch unternommen, die Darstellung der Fremdheit und Entfremdung mit der interkulturellen, bi- oder multilingualen Natur der Texte der deutsch-ungarischen Autorin Terézia Mora in Verbindung zu setzen, um damit eine spezifische ‚Poetik der Verfremdung‘ bei Terézia Mora zu identifizieren, die nicht nur auf den behandelten (multikulturellen, entfremdeten) Figuren und Themen, sondern auch auf der Sprachverwendung, auf dem genuinen Einsatz eines literarisch-poetischen Instrumentariums beruht. Dazu kommt das Modell aus dem Kafka-Buch von Gilles Deleuze und Félix Guattari zum Einsatz, in dem der sozialpolitische (Minderheits-)Status des Prager Autors Kafka im ersten Schritt mit seinem sozial bedingten Multilingualismus, im zweiten Schritt mit den sprachlichen Sinnkonstruktionen und so mit der poetischen Architektur der Kafka-Texte in Verbindung gebracht wird.

Schlüsselwörter: Bilingualität, Verfremdung, interkulturelle Literatur, Minderheitenliteratur, Terézia Mora

Towards a poetic of alienation. Terézia Mora

Abstract English:

The paper attempts to relate the representation of foreignness and alienation to the intercultural, bi- or multilingual nature of the texts by the German-Hungarian author Terézia Mora, in order to identify a specific ‘poetics of alienation’ in Terézia Mora’s work, based not only on the (multicultural, alienated) characters and themes treated, but also on the use of language, on the genuine use of a literary-poetic apparatus. For this purpose, the model from the Kafka book by Gilles Deleuze and Félix Guattari is applied, in which the socio-political (minority-) status of the Prague author Kafka is connected in the first step with his socially conditioned multilingualism, in the second step with the linguistic constructions of meaning and thus with the poetic architecture of Kafka’s texts.

Key words: Bilingualism, alienation, intercultural literature, minor literature, Terézia Mora

1 Der Aufsatz wurde im Rahmen des Projekts Nr. 132528 der Ungarischen Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsstelle (NKFI) verwirklicht.

Kleine Literatur als Poetik der Verfremdung. Deleuze-Guattari: *Kafka*

Als Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Buch *Kafka. Pour une littérature mineure* 1975 den Begriff ‚kleine Literaturen‘ eingeführt, besser gesagt: von Kafka übernommen und in einem erweiterten Sinn etabliert haben, haben sie über die ‚Intensität‘ des kaskaschen Stils geredet, die auf die limitierten stilistischen Eigenschaften des im damaligen Prag üblichen ‚papierenen‘ Deutsch, d. h. auf das multilinguistische Umfeld zurückzuführen ist, in dem Kafka lebte.² Die Überlegungen der beiden damals schon renommierten Philosophen wurden von der Kafka-Forschung schnell übernommen und seither heftig diskutiert. Wichtigster und wohl berechtigter Kritikpunkt gegenüber dem Konzept der ‚kleinen Literatur‘ war, dass Kafka mit dem – ins Französische mit einer leichten Bedeutungsverschiebung übersetzten – Begriff nicht seine eigene, in deutscher Sprache verfasste literarische Tätigkeit, sondern die jiddische und tschechische Literatur in Prag meinte; diese ‚kleinen Literaturen‘ erfüllen aber die von Deleuze und Guattari aufgestellten Kriterien der ‚littérature mineure‘ nicht unbedingt, da sie jeweils in einer Sprachvariante (Jiddisch, Tschechisch) geschrieben wurden, die nicht in eine ‚große‘ Mehrheitssprache integriert ist. In diesem Zusammenhang wird auf die Schematisierungen der beiden französischen Philosophen bei der Darstellung der interkulturellen, multilingualen Verflechtungen des kulturellen Milieus in Prag hingewiesen.³

Seltener wird die interpretatorische Leistung des Buches *Kafka. Pour une littérature mineure* behandelt, die nicht nur die angeführten kulturhistorischen Einsichten ergänzt oder illustriert, sondern den Gedankengang von einem sprach- und literaturtheoretischen Standpunkt aus begründet. In Kapitel 3 wird der Begriff ‚kleine Literatur‘ definiert: das Schreiben in einer anderen als der Muttersprache sei eine „Deterritorialisierung der Sprache“, wenn man „nicht in der Sprache lebt, die seine eigene ist.“⁴ Eine ‚kleine Literatur‘ erzählt also nicht nur von Verfremdung und Ausgrenzung, sie ist nicht etwa ein Bericht über das Fremdsein, sondern ein sprachliches Ereignis, ein Vollzug der Verfremdung innerhalb der Sprache. Wie kann aber dieses Ereignis zustande kommen, was sind die Eigenschaften der ‚kleinen

2 Deleuze / Guattari 1974, S. 28.

3 Thirouin 2014.

4 Deleuze / Guattari 1974, S. 28.

Literatur“? Deleuze und Guattari fangen die Erklärung mit einer verblüffenden Bemerkung an: „Jede Sprache, gleich ob arm oder reich, impliziert eine Deterritorialisierung des Mundes, der Zunge und der Zähne. Mund, Zunge und Zähne finden ihre ursprüngliche Territorialität in der Nahrung. Indem sie sich der Artikulation von Lauten widmen, deterritorialisieren sie sich.“ (Ebd. 29)

Ohne die offenen, etwa evolutionsbiologischen Fragen zu verfolgen, die diese markante Bemerkung aufwirft, ist klar, dass damit eine neue, ungewöhnliche sprachtheoretische Perspektive eröffnet wird. Sprache und Reden wird nicht mehr näher zum Menschen, zur Subjektivität gerückt – etwa im Sinne eines traditionellen Logozentrismus –, im Gegenteil: Reden beraubt hier die menschlichen, lebenswichtigen Organe ihres ursprünglichen Funktionierens. Diese Sprache ist also unnatürlich, kein Mittel der Kommunikation (und somit das Hauptmedium des Miteinanderlebens), sondern eine Tätigkeit, die die Ernährung unmöglich macht, das Individuum verhungern lässt und somit auf eine eher bedrohliche Weise lebensfeindlich ist. Durch diese Tätigkeit wird also nicht Identität erzeugt, sondern verunsichert, konturlos gemacht – so wie es den Protagonisten der Kafka-Erzählungen öfters geschieht. Die Sinnerzeugung wird gestört, denn, so Deleuze und Guattari weiter, „gewöhnlich kompensiert die Zunge ihre Deterritorialisierung durch eine Reterritorialisierung in den Sinn“ (ebd. 29f.). Sinn entsteht im ‚extensiven‘ oder ‚repräsentativen‘ Sprachgebrauch, um die ursprüngliche Deterritorialisierung zu kompensieren. Die ‚Intensität‘ oder die Unheimlichkeit⁵ der kafkaschen Sprache verzichtet hingegen auf Sinnbildung, sie desautomatisiert genauer gesagt die Sinnproduktion: Sie lässt den bloßen akustischen ‚Laut‘ ohne Sinn hervortreten und stellt die Prozesse der Metaphorisierung, der Sinngebung in Frage.⁶ Die Bedeutungszusammenhänge, könnte man die ausschweifenden Erklärungen von Deleuze und Guattari etwa paraphrasieren, sollen während der Lektüre in Frage und dann in Form von labilen Strukturen wieder hergestellt werden; dabei ist nicht nur an die permanenten Kommunikationsschwierigkeiten der kafkaschen Romanfiguren zu denken, sondern an das ‚Fantastische‘ einzelner Erzählungen (wie etwa *Die Verwandlung*), das aus dieser Perspektive als Störung, Irritation oder Unklarheit der metaphorisch-allegorischen

5 Mit der Verwendung des Begriffs ‚Un-Heimlichkeit‘ sei neben der geläufigen, auch von Freud geprägten Wortbedeutung auch auf die Etymologie des Begriffs, etwa ‚nicht heimlich‘, ‚nicht an seinem Ort‘, ‚ortlos‘, ‚verrückt‘ hingewiesen, die wohl auch die erste Bedeutung mitbestimmt bzw. erklärt.

6 Die Beispiele zu einer „sinnvollen Sprache“ bei Kafka vgl. Deleuze / Guattari 1974, S. 30, über die „Entmetaphorisierung“ vgl. ebd. S. 32.

Sinnbildung ausgelegt werden kann (Gregor Samsa etwa verwandelt sich nicht in einem ‚metaphorischen‘ Sinn, sondern wird ‚tatsächlich‘ zu einem Ungeziefer). Deleuze und Guattari leiten dieses Konzept grundsätzlich, aber auch etwas großzügig von Kafkas „papierenem“ (ebd. 24) Deutsch, von der interlinguistischen Situiertheit seiner Texte ab, was einen weiteren Angriffspunkt für die Kafka-Forschung bietet, die in der letzten Zeit bemüht war, Kafkas Interkulturalität in einem breiteren, historisch-kulturellen Kontext neu aufzufassen.⁷ Aus Deleuzes und Guattaris Überlegungen entsteht also weniger ein sozio-kultureller Befund, sondern vielmehr eine Literaturtheorie, d. h. eine Poetik der interlinguistischen Verfremdung, die auf die literarische, hermeneutische Verfasstheit der Texte abzielt, die dem Leser eine andere, sprachliche Erfahrung des Fremdseins, der Isolation und der individuellen Desintegration möglich macht.

Die Sprache des Feindes. *Seltsame Materie*

Das Konzept der ‚Intensität‘ der Sprache, wie es von Deleuze und Guattari dargelegt wurde, mag auf die unterschiedlichen, von der kritischen Rezeption selten detailliert analysierten textuellen Strategien in den Werken der deutsch-ungarischen Autorin Terézia Mora ein greller Licht werfen. Die Erzählungen des Debütbandes *Seltsame Materie*, für den die Autorin 1999 den Ingeborg-Bachmann-Preis erhielt, führen den Leser in ein nicht näher spezifiziertes Grenzgebiet, das zu einem Sammelmotiv für die unterschiedlichen Erzählfiguren und -situationen der einzelnen Erzählungen wird. Trotz Unbestimmtheit, Symbolhaftigkeit und den wenigen konkreten Angaben lässt sich dieses Gebiet als autobiographischer Hinweis der in der ungarisch-österreichischen Grenzzone aufgewachsenen Autorin identifizieren. Grenzsituationen und -übergänge jeglicher Art sind charakteristisch für beinahe alle Kurzgeschichten des Bandes.⁸ Damit sind allerdings nicht nur konkrete Staatsgrenzen oder etwa Körpergrenzen gemeint; auch die Limitierung der Sprach- und Kommunikationsfähigkeit einzelner Figuren ist in den meisten Fällen ein bestimmendes Element der Erzählstruktur.

So ist zum Beispiel die Erzählung *Der Fall Ophelia* auch als eine – in anderen Texten Moras wiederkehrende, variierende – Inszenierung

7 Höhne / Weinberg 2019.

8 Vgl. Tamásy-Lénárt 2015.

kommunikativer Hemmungen zu lesen. Die gesamte Erzählung entfaltet sich sozusagen aus einer bestimmten Szene, die auch dem Ophelia-Hinweis im Titel eine Bedeutung verleiht. Die Erzählerin schwebt im Wasser in der Schwimmhalle:

Nach fünfzigmal Querschwimmen ruhe ich mich aus. [...] Das ist noch gar nichts, ruft die Schwimmbadputzfrau, aber ich höre ihr nicht zu. [...] Die Bilder, die ich sehe, sind immer andere. Gesicht nach oben sind sie orange, gelb, dann grün, lila, wie die Sonne, wie Feueröfen, Brandflecke. Nach unten sind sie alles, was ich will. Silberne Schriftzeichen auf schwarzem Grund. Gebäude, Straßen, Tiere, die es nicht gibt. Nach unten liegt mein Gesicht im Wasser. Ich halte die Luft an: Mississippi eins, Mississippi zwei, Mississippi drei, ... vier ... Ich schwebe. Still. Das Wasser greift mir in die Ohren, drückt und hält mich fern vom Rand. Meine Arme und Beine fliegen wie Wasserpflanzen. Ich sehe, wie mein Herz unter dem Badeanzug schlägt. Ich höre die Luftblasen, die aus meinem Mund hinaufsteigen, an der Oberfläche zerplatzen und Kreise ziehen. Ihre Wellen kratzen hell an der Beckenwand. Der Wind stößt sie an, sie fallen in den Abfluß, in die Rohre zurück, gurgeln hinunter in die Kanalunterwelt. Ich sehe sie: silberne Spuren auf schwarzem Grund. Sie verlassen mich. Das Schweben schrumpft, fließt aus den Fingerspitzen, zieht sich zurück in die Brust. Die letzte Luftblase steigt aus meinem Mund. Ich drehe mich ihr hinterher. Hinter geschlossenen Lidern ist der Himmel rot. Kühl. Ich atme hinauf. Es schmerzt ein wenig. Ophelia, ruft mich der Meister, aber ich höre ihn nicht.⁹

Das Schweben wird hier zu einem gravierenden Bild; es ist ein Innehalten, ein Stillstand nach dem Schwimmen, ein Anhalten und somit eine Isolation, die auch die Kommunikationskanäle verschließt: Die Erzählerin hört nicht, was ihr gesagt wird. Gleichzeitig eröffnet aber diese taube Isolation neue Wege des Empfindens, die Erzählerin sieht das bisher Ungesehene, „Tiere, die es nicht gibt“, und hört das kaum Hörbare, wie etwa die eigenen Worte, in Form von hinaufsteigenden Luftblasen aus dem Mund. Der Abgrenzungsmoment setzt sozusagen ein – mit dem Wort von Deleuze und Guattari – ‚intensives‘ Erlebnis, d. h. eine Bild- oder Traumsequenz sowie eine damit zusammenhängende intensivierte Sinneswahrnehmung frei, die der Erzählsprache ihre Bildhaftigkeit und Plastizität gewährt und so den Akt des Erzählens, die Erzählsituation überhaupt ermöglicht. Aus diesem Abgren-

9 Mora 1999, S. 113f. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „SM“ zitiert.

zungsmoment entfalten sich die wichtigsten Motiv- und Handlungsstrukturen, die dem Leser ein junges Mädchen vorstellen, das sich in der eigenen Haut fremd fühlt. Sie gehört zur kleinen deutschen Minderheit¹⁰ eines katholischen, wohl ungarischen Dorfes,¹¹ wo das Gefühl der Ausgrenzung ihren Alltag bestimmt. Ihre Muttersprache, das Deutsche, wird von der Dorflehrerin als Sprache des Feindes bezeichnet (gemeint ist damit wohl das in den sozialistischen Staaten stereotypisierte Feindbild der deutschen „Faschisten“), die Erzählerin nennt den Sohn der Krankenschwester – einen Jungen ohne Gehör, der überhaupt keine Sprache lernen kann und eigentlich ihr einziger Freund im Dorf ist – „meinen Feind“ (SM 116f.). Die ‚Feindlichkeit‘ der Sprache kodiert die zwiespältige Beziehung zu dem Eigenen, zu „unserer Sprache“ (ebd.), und stellt somit die Transparenz, die Vertrauenswürdigkeit der Erzählsprache in Frage. Die Schlussworte der Erzählung sind als Akzeptanz dieser ‚eigenen‘ Feindseligkeit zu lesen: „Und Mutter sagt: Du hättest ihn nicht so erschrecken sollen.“ (SM 129) Die poetische Spannung, die Intensität der Erzählsprache ist öfters auf diese ursprüngliche Zwiespältigkeit zurückzuführen, wie es auch die einleitende und immer wiederkehrende Schwebeszene gezeigt hat. Dialoge werden von einem primären Missverständnis bestimmt: „Guten Tag, sage ich zu Herrn Priester, aus Versehen in unserer Sprache. Er versteht es trotzdem, bleibt stehen, über mir. Und fragt mich, warum ich ihn denn nicht lobe, anstatt ihm einen guten Tag zu wünschen.“ (SM 117) Simultan zu diesen – offensichtlich unausweichlichen, denn die ‚eigene‘ Sprache kann man nicht loswerden – Missverständnissen intensiviert sich die ‚hochsensible‘ Wahrnehmung der Erzählerin, die die materiell-naturbezogene Motivik der Sinneseindrücke, d. h. die eigentliche Sprachkunst, die Poetik der Erzählung zeitigt:

Ich verstehe nicht, sage ich in unserer Sprache. Guten Tag.
Das Geräusch, wenn sich meine Füße aus dem flüssigen Teer reißen.
Und dann bei jedem Schritt etwas weniger. (SM 117)

Diese Poetik, dieses Spannungsverhältnis von Eigenem und Fremdem, von Verschweigen und Hochsensibilität ist verantwortlich für die unverkennbare Atmosphäre des gesamten Erzählbandes; sie bildet die eigentliche ‚seltsame Materie‘ des Erzählens. Bedeutsames Schweigen,

10 „Wir sind die einzige fremde Familie im Dorf, wenn man das eine Familie nennen kann, diese drei Generationen von Frauen, und alle geschieden.“ (SM 117)

11 Das äußerst bildhafte, die Erzählung prägende Motiv der „Zuckerfabrik“ lässt sich auf Petőháza in Ungarn assoziieren, wo Terézia Mora großgeworden ist.

gestörte, limitierte Kommunikation sind also nicht nur für die konkreten Sprechsituationen kennzeichnend (sowie die rhythmische, bedeutungslose ‚Sprache‘ der Kinder in der Erzählung *Seltsame Materie*, das Schweigen des Großvaters und der Erzählerin in *Der See* oder selbstverständlich die Dolmetscher-Szenen in der Erzählung *STILLE. Mich. NACHT*, vgl. SM 11, 31f. u. 53), sondern ist auch in den wichtigsten Mechanismen und Techniken der Erzählung wiederzuerkennen. Die häufige Kinderperspektive (oder anders limitierte Erzählinstanzen, Stumme und Schwachsinnige), die vielfältigen Repetitionen oder die durch indirekte Rede unmarkiert zitierte Figurensprache unterwandern die Integrität und Identität des Erzählspektrums und lassen den Leser die Authentizität des Erzählens trotz Ich-Perspektive anzweifeln. Die extrem wortkargen und perspektivierten, öfters repetitiven, ‚aufblitzenden‘ Beschreibungen (*Der Fall Ophelia*: „Eine Kneipe, ein Kirchturn, eine Zuckerfabrik. Ein Schwimmbad. Ein Dorf“, SM 114) erzeugen Bildhaftigkeit, Metaphorizität, d. h. den ‚Sinn‘ des Textes durch sprachlichen Minimalismus. Wortwahl und Syntax der Erzählungen tragen ebenfalls Spuren einer ursprünglichen Verfremdung, Irritation oder Unheimlichkeit der Sprache:

Du darfst nicht fort, sagt mein Bruder zu mir. Wenn du fortgehst, werde ich wie der Kelemen mit seinem Fahrrad. Der Kelemen mit seiner Uschanka und dem halben Auge kann nicht Fahrrad fahren, aber man sieht ihn nie ohne sein rostiges Gestell. Er führt es neben sich her durch die Ackerfurchen, über die Fernstraße, vorbei an toten Katzen, Hunden, Rehen und Rebhühnern, wie sonst nur die alten Frauen ihren Stock, die nicht zugeben wollen, daß sie einen brauchen. Der Kelemen ist Feldhüter, und er ist immer betrunken. [...] Aber mein Bruder wird nicht wie Kelemen werden. Mein Bruder ist schön. Die Mädchen werden ihn ernähren. Er wird acht Kinder zeugen. Goldblond. (SM 15f.)

Dieser für den gesamten Band charakteristische Absatz aus der Tilerzählung *Seltsame Materie* wurde von der Autorin ausdrücklich erwähnt, als sie im Rahmen der Salzburger Stefan-Zweig-Poetikvorlesung über ihre deutsch-ungarische Bilingualität sprach.¹² Hier kommt nämlich der Ausdruck „halbes Auge“ vor, einer der erkennbarsten Hungarismen des Bandes, eine wörtliche Übersetzung des ungarischen Ausdrucks *félszemű* (‚einäugig‘).¹³ Mora selbst zählt diese Stelle

12 Mora 2016a, S. 33. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „GT“ zitiert.

13 In der ungarischen Übersetzung des Bandes steht *félszemű* an der Stelle, so ist die Irregularität des

allerdings nicht zu den poetischen Strategien ihres Bandes, sie nennt den Kelemen mit dem halben Auge lediglich einen kleinen Fehler, der den „Text nicht auseinanderrisse“ (GT 33), eine Stelle also, die ihre bilinguale Erziehung zwar offenlegt, in der Erzählung aber nicht absichtlich eingesetzt wurde. Sie „hatte das damals übersehen“ (ebd.); diese wohl halbernst gemeinte Rechtfertigung mag seltsam klingen in einer Poetikvorlesung einer anerkannten Autorin, sie fügt sich aber gut in diesen ersten, darstellenden Teil der dreiteiligen Salzburger Poetikvorlesungen. Mit der Proklamation des Hungarismus als „Fehler“ übernimmt die Autorin zwar die Verantwortung (vgl. ebd.), distanziert sich aber zugleich vom eigenen Text, sie zieht gewissermaßen eine schmale Linie zwischen dem Subjekt und der Sprache. Die Darstellung der eigenen Sprachentwicklung, die dem Hungarismus-Beispiel vorangeht, leitet in eine ähnliche Richtung; bei der detaillierten Erklärung ihrer bilingualen Jugend weicht Mora einer Bestimmung ihrer ‚Muttersprache‘ oder ‚Muttersprachen‘ im Sinne von ‚eigener‘ Sprache ausdrücklich aus. Ihre Mutter und die Familie sprachen einen burgenländischen Dialekt, aber nicht mit der späteren Autorin; mit ihr „wurde nach der Schrift geredet“ (GT 31). In der Schule lernte sie das Ungarische, das sie zwar fehlerfrei beherrscht, mit dem sie aber in der Familie allein bleibt; für ihre in Berlin aufgewachsene Tochter ist das Ungarische auch keine Muttersprache.¹⁴ Bilingualität ist in diesem Sinne die Unmöglichkeit, eine ‚eigene‘ Sprache, eine Muttersprache zu haben, die Unfähigkeit also, sich in einer Sprache zu Hause, heimisch zu fühlen. Die Charakterisierung des Schreibprozesses als eine Suche nach dem „nicht ganz passenden Wort“ (GT 33) in den späteren Abschnitten der Vorlesungen¹⁵ kann also von diesen Kindheitserfahrungen abgeleitet werden: Literatur ist nicht die Auffindung oder gar Entdeckung der ‚richtigen‘ oder ‚authentischen‘ Sprache, sondern eine Inszenierung des Scheiterns eben dieses Versuchs, d. h. eine Demonstration der Unmöglichkeit, sich die Sprache anzueignen. Mora fährt in

deutschen Originals nicht übersetzt; Prosaübersetzungen neigen meistens systematisch dazu, ähnliche ‚kleine Irregularitäten‘ des Originals zu neutralisieren. ‚Interkulturelle‘ Aspekte wurden bei der ungarischen Übersetzung insofern berücksichtigt, als die Erzählung *Am dritten Tag sind die Köpfe dran. Langsam. Dann schnell*, deren Figuren der Roma-Minderheit angehören, aus der ungarischen Übersetzung weggelassen wurde, wohl mit der Begründung, dass eine Geschichte über Roma für das ungarische Publikum andere, offensichtlich unerwünschte Konnotationen hätte. (Vgl. Mora 2001, S. 10., übers. v. Erzsébet Rácz)

14 In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen spricht Mora von ihrer „von vornherein deterritorialisierten“ Sprache, mit der sie in Berlin angekommen ist (vgl. Mora 2014, S. 12f.).

15 Vgl. dazu – und zum Begriff ‚Unheimlichkeit‘ – ein online veröffentlichtes Interview mit der Autorin aus dem Jahr 2017 unter <https://affective-societies.de/2017/interviews-portraits/der-geheim-oder-der-un-heimliche-text-terezia-mora-im-gespraech/> [Zugriff am 21.04.2022].

Salzburg mit ihren Beispielen für den Einfluss der ungarischen Sprache und Kultur in ihren Texten fort; bei der Erzählung *Die Sanduhr*, deren Hauptmotiv auf einem ungarischen Schlager aus den 1970ern beruht, stellt sie über die Wirkung dieses kulturellen Intertextes fest: „Im deutschen Leser wird allerdings keine Melodie ertönen, für ihn bleibt nur die sprachliche Idiotie und die Fremdheit.“ (GT 36)

Um zum zitierten Absatz der Erzählung *Seltsame Materie* zurückzukehren: Der Hungarismus „das halbe Auge“ erzeugt beim deutschen Leser wohl eine ähnliche Wirkung der Verfremdung. Hungarismen sind aber bei weitem nicht die einzigen Textelemente, die einen verfremdenden Effekt erzielen. Außer dem „halben Auge“ von Kelemen enthält der Satz das fremd klingende Wort „Uschanka“ sowie den zwar nicht fremden, aber doch seltsamen Ausdruck „rostiges Gestell“, mit dem das Fahrrad von Kelemen gemeint ist. Selbstverständlich könnte man behaupten, die Uschanka gehöre zum lokalen Kolorit des Textes, gleichzeitig ist sie aber auch ein selten verwendetes Fremdwort,¹⁶ das die Aufmerksamkeit des Lesers – unabhängig, ob er oder sie die Uschanka kennt oder nicht – auf sich zieht. Ähnlich ist „Ackerfurchen“ im darauffolgenden Satz kein Fremdwort, aber ein sehr genau gewählter Ausdruck, der nicht besonders gut zu der als einfaches Dorfmadchen identifizierbaren Erzählerin passt. „Das rostige Gestell“ ist ebenfalls keine alltägliche Formulierung, wenn auch nicht irregulär; an dieser Stelle des Satzes scheint es eine ungeschickte Notlösung zu sein, um die Wiederholung zu vermeiden – stilistisch ähnelt diese Stelle ein wenig, diesmal der Erzählperspektive entsprechend, einem nicht gelungenen Schulaufsatz. Auch die vereinfachte, straffe Syntax kann ähnliche Assoziationen wecken, nicht aber die beinahe virtuos, ebenfalls komprimierten Formen der indirekten Rede, die die wortkarge Rede des Bruders mit den assoziativen Reflexionen der Erzählerin mischt und so einen repetitiven und heterogenen Gedankenfluss konstruiert. Diese Mikroebene des Textes baut sich also aus unterschiedlichen, irregulären, seltsamen, verfremdenden Elementen zusammen, die bei der Lektüre zwar nicht unbedingt auffallen, aber ein Gefühl der Artifizialität, der Irritiertheit hinterlassen und einen erhöhten, ‚intensiveren‘ Bedarf an einer Auseinandersetzung mit der Erzählsprache wecken können. Parallel zur Erzählebene, wo sich der Leser mit verschwiegene, unzureichenden Informationen (Zeit- und Ortsangaben, Motive, Erklärungen und Konsequenzen) begnügen muss, hindern ihn diese Unregelmäßigkeiten auf der Textebene, sich

16 Dazu mehr von der Autorin siehe Mora 2014, S. 65.

in der Erzählung ‚heimisch‘ zu fühlen, d. h. die sprachliche Vermittelt-heit zu vergessen, dem Erzähltext eine ‚menschliche‘ Stimme zu verleihen oder in die Ereignisse, in die Atmosphäre der Erzählung einzutauchen. Im Gegenteil, die ‚Stimmung‘ der Erzählungen wird von dieser Un-Heimlichkeit und Verfremdung, von der Unmöglichkeit einer Atmosphäre geprägt. Wie auch die Überlegungen von Deleuze und Guattari zu Kafka nahelegen, führt diese Erzählstrategie unmittelbar zu neuen, potenziellen Sinnkonstruktionen; der von der Sprache leicht verunsicherte, irritierte Leser sucht nach einer Erklärung, nach einem irregulären ‚Sinn‘ des Textes, wobei einzelne Gesten, Gegenstände und Ereignisse zu Bedeutungsträgern, zu Motiven und Symbolen werden. Die Referenzialität, die automatisierte Sinnggebung der Sprache wird aufgehoben, der Leser wird mit den heimischen Automatismen der ‚eigenen‘ Sprache konfrontiert – ein Wirkungsmechanismus, den auch Deleuze und Guattari beschrieben haben und der wohl als eine Grundfunktion oder Hauptaufgabe der Literatur, der Lektüre von Literatur bezeichnet werden könnte.

Die von der Forschung ausgiebig analysierten¹⁷ Hungarismen in Terézia Moras Erzählungen sind also wichtige Elemente eines breiten Instrumentariums von textuellen ‚Verfremdungseffekten‘, idealtypische Merkmale einer umfassenden Textstrategie, eines literarischen ‚Stils‘. Die Spuren einer ‚anderen‘ Sprache im Text werden nämlich destabilisiert durch das Konzept der Homogenität der ‚eigenen‘ Sprache, das die Instabilität, die Unheimlichkeit der sprachlichen Vermittlung zum Vorschein bringt. Somit zeigt sich der bi- bzw. multilinguale Kontext im Erzählband *Seltsame Materie* vordergründig nicht als eine Erfahrung einer Pluralität oder Vielfältigkeit, sondern als eine Verfremdung oder ein Verlust; ein Verlust der authentischen, ‚eigenen‘ Stimme, der in einer Verunsicherung, Variabilität der sprachlich vermittelten und eingerichteten Welt resultiert. Fremdsein ist so nicht nur das Thema, sondern die poetische Ausdruckweise, der Seinsmodus des literarischen Textes.

Die Unheimlichkeit des Multikulturalismus. Die Liebe unter Aliens

Nach dem monumentalen Versuch, in *Das Ungeheuer*¹⁸ diese Verschiebung, diesen Verlust der Mehrsprachigkeit auch in der formalen

17 Germanistische Forschungen in Ungarn haben sich mehrmals dieser Thematik gewidmet, vgl. dazu Burka 2016, ferner Probszt 2012 u. Horváth 2017, S. 162–172.

18 Mora 2013, siehe dazu u.a. Thomka 2018.

Großstruktur des Romans unterzubringen, wendet sich Terézia Mora mit ihrem Band *Die Liebe unter Aliens* wieder den Erzählungen zu. Im zweiten Erzählband können die Modifikationen der aus *Seltsame Materie* bekannten poetischen Strategien verfolgt werden. Schauplatz der meisten Erzählungen ist, wie in den Romanen, die multikulturelle Großstadt; die Vielfalt der Themen, Figuren und Situationen entfaltet sich eben vor dieser bunten, aber irgendwie unempfindlichen Kulisse der Metropole und zeigt die unendliche Einsamkeit und Verfremdung des Einzelmenschen in der modernen Massengesellschaft. Scheinbar haben diese Schauplätze und Figuren wenig mit der düsteren Atmosphäre von *Seltsame Materie* gemeinsam. Mora bedient sich in *Die Liebe unter Aliens* einer weiterhin komprimierten, manchmal elliptischen, aber auch sehr flexiblen, variierenden Erzählsprache, einer „erzählerischen Leichtigkeit“,¹⁹ in der öfters auch fremdsprachige Elemente auftauchen. Auf den ersten Blick scheint allerdings das sprachliche Medium selbst nicht so sehr im Vordergrund zu stehen; es sind eher die unvergesslichen Figuren und Situationen, die die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen, weniger die Formen und Strategien der Erzählsprache. In dieser Hinsicht ist die Erzählung *À la recherche*, in der die ungarischbezogene Thematik am deutlichsten zum Ausdruck kommt, keine Ausnahme.

Protagonistin der Erzählung ist Zsófia/Sophie, eine Ungarin, die in London einen Forschungsaufenthalt antritt. Der Titel ist nicht nur ein Spiel mit dem Wort ‚Forschung‘ (*recherche*), sondern ein klarer Hinweis auf das Monumentalwerk Marcel Prousts, besser gesagt auf sein literarisches Vorhaben, die Unwiederherstellbarkeit der immer „verlorenen“ Zeit, die grundlegende Aporie der Erinnerung zu postulieren. Zsófiäs Forschungsaufenthalte sind von ihren unwiederholbaren Erinnerungen aus der Kindheit bzw. an ihre langjährige, abrupt beendete Beziehung bestimmt. Ihr steriles Leben in der fremden Großstadt umfasst die Leere, die diese Lebensabschnitte hinterlassen haben, wie es die einleitende Beschreibung des Londoner Campus auch suggeriert:

Der Campus ist groß, dutzende Gebäude, sehr alte und sehr neue. Das Licht der Weglampen spiegelt sich in den neuen und spiegelt sich nicht in den alten. Ollie bringt mich in eines des Letzteren. In einem Büro bekomme ich einen Schlüssel, dann wandern wir wieder, beinahe zurück bis zum Eingang: die Kofferrollen, das eiernde, sirrend abgebremste Rad,

19 Vgl. Soergel 2019, S. 77.

der Nieselregen. Und was ist das für ein Friedhof? Steinplatten, bemoost, dazwischen Kies. Alte Sepharden. Durfte man nicht planieren, also hat man den Campus drumrum gebaut.²⁰

Die Szene wird hier vom Sirren des durch einen kleinen Unfall ein-ernd gewordenen Fahrrads begleitet, wie die Nächte am Campus regelmäßig durch Feueralarme unterbrochen werden; aber auch Zsófia kommt nicht zur Ruhe, ihre repetitive, beinahe zu einer Sucht werden-de Haupttätigkeit in London ist das ziellose „Gehen“. „Anhalten“ würde wohl heißen, dass Zsófia ihren Ort in der Welt findet, ihre Heimat, mit der sie sich identifizieren kann. Durch die Erzählung zieht sich ein spürbarer und immer verfehlter Identifikationsdrang: Zsófiyas Beziehung endete mit einem ‚Identifikationswort‘, als sie dem Freund sagte, „er sei mein Leben“; sie „verliebt sich“ sofort in die eine Kollegin, die sie tröstet, und am Schluss will sie plötzlich zu ihrer neuen Untermieterin in Budapest ziehen. All diese Absichten und Versuche scheitern, wie sie auch ihre Kindheit nicht wiederfinden kann; sie findet nur Faria, ein Mädchen aus ihrer Heimatstadt, eine seltsame Doppelgängerin, deren Figur Zsófiyas innere Leere noch vergrößert und konturiert.²¹

Der Fiktion nach ist die deutsche Erzählsprache eine Pseudosprache: Die Ich-Erzählerin Zsófia ist gebürtige Ungarin (wohl mit Ungarisch als Muttersprache), die zwar sehr gut Deutsch (sowie Englisch und Französisch) spricht, deren Muttersprache von der Erzählsprache jedoch abweicht. Der multikulturelle Kontext wird durch englischsprachige Einschübe und Hinweise auf die jeweilige kommunikative Situation deutlich gemacht; das Ungarische kommt sporadisch, ‚gespenstisch‘ vor, wie auch die Erinnerungsbruchstücke; Zsófia hört in London ab und zu ungarische Gespräche, die als ‚Spuren‘ zu ihrer Suche nach Faria interpretiert werden. Fremd klingende ungarische Namen werden in der Originalform erwähnt, typischerweise werden sie aber umgeformt, „internationalisiert“, wobei sie ihren ungarischen Klang verlieren (Zsófia/Sophie, Mária Farkas/Faria Marcos, Robert/Deviant Majority, der Ex „G“). Außer diesen notwendigen Markern der multikulturellen Sprechsituation ist es wohl das Spielerische, das bei der sonst wortkargen, dennoch gewählten und sehr biegsamen Erzählsprache auffällt. Als würde es der Erzählerin eine

20 Mora 2016b, S. 188. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „LA“ zitiert.

21 „Selbstverständlich gestaltete sie bei sich die Schulzeitung und war Schülersprecherin und verdiente eigenes Geld, indem sie in einer Kneipe jobbte, wo sie sogar die Zapfanlage bedienen durfte. Außerdem lebte sie in einer unübersichtlichen Patchworkfamilie mit 7 oder 8 Kindern [...]. Ich war ein Einzelkind mit einer glatten 1,0, sonst nichts.“ (LA 193)

gewisse Genugtuung (oder eben: Trost?) bereiten, das passendste Wort zu finden:

Es gibt keinen petrolfarbenen Parka, aber ich finde einen hellbraunen. Ich kaufe einen petrolfarbenen Pullover dazu, den ich drunterziehen kann. Ich schleppe den Wintermantel in der Einkaufstüte nach Hause. Der Nieselregen knuspert leise auf meiner neuen Kapuze. Ohne die Tüte mit dem Wintermantel drin wäre ich jetzt viel jünger, petropolparkajung. (LA 195)

Dieses spielerische Umgehen mit der Sprache mag auch dem tatsächlichen Schaffensprozess von Terézia Mora nahekomen – sie spricht darüber in den erwähnten Poetikvorlesungen (GT 33) –, in der Erzählung *À la recherche* kann dieses als die Sprechweise der promovierten Auslandsgermanistin bzw. -anglistin identifiziert werden, die die Fremdsprachen in gewisser Hinsicht besser kennt und spricht als die Muttersprachler und gern mit diesen Sprachen spielt, sie mischt, neue Konstellationen ausprobiert: Sie bezeichnet ihre Forschungsarbeit als „werkeln in der Box“ (LA 194), findet neue Ausdrücke (wie „petropolparkajung“), lacht darüber, wenn ihr vage angegebenes Forschungsfeld falsch, weil im konkreten Sinne verstanden wird,²² und wechselt manchmal unerwartet die stilistischen Register.²³ Diese Sprache bleibt aber letztendlich trotz ihrer Vielfältigkeit und Flexibilität fremd, nicht authentisch und potenziell unehrlich; die Sinnggebung kann sogar aus der Kontrolle geraten. Der Name des Ex-Freundes zum Beispiel wird etwas geheimnisvoll abgekürzt: „G. – den alle, auch ich, tatsächlich nur ‚Ge‘ nannten – und ich lernten uns im ersten Semester kennen“ (LA 196). Die Abkürzung des wohl ungarischen Namens klingt eigentlich harmlos, im deutschen Erzähltext wird sie aber unmittelbar mit „Gehen“ konnotiert, mit der oben bereits erwähnten Haupttätigkeit der Protagonistin – als wäre die Verbindung zwischen der unglücklich endenden Beziehung und dem zwanghaften, fluchtartigen Gehen auch durch die Sprache besiegelt. Noch gespenstischer ist Zsófiás Besuch in einem „Art-Kino“; sie erinnert sich, Faria zum letzten Mal

22 „Einmal sage ich, ich forschte über the literature of the threshold, und einige Zeit später stellt sich heraus, dass mein Gegenüber dachte, ich forschte über Schwellen im konkreten Sinne. Schwellen zu und in Häusern. Wir lachen.“ (LA 200) Den Grund für das gemeinsame Lachen bietet hier, für einen wenn auch nur vorübergehenden Glücksmoment, für eine gelungene Kommunikation – ein Missverständnis.

23 Ein Beispiel für die mit wissenschaftlicher Genauigkeit formulierte Kindheitserinnerung: „Trotz meines gleichmäßig verteilten schulischen Talents, das mit ebenso gleichmäßig verteiltem Desinteresse gepaart war, konnte ich einen Berufswunsch formulieren, der sich auch verwirklichen ließ.“ (LA 194)

in einem Art-Kino gesehen zu haben (dieses Treffen wiederholt sich später in einem Multiplex-Kino in Pest). Faria ist selbstverständlich nicht in London, die „alte Liebe zum Film“ scheint erloschen: „Ich gehe kein zweites Mal ins Art-Kino.“ (LA 207) Das etwas spezifisch oder fremd klingende Wort wurde in der Erzählung bereits erwähnt: „Mein Freund machte Karate, ich ging gern ins Art-Kino.“ (LA 198) Das beinahe-Anagramm „Karate“ kontrapunktiert das „Art-Kino“ und wird zu einem sprachlichen Sinnbild der fragilen, aus ergänzenden Gegensätzen konstruierten Beziehung von Zsófia und G., es spukt weiter durch Zsófiás Leben und verurteilt, wie es später in London tatsächlich der Fall sein wird, alle weitere Art-Kinobesuche zum Scheitern. Die gespensterhafte Rückkehr der Erinnerungen lauert überall und beeinträchtigt die Transparenz der Erzählsprache: Wo man immer wieder ungarische Gesprächsfetzen zu hören (und somit die Doppelgängerin Faria zu erkennen) meint (als eine Grundverfassung in der Migrationshauptstadt London), dort weckt sogar ein zufälliger *Ungaretti*-Band Assoziationen auf die verlorene ungarische Vergangenheit: „Einen Mann, der in einem Ungaretti-Band liest, spreche ich fast an, aber dann lasse ich es doch.“ (LA 202)

Die kleinen Sprachspiele, -experimente, die gespensterhaften Assoziationen oder Assoziationsmöglichkeiten bilden eine Grundschrift der Erzählsprache, nicht nur in der Erzählung *À la recherche*, wo das spezifische Sujet diesen Wirkungseffekt besonders gut unterstützt und spürbar macht, sondern im gesamten Band *Die Liebe unter Aliens*. Die Themen- und Figurenvielfalt des Bandes wird von dieser mal ironisch, mal elliptisch wirkenden Erzählsprache getragen, die die authentische, einer Figur zugeordnete Erzählstimme bzw. das Ideal der transparenten Erzählung obsolet macht und eine gewisse, eher spielerische – im Vergleich zu *Seltsame Materie* weniger konturierte – Un-Heimlichkeit der sprachlichen Vermittlung zeitigt. Wie Figuren des Bandes, die auf die merkwürdig-verfremdeten, alternativen Wegen nach der Liebe suchen: das Alien-Liebespaar, der Nachtportier oder eben der japanische Professor, kann auch diese Sprache ihre Integrität und Identität nicht auf der reguläre Weise finden; die Unsicherheit, die Verrücktheit schafft eine spezifische, schwer identifizierbare, in ihrer Buntheit leere Stimmung der Erzählungen: Eine sprachliche Welt, in der man erst ankommen kann, wenn der Verlust und die Verlassenheit bereits verinnerlicht wurden.

Das literarisch-sprachtheoretische Modell, das Deleuze und Guattari in den Texten von Kafka identifiziert haben, bietet eine Perspektive,

die den Multikulturalismus und die Multilingualität nicht nur als einen (wünschenswerten) Pluralismus, sondern als eine Differenz aufzufassen erlaubt, die bei der Erfahrung der Multikulturalität, bei soziohistorischen Gegebenheiten der Mehrsprachlichkeit beginnt, aber bis hin zur Tiefenstruktur der Sprache reicht. Andersartigkeit sei, so argumentieren Deleuze und Guattari, eine Grundeigenschaft der Sprache, die so die Vertrautheit und Transparenz einer Muttersprache nur simulieren kann; Literatur verfüge über die Potentialität, diese Simulation zu entlarven und die sprachliche Differenz in Erfahrung zu bringen. Mithilfe dieser Perspektive können auch die Bausteine des sprachlichen Universums, des Sprachstils von Terézia Mora, die sich einmal als eine Nachfolgerin Kafkas definiert hat,²⁴ offengelegt und interpretiert werden. Literatur ist demnach nicht nur als ein Träger, als ein Darstellungsraum von multi- oder interkulturellen Inhalten, sondern als ein sprachlicher Raum, ein Laboratorium aufzufassen, wo die ursprüngliche Differenz der Sprache untersucht, wo mit den präparierten sprachlichen Effekten der Reduktion, Bildhaftigkeit, Wortschöpfungen, Referenzialität usw. experimentiert werden kann, um letztendlich die wahre Bedingtheit, die Ausgesetztheit des Einzelmenschen als sprachliches Wesen zur Erfahrung bringen zu können. ‚Verfremdung‘ wird somit nicht nur das Thema, sondern die Methode, das Wesen der Literatur; d. h. eine Poetik, die in die sprachliche Tiefenstruktur der Fremderfahrung eindringt und sie als eine Grundauffassung des menschlichen Daseins offenlegt.

Quellenangaben

- Burka, Bianka: Manifestationen der Mehrsprachigkeit und Ausdrucksformen des ‚Fremden‘ in deutschsprachigen literarischen Texten. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2016.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974.
- Der „geheime“ oder der „un-heimliche“ Text: Terézia Mora im Gespräch. Online verfügbar unter <https://affective-societies.de/2017/interviews-portraits/der-geheime-oder-un-heimliche-text-terezia-mora-im-gespraech/> [Zugriff am 21.04.2022].
- Höhne, Steffen / Weinberg, Manfred (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext. Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag 2019.
- Horváth, Andrea: Poetik der Alterität. Fragile Identitätskonstruktionen in der Literatur zeitgenössischer Autorinnen. Bielefeld: transcript Verlag 2017.
- Mora, Terézia: Seltsame Materie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1999.

24 Moras Aussage „Ich bin so deutsch wie Kafka“ wurde in einem *Literaturen*-Gespräch geäußert, siehe z. B. die Online-Publikation des Magazins *Cicero*: <https://www.cicero.de/ich-bin-ein-teil-der-deutschen-literatur-so-deutsch-wie-kafka/45292> [Zugriff am 04.20.2022].

- Mora, Terézia: Különös anyag. Budapest: Magvető 2001.
- Mora, Terézia: Das Ungeheuer. München: Luchterhand Verlag 2013.
- Mora, Terézia: Nicht sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München: Luchterhand Verlag 2014.
- Mora, Terézia: Der geheime Text. Wien: Sonderzahl 2016a (Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung 3).
- Mora, Terézia: Die Liebe unter Aliens. München: Luchterhand Verlag 2016b.
- o.A.: „Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka.“ Online verfügbar unter <https://www.cicero.de/ich-bin-ein-teil-der-deutschen-literatur-so-deutsch-wie-kafka/45292> [Zugriff am 01.08.2023].
- Probszt, Eszter: Be-Deutung und Identität. Zur Konstruktion der Identität in Werken von Agota Kristof und Terézia Mora. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2012.
- Tamássy-Lénárt, Orsolya: Grenze und Grenzraum in den Erzählungen Terézia Moras. In: Eder, Jürgen / Pecka, Zdeněk (Hg.): Deutsch ohne Grenzen, Deutschsprachige Literatur im interkulturellen Kontext. Brno: Triban EU 2015, S. 327-338.
- Soergel, Tabea: In allen drei Spiegeln. Vom Glück und Unglück in Terézia Moras Erzählungen. In: Text + Kritik, Nr. 221 (2019/I), S. 70-80.
- Thirouin, Marie-Odile: Franz Kafka als Schutzpatron der minoritären Literaturen – eine französische Erfindung aus den 1970er-Jahren. In: Höhne, Steffen / Udolph Ludger (Hg.): Franz Kafka. Wirkung und Wirkungsverhinderung. Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag 2014, S. 333-354.
- Thomka, Beáta: Regénytápasztalat. Korélmény, hovatarozás, nyelvváltás. Budapest: Kijárat 2018.

Mehrsprachige Identitätsoptionen im zentraleuropäischen Raum

Mehrsprachigkeit – Chance, Herausforderung oder Nachteil?

Das Oeuvre des deutsch-ungarischen Schriftstellers und Übersetzers Graf Johann Mailáth (1786–1855) zwischen Sprachen und Kulturen

Orsolya Tamássy-Lénárt (Andrássy University Budapest)
ORCID ID: 0000-0003-1873-1947

Abstract Deutsch:

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit dem Oeuvre des deutsch-ungarischen Schriftstellers Graf Johann Mailáth, das sowohl von der deutschen als auch von der ungarischen Sprache geprägt ist und in dem sich die für das Königreich Ungarn charakteristische Mehrsprachigkeit sowohl auf der Ebene der literarischen Texte als auch auf der Ebene der Autorenbiographien widerspiegelt. Anhand seines literarischen Werkes wird der Frage nachgegangen, ob die Mehrsprachigkeit für den Autor in den 1820er und 1830er Jahren eine Chance (sich in zwei literarischen Welten zu behaupten), eine Herausforderung (zwischen zwei Sprachen zu balancieren) oder aufgrund der sich verstärkenden Nationalbewegungen einen Nachteil darstellte.

Schlüsselwörter: österreichisch-ungarische Literaturbeziehungen, Mehrsprachigkeit, Übersetzung, Kulturvermittlung, Austrian Studies, Hungarian Studies, Johann Mailáth

Multilingualism – Chance, Challenge or Disadvantage? The Oeuvre of the German-Hungarian Writer and Translator Count Johann Mailáth (1786–1855) between Languages and Cultures

Abstract English:

This article deals with the work of Johann Mailáth, which was influenced by the German as well as the Hungarian language. His oeuvre reflects the multilingualism characteristic of the Kingdom of Hungary both at the level of literary texts and at the level of author biographies. On the basis of his literary works, the questions are explained whether for the author his multilingualism in the 1820s and 1830s meant an opportunity (to assert himself in two literary worlds), a challenge (to balance between two languages) or a disadvantage because of the intensifying national movements.

Keywords: Austro-Hungarian literary relations, multilingualism, translation, cultural exchange, Austrian Studies, Hungarian Studies, Johann Mailáth

„Dass der Verfasser zu einem deutschen Autor geworden ist, kann man ihm verzeihen, da er kein Ungarisch spricht; aber die Tatsache, dass er, der Nachkomme einer altherwürdigen, erbangesessenen Familie kein Ungarisch kann, ist weniger zu entschuldigen.“¹ Mit diesen Worten kommentierte 1831 ein Rezensent der Pester Zeitschrift *Kritikai Lapok* das Werk *Praktische ungarische Sprachlehre* des Grafen Johann Mailáth. Diese Zeilen sind in doppelter Hinsicht relevant: Zum einen spiegeln sie jenen Prozess wider, der zu einer Neudefinition von Sprache führte und in dem Sprache zu einem Mittel der Selbstidentifikation der Bevölkerung des Staates als Nation wurde.² Zum anderen reflektieren sie die sprachliche Situation im Königreich Ungarn, das noch im 19. Jahrhundert als ein „durch vielfältige Sprachkontakte geprägte[r] Kommunikationsraum“³ charakterisiert werden konnte. Nicht zufällig beschrieb Johann Csaplovics 1829 die literarische Situation des Landes folgendermaßen: „Unsere Literatur ist polyglottisch, daß heißt von mehreren Sprachen, weil die die Nation bildenden Völkerstämme in ihren Sprachen verschieden sind [...]“.⁴ Diese Polyglossie, die sich sowohl auf der Ebene der literarischen Texte als auch auf der Ebene von Autorenbiographien nachvollziehen lässt, bedeutete für die sog. deutschsprachigen Hungari der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Chance und Herausforderung, später auch Hindernis. Um diese vielfältigen Facetten der Position zwischen mehreren Sprachen im Falle Mailáths darzustellen, soll seine Übersetzungstätigkeit unter dem Aspekt der sprachlichen Komponente untersucht werden. Als Beispiele werden seine Anthologie *Magyarische Gedichte* (Stuttgart, 1825) sowie seine Himfy-Übersetzungen herangezogen. Dabei werden auch seine gescheiterten Versuche, deutschsprachige Texte ins Ungarische zu übersetzen, reflektiert. Eine weitere wichtige Quelle ist seine Korrespondenz mit Ferenc Kazinczy,⁵ mit dem er sich regelmäßig über literarische und übersetzerische Fragen austauschte. Schließlich wird auch kurz auf seine Rolle im sog. Pyrker-Streit eingegangen,⁶ in dem die deutschsprachigen Hungari vor die Wahl gestellt wurden: Entweder sie bedienten sich der ungarischen Sprache und durften damit zum ungarischen Parnass gehören, oder sie beharrten auf der deut-

1 „Hogy tehát a szerző német író lett, az neki megbocsátható, minek utána magyarul nem tud, de hogy magyarul nem tud: ő az ő törzsökös magyar nemzetség ivadéka, az kevésbé menthető“ (Kl...inyi 1831, S. 116; übers. v. OTL).

2 Vgl. S. Varga 2013, S. 12-15.

3 Mannová / Tancer 2016, S. 133.

4 Csaplovics 1829, S. 310.

5 Vgl. Lénárt 2019, S. 141-167.

6 Vgl. Lénárt 2021, S. 163-174.

schen Sprache und wurden von der entstehenden Nationalliteratur ausgeschlossen.

Erste literarische Versuche mit dem Ungarischen

Graf Johann Mailáth (1786-1855) stammte als Sohn des Staatsministers Joseph Mailáth aus einer ungarischen Magnatenfamilie. Der gesellschaftliche Rang der Familie bestimmte die Erziehung des jungen Grafen, über dessen Leben wenig bekannt ist. Sicher ist jedoch, dass er im Elternhaus durch den deutsch-ungarischen Geistlichen Joseph Dreschmitzer eine gute Erziehung erhielt und anschließend zunächst in Eger im bischöflichen Lyzeum an der philologischen Fakultät und in Raab/Győr an der Königlichen Rechtsakademie studierte. Mailáth betrachtete, wie er in den Anmerkungen zu seinen *Gedichten* schrieb, das Ungarische als seine Muttersprache,⁷ seine Erziehung durch den deutsch-ungarischen Pfarrer Dreschmitzer war jedoch von der deutschen Sprache geprägt. Erst mit 14 Jahren erhielt er eine höhere Schulbildung im Fach Ungarisch. Über seine Sprachkenntnisse liegen nur spärliche Informationen und subjektive Äußerungen vor, es ist aber davon auszugehen, dass er auch die ungarische Sprache gut beherrschte. In einer im Sartori-Nachlass erhaltenen Biographie heißt es beispielsweise: Mailáth „diktirt in zwei Sprachen zugleich“.⁸ Angesichts dieser knappen Darstellung verwundert es aber nicht, dass Mailáth seine ersten literarischen Versuche in deutscher Sprache (Gedichte *Ungerns Wapen*, *Oestereichs Lerchen*) unternahm. Seine Begründung: „Jenen, welche [sic!] meine ersten Verse bestimmt waren, sind magyarische Laute fremd gewesen – so auf die Bahn des Deutschdichtens gebracht, blieb ich dieser Sprache treu.“⁹

Eine Phase des Experimentierens mit der ungarischen Sprache begann nach der durch Joseph von Hormayr initiierten Kontaktaufnahme mit Ferenc Kazinczy, dem Doyen der ungarischen Literatur, im Jahr 1816. 1817 wurde der Briefwechsel bereits intensiver, und Mailáth begann, sich mit der ungarischen Literatur auseinanderzusetzen. Als Einstieg in die ungarische Dichtung unternahm Mailáth den Versuch, das Gedicht *Die arabische Gnome* (*Napkeleti gnóma*) ins Ungarische zu übersetzen. Mailáth schickte seine Version mit selbst-

7 Vgl. Mailáth 1825, S. 103.

8 H.I.N. 243434

9 Mailáth 1825, S. 103.

kritischen Anmerkungen an József Dessewffy, der das Gedicht ebenfalls übersetzte, und an Ferenc Kazinczy mit der Bitte um Korrektur bzw. Verbesserung.¹⁰

Dieser erste Versuch zeigte deutlich, wo Mailáths Probleme mit der ungarischen Sprache lagen: Die von ihm übertragenen Zeilen wiesen sowohl grammatikalische als auch syntaktische Fehler auf, und auch im Versmaß lag der Graf falsch.¹¹ Mailáth wollte es aber noch einmal versuchen und stellte Kazinczy die Frage: „Sagen Sie mir doch, wie fängt man es an ein ungrischer Dichter zu werden? Das heisst, wo lernt man die Prosodie? und wie bekömt [sic!] man poetische Sprache? [...] Ich bitte Sie recht inständig um ihre freundschaftliche aufrichtige Meinung und Zurechtweisung.“¹²

Die Herausforderungen des Übersetzers der *Magyarischen Gedichte*

Mailáth stand bei der Übersetzung seiner eigenen Werke vor noch größeren Herausforderungen. Er war nämlich Ende der 1810er Jahre nicht nur als Mitarbeiter von Hormayrs *Archiv* und *Taschenbuch* tätig, sondern beschäftigte sich ebenso mit vielfältigen literarischen Arbeiten, die er auch auf Ungarisch veröffentlichen wollte. Als Märchenautor und Übersetzer der *Magyarischen Gedichte* erregte er die Aufmerksamkeit ungarischer Schriftstellerkollegen, die bereit waren, Mailáths Werke ins Ungarische zu übersetzen. Kazinczy bot an, Mailáths *Magyarische Sagen und Märchen* (Brünn, 1825) zu übersetzen, doch Mailáth wies dieses Angebot zurück, da er „als magyarischer Schriftsteller selbständig auftreten“¹³ wollte. Diese Aussage ist insofern spannend, als Mailáth genau wusste, dass er seine Gedichte nicht selbst übersetzen konnte. Zwei Jahre zuvor (1822) hatte er sich dazu wie folgt geäußert:

Ich habe meine Gedichte selbst übersetzt ins Ungarische, wie ich denn überhaupt zur magyarischen Schriftstellerei übergehen will. [...] [I]ch finde aber, dass ich der magyarischen Sprache nicht so Herr bin wie der deutschen, ich kann mich also nicht auf mich selbst verlassen.¹⁴

10 „Sirtál Fiam születésed Napon [sic!], nevettek Barátid, Élj hogy halálod Napon sirjanak, de te nevéss.“ (Brief 3514 von Mailáth an Ferenc Kazinczy, 27. November 1817, Kaz. Lev. 15: 367).

11 Vgl. Brief (3514) von Mailáth an Kazinczy, 27. September 1817, Kaz. Lev. 15: 369f.

12 Brief (3740) von Mailáth an Kazinczy, 17. Mai 1819, Kaz Lev. 16: 386.

13 Brief (4336) von Mailáth an Kazinczy, 31. März 1824, Kaz. Lev. 19: 96f.

14 Brief (4142) von Mailáth an Kazinczy, 20. Dezember 1822, Kaz. Lev. 18: 220.

Nicht nur die Übersetzung seiner Gedichte ins Ungarische stellte Mailáth vor schwierige, fast unlösbare Aufgaben, auch bei der Zusammenstellung der Anthologie *Magyarische Gedichte* bekam er die Übersetzungsschwierigkeiten zu spüren, die sich nur teilweise aus den Unterschieden zwischen dem Deutschen und dem Ungarischen ergaben. Obwohl er bei der Auswahl der Gedichte gewisse inhaltliche Kriterien zugrunde legte, geriet diese Auswahl aufgrund der sprachlichen Fähigkeiten des Grafen eher willkürlich. Einige Gedichte nahm er nämlich nicht in die Anthologie auf, eben weil sie ihm unübersetzbar erschienen. In einem Brief an Kazinczy wies er auf dieses Problem hin, nachdem es ihm nicht gelungen war, ein Gedicht zu übersetzen: „Die Epistel an Berzsenyi traue ich mich nicht zu übersetzen, ich nehme sie also beim Wort und bitte Sie die Übersetzung [sic!] selbst vor zu nehmen.“¹⁵ Wie schwierig dieses Unterfangen für Mailáth anfangs gewesen sein muss und wie sehr er bei der Übersetzungsarbeit auf Hilfe angewiesen war, zeigen die Zeilen von Ferenc Kazinczy an János Kiss, in denen er darauf hinweist, dass der Graf die Gedichte von Kiss in Prosa übersetzen wolle.¹⁶ Im Zusammenhang mit dieser Übersetzung schrieb Kazinczy an Karl Georg Romy: „ich will ihm diese [Gedichte von Kiss und Dayka – Anm. OTL] selbst übersetzen. Er gebe nur die Feile dazu.“¹⁷ Noch deutlicher wird die Übersetzerische Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit als Organisationsprinzip des Bandes in den Briefen über die Übertragung eines weiteren Gedichts von Kazinczy. Mailáth schrieb: „Ihr Amor és az oroszlány [sic!], wird wohl ausbleiben müssen, so schön es ist, ich kan [sic!] das Wort hajlong [sich verbeugen – OTL] nicht treffend genug übersezen [sic!].“¹⁸

Mailáth hatte auch größere Schwierigkeiten mit der Übersetzung der Liebeslieder von Sándor Kisfaludy (alias Himfy), die zuerst in den *Magyarischen Gedichten* und später in einer eigenen Anthologie (*Himfys auserlesene Liebeslieder*, Pest, 1829 und 1831) erschienen. Mailáth schickte Kisfaludy auch einige Textproben, die der ungarische Dichter ausführlich kommentierte. Neben lobenden Bemerkungen, wie „besonders gut gelungen“ oder „ganz im Geiste des Originals“ äußerte er an einigen Stellen auch scharfe Kritik, so etwa im Zusammenhang mit dem 182. Lied des Zyklus *Unglückliche Liebe*. Der Autor ärgerte sich zu Recht über die Übersetzung, denn sie enthielt zahlreiche Fehler. Sie ist aber auch ein anschauliches Beispiel für die Schwierigkeiten,

15 Brief (3582) von Mailáth an Kazinczy, 31. März 1818, Kaz. Lev. 15: 554.

16 Vgl. Brief (3535) von Kazinczy an János Kiss, 6. Januar 1818, Kaz. Lev. 15: 421.

17 Brief (3536) von Kazinczy an Karl Georg Romy, 6. Jänner 1818, Kaz. Lev. 15: 423.

18 Brief (3880) von Mailáth an Kazinczy, 15. August 1820 Kaz. Lev. 17: 214.

die der Übersetzer, der mit der deutschen Sprache, Kultur und Bildung aufgewachsen war, bei seiner Arbeit zu überwinden hatte. Im Gedicht werden verschiedene geographische Orte des Königreichs Ungarn beschrieben, die der Übersetzer wahrscheinlich nicht kannte: Er verwandelte den hutförmigen Berg Somló im Norden Transdanubiens in einen Gebirgszug, stellte einen Sumpf als reißenden Fluss dar und verwechselte den Namen einer Burg mit dem eines ungarischen Komitats im Süden Transdanubiens.¹⁹ Am Ende seiner Ausführungen subsummierte Kisfaludy seine Meinung zur Übersetzung wie folgt:

Eine so arge Verletzung der Natur, und der Gegend-Localität ist schon dem braven Körner schwer zu verzeihen [Hinweis auf Körners Drama *Zriny* aus 1812, Anm. OTL], [...] um so weniger einem Ungar, der von einer Gegend in seinem Vaterlande spricht; obwohl man mit Recht nie verlangen kann, dass man eine jede Gegend im Vaterlande kennen müsse, sondern nur, dass man die Gegend, welche man beschreibt, nicht falsch beschreibe.²⁰

Literarische Übersetzung als Vernetzungsmöglichkeit

Trotz der bereits erwähnten Kritiken und Schwierigkeiten bei der Zusammenstellung der Anthologie *Magyarische Gedichte* galt Mailáth's Zusammenarbeit mit Kazinczy sowie mit weiteren ungarischen Autoren als eine ausgezeichnete Möglichkeit, sich in die Literaturszene der ungarischen Residenzstadt einzubringen. Dabei stand ihm Kazinczy zur Seite: Er unterstützte den Grafen nicht nur bei der Übersetzungsarbeit und bei der Zusammenstellung der einleitenden Aufsätze zu den *Magyarischen Gedichten*, sondern vermittelte Mailáth auch Kontakte zu führenden Literaten der Zeit. Durch ihn kam Mailáth in Verbindung mit László Ungvárnémeti Tóth und begann unter anderem mit János Kiss zu korrespondieren, der von der Idee der Anthologie ebenso begeistert war wie die meisten der angefragten Dichter.²¹ Durch Kazinczy konnte Mailáth einige bedeutende Vertreter der Pester Literaturszene, z. B. Károly Kisfaludy, Pál Szemere und Gábor Döbrentei, persönlich kennenlernen. Für die Herstellung des Kontakts war Mailáth Kazinczy sehr dankbar, wie er 1820 in einem Brief an Döbrentei

19 Vgl. Brief von S. Kisfaludy an Mailáth, 28. August 1820, Angyal 1893, 8: 376f.

20 Brief von S. Kisfaludy an Mailáth, 28. August 1820, Angyal, 1893, 8: 377.

21 Vgl. Brief von Johann (János) Kiss an Mailáth, 6. Dezember 1820, MTA Magy. Irod. Lev. 4r. 150.

schrieb: „Unserem gemeinsamen Freund Kazinczy gebührt großer und liebevoller Dank, dass er Sie, Hochgeborener Herr, auf meine Bemühungen aufmerksam machte.“²² Wie Döbrentei war auch Pál Szemere ein begeisterter Förderer des Anthologie-Projektes und bezeichnete es als ein Werk, das „sowohl den Geschmack des Übersetzers, als auch den Ruhm des Dichters der Ungarischen Nation erhöht“.²³

Neben Kazinczy und Döbrentei war für Mailáth die Bekanntschaft mit Szemere ein großer Gewinn auf seinem Weg in die ungarische Literatur. Obwohl eine vermutlich existierende Korrespondenz zwischen den beiden bis heute nicht gefunden werden konnte, ist davon auszugehen, dass die Zusammenarbeit für Mailáth fruchtbar gewesen sein muss. Denn Szemere korrigierte gemeinsam mit Döbrentei Mailáths ungarische Übersetzungen und zeichnete sich auch als Übersetzer von Mailáths Texten aus (z. B. des Gedichtes *Ungerns Wapen*).²⁴

Döbrentei, Kazinczy und Szemere²⁵ sowie ihre Schriftstellerkollegen trugen also mit Rat und Tat wesentlich dazu bei, dass Mailáth die Anthologie zusammenstellen konnte. Für Mailáth bestand das größte Verdienst der Anthologie zweifellos darin, dass er durch sie Eingang in die Gesellschaft ungarischer Autoren fand. Er beriet sich, wie den oben zitierten Briefen entnommen werden kann, nämlich mit den Autoren, deren Gedichte in die Anthologie aufgenommen wurden, regelmäßig über die Übersetzungen, und so klang der Name Mailáth in der ungarischen Literaturszene nicht mehr fremd. Mailáths Gedichte und Sagen wurden dann mit Hilfe seiner Schriftstellerkollegen in renommierten ungarischen Almanachen und Zeitschriften, wie in Kisfaludys *Aurora*, in *Igaz' Hébe* und in Szemeres *Muzáron* veröffentlicht.

Mehrsprachigkeit als Nachteil – Mailáth und der Pyrker-Streit

Trotz dieser vielversprechenden Anfänge konnte sich Mailáth als ungarischer Literat nicht durchsetzen. Dafür gibt es mehrere Gründe: Zum einen kam es zu einer Akzentverschiebung in seiner Karriere, als er sich der Geschichtsschreibung zuwandte und begann, die

22 „Köz[ös] barátunk Kazinczy úrnak nagy és szíves köszönettel tartozom, hogy ő a T. Urat iparkodásaimra figyelmessé tette és így levélbeli ismerkedésünk indító oka lett.“ (Brief von Mailáth an Döbrentei, 28. Mai 1820, Magy. Irod. Lev. 4r. 55; übers. v. OTL)

23 „Néhányszor volt már nálam is, mutatván az egész Anthológiát, melyet olyannak akarunk, a' mi mind a' fordító izlését, mind a' Nemzet Költőji becsét emelje.“ (Brief 3924 von Döbrentei an Kazinczy, 15. Dezember 1820, Kaz. Lev. 17: 303; übers. v. OTL)

24 Vgl. K[...], 1833, S. 77.

25 Vgl. Brief von Döbrentei an Mailáth, 19. August 1820, MTA Magy. Irod. Lev. 4r. 150.

Geschichte des Königreichs Ungarn und des Kaisertums Österreich wissenschaftlich aufzuarbeiten. Zum anderen änderte sich das literarische Klima in Pest-Buda entscheidend. Es wurde ab etwa 1825 von einer jüngeren Schriftstellergeneration (u. a. József Bajza, Károly Kisfaludy, Ferenc Toldy) dominiert, welche die ungarische Sprache als einziges Kriterium für die Zugehörigkeit zur ungarischen Nation und Nationalliteratur betrachtete.

Der so genannte Pyrker-Streit entzündete sich an der ungarischen Übersetzung des Werkes von Johann Ladislaus Pyrker, das 1821 unter dem Titel *Perlen der heiligen Vorzeit* in Buda erschienen war und 1829 von Ferenc Kazinczy ins Ungarische übersetzt wurde. Kazinczy hielt die Übersetzung des Werkes für unbedingt notwendig, denn der Autor sei zwar „an fremde[] Laute[] gewöhnt“, aber „in seinem Denken noch ein Unsriger“.²⁶ Der Angriff auf den Autor und auf den Übersetzer kam von Ferenc Toldy (geb. Franz Schedel) und József Bajza. In ihrer neu gegründeten Zeitschrift *Kritikai Lapok* wollten sie „die mit großem Namen verunglimpfen, um Lärm zu verursachen.“²⁷ Ihr Vorwurf lautete, der Autor sei „dermaßen ‚an fremde Laute gewöhnt‘ und der Laute seiner Heimat entwöhnt, dass er es für gut halten konnte, mit seinem tatsächlich raren Geist die Sprache, die Dichtung und die Helden einer fremden Nation zu verherrlichen [...]“.²⁸

Dem Übersetzer erging es nicht besser. Der Rezensent, der sich hinter dem Monogramm G. verbarg, hielt die Übersetzung für „ein Gebettel, seiner unwürdig“, ²⁹ welche die ungarische Literatur nicht brauche.

An dieser Stelle wird auch deutlich, dass sich die Kritik nicht nur auf Pyrker bezog, sondern auf alle deutschsprachigen Schriftsteller im Königreich Ungarn; die Bemerkung über die Unwürdigkeit bezog sich also auch auf die von Kazinczy initiierte bzw. vorgenommene Übersetzung der Gedichte und Märchen Mailáths. An dieser Stelle sei angemerkt, dass der Rezensent Toldy selbst an der Übersetzung beteiligt war und sich noch einige Jahre vor der Veröffentlichung seiner Rezension um einen Verleger für die Übersetzungen bemüht hatte.

Auch Mailáths *Praktische ungarische Sprachlehre* wurde in den *Kri-*

26 Kazinczy 1829, S. 9f.

27 „[...] az első kötetbe a nagy hírüket kell bántanunk, hogy a dolog lármát okozzon.“ (Brief von Bajza an Toldy, 18. Mai 1830, Oltványi, 1969, S. 469; übers. v. OTL).

28 „[...] annyira ‚idegen hangokhoz szokni‘ a’ honiaktól annyira elszokni tudott, hogy valóban ritka szellemével egy idegen nemzet’ nyelvét, költését és hőseit dicsóítani jónak található (G. [Toldy] 1831a, S. 14; übers. v. OTL).

29 „Kzczy a’ Gyöngyök’s a Mailáth regéji fordításaiért soha a’ tudományos tribunal előtt magát nem igazolhatja! Mind a’ kettő koldulás, mely hozzá méltatlan s nekünk nem kell!“ (G. [Toldy] 1831a, S. 16f.; übers. v. OTL).

tikai Lapok heftig kritisiert. Wie bei der *Perlen*-Rezension fällt auch hier auf, dass nicht nur mögliche Fehler analysiert wurden, sondern auch die Person jener Autoren angegriffen wurde, die sich aufgrund ihrer Bildung oder eben Leserschaft für das Deutsche als literarisches Ausdrucksmittel entschieden hatten. Genau darin sah der Rezensent der Mailáth'schen Grammatik das größte Problem und warf dem Verfasser mangelnde Sprachkenntnisse vor. Dass Mailáth auch mit diesem Werk seiner Berufung als Kulturvermittler weiter nachkam, wurde schon in den 1830er Jahren gern übersehen. Bei den Angriffen auf Mailáth spielten aber auch seine soziale Stellung, seine absolutistische Gesinnung und die Tatsache eine Rolle, dass er regelmäßig Berichte an die Polizeihofstelle lieferte.

Auf die in den *Kritikai Lapok* veröffentlichten Kritiken reagierten mehrere Schriftsteller, darunter jener Karl Georg Romy, der sich wie Mailáth und Pyrker in seinem literarischen Schaffen der deutschen Sprache bediente. Romy versuchte vergeblich, die Position deutschschreibender Hungari gegenüber dem Kreis um Toldy und Bajza zu verteidigen. Dabei beantwortete er aber nicht die Frage, warum die deutschsprachigen Autoren, von denen er sprach, als ungarische Dichter gelten müssten. Diese strategische Lücke nutzte Toldy in seiner Replik aus und spielte, wie Pál S. Varga sehr treffend formulierte, die Karte Pyrker³⁰ aus: „Unser wichtigstes Palladium ist die Sprache.“³¹ So wurden Schriftsteller, die mehrere Sprachen beherrschten, sich aber aus unterschiedlichen Gründen und Gefühlen z. B. für die deutsche entschieden, als Fremde markiert und aus dem Kreis der ungarischen Literaten ausgeschlossen. Höchstens wurden ihre Bemühungen und Verdienste um die Vermittlung der ungarischen Literatur im Ausland anerkannt.

Zusammenfassung

Mailáths literarisches Schaffen ist ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, dass Mehr- bzw. Anderssprachigkeit im Königreich Ungarn zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht negativ auffiel und zum Alltag der Bevölkerung gehörte. Mailáth erkannte, ebenso wie die anderen deutschsprachigen Hungari, in ihrer Fähigkeit, sich in mehreren Sprachen ausdrücken zu können, die „patriotische Pflicht“, der deutschspra-

30 Vgl. S. Varga 2013, S. 143.

31 „Nekünk a nyelv fő palladiumunk [...]“ (G. [Toldy], 1831b, S. 107; übers. v. OTL).

chigen Leserschaft die ungarische Sprache, Literatur, Kultur und Geschichte näherzubringen. Durch die Zusammenarbeit mit ungarischen Autoren erhielt Mailáth die Möglichkeit, intensiver am ungarischen Geistesleben teilzunehmen und es sogar mitzugestalten. Bald musste er jedoch erkennen, dass die Vermittlung zwischen der ungarischen und der deutschen Sprache und Kultur den Übersetzer vor große Herausforderungen stellt, die sich gerade aus den unterschiedlichen sprachlichen Eigenheiten des Deutschen und des Ungarischen und möglicherweise auch aus der unterschiedlichen Qualität der Kenntnis beider Sprachen ergeben können. Schließlich musste Mailáth am eigenen Leib erfahren, dass Mehrsprachigkeit nicht nur als Tugend, sondern auch als Konfliktpotential gesehen werden kann. Mit der Gleichsetzung von Nation und Sprachgemeinschaft und der Bestimmung der Sprache als primäres Identifikationsmerkmal konnte sich Mailáth mit seiner Deutschsprachigkeit im ungarischen Literaturbetrieb nicht durchsetzen.

Quellenangaben

- Angyal, Dávid (Hg.): Kisfaludy Sándor minden munkái [Sämtliche Werke Sándor Kisfaludys]. 8 Bde. Budapest: Franklin 1893.
- Csaplovics, Johann: Gemälde von Ungarn. Pesth: Hartleben 1829.
- Döbrentei, Gábor: Brief an Johann Mailáth, 19. August 1820, MTA Magy. Irod. Lev. 4r. 150.
- G. [Toldy, Ferenc]: A Szent hajdan gyöngyei [Die Perlen der heiligen Vorzeit]. In: Kritikai Lapok [Kritische Blätter] Nr. 1/1831a, S. 13-23.
- G. [Toldy, Ferenc]: Rummy ellen [Gegen Rummy]. In: Kritikai Lapok [Kritische Blätter] Nr. 1/1831b, S. 94-105.
- Kazinczy, Ferenc: Patriarcha Egri Érsek Felső-Öri Pyrker László úr Excellenzájához [Brief an S. E. Johann Ladislaus Pyrker von Felső-Ör, Patriarch und Bischof von Eger]. In: Muzárió. Élet és irodalom [Musarion. Leben und Literatur], Nr. 11/1829, S. 9-10.
- Kaz. Lev. 15. = Váczy, János (Hg.): Kazinczy Ferenc levelezése [Ferenc Kazinczys Korrespondenz]. Bd. 15. Budapest: MTA 1905.
- Kaz. Lev. 16. = Váczy, János (Hg.): Kazinczy Ferenc levelezése [Ferenc Kazinczys Korrespondenz]. Bd. 16. Budapest: MTA 1906.
- Kaz. Lev. 18. = Váczy, János (Hg.): Kazinczy Ferenc levelezése [Ferenc Kazinczys Korrespondenz]. Bd. 18. Budapest: MTA 1908.
- Kaz. Lev. 19. = Váczy, János (Hg.): Kazinczy Ferenc levelezése [Ferenc Kazinczys Korrespondenz]. Bd. 19. Budapest: MTA 1909.
- Kiss, Johann (János): Brief an Johann Mailáth, 6. Dezember 1820, MTA Magy. Irod. Lev. 4r. 150.
- K[...]: Praktische ungarische Sprachlehre für Deutsche in Fragen und Antworten [Rezension]. In: Kritikai Lapok [Kritische Blätter] Nr. 1/1831, S. 90-117.
- K[...]: Felvilágosítás [Aufklärung]. In: Kritikai Lapok [Kritische Blätter] Nr. 2/1833, S. 77-78.
- Lénárt, Orsolya: Ein prägendes literaturhistorisches Ereignis des 19. Jahrhunderts. Die Pyrker- Lénárt, Orsolya: Johann Graf Mailáth und Ferenc Kazinczy. Die Geschich-

- te einer langjährigen (Brief-)Freundschaft. In: Kálmán Kovács (Hg.): Jahrbuch der Ungarischen Germanistik. Budapest: Gesellschaft ungarischer Germanisten 2019, S. 141–164.
- Debatte und die Rolle des Grafen Johann Mailáth (1786–1855). In: Tóth, József / V. Szabó, László (Hg.): Ereignis in Sprache, Literatur und Kultur. Event in Language, Literature and Culture. Berlin: Peter Lang Verlag 2021, S. 163–174.
- Mailáth, Johann: Brief an Gábor Döbrentei, 28. Mai 1820, Magy. Irod. Lev. 4r. 55.
- Mailáth, Johann: Gedichte. Wien: [s.n.] 1825.
- Mannová, Elena / Tancer, Jozef: Mehrsprachigkeit. In: Feichtinger Johannes / Uhl, Heidemarie (Hg.): Habsburg neu denken. Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa. 30 kulturwissenschaftliche Stichworte. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 2016, S. 133–139.
- o.A.: Biographie des Grafen Johann Mailáth. In: Teilnachlass von Franz Sartori, Wienbibliothek, H.I.N. 243434.
- Oltványi, Ambrus (Hg.): Bajza József és Toldy Ferenc levelezése [Briefwechsel von József Bajza und Ferenc Toldy]. Budapest: Akadémiai Kiadó 1969 (= A magyar irodalomtörténet forrásai [Quellen der ungarischen Literaturgeschichte], Bd. 9).
- S. Varga, Pál: Deutschsprachige Schriftsteller in Ungarn am Scheideweg. In: Berliner Beiträge zur Hungarologie Nr. 15/2010, S. 11–33.

Geschichten aus dem Zitatenwald – Ödön von Horváths Kunst des „Fremd-Sprechens“

Edit Király (Eötvös Loránd University, Budapest)
ORCID ID: 0000-0002-7753-3425

Abstract Deutsch:

Biographisch gesehen ist Ödön von Horváth ein zweisprachiger Autor, seiner Herkunft nach war er teils Ungar, teils Österreicher. Manche Lexika, wie die Britannica, ordnen ihn daher als ungarischen Autor ein, wenngleich mit deutschsprachigen Werken. Aufgrund dieser biographischen Konstellation scheint es naheliegend, Horváth als zweisprachigen Autor *avant la lettre* anzusehen. Nach der literarischen Bedeutung dieses biographischen Faktums wurde öfters gefragt, gelegentlich wurden einschlägige stoffgeschichtliche Sachverhalte facettenreich dargestellt, doch die Bedeutung von Horváths Zweisprachigkeit für die Poetik seine Werke, oder genauer gesagt: die Bedeutsamkeit dieser Bedeutung, wurde kaum systematisch in den Fokus genommen, denn sie ist weit schwerer zu fassen. Folgende Studie möchte mögliche Konzepte – wie Fremdsprachigkeit, Dialekt oder Zitathaftigkeit – für das „Fremd-Sprechen“ der Figuren in Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* abklopfen und hierbei auch der Frage nachgehen, ob diese die poetische Eigenart des Stückes erklären können.

Schlüsselwörter: Zweisprachigkeit, Exophonie, Dialektdichtung, Jargon, Volksstück, Ödön von Horváth

Tales of Citation – the Art of Exophony in the Plays of Ödön von Horváth

Abstract English:

In terms of biography, Ödön von Horváth is a bilingual author; according to his origins, he was partly Hungarian and partly Austrian. Some encyclopedias, such as Britannica, therefore classify him as a Hungarian author, albeit with German-language works. Because of this biographical constellation, it seems natural to regard Horváth as a bilingual author *avant la lettre*. The literary significance of this biographical fact has often been investigated, and occasionally relevant material has been presented in a multifaceted way, but the significance of Horváth's bilingualism for the poetics of his works, or more precisely: the importance of this significance, has hardly been systematically focused on, because it is far more difficult to grasp. The following study aims to explore possible concepts – such as bilingualism, dialect, or citationality – for the “foreign speech”

of the characters in Ödön von Horváth's *Tales from the Viennese Woods* and, in doing so, to address the question of whether they can also explain poetic idiosyncrasies of the play.

Keywords: Bilingualism, exophony, dialect poetry, jargon, Volksstück, Ödön von Horváth

Einleitung

In seinem Essay *Wörter aus der Fremde* reagierte Adorno auf den Vorwurf, er verwende zu viele Fremdwörter, mit der Erklärung, dies sei Widerstand gegen das „konformistische Moment von Sprache“¹ und kam kurzerhand zum Schluss, dass „[i]n jedem Fremdwort“ „der Sprengstoff der Aufklärung“ stecke (ebd. 116):

Die Diskrepanz zwischen Fremdwort und [der eigenen] Sprache kann in den Dienst des Ausdrucks der Wahrheit treten. Sprache hat Teil an der Verdinglichung, der Trennung von Sache und Gedanken. Der übliche Klang des Natürlichen betrügt darüber. Er erweckt die Illusion, es wäre, was geredet wird, unmittelbar das Gemeinte. Das Fremdwort mahnt krass daran, dass alle wirkliche Sprache etwas von der Spielmarke hat, indem es sich selber als Spielmarke einbekennt. (Ebd. 115)

Der Schein jener Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit, die Sprache vermittelt, ist ein zentraler Punkt von Adornos Gedankengang und begründet, warum *Wörter aus der Fremde* diese Selbstverständlichkeit und vermeintliche Natürlichkeit in Frage stellen können.

Das heterogene Material der Sprache, das bei Adorno zum Garanten der Wahrheit wird, erscheint in zeitgenössischen literaturwissenschaftlichen Diskussionen als ein zentraler Zug der Literarizität.

Das von Till Dembeck und Rolf Parr redigierte Handbuch *Literatur und Mehrsprachigkeit* bestimmt den Konnex zwischen beiden als eine Notwendigkeit, die sich aus den neueren kulturwissenschaftlichen und linguistischen Modellen ergibt.² Auch die von Susan Arndt, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer gezeichnete Einleitung zum Band *Exophonie: Anders-Sprachigkeit in der Literatur* geht von der Annahme aus, dass Anders-Sprachigkeit [mit Bindestrich] weder die

1 Adorno 1961, S. 115.

2 Vgl. Dembeck / Parr 2020.

Norm, noch die Ausnahme darstellt, sondern „exemplarisch‘ [ist] für die Literatur *sui generis*.“³

Jede Verallgemeinerung der literarischen Vielsprachigkeit setzt allerdings voraus, dass Sprachvielfalt nicht auf die Heteroglossie reduziert wird, sondern auch jene Formen der Vielfalt umfasst, die sich innerhalb einer Sprache ergeben. Diese „binnensprachliche Mehrsprachigkeit“ oder die „Mehrsprachigkeit in der Muttersprache“ wurde in der Linguistik weit früher systematisch erforscht als in der Literaturwissenschaft, Mario Wandruszka widmete dem Thema schon 1979 ein Buch mit dem Titel *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*.⁴ Eine weitere für die Literatur maßgebliche sprachliche Differenz ist auch jene zwischen gesprochener und geschriebener Sprache. In diesem Sinne findet Literatur tatsächlich immer in einer anderen Sprache statt als mündliche Rede.

Eine so weitgefasste Anders-Sprachigkeit der Literatur – ob man sie als „Sprengstoff“, als eine Form der Subversion, der Bereicherung oder der Reflexion versteht – hat selbstverständlich auch (kultur)politische Folgen. Sie zu betonen bedeutet, die Gleichung zwischen (der einen) Sprache – der einen Literatur – und dem (National)staat aufzubrechen und damit das Konzept von Nationalliteratur zu hinterfragen. Wenn etwa die amerikanische Komparatistin Yasemin Yildiz in ihrem *Beyond the Mother Tongue* (2012) von der post-monolingualen Situation der Gegenwart spricht, so ist von dieser post-monolingualen Situation her gesehen Einsprachigkeit selbst eine Erfindung mit Ablaufdatum gewesen, wenngleich eine äußerst erfolgreiche.⁵ Sie war allerdings auf große Teile der Welt und auf ihre Literatur nicht adaptierbar, und auch in Europa wurde sie als Vorstellung erst seit dem 18. Jahrhundert vorherrschend. Aus dieser historischen wie globalen Argumentation ergibt sich wiederum die Frage, ob das Modell der Mehrsprachigkeit auf einer bestimmten Art von Literatur (einem Textkorpus) oder auf einer literaturwissenschaftlichen Fragestellung basiert, anders gesagt: ob es hierbei um Erfahrung oder um Invention geht.⁶ Während in der Beschäftigung mit Vielsprachigkeit nach wie vor literatursoziologische Erklärungen des Phänomens wie Globalisierung und Migration dominieren,⁷ sind etliche literaturwissenschaftliche Ansätze um eine allgemeinere Auffächerung des Konzepts bemüht. Die „Analyse und Interpretation litera-

3 Arndt / Naguschewski / Stockhammer 2007, S. 21.

4 Vgl. Wandruszka 1979.

5 Vgl. auch Gramling 2016.

6 Vgl. Dembeck / Uhrmacher 2016.

7 Vgl. Radulescu / Baltes-Röhr 2016; Schmitz 2018 u. a.

rischer Sprachvielfalt“ ist für letztere, so Till Dembeck, zu einer „Frage der Methode“⁸ geworden.

Nach einem weiteren Moment der Präzisierung verlangt die Frage, ob es sich im Falle des neuen Mehrsprachigkeitsmodells nur um das Material der Sprache (oder um die Herkunft des Sprachmaterials) handelt oder eher um die Wechselverhältnisse zwischen verschiedenen Sprachen, zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, zwischen Eigen- und Fremdsprachigkeit, zwischen Ein-, Zwei- und Mehrsprachigkeit.⁹ Gerade auch wegen der Doppeltendenz von Aktualisierung und Verallgemeinerung, die die heutige Diskussion um die Mehrsprachigkeit von Literatur kennzeichnet, erscheint es lohnend, die einschlägigen Fragen auch für eine Zeit vor dem Mehrsprachigkeitsparadigma zu erproben. Wie lässt sich dieses auf Ödön von Horváth, einen zweisprachigen Autor der Zwischenkriegszeit, anwenden? Wie wurde seine biographisch belegte Zweisprachigkeit in den 1930er Jahren von Zeitgenossen wahrgenommen und eingeschätzt? Welche anderen Formen der Mehrsprachigkeit dienten und dienen zur Erklärung der sprachlichen Eigenart seiner Werke? Und vor allem: Wie verortete Horváth seine Bühnenfiguren mithilfe ihrer Sprache?

Der Fall Horváth: Sprache und Zugehörigkeit

Als Ausgangspunkt lässt sich festhalten, dass die traditionelle Gleichung zwischen Sprache und nationaler Zugehörigkeit im Falle von Ödön von Horváth nicht aufging. Die nicht eindeutige Zuordbarkeit seiner Person hat Horváth selbst immer wieder betont und seine Sprachkarriere in seiner *Autobiographischen Notiz* folgendermaßen zusammengefasst:

Ich bin am 9. Dezember 1901 in Fiume geboren. Während meiner Schulzeit wechselte ich viermal die Unterrichtssprache und besuchte fast jede Klasse in einer anderen Stadt. Das Ergebnis war, daß ich keine Sprache ganz beherrschte. Als ich das erste Mal nach Deutschland kam, konnte ich keine Zeitung lesen, da ich keine gotischen Buchstaben kannte, obwohl meine Muttersprache die deutsche ist. Erst mit vierzehn Jahren schrieb ich den ersten deutschen Satz.¹⁰

⁸ Dembeck 2020.

⁹ Vgl. Beyer 2002, S. 199; Arndt / Naguschewski / Stockhammer 2007, S. 23.

¹⁰ Horváth, Ödön von: *Autobiographische Notiz*. In: Horváth / Streitler-Kastberger 2023, S. 445.

Obwohl Horváth auch ungarische Schulen besucht hat und Ungarisch nicht nur sprechen, sondern auch lesen und schreiben konnte, hat ihn dies niemals dazu verleitet, auf Ungarisch etwas anderes zu schreiben, als was der Tag erforderte. In seinen Briefwechsel mit Baronin Jolán Hatvany hat er einzelne ungarische Sätze eingeflochten – mit der Frage, ob diese auch richtig seien.¹¹ Orsolya Ambrus, die über den ungarischen Horváth eine ganze Dissertation geschrieben hat (2007),¹² fand zudem einen zur Gänze auf Ungarisch geschriebenen offiziellen Brief von ihm – immerhin keine Kleinigkeit vor der Zeit des Google-Translators!

Die Frage nach seiner Sprache wie auch jene nach der Zugehörigkeit begleiteten Horváths Laufbahn und wurden in unterschiedlichen Kontexten diskutiert. Er selbst äußerte sich hierüber eindeutig: „[I]mmer wieder lese ich in Artikeln, dass ich ein ungarischer Schriftsteller bin. Das ist natürlich grundfalsch. Ich habe noch nie in meinem Leben – außer in der Schule – irgendetwas ungarisch geschrieben, nur deutsch. Ich bin also ein deutscher Schriftsteller“¹³ – heißt es im Interview mit Willy Cronauer, das 1932 gesendet wurde.

Allerdings kommt Horváth zu einem anderen Schluss, wenn es um die Identität oder um die Frage der Zugehörigkeit geht. In einem autobiographischen Text mit dem Titel *Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München* fallen die ebenfalls berühmten Sätze:

Sie fragen mich nach meiner Heimat, ich antworte: ich wurde in Fiume geboren, bin in Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien und München aufgewachsen und habe einen ungarischen Pass – aber: ‚Heimat?‘ Kenn’ ich nicht. Ich bin eine typisch alt-österreichische Mischung: magyarisch, kroatisch, deutsch, tschechisch – mein Name ist magyarisch, meine Muttersprache ist deutsch. Ich habe keine Heimat und leide natürlich nicht darunter, sondern freue mich meiner Heimatlosigkeit, denn sie befreit mich von einer unnötigen Sentimentalität.¹⁴

Die Unregelmäßigkeit blieb allerdings keine Privatsache. Ein Kritiker der Deutschen Allgemeinen Zeitung schrieb am 4. November 1931 nach der Premiere der *Geschichten aus dem Wiener Wald* in Berlin:

11 Vgl. Horváth, Ödön von an Jolán von Hatvany 18.5.1938. In: Horváth / Vejvar 2022, S. 146.

12 Vgl. Ambrus 2007.

13 Horváth, Ödön von: Interview. In: Horváth / Streitler-Kastberger 2023, S. 466.

14 Horváth, Ödön von: Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München. In: Horváth / Streitler-Kastberger 2023, S. 446.

Der Verfasser dieses „Volksstücks“, den Carl Zuckmayer soeben mit dem halben Kleistpreis belehnt hat, ist von Haus aus Ungar. Man denkt: es ist wenigstens ein hübscher Zug von ihm, daß er nicht in seiner Muttersprache dichtet, sondern ein ihm fremdes Idiom mißbraucht. Weniger schön ist es von Zuckmayer, daß er ihm dafür, daß er als dieses fremde Idiom ausgerechnet unsere geliebte deutsche Muttersprache auserlesen hat, einen deutschen Literaturpreis zuerkannt hat.¹⁵

Es besteht kein Zweifel, dass Horváth keinerlei Interesse daran hatte, seine „Auffälligkeit“ in Punkto Sprache – Herkunft – und Nation unkenntlich zu machen. Die vielleicht wichtigste Geste, mit der er die Unkategorisierbarkeit seiner Person zur Schau stellte, war sein Name selbst – denn dieser enthielt sowohl ungarische als auch deutsche Elemente und klang Anton Kuh zufolge nach „k.k. Armee-Überbleibsel“. ¹⁶ Ödön von Horváth ließ sich nicht etwa Edmund nennen (wie sein Vater) – dies wäre die deutsche Entsprechung von Ödön gewesen –, war aber ein „von“, führte also ein Adelsprädikat, mit dem man umgekehrt in Ungarn nicht viel anfangen konnte. In den 1930er Jahren nannten ihn ungarische Zeitungen zwar inkonsequent, aber immer wieder nach der Logik der ungarischen Sprache einfach „Horváth Ödön“. Die „gemischte“ Form hat sich erst nach der Übersetzung seiner Stücke – als Autorenname – gefestigt.

Eine schwer kategorisierbare Identität lässt aber auch viele Fragen zu, die die Grenzen des Üblichen überschreiten. Als nach der Zuerkennung des Kleist-Preises 1931 auch die ungarische Presse auf Horváth aufmerksam wurde, fragte ihn ein Journalist der Budapester Zeitung *Est* in einem Interview, ob er auch Ungarisch schreiben könne. ¹⁷

Horváth gab darauf folgende Antwort: „Wenn ich paar Wochen zuhause wäre, würde ich Ungarisch schreiben“, doch dann fügte er hinzu: „nach ein paar Monaten in Paris – auch französisch“ (ebd.), womit er die Bedeutung der Herkunft für sein Schreiben weiter relativierte.

Sprachen der Zugehörigkeit

Obwohl Horváth die ihm zugewiesenen verschiedenen Gleichungen zwischen Sprache und Zugehörigkeit konsequent zurückwies oder lä-

15 Fechter 1931, zit. n. Krischke 1991, S. 160f.

16 Kuh 1930, zit. n. Horváth / Kastberger / Reimann 2010, S. 12.

17 Vgl. Ráskay 1931, o.S.

cherlich machte, stellt sich diese Frage im Falle seiner Bühnenfiguren mit deutlich anderem Gewicht: Wie wurden sie durch ihren Sprachgebrauch charakterisiert?

Auch diesbezüglich gab es zeitgenössische Stereotypen, die für die Aufführungen und späteren Verfilmungen¹⁸ seiner Stücke Folgen hatten: Bernhard Diebold etwa schreibt in der Frankfurter Zeitung über die Uraufführung der Geschichten: „Es ist kein Zufall, daß der Dialekt-dichter Zuckmayer dem Dialektdichter Horváth den Kleistpreis über-wies [...]. Denn beide reden, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Infolgedessen wollen sie so selten wie möglich hochdeutsch reden.“¹⁹

Gegen diese Festschreibung seiner Figuren auf den Dialekt (später gesellte sich zu diesem noch der Soziolekt) hat sich Horváth selbst immer wieder gewehrt. In seiner postum veröffentlichten *Gebrauchsanweisung* verneint er ausdrücklich, dass der Dialekt die sprachliche Form seiner Stücke wäre: „Es darf kein Wort im Dialekt gesprochen werden! Jedes Wort muss hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand der sonst nur Dialekt spricht und sich nur zwingt, hochdeutsch zu reden.“²⁰

Auf eine kokette Art wehrte er sich gegen diese Definition auch in dem vorhin schon zitierten 1931 veröffentlichten ungarischen *Est*-Interview. Obwohl er auch darin zunächst auf seine Fähigkeit hinwies, das Gesprochene, den Tonfall, die Art des Sprechens in einem Milieu genau zu registrieren, ließ er die Logik, den notwendigen Konnex zwischen Milieu und Sprache, am Ende des Interviews platzen: „Jetzt schreibt man über mich, dass noch nie ein wienerischeres Stück geschrieben worden sei“ – „ich muss gestehen, ich war nur 8 Tage [sic!] in Wien, in Grinzing, wo ein Teil des Stückes spielt, war ich noch nie.“²¹

Wie wenig die Rede der Figuren in diesem wienerischsten aller Stücke mit einem tatsächlichen Dialekt oder Soziolekt zu tun hat, zeigt vor allem seine Entstehungsgeschichte. Um den Schluss gleich vorweg-zunehmen: *Geschichten aus dem Wiener Wald* hatte zunächst kaum etwas mit Wien zu tun. Erste Fragmente trugen den Titel: „Die Schönheit von Fulda“, dem folgte die erste Konzeption unter dem Titel „Die Schönheit aus der Schellingsstraße“²², schließlich zeigt das Stück in einer Zwischenstufe seiner Entstehung viele Ähnlichkeiten mit dem

18 Gemeint ist vor allem *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Regie: Maximilian Schell 1979.

19 Diebold 1931. In: Krischke 1991, S. 168.

20 Horváth / Streitler-Kastberger 2023, S. 463.

21 Ráskay 1931. Tatsächlich hat Horváth 1918 monatelang in Wien bei seinem Onkel mütterlicherseits gelebt.

22 Horváth: Vorarbeit 1. Fühle Schönheiten: *Die Schönheit von Fulda/ Elisabeth, die Schönheit von Thüringen*. In: Horváth / Gartner / Streitler-Kastberger 2015, S. 39-46.

Prosaexposé „Elisabeth, die Schönheit von Thüringen“. Erst in einer späten Phase legte sich Horváth auf den Titel *Geschichten aus dem Wiener Wald* fest.²³ Mit dem Titel wird aber nicht nur ein Ort, sondern vor allem auch eine Musiktradition der Walzer und der Wiener Lieder herbeizitiert.

Selbst als Wien als Schauplatz schon feststand, wurde die soziale Position der Figuren noch verändert, was sich auch in räumlichen Dimensionen der Szene „Stille Gasse im 8. Bezirk“ erkennen lässt. Zunächst war ein höherer sozialer Status der Figuren vorgesehen, der Zauberkönig war ein Hofrath, die Szene wird von der „ebenen Erde in den ersten Stock verlegt [...]“ (Ebd. 121) „Im Vordergrund links der grosse Balkon des Herrn Hofrat. [...] Rechts etwas im Hintergrunde um eine Idee höher ein kleiner Balkon vor dem möblierten Zimmer – – man erkennt noch den kleinen Balkon vor dem Zimmer des Herrn Rittmeisters in der Reserve.“²⁴

Wie Martin Vejvar schreibt, bestand: „[d]er finale Kunstgriff [...] darin, die so errichtete und erhöhte Fassade wie die ideologische Kulisse eines verkitschen Wien-Bildes neuerlich auf die ebene Erde zu holen und den Hofrat wieder in den abgewirtschafteten Zauberkönig zu verwandeln.“²⁵ Die Dialoge blieben dabei unverändert, die Figuren sprechen weiterhin „wie auf den großbürgerlichen Balkonen eines Konversationsstücks“ (ebd.). Hierdurch entstand auch die charakteristische Brüchigkeit des Textes zwischen den Ebenen der Bildungssprache und der Umgangssprache. Die Bildungssprache verunglückt durch die Art ihrer Anwendung (durch ihre Dekontextualisierung) und dient nicht der Verständigung, sondern nur der Errichtung von sprachlichen Fassaden.

Die Meinung, Horváths Figuren redeten Dialekt oder einen in sich schlüssigen Soziolekt, findet man nicht nur bei manchen Zeitgenossen, sondern auch in der sich lange haltenden Auffassung, *Geschichten aus dem Wienerwald* könne nur im süddeutschen Raum und so richtig überhaupt nur in Wien inszeniert werden – ein Fehlurteil, das durch Inszenierungen wie etwa die von Martin Kusej im *Thalia Theater* Hamburg im Jahre 1998²⁶ widerlegt worden ist. Selbst im Handbuch für *Literatur und Vielsprachigkeit* wird Horváth in die Tradition Gerhart Hauptmanns eingereiht und als ein Theaterautor charakterisiert, der seine Figuren in Soziolekt reden lässt:

23 Vgl. Vejvar 2018, S. 120-122.

24 [WA3, 299 K³/TS²] Horváth / Gartner / Streitler-Kastberger 2015, S. 229.

25 Vejvar 2018, S. 122.

26 Vgl. Kurzenberger 2001.

Sprachvarietäten im Dramentext manifestieren sich im Vergleich zu einer dominanten und quantitativ erkennbaren Standardsprache dadurch, dass sie markiert anders [...] sind. Soziolekte sind im Drama des Naturalismus [...] Instrument sozialpolitisch motivierter Ideologiekritik. Diese Tradition wird im Theater der Weimarer Republik (Ödön von Horváth, Marieluise Fleißer) bis ins neue Mundarttheater, etwa bei Franz Xaver Kroetz, weitergeführt.²⁷

Diese konventionelle Einordnung lässt außer Acht, dass die Figuren in Horváths Stücken durch ihre Sprache weder geographisch noch sozial verortet werden, da sie eine Kunstsprache sprechen. Wenn diese Sprache sie charakterisiert, so nicht durch die Verwendung eines vorgegebenen sprachlichen Codes, sondern durch ihre Unfähigkeit, mit ihrer Hilfe zu kommunizieren.

Das Eigene als das Fremde

Das Wort, das Horváth für die Charakterisierung der Sprache seiner Figuren verwendet hat, war der Jargon bzw. der Bildungsjargon, der, so Horváth, an die Stelle der eigentlichen Dialekte getreten sei und diese zersetze: „Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen.“²⁸ Gerade deshalb muss in seinen Stücken „[j]edes Wort [...] hochdeutsch gesprochen werden“! (Ebd.)

Jargon als Begriff für das „fremde[.], unverständliche[.] Geschwätz“ einer sozialen Randgruppe wurde am Anfang des 20. Jahrhunderts vielfältig verwendet. In seinem kleinen Text „Über den Jargon“ beschrieb Franz Kafka den Jargon als eine Mischform, die als solche das Eigene als Fremdes widerzuspiegeln vermag. Denn der Jargon „besteht nur aus Fremdwörtern. Diese ruhen aber nicht in ihm, sondern behalten die Eile und Lebhaftigkeit, mit der sie genommen wurden.“²⁹ Ähnlich wie Adornos *Wörter aus der Fremde* kann nach Kafkas Auffassung auch der Jargon die Normansprüche der Standardsprache durchkreuzen.

Doch der Bildungsjargon, den Horváths Figuren verwenden, ohne ihn richtig zu verstehen, ist nicht an sich fremd und unverständlich, son-

27 Conter 2020, S. 277f.

28 Horváth / Streitler-Kastberger 2023, S. 463.

29 Kafka 1912. In: Arndt 2007, S. 31-34, hier S. 31.

dern erst dadurch, dass er im Munde dieser Figuren zitathaft klingt. Entsprechend ist dieser Jargon auch kein Träger der Kritik oder einer sprachlichen Utopie (wie bei Kafka bzw. Adorno)³⁰, sondern lediglich Quelle des Witzes oder der Ironie.

Die Fremdheit der so verwendeten Sprache lässt sich folglich am besten mit dem Begriff der Zitathaftigkeit beschreiben. Wie Andreas Böhn in seinem Buch über *Das Formzitat* (2001) formuliert, macht das Zitat durch die Verwendung von Markierungen die Verschiedenheit oder auch den Gegensatz zwischen dem Zitat und dem, auf das dieses Zitieren verweist, deutlich.³¹ Dabei muss das Zitat nicht unbedingt wörtlich sein, es kann auch lediglich „auf den Code hinweisen, der [bestimmte] Strukturen generiert“ (ebd. 38) und dessen Zitatcharakter durch ein „Verhältnis der Unangemessenheit“³² markiert ist. Neben zahlreichen Zitaten, meistens Bildungszitaten oder Sprüchen,³³ verwendet Horváth auch zahlreiche solche Code-Zitate.

Wenn der Zauberkönig am Ende des ersten Teils von *Geschichten aus dem Wiener Wald* den Vorschlag macht, dass alle in die Donau baden gehen sollten, klingt das so: „Dann hätt ich ein Projekt. Jetzt gehen wir alle baden! Hinein in die kühle Flut! Ich schwitz eh schon wie ein geselchter Aff!“³⁴ Die „kühle Flut“ klingt aus dem Mund eines Spielzeugwarenhändlers zitathaft, weil sie im gegebenen Kontext aufgesetzt und durch die umgangssprachliche Fortsetzung unpassend wirkt.

Nicht nur Stilbrüche, sondern auch Ausdrucksfehler verfremden im Stück den von den Figuren verwendeten Bildungsjargon. Erich erzählt etwa sein Missgeschick bei jungen Mädchen mit den Worten: „Bei jungen Mädchen verschwendet man seine Gefühle an die falsche Adresse“ (ebd. 722).

Dabei rutschen zwei verschiedene Ausdrücke zusammen, nämlich dass man seine Gefühle an jemanden verschwendet und das etwas an die falsche Adresse geht. Der eine („die Gefühle an jemanden verschenden“) ist eher ökonomisch gedacht, der andere („etwas geht an die falsche Adresse“) hält schlicht und einfach einen Fehlgriff fest. Die Fremdheit dieses Jargons ist selbst in Worten nachvollziehbar, die an sich nicht aus fremden Kontexten übernommen wurden, sondern einfach falsch gebildet sind, weil sie einen vornehmen sprachlichen Gestus nachahmen wollen.

30 Ebd., vgl. auch Adorno 1961, S. 115.

31 Vgl. Böhn 2001, S. 21.

32 Jauß 1977, S. 328f., zit. n. Böhn 2001, S. 12.

33 Vgl. dazu auch Nolting 1976.

34 Horváth / Gartner / Streittler-Kastberger 2015, S. 719.

Das wahrscheinlich erstaunlichste Beispiel für die Verfremdung der eigenen Sprache stammt vom Zauberkönig, als er seiner Empörung über Mariannes Verhalten Ausdruck und zugleich auch Nachdruck verleihen möchte und sich mit dem Satz entrüstet „Aber eine solche Benehmtheit!“ (ebd. S. 713) Dabei ergänzt er Benehmen mit einem Suffix, mit dem man aus Adjektiven Substantive macht und ihre Bedeutung verallgemeinert. Er wird allerdings im Deutschen fast ausnahmslos Wörtern angehängt, die auf Deutsch nicht weiter analysierbar sind, wie etwa aktuell – Aktualität, spezial – Spezialität, die also als Fremdwörter wahrgenommen werden. Folglich bildet hier der Zauberkönig aus einem deutschen Wort ein fremdes.

Schließlich sei hier noch ein Dialog erwähnt, in dem ein mögliches Rendezvous zwischen dem Metzgergehilfen Havlitschek und dem Fräulein Emma in die Wege geleitet wird:

DAS FRÄULEIN EMMA: Mir scheint gar, Sie sind ein Casanova, Herr Havlitschek.

HAVLITSCHKEK: Sagens nur ruhig Ladislaus zu mir. (Ebd. 604)

Die Andeutung auf den erotischen Hintergrund ihres Gesprächs (Sie sind ein Casanova, Herr Havlitschek) – wird mit dem Satz „Sagens nur ruhig Ladislaus zu mir“ nicht nur vereindeutigt, sondern durch die Gleichsetzung, wenn nicht gar „Übersetzung“ von Casanova in „Ladislaus“ wird auch der Charakter dieser erotischen Annäherung auf eine sehr bodenständige Art definiert.

Zitat oder genauer Code-Zitat ist in den *Geschichten aus dem Wienerwald* nicht nur vieles, was von den Figuren gesagt wird, sondern auch die auf der Bühne erklingende Musik, vor allem die verschiedenen Walzer, die immer wieder mitten im Takt abgebrochen, nur geklimpert werden oder einfach aus der Dose [von der Schallplatte] erklingen, wie der Donauwalzer am Donauufer. Selbst die Körpersprache der Figuren wirkt wie ein (photographisches) Zitat, wenn sie für das Gruppenbild, das ihr glückliches Beisammensein festhalten soll, in einer Pose erstarren. Die Zitathaftigkeit der Figurenrede, der Musik und der Gesten trägt mit zu jener Dramaturgie der Fassade bei, die Ingrid Haag anhand räumlicher und bildlicher Zusammenhänge in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* so überzeugend beschrieben hat: „Das im Text Vorgezeigte (Ausgesprochene) ist nicht als bare Münze zu nehmen, sondern als Maske dessen, was nicht gezeigt (gesagt) werden darf.“³⁵

35 Haag 1995, S. 138.

Fazit

Die sprachliche Besonderheit von Horváths Figuren im Stück *Geschichten aus dem Wiener Wald* lässt sich nicht aus dem Sprachsubstrat eines Ortes, einer gesellschaftlichen Gruppe oder eines sozialen Milieus erklären. Sie ergibt sich stattdessen aus der Wechselbeziehung zwischen einem gehobenen, meistens falsch und unbeholfen verwendeten und einem umgangssprachlichen Sprachmodus. Durch die Vermischung verfremdet sie sowohl die bildungssprachlichen als auch die umgangssprachlichen Elemente und lässt sie zitathaft wirken. Diese Sprache ist entsprechend keine Realie, sondern speist sich aus den literarischen Formvorstellungen von Horváth, deren Herausbildung man auch anhand der Entstehungsgeschichte des Stückes zurückverfolgen kann. Sie ist insofern im höchsten Grade künstlich, i.e. sie ist ein Produkt von Horváths Kunst.

Folglich gibt es ein Fremd-Sprechen auch ohne fremde Sprachen oder fremde Wörter. Zwar kann man es als eine Art der Mehrsprachigkeit in der Literatur beschreiben, doch lässt es sich nicht aus einem fremdsprachlichen Sprachmaterial, aus einem Dialekt oder Soziolekt ableiten. Wenn man es so betrachtete, verlöre man gerade die Besonderheit literarischer Techniken aus den Augen.

Quellenangaben

- Adorno, Theodor Wiesengrund: Wörter aus der Fremde. In: Ders.: *Noten zur Literatur II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1961, S. 110-130.
- Ambrus, Orsolya: *Der ungarische Horváth: eine bibliographische, thematische und textgenetische Spurensuche*. Universität Wien: Dissertatiton 2007.
- Arndt, Susan (Hg.): *Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2007.
- Arndt, Susan / Naguschewski, Dirk / Stockhammer, Robert: *Die Unselbstverständlichkeit der Sprache*. In: Arndt, Susan (Hg.): *Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2007, S. 7-29.
- Beyer, Marcel: *Landkarten, Sprachigkeit, Paul Celan*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Paul Celan. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderheft 2002*, S. 48-65.
- Böhn, Andreas: *Das Formzitat: Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001.
- Conter, Claude D.: *Dramatik / Theater*. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Tübingen: Narr Francke Verlag 2020, S. 277-292.
- Dembeck, Till: *Es gibt keine einsprachigen Texte! Ein Vorschlag für die Literaturwissenschaft*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Jg. 11. 1/2020, S. 163-176.
- Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Tübingen: Narr Francke Verlag 2020.
- Dembeck, Till / Uhrmacher, Anne (Hg.): *Das literarische Leben der Mehrsprachigkeit: Methodische Erkundungen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016.

- Diebold, Bernhard: Ödön von Horváth: Geschichten aus dem Wiener Wald. In: Frankfurter Zeitung 4.11.1931. In: Krischke, Traugott (Hg.): Horváth auf der Bühne 1926-1938. Wien: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei 1991, S. 168.
- Encyclopaedia Britannica: Ödön Edmund Josef von Horváth. Online verfügbar unter [Zugriff am 03.07.2023].
- Fechter, Paul: Ödön von Horváth: Geschichten aus dem Wiener Wald (Rezension). In: Deutsche Allgemeine Zeitung (Berlin), 4.11.1931. In: Krischke, Traugott (Hg.): Horváth auf der Bühne 1926-1938. Dokumentation. Wien: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei 1991, S. 160f.
- Gramling, David: The Invention of Monoligualism. New York: Bloomsbury Publishing 2016.
- Haag, Ingrid: Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer theatralischen Form. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang Verlag 1995 (= Literarhistorische Untersuchungen 26).
- Horváth, Ödön von / Gartner, Erwin / Streitler-Kastberger, Nicole: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 3. Geschichten aus dem Wiener Wald. Berlin / Boston: De Gruyter Verlag 2015.
- Horváth, Ödön von / Kastberger, Klaus / Reimann, Kerstin: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 1. Der ewige Spießer. Berlin / Boston: De Gruyter Verlag 2010.
- Horváth, Ödön von / Streitler-Kastberger, Nicole: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 17. Autobiographisches, Theoretisches, Lyrik, Rundfunk und Film, Revue. Berlin / Boston: De Gruyter Verlag 2023.
- Horváth, Ödön von / Vejvar, Martin: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 18. Briefe, Dokumente, Akten. Berlin / Boston: De Gruyter Verlag 2022.
- Jauß, Hans-Georg: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München: Wilhelm Fink Verlag 1977.
- Kafka, Franz: Rede über den Jargon (1912). In: Arndt, Susan (Hg.): Exophonie: Anderssprachigkeit (in) der Literatur. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2007, S. 31-34.
- Kastberger, Klaus: Ödön von Horváth. Wien: Österreichisches Literaturarchiv, Profile 8, Jg. 4., 2001.
- Kastberger, Klaus / Streitler, Nicole: „Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur.“ Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik. Salzburg: Jung und Jung Verlag 2018.
- Krammer, Jenő: Ödön von Horváths Leben und Werk aus ungarischer Sicht. Wien: Internationale Lenau-Gesellschaft 1969.
- Krischke, Traugott: Materialien zu Ödön von Horváth. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.
- Krischke, Traugott: Horváth auf der Bühne 1926-1938. Wien: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei 1991.
- Kuh, Anton: Oedön Horváth, Der ewige Spießer, Propyläen-Verlag Berlin. In: Der Querschnitt. Jg. X., Heft 12 / 1930, S. 97.
- Kurzenberger, Hajo: Horváth-Spielräume. Zu Inszenierungen von Breth, Kriegenburg, Kušej und Marthaler. In: Kastberger, Klaus (Hg.): Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Wien: Zsolnay 2001, S. 155-178.
- Nolting, Winfried: Der totale Jargon: die dramatischen Beispiele Ödön von Horváths. München: Fink Verlag 1976.
- Radulescu, Raluca / Baltes-Löhr, Christel (Hg.): Pluralität als Existenzmuster: Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur. Bielefeld: transcript Verlag 2016.
- Ráskay, László: A Markó uccai realtàól a német Kleist-díjig. Horváth Ödön színpadi író pályafutása. [Von der Realschule in der Markó Straße bis zum deutschen Kleist-Preis. Die Dramatikerlaufbahn von Ödön Horváth] In: 26.11.1931 Est [Abend]
- Schmitz, Walter (Hg.): Handbuch Literatur der Migration in den deutschsprachigen Ländern seit 1945. Bd. 1: „Einwanderungsland wider Willen“. Prozess und Diskurs. Dresden: Thelem Verlag 2018.

Vejvar, Martin: Fassade, Messer, Eisberg. Zu Sprache und Textgenese bei Ödön von Horváth. In: Kastberger, Klaus / Streitler, Nicole: „Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur.“ Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik. Salzburg: Jung und Jung Verlag 2018, S. 117-129.

Wandruszka, Mario: Die Mehrsprachigkeit des Menschen. München: Piper Verlag 1979.

Yildiz, Yasemin: Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition. New York: Fordham University Press 2012.

„Kuss gyerekek!“

Die Erscheinungsformen des Ungarischen in der österreichischen Literatur

Gábor Kerekes (ELTE-Universität Budapest, Ungarn)
ORCID: 0000-0001-0043-747X

Abstract Deutsch:

Zwar gibt es in der österreichischen Literatur eine Vielzahl von Werken, die ungarische Figuren aufweisen, doch eine Darstellung der ungarischen Sprache erfolgt höchstens in Form der Übernahme ungarischer Wörter und Sätze, die zumeist fehlerhaft zitiert werden. Eine Nachahmung des Ungarischen hat bis dato kein österreichischer Autor versucht. Der Beitrag geht auf drei Autoren und drei Attitüden gegenüber Ungarn ein: Franz Grillparzer – neutral und reserviert; Joseph Roth – vollkommen ablehnend; Ingeborg Bachmann – Ungarn in die österreichische Vergangenheit integrierend.

Schlüsselwörter: österreichische Literatur, Imagologie, Franz Grillparzer, Joseph Roth, Ingeborg Bachmann

“Kuss gyerekek!” – Forms of the Representation of Hungarian in the Austrian Literature

Abstract English:

Although there are a lot of literary works in the Austrian literature, which present Hungarian figures, but the depiction of the Hungarian language happens only by the integration of some Hungarian words or sentences, which are often cited incorrectly. There's no imitation of the Hungarian language by an Austrian writer to date. This essay concentrates on writers and attitudes towards Hungary: Franz Grillparzer – neutral and reserved; Joseph Roth – totally negative; Ingeborg Bachmann – integrating Hungary into the Austrian past.

Keywords: Austrian literature, imagology, Franz Grillparzer, Joseph Roth, Ingeborg Bachmann

Mehrsprachigkeit gehört seit Jahrhunderten zu Österreich, ganz gleich, welche Schicht der Gesellschaft man auch betrachtet. So war die Kenntnis zumindest einer weiteren Sprache als der deutschen keine besondere Ausnahmererscheinung in den Habsburger Erbländen,

die Sprachen der Nachbarländer (Italien, Böhmen, Ungarn etc.) waren zumindest in den grenznahen Gebieten wohlbekannt, während die Habsburgerherrscher – mit unterschiedlichem Erfolg – auch in einzelnen Sprachen ihrer Untertanen Unterricht erhielten.

Der vorliegende Beitrag möchte der Frage nachgehen, wie die ungarische Sprache in den Werken der österreichischen Literatur erscheint, wie ungarische Wörter und Wendungen in diese Werke integriert worden sind. Dabei ist eine lange Traditionslinie von Werken der österreichischen Literatur skizzierbar, die in Ungarn angesiedelt sind und/oder ungarische Figuren aufweisen, wobei diese Linie von Franz Grillparzer und Adalbert Stifter über Joseph Roth, Franz Werfel, Stefan Zweig sowie über Ingeborg Bachmann ganz bis in unsere Tage etwa zu Michael Köhlmeier zu verfolgen ist – um nur die bekanntesten Namen der österreichischen Literatur zu erwähnen. Doch angesichts der beschränkten Möglichkeiten hinsichtlich des Umfangs dieses Beitrags musste davon abgesehen werden, eine Vielzahl von Werken und Autoren der österreichischen Literatur, die eine Verbindung zu Ungarn haben, in diese Betrachtung einzubeziehen, wobei u. a. auf Autoren verzichtet wurde, in deren Werken Ungarn nur okkasionell – etwa bei Adalbert Stifter und Felix Dörmann – oder zwar häufig, aber eher nebensächlich – z. B. bei Karl Emil Franzos – vorkommt, bzw. auf Autoren, die zwar extensiv ungarische Bezüge in ihren Werken aufweisen, jedoch heute nicht mehr zu den bestimmenden Autoren der österreichischen Literatur gezählt werden – wie z. B. Adam Müller-Guttenbrunn. Ebenso wenig können an dieser Stelle die vielen Hervorbringungen der österreichischen Unterhaltungsliteratur, die ungarische Bezüge aufweisen, wie zahlreiche Sissy-Romane sowie verschiedenste Krimis (z. B. Edith Kneifls Kriminalreihe um die Figur des Gustav von Karoly) behandelt werden. Anhand dreier Autoren und ihrer Werke, die stellvertretend für die österreichische Literatur der vergangenen etwa 200 Jahre stehen, soll die Fragestellung beleuchtet werden, wobei die drei Autoren eine jeweils andere Einstellung zu Ungarn besaßen.

Franz Grillparzer – skeptischer Blick auf Ungarn

Das erste für uns an dieser Stelle relevante Beispiel eines österreichischen Dichters, in dessen Leben und Werk Ungarn eine Rolle zukam, war Franz Grillparzer (1791-1872). Er gehört zu den österreichischen

Dichtern seiner Epoche, die sich – wenn auch nur kurz – wenigstens einige Male in Ungarn aufgehalten haben. Doch schon viel früher, vor seinem Aufenthalt in Ungarn hatte Grillparzer Kontakte mit ungarischen Personen, denn dies gehörte für ihn zum Alltag in Wien. Der ständige Kontakt mit Vertretern des ungarischen Adels lässt sich in seinen Aufzeichnungen nachvollziehen, in denen die Namen Esterhazy,¹ Nadasdy (ebd. Bd. 8, S.188 u. 348) und Apponyi (ebd. 407) immer wieder vorkommen. Direkte und konkrete Stellungnahmen über das Land Ungarn sind selten, dafür aber umso deutlicher. 1812 lesen wir in seinem Tagebuch den für Ungarn wenig schmeichelhaften Vergleich, der Grillparzers Bild von Ungarn deutlich veranschaulicht: „In meinem Kopfe sieht’s aus wie in Ungarn. Roher Stoff im Überfluß, aber Fleiß und Industrie fehlt; das Materiale wird nicht verarbeitet.“ (Ebd. 48)

In seinem literarischen Schaffen trifft man auf eine Reihe von Beispielen, die einen ungarischen Kontext besitzen. 1815 brachte er die Grundzüge für ein Stück zu Papier, das *Friedrich der Streitbare, Herzog von Österreich* heißen sollte. Darin sollten auch ungarische Figuren vorkommen. Doch wurde weder das Stück geschrieben noch wäre diesen Figuren – laut Entwurfsskizze – eine besonders wichtige Rolle zugekommen. Ein Interesse für das Ungarische kann man auch hier – bei einer gleichzeitigen relativen Kenntnis der ungarischen Geschichte – nicht entdecken. (Vgl. Bd. 6, S. 541f. u. 548)

In seinem den Beginn der Habsburgerherrschaft in Österreich thematisierenden Stück *König Ottokars Glück und Ende* finden wir unter den auftretenden Figuren „Bela, *König von Ungarn*“ und „Kunigunde von Massovien, *seine Enkelin*“, zwei bereits im Personenverzeichnis des Dramas ausgesprochen als ungarisch ausgewiesene Gestalten.² König Béla wird hier nach der Niederlage gegen Ottokar gezeigt, als er ein Bündnis mit Ottokar eingehen möchte („Doch ist er Freund uns jetzt und Bundsgenöß“) und ihm deshalb seine Enkelin als Frau anbietet (ebd. 302, 304). Kunigunde wird als „stolze Ungarin“ (ebd. 316) dargestellt, die sich in Prag nicht wohlfühlt – wobei Stolz hierbei auch für die als nationales Heterostereotyp verbreitete ‚ungarische Eitelkeit‘ stehen mag. Kunigunde ist als lebensfrohe Gestalt gezeichnet, sie macht selbstbewusst ihre Glücksansprüche geltend. Dass dies in Grillparzers Augen etwas typisch Ungarisches war, möchte man bezweifeln, denn ähnlich gelagerte Figuren finden wir auch z. B. in seinen Stü-

1 Vgl. Grillparzer 1923 (im Weiteren „GGEW“), Bd. 1, S. 271 u. GGEW Bd. 8, S. 112.

2 Vgl. Grillparzer 1976, Bd. 2, S. 284.

cken mit griechischer Thematik. Als Ottokar schließlich vor Rudolf von Habsburg kapitulieren muss, flieht Kunigunde in das Lager Rudolfs. (Vgl. ebd. 371f., 395) Das Ungarische, die Muttersprache der beiden Figuren, spielt dabei ebensowenig eine Rolle, wie es in Grillparzers in vollem Umfang in Ungarn spielendem Drama *Ein treuer Diener seines Herrn* kein einziges Mal angesprochen wird, dabei finden sich unter den auftretenden Gestalten deutsche und ungarische Figuren. In welcher Sprache sie miteinander bzw. untereinander kommunizieren, so etwa auch, wenn ungarische Figuren miteinander reden, wird zu keinem Zeitpunkt geklärt – die Gestalten auf der Bühne sprechen Bühnendeutsch und haben keine sprachlichen Probleme, jede Figur versteht jede andere. Zum Stoff kam Grillparzer durch das Studium der österreichischen Geschichte. „Bei der Lesung von ungarischen Zeitbüchern und vor allem von Feßlers Geschichte der Ungarn kam der Dichter [...] auf die Ermordung der Königin Gertrude.“³ Nach der Vollendung des Stückes schwankte Grillparzers Meinung über sein Werk zwischen negativ 1827 (vgl. GGEW Bd. 8. 260) und positiv nach dem Erfolg seiner Aufführung (vgl. ebd. 272). Die Äußerungen des Autors zum Werk sind alle sehr interessant, doch machen sie auch deutlich, dass das Ungarische für Grillparzer nicht von Interesse war, sondern allein die allgemeine Aussage, die Geschichte der unbedingten Loyalität, und nicht der Umstand, dass der Stoff des Stückes aus der ungarischen Geschichte stammte. Die Wahl des Stoffes hatte demnach also Gründe, die nicht mit Ungarn zusammenhingen. Es ging dem Autor in keinsten Weise um die Wiedergabe der historischen und jedweder anderen alltäglichen Wirklichkeit, sondern er verfasste ein Thesenstück, das dann sein letztes historisches Drama bleiben sollte.

In Grillparzers Äußerungen zu Ungarn kann man Jahrzehnte hindurch deutlich sein Hauptanliegen erkennen: Besorgtheit um die Intaktheit und Funktionsfähigkeit der Monarchie, die er zeitweilig von Ungarn aus bedroht sah, was aber seine Offenheit und Aufnahmebereitschaft gegenüber Ungarn nicht einschränkte. So schrieb er 1843, als er auf der Reise nach Konstantinopel in Preßburg Halt machte, anerkennend und voll des Lobes über eine Sitzung des ungarischen Landtags:

Der Saal ist bloß geweißt, [...] ärmlich. [...] Dagegen sehen die Abgeordneten selbst gescheit und distinguirt aus. Man sprach ohne Stottern, wobei die meisten jedoch einen geschriebenen Entwurf in der Hand hielten. Der Ton war gesteigert, aber anständig. Längere Reden kamen nicht vor.

Es galt die alleinseligmachende Kraft der ungarischen Sprache. Später sollte der Kriminalkodex an die Reihe kommen. Ich ging jedoch um 11 Uhr wegen Unkunde der Sprache und daher des Gesprochenen ermüdet. Im Jahre 1836 hatte ich in Stuttgart einer württembergischen Kammer beigeohnt; sie stand, was die Form betrifft, sehr im Nachteil gegen diese ungarische. Hier sprach jedermann besser als dort unser mit Recht gepriesener Dichter Uhland. (Ebd. 550)

Wenig schmeichelhafte Ausführungen über die ungarische Sprache, ihren Wert und ihr Verhältnis zur deutschen hat Grillparzer Jahre später 1849 im Zusammenhang mit der ungarischen Überlegung gemacht, die ungarische Sprache im Ostteil der Monarchie für die slawische Bevölkerung verpflichtend einzuführen: „Wenn die Ungarn den Slaven die magyarische Sprache wenigstens für die öffentlichen Verhandlungen aufdringen wollen, so bedienen sie sich“ verschiedener Argumente, so dessen,

daß die Slaven bei Erlernung der magyarischen Sprache doch nichts verlieren, da sie auch früher die lateinische hätten erlernen müssen; dabei ist nur der kleine Unterschied, daß bei Aneignung der lateinischen Sprache man zugleich einen großen andern Besitz erwirbt, den der gesamten römischen Literatur nämlich, indeß man mit der magyarischen Sprache nichts erhält als ein Ausdrucksmittel, das kein Kulturmittel ist und auch nie eines werden wird. [...]

Die magyarische Sprache wird dem Lande nie das werden, was die lateinische war. [...] Ohne Zusammenhang mit irgend einem europäischen Idiom und auf ein paar Millionen größtentheils unkultivirter Menschen beschränkt, wird sie – abgesehen davon, daß in der ungarischen Nation sich nie ein wissenschaftliches oder Kunsttalent bemerkbar gemacht hat – nie ein Publikum haben. Und ohne Leser keine Literatur. [...] Ein Ungar, der nichts als Ungarisch kann, ist ungebildet und wird es bleiben, wenn seine Fähigkeiten auch noch so gut wären.

[...] Ungarn ist germanisirt und wird's mit jedem Jahre mehr werden. Jeder Kandidat der Bildung ist zugleich ein Kandidat der deutschen Sprache. Hier ist von keinem gewaltsamen Aufdrängen die Rede [...].

Bildet daher eure ungarische Sprache aus und verbreitet sie ohne andern Zwang, als den ihrer Vorzüge, nach Möglichkeit, besonders da einmal die Mode der Nationalität gekommen ist, ein Artikel, den ihr wie eine Kinderkrankheit eben von den perhorrescirten Deutschen durch Ansteckung ererbt oder doch in neuen Schwung gebracht habt.⁴

4 Grillparzer 1880, Bd. 9, S. 66-69.

Grillparzers Verhältnis zu Ungarn ist geprägt von soliden Kenntnissen über das Land, die teilweise auch auf eigenen Erfahrungen basierten, doch war er als loyaler habsburgischer Untertan in erster Linie um den Frieden im Reich besorgt und nicht weiter an der ungarischen Sprache sowie Kultur interessiert – die zugegebenermaßen sich gerade in jener Zeit entfaltete, doch zu der er wegen fehlender eigener Ungarischkenntnisse und damals noch nicht vorhandener deutscher Übersetzungen keinen Zugang hatte. Bemerkenswert ist bei Grillparzer, wie rational kühl – und manchmal auch sarkastisch: „Euer Ungarisch ist nichts als Rache“⁵ – er den Fragenkomplex Ungarn und ungarische Sprache betrachtete, doch diese analytische Schonungslosigkeit ist für ihn insgesamt charakteristisch, sie zeigt sich auch in der Analyse seiner selbst und seiner Familie in seinen autobiographischen Schriften, Tagebüchern und Briefen. Rein faktisch ist bemerkenswert, dass sich der häufig als Nationaldichter Österreichs apostrophierte Autor in seinem Drama über die absolute Untertanenloyalität eines ungarischen Stoffes bediente. Eine Nachahmung der ungarischen Sprache in seinen Werken hat er zu keiner Zeit versucht.

Joseph Roth und seine Abneigung gegen Ungarn – Der Teufel hieß Jenő Lakatos aus Budapest

Ganz anders als Grillparzers Verhältnis zu Ungarn gestaltete sich jenes von Joseph Roth (1894-1939), einem der bedeutendsten österreichischen Schriftsteller der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Dieses Verhältnis war bedeutend intensiver und hinsichtlich Ungarn eindeutig negativer als jenes von Grillparzer. Roth lässt Golubtschik, den Russen und Ich-Erzähler der Binnenhandlung seines Romans *Beichte eines Mörders*, über seine erste Begegnung mit einem Ungarn sagen:

Ich hatte noch nie einen Ungarn gesehen, wohl aber mir eine genaue Vorstellung von ihnen gemacht nach all dem, was ich aus der Geschichte von ihnen wußte. Ich kann nicht sagen, daß es geeignet war, in mir irgendeinen Respekt vor diesem Volk zu wecken, das meiner Meinung nach noch weniger europäisch war als wir. Es waren Tataren, die sich nach Europa hineingestohlen hatten und dort sitzengeblieben waren. Sie

waren Untertanen des Kaisers von Österreich, der sie so wenig schätzte, daß er uns Russen zu Hilfe gerufen hatte, als sie einst rebellierten.⁶

Selbstverständlich kann man nur in den seltensten Fällen zwischen Ich-Erzählern und den Verfassern der Werke, in denen wir diesen Ich-Erzählern begegnen, eine absolute Gleichsetzung vornehmen, doch in diesem Fall, in der Frage, wie ihm die Ungarn erschienen, war Joseph Roth sicherlich mit seiner Schöpfung Golubtschik einer Meinung. Joseph Roth blieb bei all seiner Inkonsistenz, ungeachtet aller emotionalen und politischen Schwankungen in seinen Anschauungen über Ungarn konsequent: Er mochte sein ganzes Leben lang weder das Land noch die Leute.⁷

Persönlichen Kontakt hatte er zum Land Ungarn mehrere Male, allerdings nur kurz und oberflächlich, doch sein Urteil war bestimmt und alles andere als positiv. Der junge Roth, noch republikanisch eingestellt, kritisierte Ungarn unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg als Gefahr für die junge Republik Österreich. Sein deutlichster Aufruf gegen den Monarchismus findet sich in dem von Bronsen in dessen Roth-Biographie angeführten Artikel *Die Wahrheit über Westungarn* (*Der Neue Tag*, 26.8.1919), wo Roth, besorgt um die ungestörte demokratisch-republikanische Entwicklung, warnend schreibt: „In und um Steinanger stecken sie alle, die Parasiten der Habsburger Herrlichkeit, die Goldkragler und Schmarotzer, und warten auf Karl. [...] Westungarn ist einer der gefährlichsten Herde des Monarchismus.“⁸ Dieses Zitat steht in deutlichem Widerspruch zu dem Bild des ‚Monarchisten‘ Roth, wie man den Autor aus späterer Zeit kennt. Einzig die Abneigung gegenüber Ungarn findet sich im gesamten Lebenswerk Roths, wenn auch mit unterschiedlichen politischen Vorzeichen.

In Roths fiktionalen Werken gib es immer wieder Bemerkungen über Ungarn, und nach 1930 sind es dann *Radetzky* (1932), *Triumph der Schönheit* (1934), *Leviathan* (1934), *Beichte eines Mörders* (1936) und *Die Kapuzinergruft* (1938), in denen Ungarn selbst oder als aus Ungarn stammend gekennzeichneten Figuren eine wesentliche oder zumindest nicht unwesentliche Rolle zukommt.

In den Werken bis 1930 könnte man ohne Weiteres über die ungarischen Kontexte hinweglesen, wenn nur nicht immer auffallend eine negative Konnotation mitschwingen würde. Zu den in der österreichischen

6 Roth 1991, S. 22. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „RW6“ zitiert.

7 Vgl. Kerekes 2008, S. 167-226.

8 Bronsen 1981, S. 198f.

Literatur seltenen Bemerkungen über den Klang des Ungarischen bzw. den ungarischen Akzent heißt es in dem Roman *Flucht ohne Ende* im Zusammenhang mit der in den frühen fiktionalen Werken Roths typischen Figur des im Ausland, in Paris, Berlin oder Wien lebenden Ungarn, der weder einen Charakter noch eine Identität besitzt:

Der Freund des Dichters, ein Ungar, hatte sich in Paris so akklimatisiert wie einmal in Budapest. Die ungarische Melodie, mit der er französisch sang, hätte die empfindlichen Ohren der Franzosen beleidigt, wenn er nicht in dieser Melodie Geschichten aus dem Leben seines großen literarischen Freundes vorgetragen hätte.⁹

In Roths Werken nach 1930 kommt auch weiterhin eine Reihe von abschätzigen Bemerkungen und Verweisen über Ungarn und die ungarische Sprache vor, doch nun erhalten in mehreren seiner Werke Ungarn eine wesentliche Rolle.

Achtet man im Roman *Radetzkymarsch* nur auf die ungarischen Bezüge, so wird man feststellen können, dass das Magyarische außer einigen positiven und neutralen Farbtupfern ausgesprochen negativ erscheint. Eine zentrale Bedeutung kommt der Szene zu, in der die Garnison endlich ihre lang geplante „Jahrhundertfeier“ durchführen kann und mittendrin die Nachricht von der Ermordung des Thronfolgers in Sarajevo per Depesche zugestellt wird. Die Nachricht lässt sich nicht unterdrücken, und Roth gestaltet eine Szene, in der die zur Jahrhundertfeier des Regiments eingeladenen ungarischen adligen Offiziere sich auf eine Weise betragen, die die Brüchigkeit und die inneren Spannungen in der Monarchie mehr als nur ahnen lässt. Zugleich sind hier auch alle Vorbehalte Roths gegenüber den Ungarn und Vorwürfe an sie deutlich gestaltet; als die zunächst unbestätigte Nachricht von der Ermordung des Thronfolgers beim Regimentsfest bekannt wird und man sich nun berät, ob das Fest abgebrochen werden soll, gibt es einige Stimmen, die dagegen sind:

„Bravo!“ rief Baron Nagy Jenő, der von den Husaren. Er hielt, obwohl er zweifellos von einem jüdischen Großvater aus Ödenburg abstammte und obwohl erst sein Vater die Baronie gekauft hatte, die Magyaren für eine der adligsten Rassen der Monarchie und der Welt, und er bemühte sich mit Erfolg, die semitische, der er entstammte, zu vergessen, indem er alle Fehler der ungarischen Gentry annahm.

9 Roth 1990, Bd. 5, S. 478f. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „RW5“ zitiert.

„Bravo!“ wiederholte er noch einmal. Es war ihm gelungen, alles, was der nationalen Politik der Ungarn ungünstig oder abträglich erschien, zu lieben, beziehungsweise zu hassen. Er hatte sein Herz angespornt, den Thronfolger der Monarchie zu hassen, weil es allgemein hieß, er sei den slawischen Völkern günstig gesinnt und den Ungarn böse. Der Baron Nagy war nicht eigens zu einem Fest an der verlorenen Grenze aufgebrochen, um es sich hier durch einen Zwischenfall stören zu lassen. Er hielt es überhaupt für einen Verrat an der magyarischen Nation, wenn sich einer ihrer Angehörigen die Gelegenheit, einen Csárdás zu tanzen, zu dem er aus Rassegründen verpflichtet war, durch ein Gerücht verderben ließ. Er klemmte das Monokel fester, wie immer, wenn er national zu fühlen hatte, ähnlich wie ein Greis seinen Stock stärker faßt, wenn er eine Wanderung beginnt, und sagte in dem Deutsch der Ungarn, das wie eine Art weinerlichen Buchstabierens klang: „Herr von Babenhausen hat sehr recht! Sehr recht! Wann der Herr Thronfolger wirklich ermordet ist, so gibt es noch andere Thronfolger!“ [...]

Der betrunkene Graf Battyanyi begann hierauf, sich mit seinen Landsleuten auf ungarisch zu unterhalten. Man verstand kein Wort. Die anderen blieben still, sahen die Sprechenden der Reihe nach an und warteten, immerhin ein wenig bestürzt. Aber die Ungarn schienen munter fortfahren zu wollen, den ganzen Abend; also mochte es ihre nationale Sitte heischen. Man bemerkte, obwohl man weit davon entfernt war, auch nur eine Silbe zu begreifen, an ihren Mienen, daß sie allmählich anfangen die Anwesenheit der andern zu vergessen. Manchmal lachten sie gemeinsam auf. (RW5 421f.)

Aufgefordert, Deutsch zu sprechen, antwortete Benkyö: „Ich will es auf deutsch sagen: Wir sind übereingekommen, meine Landsleute und ich, daß wir froh sein können, wann das Schwein hin is!“ (RW5 423) Hier finden sich über Roths Kommentar zum ungarischen Akzent („eine Art weinerliches Buchstabieren“) und seiner Kenntnis der im Ungarischen gebräuchlichen Folge der Namen (Familiennamen zuerst, dann Vorname: Nagy Jenő) hinaus alle Vorbehalte Roths in Bezug auf Ungarn: Großmannssucht, Überheblichkeit, fehlende Loyalität zur Monarchie, Antisemitismus, fehlender Respekt für die slawischen Nationalitäten des Reiches, freiwilliger Identitätsverlust der ungarischen Juden, die sich in das Ungarntum assimilieren.

In einigen der letzten Werke Joseph Roths erhält der Ungar Jenő Lakatos eine dämonische Qualität – er steht für den Teufel. Wie auch bei anderen Figuren Roths, die in mehreren seiner Werke wieder-

kehren, gibt es dabei Unstimmigkeiten in der Beschreibung der Figur Lakatos. In *Triumph der Schönheit* ist er ein Rechtsanwalt aus Budapest, im *Leviathan* betätigt er sich als Korallenhändler und in *Beichte eines Mörders* ist er Hopfenkommissionär aus der „Rakoczyutca 31“ in Budapest. Auch das Äußere dieser Figur variiert etwas, und wenn Dr. Skowronnek in der Erzählung *Triumph der Schönheit* feststellt, „Lakatos aus Budapest ist ein Typus, keine Persönlichkeit“ (RW5 653), so kann man dies durchaus gelten lassen. In der Figur des Lakatos vereinigt Roth seine Urängste des Betrogenwerdens und seine Ängste vor dem Weiblichen, das er durch die femininen Attribute auch auf Lakatos zu übertragen scheint. Darüber hinaus finden wir hier auch erste Andeutungen des Teuflischen in der Beschreibung des Lakatos, das bei seinem Erscheinen in späteren Werken deutlicher in den Vordergrund tritt, so etwa im *Leviathan*. Für Nissen Piczenik, dem Korallenhändler, ist das überraschende Auftreten von Jenő Lakatos folgeschwer. Im Städtchen Progrady erscheint jemand: „Dieser Mann hieß Jenő Lakatos und stammte, wie man bald erfuhr, aus dem fernen Lande Ungarn.“ (RW6 566) Lakatos' äußeres Erscheinungsbild ist elegant, und er wird zur Konkurrenz für den alten Korallenhändler, der mit seiner ganzen Seele an seinen Korallen hängt, da er – Lakatos – billigere und schönere Korallen anbietet, die allerdings aus Zelluloid angefertigt worden sind. Nissen Piczenik geht zu Lakatos und

sah, daß er etwas hinkte. Offenbar war sein linkes Bein kürzer, denn er trug am linken Stiefel einen doppelt so hohen Absatz wie am rechten. Er duftete gewaltig und betäubend – und man wußte nicht, wo eigentlich an seinem schwächtigen Körper die Quelle all seiner Düfte untergebracht war. Blauschwarz wie eine Nacht waren seine Haare. Und seine dunklen Augen, die man im ersten Moment für sanft hätte halten können, glühten von Sekunde zu Sekunde so stark, daß eine merkwürdige Brandröte mitten in ihrer Schwärze aufglühte. Unter dem schwarzen, gezwirbelten Schnurrbärtchen lächelten weiß und schimmernd die Mausezähnnchen des Lakatos. (RW6 567)

Der derart deutlich als Teufelsfratze gekennzeichnete Lakatos klärt Piczenik über die Beschaffenheit seiner Korallen auf: „Wir stellen einfach künstliche Korallen her. Meine Firma heißt: Gebrüder Lowncastle, New York. In Budapest habe ich zwei Jahre mit Erfolg gearbeitet.“ (Ebd.) Lakatos, dessen Korallen aus Lowncastle („Unterweltsschloß“)

stammen, bietet Piczenik die Zusammenarbeit in Form des gemeinsamen Verkaufs falscher Korallen an:

Auf diese Weise versuchte der Teufel den Korallenhändler Nissen Piczenik zum erstenmal. Der Teufel hieß Jenő Lakatos aus Budapest, und er führte die falschen Korallen im russischen Lande ein, die Korallen aus Zelluloid, die so bläulich brennen, wenn man sie anzündet, wie das Heckenfeuer, das ringsum die Hölle umsäumt. (RW6 568)

Schließlich bestellt Piczenik falsche Korallen von Lakatos, nachdem er mit „vom Teufel verwirrten Augen“ seine eigenen betrachtet hatte, die nicht so schön waren wie die des Lakatos, und „der Teufel“ ihm „den Gedanken (eingab), unter die echten Korallen falsche zu mischen“ (ebd.). Dies war eine größere Schuld als die des Lakatos: „Denn also geht es den Menschen, die vom Teufel verführt werden: an allem Teufelischen übertreffen sie noch sogar den Teufel. Auf diese Weise übertraf Nissen Piczenik den Jenő Lakatos aus Budapest.“ (RW6 569)

Die in Roths Lebenswerk mehrmals wiederkehrende Figur des Lakatos ist nichts anderes als die Verkörperung des „Prinzip[s] des Bösen“.¹⁰ Lakatos wird als Ungar eingeführt. Dabei ist die ungarische Abstammung der Figur – wenn wir über den Umstand hinwegsehen, dass alles Ungarische bei Roth ab ovo schlecht ist – für den Handlungsablauf von keiner weiteren Bedeutung. Umso auffälliger ist, dass Roth noch weitere seiner Vorurteile in diese Personifizierung des Bösen hineinprojiziert hat, um auf diese Weise aus ihm einen ungarisch-jüdisch-nazistisch-femininen Ausbund des Schrecklichen zu kreieren.

Der Roman *Die Kapuzinergruft* erschien im Jahre 1938 und fügt sich ein in das Schema der „teuflichen Ungarn“. Das Ungarische kommt darüber hinaus im Werk in verschiedenen Kontexten vor, von denen die entscheidenden jedoch eindeutig negativer Art sind. Der Ich-Erzähler Franz Ferdinand von Trotta heiratet die Ungarin Elisabeth Kovacs, von der Trottas Mutter als Schwiegertochter nicht gerade begeistert ist: „Ich mag Elisabeth nicht leiden“ (RW6 264). Im weiteren Verlauf des Romans bekommt eine Ungarin, nämlich Frau Jolanth Szatmary, eine wesentliche Rolle, sie entzweit Elisabeth und Trotta. Dabei wird Szatmary im Roman durch Trottas Mutter mit Lakatos in Verbindung gebracht, indem sie, die sich den Namen Szatmary nicht merken kann und deshalb irrtümlicherweise ähnlich klingende andere Namen gebraucht, bei einer Gelegenheit „nach einiger Überlegung“ (RW6 313), also nicht

10 Hofstetter 1980, S. 30.

spontan, den Namen Lakatos für Szatmary gebraucht, und ein anderes Mal, indem sie – ein Hinweis auf den *Leviathan* – sagt, Szatmary müsse sich damit begnügen, „neue Korallen aus Tannenzapfen herzustellen“ (ebd.). Und tatsächlich gibt es deutliche Parallelen zwischen den beiden Figuren, denn Szatmary hat ebenso wie Lakatos mit der Herstellung unechter Gegenstände zu tun. Das Kunstgewerbe – also nicht die Kunst – und der Film sind die Gebiete, auf denen sie sich betätigt, und beide Bereiche waren Joseph Roth verhasst. Man denke nur daran, wie oft Roth gegen den Film gewettert hat und in seinem Essay *Antichrist* aus Hollywood die deutsche Form „Hölle-Wut“, den Ort, wo die Hölle wütet, machte.¹¹ Schließlich gelingt es Szatmary, die Trotta als „eine Art Höllelweib“ (RW6 328) erscheint, auch, dessen Frau Elisabeth in die Hölle, nämlich nach Hollywood zu locken (vgl. RW6 339).

Joseph Roths Verhältnis zu Ungarn hat sich im Laufe der Jahre dem Inhalt nach überhaupt nicht, den politischen Vorzeichen nach wesentlich gewandelt. Der junge Roth verachtete Ungarn als ein reaktionäres Land, das die Monarchie wiederaufleben lassen möchte, während der reife Roth in Ungarn einen der Hauptschuldigen am Zerfall der Monarchie sah. In Ungarn, in rein ungarischen Gebieten war Roth selten und nur kurze Zeit gewesen, sein Wissen über Ungarn war – soweit überhaupt vorhanden – oberflächlich. Die Spannungen zwischen Ungarn und Slawen haben, da Roth ja starke Sympathie für die Slawen empfand, ebenfalls zu Roths Antipathie gegenüber den Ungarn beigetragen, genauso wie ungarisches Nationalbewusstsein und assimiliertes Judentum in Ungarn. All das veranlasste ihn, Ungarn und ungarische Figuren in seinen Werken in negativen Zusammenhängen zu gestalten. Ungarisch konnte Roth nicht, die ungarischsprachigen Einsprengsel in seinen Werken sind orthographisch nicht immer korrekt, den Klang der ungarischen Sprache beschrieb er indirekt, indem er den Akzent der das Deutsche sprechenden ungarischen Figuren als unangenehm bis lächerlich beschrieb.

Ingeborg Bachmann – Das Ungargassenland

In Ingeborg Bachmanns (1926-1973) Leben hat Ungarn nicht die Rolle eingenommen, wahrscheinlich auch nicht einnehmen können, wie dies in ihrem realen Leben Italien und in ihrer Sympathie die slawische Hemisphäre getan hat. Es ist kein Ungarnbesuch der Autorin

11 Vgl. Roth 1975-76, Bd. III, S. 423.

bekannt, ungarische Freunde, ungarische Landschaften oder Werke der ungarischen Kunst, die sie besonders beeinflusst oder zumindest beeindruckt hätten, können nicht genannt werden. Hier und da gibt es in ihren Texten zwar kurze Erwähnungen Ungarns, die ein Anzeichen dafür sind, dass sie über gewisse Kenntnisse über Ungarn verfügte, doch handelt es sich bei diesen Nennungen nur um kurze und beiläufige Kontexte, die auf Ungarn bezogen werden können, jedoch in den Werken, in denen wir sie antreffen, spielt Ungarn ansonsten keinerlei Rolle. Überblickt man das Bachmannsche Lebenswerk, dann ist im Grunde genommen besonders ein Werk im Kontext von Ungarn und der Ungarndarstellung erwähnenswert: Der Roman *Malina*, der mit der Figur des Ivan einen Ungarn als eine der Hauptfiguren aufweist. Er sei „geboren 1935 in Ungarn, Pécs (vormals Fünfkirchen)“¹² heißt es bei der Vorstellung der Personen, in der die Doppelbezeichnung Pécs/Fünfkirchen durchaus als ein Element des Verweises auf die gemeinsame Geschichte, zumindest jedoch auf Multikulturalität verstanden werden kann. Die Kinder Ivans heißen Béla und András, tragen somit doch ungarntypischere Namen als er selbst – wenn auch eingeräumt werden muss, dass die Namensform Ivan (ungarisch korrekt: „Iván“) in Ungarn auch bereits früher als 1945 anzutreffen ist, man denke z.B. nur an die Schriftsteller Iván Boldizsár und Iván Mándy sowie den Schauspieler Iván Darvas, die alle vor der Sowjetisierung Ungarns ihren Vornamen erhalten hatten.

Die Figur Ivan mit seinen Kindern und das „Ungargassenland“, der engere Wiener Lebensraum der Ich-Erzählerin, stehen im Roman für den Bereich des Geborgenen, des Geborgenseins. Von diesem „Ungargassenland“ aus hat die Ich-Erzählerin den Eindruck,

[...] Washington und Moskau und Berlin sind bloß vorlaute Orte, die versuchen, sich wichtig zu machen. In meinem Ungargassenland nimmt niemand sie ernst oder man lächelt über solche Aufdringlichkeiten wie über die Kundgebungen ehrgeiziger Emporkömmlinge, sie können nie mehr hereinwirken in mein Leben, mit dem ich in ein anderes hineingelaufen bin [...]. (B 25)

Bemerkenswert für den Aspekt des Ungarnbildes in der österreichischen Literatur ist der Umstand, dass hier gerade die Ungargasse als solch eine Sphäre der Behütetheit und Intimität gewählt worden ist. Es hätten sich, wenn denn die Absicht eine besondere Betonung des

12 Bachmann 1980, S. 7. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „B“ zitiert.

Österreichischen gewesen wäre, eine Vielzahl geschichtsträchtigerer Orte in Wien angeboten, die als Lebensumfeld der Hauptfigur hätten gewählt werden können.

In diesen Bereich gehört, wie bereits erwähnt, Ivan mit seinen Kindern, den „gyerekek“ (B125), zu denen er manchmal auch „kuss, gyerekek!“ [„haltet den Mund, Kinder!“] (B 57 sagt. Das Zusammensein mit Ivan macht die Erzählerin mit ungarischen Ausdrücken bekannt:

Ivan ärgert sich, es müssen lästerliche oder belustigte ungarische Worte sein, die er ausruft zwischen zwei Zügen, und bisher verstehe ich immer nur jay und jé, und ich rufe manchmal éljen! Ein Ausruf, der sicher nicht angebracht ist, aber doch der einzige ist, den ich schon seit Jahren kenne. [...] Wenn Ivan obendrein sagt: Istenfáját! Oder: az Isten kinját! vermute ich, daß diese Ausdrücke zu einer Gruppe von unübersetzbaren Ivan-Flüchen gehören, und mit diesen mutmaßlichen Flüchen bringt er mich natürlich aus dem Konzept. (B 44)

Außer diesen ungarischsprachigen Ausdrücken gibt es noch weitere – dies und Spekulationen sowie Träume sind im Roman sicherlich kein Selbstzweck, sondern haben die Funktion, Ivan als eine Verkörperung oder zumindest eine Anspielung auf jene Idee vom Haus Österreich, die letztendlich das multikulturelle und multilinguale Ideal bedeutet, erscheinen zu lassen.

So auch, als die Erzählerin Spekulationen über Ivans Frau anstellt, die sie nicht kennt:

[...] aber die Mutter von Béla und András stelle ich mir vor, zurückgeblieben in Budapest, II. Bimbó Út 65, oder in Gödöllő, in einem alten Sommerhaus. Manchmal denke ich sie mir tot, erschossen, von einer Mine hochgejagt und zerrissen oder einfach gestorben an einer beliebigen Krankheit in einem Krankenhaus in Budapest oder dortgeblieben, arbeitend, fröhlich, mit einem Mann, der nicht Ivan heißt. (B 56)

In dieser Passage wird mit der Formulierung „in Gödöllő, in einem alten Sommerhaus“ ebenfalls eine Assoziation ermöglicht, nämlich auf die österreichische Kaiserin und ungarische Königin Elisabeth, „Sisi“, zu deren bevorzugten Aufenthaltsorten einige Zeit das Schloss in Gödöllő gehörte.

Die Formulierung „von einer Mine hochgejagt“ dürfte als ein Hinweis auf die Ereignisse des Jahres 1956 aufgefasst werden und passt auch

in den Kontext des Romans, in dem ja eine bestimmte Trauer über das Vergehen des alten Hauses Österreich mitschwingt. Wie wichtig dieser Bereich für die Erzählerin ist, wird im Roman mehrfach klar angedeutet. Zum einen erfahren wir in einem inneren Monolog der Erzählerin, sie möchte, dass

mir mein Ungargassenland nicht vergeht und ich es immer festhalten kann, mein einziges, mein über allem liegendes Land. [...] Mein herrliches Land, nicht kaiserlich-königlich, ohne die Stephanskrone und ohne die Krone des Heiligen Römischen Reichs, mein Land in seiner neuen Union, das keine Bestätigung und keine Rechtfertigung braucht [...]. (B 48)

Hierbei könnte man fälschlicherweise zu dem Schluss gelangen, die Erwähnung der – ungarischen – Stephanskrone sowie der – österreichisch-deutschen – Krone des Heiligen Römischen Reiches, auch wenn es heißt, das erwünschte herrliche Land sei ohne sie gedacht, würde sich auf diese beiden Bereiche des Hauses Österreich beziehen. Doch Ungarn steht hier nur als ein Teil des Nichtdeutschsprachigen des Hauses, wie dies aus dem Interview hervorgeht, das die Ich-Erzählerin im Laufe des Werkes gibt. (Vgl. B 100f.)

Ivan steht, auch wenn seine Figur im Roman eindeutig als Ungar identifizierbar ist, hier – gemeinsam mit dem Ungargassenland – nicht allein für das Ungarische, sondern insgesamt für die nicht deutschen Teile der ehemaligen Monarchie mit all ihren Reichtümern an Geistigem, an Wissen, an Mentalität. So verführerisch es aus ungarischer Sicht auch wäre, auf Grund von Zitaten wie „Ungargasse, du mein gelobtes Land, mein Ungarland“ (B 205) eine Einschränkung der Ivan-Figur und des Ungargassenlandes allein auf das Ungarische, Magyarische zu postulieren, so würde das angesichts des breiteren Kontextes des ganzen Romans und in Hinblick auf das Bachmannsche Gesamtwerk noch verstärkt eine unzulässige Vereinfachung, ja eine Verfälschung darstellen.

Ein weiteres Argument dafür, dass das Ungarische im Roman nicht maßlos überschätzt werden sollte, bietet die Schreibung der ungarischen Namen und Wörter, die nicht wirklich korrekt ist. (Sollte aber Ungarn und das Ungarische für die Ich-Erzählerin des Romans als etwas absolut Bestimmendes und Wertvolles anzusehen sein, so sollte man doch bessere Kenntnisse voraussetzen dürfen.) Die Schreibung der ungarischen Namen und Wörter ist – bis auf einzelne Akzentsetzungen – im Roman zwar korrekt, doch zeigt gerade die Ratlosigkeit

in der Akzentsetzung das Maß an Nichtwissen deutlich. Zum Beispiel finden sich hier die für ungarische Augen irritierenden Formen „Gödöllő“ (B 56) statt „Gödöllö“, und „ném“ (B 184) für die ungarische Verneinung „nem“.

Aufgrund der angeführten Beispiele dürfte klar sein, dass bei Ingeborg Bachmann in ihren Werken trotz aller Details keine auf ausschließlich Ungarn fokussierte Ungarndarstellung oder Ungarnbeschäftigung zu finden ist, sondern Ungarn, besonders im Roman durch die Figur des Ivan zu einem Symbol, einer Chiffre von Bachmanns Idealvorstellung einer friedlichen Sphäre, die sie auch als „Haus Österreich“ bezeichnet, wird. Die ungarische Sprache ist zwar durch einige ungarische Wörter und Ausdrücke, die in den Romantext integriert worden sind, im Text präsent, doch gibt es keinen Versuch, ihren Klang zu beschreiben oder nachzuahmen.

Fazit

Am Beispiel dreier Autoren der österreichischen Literatur aus drei verschiedenen Epochen – Grillparzer (Biedermeierzeit), Joseph Roth sowie Ingeborg Bachmann (erste sowie zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts), die jeweils zu den bedeutendsten österreichischen Schriftstellern ihrer Zeit gehören und die alle in ihren Werken auch Ungarn sowie ungarische Figuren darstellen, wurden drei grundsätzliche Haltungen gegenüber Ungarn gezeigt: Die auf der Besorgnis um die Intaktheit der Monarchie basierende neutral-argwöhnische Einstellung Grillparzers, die wegen der durch Roth vermuteten antislawischen Einstellung Ungarns ausgeprägte Abneigung gegenüber allem Magyarischen, das er in seinen Werken dämonisierte, und Ingeborg Bachmanns rückwärts-gewandte Utopie eines in das Haus Österreich integrierten Ungarns. Bei allen drei Autoren – die hier stellvertretend für die Ungarngestaltung in der österreichischen Literatur stehen – wäre in ihren Werken auch eine Gestaltung der ungarischen Sprache auf irgendeine Weise zu erwarten. Obwohl sie Werke verfasst haben, im Laufe der österreichischen Literaturgeschichte immer wieder Werke entstanden sind, die in Ungarn spielen (Grillparzer) und/oder ungarische Figuren gestalten (Grillparzer, Roth, Bachmann), wird die ungarische Sprache entweder gar nicht oder durch – mehr oder weniger korrekte – ungarischsprachige Einsprengsel angedeutet. Eine Beschreibung dessen, welchen Eindruck sie auf österreichische Figuren macht, finden wir

– wenn überhaupt – in indirekter Form, indem auf den ungarischen Akzent der ungarischen Figuren verwiesen wird. Was von den österreichischen Autoren überhaupt nicht versucht worden ist, ist eine phonetische Nachahmung des Ungarischen, etwa in der Form, wie die Dialektdichtung das zur Veranschaulichung der – allerdings eigenen – Mundart versucht.

Quellenangaben

- Bachmann, Ingeborg: Malina. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1980.
Bronsen, David: Joseph Roth. München: dtv 1981.
Grillparzer, Franz: Grillparzers Sämtliche Werke in zehn Bänden. Stuttgart: Cotta Verlag 1880.
Grillparzer, Franz: Gesammelte Werke. Wien: Anton Schroll Verlag 1923.
Grillparzer, Franz: Dramatische Werke I-IV. Gedichte und Erzählungen. Autobiographisches – Studien. Kritische Ausgabe, hrsg. v. Reinhold Backmann u. Josef Nadler. Wien: Bergland Verlag 1961.
Grillparzer, Franz: Werke in drei Bänden. Berlin / Weimar: Aufbau Verlag 1976.
Hofstetter, Hanswerner: Wirtschaft der Verworrenheit. Zürich: Dissertation 1980.
Kerekes, Gábor: Prag liegt zwischen Wien und Galizien. Das Ungarnbild in der österreichischen Literatur 1890-1945. Budapest: Ad Librum 2008.
Roth, Joseph: Werke in vier Bänden. Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag 1975-76.
Roth, Joseph: Werke 5. Romane und Erzählungen 1930-1936. Köln / Amsterdam: Kiepenheuer & Witsch Verlag 1990.
Roth, Joseph: Werke 6. Romane und Erzählungen 1936-1940. Köln / Amsterdam: Kiepenheuer & Witsch Verlag 1991.

Das kulturkritische Potenzial der Mehrsprachigkeit in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens* (2011)

Jelena Spreicer (University of Zagreb)

ORCID ID: 0000-0002-3200-9873

Abstract Deutsch:

In diesem Beitrag wird der kulturkritische Einsatz von Mehrsprachigkeit in Maja Haderlaps Roman *Engel des Vergessens* (2011) analysiert, insbesondere im Hinblick auf die Funktion von Mehrsprachigkeit im Prozess der Vergangenheitsbewältigung in Kärnten, einer ethnisch und kulturell vielfältigen österreichischen Region, die mit widersprüchlichen historischen Narrativen belastet ist. Nach der Einführung zu ästhetischen und soziokritischen Aspekten der Mehrsprachigkeit in der Literatur und ihrer Erforschung in der Literaturwissenschaft werden Elemente der Mehrsprachigkeit im Roman einer Close-Reading-Analyse unterzogen, um sowohl ihre Auswirkungen auf die Erzählstruktur und die Erfahrung der Leser:innen als auch ihren politischen Kontext zu bewerten.

Schlüsselwörter: Mehrsprachigkeit, Erinnerungsliteratur, Kärnten, Maja Haderlap

The Cultural and Critical Potential of Multilingualism in Maja Haderlap's *Angel of Oblivion* (2011)

Abstract English:

This article delves into the cultural and critical utilization of multilingualism in Maja Haderlaps's novel *Angel of Oblivion* (2011). It particularly focuses on the role of multilingualism in the process of coming to terms with the past in Carinthia, an Austrian region characterized by ethnic and cultural diversity and burdened with conflicting historical narratives. After introducing the aesthetic and socio-critical dimensions of multilingualism in literature and its exploration within literary studies, the multilingual elements in the novel are subjected to a close reading analysis to evaluate both their effects on the narrative structure and the reader's experience, as well as their political context.

Keywords: multilingualism, testimonial literature, Carinthia, Maja Haderlap

Mehrsprachigkeit als Forschungsthema

Mehrsprachigkeit ist ein Forschungsthema, das nicht nur für die Linguistik, die Soziologie und deren Schnittpunkt – die Soziolinguistik – von Interesse ist, sondern auch für die Literaturwissenschaft. Es gibt viele gute Gründe, warum Mehrsprachigkeit in der Literaturwissenschaft gründlich erforscht werden sollte, sowohl im Allgemeinen als auch an konkreten Einzelfällen. Erstens ist die Mehrsprachigkeit unmittelbar mit der Frage der Muttersprache(n) und somit auch mit der nationalen Identität verbunden, einem der fruchtbarsten literarischen Themen überhaupt, vor allem seit der Erfindung der Nation im 19. Jahrhundert. In dieser Hinsicht kann die Untersuchung der Mehrsprachigkeit in der Literatur Einblicke in die Art und Weise gewähren, wie kulturelle und nationale Identitäten aus einer Position des Dazwischen verhandelt werden können. Dies ist für die österreichische Kultur und Gesellschaft aufgrund ihrer multikulturellen Vergangenheit und Gegenwart besonders von Belang, da die Koexistenz mehrerer Sprachen auf dem Territorium einer Nation zu Reibungen zwischen verschiedenen Gruppen führt, die aus einer Asymmetrie der Machtverhältnisse resultieren.

Früher war Österreich Teil der Habsburgermonarchie, eines multikulturellen und somit auch mehrsprachigen Reiches. Heute ist es ein Zielland für Migranten, die politisches Asyl oder wirtschaftlichen Wohlstand suchen. Als solches ist es ein Land voller sprachlicher Vielfalt, deren Wurzel sowohl historisch als auch gegenwärtig liegen. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die Koexistenz mehrerer Sprachen im informellen täglichen Sprachgebrauch sowie in der Bildung und in der Kultur keineswegs darauf schließen lässt, dass es keine hierarchische Struktur dieser Sprachen zugunsten des Deutschen gibt. Diese Situation deutet auf zugrundeliegende politische Probleme, die zu gesellschaftlichen Reibungen führen können. Dies gilt insbesondere für Kärnten, das österreichische Bundesland mit einer großen slowenischen Minderheit und seinen historisch bedingten politischen Spannungen zwischen Österreichern und Slowenen, die im weiteren Verlauf des Textes erläutert werden. Kärnten und die literarischen Darstellungen seines mehrsprachigen Kontextes¹ sind jedoch nicht die einzige Instanz einer politisch engagierten Mehrsprachigkeit in der österreichischen Literatur. Ein weiteres bemerkenswertes Beispiel ist

1 Zum Thema der literarischen Mehrsprachigkeit in Kärnten vgl. den 2019 erschienenen Sammelband *Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext*.

das literarische und sprachwissenschaftliche Werk der Übersetzerin und Dolmetscherin Maša Dabić. Während sie in ihrem Romandebüt *Reibungsverluste* (2017) das Thema Dolmetschen in der Psychotherapie von Asylbewerbern in Wien literarisch behandelt, setzt sie sich mit demselben Thema 2021 in einer umfassenden Monografie unter dem Titel *Dolmetschen in der Psychotherapie* wissenschaftlich auseinander. Sowohl bei der historisch begründeten Mehrsprachigkeit als auch bei aktuellen geopolitischen Entwicklungen wie Migrationen bieten mehrsprachige literarische Werke eine relevante Perspektive an, denn sie sensibilisieren die Gesellschaft für den Status von Randgruppen.

Zweitens ist die Mehrsprachigkeit auf der Ebene des literarischen Textes selbst interessant, weil sie sich von der in den nationalen Philologien bevorzugten literarischen Konvention der Einsprachigkeit wesentlich unterscheidet und als solche eine befremdende Wirkung auslöst, zumindest dort, wo sie bewusst zur Störung des einsprachigen Diskurses zum Einsatz gebracht wird. Die Mehrsprachigkeit kann daher als ein experimenteller Darstellungsmodus betrachtet werden, der die aktive Beteiligung der Leserschaft erfordert.

Drittens sind mehrsprachige Texte schon ihrer Definition nach intertextuell: Sie verweisen auf andere kulturelle Traditionen und Kunstwerke und bringen somit verschiedene Kulturen in einen Dialog. Wie die Analyse des Romans in diesem Beitrag zeigen wird, ist ein interkultureller Dialog zuweilen alles andere als demokratisch und muss über einen längeren Zeitraum erzwungen und neu ausgehandelt werden. Des Weiteren kann mehrsprachige Literatur, in der die vorherrschende Sprache einer bestimmten Gesellschaft mit der/den Sprache(n) von Minderheiten kombiniert wird, explizite und implizite intertextuelle Verweise auf Autoren aus der literarischen Tradition der vorherrschenden Sprache nutzen, um sich als relevant für diese Tradition zu etablieren.

Trotz dieser und zahlreicher weiterer Gründe für die Einbeziehung der Mehrsprachigkeit in der Literaturwissenschaft handelt es sich dennoch um ein relativ junges Forschungsparadigma, das im deutschsprachigen Kontext erst seit dem Jahr 2000 an Bedeutung gewinnt. Die Tatsache, dass Mehrsprachigkeit vor dem Jahr 2000 fast kein Forschungsthema in der Germanistik war, ist laut Esther Kilchmann auf den starken Einfluss der Nationalphilologien in der Literaturwissenschaft zurückzuführen.² Während eine solche starke Fokussierung auf den Begriff der Nation, der sich in erster Linie durch den

2 Vgl. Kilchmann 2012a, S. 13.

Gebrauch *einer* gemeinsamen Sprache definiert, im Kontext des Nation-Building-Prozesses verständlich ist, führte sie auch zu einer verzerrten Perspektive auf Literatur, die in ihrer Funktionsweise selten frei von mehrsprachigen Elementen und/oder Einflüssen aus anderen Sprachen ist. Wie Brigitta Busch andeutet, ist Mehrsprachigkeit in Sprachbiografien heute keine Ausnahmeerscheinung, sondern wird „wegen der Globalisierungsprozesse [...] immer mehr als Alltagsrealität wahrgenommen“.³ Dem sollte hinzugefügt werden, dass dies nicht nur für die Gegenwart, sondern auch für die Vergangenheit gilt, da viele Nationen im heutigen Europa in der Vergangenheit Teile eines multi-kulturellen Reiches waren, die Spannungen zwischen der Sprache des imperialen Zentrums und seiner Peripherie aushandeln musste.

Eine gründliche Untersuchung der Literatur als Kunstform, die auf Sprache als Medium setzt, muss daher den sprachbiografischen Kontext berücksichtigen, aus dem der Autor/die Autorin stammt, und zwar unabhängig davon, ob er/sie mehrere Muttersprachen spricht oder lediglich einer oder mehreren Fremdsprachen ausgesetzt war. Für eine umfassende Literaturwissenschaft, die sowohl die sprachlichen Facetten auf der formalen Ebene wie auch die historisch-politischen Dimensionen des Textes auf der inhaltlichen Ebene berücksichtigen möchte, ist es demnach unerlässlich, sich mit der Mehrsprachigkeit auseinanderzusetzen. Schließlich ist eine der Funktionen mehrsprachiger literarischer Texte, so Kilchmann, die „Vorläufigkeit und Unzulänglichkeit von Kategorien wie Nationalsprachen [...] zu bedenken“.⁴

Mehrsprachigkeit in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft

Seit 2000 sind jedoch einschlägige Studien zur Mehrsprachigkeit in der deutschsprachigen Linguistik und Literaturwissenschaft entstanden. Hervorzuheben sind: die 2006 erschienene *Einführung in die Mehrsprachigkeitsforschung* (Müller et al. 2011), die 2012 erschienene Ausgabe der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* mit dem Sonderthema *Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur* (Kilchmann 2012), die Studie *Mehrsprachigkeit* von Brigitta Busch (2013), das Handbuch *Literatur und Mehrsprachigkeit* von Till Dembeck und Rolf Paar (2017) sowie zahlreiche Fallstudien zu einzelnen Autoren in Sammelbänden und Zeitschriften. Ein Beispiel für das Letztere ist der Beitrag von

3 Busch 2013, S. 6.

4 Kilchmann 2012a, S. 12.

Annette Werberger in der Zeitschrift *Osteuropa* unter dem Titel *Polyglottes Erbe. Mehrsprachigkeit in Geschichte und Literatur der Ukraine* (2022). Darüber hinaus hat die Fokussierung der Literaturwissenschaft auf Mehrsprachigkeit einen neuen Weg der interdisziplinären Forschung eröffnet, sodass nun Literaturwissenschaftler eng mit anderen Disziplinen, z. B. mit den Historikern, zusammenarbeiten, wie es beim Sammelband *Mehrsprachigkeit in Imperien* (Bobinac et al. 2019) der Fall ist, in dem der Wettstreit zweier unterschiedlicher Staatsmodelle – Imperium und Nationalstaat – am Beispiel der (literarischen) Mehrsprachigkeit analysiert wird. In diesem Beitrag wird die Verwendung der Mehrsprachigkeit in einem Roman analysiert, der am Schnittpunkt vieler oben genannter Fragestellungen steht: *Engel des Vergessens* von Maja Haderlap (2011).

Für die Zwecke des Beitrags lohnt es sich die Frage zu stellen, wodurch ein literarischer Text überhaupt mehrsprachig wird. Obwohl die Erforschung literarischer Mehrsprachigkeit laut Dembeck und Paar noch weit davon entfernt ist, ein eigenes Forschungsgebiet jenseits der Nationalphilologien zu sein,⁵ ist die Mehrsprachigkeit, geschichtlich gesehen, der Normalfall menschlicher Kommunikation gewesen, was sich in der Literatur widerspiegelt. Dass sie heute als Ausnahme und Sonderfall betrachtet wird, ist vor allem der Standardisierung von Nationalsprachen bei Nation-building-Prozessen zu verdanken, was z. B. im südslawischen Raum mit dem Kampf um politische Autonomie und gegen sprachliche und kulturelle Hegemonie in der Doppelmonarchie verbunden war. Bei genauerer Betrachtung von Polyfonie und Heteroglossie könnte fast jeder Text als mehrsprachig eingestuft werden, weswegen Dembeck und Paar einen Unterschied zwischen manifester und latenter Mehrsprachigkeit entfalten (ebd. 11). Während es sich bei manifester Mehrsprachigkeit um Textsegmente „aus diversen [...] voneinander unterschiedenen Idiomen“ (ebd.) handelt, die im Text aufeinanderfolgen, ist die latente Mehrsprachigkeit ein breiterer Begriff, welcher die indirekte Inkorporierung fremdsprachlicher Elemente in den Text bedeutet, z. B. durch den Einsatz von Fremdwörtern oder Sprüchen, die dem Leser in der primären Sprache des Textes vermittelt werden (ebd.). Eine weitere Möglichkeit latenter Mehrsprachigkeit wäre die Übersetzung der Figurenrede aus einer Fremdsprache in die Sprache des literarischen Textes. Im Text könnte z. B. gesagt werden, dass eine Figur Spanisch spricht, während ihre Worte auf Deutsch wiedergegeben werden (ebd.). Im Bereich der manifesten Mehrspra-

5 Dembeck / Paar 2017, S. 8.

chigkeit wird weiterhin zwischen zwei Möglichkeiten – Sprachwechsel und Sprachmischung – unterschieden (ebd. 190). Während beim Sprachwechsel Segmente, die unterschiedlichen Idiomen zuzuordnen sind, aufeinanderfolgen, gibt es bei der Sprachmischung die Kombination mehrerer Idiome in ein und demselben Textsegment, wobei die Sprachmischung die Erzeugung eines neuen Idioms zur Folge habe, das sich Elemente mindestens zweier anderer Idiome bedient (ebd.).

Das literarische Werk von Maja Haderlap vor dem Hintergrund der Mehrsprachigkeit in Kärnten

Seit Haderlap 2011 mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichnet wurde, ist eines der meistdiskutierten Themen des Romans gerade seine Mehrsprachigkeit, und zwar aus mehreren Gründen. Erstens ist das literarische Schaffen von Haderlap durch eine sprachliche Zäsur markiert: Ihre schriftstellerische Laufbahn beginnt die 1961 in einer slowenischen Familie in Südkärnten geborene Haderlap auf Slowenisch. Der erste Lyrikband – *Žalik pjesmi* – erscheint 1983. Nach dem slowenischen Lyrikband *Bajalice* (1987) und dem multilingualen Band *Gedichte – Pesmi – Poems* (Slowenisch, Deutsch, Englisch, 1998) – wird 2011 ihr erster Roman – *Engel des Vergessens* – veröffentlicht, diesmal jedoch vorwiegend auf Deutsch mit kleinen Textteilen auf Slowenisch. Davon, dass der Übergang Haderlaps Literatursprache aus dem Slowenischen ins Deutsche komplett vollzogen wurde, zeugen auch ihre letzten bis dato veröffentlichten Werke – der Lyrikband *langer transit* (2014) und der Roman *Nachtfrauen* (2023), wiederum vorwiegend auf Deutsch mit einigen mehrsprachlichen Elementen. Trotz der Tatsache, dass Haderlap in den letzten zwei Werken teilweise das Slowenische benutzt, handelt es sich um einen Sonderfall der interkulturellen Literatur: Als Schriftstellerin trifft die Autorin die Entscheidung, im literarischen Schaffen eine Muttersprache, die zugleich die Sprache einer ethnischen Minderheit im Staat Österreich ist, durch die andere, die offizielle Sprache der Mehrheit, zu ersetzen – ein Akt mit weitreichenden Folgen für die Rezeption ihrer Werke, aber auch für die österreichische Erinnerungskultur.

Der zweite Aspekt des Romans, der ihn für die Diskussion der Mehrsprachigkeit qualifiziert, ist der Bezug auf die Vergangenheitsbewältigung und Sprachpolitik in Kärnten – eine seit dem Zweiten Weltkrieg heikle politische Frage, die im Kärntner Sprachenstreit um die zwei-

sprachigen Ortsschilder 1972 kulminierte. Wenn man den Ursprung des Konflikts zwischen der deutschsprachigen Mehrheit und der slowenischen Minderheit in Südkärnten zurückverfolgt, muss das Jahr 1920 erwähnt werden. In diesem Jahr gab es in Kärnten eine Volksabstimmung, bei der entschieden werden sollte, ob Kärnten weiterhin ein Teil Österreichs bleibt oder dem nach dem Zusammenbruch der Doppelmonarchie neugegründeten Staat der Serben, Kroaten und Slowenen zugeteilt wird, dessen Truppen am 5. November 1918 in Kärnten eingedrungen waren und das Land annektieren wollten. Obwohl die Mehrheit der Bevölkerung für den Verbleib Kärntens bei Österreich abstimmte, wurde die slowenische Minderheit in dieser Region seitdem immer wieder auf ihre Loyalität zum österreichischen Staat hin überprüft. Dieser Zustand wurde nach dem Anschluss an das Dritte Reich und im Zweiten Weltkrieg weiter verschärft, als die österreichischen Slowenen gezwungen wurden, das Grenzgebiet zu verlassen, weil diese ethnisch diverse Region homogenisiert werden sollte. Diejenigen, die es nicht taten (wie die Großmutter und der Vater der Autorin und Erzählerin im Roman), waren der Verfolgung und Deportation ausgesetzt. Infolgedessen gab es Kärntner Slowenen, die sich den Partisanen anschlossen und dadurch dem Dritten Reich Widerstand leisteten: ein Grund für spätere Ressentiments gegen die slowenische Minderheit, die nach dem Krieg ständig unter dem Verdacht der Zusammenarbeit mit den Kommunisten in Jugoslawien stand. Da sich Österreich nach 1945 zum „ersten Opfer Hitlers“ stilisierte, wurde der Kampf Kärntner Slowenen gegen das nationalsozialistische Regime systematisch aus der Öffentlichkeit verdrängt und als kommunistische Subversion gedeutet.

Diese für Kärnten spezifische, monoperspektivische Version der Geschichte ist an den Titeln historiografischer Monografien ersichtlich, die sich auf slowenische Partisanen in Kärnten als „Täter“ beziehen: *Völkermord der Tito-Partisanen 1944-1948* (1990); *Die Tragödie von Bleiburg und Viktring: Partisanengewalt in Kärnten am Beispiel der antikommunistischen Flüchtlinge im Mai 1945* (2011); *Kärnten und die nationale Frage. 1. Aussiedlung – Verschleppung – nationaler Kampf* (2005); *Opfer, Täter, Denunzianten: „Partisanenjustiz“ am Beispiel der Verschleppungen in Kärnten und der Steiermark im Mai/Juni 1945: Recht oder Rache?* (2007). Das Hauptmerkmal solcher Historiografie ist, dass der Begriff „Kärntner Trauma“ im Kontext des Zweiten Weltkriegs ausschließlich in Bezug auf die Verschleppungen von Kärntner Österreichern nach dem Kriegsende verwendet wird, obwohl der slo-

wenische Historiker Marjan Linasi auf der Basis intensiver Recherche die Zahl von 917 internierten, 199 ermordeten und 1070 vertriebenen slowenischen Opfern des NS-Regimes feststellte.⁶ Dies zeugt von einem „hegemoniale[n] Geschichtsverhältnis“,⁷ bei dem sich die slowenische Minderheit immer noch in einem postimperialen Verhältnis zur österreichischen Mehrheit befindet und aus diesem Grund aus dem Opferdiskurs verdrängt wird. Dieser paralysierende Status quo hatte direkte Auswirkungen auf das politische Leben und die Erinnerungskultur in Kärnten.

Im Kontext ihrer Untersuchung der antifaschistischen Erinnerungskultur in Kärnten schildert Lisa Retzl in ihrer Studie *PartisanInnen-denkmäler* (2006) eine für den österreichischen Geschichtsdiskurs charakteristische Gespaltenheit des Gedächtnisses,

zwischen der „plebiszitären Geschichtsschreibung von unten“, die ungeachtet der Realität des deutschen Angriffs- und Vernichtungskrieges tendenziell eine heroische Überhöhung der Kriegs- bzw. Wehrmachtsteilnehmer als „Heimatverteidiger“ vorsieht und dem offiziellen Anspruch der Republik, die sich gemäß ihrer Gründungsdoktrin – zumindest via Lippenbekenntnis – als antifaschistisch verortet. (Ebd. 12, H.i.O)

Die von Retzl besprochene Kluft zwischen der offiziellen Doktrin von der antifaschistischen Grundlage der Zweiten Republik und der historischen Realität basiert auf der kurzen jugoslawischen Besatzung Kärntens im Mai und Juni 1945 – einem historischen Ereignis, das als Grundlage für die revisionistische Verwandlung von Mitläufern des NS-Regimes in „Heimatverteidiger“ missbraucht wird. Überdies thematisiert Retzl eine weitere Gespaltenheit des Gedächtnisses: „das innergesellschaftliche Verhältnis der Bevölkerung zueinander, in der sich [...] die Gedächtnisinhalte der ehemaligen ‚Täter‘ und ‚Opfer‘ bzw. ihrer Nachfolgenerationen gegenüberstehen“ (ebd. 7). Dabei sind die historischen Rollen klar verteilt: die „Täter“ sind die Kärntner Partisanen, die ungeachtet ihres Beitrags zur Befreiung Österreichs von der NS-Herrschaft fast ausschließlich im Kontext der nach dem Kriegsende während der jugoslawischen Besatzung Kärntens begangenen Verbrechen betrachtet werden, während die „Opfer“ die Kärntner Österreicher sind, die Verteidiger der Heimat gegen die kommunistische Gefahr.

6 Linasi 2013, S. 392f.

7 Retzl 2006, S. 23.

Folglich wurde den Slowenen ihr verfassungsmäßig garantiertes Recht auf Sprachfreiheit verwehrt; ein Umstand, der 1972 den Höhepunkt in der gewalttätigen Entfernung zweisprachiger Ortstafeln in Kärnten erreichte. In den darauffolgenden Jahrzehnten blieb die slowenische Sprache und Kultur in Kärnten Gegenstand einer heiklen politischen Debatte, die sich 2002 noch einmal verschärfte, als der damalige Landeshauptmann Jörg Heider aus der rechtspopulistischen Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) die Einsprachigkeit in Kärnten verlangte. Der Streit um zweisprachige Ortstafeln dauerte bis 2011 (bis zum selben Jahr, in dem der Roman *Engel des Vergessens* erschien), als das österreichische Verfassungsgericht die Entscheidung traf, dass die slowenische Minderheit das Recht auf zweisprachige Ortstafeln genießen muss. Wie diesem provisorischen und kurzen Überblick über die Jahrzehnte asymmetrischer Machtverhältnisse und Sprachkonflikte entnommen werden kann, handelt es sich bei Kärnten um eine Region, in der die Frage der Sprache in der künstlerischen Tätigkeit nicht (nur) eine ästhetische, sondern eine durchaus politische ist. In diesem Zusammenhang ist die Mehrsprachigkeit bei Haderlap keine migrationsbedingte, sondern eine geografisch und interkulturell hervorgebrachte Mehrsprachigkeit, wobei sich auf dem Kärntner Gebiet aus historischen und politischen Gründen eine hierarchische Struktur der Sprachen zugunsten des Deutschen deutlich erkennen lässt. Besonders auffällig bei der Rezeption des Romans nach der Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises an Haderlap ist die Überbetonung seiner ästhetischen bzw. poetischen Qualität – ein Umstand, in dem Eva Schörkhuber ein Ausweichmanöver der österreichischen Erinnerungs- und Kulturpolitik erkennt: Es werden, so Schörkhuber, „in der Literaturkritik die politische Dimension und die politische Bedeutung des Buches oftmals gegen seinen poetischen Tonfall, gegen seine Literarizität ausgespielt“⁸. Mit anderen Worten lenkte das Lob der ästhetischen Qualitäten im Roman von Haderlap (die es zweifelsohne gibt) von seiner politischen Brisanz ab.

Mehrsprachigkeit im Roman *Engel des Vergessens*

Im Roman werden die Kindheit und das Aufwachsen der Erzählerin auf einem slowenischen Bauernhof in der Nähe von Bad Eisenkappel in Kärnten geschildert. Obwohl das aus der Kinderperspektive

8 Schörkhuber 2017, S. 114.

der Erzählerin dargestellte Leben mit den Eltern und der Großmutter auf den ersten Blick einer dörflichen Idylle gleicht, tauchen früh im Roman eindeutige Signale auf, dass der Familienalltag von omnipräsenten und unheimlichen Spuren der Vergangenheit durchdrungen ist. Dabei ist die Schlüsselperson für den Bezug der Erzählerin zur Vergangenheit ihre Großmutter, welche ihre Internierung im Konzentrationslager Ravensbrück zum alltäglichen Gesprächsthema macht, sodass zahlreichen Episoden aus der alltäglichen Routine ein testimonialer Charakter verliehen wird: Beim Kochen spricht die Großmutter über die Zeit, als sie in der Küche im KZ gearbeitet hat; beim Brotbacken beschreibt sie ihrer Enkelin die Brotrationen im KZ, und beim Ausräumen des Schrankes erklärt sie die spezifische KZ-bezogene Bedeutung des Wortes „organisieren“. In diesem Kontext fallen auch die Namen Mauthausen und Dachau, wohin zahlreiche Mitglieder der slowenischen Minderheit wegen ihrer Zugehörigkeit zu Partisaneneinheiten deportiert wurden. Während die Großmutter in Ravensbrück interniert war, traf ihr Sohn, der Vater der Erzählerin, die Entscheidung, sich den Partisanen anzuschließen. Infolgedessen leidet er in der Erzählgegenwart unter Kriegstraumata, die sich durch übermäßigen Alkoholkonsum, Aggressivität und immer wiederkehrende Selbstmordgedanken manifestieren. Darüber hinaus werden im Roman die Mordtaten, die von den SS-Einheiten an den Slowenen in Kärnten gegen das Kriegsende verübt worden sind, in den Mittelpunkt gerückt. Situationen, in denen sich die Mitglieder der slowenischen Minderheit im öffentlichen Raum auf diese Ereignisse beziehen, sorgen jedoch für heftige Ressentiments.

Stellvertretend für diese Ressentiments steht die Episode, in der die Erzählerin eines Abends aus Wien, wo sie studiert, nach Hause zu Besuch kommt und den Vater im lokalen Gasthaus entdeckt, wo an zwei gegenüberliegenden Tischen eine slowenische und eine österreichische Gesellschaft trinken. Zum Konflikt kommt es, als Tine, ein Freund des Vaters, zu erzählen beginnt, wie die Familie Peršman gegen Kriegsende von einer SS-Einheit ermordet wurde. In diesem Moment kommt es zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen den Mitgliedern der slowenischen Minderheit, von denen die meisten mit den Partisanen gekämpft haben, und den sogenannten „reichstreuen Bürgern“.⁹ Wie die Erzählerin bemerkt, entwickelt sich die Situation, als ob der Krieg nie vorbei gewesen wäre und als ob der Nazismus und der antifaschistische Kampf immer noch Gegenwart wären, wodurch

9 Haderlap 2011, S. 178f.

die Ratschläge der Großmutter, wie man sich in einem Konzentrationslager benehmen soll, nicht mehr unbedingt grotesk erscheinen. Der Diskurs über die Vergangenheit, bei dem verschiedene gesellschaftliche Gruppen konflikthafte Narrative konstruieren, wird somit zur Arena der Ausübung von gesellschaftlichen Machtbeziehungen. In einem solchen Kontext wird auf die slowenische Minderheit Druck ausgeübt, im öffentlichen Raum auf das eigene kollektive Gedächtnis und die slowenische Sprache zugunsten des Heimatdiskurses zu verzichten.

Der problematische Zugang zur Vergangenheit verursacht Spannungen nicht nur zwischen zwei entgegengesetzten gesellschaftlichen Gruppen, die sich gegenseitig der Verbrechen während des Zweiten Weltkriegs beschuldigen, sondern auch zwischen den einzelnen Familienmitgliedern. Die Großmutter und der Vater erniedrigen die Mutter wegen ihrer Unbeteiligung am Zweiten Weltkrieg. Während der Vater der Mutter das fehlende Verständnis für seine emotionalen Zusammenbrüche und den Alkoholkonsum vorwirft, wird sie von der Großmutter kritisiert, weil sie kein Opfer des NS-Regimes ist und deswegen nicht richtig zu einer Familie gehört, die vom Begriff des Leides maßgeblich geprägt worden ist. Unter dem Einfluss der Großmutter bildet das Kind die Meinung, die Erfahrung des geschichtlichen Traumas sei eine notwendige Voraussetzung für das Recht, über die Vergangenheit zu sprechen.

Der Konflikt zwischen der Mutter und Großmutter bricht erneut und heftig aus, als zwei Frauen sich nicht darüber einigen können, wie viel Geschichte in der Erziehung des Kindes eigentlich erforderlich ist. Während die Mutter das Kind vor der unheimlichen Familiengeschichte so lang wie möglich beschützen möchte und deswegen auf die Frage, wer die Partisanen eigentlich gewesen seien, nur zögernd Antwort gibt, hält die Großmutter ihre reservierte Einstellung zum Partisanenkampf für eine Beleidigung. Folglich entscheidet sich die Großmutter, die Erziehung des Kindes zu übernehmen. Statt der Lektüre von deutschsprachigen Texten, auf welchen die Mutter besteht und die von der Großmutter als „unnütze Geschichten“ (ebd. 31) bezeichnet werden, gehören jetzt zur „richtigen“ Erziehung: Tanzen, Kartenspiel und Bewirtung von Besuchern. Der familiäre Konflikt um die Erziehung des Kindes ist im Grunde genommen ein Sprachkonflikt – zwischen dem Vater und der Mutter gibt es Meinungsunterschiede darüber, in welcher Sprache das Kind weiterlernen soll – der Vater besteht auf dem Slowenischen, die Mutter auf dem Deutschen. Der kärntnerische Kon-

flikt über die Kontrolle des Diskurses über die Vergangenheit spielt sich im Kleinen im familiären Kreis ab. Der Besuch eines deutschsprachigen Gymnasiums und das Studium in Klagenfurt gelten als Verrat an der Familie. Als die Erzählerin aufgrund ihrer guten Noten und gegen den Willen des Vaters doch ins deutschsprachige Gymnasium geschickt wird, vergleicht die Großmutter das Gymnasium, weil dort Deutsch gesprochen wird, mit dem KZ und bringt dem Kind eine Menge Richtlinien für das Überleben bei.

In ihrer Studie zur Mehrsprachigkeit zeigt Brigitta Busch gerade am Beispiel eines Schülers aus Kärnten die negativen Auswirkungen des deutsch-slowenischen Sprachstreits auf die Sprachentwicklung bei mehrsprachigen Kindern. Problematisch werden vor allem der Schuleintritt und später auch die höhere Bildung, weil es zu diesem Zeitpunkt zur „Irritation in Bezug auf das eigene Sprachrepertoire“¹⁰ kommt. Busch beschreibt anhand von Gesprächen mit mehrsprachigen Schülern slowenischer Herkunft „das Gefühl, *out of place*, deplatziert zu sein, sich mit der falschen Sprache an falschem Ort zu befinden“ (ebd.). Ähnlich empfindet auch die autobiografisch motivierte Erzählerin im Roman: „Ich bin übertoll von Sprache, von den slowenischen Wortgebilden, die ich von mir abgebe ins Leere, weil ich nichts mit ihnen anzufangen weiß.“¹¹ Die Sozialisierung im österreichischen akademischen Bereich geht Hand in Hand mit der Entfremdung von der eigenen ethnischen Identität und der slowenischen Sprache. In den späteren Jahren wird die Erzählerin versuchen, diese Entfremdung durch die Wahl des Slowenischen für ihre Literatursprache rückgängig zu machen: „In Wien nehme ich die Schreibversuche wieder auf und schreibe auf Slowenisch, als ob ich mich mit dieser Sprache ins Bewusstsein zurückrufen könnte, als ob mich das Slowenische zu meinen Empfindungen zurückführen könnte, die mir fremd geworden sind.“ (Ebd. 175) Die ersten Schreibversuche sind Versuche, den Verlust der slowenischen Identität aufzuhalten; ein Versuch, der schließlich scheitern muss, und zwar wegen der Erkenntnis, dass die weitere Stabilisierung der slowenischen Identität einerseits und der österreichischen andererseits die Aufrechterhaltung des Status quo der kärntnerischen hegemonialen Erinnerungspolitik bedeutet. Der Roman versteht sich in diesem Sinne als Rekonstruktion des sprachlichen Bildungsprozesses, an dessen Ende ein Sprachsubjekt – die jetzt erwachsene Erzählerin – steht, die durch ihren mehrsprachigen,

¹⁰ Busch 2013, S. 52.

¹¹ Haderlap 2011, S. 144.

deutsch-slowenischen Zugang im Stande ist, den dominanten Erinnerungsdiskurs in Frage zu stellen.

In dieser Hinsicht ist der Roman ein Coming-of-Age-Roman, in dem die Erzählerin langsam und mühsam lernen muss, wie sie mit ihren beiden Muttersprachen umgehen kann, sodass ein inklusiver und kritischer Vergangenheitsdiskurs entsteht. Andererseits muss sie sehr vorsichtig verfahren, um nicht als Verräterin ihres kulturellen, nationalen und familiären Erbes zu erscheinen, und das alles bei vollem Bewusstsein darüber, dass die Auswirkungen dieser ästhetischen Entscheidung die späteren Diskussionen über ihr literarisches Werk dominieren werden. Auf diesen Umstand bezieht sich die Autorin selbst in ihrer Klagenfurter Rede zur Literatur:

Was am Ende zählt, schreibt Michael Hamburger, dessen Muttersprache Deutsch gewesen ist und der auf Englisch schrieb, ist nicht die Art und Weise, wie wir klassifiziert oder etikettiert werden, am allerwenigstens von uns selbst, sondern wie wir mit unseren Identitäten umgehen. [...] Damit würde an die Stelle, wo in der aktuellen Diskussion über die Herkunft und die Biographie der ‚eingesprachten‘ Autorinnen und Autoren nachgedacht wird, endlich ihr literarisches Werk treten, denn es ist der geschriebene Text, der zählt.¹²

Hinsichtlich des literarischen Schaffens von Haderlap drängt sich jedoch eine wichtige linguistische und literaturwissenschaftliche Frage auf: Kann ihre Literatur, vor allem *Engel des Vergessens*, überhaupt als mehrsprachig gelten, oder handelt es sich um eine abwechselnde Einsprachigkeit in unterschiedlichen Sprachen?

Im Roman *Engel des Vergessens* würde es sich laut der Typologie von Dembeck und Paar eher um Sprachmischung als um Sprachwechsel handeln. In diesem vorwiegend deutschsprachigen Roman tauchen zwar slowenische Ausdrücke – Wörter und Sätze – auf, aber sie werden unmittelbar danach für den deutschsprachigen Leser erklärt und, wenn möglich, direkt übersetzt. Ich werde drei Beispiele dieses Verfahrens zitieren:

(1)

So wenig Brot gab es zu essen im Lager, [sagt die Großmutter der autodiegetischen Erzählerin], so wenig, deutet sie mit dem Daumen und dem Zeigefinger die Größe der Brotstücke an, die den Häftlingen zugeteilt

12 Haderlap 2014.

werden. Es musste reichen für einen Tag, manchmal für zwei. Später bekamen wir nicht einmal das, sagt sie, und haben das Brot phantasiert. Sie sagt, wie sie immer sagen wird, *je bilo čudno*, es war befremdend, sagt sie und meint, es war schrecklich, aber *grozno* fällt ihr nicht ein.¹³

(2)

Sie [die Großmutter] klopft an die Fensterscheibe und ruft, wo ist meine *kokica*, was Hühnchen bedeutet. (Ebd. 11)

(3)

Ich höre Vater im Bienenhaus singen; *Vigred se pourné*, ein trauriges Lied über den Frühling, der jedes Jahr wiederkehrt und alles zum Leben erweckt, nur für ihn werde es keinen Frühling mehr geben, singt er, weil er sterben werde. (Ebd. 53)

Wie den ausgewählten Beispielen entnommen werden kann, sind die in den literarischen Text eingebauten Teile auf Slowenisch von der deutschen Sprache formal durch Kursivierung zu unterscheiden. Durch die Verwendung von Kursivschrift suggeriert die Erzählerin, dass die in den Text eingefügten slowenischen Worte und Sätze ein fremdes Element im deutschsprachigen Text bilden. Der slowenische Text wird jedoch meistens unmittelbar nach seinem Erscheinen ins Deutsche übersetzt, sodass er für das deutsche Lesepublikum verständlich ist. Dementsprechend kann gesagt werden, dass es sich bei Haderlap um eine Kombination manifester und latenter Mehrsprachigkeit handelt: Der Roman enthält zwar Elemente unterschiedlicher Idiome, aber der verfremdende Charakter der slowenischen Textteile wird sofort durch die Übersetzung ins Deutsche neutralisiert. Mit anderen Worten treten in einem und demselben Segment zwar zwei Sprachen auf, weswegen das hier eingesetzte literarische Verfahren als Sprachmischung bezeichnet werden kann, aber der Text würde wegen der eingebauten Übersetzung ins Deutsche auch ohne Slowenisch funktionieren. Demnach kann diese Art der Mehrsprachigkeit auch der latenten Mehrsprachigkeit zugeordnet werden. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die slowenischen Ausdrücke in den Text am häufigsten durch die Wiedergabe indirekter Rede seitens der Erzählerin eingebaut werden.

In ihrem Handbuch zeigen Dembeck und Paar in diachronischer Perspektive, dass ausgehend vom Drama in der Antike bis zur Gegenwartsliteratur ausgerechnet die Figurenrede die primäre Quelle der Mehrsprachigkeit in literarischen Texten war und immer noch ist.

13 Haderlap 2011, S. 10.

Eine Folge des von Haderlap im Umgang mit dem Slowenischen eingesetzten Verfahrens ist ein hauptsächlich deutschsprachiger Text, bei dem durch die häufige indirekte Rede der Eindruck entsteht, der Text enthalte zwar deutsche Wörter, die Syntax wäre jedoch eine Nachahmung der slowenischen Syntax. Dieser mehrsprachliche Aspekt erschließt sich in seiner Ganzheit nur denjenigen Lesern, die über genügend Kenntnisse beider Sprachen verfügen, aber auch auf den ausschließlich deutschsprachigen Leser wird die Syntax an bestimmten Stellen befremdend wirken.

Gegen das Ende des Romans gibt es eine interessante Umkehrung der zuvor beschriebenen, mehrsprachigen narrativen Methode. Als in Jugoslawien der Krieg ausbricht, werden in der slowenischen Bevölkerung die Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg wieder wach, und alte Traumata kommen erneut zum Vorschein. In einer Passage schildert die Erzählerin den schnellen Prozess, in dem Slowenen über Nacht aufgrund ihrer Unterstützung von Partisaneneinheiten von österreichischen Staatsbürgern zu Staatsfeinden werden:

Ohne zu wissen, dass sie Kämpfer geworden sind, tragen sie ihre Haare friedlich zu Zöpfen geflochten, haben noch nie ein Gewehr in der Hand gehabt, sind aber *Helfershelfer dieser terroristischen Banditen geworden, haben ihnen ein oder mehrmals Unterkunft oder Essen gegeben oder sonst wie geholfen. Ihre Ehre haben sie verloren. Sie haben die Feinde des Reiches begünstigt und werden deshalb mit dem Tod bestraft. Sie sind für immer ehrlos.* (Ebd. 239, H.i.O)

Hier wird die nazistische Rhetorik durch Kursivierung hervorgehoben, wodurch suggeriert wird, dass die im Zweiten Weltkrieg gegen Slowenen gerichtete Rhetorik der deutschen Erinnerungskultur und -literatur genauso fremd erscheint wie das Slowenische einem ausschließlich deutschsprachigen Lesepublikum. Dadurch wird die Fremdheit des Slowenischen im kärntnerischen Erinnerungsdiskurs subtil relativiert und das Lesepublikum für unterschiedliche Facetten der Sprache sensibilisiert.

In ihrer Analyse der mehrsprachigen Aspekte im Roman schreiben Dieter Niedlinger und Silke Pasewalck, dass der Roman auf eine Art und Weise geschrieben wurde, welche die Entstehung eines solchen komplexen sprachlichen Idioms veranschaulicht: Der Roman beschreibe seinen poetologischen Ausgangspunkt,¹⁴ weil der Erzählvorgang als

14 Niedlinger/Pasewalck 2021, S. 160.

Rekonstruktion der Art und Weise dient, wie die Erzählerin ihre eigene, zweisprachige Ausdrucksweise entwickelt hat. In dieser Hinsicht deutet die Sprache des Romans, so Niedlinger und Pasewalck, auf historische und kulturpolitische Aspekte hin, welche während des Erzählakts bzw. aus der Kinderperspektive der Erzählerin nicht auf den ersten Blick ersichtlich sind: „die Sprache des Romans weiß immer mehr als die Erzählung.“ (Ebd. 163)

Der Umgang mit Mehrsprachigkeit bei Haderlap unterscheidet sich somit grundsätzlich vom Umgang, der von anderen Autoren der österreichischen Literatur mit biografischen Verbindungen zum südslawischen Raum gepflegt wird. In ihrem Romandebüt *Die Farbe des Granatapfels* (2015) verwendet beispielsweise Anna Baar, eine in Österreich geborene Schriftstellerin kroatischer Herkunft, kroatische Wörter, Paradigmen und Sätze, die dem ausschließlich deutschsprachigen Leser aber auf keine weitere Weise zugänglich gemacht werden, weder durch eine Übersetzung noch durch einen begleitenden Kommentar. Die kroatische Sprache als Sprache der Herkunft und die deutsche Sprache als Sprache der Sozialisierung in Wien stellen zwei abgetrennte Bereiche dar, wobei das Kroatische für den emotionalen Bereich reserviert ist.¹⁵ Damit Mehrsprachigkeit literaturwissenschaftlich interessant wird, benötigt es jedoch mehr als eine Bestandsaufnahme der im literarischen Text eingesetzten mehrsprachlichen Strategien. Mehrsprachigkeit in der Literatur sowie die konkreten Modi ihrer Realisierung sind oft nur in Bezug auf ihren unmittelbaren historischen Kontext verständlich.

Der Roman von Maja Haderlap stellt eine bewusste Irritation des kärntnerischen Erinnerungsdiskurses dar. Dass diese Irritation in einer Sprachmischung von deutscher und slowenischer Sprache verfasst ist, kann als logische Konsequenz dieser Strategie betrachtet werden. Das Ziel des Romans ist es, die öffentliche Wahrnehmung des Zweiten Weltkriegs in Kärnten zu deautomatisieren und für Multiperspektivität und eine gerechtere Erinnerungskultur in deutscher Sprache zu sorgen. Dabei macht sich Haderlap eines der wichtigsten Merkmale von Literatur zunutze – die Verfremdung, d. h. die Vorstellung, dass literarische Werke bewusst und strategisch das nicht-literarische Funktionieren der Sprache in Frage stellen und auf die Tatsache aufmerksam machen sollten, dass Erzählungen von Natur aus konstruiert sind. Indem Haderlap einen Roman schreibt, der der Gattung der Autobiog-

15 Für die Verbindung zwischen der Frage der Identität und Mehrsprachigkeit bei Anna Baar s. Aćimović 2021.

graphie nahesteht, aber dennoch seinen fiktionalen Charakter betont und sich dabei der Sprachmischung von Deutsch und Slowenisch bedient, ermöglicht sie die Erkenntnis, dass die historische Erzählung in vielerlei Hinsicht der literarischen verwandt ist. Wie Kilchmann in ihrer Analyse des ästhetischen Potenzials der Mehrsprachigkeit betont: „Die Bewegung der Sprachen ist in der heterolingualen Literatur ein Widerspruch gegen die ästhetische und sozio-kulturelle Norm der Monolingualität.“¹⁶ Wo das Beharren auf der monolingualen Norm mit asymmetrischen Machtverhältnissen in der Erinnerungskultur wie in Kärnten verbunden ist, eröffnet die Subversion der dominanten Sprache durch Sprachmischung mit der Minderheitssprache die Möglichkeit eines demokratischeren Diskurses über die Vergangenheit, was der Roman von Maja Haderlap zweifelsohne geleistet hat.

Quellenangaben

- Ćimović, Ljiljana: Hybride Identitäten bei Marica Bodrožić, Danijela Pilić und Anna Baar. In: *Informatol* 54, Heft 1-2/2021, S. 1-13.
- Bobinac, Marijan / Müller-Funk, Wolfgang / Spreicer, Jelena: *Mehrsprachigkeit in Imperien – Multilingualism in Empires*. Zagreb: Leykam International 2019.
- Busch, Brigitta: *Mehrsprachigkeit*. Wien: fakultas Verlag 2013.
- Dabić, Maša: *Dolmetschen in der Psychotherapie. Prekäres Gleichgewicht*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2021.
- Dabić, Maša: *Reibungsverluste*. Wien: Edition Atelier 2017.
- Dembeck, Till / Parr, Rolf: *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2017.
- Elste, Alfred / Koschat, Michael / Strohmaier, Paul (Hg.): *Opfer, Täter, Denunzianten: „Partisanenjustiz“ am Beispiel der Verschleppungen in Kärnten und in der Steiermark im Mai/Juni 1945: Recht oder Rache?* Klagenfurt, Wien: Hermagoras Verlag 2007.
- Haderlap, Maja: *Im Licht der Sprache. Klagenfurter Rede zur Literatur*. Online verfügbar unter http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/presse/tddl2014/texte/haderlap_rede.pdf [Zugriff am 01.06.2023].
- Haderlap, Maja: *Engel des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag 2011.
- Karner, Stefan: *Kärnten und die nationale Frage. 1. Aussiedlung – Verschleppung – nationaler Kampf*. Klagenfurt / Wien: Hermagoras Verlag / Mohorjeva Založba 2005.
- Kilchmann, Esther: *Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Jg. 3, H. 2/2012a, S. 11-18.
- Kilchmann, Esther: *Poetik des fremden Worts. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Jg. 3, H. 2/2012b, S. 109-129.
- Leben, Andreas / Koron, Alenka (Hgg.): *Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2019.
- Linasi, Marjan: *Die Kärntner Partisanen. Der antifaschistische Widerstand im zweisprachigen Kärnten unter Berücksichtigung des slowenischen und jugoslawischen Widerstandes*. Aus dem Slowenischen übersetzt von Marica und Michael Kulnik. Klagenfurt / Laibach: Hermagoras Verlag 2013.

16 Kilchmann 2011b, S. 117.

- Müller, Natascha / Kupisch, Tanja / Schmitz, Katrin / Cantone, Katja: Einführung in die Mehrsprachigkeitsforschung. Deutsch – Französisch – Italienisch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2011.
- Neidlinger, Dieter / Pasewalck, Silke: „Die Sprache hat also ihren Ort.“ Zur Mehrsprachigkeit von Maja Haderlaps Roman *Engel des Vergessens*. In: Interlitteraria, 26. Jg, H. 1/2021, S. 155-172.
- Rettl, Lisa: PartisanInnen Denkmäler. Antifaschistische Erinnerungskultur in Kärnten. Innsbruck, Wien: Studienverlag 2006.
- Rulitz, Florian Thomas: Die Tragödie von Bleiburg und Viktring: Partisanengewalt in Kärnten am Beispiel der antikommunistischen Flüchtlinge im Mai 1945. Klagenfurt: Hermagoras Verlag 2011.
- Schörkhuber, Eva: Zugänge zu einem Archiv *der* Literatur – entlang der Lektüren von Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*, Bogdan Bogdanović' *Die grüne Schachtel. Buch der Träume* und Elfriede Jelineks *Winterreise*. Universität Wien: Dissertation 2017.
- Völkermord der Tito-Partisanen 1944–1948. Österreichische Historiker- Arbeitergemeinschaft für Kärnten und Steiermark. Sersheim: Oswald Hartmann Verlag 1990.
- Werberger, Annette: Polyglottes Erbe. Mehrsprachigkeit in Geschichte und Literatur der Ukraine. In: Osteuropa Nr. 6-8/2022, S. 41-52.

Multilinguale Erfassung der Welt – Herausforderungen eines globalen Alltags

„Grenzgesänge“ Mehrsprachigkeit und Mehrschriftlichkeit in Christoph Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes*

Lehel Sata (University of Debrecen)

ORCID ID: 0009-0002-6223-2141

Abstract Deutsch:

Der Beitrag setzt sich zum Ziel, die vielfältigen Formen der Mehrsprachigkeit und Mehrschriftlichkeit in Ransmayrs „Weltbuch“ (so der Klappentext) aufzuzeigen. Obwohl es sich um ein ausgesprochen einsprachiges Werk des österreichischen Autors handelt, fügen sich in seinen Reiseerzählungen die fremdsprachigen Ortsbezeichnungen, die fremden Personennamen und Sprachregister, die gezeigte und die thematisierte Mehrsprachigkeit und Mehrschriftlichkeit und nicht zuletzt die Verschmelzung von verschiedenen Diskursen zu einem kunstvollen Archiv einer literarisch inszenierten Polyphonie. Die Hauptfunktion der fremdsprachigen Elemente – so die Hauptthese des Aufsatzes – besteht in der Generierung und Motivierung von Erzählungen und dadurch in der Resemantisierung der individuell erlebten kulturellen Räume.

Schlüsselwörter: Atlas, Mehrsprachigkeit, Fremdheit, Identität, Grenze, semantisierte Räume, Christoph Ransmayr

“Border songs”. Multilingualism and Multiscripturalism in *The Atlas of an Anxious Man* by Christoph Ransmayr

Abstract English:

The aim of the article is to show the diverse forms of multilingualism and multiscripturalism in Ransmayr’s world book. Although it is the work of an Austrian author, whose literary texts are set in one language, the foreign-language place names, the foreign personal names and language registers, the shown and thematized multilingualism and multiliteracy, the merging of different discourses in his travel narratives combine to form an artistic archive of a literary staged polyphony. The main function of the foreign-language elements – according to the main thesis of the essay – consists in generating and motivating narratives, and thereby in resemantizing the individually experienced cultural spaces.

Keywords: atlas, multilingualism, strangeness, identity, border; semantic spaces, Christoph Ransmayr

Dimensionen und Ebenen der Mehrsprachigkeit und der Mehrschriftlichkeit

In den siebzig Reiseerzählungen des u. a. als „Kalligraph und Kartograph“¹ bezeichneten Christoph Ransmayr wird der Leser, unabhängig von der Größe der geographischen Entfernung des thematisierten Ortes, jedes Mal in die „Nähe des Fremden“² geführt. Dieses Fremde zeigt sich auf manifeste Art und Weise besonders in den zahlreichen geografischen Ortsbezeichnungen, deren etymologischen und mythologischen Ursprüngen der Ich-Erzähler akribisch nachgeht und deren Funktion er über eine bloß atmosphärische Stimmungsmalerei hinaus um weitere Dimensionen des Poetischen erweitert. Doch Ransmayrs ‚Atlas‘, der auch einer der Sprachen, Stimmen und Töne ist, wäre nicht vollständig ohne die Sprache der verschiedenen materiellen Zeichen, die Territorien markieren, abgrenzen und kontinuierlich neu definieren. Neben Steinmauern, Zäunen oder Stacheldraht gehören zu diesen Zeichen z. B. der „Reviergesang“ (A 24) der Vögel an der Chinesischen Mauer oder die verdampfende Wasserschrift der Kalligraphen auf den Steininseln des Kunming-Sees. Diese in das Medium der literarischen Sprache übertragene multimediale Welt ist eine der Grenzen und zugleich der Grenzenlosigkeit, der Transgression. Ihre Dynamik speist sich aus einer Vielfalt von wissenschaftlichen, Alltagssprachlichen und literarischen Diskursen und begründet auch diesmal eine typisch Ransmayr'sche „kunstvolle Sprache, die zwischen literarischer Reportage, Lyrik, Epik und Dramatik changiert.“³ In meinem Beitrag möchte ich erkunden, in welchen Formen Mehrsprachigkeit bzw. Mehrschriftlichkeit im weiteren Sinne im *Atlas eines ängstlichen Mannes* auftreten und welche Rolle sie bei der literarisch-poetischen Resemantisierung von kulturellen Räumen spielen können.

Fremdsprachige Ortsbezeichnungen

Bereits in der ersten Reiseerzählung mit dem Titel *Fernstes Land* wird die Aufmerksamkeit auf die Affinität zwischen der Namensvielfalt und der Sphäre des Mystischen und Göttlichen gelenkt. Das Gespräch des Erzählers mit einem „erschreckend dünnen Mann“ (A 12),

1 Wohlleben 2018, S. 9.

2 Ransmayr 2014, Vorwort. Nachfolgend im Haupttext mit der Sigle „A“ zitiert. Hervorhebungen folgen dem Original.

3 Klappentext; Text + Kritik, Heft 220: Christoph Ransmayr.

der unterwegs nach Hause auf die Osterinsel ist, endet mit der fast ekstatischen Feststellung des letzteren: „War es nicht bemerkenswert, was für ein Leben es auf diesen vulkanischen Klippen gab, und bemerkenswert, welche wunderbaren Namen dieses Leben führte – Weihnachtssturmtaucher, Maskentölpel, Meerläufer, Feenseeschwalben ...“ (A 19) An diesem Beispiel lässt sich eine latente Form der Sprachmischung beobachten, welche mithilfe der „physei-Theorie“ der Sprache⁴ erläutert werden kann. Die Unwahrscheinlichkeit der Präsenz dieser Vögel als Repräsentanten des Lebens an einem unbewohnbaren Ort wird durch das anaphorisch eingesetzte Adjektiv „bemerkenswert“ mit deren „wunderbarer“ Benennung verknüpft und als Hinweis auf die unsichtbare Präsenz eines Gottes gedeutet („hier wohne ein Gott“, A 19) Es sind nicht die paronomastischen Wortspiele eines Johann Fischart,⁵ sondern lediglich das emphatische Aussprechen der einzelnen Namen, das die Auffassung zum Ausdruck bringt, „dass sprachliche Benennungen eine Aussage über das Wesen der benannten Dinge enthalten.“⁶ Auf den Punkt gebracht heißt das, in der menschlichen Sprache wird eine göttliche als Substrat suggeriert. Mehrsprachig sind diese Vogelnamen – wie auch die meisten Äußerungen des dünnen Mannes – auch in der Hinsicht, dass es sich um „implizite Übersetzungen“⁷ seiner Worte handelt, die ursprünglich in einer Mischsprache formuliert werden. Des Verfahrens der impliziten Übersetzung, bei der „die unterschlagenen Übersetzungsvorgänge den meisten Lesern gar nicht bewusst werden“ (ebd.), bedienen sich Ransmayr bzw. der fiktive Ich-Erzähler in den meisten Reiseerzählungen des Bandes, besonders in den Fällen, in denen die Berichte und Erzählungen von fremdsprachigen Figuren auf Deutsch nacherzählt werden.

Das ‚Wunderbare‘ der Namen manifestiert sich auch in den geographischen Ortsbezeichnungen, denn ihre mehrfache Bedeutung und ihre unterschiedliche Übersetzbarkeit sind die ersten Indizien dafür, dass sie – wie Monika Schmitz-Emans betont – „vorsemantisierte Orte und Räume“⁸ markieren. Das Faszinosum und die ‚unerhörte Begebenheit‘ der Reiseerzählungen in Ransmayrs *Atlas* entfalten sich des Öfteren durch die Gegenüberstellung der europäischen Namen mit den

4 Dembeck 2020b, S. 154.

5 Das Phänomen der auf der ‚physei-Theorie‘ basierenden Sprachmischung wird im Handbuch *Literatur und Mehrsprachigkeit* am Beispiel der Wortspiele in Fischarts *Geschichtsklitterung* erläutert, die größtenteils auf Paronomasien zurückgehen. Vgl. ebd.

6 Dembeck 2020b, S. 154.

7 Radaelli 2011, S. 62.

8 Schmitz-Emans 2017, S. 213.

autochthonen Benennungen derselben Orte oder der Spuren ihrer materiellen Kultur. Dies erfolgt in der Regel durch manifeste Übersetzungen⁹ und durch die typographische Markierung der betroffenen Partikel.

Einer Gruppe dieser Bezeichnungen ist die Semantik der Grenzenlosigkeit, der Unendlichkeit und Unmessbarkeit, nicht zuletzt die der Transzendenz inhärent. Dazu gehören z. B. die indigene Benennung der Sala y Gómez-Insel als *Manu Motu Motiro Hiva*, d. h., „Vogelinsel auf dem Weg in fernstes Land“; „Insel auf dem Weg in die Unendlichkeit“ (A 13), auch „Insel, hinter der die Unendlichkeit begann“ (A 18), oder der ursprüngliche Name der Chinesischen Mauer, „*Wanli Chang Cheng – Unvorstellbar lange Mauer*“ (A 20), die man auch „*Großen Drachen*“ (A 23) nennt. Im Reisebericht *Reviergesang* erfährt man außerdem, dass *Wanli*: „nicht nur *zehntausend Li* [bedeutet; LS], sondern *Li* war ein Zeichen für das Unendliche, das Unvorstellbare, eine zehntausend Li lange Mauer also *zehntausendmal unvorstellbar lang*.“ (A 23) Der Eisbrecher, mit dem der Erzähler in der „gleißenden Trümmerlandschaft“ (A 161) der russischen Arktis unterwegs ist, heißt „*Yamal*“: „*Yamal* bedeutete in der Sprache der Nenzen, der Ureinwohner der sibirischen Samojedenhalbinsel, *Ende der Welt*“ (A 161). Diese Beispiele für „übersetzende[n] Sprachwechsel bzw. [...] Sprachwechsel als Übersetzung“¹⁰ als Formen von „manifeste Mehrsprachigkeit“¹¹ machen einerseits latente Bedeutungsschichten der fremdsprachigen Begriffe für den nichtkundigen Leser transparent, andererseits weisen sie auf die allegorische Motiviertheit dieser Namen hin.

Im Gegenzug zum Motiv der Unendlichkeit lässt sich eine Gruppe von Namen isolieren, welche das Bedeutungsfeld der Grenzziehung, der Abgrenzung und der Reviermarkierung aktiviert. Ein Beispiel dafür ist der „*Reviergesang*“ der Vögel an der Chinesischen Mauer, mit dessen Hilfe sie ihre „offenen und flexiblen“¹² „*Reichsgrenzen*“ (A 25) besingen. Er wird als friedliche Alternative zur materiellen und gewaltsamen Trennung und Parzellierung der Erdoberfläche heraufbeschworen. Folgt man der Typologie von Radaelli, lässt sich der als kommunikatives Zeichensystem begriffene *Reviergesang* der Subkategorie der „*Sprachverweise*“ innerhalb der latenten Mehrsprachigkeit zuordnen. Die Region der Chinesischen Mauer wird auf diese Weise

9 Vgl. Radaelli 2011, S. 60 f.

10 Ebd., S. 61.

11 Ebd., S. 60.

12 Schmitz-Emans 2017, S. 223.

als ein „mehrsprachiger Raum“¹³ geschildert, in dem Grenzlinien unterschiedlicher Materialität und Festigkeit aufeinandertreffen.

Als Vermischung der beiden Extreme – Unendlichkeit vs. Eingrenzung – lässt sich das Motiv der Transgression¹⁴ ansehen, welches für unterschiedliche Formen der Verwischung bzw. Relativierung der Grenzen steht. Stellvertretend soll hier die in Chile sich abspielende Erzählung mit dem Titel *Umbettung* erwähnt werden. Die auch nach Robinson Crusoe benannte, „einzige[] bewohnte[] der drei zwischen sechs- und siebenhundert Kilometer westlich des südamerikanischen Festlands im Pazifik gelegenen Inseln des Juan-Fernández-Archipels“ (A 113) ist ebenfalls ein mehrfach vorsemantisierter und „geschichtsgesättigter“¹⁵ Ort. Hier erblickt der Erzähler einen Mann, der nach einer Flutwelle die Grabsteine und die Ruhestätten des jahrhundertealten Friedhofs – aufgrund seiner Erinnerungen, quasi als ein moderner Simonides von Keos – zu rekonstruieren versucht. Parallel wird die Historie der Insel, die zugleich eine Historie der abwechselnden Namen ist, vom Erzähler dargestellt und kommentiert:

Auf den Seekarten zu Selkirks Zeiten und noch lange danach war die Insel unter jenem navigatorisch einfachsten Namen geführt worden, auf den sie ihr Entdecker, der spanische Kapitän Juan Fernández, bereits 1574 getauft hatte: *Isla Más a Tierra* – Die dem Land (dem südamerikanischen Kontinent im Vergleich zur benachbarten *Isla Más Afuera*) nähere Insel. Erst der Weltruhm einer Phantasiegestalt sollte in neuerer Zeit in der Hoffnung auf touristischen Gewinn dazu führen, das Inselpaar umzutaufen: die eine, die nähere, nach Robinson Crusoe, die kleinere, entferntere, unbewohnte nach dem historischen Vorbild der Romangestalt: *Isla Alejandro Selkirk*. (A 116)

Zum Schluss wird mittels eines auch als metafiktionalen Kommentar zu wertenden Kunstgriffes eine Korrelation zwischen der Umbettung der Toten und der wiederholten Umtaufe der Insel hergestellt. Das zitierte Textfragment steht stellvertretend für die zahlreichen Fälle in Ransmayrs *Atlas*, in denen die Erzählung einen „besonderen künstlerischen Prosa-Charakter“¹⁶ aufweist, so wie dieser von Bachtin in Bezug auf den dialogisierten Roman konzipiert wurde. Die typographisch hervorgehobenen fremdsprachigen Partikel markieren nicht lediglich

13 Radaelli 2011, S. 65.

14 Vgl. Schmitz-Emans 2017, S. 212.

15 Ebd. S. 213.

16 Bachtin 1979, S. 169 (H.i.O.).

einen Sprachwechsel. Die Erzählung bildet einen „einheitlichen Rahmen“ (ebd. 183), in dem „Sprachen verschiedener Epochen“ (ebd. 182) „koexistieren“ (ebd.), was ebenfalls als eine Form der Mehrsprachigkeit angesehen werden kann. Außerdem erscheint im Namen „Isla Alejandro Selkirk“ eine „ideologisch gefüllte Sprache“ (ebd. 164, H.i.O): Während sich die früheren Benennungen nach objektiven geographischen Gegebenheiten orientieren und lediglich eine wegweisende Funktion erfüllen sollen, ist die letzte Umtaufe von einer spezifischen Intentionalität geprägt.

Fremde Personennamen

Dass in einem Namen eine schicksalhafte Lebensgeschichte mit-schwingt und den Namensträger prädisponiert und präformiert, soll anhand der Geschichte mit dem Titel *Der Untote* exemplifiziert werden:

Verliebt, heiter oder feierlich ernst – mit welcher Miene hatte Lenin um die Hand seiner Frau Nadeshda Krupskaja angehalten? Konnte einer, der seinen Namen *Uljanow*, den Namen eines vermögenden Adligen, ablegte, um *Lenin* zu seinem Kampfnamen zu wählen, dies nicht auch mit einem Lächeln getan haben? Mein Begleiter hatte mir von Stimmen erzählt, nach denen Lenin schon als Junge auf die Frage, wessen Liebling er denn sei, stets den Namen seines Kindermädchens gerufen habe: *Lenas!*, das konnte im Russischen ungefähr *Lenin!* bedeuten. Oder hatte der erste Mann der Revolution an den ostsibirischen Fluß Lena und damit an das Massaker erinnern wollen, das zaristische Truppen dort an streikenden Goldminenarbeitern verübt hatten – Lenin, das konnte dann auch heißen: *Der vom Fluß.*“ (A 242 f.)

Die ‚etymologischen‘ Spekulationen des Erzählers zeichnen sowohl die politische als auch die physisch-körperliche Metamorphose einer historischen Persönlichkeit nach. Dies erfolgt in einem Rahmen des extremen Kontrastes zwischen kindlicher Unschuld einerseits und erlittener und verübter, sich perpetuierender Gewalt andererseits. Die Bezeichnung „der Untote“ steht für einen liminalen Zustand, der sowohl den „weder im Leben noch im Tod“ (A 241) sich befindenden Lenin der „Unterwelt“ (A 241) als auch die einen fragwürdigen Umbruch in eine „neue Ewigkeit“ (A 240) erlebende „Oberwelt“ (A 243) charakterisiert. Der Erzähler schlüpft hier in die Rolle des Übersetzers, die

ihm zugleich die Möglichkeit gibt, individuelles Schicksal mit kollektiven Geschehnissen zu verknüpfen und sogar eine Kausalität bzw. eine im Namen inbegriffene potentielle Prädestiniertheit zu suggerieren. Die Assoziationskette „Lenin“–„Lena“–„Der vom Fluß“ macht sich die „sprachspezifische[] Nüance, Stimmung oder Konnotation“¹⁷ der „jeweiligen Lautgestalt“ (ebd.) und die in ihnen verborgenen „sprachlichen oder außersprachlichen Assoziationen“ (ebd.) zu Nutze, um in wenigen Zügen das Charakterbild einer historischen Gestalt zu entwerfen.

Fremde Sprachregister

In einigen Reiseerzählungen werden fremdsprachige oder in einem Fall auch deutschsprachige Elemente eingebaut, die sich funktional-stilistisch zu einer Art Wortfeld verknüpfen lassen. So wird im Kapitel *Tod in Sevilla* das Motiv eines Stierkampfes nicht lediglich durch den besonderen narrativen Spannungsbogen und die akribisch kalkulierten, der pyramidalen Struktur des klassischen Dramas entsprechend arrangierten Tief- und Höhepunkte der „Corrida“ (A 44) dem Klischeehaften entrissen, sondern auch durch die im Text verstreuten spanischen Benennungen der konstitutiven Elemente dieses Rituals. Der Text wird durch ein differenziertes Fachvokabular zur Bezeichnung der beteiligten Personen – die „Rejoneadores, Toreros zu Pferd“ oder der „berittene[] Torero“, der „Matador im Kampf zu Fuß“, „Picadores mit ihren Lanzen und gepanzerten Pferden“ und „Banderilleros mit ihren bunten Spießen“ (A 44) –, der zahlreichen Requisiten – „Capa“ und „Muleta“, die „rosafarbenen und roten Tücher, mit denen der Stier im Kampf zu Fuß getäuscht und geführt werden musste“ (A 45), die Banderillas, „armlange, mit buntem Papier umwickelte Spieße, die an einen Strauß geknickter Blumen erinnerten“ (A 44), die „*banderillas negras*“, d. h., die „mit schwarzem Papier, der Farbe der Schande, umwickelten Spieße[]“, die, mit längeren Widerhaken versehen, tiefer ins Fleisch drangen“ (A 46), das „*tercio de la muerte*“, also des „Todesdrittel[s] der Corrida“ (A 48) – und nicht zuletzt der „in Pesaden und Levaden, in Seitengängen und Courbetten“ (A 46) sich vollziehenden Manöver bereichert. Dieses schier unerschöpfliche Sprachreservoir dient zur Erzeugung einer authentisch wirkenden Atmosphäre und eines dichten kohärenten Textgewebes.

17 Horn 1981, S. 237.

In der Österreich-Erzählung *Sturmschaden* verdankt sich der Überraschungseffekt einem Kunstgriff, welcher sich der „immanenten Vielschichtigkeit der Sprache“¹⁸ in einer besonderen Form bedient. Diesem Konzept zufolge seien u. a. die „Gruppensprachen, Fachsprachen, Soziolekte“ mit ihren „besonderen Redeweisen“ und ihren „sprachlichen Eigentümlichkeiten“ (ebd.) Argumente für die immanente Differenziertheit jeder Einzelsprache. Dieses Konzept rekurriert auf Bachtins Beschreibung der sprachlichen Vielfalt im Roman. Dabei unterscheidet er zwischen Vielstimmigkeit (Polyphonie) im Sinne von „Durchmischung von Stimmen und den von ihnen genutzten [...] Registern, Stilagen etc.“¹⁹ und Redevielfalt (Heteroglossie) als der „Eigenschaft aller Wörter, in ihrer Bedeutung grundsätzlich von dem konkreten Kontext abhängig zu sein, in dem sie erscheinen“ (ebd.).

In der Erzählung *Sturmschaden* wird eine besondere Fusion der beiden Phänomene erkennbar. Die Handlung – eine Kindheitserinnerung des Erzählers – dreht sich um einen „einmal als Drohung, dann wieder als Traumland“ (A 383) wahrgenommenen mysteriösen Dachboden, der im Elternhaus als „verbotener Ort“ (A 384) des „planmäßigen Vergessens“ (A 383) gilt. Im bekannten Ransmayr'schen Duktus und Erzähltempo, entlang zahlreicher Andeutungen – der vom Kind als Gespenster wahrgenommenen Weißwäsche auf der Leine im Dachboden, den bedrohlich knirschenden Dachsparren und der „endlose[n] Dunkelheit“ (A 384) oder der Mehrdeutigkeit der Formulierung, dass das oben verstaute Gerümpel „Eigentum verschiedener Parteien“ (A 383) gewesen sei – steuert die Erzählung auf ihren Höhepunkt zu. Ein in apokalyptischen Farben und Tönen geschilderter Sturm fegt nicht lediglich „das Dach vom größten Haus des Dorfes“ (A 385) weg, sondern auch einen in ihm sich befindenden geheimen Verschluss. Die wahre Bestimmung des hier verborgenen „Märchenreich[es]“, der „magische[n] Ritterwelt“ (A 386) eröffnet sich dem Kind erst, als es „die Namen der für immer verlorenen Kostbarkeiten“ zum ersten Mal hört:

18 Schmeling/Schmitz-Emans 2002, S. 14. Damit verwandt ist Rainier Grutmans *hétérolinguisme*-Konzept. Dies „erweitert ein traditionelleres Verständnis von Zwei- oder Mehrsprachigkeit um Michail Bachtins Konzept der Polyphonie und bietet damit eine umfassendere Sicht von literarischer Mehrsprachigkeit, zu der auch soziale, regionale und historische Sprachvarianten, also Dialekte, Soziolekte und nichtstandardsprachliche Varianten gezählt werden. Literatur wird in diesem Sinne grundsätzlich als mehrsprachig verstanden.“ (Vlasta 2021, S. 72) Ein weiteres Beispiel für „immanente Vielschichtigkeit“ ist für Schmeling und Schmitz-Emans die Tatsache, dass die einzelnen Sprachen durch fremdsprachliche Einflüsse ständig überformt werden (vgl. Schmeling/Schmitz-Emans 2002, S. 15). Diese Idee lässt sich auf monolinguale literarische Texte genauso übertragen, deshalb verfolgt dieser Beitrag die Absicht, über diese Prozesse in Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* zu reflektieren.

19 Dembeck 2020b, S. 148.

Das Zeichen, das die rot-weißen Fahnen trugen, hieß *Hakenkreuz*, der goldene Adler auf seinem Sockel war ein *Reichsadler* aus Gips, die Lanzen waren *Standarten* einer *Wehrmacht* und die kurzen Schwerter in ihren schwarzen Scheiden *Zierdolche* der SS. Der Ritter in der silbernen Rüstung hieß *Adolf Hitler*. (A 386)

Die neutralen Bezeichnungen der Gegenstände („Zeichen“, „Adler“, „Lanzen“ etc.) werden durch ein besonderes, auf dem Nazi-Vokabular basierendes Sprachregister ersetzt. Dieses dient nicht lediglich der Enthüllung eines verdrängten historischen Abschnittes, sondern auch einer problematischen diskursiven Schicht der deutschen Sprache. Im Akt des evozierenden Benennens der Objekte wird sich die kindliche Erzählinstanz einer „Ideosphäre“ im Sinne von Roland Barthes bewusst, welche sich durch ihre materiell-gegenständlichen Reste zu perpetuieren scheint. Die historische Signifikation dieses „streng diskursiven“²⁰, „unerbittlichen“²¹ „linguistischen Systems einer Ideologie“²² bzw. „Soziolektes“²³ offenbart sich erst im Prozess der sprachlichen Etikettierung – auch im Sinne einer spezifischen Kontextualisierung²⁴ – der Gegenstände.

Determinismus der Namen

In zahlreichen Episoden von Ransmayrs *Atlas* wird die Intention erkennbar, die Erlebnisse und Raumerfahrungen der Erzählinstanz implizit oder explizit mit den sprachsemantisch-etymologischen Implikationen und Konnotationen der Toponyme zu verknüpfen. In dieser Hinsicht erweisen sich die Schauplätze nicht lediglich als Orte, die „für das sie erfahrende Subjekt immer schon mit Bedeutungen aufgeladen sind“²⁵, sondern auch als solche, die zwischen dem dort Erlebten und dem Ortsnamen rückblickend einen kausalen Zusammenhang, eine prästabilisierte Bedingtheit implizieren.

Während einer Wanderung im bolivianischen Hochland zur Zeit des Militärputsches durch General Luis García Meza Tejada im Juli 1980 gerät der Erzähler in unmittelbare Lebensgefahr. Eine Mitwandernde

20 „strong discursive“, Barthes 2005, S. 87.

21 „inexorable“, ebd. 92.

22 „linguistic system of an ideology“, ebd. 86.

23 „sociolect“, ebd. 87.

24 Der Bachtin'sche Begriff der *Heteroglossie* wird auch als „der kontextabhängige [...] Mehrfachcodiert-heit jedes sprachlichen Elements“ (Dembeck 2020a, S. 182) definiert.

25 Schmitz-Emans 2017, S. 213.

provoziert mit ihrer geballten Faust und dem ebenfalls geschichtsträchtigen Ausruf „*No pasarán!* [...] *No pasarán!* Sie werden nicht durchkommen!“ (A 84) die auf die Grubenarbeiterstadt Potosí hinfliegenden Militärflugzeuge. In dieser Grenzsituation kommt dem Erzähler „wie ein lange vergeblich gesuchter Name, der einem Vergesslichen endlich und unwillkürlich wieder in den Sinn kommt“ (A 85) das Wort „Potosí“ in die Erinnerung: „*Potosí*, hatte der Besitzer unserer Frühstückspension gesagt, sei aus einem Quechua-Wort, der Sprache der Andenleute, abgeleitet: *P'utuqsi*. Das bedeute *Lärm*.“ (A 85) Dem Begriff Lärm wird aber nicht lediglich eine ätiologische Aussagekraft beigemessen, sondern dieses Motiv determiniert sogar die Struktur der Erzählung. Darüber hinaus erweitert das Lärm-Motiv das durch die Eröffnungsformel „Ich sah“ heraufbeschworene Optische um die Dimension des Akustischen. Aus diesem Blickwinkel liest sich die Erzählung auch als Variation des Lärm-Motivs. Ausgehend von einem „unbestimmbare[n] s, an- und abschwellende[n] Dröhnen“ (A 82) des Motorenlärms steigert sich die Akustik „zu einem infernalischem Gebrüll“ (A 82), flankiert von den wütenden Schreien der Reisegefährtin. Das Lärm-Motiv findet seine intensivierende Variation auch in den historischen Assoziationen des Erzählers zu *Non pasarán!*, welches in den „Schützengräben von Verdun **gebrüllt**, aber erst im spanischen Bürgerkrieg zum **Protestschrei** gegen den Faschismus und schließlich zum **Schlachtruf** der lateinamerikanischen Guerilla geworden war“ (A 84, H.d.V). Der narratologische Spannungsbogen erreicht seinen Ruhepunkt im „kleinen Fluglärm“ eines Käfers, den der auf dem Boden liegende Erzähler „selbst im Gebrüll des Jägers zu hören glaubte“ (A 87).

Die schicksalhafte Verknüpfung von geografischer Bezeichnung und ortsgebundenen Begebenheiten wird in der bereits erwähnten Erzählung *Umbettung* auch metafikional erörtert. In der „kartographischen Umtaufe“ (A 117) der beiden benachbarten Inseln – „die nähere, nach Robinson Crusoe, die kleinere, entferntere, unbewohnte nach dem historischen Vorbild der Romangestalt: *Isla Alejandro Selkirk*“ (A 116f.) – widerspiegelt sich die grenzauflösende Wechselwirkung zwischen „Erfindung und Wirklichkeit“ (A 117) und auch die Willkürlichkeit der Raummarkierungen. Die von Defoe vollzogene Umtaufe von Alexander Selkirk zu Robinson Crusoe und die Verlegung des Schauplatzes – der „Bühne der Einsamkeit“ (A 116) – von „den von Urwald überwucherten, nahezu senkrecht aufragenden Bergzügen hinter San Juan Bautista“ in die Karibik wird vom Erzähler als „Kunstgriff“ (A 116) bezeichnet. Die Analogie zwischen Umtaufe, Orts- bzw. Schau-

platzwechsel und Umbettung besteht in einem Eingriff in eine ehemalige Ordnung, der bei Defoe ein willkürlicher, im Fall der Umbettung in Ransmayrs Erzählung ein unwillkürlicher, notgedrungener ist. In beiden Fällen zieht der ‚Kunstgriff‘ eine Modifikation eines bestimmten Gedächtnisraumes nach sich. Die Rekonstruktion des vom Tsunami zerstörten Friedhofes, mit dem Ziel, die alte Ordnung der Grabeinfassungen genau wiederherzustellen, scheitert an der Unzuverlässigkeit der persönlichen und auch der kollektiven Erinnerung:

Der Mann im blauen Overall zerschlug den Rest einer Einfriedungsmauer, vielleicht war es auch das Fragment eines Gehsteigs oder einer zerstörten Strandpromenade aus vulkanischem Gestein, um aus den Trümmern eine Grabeinfassung genau dort wieder einzusetzen, wo sie nach seiner oder der Erinnerung eines Auftraggebers vor der Flut gelegen hatte. Andere Hinterbliebene und Nachkommen hatten offensichtlich schon vor ihm einige Ruhestätten wieder an den ungefähren alten Orten errichtet. Dabei schien aber jeder seiner eigenen Erinnerung gefolgt zu sein, denn die wiederhergestellten, neu gefassten Gräber lagen nicht in Reihen oder anderen Symmetrien, sondern etwa so, wie sich vielleicht eine Menge müder, erschöpfter Menschen auf diesen schwarzen Sandgrund gelagert hätte. (A 117)

Dieses Bild des (re-)strukturierten Raumes enthüllt sowohl die wahre Geografie des Gedächtnisses als auch den Konstrukt-Charakter von Ransmayrs *Atlas-Geschichten*, die – so die Einleitung – sich nicht eignen, sondern erzählt werden.

Schließlich liefert der Abschluss der Geschichte *Sturmschaden* ein Beispiel dafür, dass bereits bedeutungsträchtige Ortsnamen infolge einer Zusammenschau mit bestimmten historischen Ereignissen um weitere Konnotationen bereichert werden. Auf diese Weise wird dem Namen erst rückwirkend ein prophetisches – im konkreten Fall unheilverkündendes – Potenzial verliehen. Nach der Reparatur des Dachbodens entsteht anstelle des geheimen Verschlags mit den Nazi-Insignien „eine Luke [...], aus der bei klarem Wetter blaue Bergketten in der Ferne zu sehen waren“ (A 387). Dieselben Bergketten in abstrakter Repräsentation, in Form von Landkarten beim „*Heimatkundeunterricht*“ (ebd.), transformieren das Kartenlesen durch ihre „Schriftbänder“ (ebd.) genannten Legenden in eine persönliche Geschichte und bringen auch durch ihre chiastische Struktur die besondere Verschränkung von Räumen und persönlichen Schicksalen zum

Ausdruck: „Das Gebirge im Südwesten hieß *Höllengebirge* und *Totes Gebirge* das im Südosten“ (ebd.)

Der Determinismus der Ortsnamen – so eine vorläufige Synthese – manifestiert sich in Form einer tiefen – in den meisten Fällen auch existentiell zu nennenden – inneren Verwandtschaft zwischen der Etymologie einer Bezeichnung und dem literarisch Erzählten. Einerseits lassen sich die fremdsprachigen Elemente – besonders die Namen und Bezeichnungen von geografischen Orten – funktional als Markierungen und Generatoren identifizieren, andererseits wird das Erzählte oder Erlebte im Rückblick auf diese fremdsprachlichen Zeichen und Bezeichnungen nicht mehr als kontingent und zufällig erachtet. Die Herkunft der Namen und die mit ihnen verknüpften mythischen oder realen Begebenheiten fungieren als Subtexte der literarischen Nacherzählung. Zu diesem Verfahren bekennt sich der Erzähler offen in der Geschichte mit dem Titel *Im Schatten des Vogelmannes*:

Während das Schiff in den Ausläufern eines Sturmtiefs stampfte und ich meinen Bücherstapel auf dem Bibliothekstisch manchmal festhalten musste, hatte ich auch von den vielen Namen gelesen, die Rapa Nui im Lauf der Jahrhunderte getragen – und wieder abgelegt hatte, Namen, von denen jeder eine andere Geschichte erzählte. Hatte die Insel beispielsweise für Generationen *Kahukahu o hera* geheißen, was soviel bedeuten konnte wie *Unfruchtbares, ödes Grasland*, war sie zu anderen, besseren Zeiten *Te pito o te henua* – *Der Nabel der Welt*, weil ihre Bewohner lange überzeugt waren, vor der ungeheuerlichen Leere des Wasserhorizonts die einzigen Menschen unter der Sonne zu sein und ihre Insel das einzige Land; Land, das, wiederum Generationen später und lange nach der Einsicht in diesen Irrtum, *Mata ki te tangi* – etwa: *Blick zu den Sternen* hieß und an Schreckenszeiten erinnerte, in denen fast alle seine Bewohner von peruanischen Sklavenhändlern zum Guano-Abbau nach den fast viertausend Kilometer entfernten Chincha-Inseln verschleppt worden waren und dort, in Pferche ohne Dach gezwängt, in den Nächten die richtungsweisenden Sternbilder beweineten, unter denen ihre Heimat lag. (A 405)

Im „vielstimmigen, vielsprachigen Gedränge“ (A 286) – Latente Formen der Mehrsprachigkeit und der Mehrschriftlichkeit

Neben den im gesamten Text zerstreuten fremdsprachigen Elementen, die nicht nur Gegenwärtiges, sondern stets auch etwas Abwesen-

des, Vergangenes oder Verschollenes evozieren, werden im *Atlas eines ängstlichen Mannes* sowohl der Multilingualismus als auch verschiedene „Spielformen von Graphie“²⁶ thematisiert. Im letzteren Fall handelt es sich im Unterschied zur „gezeigten‘ Mehrschriftlichkeit“ um latente – oder anders genannt – um „thematisierte (erzählte) Mehrschriftlichkeit“ (ebd.). Neben der Mehrsprachigkeit einzelner Personen oder Regionen gehören in diesen Bereich die oft thematisierte Stimmenvielfalt in der Natur und die verschiedenen materiellen Formen von Schrift- oder anderen Zeichensystemen.

Mehrsprachigkeit bei Einzelpersonen

In Ransmayrs *Atlas* findet man zahlreiche Belege dafür, dass sich die Mehrsprachigkeit der Figurenrede als ein effizientes „Verfahren der Inszenierung sozialer und kultureller Differenzen“²⁷ erweisen kann. Die Inszenierung erfolgt meistens in Form von Sprachverweisen.²⁸ Im Fall von Einzelpersonen erweist sich die praktizierte Mehrsprachigkeit mal als adäquates Mittel zu einer gelungenen Kommunikation, mal als misslungene Strategie zur Auflösung der Fremdheit. Der auf Steinplatten mit Wasser schreibende Kalligraph in Peking „antwortet[] auf englisch“ (A 333) und weiht den Erzähler in seine Landschaftsbeschriftungskunst ein. In der letzten Erzählung mit dem Titel *Die Ankunft* versucht der Freund des Erzählers mit den tibetischen Mönchen in der Berghöhle ins Gespräch zu kommen, „mit einigen Brocken Tibetisch und Nepali Fragen zu stellen“ (A 454). Trotz der scheinbaren Unauflösbarkeit der strukturellen Fremdheit zwischen den beiden Gruppen – die Mönche reagieren lediglich mit nonverbalen Zeichen auf die beiden Fremden – werden die beiden Europäer in der Abgeschiedenheit von ununterbrochen betenden „Flüsterstimmen“ (A 456) am Ende doch heimisch.

In mehreren Fällen der Begegnung mit einer neuen Sprache oder Kultur wird dem Erzähler die Erfahrung zuteil, dass manche Sprachgrenzen unauflösbar bleiben. So spricht der dünne Mann aus Rapa Nui eine „seltsame Mischung aus Englisch und Spanisch, die [...] immer auch Worte aus einer oder mehreren Sprachen enthielt, die ich noch nie gehört hatte“ (A 13). Auch im Bootstaxi auf Mauritius konfrontiert

26 Schmitz-Emans 2020, S. 222.

27 Dembeck 2020a, S. 182.

28 Zum Phänomen des Sprachverweises vgl. Radaelli 2011, S. 61ff.

sich die Erzählinstanz mit dem Fremden: „Ich hatte keine Ahnung, in welcher der mehr als zwanzig Sprachen, die auf Mauritius gesprochen wurden, sich die drei Frauen während dieser Fahrt unterhielten, und die elsässischen Hochseeangler hatten sich in ein Gespräch über Köder und Haken vertieft, von dem ich auch nicht viel verstand.“ (A 235) Die bereits erwähnte immanente Vielschichtigkeit derselben Sprache kann außerdem einen Bereich sprachlicher Potenz lediglich erahnen lassen, der dem Erzähler schließlich unzugänglich und unbeherrschbar bleibt. Diese wird u.a. durch den isländischen Fotografen verkörpert, „der für alle Schattierungen des Tageslichts einen Namen wusste“ (A 52).

Im *Atlas eines ängstlichen Mannes* trifft man auch auf Beispiele und Formen der historisch bedingten Mehrsprachigkeit. In der Cisterna Basilica (dem Versunkenen Palast) in Istanbul wird auch die Legende des Eroberers von Konstantinopel nacherzählt, „der das Arabische, Lateinische und Griechische ebenso sprach wie das Hebräische und die Sprache der Perser“ (A 186). Besonderen historischen Ereignissen ist auch die eigenartige Sprache auf der Insel Pitcairn zu verdanken, denn „wer hier lebte, sprach [...] eine Mischung aus Tahitianisch und einem Englisch aus dem Jahrhundert der Bounty“ (A 219). Davon, dass die Mehrsprachigkeit als Form der kulturellen Erinnerung an historische Traumata funktionalisiert werden kann, zeugt das gebundene Heft, welches Schiffspassagiere „bei Huay Xai, einer Grenzstadt im Dreieck zwischen Burma, Thailand und Laos“ (A 139) „in Englisch und Französisch, den Sprachen unvergessener Feinde“ (A 144) über den vergessenen und geleugneten Laoskrieg aufklärt. Die Sprachmischung als verbotener Akt der Grenzüberschreitung ist ein zentrales Thema der kambodschanischen Geschichte über den rückwärts fließenden Fluss Tonle Sap, mit dem der Völkermord durch die Roten Khmer untrennbar verwoben ist: „Wer ertappt wurde, dass er eine Fremdsprache verstand, wie Ho Doeun, der mir von seiner und der Geschichte seines Landes in einem amerikanisch klingenden Englisch erzählte [...], war verdächtig, wurde erschlagen“ (A 173).

Zu den besonderen Fällen der sprachlichen Grenzerfahrungen zählen die Begegnungen des Erzählers mit lokalen und regionalen Sprachvarianten, mit einer bunten Sprachvielfalt, welche weder von einer Standardsprache noch von einer offiziellen Landessprache verdeckt werden können. Der typischen räumlichen Beschaffenheit des Ransmayr'schen Universums entsprechend ereignen sich diese Begegnungen an verschiedenen „Randorten, Grenz- und Transitorten“,²⁹

29 Beghoul o.J.

wie z. B. „im Niemandsland zwischen der thailändischen und malaysischen Grenze“ (A 313). Hier werden die Buspassagiere einer strengen Kontrolle unterzogen – „Der Befehl dazu war in drei Sprachen aus zwei an der plakatierten Todesdrohung [DEATH FOR DRUGS; L.S.] angebrachten Lautsprechern gekommen.“ (A 314f.) –, bis schließlich eine Mitreisende verdächtig wird. Ihre Rettung verdankt sie anscheinend der Tatsache, dass sie „offensichtlich *Bahasa Melayu*, die Landessprache, verstand, denn sie beantwortete, wenn auch stockend, die selten leise gestellten Fragen der beiden Uniformierten“ (A 316). In Südafrika werden die Reminiszenzen des vergangenen Apartheid-Regimes an der virtuellen Sprachpyramide manifest, deren Spitze weiterhin die weiße Bevölkerungsgruppe für sich besetzt hält:

Während aus den unteren Etagen der Gesellschaft, den Werkstätten, Lagerhallen, Baugruben, Großküchen und anderen Stätten, an denen das tägliche Leben in Bewegung gehalten wurde, manchmal und immer noch die Gesänge der Xhosa und der Zulu, der Sotho, der Tswana, Ndebele, Herero oder Swasi und so vieler anderer Stämme des Landes zu hören waren, wurde es nach oben hin immer stiller – und heller. Und schließlich weiß. (A 321)

Neben der mehrsprachigen Region Tibets, wo der Reisende „von zwei Trägern aus dem Volk der Khampas [begleitet] und [...] von einem Mann, der einige von den vielen entlang unserer Route gesprochenen tibetischen Dialekten beherrschte“ (A 420), geführt wird, erweist sich auch der US-Amerikanische Bundesstaat New Mexico als eine multiethnische Sphäre. Der Deputy, der Vertreter des Gesetzes – somit einer rationalen irdischen Ordnung – und zugleich von Amts wegen Verfolger einer extremistischen religiösen Sekte, enthüllt während der Handlung nicht nur seine Affinität zu einer abergläubischen Form des Transzendenten, sondern auch seine doppelte ethnische Identität:

Im Summen des Elektromotors, der das Fenster zur Weiterfahrt und zum Schutz vor der Hitze wieder schloss, hörte ich ihn plötzlich noch etwas sagen, halblaut, so als redete er nicht mehr mit mir, sondern mit sich selber und deswegen auch in der Sprache seiner alten Heimat, die irgendwo jenseits der mexikanischen Grenze liegen mußte: *Vaya con Dios*. Geh mit Gott. (A 106)

Stimmenvielfalt, Polyphonie

Nicht weniger als 22-mal taucht im Romantext der Begriff „Chor“ auf, um verschiedene Spielformen der heterogenen und doch gebündelten Mehrstimmigkeit von Menschen, aber vor allem von Vögeln und Zikaden zu bezeichnen. Die „Gesänge, Warnrufe oder Hasslaute“ (A 22) der Singvögel an der Chinesischen Mauer verleiten den Birdwatcher und seine Frau zur utopischen Idee einer immateriellen ‚Mauer‘. Diese erscheint als eine „unüberhörbare, unüberwindliche[] Melodie“ (A 25), als ein Geflecht aus den „lückenlos aneinandergereihten Reviergesängen“ (A 25). Diese wäre die gewaltfreie Alternative zur Steinmauer als „massiver, gewalttätiger und von menschlichem Machtwillen zeugender Ordnung des Raums.“³⁰ Ransmayrs „zivilisationskritische und rationalitätsskeptische Grundhaltung“ (ebd. 213) kommt auch in der Erzählung über den Pianisten in Japan zum Ausdruck. Hier werden die Naturtöne mit der Lautstärke des künstlich verursachten Lärms kontrastiert: „Es war Oktober und die schwüle Herbstluft erfüllt von den schrillen Chören der Singzikaden, ohrenbetäubenden Chören, in denen der Verkehrslärm ebenso unterging wie das Rauschen des Blattwerks, in dem sich die Sänger zu Tausenden verbargen“ (A 203). Lediglich die Kunst vermag die beiden Sphären zu einem harmonischen Zusammenklang zusammenzuführen. Obwohl der Erzähler beim Eintritt ins Hotel, dessen Glastür Innen und Außen, d. h. auch Zikadenchöre und Klaviermusik als zwei antagonistische Klangwelten trennt, die unauflösbare Fremdheit dieser beiden Sphären bestätigt zu sehen meint, ändert sich dieser Eindruck nach dem Erblicken des vorerst unsichtbaren Pianisten. Um das Klavier betätigen zu können, musste dieser „mit schwarzen Bändern an seine Füße gebundene, stelzenartige Rundhölzer“ (A 205) tragen, was ihm in den Augen des Erzählers eine „insektenhafte Langbeinigkeit“ (A 205) verleiht. Diese visuell-optische Analogie wird auf den akustischen Bereich übertragen: „Dabei klang das Spiel des kleinen Mannes so offen und leicht, als wären ihm von der Zugluft Klangfarben und Rhythmen des Zikadenchors zugetragen worden.“ (A 205) Auch die Ordnung und die Gesetzmäßigkeiten des Vogelgesangs an der Großen Mauer liefern die Folie für menschliche musikalische Arrangements, denn der Vater des Vogelbeobachters „hatte die diatonischen Intervalle, die Dreiklangsmotive und chromatischen Tonreihen beispielsweise des Amselgesangs dann in seine Kompositionen für Blasmusik eingearbeitet“ (A 24). Auch das

30 Schmitz-Emans 2017, S. 216.

umgekehrte Phänomen der Nachahmung der Wirklichkeit – diesmal nicht im mimetischen, sondern im Sinne der *imitatio* – lässt sich beobachten, welches zugleich eine besondere Form der Grenzüberschreitung, genauer gesagt, der Grenzaufhebung darstellt: „Amseln konnten jedenfalls etwa ein Dutzend anderer Vogelstimmen, selbst Geräusche aus der Menschenwelt nachahmen, das Weinen eines Kleinkinds, ferne Motoren, Gelächter, Sirenengeheul“ (A 25).

Die brasilianische Geschichte über die Beerdigung eines deutschstämmigen Großunternehmers wird vom Motiv des Windstoßes eingerahmt. Am Anfang bringt dieser die die Ewigkeit repräsentierende, „himmelstürmende“ (A 29) Araukarie zum Tönen und erzeugt in seiner Krone „ein kaum hörbares, an den Atem eines Schläfers erinnerndes Geräusch“ (A 28). Zum Schluss sind es wiederum die Windstöße, die das von Herzfelds Tochter leise vorgetragene Goethe-Gedicht in ein unverständliches Geräusch zerlegen. Eine ähnliche Erfahrung wird dem Erzähler an den Gittertoren der Anstaltskirche des Psychiatrischen Krankenhauses *Am Steinhof* in Wien zuteil. Die ineinanderfließenden und -greifenden Gebete ergeben eine Stimmenvielfalt, welche nach jenseitigen Gesetzen zu funktionieren scheint: „Obwohl jeder der sechs oder sieben Andächtigen seine eigenen Strophen und Bitten vorbrachte, verbanden sich ihre Stimmen zu einem wirren Chor, in dem jeder nach einem anderen Gesetz verstummte und irgendwann wieder in die Anrufungen einfiel“ (A 349).

Schließlich soll noch ein Beispiel erwähnt werden, in dem die Mehrstimmigkeit in einer doppelten Hypostase erscheint. Einerseits wird vom Erzähler „im Windgeräusch das Gewirr [...] vieler über die Jahrtausende und bis in die Gegenwart erhobener Stimmen“ (A 98) an Homers Grab auf der Insel Ios heraufbeschworen – diesmal heißt die Formel „ich hörte“. Andererseits ist es eben die Mehrsprachigkeit, die eine fragwürdige Identität begründet. Die vom Erzähler gehörten Stimmen bezweifeln die historische Existenz eines Menschen mit dem Namen Homer, indem sie die ihm zugeschriebenen Werke wegen ihrer Polyphonie als Elemente eines so komplexen kollektiven Diskursraums festlegen, welcher lediglich von einem „Chor verschollener Erzähler“ (A 98) stammen könne:

Ich hörte im Windgeräusch das Gewirr so vieler über die Jahrtausende und bis in die Gegenwart erhobener Stimmen, die behauptet hatten, ein Mensch namens Homer müsse allein deswegen unsterblich sein, weil er nie gelebt habe. Kein Mensch, kein einzelner Dichter oder Erzähler kön-

ne die Kraft besessen haben, solche Heerscharen von Helden, Göttern, Kriegern, liebenden, kämpfenden und trauernden Gestalten erstehen zu lassen, die Kraft, den Kampf um Troja und die Irrfahrten des Odysseus in so zahllos verschiedenen Rhythmen, Tonfällen, Sprachfarben zu besingen, nein, das müsste das Werk einer ganzen Reihe von namenlosen Dichtern gewesen sein, Sängern, die zu einem Phantom verblasst und von den Nachgeborenen Homer getauft worden waren. (Ebd.)

Schrifttypen und andere Zeichen

Die offensichtlichste Form der Mehrschriftlichkeit im *Atlas eines ängstlichen Mannes* erscheint auf der Ebene der typografischen Gestaltung der Buchseiten. Die Kursivsetzung sowohl von fremd- als auch von deutschsprachigen Ausdrücken und Formulierungen dient der Hervorhebung, der Aufmerksamkeitslenkung und der Steuerung der inhaltlichen Deutung einzelner Passagen und sogar ganzer Kapitel. Das Phänomen lässt sich aufgrund der von Schmitz-Emans ausgearbeiteten Typologie zur Mehrschriftlichkeit „innerhalb der einzelnen Schriftcodes“³¹ einordnen. Erwähnenswert ist auch die typographische Hervorhebung des in die Marmorstelen eingemeißelten Herodot-Zitates mit Majuskelschrift (vgl. A 96) und die exponierte Wiedergabe einer Strophe aus einer Ballade Bob Dylans (vgl. A 69) oder eines Gedichtes von Meng Horan (vgl. A 335).

Schmitz-Emans erwähnt auch eine besondere Form der Mehrschriftlichkeit, die sich an der Grenze „zwischen Schrift und gestisch erzeugter *Spur*“³² befindet. Dazu zählt sie u. a. Kleckse, Bewegungsspuren, Durchstreichungen, diakritische Zeichen oder Leseanweisungen, welche – so der Begriff von Franz Mon – die „Lesephysiognomie“ (ebd. 230) eines Textes prägen können. Zwar nicht in dieser sichtbaren Form, doch werden auch im *Atlas eines ängstlichen Mannes* besondere Spuren von Körperbewegungen thematisiert. Zu nennen wäre „ein tief in den Sand eingegrabenes Muster aus Kampfspuren“ (A 44, vgl. auch A 48) in der Stierkampfarena, das als tödliches Fangnetz metaphorisiert wird. In der Karibik beobachtet der Erzähler durch seine Tauchbrille den „ungeheuren, von Abwehrkämpfen, von Korallenriffen, Liebespielen oder den Schraubenblättern von Schiffen gezeichneten, narbigen Körper“ (A 129) eines Buckelwals. Die Erzählung über die Nacht

31 Schmitz-Emans 2020, S. 225.

32 Ebd. 230 (H.i.O.).

des Wasserfestes in Phnom Penh endet mit der Heraufbeschwörung einer aus leuchtenden Schiffen geformter Konstellation, die als Ergebnis einer kalkulierten Schriftbewegung die Eigenartigkeit und Rätselhaftigkeit von Naturgesetzen herausstellt:

Unter dem großen Feuerwerk dieses Festes würde er eine mit Lotos und Lichtern beladene Nachbildung seines Bootes in die Wellen des Tonle Sap setzen. Und sein Schiff würde mit Abertausenden anderen, Flammen tragenden Flößen, Schiffchen aus Bananenblättern, Bambus und Seide, davontanzen und so die Strömungsumkehr des Flusses der Khmer in einer Lichterprozession in die Dunkelheit schreiben: ein flackerndes, fließendes Feuerzeichen, dass nichts, weder das Wasser noch die Zeit, noch das durch die Abgründe des Himmels wandernde Leben bloß einer einzigen, für immer festgelegten Richtung folge. (A 175)

Des Öfteren verbindet sich das Motiv der Schrift und der Inschriften mit dem des Ephemerem und Flüchtigen. Die Stilisierung Homers zu einer abstrakten Identität von gebündelten Stimmen und Diskursen wird durch den Kontrast zwischen den schwarzen Buchstaben an den Marmorstelen und der Namenlosigkeit des eigentlichen Grabmals sinnbildlich:

Ich sah fünf weiße Marmorstelen, alle schmal, fast mannshoch und mit eingemeißelten, geschwärzten Buchstaben des griechischen und lateinischen Alphabets beschrieben. [...] An den rohen Mauern des Grabmals waren kein Name und keine Inschrift zu lesen und auch kein steinerne oder anderer, das Leben überdauernder Schmuck zu sehen. (A 95)

Die Beschriftung der Natur durch Menschenhand wird in der Erzählung *Kalligraphen* als ein „Schauspiel des Verschwindens“ (A 332) inszeniert. Die mit befeuchteten Bambusstöcken beschrifteten Steininseln im Kunming-See im Nordwesten von Peking sind Ausdruck der Suche nach einer verlorenen Symbiose zwischen Mensch und Natur. Die scheinbare Sinnlosigkeit³³ dieser Form der „physischen Produktionsweise“³⁴ von „kunstvollen Schriftzeichen“ (A 332) – und so-

33 „Dann tauchten sie ihre Bambusstöcke ins Wasser und begannen, ihre Inseln mit den vollgesogenen Schwämmen zu beschreiben. Auf dem glatten, sonnenbeschieneenen Steingrund erschienen ihre kunstvollen Schriftzeichen wie mit Tusche gepinselt. [...] Aber mit welcher Eleganz und Sicherheit sie ihre Wasserzeichen auch malten – die Schrift verblasste rasch unter der Sonne, verdampfte.“ (A 332)

34 Schmitz-Emans 2020, S. 225.

mit auch einer weiteren Form von latenter Mehrschriftlichkeit – wird durch deren Verknüpfung mit dem Motiv des Müßiggangs legitimiert. Die verschiedenen Arten des Schreibens – „mit Wasser auf Steinen“ (A 333), „mit einem trockenen Pinsel [...] in den Staub“ (ebd.), „mit einem Stock in den Schlamm“ (A 334) – markieren einen Grenzraum zwischen Schrift und Bild, außerdem stellen sie auch diesmal eine utopische Alternative gegen den gewalttätigen Eingriff des Menschen – in diesem Fall der „*Wolkenkrieger*“ (ebd.) – in die Naturprozesse dar.

Auf „[r]ätselhafte Schriftzeichen“ (A 404) stößt der Erzähler auf der Osterinsel, als er „zwei große Ecksteine [...] mit Rongorongo-Zeichen [...] – Symbolen der einzigen in der Südsee entstandenen, seit dem Untergang ihrer Erfinder aber nicht mehr lesbaren Schrift“ (A 404) entdeckt. Dass nicht nur Schriftzeichen, sondern auch deren Autoren rätselhaft sein können, davon zeugt die osttibetische Geschichte über den unsichtbaren, lediglich durch seine vermeintlichen Hammerschläge identifizierbaren Schreiber: „Der Schreiber, sagte Tharchin. Der Schreiber?, fragte ich. Er schreibt mit Hammer und Meißel, sagte Tharchin. Er schlägt diese Zeichen seit Jahrhunderten ins Ufer. Seit Jahrhunderten? Er schreibt seit Jahrhunderten? Seit Jahrhunderten, sagte Tharchin.“ (A 424)

Die Beispiele zeigen erneut, dass Mehrschriftlichkeit als eine besondere Form der Semantisierung des Raums gilt, in der es stets um Existentielles geht: um Orientierung, um Transzendierung von Zeit- und Raumgrenzen, um Wiederherstellungsversuche einer verlorenen Harmonie, um Sinnsuche und die Reflexion über die eigene Identität. Die isländische Erzählung macht auf den prekären und instabilen Status dieser Schriftmarkierungen aufmerksam. Die Zerstörung der „Wegzeichen“, der „jüngste[n] wie älteste[n], prähistorische[n] und neuzeitliche[n] Steinmale, Steinkegel, Steinsäulen oder in Felswände geschlagene[n] Orientierungszeichen“ (A 51) kann die Ordnung und sogar das Bestehen einer ganzen Gesellschaft gefährden. Die „einmal bloß handgroßen, dann wieder meterhohen Schriftzeichen“, welche einen „nach unseren Karten drei Kilometer lang[en] und einen Kilometer breit[en]“ See in Ost-Tibet säumen und ihn wie „ein aus Steinen gefügtes Schriftband“ mit einer an den „Urklang des Universums“ (A 422) erinnernden Gebetsformel umgeben, bringen das Bedürfnis des Menschen zum Ausdruck, „neben dem Diesseits ein imaginäres Jenseits auf den Karten seiner Vorstellungswelt zu lokalisieren.“³⁵ Auch das Beispiel von Pavlik, einem ehemaligen Lehrer in einem tschechischen Dorf, der sein Leben der Pflege eines verwilderten jüdischen Friedhofs

35 Schmitz-Emans 2017, S. 219.

widmet, zeugt von diesem Bedürfnis, diesmal in seinem „Kommunikationsversuch mit der Transzendenz“ (ebd. 218). Nach einer Zeit

hatte dieser Friedhof, hatten die Toten selbst nach und nach begonnen, zu ihm zu sprechen [...], und er hatte ihre Sprache und ihre Schrift allmählich verstehen gelernt, oft war es mühevoll, aber so waren ihm ein Mensch nach dem anderen, an deren Leben neben deutschen und tschechischen vor allem hebräische Inschriften erinnerten, sozusagen auferstanden [...]. Mittlerweile kam es ihm manchmal vor, als seien ihm die hier Begrabenen vertrauter und näher als viele Bürger der Stadt.“ (A 179)

Zusammenfassung

Ähnlich zu Mr. Fox' „Album, das idealerweise sämtliche Singvogelarten enthalten sollte“ (A 23), erweisen sich Ransmayrs Erzählungen als ein – vielleicht ebenfalls utopischer – Versuch, einen Weltatlas der Sprachen- und Zeichenvielfalt, der sprachlich-schriftlichen Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen zu etablieren. Die Mehrzahl der Erzählungen thematisiert und stellt „die Interaktion der Erzählerfigur[] mit unterschiedlichen Sprachkontexten“³⁶ dar. Der *Atlas eines ängstlichen Mannes* kann auch als ein Experiment betrachtet werden, „wie Sprachvielfalt im Medium der Einsprachigkeit präsentiert werden kann“ (ebd.). Das vom Erzähler unterwegs aufgefundene und in den Erzählungen behutsam dosierte fremdsprachige Material hinterlässt seine Spuren auch auf der typographischen Oberfläche des Textkörpers. Es zeichnet den gedruckten Text, indem es ihn optisch strukturiert und ihn auf diese Weise ‚kartiert‘. Das Fremdsprachige fungiert außerdem des Öfteren als Impetus, dem zeitlich und räumlich Entfernten oder Unzugänglichen nachzugehen, dem scheinbar Unauffälligen oder Nebensächlichen, dem Vergessenen oder dem von der Zeit Getilgten seine Geschichte zu entlocken und sie in die Sphäre des Poetischen hinüberzuretten. Die „Einbeziehung einzelner fremdsprachiger Partikel in den ansonsten homogenen Text“³⁷ signalisiert Authentizität und Realitätsnähe, die ihnen innewohnenden Bedeutungsschichten fungieren – mit Werner Helmich gesagt – als „Generator[en] der Diegese“³⁸. Die fremdsprachigen Elemente dienen auch zur „Be-

36 Dembeck 2020a, S. 180.

37 Schmitz-Emans 1997, S. 92.

38 Zit. n. Dembeck 2020c, S. 208.

reicherung des poetischen Vokabulars³⁹ und tragen zur besonderen Poetizität von Ransmayrs Reiseerzählungen bei. Auch für Ransmayrs *Atlas* gilt die Feststellung von András Horn: „Das Fremdwort verfremdet, wenn es sparsam gebraucht wird: dank seiner Fremdheit hebt es sich selber hervor und steigert somit eine Ästhetizität, die streng genommen auch ohne sein Zutun zustandekommen könnte.“⁴⁰

Quellenangaben

- Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979.
- Barthes, Roland: The Neutral. New York: Columbia University Press 2005.
- Beghoul, Rafika: Christoph Ransmayrs Geopoetik und Heterotopien, eine Gegen-Genealogie zur Macht in „Die letzte Welt“. In: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 25, o. J. Online verfügbar unter <https://www.inst.at/trans/25/christoph-ransmayrs-geopoetik-und-heterotopien-eine-gegen-genealogie-zur-macht-in-die-letzte-welt/> [Zugriff am 27.06.2023].
- Dembeck, Till: Mehrsprachigkeit in der Figurenrede. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020a, S. 167-192.
- Dembeck, Till: Sprachwechsel/Sprachmischung. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020b, S. 125-166.
- Dembeck, Till: Zitat und Anderssprachigkeit. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020c, S. 193-219.
- Horn, András: Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur. In: arcadia. International Journal of Literary Culture / Internationale Zeitschrift für literarische Kultur Nr. 1-3/1981, S. 225-241.
- Radaelli, Giulia: Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann. Berlin: Akademie Verlag 2011.
- Ransmayr, Christoph: Atlas eines ängstlichen Mannes. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2014.
- Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2002, S. 7-35.
- Schmitz-Emans, Monika: Die Sprache der modernen Dichtung. München: Fink Verlag 1997.
- Schmitz-Emans, Monika: Erzählte Atlanten. In: Holdenried, Michaela / Honold, Alexander / Hermes, Stefan (Hg.): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2017, S. 203-223.
- Schmitz-Emans, Monika: Mehrsprachlichkeit. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020, S. 221-232.
- Vlasta, Sandra: Literatur – grundsätzlich mehrsprachig!? Das politische Potenzial literarischer Mehrsprachigkeit heute, am Beispiel von Barbi Marković' *Superheldinnen*. In: Interlitteraria Nr. 26/1/2021, S. 67-84.
- Wohlleben, Doren: Christoph Ransmayr – Kalligraph und Kartograph. In: Dies. (Hg.): Text+Kritik. Bd. 220: Christoph Ransmayr. München: edition text + kritik 2018, S. 9-15.

39 Dembeck 2020b, S. 156.

40 Horn 1981, S. 240.

„*Další stanice* – Hören wir auf zu übertreiben“ von Peter Waterhouse: Mehrsprachigkeit als Friedensprojekt

Vincenza Scuderi (University of Catania)
ORCID ID: 0000-0002-5568-4556

Abstract Deutsch:

Peter Waterhouse' Werke weisen eine besondere Art der Mehrsprachigkeit auf: Die deutsche Sprache wird immer in Kontakt mit anderen Sprachen gebracht, oder besser gesagt, es wird die Nähe zwischen der deutschen und den jeweils angesprochenen anderen Sprachen poetisch postuliert und durch ‚Klangübersetzungen‘ realisiert. Im Essay „*Další stanice* – Hören wir auf zu übertreiben“ (2022) ist die angesprochene Sprache die tschechische, denn der Text gilt als erste Kostprobe von Waterhouse' neuem und noch nicht erschienenem umfangreichen Essayroman, in dem die aus dem mährischen Opava/Troppau stammenden Großeltern im Fokus stehen sollen. In *Další stanice* („Weitere Station“) wird eine Bahnfahrt nach Tschechien zum Auslöser von Reflexionen über Grenzen, Sprachen und Grenzüberschreitungen. Der Reiseführer für diesen Ausflug ist *Der gute Soldat Švejk*, sowohl auf Tschechisch als auch in seinen deutschen Übersetzungen. Im Essay wird nicht nur das autofiktive Verfahren der Rekonstruktion des Familiengedächtnisses fortgesetzt, die der Autor bereits in *(Krieg und Welt)* (2006) begonnen hat, sondern auch dessen zentrales Thema weiterartikuliert: aufzuzeigen, dass der Mensch von Natur aus ein pluri- bzw. transkulturelles Gemisch ist, ohne nationale, politische oder sprachliche Zugehörigkeit. Dadurch erweist sich Mehrsprachigkeit in dieser kontrastiven Haltung der Poesie als friedensstiftendes Projekt, denn sprachliche Grenzen aufzulösen heißt zugleich politische Grenzen aufzuheben.

Schlüsselwörter: Grenzüberschreitung, Zweisprachigkeit, Mehrsprachigkeit, Zentraleuropa, Plurikulturalität, Transkulturalität, Peter Waterhouse

**Peter Waterhouse's „*Další stanice* – Hören wir auf zu übertreiben“:
multilingualism as a project for peace**

Abstract English:

Peter Waterhouse's Works present a very particular kind of multilingualism. The author brings always the German language in contact with other ones, or rather he postulates the poetic proximity between German and

other languages that he takes into consideration each time, a proximity that is realised through ‘phonetic translations’. In the essay „*Další stanice – Hören wir auf zu übertreiben*“ (2022) („*Další stanice – Let’s stop overstate*“) the language addressed is Czech, as the essay is a first glimpse of Waterhouse’s new novel, which focuses on his grandparents, whose origins are rooted in Opava/Troppau in Moravia. In “*Další stanice*” (“*Furthest Station*”) a train journey becomes the trigger for reflections on borders, languages, trespassing. *The Good Soldier Švejk* by Jaroslav Hašek, both in Czech and in its German translations, is the guidebook for this trip. In the Essay, Waterhouse continues the autofiction of reconstruction of his family memory, that he began in the novel (*Krieg und Welt*) (*War and World*) (2006) and develops its central topic further: showing that the human being is by nature a pluri- or transcultural mix, without national, political or linguistic belonging. Multilingualism – in this contrastive vision of poetry – manifests itself as a project for peace, because dissolving linguistic borders means at the same time dissolving political ones

Keywords: Boundary Crossing, Bilingualism, Multilingualism, Central Europe, Pluriculturalism, Transculturalism, Peter Waterhouse

Polyphonie und Mehrsprachigkeit in Waterhouse’ Texten

„Polyphon“, buchstäblich „mehrstimmig“, ist eine Bezeichnung, die sich besonders dafür eignet, das Werk von Peter Waterhouse zu definieren. Schon die Form seiner Texte stimmt mit einem Prinzip der Vielfältigkeit überein: Vor allem seit Anfang der 2000er Jahre besteht sein Werk fast ausschließlich aus Prosatexten, die zur Poesie werden und die gleichzeitig Züge des poetologischen bzw. (sprach)philosophischen Essays tragen. Polyphon ist auch seine Art, Romane zu schreiben, wie der imposante Essayroman¹ (*Krieg und Welt*) (2006) zeigt: Das Koexistieren einer nicht linearen Geschichte, von Digressionen, thematischen Sprüngen und einer konstanten Vermischung unterschiedlicher Codes macht (*Krieg und Welt*) zu einem perfekten Beispiel eines „polyphonen“ Romans auch im Sinne Michail Bachtins bzw. im Sinne der Rezeption seiner Romantheorie im Rahmen der Poststrukturalismus, der die Verflechtung zwischen Dialogizität und Hybridisierung im Genre Roman hervorgehoben hat.²

Diese Vermischung von Codes lässt sich außerdem noch erweitern im

1 Über den Begriff „Essayroman“ bei Waterhouse vgl. Ivanovic 2020, S. 13.

2 Vgl. Sasse 2010.

Sinne von ‚polyphon‘ in der heute etablierten Bedeutung ‚mehrsprachig‘: Bei Waterhouse handelt es sich nur scheinbar um einsprachige Texte, denn in der Tat kommen in seinen Werken unterschiedliche Sprachen zusammen. Es handelt sich jedoch um eine Art Mehrsprachigkeit, die alle bestehenden Schemata sprengt, in erster Linie, weil es sich hier um keinen Autor mit Migrationshintergrund handelt und seine mehrsprachigen Texte nicht als Folge unterschiedlicher Muttersprachen entstehen.³

Peter Waterhouse ist zwar zweisprachig (Deutsch-Englisch), seine ‚Sprachigkeit‘ kann allerdings nicht auf seine Bilingualität eingeschränkt werden. Ich benutze hier den Ausdruck Sprachigkeit, um die Verwendung einer Sprache schlechthin zu bezeichnen. Eigentlich bedeutet „Sprachigkeit“ – so Dembeck in Anlehnung an den von Robert Stockhammer eingeführten Begriff – den „Grad der Zugehörigkeit einer sprachlichen Struktur zu einer *langue* im Sinne Ferdinand de Saussures, also zu einer systemisch geschlossenen Spracheinheit mit Regeln, die es erlauben, Fehler zu erkennen“⁴. Seine Zweisprachigkeit verleiht dem Autor eine besondere Einstellung zur Welt: Er kann nämlich die Welt nicht als einsprachige und monokulturelle Entität verstehen, seine Auffassung der Existenz zeichnet sich durch eine unermüdliche Suche nach dem Anderen (im Sinne von Kristeva)⁵ aus, die auch seine Werke prägt. So lobt der Autor das Prinzip der Zweisprachigkeit:

In der Zweisprachigkeit leuchten die großen Potentiale des Unvordenklichen auf oder des Selbstwidersprüchlichen oder Paradoxen oder Grenzenlosen, die Gebiete oder Felder der Poesie, Landschaften und Täler und Berge und Straßen der Poesie. Mehr noch: es leuchten die großen Gebiete des Sprechens auf.⁶

An dieser Stelle nimmt der Autor Bezug auf die deutsche und die englische Sprache. Er ist jedoch in seiner besonderen Art nicht nur zweisprachig, sondern mehrsprachig. In seinen Texten wird Deutsch immer in Kontakt mit einer anderen Sprache gebracht, bzw. es wird die Nähe zwischen diesen Sprachen entdeckt. Durch dieses In-Berührung-Bringen ‚kreolisiert‘ Waterhouse poetisch und bewusst die deutsche Sprache. Das Verb „kreolisieren“ wird vom Autor lautmale-

3 Vgl. Radaelli 2014.

4 Dembeck 2007, S. 22-26.

5 Kristeva 1990.

6 Waterhouse 2000, S. 9.

risch mit dem italienischen Verb „creare“ verbunden, also „kreieren“, „schaffen“:⁷ mit der Kreolisierung durch eine andere Sprache wird die deutsche Sprache sozusagen neu geschaffen.⁸ An der oben angeführten Textstelle schreibt Waterhouse dieses Verdienst den „großen Übersetzungen“⁹ zu, jedoch gilt das in dieser poetisch-literarischen Perspektive auch außerhalb der traditionellen interlingualen Übersetzung und wird somit als konstitutives Element der Sprache selbst verstanden: „Die Übersetzung, von der ich spreche“, so der Autor, „findet nicht zwischen den Sprachen statt, sondern innerhalb einer“.¹⁰

Kein Wort ist für Waterhouse ein Fremdwort, oder besser gesagt: Ein Fremdwort ist nicht fremd genug. In diesem Sinne entspricht die Haltung des Autors derjenigen Adornos, wenn er schreibt, dass „Fremdwörter etwas von jener Utopie der Sprache, eine Sprache ohne Erde, ohne Gebundenheit an den Bann des geschichtlich Daseienden bewahren [können], die bewußtlos in ihrem kindlichen Gebrauch lebt“.¹¹

Ein Zugang zur Vergangenheit

Das Prinzip der Zweisprachigkeit bzw. der Mehrsprachigkeit ist ausschlaggebend für den Essay „*Další stanice* – Hören wir auf zu übertreiben“ (2022 in der Online-Zeitschrift *babelwerk* erschienen),¹² auf den ich hier eingehen werde. Schon der Titel ist zweisprachig, halb tschechisch („*Další stanice*“, was „weitere Station“ bedeutet), halb deutsch. Dieser Text steht als *pars pro toto* für ein Buch, dessen Titel und genauer Inhalt noch nicht bekannt sind. Es handelt sich wieder um einen umfangreichen Essayroman, an dem Waterhouse gerade schreibt. Dabei setzt er das Verfahren der Rekonstruktion des Familiengedächtnisses fort, mit dem er in (*Krieg und Welt*) schon begonnen hat. In jenem Roman handelt es sich in erster Linie um die Erinnerungen an Vater und Mutter (wenn auch die Figur des Vaters – eines britischen Geheimoffiziers während des Kalten Krieges – zentraler ist), an die verstorbene Frau, an die Trauerverarbeitung. Im Erlebten und in den Überlegungen der Hauptfigur, die autofiktiv mitgeprägt sind,

7 Vgl. Waterhouse 1996, S. 63.

8 Über den Begriff „Kreolisierung“ vgl. auch Derrida 2003.

9 Waterhouse 1996, S. 63.

10 Waterhouse 2000, S. 8.

11 Adorno 1961, S. 120. Vgl. dazu auch Monika Schmitz-Emans, die auf Adornos Essay hinweist (Schmitz-Emans 1997).

12 Waterhouse 2022. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „DS“ zitiert. Da es sich um einen Online-Text handelt, werden die Zitate ohne Seitenangabe wiedergegeben.

spiegelt sich die kollektive Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts seit dem Zweiten Weltkrieg wider. Im neuen, noch nicht erschienenen Roman sollen die aus dem mährischen Opava / Troppau stammenden Großeltern im Fokus stehen.

Diese Vergangenheit wurde bereits in (*Krieg und Welt*) angedeutet. In einer Passage des Romans wird die Unmöglichkeit angesprochen, diese Geschichte zu thematisieren: Der Ich-Erzähler sitzt in einer „*Kavarna*“¹³ [sic!] in „Mikulov, nicht brockhausfähige[m] Städtchen [...], aber mit seinem deutschen – deutsch-griechischen – Namen Nikolsburg im Lexikon beschrieben“ (ebd.), der Fernseher läuft. In Mikulov wird alles zum Indiz für etwas, das in der Vergangenheit passiert ist:

Und was sie [d. h. die Kassiererin] dann leise sagte, war kaum zu hören, war ausweichend, ausweichend wohin? Ausweichend zu sich? Das Tschechische eine zum anderen wie zu sich selbst geflüsterte Sprache? Dieses leise Sprechen in Mikulov: der unmögliche Zugang zu etwas? Der unmögliche Zugang zur Vergangenheit? (Ebd. 156)

Leise ist die tschechische Sprache, so leise und geflüstert wie die Stimmen der Tanten und Onkel des Ich-Erzählers gewesen sind, die als deutschsprachigen Tschechoslowaken 1945 unter der Vertreibung aus der Tschechoslowakei gelitten haben (vgl. ebd. 185). Man muss sich bemühen, um sie wahrnehmen zu können. Die allumfassend gewordene Metapher des Flüsterns versinnbildlicht unter anderem, dass die Familienangehörigen nie darüber gesprochen haben und dass trotzdem solche Ereignisse nicht verschwiegen werden können. An diesem Punkt fängt der Ich-Erzähler an, einen Zugang zu diesen Fakten zu finden.

Heute ist für den Autor die Zeit gekommen, sich mit dieser Vergangenheit intensiver auseinanderzusetzen. Wie der Titel *Další stanice* verrät, ist es hier die tschechische Sprache, die die Zweisprachigkeit dieses Textes ausmacht. Dem Essay ist eine kleine editorische Einführung vorangestellt: „Alle Vorstellung, man könne etwas fixieren, übertreibt. Die Dinge sind immer ein Vielfaches, sie sind stets im Fluss, treiben hin und her und herüber. Ein Plädoyer, sich treiben zu lassen – auch beim Übersetzen.“ (DS) Das bezieht sich auf den theoretischen Aspekt des Essays bzw. auf einen seiner vielfältigen theoretischen Aspekte. Dieser Aspekt wird schon im ersten Satz hervorgehoben: „Endlich

13 Waterhouse 2006, S. 153. So im Text, die richtige Schreibweise ist jedoch „kavárna“.

dachte ich, ich könnte aufhören zu übertreiben. Dabei auch aufhören zu übersetzen“ (ebd.). Der Satz ist zugleich als Analepse und als Prolepse zu verstehen: als Analepse der vorigen Überlegungen des Ich-Erzählers, die außerhalb des Erzählten sind, und als Prolepse des Kerns der Narration, die sich vor unseren Augen entfalten wird. Das stellt ein typisches Merkmal des ‚Systems Waterhouse‘ dar.

Inhaltlich (wie für Waterhouse‘ Prosa-Texte typisch, kann hier von Plot überhaupt keine Rede sein) lässt sich *Další stanice* vereinfachend so zusammenfassen: Eine Bahnfahrt nach Brno wird zum Auslöser für Reflexionen über Grenzen, Sprachen, Grenzüberschreitungen, Übersetzungen, Krieg und Frieden und natürlich Zwei- bzw. Mehrsprachigkeit. Ein passender Reiseführer für diesen Ausflug ist *Der gute Soldat Švejk*, sowohl auf Tschechisch als auch in den deutschen Übersetzungen, wie die Anmerkung am Ende des Essays erklärt:

Die Zitate stammen aus den deutschen Übersetzungen des Romans *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* von Jaroslav Hašek. Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk. Aus dem Tschechischen von Grete Reiner 1926. Die Abenteuer des guten Soldaten Svejik [sic] im Weltkrieg [sic!]. Aus dem Tschechischen von Antonín Brousek 2016. (DS)

Der Text stellt buchstäblich eine Etappe der Entdeckungsreise auf den Spuren der Großeltern dar und somit auch auf den Spuren der europäischen Geschichte vor und nach dem Ersten Weltkrieg. Die Bahnfahrt scheint konkret und zugleich metaphorisch zu sein.

Der Ich-Erzähler sitzt im Zug 372 der České Dráhy (der Tschechischen Bahnen), der um 17:32 Uhr vom Bahnhof Mürzzuschlag abgefahren ist und in Brno um 20:37 ankommen soll. Nachdem er uns diese Informationen geliefert hat, notiert er: „Der letzte Waggon des Zugs war dort im Bahnhof Mürzzuschlag nicht zu sehen gewesen, bloß die Reihe der vielen blauen Waggonen, die Reihe der immer kleiner werdenden Waggonen, danach in der Ferne eine Linie“ (ebd.). Die hier letztendlich evozierte Ferne ist allerdings keine beliebige, denn es handelt sich um die Stadt, aus der die Großeltern stammten:

Bald darauf meldete sich eine zweite Stimme. Sie sagte: *Další stanice Semerink*. [...] Sie sagte allerdings nicht den nächsten Bahnhof an, nicht *nejbližší* [sic] *stanice* oder *příští stanice*. Ich hörte, dass sie den weiten oder weiteren, ferneren ansagte, *další stanice*, den Bahnhof in der Ferne, in welcher der Zug der Tschechischen Bahnen in wenigen Minuten an-

kommen würde. In ein paar Minuten würde der Zug in der Ferne stehenbleiben. Wir wären in der Ferne. Ich dachte an sie, die Ferne, die fernen Großeltern, die ferne Stadt, die ferne Sprache. (DS)

Der Ich-Erzähler hört und verhört sich, so entsteht aus „*přístí stanice*“ („nächste Station“) „*další stanice*“ („weitere Station“). Der Konjunktiv, der Modus der Möglichkeit („Wir wären in der Ferne“), wird langsam zur Wirklichkeit. Man erreicht die Ferne, bevor die Ferne erreicht wird: Semmering ist noch Österreich, aber es wird schon Teil des fernen Landes, das sich bloß auf der anderen Seite der Grenze befindet.¹⁴ Auch die ferne Sprache erweist sich immer mehr und mehr als nähere Sprache, sogar als Sprache, die zur Familienbiographie gehört. Aber diese biographische Tatsache (aus der Biographie des Autors und seines fiktiven Doppelgängers) erschöpft nicht alle Möglichkeiten der Nähe:

Das Dorf auf der Passhöhe hieß Semmering, so wie der Berg. In der Lautsprecherdurchsage, in der Lautsprechersprache hörte ich in dem Namen etwas, das Tschechisch war und schon nicht mehr Tschechisch.

Die Wortendung *ing*. Sie hing am Ende vieler Ortsnamen in Österreich. Oft zeigte sie ein Gewässer an, einen Bach, einen Fluss. *Ing* war kein deutsches Wort. Jetzt war das Wasser wohl schon ganz vergessen. Die Silbe sprach insgeheim. Auf den Bahnsteigen stand zwischen den Reisenden Semmerwasser geschrieben, dachte ich, ohne die Sache ganz zu verstehen. Das Semmerwasser oder was es war, war im Lautsprecher jedenfalls ins Tschechische übersetzt. Das Wörtchen *ing*, ein tschechisches Wort vielleicht, war ins Tschechische übersetzt. Die Stimme, die durch die Lautsprecher sprach, sagte nicht *ing*, sondern *rink*. Sie machte aus dem Namen Semmering ein Wort, das weder Tschechisch noch Deutsch war. Oder war der Name Semmering anders zu erklären? Kam *Semmering* aus dem slowenischen Wort *cemerik*, aus der Schneerose? Aber *ing*? (DS)

Auch das Slowenische tritt jetzt ins Spiel,¹⁵ und Philologie und Poesie werden sich von jetzt an immer mehr durch Assoziationsketten vermischen, sie werden mit Selbstverständlichkeit durch die Perspektive des Ich-Erzählers gebogen, der zugleich ein objektiver und ein unzuverlässiger Erzähler ist: Entweder teilt man seine Sichtweise, folgt seinen Gedankengängen, oder es bleiben viele seine Bemerkun-

14 Vgl. auch Waterhouse 2006, S. 166.

15 Vgl. Trummer 1997, S. 22.

gen unverständlich und ‚fremd‘. Wie die Überlegungen über das Wort „Semmering“. Eine weitere Hypothese führt seine Etymologie auf das slawische Wort „semernik“ (semer: „Sattel“) zurück,¹⁶ aber zentral in dieser Reflexion ist nicht die Suche nach der genauen Etymologie des Namens, sondern die slawische Herkunft des Suffixes *-ing*: Es handelt sich tatsächlich um einen slawisch-deutschen Hybrid,¹⁷ denn „[d]ie slawischen Ortsnamen [wurden] an ähnlich klingende deutsche Appellativa angeglichen. So wurde das slawische Suffix *-nik* im Deutschen zu *-ing*“.¹⁸

Das Suffix *-ing* verrät letztendlich, dass jeder Sprecher mehrsprachig ist, weil jede Sprache mehrere Sprachen enthält, weil jede Sprache in sich Spuren des Anderen enthält, Fremdwörter, die man manchmal nicht mehr imstande ist zu erkennen – ganz zu schweigen von denen, die man erkennen kann.¹⁹ Es erklärt sich langsam die Bedeutung des anfänglichen Satzes („Endlich dachte ich, ich könnte aufhören zu übertreiben. Dabei auch aufhören zu übersetzen“). Übertreiben heißt zu glauben, dass genaue Grenzen gezogen werden können, und auch Übersetzen kann dasselbe heißen: Ich übersetze, weil deine Sprache mir fremd ist, weil ich sie nicht erkenne.

Auch der Begriff Heimat wird in Frage gestellt. Ich würde schon sagen: buchstäblich in Frage gestellt, denn Waterhouse liefert keine Antworten, er lässt sie mittels seines Befragens durch den Text aufscheinen:

Dachte sie [d. h. die Schaffnerin], als sie *další stanice Semerink* sagte, an *sem*, an *hier*? *Další stanice sem*? Ferne Haltestelle hier? Hier die Ferne? Hier die nicht übertriebene Ferne? Hier, das ist ein Ort ohne Übertreibung? Und die Heimat, sie ist wieder eine Übertreibung; eine Teilnehmerin am langen Spiel der Übertreibungen? Die Heimat behauptete die Heimat? Welche Sprache behauptete der Name Semerink? Dachte sie an Velký Semerink und Malý Semerink, die zwei Ortsteile in Janov nad Nisou in den Jizerské hory / Góry Izerskie / im Isergebirge? Welche Sprache sprach der Bahnhof unter der Passhöhe? (DS)

Rein translato-logisch gesehen ist die gerade zitierte Textstelle nicht korrekt, denn das Schlüsselwort „sem“ setzt eigentlich eine Bewegung voraus (wie im Deutschen „her“, „hierher“) und nur in dem Ausdruck „sem (a) tam“ („hier und da“) stimmt es mit „hier“ überein. Die Bemer-

16 Vgl. Rhamm, 1908, S. 997.

17 Über slawisch-deutsche Hybride vgl. Tatzreiter 1990, S. 249.

18 Schmitz 1981, S. 436.

19 Vgl. Adorno 1961, S. 122-130.

kungen von Waterhouse dürfen aber nicht auf der Ebene der sprachlichen Korrektheit gemessen werden. Denn in seinen Werken reimen sich solche Ungereimtheiten zwischen Sprachen immer und Missverständnisse werden ungeheuer produktiv:²⁰ Sie lassen ja etwas ‚Unvordenkliches‘, ‚Selbstwidersprüchliches‘ oder ‚Paradoxes‘ oder ‚Grenzenloses‘ aufleuchten.

Die Assoziationskette „Semmering / Semerink / Velký Semerink und Malý Semerink“ führt die Lesenden auf einmal in eine dreisprachige (Tschechisch, Polnisch, Deutsch) Grenzregion im Sudetenland, dessen verhängnisvolle Rolle beim Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wir alle kennen.

Ingeborg Bachmann schreibt in einem autobiographischen Fragment von 1952 von einem Tal „an der Grenze“, „das zwei Namen hat – einen deutschen und einen slowenischen“.²¹ Peter Waterhouse bemerkt diesbezüglich in einem Essay aus dem Jahr 1995:

Ein Tal, das zwei Namen hat: in mancher Politik eine Legitimation für *Krieg*; in der *Dichtung* ein Grund für *Frieden*. Wenn eine Sache zwei Namen hat, ist das, als ob sie zwei voneinander entfernte Zeiten vereinigt. Das Tal macht sozusagen Musik, widersetzt sich dem zeitlichen Verlauf und schüttelt seine aktuelle Identität ab.²²

Diese Perspektive findet sich in *Další stanice* wieder: Frieden wird zum Konstruktionsprinzip des Textes, obwohl der Begriff selbst überhaupt nicht vorkommt; der Begriff „Dichtung“ wird hingegen durch das Wort „Poesie“ ersetzt. Darauf werde ich am Ende eingehen.

Mit *Švejk* in der Mehrsprachigkeit unterwegs

Nach der dreisprachigen Ortsbestimmung (Jizerské hory / Góry Izerskie / Isergebirge) wird die Geschichte des guten Soldaten Švejk Teil der Erzählung. Mithilfe von Jaroslav Hašeks Roman – einem tschechischen Buch, in dem immer wieder die deutsche Sprache erscheint – werden Begriffe wie Identität, Nation, Heimat als trügerische Erscheinungen enthüllt.

Der Ich-Erzähler im Zug denkt an ein Telegramm, das 1914 aus dem

²⁰ Vgl. Scuderi 2018.

²¹ Bachmann 1993, S. 301.

²² Waterhouse 1995, S. 38 (H.d.V.).

Brigadehauptquartier in Wojalycz abgeschickt wurde. Es informiert über den Infanteristen Š., der verloren gegangen ist. Bald erfährt man, dass er aus Neugierde eine russische Uniform anprobiert hatte und daher von einer Patrouille als Feind verhaftet wurde. So Waterhouse' Nacherzählung: „Es waren Ungarn, die nicht verstanden, was der russische Soldat, der Tschechisch sprach, sagte. Er sprach anscheinend wenig Deutsch, konnte also kein Österreicher sein. Die Ungarn sprachen auch wenig Deutsch“. (DS)

Als der Infanterist Š. die russische Uniform fand, hielt er sich ganz genau an den Befehl, den er bekommen hatte: „*Gehen Sie den Feldweg hinauf, genau Richtung Norden, und Sie können sich nirgendwohin verirren als nach Feldstein!*“ (DS)²³ Davon fühlt sich der Ich-Erzähler angesprochen:

Der Herr Oberleutnant sagte das auch zu mir, dem Leser. Und ich hielt mich daran, auch auf der Reise mit den Tschechischen Bahnen (*České Dráhy*) [sic].²⁴ Wir konnten uns nicht verlaufen. Und in der Zweisprachigkeit verirrte ich mich manchmal und glaubte, ich wäre zweisprachig, ich spräche auch Tschechisch (mehr schlecht als recht, wie die Großmutter und der Großvater). Ich sagte leise: *Myslím*. Ich sagte: *Myslím, že jdeme špatně*. (DS)

Der Begriff Zweisprachigkeit ist hier kein konventionalisierter: Auch wenn die Großeltern Tschechisch „mehr schlecht als recht“ gesprochen haben, waren sie zweisprachig, haben sie Anteil an dieser ‚fernen‘ Welt genommen. Die Passage enthält jedenfalls auch einen intertextuellen Aspekt: Der Erzähler spricht am Anfang „leise“ *Myslím* („Ich denke“) aus, so leise und geflüstert, wie die Sprache in Mikulov war.²⁵ „*Myslím, že jdeme špatně*“ (dt.: „Ich denke, daß wir schlecht gehn“),²⁶ sagen jetzt zugleich die Romanfigur und der Ich-Erzähler. In der Zwei- bzw. Mehrsprachigkeit kann man sich nicht verlaufen, sie führt immer zum Ziel, genauso wie Švejk sich letztendlich nicht verirrt. So setzt die Nacherzählung fort: „Endlich wurde der Infanterist wieder zurückgebracht zur 11. Marschkompanie, nachdem er sich niemals verlaufen und verirrt hatte. *Dass wir uns nämlich gar nie verlaufen können*. Eine Eskorte brachte ihn“ (DS, H.i.O.).

23 In *Další stanice* sind die Zitate aus dem Roman von Jaroslav Hašek kursiv wiedergegeben.

24 Die korrekte Schreibweise ist „*České Dráhy*“.

25 Waterhouse 2006, S. 156.

26 Die Stelle ist eigentlich: „*Myslím,“ řekl, „že jdeme špatně“* (Hašek Bd. 2 1990, S. 258). Und dementsprechend in der deutschen Übersetzung: „Ich denke“, sagt er, „daß wir schlecht gehn“. (Hašek 2003, S. 706)

Zu seiner Kompanie wird Š. mit dem Zug zurückgebracht, und im Zug werden jetzt sowohl der Ich-Erzähler als auch Švejk sitzen, die erzählte Geschichte und die Erzählgeschichte überlappen sich:

Die Eskorte, die Josef Š. zurückbrachte zur 11. Marschkompanie, war ein *Durcheinander von Nationen*. Es begleiteten ihn vier Soldaten, aber ich stellte mir vor, dass ihn Nationen begleiteten, viele, mehr als vier. [...] Warum begleitete den Josef Š. ein Durcheinander von Nationen? Weil er selbst ein solches Durcheinander war? Waren mit den Nationen gar nicht Nationen gemeint, sondern der Pole, der Magyare, der Deutsche und der Tscheche in der Eisenbahn waren selber Nationen? Sie waren nicht vier Nationen, sondern jeder viele Nationen? Jede Nation war Nationen? Der Pole war ein Durcheinander von Nationen? Der Deutsche, der Magyare, der Tscheche, sie waren Durcheinander von Nationen? Niemand kannte sich aus, niemand konnte sich verirren, denn ein jeder war schon verirrt? *Sama eskorta, sestávající ze čtyř mužů, byla směsí národností.*²⁷ (DS, H.i.O.)

Weitere Glossen zum Roman und zu dessen Übersetzung folgen. Der Ich-Erzähler nimmt die Entscheidung der Übersetzerin der Ausgabe aus dem Jahr 1926, das Wort „směs“ auf Deutsch als „Durcheinander“ wiederzugeben, als „Korrektur“ wahr; „směs“ bedeutet tatsächlich „Gemisch“, wie der Ich-Erzähler bemerkt (und wie in der Übersetzung von Antonin Brousek steht):²⁸ „*Směs*. Das Gemisch. Zu welcher Sprache gehörte *směs*? Welche Sprache war *Gemisch*? Englisch, Französisch, Ungarisch, Rumänisch, Türkisch und Russisch und Gemisch?“ (DS) Das Insistieren auf dem Lemma „Gemisch“ in diesem Zusammenhang führt zu einem anderen Text von Peter Waterhouse, der Bezug auf österreichisch-tschechoslowakische Verhältnisse nimmt, und zwar zu einer Rede, die der Autor im September 2020 im Rahmen einer Veranstaltungsreihe auf der Spurensuche von unterschiedlichen Kulturen und vergessener Geschichte in der Stadt Wien hielt.²⁹ Objekt der Rede war eine Gedenktafel an der ehemaligen Komensky-Schule in

27 „Die Eskorte selbst, die aus vier Mann bestand, war ein Durcheinander von Nationen.“ (Hašek 2003, S. 757)

28 „Die Eskorte selbst, die aus vier Mann bestand, war ein Gemisch von Nationen.“ (Hašek 2014, S. 847)

29 Über die Veranstaltung siehe: neuer wiener diwan. Die Denkschrift in der Leibnizgasse mit Peter Waterhouse. Online unter <https://neuerwienerdiwan.com/die-denkschrift-in-der-leibnizgasse/> [Zugriff am 18.06.2023]. Eine Videoaufnahme der Veranstaltung steht außerdem auf Youtube zur Verfügung: „Die Denkschrift in der Leibnizgasse“ mit Peter Waterhouse, online unter <https://www.youtube.com/watch?v=ZNvWgxdjyU> [Zugriff am 18.06.2023].

der Leibnizgasse im Wiener Bezirk Favoriten. Die Tafel erinnert „an insgesamt 70 Frauen und Männer, die in Wien im Widerstand gegen den Nationalsozialismus aktiv waren und zwischen Februar 1940 und Oktober 1945 ums Leben gekommen sind“. ³⁰ Es waren Wiener tschechischer oder slowakischer Herkunft, die „in mancher Quelle“ als „*Wiener Tschechen*“ (ebd.) bezeichnet werden. Ihnen zum Gedächtnis ist in der Tafel eine zweisprachige Inschrift (auf Deutsch und Tschechisch) eingraviert, wie auch ihre Namen. Der Name „Zimmel Bedrich“ [sic] ³¹ wurde in einem zweiten Moment eingraviert, man merkt das an der Verschiedenheit der Gravierung und weil der Name nicht alphabetisch eingeordnet ist. Zimmel, das heißt, Simmel mit tschechischer Schreibweise. So Waterhouse: „Simmel, ein deutscher Name? Auf der Gedenktafel geschrieben mit Z. Also ein tschechischer Name? *Simmelsammelsurium*, ein Mischmasch, ein Gemenge, Durcheinander.“ ³² Oder mit einem anderen Wort: ein Gemisch.

Ein Gemisch ist dann die Eskorte. Aber wie sprechen all diese Nationen miteinander? Die gemeinsame Muttersprache garantiert nicht, dass man sich verstehen wird. So können unter den vier Soldaten im Zug, die Švejk als Eskorte begleiten, nur zwei miteinander sprechen: „der Magyare oder Mad’ar und der Deutsche“. Sie reden miteinander und vergnügen sich „auf eigenartige Weise“, indem der eine den anderen nicht versteht, aber so tut, als ob. Hingegen sprechen oder schweigen die beiden Tschechen – Švejk und der aufgeblasene tschechische Leiter der Eskorte – aneinander vorbei. Kurz vor der Zugabfahrt möchte Švejk urinieren, der Kommandant, eigentlich ein Gefreiter, sagt ihm „ganz grob, er könne Wasser abschlagen, bis er bei der Brigade anlangen werde.“ ³³ Sobald Švejk erwidert, dass er den Befehl schriftlich haben will, damit man später weiß, wer schuld für seine geplatzte Harnblase ist, wird er „feierlich von der ganzen Eskorte auf den Abort geführt“ (ebd.). Auf den Befehl und auf die Figur des Gefreiten weist der Ich-Erzähler zusammenfassend im Laufe des Essays hin. Die Sprechsituation lässt ihn an seine eigene Familie denken. Auch seine Großmutter und seine Mutter gehörten zu diesem Gemisch, waren ein Teil dieser gemischten Sprachwelt:

Der Kommandant der Eskorte war der Tscheche, er hatte den Rang eines *frajtr*. Er war eigentlich nicht ein Kommandant, wie die Übersetzer-

30 Waterhouse 2020.

31 Auf der Tafel ist tatsächlich Bedrich zu lesen, die korrekte Schreibweise ist jedoch „Bedřich“.

32 Waterhouse 2020.

33 Hašek 2003, S. 757.

rin schrieb, sondern *vedl*. Er führte. *Vedení*, Führung. *Velení*, Führung. Großmutter und Mutter, beide mit tschechischer Nationalität, erworben 1919 oder 1920 nach der Staatsgründung, die andere nach ihrer Geburt 1927, bis die beiden 1945 staatenlos wurden, sagten Wedel, wenn sie einen Tölpel meinten. Dachte die Großmutter damals in Troppau an den Wedel, der zu führen versuchte, an den Wichtigmacher, der das Wort führte, aber nichts zu sagen hatte als diese und jene Anweisung? Dachte sie an den Wedel, wenn sie irgendwen *vedl* sagen hörte? Und ich dachte an das Wort meiner zwei Mütter, als ich las: *který vedl*? An den Wedel Führer, Übertreiber, Treiber? Und ließ mich treiben? (DS, H.i.O.)

Waterhouse' analogischer Vorgang der Korrespondenzen bringt jetzt die Welt Švejks und die der Familie des Ich-Erzählers in Verbindung. Das wird durch die Vergangenheitsform des Verbs *vést* ‚führen‘ („vedl“) bewerkstelligt: Durch die homofonen Worte „vedl“ / „Wedel“ wird ein Übergang zwischen der tschechischen und der deutschen Sprache geschaffen. Im Roman lesen wir: „a Čech, který eskortu vedl“,³⁴ buchstäblich: „und ein Tscheche, der die Eskorte anführte“. ³⁵ Das Syn- tagma, das Waterhouse bildet, „který vedl“, heißt „welcher vedl“: Das tschechische Verb wird bloß zu einer anderen Schreibweise für das deutsche Substantiv „Wedel“. An dieser wie an anderen ‚zweisprachigen‘ bzw. ‚mehrsprachigen‘ Stellen des Essays wird „[d]ie Mehrsprachigkeit einzelner Worte“³⁶ poetisch postuliert und durch ‚Klangübersetzungen‘ (vgl. ebd.) realisiert. Der Erzähler reflektiert auf seine indirekte Art und Weise über die Nutzlosigkeit des Krieges und seine Folgen bzw. Übertreibungen (wie den Autoritarismus, wofür der Gefreite stellvertretend steht), zugleich lässt er sich dadurch von einer Sprache zur anderen ‚treiben‘.

Friedensstiftende Pluri- und Transkulturalität

Der erste Eindruck könnte einen glauben lassen, es handle sich hier um eines jener Plädoyers für die k. u. k. Monarchie: das heißt, um den habsburgischen Mythos der Konstatierung der Übernationalität des Reichs bis zur Nostalgie auf die guten, alten Zeiten, wie es zum Beispiel Joseph Roth in *Die Büste des Kaisers* macht: Im Dörf-

34 Hašek 1990, Bd. 2, S. 316.

35 Hašek 2014, S. 847.

36 Radaelli 2014, S. 178.

chen Lopatyny, das früher in Ostgalizien lag und nach dem Ersten Weltkrieg nun zu Polen gehört, lebte Graf Franz Xaver Morstin, der „fast alle europäischen Sprachen gleich gut“³⁷ sprach, und „fast in allen europäischen Ländern heimisch“ (ebd. 655f.) war. Und der auch sehr stolz auf seine Heimat war, die keiner Nation entsprach: „Ein kleineres Abbild der bunten Welt war eben die kaiser- und königliche Monarchie, und deshalb war sie die einzige Heimat des Grafen. [...] und in jedem Land sprach man eine andere und einige verschiedene Sprachen“ (ebd. 656f.).

Auch geht es in *Další stanice* nicht nur um die Demaskierung jener Blindheit und teilweise Hypokrisie der politischen Eliten Europas, die „[s]eit ungefähr 350 Jahren“ dazu tendieren, „sich die Welt kartographisch als Ensemble aneinandergrenzender und einander nicht überlappenden, je für sich einsprachiger Territorien vorzustellen.“³⁸ Es wäre nur noch Geschichte, wenn es in *Další stanice* nur darum ginge, die „unordentliche“ Mehrsprachigkeit“ der fließenden National- und Sprachgrenzen darzustellen, wie die von Judson sehr detailliert aufgezeigte paradigmatische Situation der mehrsprachigen Dörfer „[i]n den böhmischen Kronländern des 19. Jahrhunderts“, die sich gezwungen sahen, „die Annäherungsversuche urbaner Partisanen abzuwehren, die ihre Einwohner zur nationalistischen Einsprachigkeit der einen oder anderen politischen Partei bekehren wollten.“³⁹

Sowohl die Evozierung des multikulturellen Habsburgerreichs als auch die Bilder der sich überlappenden Regionen mit gemischter sprachlicher und nationaler Zugehörigkeit kommen in *Další stanice* vor und fließen oft ineinander – darauf weist schon die Tatsache hin, dass die Großmutter ihre Nationalität geändert hat, ohne Troppau je verlassen zu haben, weil inzwischen ein neuer Staat entstanden war. Aber das Zentraleuropa von Peter Waterhouse ist kein multikultureller Raum, es ist vielmehr ein plurikultureller, wie er von Johannes Feichtinger definiert wird:

Zentraleuropa wird daher nicht als statischer, geografischer Raum, sondern als eine dynamische Anordnung vieler, sich von Zeit zu Zeit verengender oder erweiternder sozialer Räume definiert, die – wie im ebenso begriffenen Europa – allein durch Handlungen generiert werden. Aus

37 Roth 1994, S. 655. Roths Erzählung ist so paradigmatisch, dass Judson zwei Kapiteln ein Zitat aus dieser Erzählung als Motto voranstellt (vgl. Judson 2006, S. 1 u. 187).

38 Gramling 2020, S. 35.

39 Ebd. 36f. Hier bezieht sich David Gramling auf Judson 2006.

dieser Perspektive ist das, was hier als Zentraleuropa begriffen wird, weder auf die Habsburgermonarchie einzuschränken noch im Sinne eines „Essenz-Modells“, [...] auf einen ‚Wesenszug‘ (wie z. B. das Christliche) reduzierbar.⁴⁰

Dessen logische und natürlich sich nicht nur auf den zentraleuropäischen Raum beschränkende Folge ist, dass auch Identitäten durch Handlungen generiert werden: Sie sind nicht statisch, sondern „dynamisch, prozesshaft und veränderbar“ (ebd. 94):

[S]owohl der Differenz- als auch der Identitätsbegriff [...] sind weder biologisch definiert noch tief verwurzelt, wesenhaft und stabil. Sie bilden vielmehr „instabile Identifikationspunkte“, Nahtstellen oder Knoten, die sich innerhalb vernetzter Diskurse, in dialogischer Beziehung zwischen Ähnlichkeit und Differenz unter spezifischen Machtverhältnissen ausbilden. (Ebd.)

Allerdings zeigt sich am Beispiel des zentraleuropäischen Raums während und nach der k. u. k. Monarchie die Relationalität und Situativität des Begriffs Identität besonders deutlich, mit all den transkulturellen Implikaten, die durch Interaktionen in einem plurikulturellen Raum entstehen.⁴¹

Waterhouse' Mehrsprachigkeitsbegriff versinnbildlicht diese Prozesse, durch die Sprache wird die intrinsische Verflechtung von disparaten Elementen, ja die Transkulturalität in jedem Menschen demonstriert. Mehrsprachigkeit wird im Endeffekt als Zustand aufgefasst, in dem der Mensch lebt, auch wenn er nicht zwei- oder mehrsprachig im herkömmlichen Sinne ist. *Další stanice* ist insofern ein revolutionärer Text: Hier ist der Mensch von Natur aus ein pluri- bzw. transkulturelles Gemisch ohne nationale, politische oder sprachliche Zugehörigkeit. Dabei erweist sich Mehrsprachigkeit letztendlich als Friedensprojekt: Grenzen trennen nicht, sondern verbinden. Oder anders ausgedrückt: Sprachliche Grenzen aufzulösen, heißt zugleich politische Grenzen aufzuheben. Wie in (*Krieg und Welt*) wird hier eine „Rekonstruktion des Friedens“⁴² erzielt, eine Überwindung von Konflikten und Grenzen sowohl im Mikrokosmos des Individuums als auch im Makrokosmos der Geschichte. Gerade die Erfahrung in Mikulov, dem ersten

40 Feichtinger, S. 75.

41 Vgl. auch Millner / Teller 2018.

42 Miglio 2020, S. 161.

Schritt des Ich-Erzählers zur Auseinandersetzung mit diesem Teil der Familiengeschichte, wird von Camilla Miglio als ausschlaggebend in der ganzen Narration von (*Krieg und Welt*) interpretiert: Es sei hier, in diesem Ort, wo vorher „nur Grenze und kein Dahinter“⁴³ war, dass eine „Wende zur Rekonstruktion des Friedens“⁴⁴ geschieht, wo man in (*Krieg und Welt*) „beginnt, in den Namen hinein zu horchen“ (ebd.), wie im Namen Mikulov, wie in der geflüsterten tschechischen Sprache, die auf der anderen Seite der Grenze ist und die den Erzähler jetzt umgibt. Wenn man auf das Gesamtwerk von Waterhouse schaut, wird klar, dass in *Další stanice* nicht nur die Grenzen zwischen den europäischen Nationen gemeint sind, sondern politische Grenzen schlechthin: Dabei kommt einem zum Beispiel *DIE SHOULD SEA BE FALLEN IN* (2013), eine performative, zur Inszenierung gedachte Übersetzung aus einer Passage der *Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek in den Sinn. Selbstverständlich ist *DIE SHOULD SEA BE FALLEN IN* als Klangübersetzung des Titels *Die Schutzbefohlenen* zu verstehen. An diesem Projekt haben sich Peter Waterhouse sowie die anderen Mitglieder der Übersetzergruppe *Versatorium* und Flüchtlinge aus verschiedenen Ländern beteiligt. In dieser Performance wird eine Sprache gesprochen, die aus allen Sprachen besteht, wie auch das Schweigen aus allen Sprachen der Beteiligten besteht.⁴⁵

Wir sind fast am Ende von *Další stanice*: Jetzt ist Švejk wieder bei seiner Marschkompagnie angekommen und will den Offizieren unbedingt „die Geschichte seiner Abwesenheit“ erzählen. Seine Abenteuer wurden von der Begegnung mit anderen Sprachen bereichert: Während der Verhaftung als vermutlich des Russischen mächtiger Häftling musste er eine Liste mit den Namen aller anderen Häftlinge verfassen. „Er sprach kein Russisch. Und keine der anderen Sprachen der Mithäftlinge,“ so Waterhouse in *Další stanice*. Dadurch ergaben sich paradoxe und witzige Dialoge, deren Absurdität Švejk wie gewöhnlich nicht bewusst war. Der Bericht von Švejk über sein Abenteuer wird von Waterhouse so wiedergegeben:

In welcher Sprache sprach Š., als er erzählte, was passiert war? In der tschechischen Ausgabe des Romans sprach er und reimte Tschechisch. In den deutschen Ausgaben des Romans sprach er Deutsch. Mit den Offizieren, die auf das Schweinerne warteten und auf die Grützwurstsup-

43 Waterhouse 2006, S. 166.

44 Miglio 2020, S. 161.

45 Vgl. VERSATORIUM 2015.

pe, sprach er in welcher Sprache? Die Sache war kaum zu entscheiden. Jedenfalls reimte er und dichtete. Er sagte Valivolavalivej und Malimulamalimej und viele andere Worte und Namen und Reime. Es waren Namen und Worte keiner bekannten Sprache. Sagte er insgeheim: Die Poesie ist in keiner bekannten Sprache geschrieben? Die Poesie ist in Sprachen geschrieben, die den Gegnern im Krieg unbekannt sind, die sie beide trotzdem kennen. Beide kennen sie dieselben unbekannten Worte. Beide sprechen sie gerne die unbekannten Worte. Beide lesen sie gerne und sagen sie gerne: Valivol[a]valivej. (DS)

Die Poesie, hier ist sie wieder, als etwas, das alles verbindet, Grenzen tilgt und Frieden stiftet. Sie stimmt mit der Mehrsprachigkeit überein und manifestiert den Traum der Übersetzer, nicht mehr übersetzen zu müssen, da alles verständlich ist. Die Poesie wird dadurch zur Epiphanie des Friedens.

Quellenangaben

- Adorno, Theodor W.: Wörter aus der Fremde. In: Ders.: Noten zur Literatur 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1961, S. 110-130.
- Bachmann, Ingeborg: Biographisches. In: Dies.: Werke. Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von / Münster, Clemens (Hg.). Bd. 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften. München: Piper Verlag 1993, S. 301-302.
- Dembeck, Till: Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit. Zur Einführung. In: Dembeck, Till / Mein, Georg (Hg.): Philologie und Mehrsprachigkeit. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014, S. 9-38.
- Derrida, Jacques: Einsprachigkeit. Aus dem Französischen von Michael Wetzels. München: Fink Verlag 2003.
- „Die Denkschrift in der Leibnizgasse“ mit Peter Waterhouse. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=ZNvWgxdjymU> [Zugriff am 18.06.2023].
- Feichtinger, Johannes: Wissenschaft als Reflexives Projekt. Von Bolzano über Freud zu Kelsen: Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938. Bielefeld: transcript Verlag 2014.
- Gramling, David: Einsprachigkeit, Mehrsprachigkeit, Sprachigkeit. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Unter Mitarbeit von Thomas Küpper. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020, S. 35-44.
- Hašek, Jaroslav: Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. Bd. 1 und Bd. 2 (1921–1923). Mit Abbildungen von Josef Lada. Praha: Československý spisovatel 1990.
- Hašek, Jaroslav: Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk (1926). Aus dem Tschechischen von Grete Reiner. Berlin: Aufbau Verlag 2003.
- Hašek, Jaroslav: Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg. Übersetzung aus dem Tschechischen, Kommentare und Nachwort von Antonin Brousek. Stuttgart: Reclam Verlag 2014.
- Ivanovic, Christine: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Darstellung als Umweg. Essays und Materialien zu (*Krieg und Welt*) von Peter Waterhouse. Wien: LIT 2020, S. 11-23.
- Judson, Pieter M.: Guardians of the Nation. Activists on the Language Frontiers of Imperial Austria. Cambridge / London: Harvard University Press 2006.

- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990.
- Miglio, Camilla: Peter Waterhouse: Zu Fuß im Echoraum des Friedens. In: Ivanovic, Christine (Hg.): *Darstellung als Umweg. Essays und Materialien zu (Krieg und Welt)* von Peter Waterhouse. Wien: LIT 2020, S. 157-168.
- Millner, Alexandra / Teller, Katalin (Hg.): *Transdifferenz und Transkulturalität: Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns*. Bielefeld: transcript Verlag 2018.
- neuer wiener diwan. *Die Denkschrift in der Leibnizgasse* mit Peter Waterhouse. Online verfügbar unter <https://neuerwienerdiwan.com/die-denkschrift-in-der-leibnizgasse/> [Zugriff am 18.06.2023].
- Radaelli, Giulia: Literarische Mehrsprachigkeit. Ein Beschreibungsmodell (und seine Grenzen) am Beispiel von Peter Waterhouse „Das Klangtal“. In: Dembeck, Till / Mein, Georg (Hg.): *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014, S. 157-182.
- Rhamm, Karl: *Ethnographische Beiträge zur germanisch-slawischen Altertumskunde*. Zweite Abteilung, Erster Teil. Braunschweig: Kommissions-Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn 1908.
- Roche, Jörg: *Sprache als Medium von (Des-)Integration*. In: Dembeck, Till / Rolf Parr (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Ein Handbuch. Unter Mitarbeit von Thomas Küpper. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020, S. 45-51.
- Roth, Joseph: *Die Büste des Kaisers (1935)*. In: Joseph Roth: *Werke*. Bd. 5. *Romane und Erzählungen 1930-1936*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. Köln / Amsterdam: Kiepenheuer & Witsch / Allert de Lange 1990, S. 655-676.
- Sasse, Sylvia: *Michail Bachtin zur Einführung*. Hamburg: Junius 2010.
- Schmitz, Antje: *Die Orts- und Gewässernamen des Kreises Ostholstein*. Neumünster: Wachholtz 1981.
- Schmitz-Emans, Monika: *Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen*. In: Dies. (Hg.): *Literatur und Vielsprachigkeit*. München: Finke Verlag 1997, S. 11-26.
- Scuderi, Vincenza: Peter Waterhouse in Sizilien: Ein Trauerzug für Giovanni Falcone. In: Zanasi, Giusy / Perrone Capano, Lucia / Nienhaus, Stefan / Morlicchio, Elda / Gagliardi, Nicoletta (Hg.): *Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum*. Grenzen und Brücken. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2018, S. 127-145.
- Stockhammer, Robert / Arndt, Susan / Naguschewski, Dirk: *Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache*. In: Dies. (Hg.): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2007, S. 7-27.
- Tatzreiter, Herben: *Slawisch-deutsche Mischnamen im Donauraum von Ober- und Niederösterreich*. In: Wolfram, Herwig / Pohl, Walter (Hg.): *Typen der Etnogenese unter besonderer Berücksichtigung der Bayern, Teil I*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1990, S. 243-260.
- Trummer, Manfred: *Slawische Steiermark*. In: Christian Stenner (Hg.): *Slowenische Steiermark. Verdrängte Minderheit in Österreichs Südosten*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1997, S. 15-34.
- VERSATORIUM in Zusammenarbeit mit DRAMA FORUM von uniT: *DIE SCHOULD SEA BE FALLEN IN*. Die Schutzbefohlenen. Übersetzungen ins Urdu, Pashto, Georgische, Tuschetische, Englische nach „Die Schutzbefohlenen“ von Elfriede Jelinek, 2015.
- Waterhouse, Peter: *Ural*. Zum Gedicht Ingeborg Bachmanns (1985). In: *TEXT+KRITIK*. Zeitschrift für Literatur. Nr. 6: Ingeborg Bachmann. Hg. von Hans Ludwig Arnold. München ⁵1995, S. 36-39. Online verfügbar unter <http://www.engeler.de/ural.html> [Zugriff am 18.6.2023].
- Waterhouse, Peter: *Die Geheimnislosigkeit*. Ein Spazier- und Lesebuch. Salzburg: Residenz Verlag 1996.
- Waterhouse, Peter: *Die Übersetzung der Worte in Sprache*. In: : *to change the subject*. Göttingen: Wallstein Verlag 2000, S. 5-10.

Waterhouse, Peter: (Krieg und Welt). Salzburg / Wien: Jung und Jung 2006.

Waterhouse, Peter: [Leibnizgasse]. Typoskript, 2020.

Waterhouse, Peter: *Další stanice* – Hören wir auf zu übertreiben. In: babelwerk, 4. Januar 2022. Online verfügbar unter <https://babelwerk.de/essay/dalsi-stanice-hoeren-wir-auf-zu-uebertreiben/> [Zugriff am 27.05.2023].

Flucht in die Wirklichkeit

Zu Mehrsprachigkeiten in Ilija Trojanows

Der Weltensammler

Naser Šećerović (University of Sarajevo)
ORCID ID: 0009-0001-9796-6842

Abstract Deutsch:

Ilija Trojanows Werk stellt eine Absage an die Einsprachigkeit dar. Mehrsprachigkeit im weitesten Sinne bildet die Grundlage seiner Poetik und seines Schreibens. Sie wird in den Essays reflektiert und durchzieht zugleich alle Ebenen seiner Romane, allen voran des Romans *Der Weltensammler*. Die Einsprachigkeit erweist sich bei ihm stets als ein aufgezwungenes Konstrukt. Im Kontext der Mehrsprachigkeit werden so stets Fragen der Macht, des Fremdseins, der Fruchtbarkeit des Unverständlichen mitverhandelt. Zudem erweist sich die Mehrsprachigkeit als konstituierend für die Form des *Weltensammlers*.

Schlüsselwörter: Mehrsprachigkeit, Fremde, Poetik, Francis Burton, Michail Bachtin, Ilija Trojanow

Escape into Reality. On multilingualisms in Ilija Trojanow's *The Collector of Worlds*

Abstract English:

The work of Ilija Trojanow is a rejection of monolingualism. Multilingualism in the broadest sense forms the basis of his poetics and writing. It is reflected in the essays and at the same time pervades all aspects of his novels, especially *The Collector of Worlds*. Monolingualism always proves to be an imposed construct in his work. In the context of multilingualism, questions of power, foreignness and the fertility of the incomprehensible are always negotiated. Furthermore, multilingualism proves to be constitutive for the form of *The Collector of Worlds*.

Keywords: Multilingualism, foreignness, poetics, Francis Burton, Mikhail Bakhtin, Ilija Trojanow

Einleitung

Ich bin schon drei Tage an diesem Ort und wirklich enttäuscht. Kein Mann getötet, kein Kerl gefoltert. Das im Blut treibende Kanu ist der Mythos aller Mythen. [...] Habe keinem einzigen Aufschlitzen bisher beiwohnen können. In Benin *au moins* haben sie einen Burschen zu Ehren meiner Ankunft gekreuzigt – hier nichts! Und dies soll das blutgetränkte Land von Dahome sein!¹

Sir Richard Francis Burton, der berühmt-berüchtigte britische Offizier, Abenteurer, Spion, Übersetzer aus dem 19. Jahrhundert, hatte, zumindest diesem kurzen Briefausschnitt zufolge, einen ausgeprägten Sinn für die realitätsstiftende Macht der Sprache und des Erzählens. Das historische Vorbild des Protagonisten von Ilija Trojanows 2006 erschienenem Roman *Der Weltensammler* setzt in diesem Brief die gängigen europäischen Vorstellungen von der Westküste Afrikas, die zu seiner Zeit im Umlauf waren, beißendem Spott aus. Die scharfe Ironie, mit welcher Burton zeitgenössische Afrika-Bilder bloßstellt, bezeugt die radikale Subversivität eines Denkens, das vor den eigenen Projektionen nicht haltmacht, sondern diese zu entlarven bestrebt ist. Bedenkt man, in welchem Maße die vorwiegend im 19. Jahrhundert geformten Paradigmen im Umgang mit dem Fremden und dem Anderen, die Burton hier aufnimmt, auch unsere gegenwärtigen Vorstellungen von der Fremde prägen, erscheint seine Kritik desto bemerkenswerter. Es verwundert daher nicht, dass Burtons Ansichten bei seinen Zeitgenossen vor allem auf Unverständnis stießen und er, wie er selber schreibt, „in diesen unseren modernen Tagen als Clown in einer großen Pantomime engagiert“ (ebd. 14) ist. Wohl auch deshalb wurde er lange Zeit vornehmlich übergangen und mit Verachtung gestraft. Der historische Burton spricht einen Umstand an, den Trojanow auch für seinen Roman fruchtbar macht, die Tatsache nämlich, dass die Wirklichkeit sich nicht unbedingt an Erzählungen von der Fremde ausrichtete, die unter angehenden Offizieren und Reisenden im damaligen Afrika im Umlauf waren. Der einsprachigen Erzählung stellt sich die mehrsprachige Wirklichkeit entgegen. Das spannungsgeladene Verhältnis zwischen einsprachiger Fiktion und mehrsprachiger Realität ist grundlegend sowohl für den Ausschnitt aus Burtons Brief als auch für Trojanows *Weltensammler*. Im Vordergrund steht die Frage, ob die Wirklichkeit sich durch Sprache erfassen lässt, inwiefern

1 Aus einem Brief Sir Francis Burtons an Monckton Miles. Zit. n. Trojanow 2007, S. 12.

sie durch die Sprache erst hergestellt wird bzw. in welchem Ausmaß die Sprache den Zugang zur Wirklichkeit sogar versperrt. Insofern bietet *Der Weltensammler* eine umfassende Auseinandersetzung mit den Grundlagen von Literatur als solcher, vor allem mit ihrem zwar oftmals missverstandenen, dennoch sich jahrtausendlang beharrlich behauptenden mimetischen Abbildungspotenzial.

Die eingangs zitierten Bedenken Burtons im Hinblick auf Abenteueransichten von englischen Offizieren in kolonialisierten Gebieten teilt auch sein fiktionales Pendant in Trojanows Roman. Die Abenteuerlust nicht nur Burtons, sondern so manch eines Reisenden und Offiziers dürfte jedoch angesichts des oftmals langweiligen und trostlosen Alltags in der Fremde eine Dämpfung erfahren haben. Den Helden von Trojanows Roman haben auch ehrgeizige Pläne und hochfliegende Erwartungen zur Flucht aus England nach Indien getrieben: „Kein halbes Jahr war es her, da war er von Greenwich aus aufgebrochen, in der Erwartung, aus dem Krämeralltag in das Reich famoser Heldentaten und zügiger Aufstiege überzusetzen, Ruhm und Ehre anzulaufen.“² Die prosaische Wirklichkeit Indiens zeigt sich indes von Burtons Plänen unbeeindruckt: „Die Sicherheitslage im Umkreis dieses Außenpostens gab zu keiner Sorge Anlaß, die Einheimischen verhielten sich ruhig, die letzten Verluste lagen schon Jahre zurück“ (WS 46f.), und „Afghanistan war anderswo und bereits befriedet“ (WS 48). Heldentaten fanden und finden wohl in Indien nicht statt, denn anderswo kommandierten „Männer seines Alters [...] dreitausend Sikhs, eroberten Länder für Ihre Majestät, die größer waren als Irland“ (WS 47). Dem zu spät gekommenen Burton scheinen solche heldischen Taten verwehrt zu sein. Statt sich mit Ruhm und Ehre zu bekleckern, bringt er nun tagein, tagaus „einer miserabel motivierten Truppe das Alphabet des Exerzierens bei“ (WS 46).

Der erdrückenden Langeweile des Alltags pflegte man als englischer Offizier daher in möglichst dicht von der Außenwelt abgeschotteten Klubs zu entkommen, einer Umgebung, in der es vor allem „gründlich heimelte“ und die „Oxford und London, auf ein weiteres, und wieder von vorne“ (WS 40) nachempfunden war. Da konnte man sich dann den „Eintopf“ bzw. „Mischklump“ (WS 39) vom Hals und aus den Augen halten, man konnte dort „von allem Fremden fern“ bleiben und unbehelligt an der „Landkarte der herrschenden Vorurteile“ (WS 23) weiterarbeiten, welche auch heutzutage die dominante Einbildungsgeographie vorwiegend prägt. Die Mehrsprachigkeit der Fremde wird gegen importierte Einsprachigkeit eingetauscht.

2 Trojanow 2006, S. 47. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „WS“ zitiert.

Burton behilft sich jedoch nicht mit der sekundären Ersatzheimat des Camps. Die für ihn einzig annehmbare Fluchtmöglichkeit vor dem Stumpfsinn des Offiziersalltags sieht er, allen Vorschlägen und Empfehlungen der anderen Offiziere zum Trotz, in der Annäherung an die Fremde, welcher er sich aussetzt. Dies geschieht bei ihm in erster Linie über das Erlernen von Sprachen: „Es gab nur eine Möglichkeit, sein Leben nicht zu verplempern: Sprachen lernen. Sprachen waren Waffen. Mit ihnen würde er sich von den Fesseln der Langeweile befreien, seine Karriere anspornen, anspruchsvolleren Aufgaben entgegensehen.“ (WS 47) Seine unverhoffte Landung in einem postheroischen Zeitalter macht Burton zwar einen Strich durch die Rechnung, seine Reaktion ist jedoch für einen Offizier – nicht nur englischen und nicht nur des 19. Jahrhunderts – bemerkenswert. Sie offenbart die Anlage des Romans, der in einer konsequent aufgefassten Mehrsprachigkeit in allen ihren Ausprägungen, das ‚heldische Potenzial‘ eines postheroischen Zeitalters zu verorten bestrebt ist.³

Burton bewaffnet sich mit Hindi, Gujarati, Sanskrit und Marathi, dazu noch mit dem Arabischen und Persischen. Statt in ein Reich von Heldentaten überzusetzen, wird der historische Burton übersetzen, unter anderem das *Kamasutra* und *Tausendundeine Nacht*. Für Trojanows Burton ist Sprachenlernen Distanzüberwindung, Ablegen der Fremdheit und Entkräftung von Differenzen: „Die Distanz, die zu überwinden war, schien ihm gering. Menschen messen Differenzen so große Bedeutung bei, doch werden diese von einem Umhang weggezaubert, von dem nachgeahmten Zungenschlag verscheucht.“ (WS 72) Dazu gehören auch nonverbale Sprachcodes, wie die ordnungsgemäße Übergabe von Geld an eine Kurtisane, oder wie „die Fingernägel geschnitten werden, wie man von seiner Mutter spricht, wie man mit dem Kopf wackelt, wie man auf seinen Fersen kauert, wie man seiner Begeisterung Ausdruck verleiht“ (WS 92). Dem „grenzenlose[n] Desinteresse“ (WS 362) seiner Landsleute allem Fremden gegenüber setzt er eine gesteigerte Aufmerksamkeit entgegen, er ist „ein Schwamm, der alles aufsaugt; angespannt, voller gieriger Achtsamkeit“ (WS 336). Allerdings ist Burton kein bloßer Beobachter des Geschehens und der fremden Umgebung, er setzt sich der Fremde aus, taucht in sie ein. Er

3 Der Begriff „heldisch“ steht in der Tradition von Michail Bachtins epischem Helden. Der epische Held ist nach Bachtin stets eindimensional, einsprachig, vergangenheitsfixiert, während der Roman dreidimensional, mehrsprachig und gegenwarts- sowie zukunftsorientiert ist (vgl. dazu Bachtin 1989). Insofern ist auch die Sprache im Roman stets „auf der Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Das Wort der Sprache ist ein halb fremdes Wort“ (Bachtin 1979, S. 185), der Roman infolgedessen „das ewig suchende, immer wieder sich selbst erforschende und alle seine konsolidierenden Formen revidierende Genre“ (Bachtin 1989, S. 250).

beginnt sich zu verkleiden, um die Befremdung aus dem Weg zu räumen. Dies bleibt jedoch nicht nur auf sein äußerliches Erscheinungsbild beschränkt, die bloße Verkleidung soll überwunden werden: „Er steigerte sich hinein. Bald bildete er sich ein, er könne denken, sehen, fühlen wie einer von uns. Er begann zu glauben, er verkleide sich nicht, sondern verwandle sich. Er nahm sie sehr ernst, diese Verwandlung.“ (WS 92) Eine Metamorphose ist es demnach, die Burton anstrebt, die Verwandlung aus einer Gestalt in eine andere, wodurch der Roman an eine jahrtausendealte literarische Tradition anknüpft. Burtons Metamorphose ist dabei tiefgreifend und konsequent, „mit seinem Bart, der schwarz wucherte, mit seiner Hautfarbe, die sich eindunkelte, bis er von einem Araber nicht zu unterscheiden war, mit den Gewändern, die er sich überzog, entfernte er sich von dem Aussehen, das sich die hohen Herren bestimmt wünschten“ (WS 450f.). Er entfernt sich gewissermaßen von seinem ursprünglichen Selbst.

Das metamorphotische Potenzial Burtons erstreckt sich jedoch zugleich auch auf sein Innerstes, es geht also bloß vordergründig um einen klassischen Gestaltwechsel. Es werden an Tabus rüttelnde Fragen angestoßen, die sich bei weitem nicht in Burtons äußeren Verwandlungen erschöpfen, sondern beispielsweise sein Verhältnis zum Glauben, zum Transzendentalen betreffen, was wiederum nicht nur bei seinen Landsleuten auf Ablehnung stößt, sondern auch bei seinem indischen Diener Naukaram im ersten Teil des Romans: „[E]r nahm an, in seinem Glauben genauso von einem Überwurf zum anderen wandeln zu können wie in seinem Benehmen, in seiner Kleidung, in seiner Sprache. Und als mir das klar wurde, verlor ich einen Teil meines Respektes für ihn.“ (WS 97) Hierdurch wird er nicht nur für seine Landsleute und Mitoffiziere zum Außenseiter, er wird Außenseiter an sich, „er wurde getrieben von Dschinns, die allen anderen fremd waren, Dschinns, die er keinem verständlich machen konnte“ (WS 404), heißt es dazu aus dem Mund von Sidi Mubarak Bombay im dritten Teil. Es sind somit fundamentale Fragen nach der Grenze, nach Identität, nach der Möglichkeit von Identitätssenz(en), die im Roman aufgeworfen werden, und sie sind allesamt in der Spannung zwischen Ein- und Mehrsprachigkeit verankert.

Die Produktivität des Nichtverstehens

Ilija Trojanow macht so die Mehrsprachigkeit und das Unverständliche zur Grundlage seines Weltverständnisses, was nicht nur im *Wel-*

tensammler zum Ausdruck kommt. Dies ist im Wesentlichen auch biographisch nachvollziehbar, denn Trojanow wurde im Alter von sechs Jahren der Mehrsprachigkeit ausgesetzt. Dies geschah in einem Flüchtlingslager nahe Triest, wo er und seine Eltern nach ihrer Flucht aus Bulgarien den ersten temporären Zufluchtsort im „Gelobten Land“⁴ – so die ironische Bezeichnung in seinem ersten Roman *Die Welt ist groß und Rettung lauert überall* – fanden. Im Zusammenhang mit dieser frühen Erfahrung im italienischen Flüchtlingslager schreibt Trojanow im Vorwort zu seinem Essayband *Der entfesselte Globus*: „Mit sechs wurde ich ins Unverständliche geworfen.“⁵ Sein Weg führte ihn nach einem Kurzaufenthalt in Deutschland nach Nairobi, Paris, München, Mumbai, Kapstadt und Wien. Eine wesentliche, keineswegs selbstredende Folge dieser ungewöhnlichen Biographie ist, dass Trojanow sich in mehreren, nicht nur europäischen Sprachen heimisch fühlt, die regelmäßig in seine Texte einfließen. Mehrsprachigkeit ist darüber hinaus in Trojanows Essays oftmals Gegenstand der Reflexion.

Der frühe Wurf ins Unverständliche wird von Trojanow bezeichnenderweise zum Moment der Festigung der eigenen Erinnerung erklärt: „Seit jenem Tag, an dem ich mit Mutter und Vater in ein Lager kam, in dem die vielen unverständlichen Zungen gesprochen wurden, kann ich meiner Erinnerung vertrauen“ (ebd.). Dieser Kommentar ist durchaus als ein Versuch der Selbstverortung der eigenen Poetik zu sehen, denn er entsteht, als Trojanow als Autor bereits etabliert ist. Die Welt der Mehrsprachigkeit und der daraus hervorgehenden Spannungen ist somit die Welt, in die Trojanow sein sich erinnerndes, bewusstes Ich eingebettet sehen will. Er entpuppt sich somit ironischerweise als ein Reaktionär, denn er knüpft er an die „transhistorische Normalität menschlicher Mehrsprachigkeit“⁶ an, welche erst in jüngerer Zeit der „Obsoletheit der Einsprachigkeitsideologie“ (ebd. 36) weichen musste, die sich vor allem „in hochzentralisierten Ländern wie den Staaten Westeuropas und den Vereinigten Staaten etabliert hat“ (ebd. 37). In diesem „märchenhaften Denkmodell“ gilt Mehrsprachigkeit „als absichtliche, strategische oder auch zufällige Erweiterung des natürlichen Zustands der Einsprachigkeit“ (ebd. 36).

Das machtpolitische Potenzial der Einsprachigkeitsideologie liegt auf der Hand.⁷ Die institutionelle Etablierung der Einsprachigkeit als

4 Trojanow 1996, S. 87.

5 Trojanow 2008, S. 7.

6 Gramling 2020, S. 37.

7 Vgl. dazu u. a. Yildiz 2012, S. 1-29.

Norm liefert klare Ausschlussmechanismen. Das Beharren auf Einsprachigkeit ist nämlich vom Gedanken der Reinsprachigkeit nicht zu trennen. Als ein Beispiel unter zahllosen, die sich keineswegs nur auf die Vergangenheit beziehen, sondern auch nicht allzu selten in der Gegenwart verortet werden können, kann der Sprachreinigungseifer der deutschen Sprachgesellschaften des 17. und 18. Jahrhunderts angeführt werden. Das Reinheitsdenken ist dabei stets ein Quelldenken, ein Denken von einem legitimierenden, weil vermeintlich ungetrübten, Ursprung her. Zuflüsse welcher Art auch immer sind trübend, zersetzend, störend, denn sie verschmutzen das reine Wasser der Quelle. Die Auseinandersetzung mit Mehrsprachigkeit ist demnach in jeder Hinsicht ein Fischen im Trüben.

Die Einsprachigkeitsideologie teilt so die Welt im Bachtinschen Sinne episch ein, ganz nach dem Motto: „Wo es Schmutz gibt, gibt es auch ein System.“⁸ Eine der Folgen der Dominanz von Einsprachigkeit ist wohl auch eine gewissermaßen metaphysische Aufwertung der Muttersprache, wodurch die Vorstellung vom natürlichen Zustand der Einsprachigkeit eine zusätzliche emotionale Aufladung erhält. Die Verklärung der Muttersprache ist eine Folge der Annahme ihrer absoluten Vorgegebenheit, wir glauben nämlich, so Douglas, „daß wir unsere Muttersprache passiv empfangen haben, und übersehen dabei unseren Beitrag zu den Veränderungen, die sie im Laufe unseres Lebens durchmacht“ (ebd. 16). Mit der Festigung der Muttersprache geht eine Festigung der mit ihr empfangenen Werte einher, denn „Betrachtungen über Schmutz“, d. h. über das, was nicht dazu gehört, „schließen Betrachtungen über die Beziehung zwischen Ordnung und Unordnung ein, zwischen Sein und Nichtsein, Gestaltetem und Ungestaltetem, Leben und Tod“ (ebd. 17).

Mit seiner betonten Etablierung der Mehrsprachigkeit als Grundlage der Erinnerung und des Denkens rüttelt Trojanow daher an tabuisierten Selbstverständlichkeiten. Dies bedeutet den betonten und bewusst vollzogenen Verzicht auf vordergründig einsprachige Verstehbarkeit und Sicherheit der Muttersprache sowie auf alles, was damit einhergeht. Die Entkopplung von Einsprachigkeit als Grundlage des Denkens wirft ein entscheidendes Licht sowohl auf Trojanows Kulturauffassung als auch auf seine Auffassung der eigenen Poetik. Es handelt sich nämlich um die Ablehnung des von einem Zentrum her gedachten, da auf einer dominanten, einheitsstiftenden Sprache basierenden Kulturkonzepts. Es sind die vermeintlichen – nicht nur geo-

8 Douglas 1985, S. 52f.

graphisch gedachten – Ränder, die im Fokus von Trojanows Interesse stehen. Nicht zufällig bildet daher das Motiv des Reisens die Grundlage des Sujets fast aller seiner Romane.

Das Potenzial des Unverständlichen wird von Trojanow stets betont, so auch in *Nach der Flucht*: „Er fühlte sich wohl in der Unverständlichkeit. Auf Reisen beglückte ihn ein Bus voll fremder Laute. Zu Hause nutzte er das Internetradio, um sich dem auszusetzen, was er nicht begreifen kann. Eine gemalte japanische Speisekarte gemahnt ihn, die Rätsel zu sehen, bevor er das Land verbrennt mit dem Abdruck seiner Füße.“⁹ Die Unverständlichkeit und das Unbegreifliche schärfen die Sinne, sie öffnen die Ohren und die Augen und ermöglichen eine unmittelbare Wahrnehmung, die sich vom bereits Gewussten nicht überblenden lässt. Das Nichtverstehen wird als die notwendige Bedingung des Verstehenkönnens aufgefasst und in den Erkenntnisvorgang integriert, denn es bedeutet eine Öffnung zum Nichtverstandenen sowie zur Rätselhaftigkeit der Welt hin. Zugleich lässt sich Fremdsprachiges oftmals bereits aus dem Kontext erschließen, durch seine bloße Präsenz und die Anbindung an bekannte Muster. Als ein Beispiel unter vielen kann man eine Stelle aus dem *Weltensammler* anführen: „Wir beteten zu Bilal, denn Bilal galt uns als der erste und mächtigste Ahne. – Das ist Shirk! – Ach, Baba Quddus, was ist schon Shirk und was nicht, was war von Anfang an wahr und was bleibt für alle Zeiten wahr?“ (WS 334)

Die Gegenfolie zu dieser Art der produktiven, erkenntnisfördernden Unverständlichkeit im Kontext von Mehrsprachigkeit sieht Trojanow in der sprachlichen Produktion von Leerstellen, die fremdsprachlich besetzt werden. Ausgehend von einer Werbung, in der das Wort „Dschibuti“ verwendet wird, geht Trojanow auf die häufigen Fälle von sprachlicher Produktion von Leere ein, die als Projektionsfläche für eigene unverrückbare Vorstellungen zu dienen hat:

Dschibuti ist einfach ein schönklingender Lückenbüsser in der eigenen Phantasie; ein Signifikant für eine bedrohliche Fremde – undurchschaubar, unberechenbar und auf jeden Fall ganz weit weg. [...] Dschibuti wird benutzt wie früher Timbuktu. Es verweist auf etwas, das man nicht näher kennenlernen möchte, auf all das, was jenseits der zivilisierten Welt liegt.¹⁰

9 Trojanow 2017, S. 100.

10 Trojanow 2008, S. 59.

Jenseits des Nichtverstehens, das als notwendige Bedingung des Verstehens betrachtet und als Teil einer Verstehensstrategie aktiv herbeigeführt werden muss, gibt es die Indifferenz als das erkenntnistindernde Nichtverstehen, das sich seiner selbst nicht bewusst geworden ist. Die Rätselhaftigkeit des Fremden verbleibt in diesem Fall hinter der Oberfläche der eigenen Vorstellungen, die jeglichem Erkennen im Wege stehen.

Die konkrete Erfahrung des Fremden schafft jedoch keine Aufhebung der Indifferenz, ganz im Gegensatz, wie im *Weltensammler* dargelegt wird. Mehrfach wird dort die werte- und wertungsbehaftete Produktion sprachlicher Projektionsflächen thematisiert. Die sprachliche Verfestigung setzt bei diesem Prozess die Erfahrung außer Kraft und schottet ab, indem sie die fremde Umgebung den in ihr enthaltenen Vorstellungen von ihr angleichen. Die „Landkarte der herrschenden Vorurteile“ (WS 23) wird so von den englischen Offizieren über das ihnen Unbekannte gestülpt, eine Auseinandersetzung somit verhindert: „Sie hatten ausgiebig vermessen und waren sich nun sicher, welche Worte Indien gerecht wurden. Das Klima: ‚fatal‘, die Bediensteten: ‚beschränkt‘, die Straßen: ‚septisch‘, und die indischen Frauen: alles zugleich [...] am besten Sie halten sich von allem Fremden fern!“ (WS 23) Die englischen Offiziere impfen so über die sprachliche Erzeugung von „Schmutz“ im Sinne von Mary Douglas der neuen Umgebung „eine neue, positive Ordnung“¹¹ ein und verschließen sich der Fremde. Die dogmatische Sezierung der Welt durch Sprache entfaltet sich hier in ihrer vollen Wucht.

Mehrsprachigkeit schafft da Abhilfe, wie eine weitere Stelle aus *Nach der Flucht* zeigt, die zudem vor Augen führt, wie eng Trojanows Literaturauffassung mit Mehrsprachigkeit verknüpft ist. Dort heißt es:

Die Vielfalt der Sprachen ist an sich schon Poesie. So wie die Vielfalt des Glaubens an sich schon göttlich ist (vielleicht ist diese Vielfalt der einzig mögliche Gottesbeweis). Wenn die eigenen Ahnen verstummt sind, bleibt die Wahl der spirituellen Vorfahren einem selbst überlassen. Auf den Fresken des Palo-Monte-Kults prangen Lehrer wie Buddha und Propheten wie Mohammed neben schwarzen Jungfrauen und afrikanischen Schutzgeistern. Jeder, der erwählt wird, kann angerufen werden. Freie Götterwahl.¹²

11 Douglas 1985, S. 13.

12 Trojanow 2017, S. 99.

In der Zusammenführung von Sprachvielfalt und Poesie wird der Mehrsprachigkeit als solcher ein poetischer Wert zugesprochen, gewissermaßen eine sich der Sprache entziehende bzw. über die Sprache hinausgehende Wirkung, die Trojanow in allen seinen Texten fruchtbar zu machen versucht. Durch die Anbindung an die freie Götterwahl wird zudem der so verstandenen, in der Vielsprachigkeit begründeten Poesie eine metaphysische Bedeutsamkeit zugesprochen, die zugleich mit Prozessen der Entdogmatisierung gleichgesetzt wird. Auffällig ist Trojanows Streben nach einer Durchdringung aller werterelevanten Bereiche mit Mehrsprachigkeit. Die „Monsunströme an fremdsprachlichem Originalton“, die Trojanow laut Alexander Honold „auf seine Leser herabregnen [läßt]“, ¹³ zeigen: „Trojanow macht ernst mit der Fremdheit der anderen Sprachen“ (ebd. 102). Nicht nur Muttersprache und Heimat, die Ursprungsmetaphern schlechthin, werden für die Erinnerung als nichtexistent, bestenfalls zweitrangig abgetan, auch die religiös-dogmatische Eindeutigkeit wird zugunsten der Vielfalt abgelehnt. Gerade in der religiösen Vielfalt sieht Trojanow die Essenz des Glaubens.

Ein solcher Umgang mit Sprache bewirkt eine fortwährende Selbstreflexion und ist als ein stetiger Prozess der Hinterfragung von Grenzen aufzufassen, im vollen Bewusstsein dessen, „dass die Sprache auch uns hinterfragt“. ¹⁴ Selbstverständlich geht es dabei auch, wie bereits festgestellt wurde, um „Entautomatisierung von Wahrnehmung [...], um Verfremdung, um die Schaffung von ‚Poetizität‘, etwa durch wörtliche Übersetzungen, und nicht zuletzt um die Generierung von Fremdheit selbst.“ ¹⁵ Sprache wird somit in der Verwendung zum Thema ihrer selbst, sie schiebt sich in den Vordergrund und verselbständigt sich, sie ist stets präsent, gerät nie zur Selbstverständlichkeit und bleibt stets unkonsumierbar. Der Umgang mit der Sprache ist ein Reflektieren in der und durch die Anwendung, weil sie sich keinem sprachlichen Kanon unterwirft und nicht zur Selbstverständlichkeit gerät. Sprache wird dadurch zur „reinsten[n] Sprachalchemie, beschworen mit unkanonischen Mantras der Hybridität“, ¹⁶ wie er an einer Stelle im Zusammenhang mit dem Werk des indischen Autors Goovinda Vishnodas Desani hervorhebt. Der Hinweis auf Sprachalchemie und Hybridität der Sprache lässt sich vor allem im Kontext der alchemistischen Sympathie- und Signaturenlehre einordnen, die auf der Vorstellung beruhen,

13 Honold 2007, S. 99.

14 Trojanow 2018, S. 15.

15 Holdenried 2014, S. 12.

16 Trojanow 2008, S. 94.

dass Ähnlichkeiten der äußeren Form von ganz unterschiedlichen Objekten auf eine „innere“ Verwandtschaft, eine okkulte Beziehung, hinweisen. Im magischen Denken gibt es *keinen Zufall*. Jedes Ereignis, jedes Geschöpf, jedes Ding steht in einem verborgenen Kontext mit anderen Wesen oder Objekten und trägt eine Botschaft in sich, die man allerdings zu lesen verstehen muss.¹⁷

Das alchemistische Beharren auf Verwandtschaft wird im *Welten-sammler* ausdrücklich als Burtons Vorgehensweise in der Auseinandersetzung mit dem Fremden betont: „Ich durchschaue dich. Deinen Trick. Du übertreibst die Gemeinsamkeiten und verschleierst die Unterschiede.“ (WS 178) Es ist eine auf den Kopf gedrehte Selbstverständlichkeit, die hier ihren Ausdruck findet.

Trojanow führt jedoch das magisch-alchemistische Potenzial der Sprache ganz nüchtern und mit einem Augenzwinkern begleitet auf die historische Entwicklung eines Wortes zurück, auf seine Etymologie, in der das Fluide und Hybride eines Worts seinen Ursprung hat. Der Brahmane Upanitsche, Burtons Sprachlehrer, der ihm auch Erkenntnisse über die indische Kultur sowie den Hinduismus vermittelt, klärt seinen Schüler an einer Stelle über die Etymologie des Worts „Elefant“ auf:

Sie mögen ungewöhnliche Wörter? Sie müssen Sanskrit lernen. Die Welt ist erschaffen aus den einzelnen Silben dieser Sprache. Alles stammt von Sanskrit ab, nehmen sie das Wort Elefant, auf Sanskrit Pilu, wo besteht denn die Ähnlichkeit, werden Sie fragen, folgen Sie mir, nach Iran, dort wurde daraus Pil, weil die Perser kurze Endvokale ignorierten; im Arabischen wurde aus dem Pil ein Fil, denn das Arabische kennt kein P, wie sie bestimmt wissen, und die Griechen, die hängten gerne -as an alle arabischen Begriffe, gekoppelt mit einer Konsonantenverschiebung haben wir schon ein elephas, und von dem ist es nur ein etymologischer Katzensprung zum Elefanten, wie Sie ihn kennen. Ich sehe, wir werden uns vergnügen. (WS 54)

Mit dieser etymologischen Übung, die wie eine linguistische Selbstverständlichkeit anmutet, wird das Wort aus seiner Gegenwärtigkeit gelöst und in seiner historischen Tiefe geöffnet. Die Aufmerksamkeit wird auf das Verborgene und Verbindende gerichtet, das in der Sprache unerkannt und oftmals unerkennbar mitschwingt. Die Auf-

¹⁷ Priesner 2022, S. 15.

klärung der Herkunft eines Wortes führt somit gleichsam zu dessen Verrätselung. Sie ist einer – im Grunde auch magischen – Bemächtigung der Welt durch eindeutige Namensvergebung, die im dritten Teil des Romans Burtons Reisegefährte, der leidenschaftliche Jäger Speke leistet, diametral entgegengesetzt. Eine linguistische Übung gibt so paradoxerweise das magische Potenzial der Sprache frei, denn in den verborgenen Schichten des Worts offenbart sie das Gemeinsame. Die aus einer magischen Sprachauffassung stammende Sympathielehre wird dadurch aus dem Kontext des Glaubens und Aberglaubens gelöst, sie wird gewissermaßen säkularisiert, nicht jedoch entzaubert. Die Sprache behält somit ihre magische Beschwörungsfunktion, allerdings vollzieht sich diese nicht in einem Modus des Raunenden und Verklärend-Mystischen, sondern im Modus des Spielerischen. Das in alchemistischen Lehren zwischen den Dingen der Welt vorherrschende Konzept der Sympathie, von dem Alchemisten sich auch die Möglichkeit einer heilenden Einwirkung auf die Welt versprochen, wird durch die etymologische Aufklärung in die historische Dimension der Sprache verlegt. Die Grenzen zwischen den einzelnen Sprachen erweisen sich als fließend und durchlässig, selbst wenn dies nicht mehr wahrgenommen werden kann. Das Unterscheidende entpuppt sich als ein Oberflächenphänomen.

Absage an die Einstimmigkeit

Die bisher erörterte Mehrsprachigkeit sowie deren Funktion in der Poetik Ilija Trojanows ist von der strukturellen im *Weltensammler* nicht zu trennen. Wie Bachtin im Zusammenhang mit dem Roman ausgeführt hat, durchdringt Mehrsprachigkeit den Roman als Gattung vollends, so dass die Auswirkungen dieser Mehrsprachigkeit in der Struktur eines Romans, in dem Mehrsprachigkeit eine grundlegende Rolle spielt, notwendig in diesem Kontext berücksichtigt werden müssen. So hat Stephanie Catani, ausgehend von der konsequent multiperspektivischen Gestaltung des *Weltensammlers*, bereits auf die radikale Unzuverlässigkeit des Erzählers hingewiesen und bemerkt, dass Trojanow durch die Wahl eines solchen Erzählverfahrens „die Fiktionalisierung der Geschichte zum Gegenstand des Erzählens“¹⁸ mache. Dadurch würden „die Möglichkeiten eines glaubwürdigen, mit den Fakten übereinstimmenden Erzählers grundsätzlich“ (ebd.158)

18 Catani 2009, S. 158.

geleugnet und ein „Geschichtsbild generiert, das im Moment seiner narrativen Vergegenwärtigung stets neu entsteht“ (ebd. 159). Ein auf Mehrsprachigkeit begründeter, polyphoner Umgang – nicht nur – mit Geschichte ist in diesem Roman der einzig präsente.

Dies zeigt bereits die Anlage des Romans, der in drei relativ selbständigen Teilen drei Stationen aus dem Leben von Richard Burton aufgreift, und zwar seine Zeit als Offizier in Indien und im Sindh, seine Pilgerreise nach Mekka sowie seine mit John Hanning Speke unternommene Entdeckungsreise zu den Quellen des Nils. Alle drei Teile des Romans behandeln Möglichkeiten der Sicherung von Vergangenheit und stellen eine Auseinandersetzung mit dem ihr inhärenten Unklaren, Diffusen dar. Eingerahmt sind diese drei Stationen von einem Prolog und einem Epilog, in denen Burtons Ableben im Mittelpunkt steht. Die drei Teile des Romans sind im Roman ausdrücklich als Versuche der Rekonstruktion von Stationen aus dem Leben des Protagonisten gekennzeichnet. Das hierzu ausgewählte Verfahren steht allerdings in einem radikalen Gegensatz zum epischen Umgang mit der Vergangenheit im Bachtinschen Sinne, die in ihrem absoluten Sosein bloß episch-einsprachig abgebildet zu werden hat. Trojanows Roman baut die Vergangenheit als eine Mehrfacherzählung auf, die von den sie erzählenden Stimmen sowie den mit diesen Stimmen einhergehenden Horizonten nicht zu trennen ist, die im Roman aufeinanderprallen und in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen.

Dass es sich beim Erzählen von Vergangenheit auch um einen Kampf um die Vergangenheit handelt, bei dem man um höherer Interessen willen möglicherweise bewusst wider besseres Wissen agiert, wird im Prolog eindeutig vor Augen geführt und im Epilog wiederaufgenommen. Im Prolog wird Burtons gewissermaßen postmortale Zwangsrückkonversion geschildert, und zwar durch das auf ausdrücklichen Wunsch seiner Frau vollzogene „Sakrament für den Sterbenden“ (WS 14). Die Erteilung des Sakraments wird jedoch von den Bedenken des Priesters überschattet, ob denn Burton zuletzt überhaupt noch katholisch und ob das Sakrament sein eigener Wunsch gewesen sei. Besiegelt werden soll diese „letzte Verwandlung“ – so der Titel des Prologs – Burtons zur Eindeutigkeit hin durch die Verbrennung von Burtons Notizbuch, die vom Gärtner Massimo vollzogen werden soll. Dazu wird ein „Scheiterhaufen“ (WS 15) errichtet, auf dem das Notizbuch landet, worauf dann aus dem brennenden Notizbuch Szenen aus Burtons Leben aufsteigen. Burton erleidet also gleichsam einen zweifachen Tod, einen zur Unsterblichkeit der Seele, einen zu deren Wiedergeburt hin.

Diese doppelte Spannung zwischen dem Außenblick auf Burton und seiner angenommenen Selbstverortung auf der einen, aber auch der Burton selbst immanenten Spannung auf der anderen Seite wird den gesamten Roman prägen, was in seinem Gespräch mit einem Offizier zum Ausdruck kommt: „Ich gehe davon aus, Major, daß man verschiedenen Loyalitäten treu sein kann. Sie konstruieren einen unlösbaren Konflikt.“ (WS 202) Das Verhältnis von Vergangenheit und erschiebener Vergangenheit wird somit von Anfang an als ein dogmenbehaftetes charakterisiert. Der Umgang mit Vergangenheit wird eingeführt als der Versuch der Übersetzung von Mehrsprachigkeit in Einsprachigkeit. Thematisiert werden das Herr-Werden über das Vergangene sowie die dahinter wirkenden Mechanismen.

Zugleich werden die Grundlagen dieser Mechanismen ironisch gebrochen und unterwandert. Selbst der Glaubwürdigkeit und Vollständigkeit des am Anfang als sehr bedeutsam eingeführten Notizbuchs Burtons wird allmählich ihre Autorität in Bezug auf sein erzähltes Leben entzogen. Von Anfang an sind die Notizen dabei sprachlich nicht fixiert: „Anfänglich hatte er seine Notizen, die unverfälglichen wie auch die geheimen, zwar auf englisch, aber in arabischer Schrift verfasst. Mit der Zeit [...] begann er, diese Vorsichtsmaßnahme zu missachten. Die Schrift nahm lateinische Form an.“ (WS 264) Sie sind in ihrer ursprünglichen Form unverständlich, unzuverlässig und unvollständig, er muss sie „dechiffrieren, die zerschnittenen Zettel zusammenkleben, die Beobachtungen in gebotener Länge aufzeichnen“ (WS 317). Unmittelbarkeit des Festhaltens durch Verschriftlichung ist selbst im unmittelbar Festgehaltenen nicht gegeben, von Anfang an tut sich eine Kluft zwischen der Vergangenheit und deren Vergegenwärtigung auf. Das Spiel mit der mangelnden Zuverlässigkeit persönlicher schriftlicher Zeugnisse findet seinen Höhepunkt darin, dass nach einem Erdbeben im afrikanischen Urwald die Notizen in den Händen von verspielten Affen enden, wonach sogar ein Notizbuch fehlt. Außerdem werden die Notizbücher feucht, was zu einem Verschwimmen der Schrift führt:

[D]ie Schrift ist verschwommen. Nicht überall, ein lesbarer Kern ist erhalten. Wie die Fäulnis, die eine Frucht von außen befällt, ist die Nässe an den Rändern eingedrungen, sie hat den Sinn der oberen und der unteren Zeilen verwischt, sie hat die letzten Buchstaben jeder Zeile zerbissen, etwa ein Drittel, und sein Eindruck bestätigt sich bei jedem Notizbuch, das er aufschlägt, ein Drittel seiner Beobachtungen, Nachforschungen,

Beschreibungen und Reflexionen ausgelöscht. Einen Teil würde er aus der Erinnerung rekonstruieren können, aber auch in der Erinnerung, das wußte er, verschwimmt die Schrift. (WS 449f.)

Das Bild vom erhaltenen Kern und dem verschwommenen Rand evoziert die Vorstellung der von einem festen Zentrum bestimmten Kultur, die an ihren Rändern zerläuft. Diese Vorstellung wird zugleich durch das Bild als eine Chimäre entlarvt, denn bei dieser Vorstellung handelt sich um eine auf der Wechselwirkung von Zufall, Spiel und Autorität des Schreibenden begründete Rekonstruktion. So ist auch das Verbrennen des Notizbuchs am Anfang des Romans eine Fährte, die sich im weiteren Verlauf des Romans als äußerst unsicher erweist, denn bei der Rekonstruktion von Burtons Leben kann es sich nicht um eine bloße Rekonstruktion des im Notizbuch Festgehaltenen handeln. Die vielbeschworene „Unantastbarkeit des Geschriebenen“ (WS 197) entpuppt sich somit als eine grundlegend dogmatische Konstruktion.

Die Vorstellung vom sich entziehenden Kern bildet so die Grundlage für den ganzen Roman. Allen drei Teilen liegt die im Endeffekt erfolglose Suche nach einem sich entziehenden Kern, nach dem Urtext, nach der Quelle bzw. nach dem Ursprung, die gewissermaßen einen einsprachigen, monophonen Zugang zur Welt begründen würden. In allen drei Teilen bleibt diese Suche vordergründig erfolglos, wohl ganz im Sinne Burtons, dessen Grundüberzeugung am Ende des Romans zum Ausdruck kommt, allerdings wieder vermittelt, durch die Worte eines augenzwinkernden Bischofs: „Daß wir suchen wollen, natürlich, aber auf gar keinen Fall finden. Genau das habe er sein Leben lang getan, sagte er“ (WS 466). Allen drei Teilen ist die Suche nach dem Menschen Francis Burton gemeinsam, in allen drei Teilen wird der Versuch unternommen, den Menschen Burton zu fassen, dieser entzieht sich jedoch bis zum Ende, was stellvertretend für alle Erzähler im Roman Sidi Mubarak Bombay zusammenfasst, wenn er sagt: „[D]ieser Bwana Burton, er war mir ein Rätsel von Anfang an, er ist mir ein Rätsel geblieben“ (WS 404). Diese Rätselhaftigkeit ist bedingt durch die Unmöglichkeit der Zurückführung der Vielfalt auf Einklang. Darüber hinaus stellt die Pilgerreise nach Mekka im zweiten Teil den Versuch einer religiösen Annäherung an ein metaphysisches Sinnzentrum, die Suche nach der Nilquelle die metaphorische Suche nach einem Ursprung dar.

Der erste Teil des Romans nimmt jedoch im Kontext einer formalen Verwirklichung von Mehrsprachigkeit als Polyphonie einen besonde-

ren Stellenwert ein. Dies zeigt bereits der parataktische Titel *Die Geschichten des Schreibers des Dieners des Herren*. Dieser Titel stellt die Polyphonie des Erzählens bereits am Anfang unmissverständlich fest. Ein Erzählstrang, der biographische, ist dann Burton und seiner Zeit in Indien und Sindh gewidmet, der andere, poetologische, befasst sich in gewissem Sinne mit der Aufklärung des Titels, wobei die zwei Stränge miteinander verzahnt sind. Beide sind insofern gleichwertig, der poetologische Strang steht dem biographischen keineswegs nach. Die Thematisierung der Entstehung des Textes erweist sich als gleichwertig wie der Text selbst und ist von ihm nicht zu trennen. Der poetologische Strang erzählt somit die Geschichte der Entstehung von parataktischer Mehrsprachigkeit und Polyphonie.

Darin sucht Naukaram, der des Schreibens unkundige ehemalige Diener von Burton, einen Lahiya, einen öffentlichen Schreiber, auf, damit dieser ihm einen Empfehlungsbrief verfasst. Er erzählt ihm zu diesem Zweck von seiner Zeit mit seinem einstigen Herrn. Vordergründig steht also eine zweckgebundene Rekonstruktion der Vergangenheit im Mittelpunkt des Erzählens. Naukaram ist jedoch kein geübter Erzähler, so dass das Geschriebene stets im Zusammenspiel zwischen Naukaram und dem Lahiya entsteht. In ihrer Zusammenarbeit werden somit auch das Wechselverhältnis von mündlichem und schriftlichem Erzählen sowie die jeweils zugrunde liegenden Gesetzlichkeiten als Thema aufgeworfen. Je länger jedoch ihre Zusammenarbeit dauert, desto mehr gerät für den Lahiya der eigentliche Anlass seiner Arbeit in den Hintergrund. Mit den Ausführungen seines Wortgebers unzufrieden, „blieb ihm, dem Lahiya, nichts anderes übrig, als das Ausgesparte einzufügen. Es war seine Pflicht zu vervollständigen.“ (WS 124) Es wird zunehmend klarer, dass der Lahiya in seiner Arbeit immer freier verfährt. Der Empfehlungsbrief entwickelt sich immer mehr zu einer Erzählung, in der die Erzähllogik die Wirklichkeit verdrängt, was auch Naukaram nicht verborgen bleiben kann: „Sie haben mein Leben auf den Kopf gestellt.“ (WS 82) Das Abweichen von der Wirklichkeit wird vom Lahiya dabei mit einem Wahrheitsanspruch gekoppelt: „Das ist wahre Gewissenhaftigkeit, dachte er, die Geschichte zur Wahrheit zu verfälschen.“ (WS 126)

Parallel dazu gewinnt die Erzählung allmählich Macht über den Schreiber. Der Schreiber gerät in Abhängigkeit vom Erzählen. Er, der anfangs von Naukaram für das Schreiben bezahlt wurde, gibt am Ende dem Diener Geld, damit dieser ihm seine Geschichte zu Ende erzählt. Nicht nur die Zweckgebundenheit des Schreibens, auch die

institutionellen Beziehungen zwischen den Akteuren werden so durch das Erzählen untergraben. Das Erzählen entfernt sich jedoch nicht nur von der Vorlage Naukarams, es scheint sich auch zunehmend von den Absichten des Lahiya zu lösen und ein Eigenleben zu entwickeln. Es verfährt immer mehr nach einer ihm inhärenten Logik, die sich mit dem Begriff der Autopoiesis umschreiben ließe. Die Loslösung des Textes von seinem Urheber wird zusätzlich betont durch die Entscheidung des Lahiya, die Erzählung von seiner Frau beenden zu lassen, und zwar „[a]us alter Tradition. So wie kein Mensch das gesamte Mahaabhaarata lesen sollte“ (WS 198). Es handelt sich hierbei um einen unmissverständlichen Verzicht auf eine monophon ganzheitsschaffende Autorschaft. In den Vordergrund drängt sich das Werk selbst, es „überragte ihn [Lahiya], mächtig und fremd, als sei es nicht aus ihm heraus entstanden, als habe er nicht alles gelenkt“ (WS 197). Eine ähnliche Erfahrung im Zusammenhang mit seinem eigenen Erzählen schildert auch Sidi Mubarak Bombay im dritten Teil des Romans, wenn er sagt: „[M]anchmal überkommt mich der Verdacht, meine Worte hätten meine Schritte überholt, meine Berichte von den Ereignissen hätten die Ereignisse in den Schatten gestellt“ (WS 428). Sein autopoetisches Leistungsvermögen gewinnt das Erzählen dabei auch aus dem beständigen Zusammenfluss verschiedener Entitäten. Zweckgerichtetes Schreiben verwebt sich mit einem vordergründig zweckentbundenen. Das mündliche Erzählen Naukarams steht in einem spannungsgeladenen Wechselspiel mit dessen Verschriftlichung durch den Lahiya. Wirklichkeit und Fiktion durchdringen sich immerwährend. Biographisches und autobiographisches Erzählen fließen ineinander, denn Naukaram kann über Burton nicht erzählen, ohne über sich selbst zu erzählen. Dadurch wird auch die Festlegung einer klaren Hauptfigur erschwert, weil sich die erzählenden Figuren auch als Hauptfiguren aufdrängen. Bei Sidi Mubarak Bombay wird das zusätzlich dadurch verstärkt, dass er als „afrikanisches Pendant des Protagonisten“ aufgebaut ist, so dass die „Gegensätze und Gemeinsamkeiten ihrer Lebensgeschichten [...] eine Art spiegelbildliche Konvergenz [ergeben]“. ¹⁹ Überdies zerfließen die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Demzufolge erscheint – nicht nur – der erste Teil des Romans als ein konsequenter Versuch des Erzählens von den Rändern her. Die Ränder konstituieren diesen Roman, und nicht ein wie auch immer geartetes Zentrum. „[D]urch die Hölle zu marschieren, um an ein Ziel zu gelangen, von dem keiner genau wuß-

19 Bay 2009, S. 138.

te, wo es war, wie es war, was es war“ kann somit in diesem Roman als nichts anderes als „Wahn“ (WS 356) bezeichnet werden.

Für das Erzählen selbst bedeutet dies die absolute Unzurückführbarkeit auf Monophonie, auf Einsprachigkeit, auf einen wie auch immer aufgefassten Urtext. Bachtins Ausführungen zu Dialogizität und Polyphonie scheinen hierbei auf die Spitze getrieben worden zu sein. Die Rekonstruktion der Vergangenheit im Roman ist als eine gesteigerte Polyphonie aufgebaut, in der die Stimmen von Naukaram und dem Lahiya nicht bloß nebeneinander existieren, sondern im Erzählten vielmehr unlöslich miteinander verschmelzen, mit allen ihren Standpunkten, Wertungen und Akzenten. Für das Festhalten von Vergangenheit erweist sich Mehrsprachigkeit somit als fundamental, denn ausschließlich in der Mehrsprachigkeit öffnet sich der Zugang zum Erzählen und somit auch zur Welt, mit all ihren Spannungen, die dadurch oftmals erst artikulierbar werden. Gleichzeitig entfaltet eine so aufgefasste Mehrsprachigkeit im Erzählen ihr volles subversives Potenzial. „Es ist eigentlich einfach, für jeden, der hören kann.“ (WS 20)

Quellenangaben

- Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Aus dem Russischen übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979.
- Bachtin, Michail: Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung. In: Ders.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Aus dem Russischen übers. v. Michael Dewey. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1989, S. 210-251.
- Bay, Hansjörg: Going native? Mimikry und Maskerade in kolonialen Entdeckungsreisen der Gegenwartsliteratur (Stangl; Trojanow). In: Hamann, Christof / Honold, Alexander (Hg.): Ins fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen: Wallstein Verlag 2009, S. 117-142.
- Catani, Stephanie: Metafiktionale Geschichte(n). Zum unzuverlässigen Erzählen historischer Stoffe in der Gegenwartsliteratur. In: Hamann, Christof / Honold, Alexander (Hg.): Ins fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen. Göttingen: Wallstein Verlag 2009, S. 143-168.
- Douglas, Mary: Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1985.
- Gramling, David: Einsprachigkeit, Mehrsprachigkeit, Sprachigkeit. In: Dembeck, Till / Parr, Rolf (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2020, S. 35-44.
- Holdenried, Michaela: Zur Poetik des Törlü Gjuvetch. Polyglossie im postkolonialen Kontext am Beispiel von Ilija Trojanows *Der Weltensammler*. In: Komparatistik online, Nr. 2/2014; Polyglotte Texte. Online verfügbar unter https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/article/view/149/109 [Zugriff am 21.08.2023].
- Honold, Alexander: Ankunft in der Weltliteratur. Abenteuerliche Geschichtsreisen mit Ilija Trojanow und Daniel Kehlmann. In: Neue Rundschau 118 (1/2007), S. 82-104.
- Hoskoté, Ranjit / Trojanow, Ilija: Kampfabgabe. Kulturen bekämpfen sich nicht – sie fließen zusammen. Aus dem Englischen übersetzt von Heike Schlatterer. München: Blessing Verlag 2007.

- Priesner, Claus: Die Welt im „Licht der Natur“ – Überlegungen zum Schöpfungsverständnis von Paracelsus. In: Strosetzki, Christoph (Hg.): Gesundheit und Krankheit vor und nach Paracelsus. Wiesbaden: Springer Verlag 2022, S. 1-23.
- Trojanow, Ilija: Die Welt ist groß und Rettung lauert überall. München: Carl Hanser Verlag 1996.
- Trojanow, Ilija: Der Weltensammler. München: Carl Hanser Verlag 2006.
- Trojanow, Ilija: Nomade auf vier Kontinenten. Auf den Spuren von Sir Richard Francis Burton. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag 2007.
- Trojanow, Ilija: Der entfesselte Globus. München: Carl Hanser Verlag 2008.
- Trojanow, Ilija: Nach der Flucht. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2017.
- Trojanow, Ilija: Die Doppelzüngigkeit der Sprache. Detmold: Literaturbüro Ostwestfalen-Lippe 2018.
- Yildiz, Yasemin: Beyond the mother tongue. The postmonolingual condition. New York: Fordham University Press 2012.

Mehrsprachigkeit und Konsumgesellschaft in Andreas Jungwirths Roman *Im Atlas* (2022)

Maria Endreva (Sofia University)
ORCID ID: 0000-0002-2577-7807

Abstract Deutsch:

Der Beitrag behandelt Andreas Jungwirths Roman *Im Atlas*, der aktuelle Themen wie den Zusammenstoß verschiedener Kulturen, Mehrsprachigkeit und Homosexualität ins Zentrum stellt. Die These ist, dass die Helden nicht in Entwicklung, sondern statisch aufzufassen sind, weil das zentrale Thema nicht die Unterschiede sind, durch die sie sich selbst finden können, sondern die kommerzielle simulierte Inszenierung von Unterschieden in der Konsumgesellschaft, die den Menschen kommodifiziert und die generelle Entfremdung zwischen den Individuen bedingt. Die leitende Linie in der Analyse ist, dass die zentralen Begriffe im Werk wie Interkulturalität, Mehrsprachigkeit und Emanzipationsstimmen für unterdrückte Minderheiten vom Konsum vereinnahmt, verwischt und größtenteils irrelevant gemacht worden sind. Das universale Kommunikationssystem des Konsums so die These, verschlingt alle anderen symbolischen und kulturellen Systeme.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur, Konsumgesellschaft, interkulturelle Unterschiede, Mehrsprachigkeit, Homosexualität, Andreas Jungwirth

Multilingualism and consumption in Andreas Jungwirths Novel *Im Atlas*

Abstract English:

The paper deals with Andreas Jungwirth's novel *Im Atlas*, which focuses on current issues such as the clash of different cultures, multilingualism and homosexuality. The thesis is that the characters are not to be understood in development, but statically, because the central theme is not the differences through which they can find themselves, but the commercial simulated staging of differences in the consumer society, which commodifies people and causes the general alienation between individuals. The guiding line in the analysis is that the central concepts in the work such as interculturality, multilingualism, and emancipation voices for minority subcultures have been appropriated by consumerism, blurred, and rendered largely irrelevant. The thesis is that the universal communication system of consumption engulfs all other symbolic and cultural systems.

Keywords: Austrian Literature, consumerism, intercultural differences, multilingualism, homosexuality, Andreas Jungwirth

Einleitung

Andreas Jungwirths Roman *Im Atlas* erschien 2022 und wurde bislang noch nicht wissenschaftlich untersucht. Selbst in den Feuilletons der großen Zeitungen finden sich kaum kritische Texte zu diesem Werk. Der Roman eröffnet eine neue Perspektive auf literaturwissenschaftlich und soziologisch sonst gut besprochene Phänomene; dieser eher unerwartete Perspektivenwechsel macht ihn interessant für die Forschung. Dabei spielt unter anderem das Thema der Mehrsprachigkeit eine Rolle. Im Folgenden wird zuerst der Inhalt des Romans dargestellt, danach die These aufgestellt, und darauf werden die verschiedenen thematischen Aspekte, die die Mehrsprachigkeit betreffen, erörtert.

Zwei Männer, David und Stefan, Mitte vierzig, die als Paar leben, haben auf Empfehlung einer Freundin eine Reise nach Marokko gebucht. Die Reise in Wüste und Atlasgebirge ist mit einem privaten Fahrer geplant. Am Tag vor der Abreise nach Marokko erhalten sie die Nachricht, dass zwei junge Frauen aus Dänemark in einem kleinen Dorf in den Bergen enthauptet worden sind. Der Grund für diese entsetzliche Tat ist nicht klar. Es gibt keine Hinweise auf terroristische Aktivitäten. Im Internet ist ein unzensuriertes Video der Hinrichtung veröffentlicht, das sich David, aus dessen Perspektive der Roman erzählt wird, anschaut. In ihm steigt eine unbewusste Sehnsucht nach der vollzogenen Enthauptung auf. Er überredet seinen Partner, die Reise nicht abzusagen. Während der Reise werden immer mehr Details der Beziehung der beiden Figuren enthüllt, die das Fehlen einer tieferen Nähe zwischen ihnen deutlich machen. Sie kommen aus unterschiedlichen beruflichen Bereichen – David ist ein Bühnenbildner, der in kleinen Theatern arbeitet und viel ins Ausland reist, und Stefan ist Manager in einer großen Firma und wird gerade als Regionalchef in die skandinavischen Länder versetzt. Der eine ist spontan und plant, im Gegensatz zum anderen, nicht alles im Detail. Beide sind in ihre Arbeit vertieft, und David sucht ständig nach Ideen für Szenerien zu dem schwer verständlichen Stück eines sehr lancierten jungen Dramatikers. Die beiden Figuren sind typische Vertreter der privilegierten westlichen Welt, die von der Globalisierung profitieren.

Konfrontiert mit der Kultur des afrikanischen Landes, in der andere Sitten herrschen, gehen sie auf die Suche nach sich selbst. Aus der Sicht der Romanfiguren gibt es zwei verschiedene Kulturen bzw. Welten – die westlich-christliche und die orientalisch-islamische –, und

mit ihren vorgefertigten Urteilen erwarten sie einen kulturellen Zusammenstoß. Daher sind die kolonialen Hierarchien und Ungleichheiten in der Welt stereotyp dargestellt; dieses Motiv sorgt für die Ausbeutung der üblichen Klischees der touristischen Erlebnisse des Fremden. Die Bekanntschaft mit einer deutschen Touristin namens Vera, die auf der Suche nach extremen Erlebnissen regelmäßig die Wüste bereist, ist sehr aufschlussreich für die These des Artikels. Wichtige Elemente in dieser größtenteils nicht authentischen Konfrontation von Eigenem und Fremdem sind die Motive der Mehrsprachigkeit und der extremen Intensivierung des Konsumerlebnisses, anhand deren der Roman über die Stereotype des Aufeinanderprallens verschiedener Kulturen reflektiert und die er als Simulationen von Realität darstellt. Kalifa, der Fahrer der beiden Touristen, ist in Deutschland aufgewachsen, war mit einer Japanerin verheiratet und bewegt sich wie die beiden Hauptfiguren sehr leicht über Grenzen, Sprachen und Kulturen hinweg. Gegen Ende der Reise, als sie auf Davids Drängen hin das Dorf besuchen, in dem die beiden dänischen Frauen enthauptet wurden, lässt Kalifa seine Kunden allein in der Wüste und fährt mit ihrem Gepäck davon. An dem neuen Ort zerbricht die emotionale Verbindung der beiden Partner beinahe. Jeder von ihnen verbindet sich mit Einheimischen, und beide erleben in den folgenden zwei Tagen verschiedene Dinge, nach denen sie offenbar ein unbewusstes Bedürfnis hatten. Stefan integriert sich in eine Familie aus dem Dorf und verbringt die Zeit mit ihr, David freundet sich mit einem jungen Fremdenführer an. Dieser führt ihn zu dem Ort, an dem die Däninnen hingerichtet wurden. Dort droht er David, ihn mit einem Messer zu töten, doch nach demütigenden Bitten und der Erfahrung einer rasenden Angst bleibt David verschont. Nach der extremen Nahtoderfahrung Davids und Stefans Erfahrung, eine Familie zu haben, gelingt den beiden die Rückkehr in ihr Land und die Vertiefung ihrer Beziehung, womit der Roman endet.

These

Drei der gegenwärtig populären Themen, die im Buch behandelt werden, lassen sich herausgreifen: Zunächst das charakteristische Aufeinanderprallen verschiedener Kulturen, das Momente wie interkulturellen Dialog, Kulturtransfer oder kulturelle Unterwerfung enthält und seit dem 11. September 2001 in literarischen Werken immer wieder

aufgegriffen wird. Dieser kulturelle Zusammenstoß wird in der Literatur meist in Form einer Reise in fremde Länder oder durch das Motiv der Flucht und Migration dargestellt, so auch hier. Diese Problematik ist eng verbunden mit dem zweiten großen Thema, der Mehrsprachigkeit, die einen Teil der Begegnung von Eigenem und Fremdem ausmacht. Und drittens geht es um eine kriselnde Liebesbeziehung, die typisch für den durch seine Arbeit psychisch überlasteten Menschen der neoliberalen Welt ist.¹ Dass es sich hierbei um eine homosexuelle Beziehung handelt, ist im Kontext der Handlung belanglos. Diese Themen sind nicht neu in der Literatur und wurden aus der Perspektive der kolonialen und postkolonialen Theorien² von der Literaturwissenschaft besprochen. Dieser Umstand führte auch zu einer wellenartigen Zunahme literarischer Werke mit interkulturellem Bezugspunkt. Diese Texte, die Begegnungen mit fremden Kulturen, Identitätsproblematiken bzw. die Konturen des Eigenen und des Anderen thematisieren, wurden in der Literaturwissenschaft als Untersuchungsobjekte aufgefasst, aus denen Erkenntnisse über die Kommunikation mit dem Unbekannten und Angsterregenden gewonnen werden können und die entweder durch die Kommunikation Verständnis schaffen oder die Hindernisse an der scheiternden Kommunikation aufzeigen. Wenn man Jungwirths Text aus diesem Blickwinkel betrachtet, kommt man zu keiner nennenswerten Erkenntnis, so der Ausgangspunkt der folgenden Analyse.

Die These dieses Beitrags ist, dass die Helden nicht nur keine Entwicklung durchmachen, sondern dass eine Verwandlung von vornherein ausgeschlossen ist, weil das zentrale Thema dieses Romans nicht die Unterschiede sind, durch die sie sich selbst finden können, sondern die kommerzielle simulierte Inszenierung von Unterschieden in der Konsumgesellschaft, die den Menschen kommodifiziert und die

1 Hier wird der sich selbst ausbeutende Mensch anvisiert, der den Übergang von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft durchgemacht hat; vgl. Deleuze 1998. Das Individuum, das das ubiquitäre Optimierungsgesetz freiwillig verinnerlicht hat, leidet hauptsächlich unter einem psychischen Druck und nicht mehr unter physischer Ausbeutung. Vgl. dazu auch Bröckling 2020 bzw. zur Ausbeutung der Freiheit und der Psyche vgl. Han 2014.

2 Vgl. die Analysen der kolonialen Mechanismen der diskursiven Überlegenheit des Westens gegenüber dem Orient wie E. W. Saids *Orientalismus* (vgl. Said 2009). Homi Bhabhas Schriften über die Hybridität oder Andrea Polascheggs *Der neue Orientalismus* (vgl. Polaschegg 2005) mit den darin enthaltenen Oppositionen und Definitionen des Eigenen, des Fremden und des Anderen fanden in der Literaturwissenschaft der 2000er und 2010er Jahre enorme Verbreitung. In dieser Zeit wurde eine beträchtliche Anzahl an interdisziplinären und literaturwissenschaftlichen Untersuchungen sowie wissenschaftlichen Tagungen zur Interkulturalität, zum interkulturellen Dialog und zum kulturellen Transfer geschrieben bzw. organisiert, was das Thema ins Zentrum des literaturwissenschaftlichen Feldes rückte. Zu diesem größeren Themenbereich zur Identitäts- und Interkulturalitätsproblematik gehört auch die Mehrsprachigkeit in der Literatur, die als Untersuchungsgegenstand im letzten Jahrzehnt Hochkonjunktur hatte (vgl. Dembeck / Parr 2017, S. 140-144).

generelle Entfremdung zwischen den Individuen bedingt.

Die leitende Linie in der folgenden Analyse ist, dass zentrale Begriffe des Werkes wie Interkulturalität, Mehrsprachigkeit und Emanzipation homosexueller Liebe vom Konsum vereinnahmt, verwischt und größtenteils irrelevant gemacht worden sind. Aus diesem Grund können sie nicht mit dem gewohnten theoretischen Instrumentarium bewertet, sondern sollten aus der Warte des Kommunikationssystems des Konsums betrachtet werden.

Hierzu wird auf Baudrillards Beobachtung zurückgegriffen, dass sich der Konsum in ein universales Kommunikationssystem verwandelt hat, das alles andere in sich aufsaugt. Baudrillard definiert den Konsum als ein „universales soziales System“,³ das der realen Außenwelt „ein gesondertes, in sich abgeschlossenes, unabhängiges System von Zeichen und Bedeutungen“ gegenüberstellt, „das allem Konsum überhaupt erst Sinn verleiht, rein systemintern generiert, ohne dafür auf reale Ereignisse oder Vorgänge notwendig bezogen zu sein“ (ebd.). Dieses bedeutungserzeugende System erschafft eine andere Realität, die durch die Sozialisation der Individuen allgemeine Geltung erlangt und nach eigenen Gesetzen funktioniert. Das universale System des Konsums bezieht sich nicht auf bestehende Bedürfnisse des Menschen, die einfach befriedigt werden, sondern es werden immer neue, bisher unbekannte Bedürfnisse erschaffen, deren Befriedigung immer einen symbolischen Wert für die soziale Positionierung des Individuums mitenthält. Mit seinem symbolischen Wert verdeckt das neue Zeichensystem des Konsums alle anderen Bedeutungssysteme.

Erst bei dieser Wendung der Perspektive zur hegemonialen Stellung des Konsumsystems wird das Werk für die Forschung interessant, denn Romane, die die ubiquitäre Kommodifizierung unserer globalisierten Welt thematisieren, gehören immer noch nicht zum Mainstream.

Im Folgenden versuche ich zu erörtern, welche Bedeutung die Mehrsprachigkeit für die Figuren in Andreas Jungwirths Roman „Im Atlas“ hat. Um das Thema gut im Feld des Konsums zu positionieren, soll zuerst der vermeintliche Kampf der Kulturen analysiert werden, wo die Mehrsprachigkeit lediglich einen liminalen Raum eröffnet. Die verschiedenen Aspekte der Mehrsprachigkeit verschränken sich mit den Aspekten der globalisierten Konsumgesellschaft.

3 Baudrillard 2005, S. 12.

Der vermeintliche Kampf der Kulturen

Das Handlungsmodell des reisenden Helden setzt eine Begegnung verschiedener Kulturen voraus. Durch die rein räumliche Bewegung der Helden kommt es zum Treffen mit einer unbekannten und auf den ersten Blick bedrohlichen Kultur. Schon auf den ersten Seiten werden Erwartungen des kulturellen Kampfes und der Unüberwindbarkeit von Unterschieden hervorgerufen. Die beiden in der liberalen Demokratie materiell und gesellschaftlich abgesicherten Hauptfiguren, die ihre Homosexualität frei ausleben können, stehen in scharfem Kontrast zur imaginierten homophoben Tradition des islamischen Landes, die eine strenge Bestrafung der Homosexualität vorsieht. Der Zusammenstoß scheint vorprogrammiert. Dazu gehört auch die seltsame Hinrichtung der Däninnen. Auf den ersten Blick sind die jungen Frauen eine eigenartige Provokation, die das nichtkonfrontative Treffen der Kulturen verhindert. Das provokative Potenzial interkultureller Begegnungen ist aus den Kommentaren über die mysteriöse Enthauptung herauszulesen. Sie variieren von einem mutmaßlichen Terroranschlag mit einer moralischen Botschaft, veranlasst durch die dreiste Entscheidung der jungen Frauen, die die einheimischen Sitten nicht berücksichtigen und folglich selbst an ihrem traurigen Ende schuldig sind, bis zur Annahme einer rein kriminellen Handlung von perversen Männern, die sich selbst beweisen, dass sie alles können. Die herrschende Ungewissheit bezüglich der Ursachen und des Schicksals der Täter ist sehr aufschlussreich, da alle Erwägungen lediglich auf den ökonomischen Nutzen oder Schaden dieser barbarischen Tat für die Bevölkerung ausgerichtet sind.

Das Hauptanliegen der Einheimischen ist daher, den Tourismus nicht zu behindern; man versucht, die Erwartungen Europas zu erfüllen, damit das Geschäft nicht zum Erliegen kommt. Moralische Argumente sind nicht im Spiel:

Aber keine Angst, Mann! Wir machen es [Das Hängen der vier Verhafteten, ME] nicht. Dann protestieren nämlich die europäischen Regierungen. Obwohl Leute von ihnen umgekommen sind. Was pervers ist. Aber Europa ist pervers. Es kümmert sich nicht um seine Leute. Dort geht es nur um Menschenrechte, nicht um Rechte von Menschen.⁴

4 Jungwirth 2022, S. 85. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle „A“ zitiert.

Die Entgegenstellung von Europa und Marokko läuft also über die marokkanischen Definitionen von Perversion und mangelnder Humanität der europäischen Perspektive. Die ärmere Seite versucht, den stärkeren europäischen Standpunkt zu berücksichtigen, um die lebenswichtigen Einnahmen aus dem Tourismus nicht zu verlieren. Und hier liegt der Schlüssel zur Behandlung der kulturellen Differenzen im Text.

Die Einheimischen sehen ein, dass es gerade die kulturellen Unterschiede sind, die die Aufmerksamkeit der Europäer auf sich ziehen, und das ist der Grund, warum sie auf diesen Unterschieden bestehen. Sie beuten das Narrativ über die Anziehungskraft des exotischen Orients geschickt aus. Die kulturellen Unterschiede sind somit ein Produkt geworden, das sich gut verkauft, und nur darauf kommt es an. Die Verwässerung der kulturellen Differenzen durch die Globalisierung wird durch eine maskadenhafte Inszenierung von einheimischen Sitten und Bräuchen, Kleidung und Essen kompensiert, die auch Mentalitätsunterschiede suggerieren will. So werden durch die Reflexionen der Hauptfiguren ununterbrochen, aber unaufdringlich die Andersartigkeiten sowie die Unmöglichkeit einer produktiven Begegnung der Kulturen zur Sprache gebracht. Beispiele dafür sind der ständige Wechsel von arabischer und westlicher Musik im Auto, die arabischen Besonderheiten werden immer den europäischen entgegengesetzt. Adeles Lied *Hello*, das während der Reise immer wieder erscheint, suggeriert diese Unmöglichkeit, das Fremde zu verstehen. Die Zeile des Liedes, die im Roman erwähnt wird, lautet: „There’s such a difference between us and a million miles“ (A 170).

In den komplexen Beziehungen, die von einem unvollständigen Verständnis begleitet werden, kämpft jede der Seiten um den Vorrang. Grundlegend in diesem kommerziellen Kommunikationssystem des Konsums, wo Angebot und Nachfrage herrschen, ist, dass der Kunde immer Recht hat. Seinem Wohlwollen wird das von den Einheimischen angebotene Produkt überlassen. Da sich das Individuum durch das Produkt, das es verbraucht, in einem System sozialer Beziehungen positioniert, ist es wichtig, dass dieses Produkt originell, individuell, exotisch und vor allem angesehen ist. So ein Produkt bieten die Marokkaner den Europäern an, und auf diese Weise nehmen die Touristen als Kunden privilegierte Plätze in diesem System ein. Auch der marokkanische Fahrer hat sich aus wirtschaftlichen Gründen bereiterklärt, an der Simulation der kulturellen Differenzen teilzunehmen und sich seinen Kunden hierarchisch unterzuordnen. Das

Verhältnis zwischen dem Reiseführer und den Geführten wird in der Szene deutlich, in der ein unterschwelliger Machtkampf ausgetragen wird. Zunächst dominieren den Kampf scheinbar die Europäer, doch dann wird ihr afrikanischer Fahrer immer mächtiger. Trotz der untertänigen Anrede „Chef“, mit der er sich an die beiden Touristen wendet, ist die Gleichrangigkeit zwischen ihnen augenfällig, und in manchen Situationen ist der Reiseführer sogar überlegen, was die Ausländer ärgert. Die Dominanz des Marokkaners ist augenfällig in dem Moment, als er sie in der Wüste zurücklässt. In diesem Akt verbirgt sich zweierlei. Einerseits zeigt er den Fremden, wer der Stärkere ist, andererseits erfüllt er ihren unbewussten Wunsch, auf die Probe gestellt zu werden. Auf diese Weise manipuliert er sie doppelt.

Eine der bemerkenswertesten Passagen des Romans ist diejenige, in der die Maskerade für einen Moment aufhört und alle gleichberechtigt sind. Rein formell wird dies durch den Kleiderwechsel des Fahrers ausgedrückt, der kein traditionelles arabisches Gewand mehr trägt, sondern Hemd und Hose. Er will nicht nur einer von ihnen sein, wie der Erzähler suggeriert, sondern er ist es *de facto*:

Schaut doch auch noch mal auf Kalifas Kleidung: Hemd und Hose, kein zerschlissener Kaftan mehr, keine Verkleidung mehr. Kalifa hat zum ersten Mal die Touristenfahrermaskerade abgelegt. Kalifa will einer von ihnen sein. Er will ein Freund sein. Er will die Rolle, die Stefan für Kalifa abgelehnt hat, bevor sie ihm überhaupt begegnet waren – aus Prinzip. Deshalb schweigt Stefan. (A 180)

Diese Szene verrät folgendes: Erstens, dass der Prozess der Gleichschaltung in der globalisierten Welt längst funktioniert und Unterschiede nicht wirklich möglich sind. Kalifa spricht viele Sprachen, ist mit den ausländischen Sitten vertraut, er steht der westlichen Denkweise in nichts nach. Im Rahmen seiner Arbeit beteiligt er sich an der Simulation von Differenzen, nicht nur, um das notwendige Kolorit zu schaffen, sondern auch, um auch den Ausländern Trugbilder zu vermitteln. Das von den Europäern imaginierte Bild des Fremden ist unreal, es ist eine touristische Illusion, die speziell für sie geschaffen wurde, um ihnen damit billige romantische Erlebnisse und Touristenattraktionen zu verkaufen. Wenn die Differenzen zum Produkt geworden sind, sind auch die Menschen, die an diesem Theater teilnehmen, in Produkte verwandelt. Man kann eine immer größere Entfremdung von der Außenwelt verspüren, die auf die allgemeinen Kommodifizie-

rungen der menschlichen Beziehungen zurückgeführt werden kann. Die Aufdeckung dieses simulativen und kommerziellen Elements innerhalb der vermeintlichen kulturellen Unterschiede ist der stärkste Moment im Roman.

Die Szene verrät aber auch die Zurückhaltung der Europäer, Kalifa als ebenbürtig zu akzeptieren, und verweist damit auf die immer noch bestehenden Abhängigkeiten und die diskursive Vormachtstellung des Westens gegenüber dem Orient. Trotz des Mangels von ernst zu nehmenden Unterschieden sind alle Seiten an ihrer künstlichen Aufrechterhaltung interessiert, und damit werden alle hierarchischen Abhängigkeiten aus der Zeit des Kolonialismus wiederbelebt, obwohl sie unserer Zeit wesensfremd sind. Denn die Globalisierung tendiert eher zum Abbau von Hierarchien und zu kultureller Uniformierung.

Die besten Argumente für einen vermeintlichen und eher inszenierten Zusammenstoß der Kulturen liefert das Thema der Homosexualität der beiden Hauptfiguren. Alle Figuren leben in ihrem eigenen fiktionalen Narrativ über die Welt, und gerade diese Fiktion bestimmt die realen Lebenstaten aller Teilnehmer. Es gibt einen eigenartigen Wettbewerb der fiktionalen Geschichten über die homosexuelle Beziehung der beiden Hauptfiguren, die die Menschen in ihrer marokkanischen Umgebung irreführen sollen. Damit wird ersichtlich, dass nicht nur die Einheimischen versuchen, ein falsches Bild von sich zu kreieren; gleiches gilt auch für die Europäer, die ihre wahre Beziehung verschleiern, indem sie sie verschiedenen Menschen durch erfundene Geschichten als nicht-sexuell präsentieren. Durch fiktive Geschichten, die die Homosexualität der Figuren verleugnen, wird die Illusion aufrechterhalten, dass sich die beiden Kulturen im Krieg befinden und die eine vor der Intoleranz der anderen geschützt werden muss. Sehr gut ist dies durch die Bemühungen der beiden Helden demonstriert, den anderen ihre erfundenen Geschichten glaubhaft zu machen. Nur bei der Deutschen Vera, die mit ihrem eigenen Fahrer reist, aber die Abende mit ihnen verbringt, hat eine solche fingierte Geschichte Erfolg.

Bemerkenswert ist die Unfähigkeit, die Marokkaner durch diese Geschichten zu täuschen, was immer wieder zeigt, dass die Unterschiede zwischen den beiden Kulturen sehr durchlässig sind. Kalifa lässt sich von der ihm angebotenen Version nicht irreführen und gibt ihnen zu verstehen, dass er sie längst als Paar erkannt hat. Auch Kalifas Mutter, bei der alle einmal Mittag essen, kann die beiden Europäer sofort als ein Paar erkennen, ohne dass sie ein Wort von ihnen gehört hat.

Adir, der zweite Reiseführer, hat die Beziehung ebenfalls als sexuell identifiziert, besteht jedoch darauf, die Fiktion aufrechtzuerhalten und mit der Geschichte, dass sie Vettern sind, belogen zu werden. Er geht sogar ein Stück weiter, indem er seinen Körper anbietet, um nicht nur die Bedürfnisse des Fremden, sondern auch seine eigenen zu befriedigen. Somit wird zum erneuten Mal der Mangel an kulturellen Unterschieden sogar im Verhältnis zur Homosexualität unterstrichen, gerade dort, wo man wegen der Homophobie der islamischen Kultur solche Unterschiede am meisten erwartet hätte. Was die Illusion über diese krassen Differenzen erhält, sind gerade die fiktionalen Geschichten, die die Homosexualität verleugnen. Die Romanfiguren wollen immer wieder suggerieren, dass es verschiedene Kulturen gibt, die einen Kampf führen und sich gegenseitig als Bedrohung wahrnehmen. Und immer wird diese Intention durch die Realität als haltlos demaskiert. Den Helden ist bewusst, dass ihr erfundenes eigenes Bild unbedingt etwas Wahres enthalten muss, das überzeugend wirkt und das sonst falsche Bild legitimiert und bestätigt. Der Bühnenbildner David behauptet: „Nur wenn ich meine Geschichte aus Puzzleteilen zusammensetze, die ich nicht erfunden habe, kann ich wahrhaftig erzählen“ (A 127). Auf diese Weise funktionieren alle Stereotype über die verschiedenen fremden Kulturen. Jedes Stereotyp besteht aus einem Stück Wahrheit und einem größeren Stück Vorurteil, mit dem das Andere verallgemeinert und etikettiert wird. Die Erfindung von Geschichten ist also das Instrument der Kampfführung gegen das Andere. Wichtig ist nur, welches Bild die Überhand bekommt, und nicht, ob dieses Bild wahrhaftig ist.

Mehrsprachigkeit als Thema im Roman

Das Thema der Mehrsprachigkeit ist es, das der Anspannung, dem Unverständnis und den Reibereien zwischen den Kulturen unmittelbaren Ausdruck verleiht. Wie das erwähnte Lied von Adele, das immer wieder mit seinem englischen Text erscheint, sind auch tiefe Einschnitte in Davids Leben von dem sich immer wiederholenden Satz markiert: „I will not waste my time!“ (A 262) und seine modifizierte Variante „I waste my time“ (A 226, 262, 279), mit dem jede seiner Trennungen endet. Diese Verwendung des Englischen im Roman eröffnet einen neuen Raum, in dem die Romanfiguren aus ihrer Komfortzone hinaustreten, es ist eine Art imaginierten und ästhetisierten Raum,

in dem sich der Zusammenbruch der fehlgeschlagenen Begegnungen zwischen den Individuen ertragen lässt.

Trotz der vielen Sprachen, die die Figuren sprechen, handelt es sich im Roman nicht um ein interkulturelles, sondern um ein rein zivilisatorisches Problem der Abkapselung der Individuen. Alle Beziehungen im Roman sind von Unverständnis gekennzeichnet, es ist nicht nur zwischen den Vertretern von verschiedenen Kulturen, d. h. wegen der verschiedenen Sprachen und Kulturen zu beobachten. Missverständnisse bilden einen Teil aller Gespräche im Roman. Das wird auch von den Romanfiguren selbst thematisiert, nachdem Kalifa David beschuldigt, ihn nicht zu verstehen, und sich deswegen weigert, mit ihm zu sprechen, um seine Zeit nicht zu vergeuden. Und das, obwohl beide Deutsch auf Muttersprachenniveau sprechen. Die Missverständnisse sind auf die verschiedene Verwendung der Fremdsprachen zurückzuführen, es sind verschiedene Färbungen, die die Sprachen je nach dem Sprechenden bekommen, und umgekehrt die Änderungen, die die Sprechenden je nach der Sprache erleben.

Stefan und David können keine echte Nähe erreichen und verstehen sich nicht immer. Die Distanz zwischen ihnen ist für jeden von ihnen spürbar. Ein sehr geeignetes Beispiel für dieses unvollständige gegenseitige Verständnis ist Stefans Unfähigkeit, die Drogenabhängigen und Alkoholiker zu erkennen, wobei er den richtigen Urteilen seines Partners nie traut und sein Unverständnis für die Außenwelt unterstreicht (vgl. A 175). Hier kommt eine extreme Individualität zum Ausdruck, die allen Romanfiguren eigen geworden ist. Dieser eigenartige Solipsismus ist aber nicht durch die schmerzliche Empfindlichkeit des entfremdeten Individuums gekennzeichnet, sondern durch das ökonomische Kalkül in den Verhältnissen zwischen den einzelnen Menschen, die nach dem Äquivalenzprinzip im Geben und Nehmen aufgebaut sind. Unter diesen Umständen wird deutlich, dass die Menschen in der Konsumgesellschaft sich unabhängig davon, zu welcher Kultur sie gehören, anderen nicht völlig hingeben, wenn sie nicht einen gefühlten Profit erwarten. Dies kann bei der Beziehung zwischen David und seinem Freund und Kollegen sowie bei den Beziehungen aller anderen Figuren festgestellt werden. Die Kommerzialität der Beziehungen zwischen der arabischen und der europäischen Welt wird im Kontext des touristischen Erlebnisses extra betont und äußert sich am besten in der Szene des anbefohlenen Weinkaufs, der auch eine Art Machtkampf ist.

Die Beherrschung mehrerer Sprachen spielt in der Welt des Konsums eine wichtige Rolle. Jede Fremdsprache gibt dem Subjekt zusätzliche

Optionen. Im Roman wird der Wechsel der Sprachen von der Verwandlung der sprechenden Subjekte begleitet:

[...] je länger Kalifa über seine Mutter redete, umso verlorener schien er zwischen widersprüchlichen Gedanken. Und plötzlich redete Kalifa auf Arabisch weiter. Mit der Sprache änderte sich auch seine Stimme. *Eine* Stimme für jeden Gast, *eine* Stimme für jede Sprache. Jetzt die hohe Stimme eines Kindes. Und jedes Mal war Kalifa auch ein anderer. Der Zuvorkommende. Der Zurückhaltende. Der Wissende. Der Bescheidene. Der Einheimische. Der Fremde. Der Sohn. Und die Worte eilten dahin, als würde er seiner Mutter noch schnell *alles* sagen müssen, was er ihr schon immer hatte sagen wollen, ehe es zu spät sein würde. (A 113)

Der Ton und die Stärke der Stimme sowie die Art des Sprechens, die Gesten und andere metasprachliche Elemente, die ein wichtiger Teil der Kommunikation sind, variieren mit dem Sprachenwechsel und tragen zu den verschiedenen Bildern des Menschen bei, wenn er andere Sprachen spricht.

Die Mehrsprachigkeit verleiht also verschiedene Valenzen und Erscheinungsoptionen, die in der konsumorientierten Welt gut verwendet werden können. Der Mensch selbst wird als Objekt behandelt, das sich ständig anpassen und verkaufen soll, und die Mehrsprachigkeit hilft ihm dabei.

Das Verhältnis zur Mehrsprachigkeit ist eine Sache der Generationen im Roman. Die Sprache kann als Widerstand gegen bestimmte kulturelle Konstellationen fungieren wie im Fall von Kalifas Mutter, die sich weigert, mit ihren Gästen zu sprechen, weil sie, seit sie von ihrem 30-jährigen Aufenthalt in Deutschland zurückgekommen ist, nicht mehr Deutsch spricht:

Schweigend stellte die Frau den dampfenden Topf ab und schöpfte gemächlich gekochtes Gemüse in ihre Schalen. Nachdem beide Schüsseln bis zum Rand gefüllt waren, verließ sie den Raum wieder, mit kleinen, vorsichtig tastenden Schritten. Kalifas Mutter hatte kein einziges Wort gesprochen. David sah ihr nach und wunderte sich über den kurzen, stummen Auftritt. War es Kalifa nicht darum gegangen, ihnen seine Mutter vorzustellen? Jetzt war sie aber schon wieder weg.

Seine Mutter verstehe zwar Deutsch, erklärte Kalifa, natürlich, sie habe ja dreißig Jahre in Deutschland gelebt, aber seit ihrer Rückkehr weigere sie sich, Deutsch zu sprechen. (A 166)

Dieser Verzicht auf Kommunikation ist für die Ausländer unverständlich, aber für die Einheimischen natürlich: „Warum? Warum?“, öffte Kalifa ihn nach, als läge auch hierfür der Grund auf der Hand, als könnte – zum wiederholten Male – nur ein Europäer so was fragen. Diesmal traf der Vorwurf Stefan.“ (A 166) So wird das traumatische Erlebnis des Fremden in Deutschland signalisiert, dominiert von Globalisierung und Konsum. Dass die deutsche Sprache ignoriert wird, ist eine authentische Geste der Wiederherstellung der vorherigen Ganzheit der Persönlichkeit in der eigenen, nichtglobalisierten und nichtkommerzialisierten Kultur. Es wird nicht klar, was die konkreten Gründe für den Verzicht auf die deutsche Sprache sind, aber diese Weigerung wird leichter verständlich, wenn die Generationsunterschiede in der marokkanischen Gesellschaft beschrieben werden. Die Jungen und die Alten im Dorf, die den ganzen Tag untätig in zwei verschiedenen Lokalen herumsitzen, haben unterschiedliche Einstellungen zu Europa und den fremden Sprachen. Die Alten verbringen ihre Zeit im Restaurant *Petit Europe* und die Jungen in einem unansehnlichen Lokal, gedeckt mit einer LKW-Plane. Die ersten sind enttäuscht aus Europa zurückgekehrt und weigern sich, europäische Sprachen zu sprechen, während die Jungen im Internet Fremdsprachen lernen und davon träumen, Teil der globalen Welt zu werden:

Im *Petit Europe* waren zwei Tische besetzt. Dass dort ausschließlich alte, Wasserpfeife rauchende Männer saßen, erklärte sich David so: Das *Petit Europe* war das Lokal, wo sich die Älteren des Ortes trafen, und das LKW-Planen-Lokal das für die Jüngeren. Warum das so war, lag am Namen. Die Alten waren nach Jahren in Europa enttäuscht zurückgekehrt. Mit der Sprache, die sie dort gelernt hatten, wollten sie wie Kalifas Mutter jetzt nichts mehr zu tun haben. Täglich ein kleines, unbedeutendes Europa zu betreten, empfanden sie als Triumph. Die Jungen aber sehnten sich genau nach diesem Europa, das in ihrer Fantasie groß und mächtig war, das *Petit Europe* war für sie nur ein schlechter Scherz, den sie den Alten übel nahmen. Sie brachten sich mit Hilfe von Youtube-Videos Englisch oder Deutsch oder Französisch oder Spanisch bei. Aber heutzutage war es nicht mehr so einfach, nach Europa zu gelangen wie noch vor Jahrzehnten, als die Alten jung gewesen waren. In Imhil mischten sich Alte und Junge nicht. Die Jungen wollten nicht die schmachvollen Geschichten der Alten hören. Die Alten wollten nichts von den Sehnsüchten der Jungen wissen. (A 208)

David's Erklärung dieser Situation gibt die Perspektive des Fremden, in diesem Fall auch des deutschsprachigen Lesers, wieder. Sie besteht in reinen Annahmen und gibt keinen Aufschluss über die internen Beweggründe für diese unterschiedliche Beziehung zu den Sprachen. Trotzdem ist David's Analyse einleuchtend in Bezug auf die weltanschaulichen Positionen der Jungen und Alten. Die Ablehnung der Fremdsprache durch die Älteren ist eine symbolische Abkehr von der Welt des kommerziellen Produkts. Die jungen Menschen hingegen sind bereit, an der globalen Konsumgesellschaft teilzunehmen. Ihre Hoffnungen auf Beseitigung kolonialer Abhängigkeiten und auf Angleichung an den Rest der Welt sind jedoch ebenso illusorisch wie das falsche Bild der Europäer vom Orient.

Wie die jungen Marokkaner ist David bereit, sich wegen der Arbeit seines Partners an der globalen Migration zu beteiligen, mit ihm an einen Ort zu gehen, dessen Sprache er nicht kann:

Mitkommen in ein anderes Land, in ein Land, dessen Sprache David nicht verstand, freilich, seine Treffen mit Xaver, seine Reisen zu den Theatern würden komplizierter werden, aber David war in diesem Augenblick froh, trotz aller möglichen Nachteile, die ihm einfielen – was würde er mit seiner Wohnung machen, zum Beispiel?! (A 39)

Aber nicht nur die verbalen Sprachen werden im Roman funktionalisiert. Die Körpersprache, mit der die beiden Hauptfiguren im fremden Land kommunizieren, um zwischen einander Intimität auszudrücken, spielt ebenfalls eine wichtige Rolle. Das gilt auch für die Suche nach einem bildlichen Ausdruck für das Unaussprechliche, die ein beständiges Element des Romans bildet. David ist auf der Suche nach einer neuen Sprache, die das Unverständliche des Theaterstücks entweder überwinden oder unterstreichen soll – es müssen entweder die geeigneten Worte oder die geeignete Inszenierung, die passenden Bilder, Musik, Laute usw. gefunden werden, um das Individuellste und das Intimste auszudrücken. Es wird nicht klar, ob es in dem Stück, das inszeniert werden soll, um Gewalt oder Liebe geht, vielmehr handelt es sich um eine Suche von Ausdrucksmitteln, und diese umgehen meistens die Sprache:

Das Manuskript war übersät mit Kreuzen und Haken, schwarze Zeichen markierten gesprochene Worte, rote Zeichen zeigten Musikeinsätze – eine Partitur. Viele der harten Worte, die das Gewaltthema nahegelegt hat-

ten, waren gestrichen, die Fäkalworte fehlten zur Gänze – vermutlich ein Zugeständnis an den Kirchenchor. Der Chor kippt immer wieder vom Sprechen ins Singen, Lieder, die so ein Kirchenchor ohnehin draufhat, erklärte Xaver. [...] Der Rhythmus ist alles. (A 276)

Im Kontext des Stücks schafft die Sprache manipulative Simulationen von Realität, die vermieden werden können, wenn sie eliminiert wird. Letztendlich wird Davids Aufgabe, die Szenografie für dieses schwierige Werk zu kreieren, gerade durch Eliminierung gelöst. Der Regisseur entscheidet einfach, dass es auf der Bühne nichts geben wird, und somit erübrigt sich der gesamte Kampf des Bühnenbildners, aber andererseits wird er von einer Verpflichtung befreit, die er nicht bewältigen kann.

Abschließende Gedanken und Fazit

Das bisher Gesagte führt zu den folgenden Erkenntnissen aus dem Roman, die die Ausmaße der Auswirkungen der Konsumwelt auf die Individuen um weitere Einzelheiten verdeutlichen. Der reiche, freie und ohne Vorurteile lebende Europäer ist tief gelangweilt und entfremdet von seinem Umkreis, was zu dem Bedürfnis nach einem Ausbruch aus dem Teufelskreis führt, in dem er sich befindet. Sein Konsumverhalten verbreitet sich auf fremde Länder, nach denen er sich sehnt.

Im Roman herrscht der aufdringliche Gedanke vor, dass alles einen Preis hat und alles erreicht werden kann, wenn man diesen Preis bezahlt. Es ist beeindruckend, dass die beiden Fremdenführer Kalifa und Adir echte Menschenkenner sind, sie erstellen äußerst genaue psychologische Profile ihrer Kunden, die über die Erfahrung der Sprache und Kulturdifferenzen hinausgehen. Die Erkenntnis des Inneren der westlichen Touristen ist keine Folge der Sprachkommunikation oder Kulturkenntnis, sondern der Konsumgesellschaft. Die Hauptaufgabe der Fremdenführer besteht darin, die Wünsche ihrer Kunden aufzudecken und zu befriedigen, auch wenn es ans Perverse grenzt, wie in diesem Fall. So offenbart der Roman die gesamte Impotenz der Sprache, zu einer vollwertigen zwischenmenschlichen Kommunikation zu führen. Der Text vermittelt die Erfahrung, dass das Problem in der dauerhaften Beschädigung des Subjekts zu suchen ist, das kommodifiziert wird. Es wird deutlich, dass vor dem Hintergrund des wil-

den Konsumerismus kulturelle Differenzen oder Mehrsprachigkeit nur innerhalb einer kommerzialisierten Konsumbeziehung möglich sind.

Das Ziel der Marokko-Reise besteht darin, sich durch die Erfahrung des eigenen Todes selbst zu finden. Diese Sehnsucht empfinden die Marokkaner als befremdlich, aber sie schaffen es, sie zu erraten und zu befriedigen. Auf der Ebene des Sujets geschieht das, als die deutsche Touristin Vera einen Ausflug in die Wüste unternimmt und von ihren Gruppenführern absichtlich allein gelassen wird, und mit dem inszenierten Mordversuch an David seitens seines Führers Adir.

Die Vorherrschaft des Konsumsystems über alle anderen sozialen Systeme gipfelt im Roman in dieser als touristisches Produkt angebotenen Erfahrung des Todes. Interessanter ist, woher die Sehnsucht der Europäer nach diesem Erlebnis kommt, und das wird im Roman deutlich dargestellt: Die Kommodifizierung des Menschen ist nur die eine Seite des Konsumerismus. Die andere ist die zunehmende Unmöglichkeit zur Herstellung einer vollwertigen Beziehung zur Außenwelt. Jede Beziehung zur Außenwelt nährt sich von den flüchtigen Impulsen des Konsums im Erwerb von materiellen Objekten oder Erlebnissen und Wahrnehmungen. Man wird abhängig von diesen Kicks des Konsums. Sie müssen immer intensiver werden, um eine Wirkung entfalten zu können. Die immer stärkeren Reize sind es, die dem Konsumenten das Gefühl geben, dass er existiert. Die Helden erleben die Entfremdung zwischen einander unbewusst als Tod, sodass einzig extreme Erlebnisse wie die wilde Angst vor dem Antlitz des Todes sie aus diesem existenziellen Stupor herausreißen und spüren lassen kann, dass sie leben. Das Verweilen in Grenzsituationen ist das Einzige, was sie noch erschüttern kann. Dies bestätigt die oben erwähnte Isolation des Subjekts und den Sinnverlust im Leben. Erst nach extremen Erlebnissen können die Romanfiguren David und Vera wieder Leben verspüren. Auf diese Weise wird veranschaulicht, dass die Abstumpfung der normalen Lebenssinne eine Folge des Konsums ist. Das Verweilen in existenziellen Grenzsituationen als letzte Stimulation des Lebens ist eine der Perversionen der modernen Konsumgesellschaft, die im Roman sehr treffend zum Ausdruck gebracht wird.

In diesem Sinne ist der Roman eine sehr anschauliche Bestätigung von Baudrillards These, dass es in der Konsumgesellschaft kein Außen mehr gibt.⁵ Die Erkenntnis des extremen Ausmaßes der Versunkenheit in die Konsumgesellschaft und dass es kein Entkommen mehr gibt, lässt die Tragik empfinden, dass das universale Kommunikati-

5 Vgl. Baudrillard 2015.

onssystem des Konsums alle anderen symbolischen und kulturellen Systeme verschlingt. In dieser Veranschaulichung ist die Originalität des Romans zu suchen.

Quellenangaben

- Baudrillard, Jean: Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen und ihre Strukturen. Dresden: Springer Verlag 2015.
- Bröckling, Ulrich: Postheroische Helden. Ein Zeitbild. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2020.
- Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Nadir Archiv. 25.11.1998, online unter <https://www.nadir.org/nadir/archiv/nezkritik/postskriptum.html> [Zugriff am 29.09.2023].
- Dembeck, Till / Rolf Parr (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2017.
- Han, Byung-Chul: Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014 (E-Book).
- Hellmann, Kai-Uwe: Der Konsum der Gesellschaft. Studien zur Soziologie des Konsums. Wiesbaden: Springer Verlag 2019.
- Jungwirth, Andreas: Im Atlas. Roman. Wien: Edition Atelier 2022.
- Polaschegg, Andrea: Der andere Orientalismus. Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Berlin: De Gruyter Verlag 2005.
- Said, Edward: Orientalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2009.

14. Wendelin-Schmidt-Dengler-Lesung

Die verschissene Zeit (Ausschnitte)¹

Barbi Marković

[...]

Draußen kracht es noch sporadisch. Um den Jahreswechsel ist Bano-vo brdo ein Schlachtfeld. Leute sprengen sich mit Feuerwerk die Hände ab, zerfetzen sich die Augen und Mundhöhlen. Ins Blaue abgegebene Schüsse treffen Beobachter*innen, die zufällig an ihren Fenstern stehen, unter anderem angeblich eine Mutter mit Baby im Arm direkt in die Stirn. Erst Jahre später werdet ihr draufkommen, dass Tiere sich während dieser Feierlichkeiten maßlos vor den Explosionen anschießen und teilweise langfristige Schäden erleiden, aber im Winter 1994/1995 denkt absolut niemand darüber nach. Ein paar Tage sind schon in solch einer Feiertagsstimmung vergangen, und du kannst es zu Hause nicht mehr aushalten.

Bevor du rausgehst, öffnest du den undichten, mit Isolierband zusammengeklebten Kühlschrank und findest in ihm nichts als Sülze. Du betrachtest den Inhalt des Kühlschranks unzufrieden, als deine Mutter auftaucht und deine Enttäuschungsstarre ausnutzt, um den letzten vertrockneten Haufen Russischen Salat, den du übersehen hast, auf einen Teller zu schütten und für den Rest des Tages zum Fernseher zurückzukehren. Sie sagt:

»Du hast dein ganzes Leben vor dir, du wirst noch viele Teller Russischen Salat essen.«

Ihr wisst beide nicht, dass Zeiten kommen werden, in denen Russischer Salat als »zu schwer«, »ungesund« und »so 70er« abgelehnt werden wird. Du ziehst dir deine rutschigsten Schuhe an, um draußen besser gleiten zu können.

»Pass auf, dass du dir dein Genick nicht brichst, dass deine Zehen nicht erfrieren und dass du nicht vergewaltigt wirst«, wirft deine Mutter dir noch zu, bevor du die Wohnung verlässt.

Im Park riecht es nach Schwefel, Heizbrand und Zigarettenrauch. Ältere Schüler*innen fahren halsbrecherisch auf selbstgemachten Mini-Skiern aus Bierkisten. Frauen gehen nach den Feiertagen einkaufen. Auf den steilen Parkwegen stützen sie sich auf Zäune und Bäume,

1 Erschienen Salzburg / Wien: Residenz Verlag, 2021, S. 9–10, 14–16. In Abschnitten von Cristina Spinei ins Rumänische, Jelena Spreicer ins Kroatische, Kalina Kupczyńska ins Polnische, von Tamás Lénárt ins Ungarische übersetzt.

[...]

De afară încă se mai aud pocnituri sporadice. La trecerea dintre ani Banovo brdo e parcă rupt dintr-o scenă de măcel. Oamenii își spulberă efectiv mâinile de la explozia petardelor, își perforează ochii, bucăți din ele le ajung până în cerul gurii. Aruncându-le la nimereală îi lovesc și pe cei care stau și se uită de la ferestre, unii zic că până și o mamă cu un copil în brațe ar fi fost nimerită direct în frunte. Abia peste ani o să aflați că din pricina detunăturilor de la sărbători, animalele fac pe ele întruna, și uneori rămân cu betesuguri pe termen lung. Dar în iarna din 1994/95 absolut nimeni nu se gândește la așa ceva. Au trecut deja câteva zile într-o astfel de atmosferă sărbătorească și chiar nu mai poți sta în casă.

Înainte de a ieși, deschizi ușa stricată a frigiderului, prinsă doar cu bandă adezivă, și înăuntru nu găsești decât piftie de porc. Te uiți cu nemulțumire la ce e în frigider, când apare mama, care profită de dezamăgirea stupefiată de pe fața ta, și îți deșartă pe o farfurie ultima grămăjoară de salată rusească uscată pe care n-ai observat-o. Apoi se întoarce la televizor, unde rămâne până seara, și îți spune:

„Ai toată viața înainte, o să mai mănânci multe farfurii de salată rusească.“

Nici una dintre voi nu știe că va veni o vreme când salata rusească va fi considerată ca fiind „prea grea“, „nesănătoasă“ și „o chestie din anii 70“. Îți pui pantofii cei mai lunecoși ca să te poți da mai bine pe gheață afară.

„Ai grijă să nu-ți rupi gâtul, să nu-ți înghețe degetele de la picioare și să nu te violeze vreunul“, îți aruncă mama înainte să ieși din casă.

În parc miroase a sulf, a combustibil de încălzire și a fum de țigară. Elevii mai mari schiază cu o viteză amețitoare pe niște mini-schiuri făcute în casă din lăzi de bere. Femeile merg după sărbători la cumpărături. Pe aleile abrupte ale parcului se sprijină de garduri și de copaci, dar de multe ori una din ele tot pică. Iar asta se întâmplă în fiecare an, așa că oamenii sunt foarte atenți să nu alunece și să cadă. Încă nu înțelegi ce înseamnă să îți pierzi echilibrul pe gheață când cântărești 100 de kilograme și ai între 60 și 80 de ani. E o chestie pe care nu ți-o poți explica. Ba chiar torni uneori, împreună cu ceilalți, găleți cu apă pe drumurile acoperite cu zăpadă, ca să fie și mai alunecoase.

trotzdem fällt oft eine hin. Das gibt es jedes Jahr, das Gleiten und Hinfallen beschäftigt Menschen sehr, aber du verstehst noch nicht, was es bedeutet, mit 100 Kilo und 60 bis 80 Jahren auf Eis auszurutschen. Mit diesem Problem kannst du dich nicht identifizieren. Manchmal gießt ihr sogar kübelweise Wasser über die schneebedeckten Wege, damit sie noch rutschiger werden.

Kasandra und Marko haben sich schon vor zwei Stunden im Park getroffen, ohne dich. Sie benehmen sich in letzter Zeit, als hätten sie eine seltsame langjährige Beziehung auf Respektbasis, dabei sind sie erst 15 und waren bis vor einer Woche stark zerstritten. Während du darüber nachdenkst, fährst du immer wieder mit der Zunge zu der scharfen Stelle, wo dein Vorderzahn abgebrochen ist. Eigentlich könntest du dich ihnen jederzeit anschließen, niemand ist wütend auf dich, du bist lediglich ein Kollateralschaden, aber bloß aufgenommen zu werden reicht dir nicht. Sie sollen sich bei dir entschuldigen!

Wenn ich ihnen im Park zufällig begegne, werde ich sie beinhart ignorieren, versprichst du dir selbst. Aber sie sind nicht beim lokalen Minimarkt Belje und sitzen nicht auf den Parkbänken. Auch unter den Schlittenfahrer*innen kannst du sie nicht erkennen, obwohl du jede Rodelbahn inklusive Todesstrecke abgegangen bist. Deine juckenden, tauben großen Zehen presst du gegen die Schuhspitzen, um sie zu wärmen, und denkst nach. Dann siehst du den Rauch, der aus dem kleinen Holzhaus in der Mitte des Parks von Banovo brdo aufsteigt.

»Vaterschwanz«, du spuckst einen abgebitzenen Fingernagel aus, wieso ist dir das nicht früher eingefallen, »sie sind beim Luther!«

[...]

Die Bambalić-Zwillinge gehen in die siebte Klasse, und angeblich haben sie schon Katzen angezündet, jemanden ermordet und Sex gehabt. Was diese Typen täglich zustandebringen, ist mehr als Kompensation, mehr als psychische Störung, es ist fast eine Superkraft, es ist unglaublich. Sie sind ein Bully mit zwei Körpern. Sie trennen sich nur selten, und zwar meistens, um jemanden effizienter zu jagen. Sie potenzieren sich gegenseitig. Die Bambalićs haben schon im Kindergarten zu rauchen begonnen. Sie sind arg und gefährlich.

»Die Bambalićs sind die Überdiesler«, hat Marko einmal gesagt. »Verstehst du? Mehr als nur Diesler.«

Du kannst dich gut daran erinnern: An einem bestimmten Schultag wurden die Converse Chucks als Klassenmerkmal eingeführt und ein

Kasandra i Marko su se sastali u parku već prije dva sata, bez tebe. U posljednje se vrijeme ponašaju kao da imaju neobičan dugogodišnji odnos utemeljen na poštovanju, a zapravo im je tek 15 i do prošlog su tjedna bili u smrtnoj zavadi. Dok razmišljaš o tome, stalno jezik pomičeš prema oštrom mjestu na kojem ti se odlomio prednji zub. Zapravo bi im se u bilo koje doba mogla pridružiti, nitko se ne ljuti na tebe, ti si samo kolateralna žrtva, ali nije ti dovoljno da te samo prihvate. Trebali bi ti se ispričati!

Ako ih sretnem u parku, hladno ću ih ignorirati, obećavaš sama sebi. Ali nisu kod lokalnog minimarketa Belje i ne sjede na klupama u parku. Ne možeš ih prepoznati ni među klizačima i klizačicama, iako si si se spustila svim rutama za sanjkanje, uključujući stazu smrti. Svoje velike, utrnule nožne prste koji te svrbe pritišćeš o vrh cipela da bi ih ugrijala i razmišljaš. Onda primijetiš dim koji se diže iz malene drvene kućice u sredini parka Banovo brdo.

„U kurac“, ispljuneš nokat koji si si upravo odgrizla, zašto mi to nije prije palo na pamet, „pa kod Luthera su!“

[...]

Bliźniaki Bambalice chodzą do siódmej klasy, i chodzą plotki, że już podpalili kilka kotów, załatwili kogoś, i uprawiali seks. To, co ci goście codziennie wyprawiają, to więcej niż kompensacja albo jakieś psychiczne zwichnięcie, to prawie jak supermoc, niewiarygodne. Jakby ktoś z dwóch ciał zrobił jednego mięśniaka. Prawie nigdy się nie rozstają, a jeśli już, to tylko po to, żeby kogoś lepiej pogonić. Nawzajem się podkręcają. Bambalice już w przedszkolu zaczęły palić. Są źli i groźni. „Bambalice są jak superdiesele“ powiedział kiedyś Marko. „Kumasz? Bardziej niż diesele“.

Dobrze pamiętasz: Pewnego dnia ktoś w klasie przyszedł w trampkach converse no i stały się marką, parę miesięcy później zastąpiły je najki, potem doszły szerokie spodnie Diesla i cyk, to był nagle styl naszego

paar Monate später durch Nike ersetzt, die breiten Hosen der Marke Diesel kamen dazu, und, zack, war damit der Stil eurer Generation festgelegt, der sich zwar ständig in Details verändern, aber immer erkennbar bleiben würde. Im Moment sind Metallgürtel und Goldketten wichtig. Es geht um den Besitz und in der zweiten Linie ums Auftreten. Dein Bruder, du und Kasandra, ihr seid keine Diesler*innen, euch fehlen sowohl die Produkte als auch die Attitüde. Die Attitüde ermöglicht ärmeren Menschen, ein würdiges Leben auf Banovo brdo zu führen. Sie besorgen sich einfach die billigsten Diesler-Kleidungsstücke. Um wenig Geld kaufen sie sich den niederen Stil, und falls sie sich keine Schuhe leisten können, können sie den Schwächeren ihre ausziehen. Und wenn jemand über ihre Kleidung etwas sagt, können sie ihn verprügeln. Um dazuzugehören, musst du tief und abgehackt sprechen wie ein bellender Hund. Du hast mürrisch zu schauen, Brust raus, den Kopf nach hinten und Kinn nach oben. Du hast alle paar Sekunden einen Schleimbatzen auf den Boden auszuspuken (für einen guten Schleimbatzen muss man arbeiten, die grünen sind gut, die sogenannten Schleimer, die aus den hintersten Tiefen der Seele geholt werden müssen), du hast dich beim Gehen auszubreiten, deine Arme und Beine nach außen zu bewegen. Du hast brüllend zu lachen, Volksmusik und Dance zu lieben. Du hast immer schon Diesler*in gewesen zu sein. Stärkere zu bewundern und zu respektieren, Geschichten über sie zu erzählen. Als Frau ist es zusätzlich wichtig, einen Push-up-BH zu tragen und sich das für das jeweilige Jahr empfohlene Accessoire zu besorgen: von Plastiklutschern über die bunten Tücher für Kopf oder Hals bis zu den Tangas. Als Diesler*in musst du nicht ganz so arg sein, weil die Aufstiegschancen und Aussichten, ein Mythos zu werden, sich in Grenzen halten. Als Frau geht es oft auch darum, mit wem du bist. Wessen Bild du in der Geldtasche trägst, wessen Halbprofil auf der Goldkette etc. Und schließlich, wessen Schuss in der Stirn. Dieslerin und Diesler zu sein heißt, sich in eine ewige hierarchische Schlacht zu begeben, je höher, desto steiler, je niedriger, desto mehr Shit ertragen. Keine Dieslerin und kein Diesler zu sein heißt, gegen den Wind zu pissen, angepissst zu werden und auf den Sieg zu verzichten, und im Leben ausschließlich Aussicht auf Verluste und Erniedrigung zu haben. Und jetzt zurück zu den Bambalićs. Ein Bambalić zu sein heißt aus eurer Sicht, über allem zu stehen, außer Konkurrenz zu sein, wie ein Monster. Wenn du beginnst zu rauchen, sagen die Leute: Die Bambalićs rauchen schon seit dem Kindergarten. Wenn du jemandem die Schuhe ausziehst, sagen die

pokolenia, który wprawdzie w szczególe ciągle się zmieniał, ale pozostawał rozpoznawalny. W tym momencie na czasie są metalowe paski i złote łańcuchy. Chodzi przede wszystkim o to, co się ma, a na drugim miejscu o to, jak się to nosi. Twój brat, ty i Kasandra, z was to żadne diesele, nie macie tych marek ani tej pozy. Poza umożliwia biednym prowadzić godne życie w Banovo brdo. Skombinujcie sobie po prostu najtańsze ciuchy Diesla. Za małą kasę kupicie sobie niższy styl, a jak nie stać was na buty, możecie zabrać słabszym. Jak ktoś coś powie o waszych ciuchach, możecie go sklepać. Żeby być jednym z nas, musisz mówić nisko i urywanymi zdaniami, jakbyś szczekała. Patrzysz ponuro, klata do przodu, głowa do tyłu, broda w górę. Co parę sekund plujesz solidnie na chodnik (na takie splunięcie trzeba zapracować, dobre są zielone, tzw. glutny, zbierasz je z najdalszych głębi duszy), jak idziesz, to szeroko, ręce i nogi ma być widać. Jak się cieszysz, to ryczysz, lubisz folk i dance. Ma być tak, jakbyś zawsze już była dieselką. Podziwiasz silniejszych i okazujesz im respekt, dużo o nich gadasz. Dla lasek ważne jest, żeby nosić staniki z pushapami i zaopatrzyć się w aktualnie modne akcesoria: plastikowe lizaki, kolorowe chusty na głowę albo na szyję, tangi. Dieselka nie musi być taka supermocna, bo laski i tak mają małe szanse awansować i stać się mitem.

Leute: Die Bambalićs haben Hunderte von Air-Max-Modellen in allen Größen irgendwo im Košutnjak-Wald vergraben. Die Bambalićs töten jeden Tag eine Katze und schlagen einen Jugendlichen, sie tragen angeblich Messer, auch mal eine Pistole.

Deine Nase hört allmählich auf zu bluten, und eine purpurrote Kruste bildet sich um das betroffene Nasenloch. Marko und Kasandra werden von den Bambalićs zu einer Partie Mortal Kombat aufgefordert.

Du bist aufgeregt, weil du noch unentdeckt zuschauen kannst und weil Kasandra in dieser Konstellation eine tickende Bombe ist. Kasandra ist verrückt und angstbefreit, ein Mädchen und vor allem ein Mensch ohne Rückendeckung. Deshalb trägt sie immer ein kleines Messer in der Hosentasche. Ihre Strategie ist Angriff um jeden Preis, und meistens geht das auf, aber es handelt sich um eine Wette. Diese Art von Verhalten kennst du gut von der Hundewiese, wo du in letzter Zeit aus Langeweile und Liebe zu Tieren oft deine Zeit verbringst, obwohl du gar keinen Hund hast. Auf der Hundewiese bellt ein kleiner Dachshund auch oft einen Pitbull an, und der Pitbull läuft weg. Daraufhin lachen die Hundebesitzer*innen lauthals, weil sie wissen, dass der Pitbull nur einmal zubeißen müsste, um den kleinen mutigen Idioten zu töten, ihm den Kopf abzutrennen und seinen Körper in die Ferne zu schleudern.

Marko geht inzwischen in Position.

Bambalicsnak lenni nektek annyit tesz, hogy mindenki felett állsz, mint egy ellenlábas nélküli szörnyeteg. Ha bagózni kezdesz, azt mondják a többiek: a Bambalicsok már az óvodában bagóztak. Ha lehúzkod valakiről a cipőt, a többiek azt mondják: a Bambalicsok Air Maxok százait ásták el a Kosutnjak-erdőben. A Bambalicsok minden nap megölnek egy macskát és összevernek egy gyereket, állítólag van náluk kés, néha pedig pisztoly.

Az orrvérzésed lassanként eláll, mélyvörös koszorú képződik a vérző orrlyukad körül. A Bambalicsok kihívták Markót és Kasandrát egy menet Mortal Kombatra.

Izgatott vagy, mert még feltűnés nélkül nézheted és mert Kasandra ebben a felállásban időzített bombaként viselkedik. Kasandra bolond és nem fél, egy lány, és mindenekelőtt egy ember fedezék nélkül. Ezért van a nadrágzsebében mindig egy kis kés. A stratégiája támadás mindenáron, ami legtöbbször elcsitul, ám most egy kihívásról van szó. Ezt a viselkedést jól ismered a kutyaftattóról, ahol az utóbbi időben unalomból és az állatok iránt érzett szeretetből sok időt töltesz, pedig nincs is kutya. A kutyaftattón egy kis dakszli sűrűn megugat egy pitbullt, és a pitbull elszalad. Ezen aztán hangosan nevetnek a kutyaftatók, mert tudják, hogy ha egyet is harap az a pitbull, rögtön kinyírja a bátor kis hülyét, letépi a fejét és a tetemét messzire hajítja.

Marko közben elfoglalja a helyét.

Autoren und Autorinnen

Aleksej Burov

Geb. 1978, Dr. Assoz. Professor für Ältere deutsche Sprache und Literatur an der Universität Vilnius (Litauen). 2013-2015 Franz-Werfel-Stipendiat an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Deutschsprachige geistliche Dichtung des Mittelalters. Zuletzt erschienen: Wenn der Weg zu Ende geht oder Die letzten Tage von *homo viator*, in: Godlewicz-Adamiec, J. / Piszczatowski, P. (Hg.): *Vagabunden – Flüchtlinge – Eroberer* (= Interkulturelle Rhizome Bd. I). Wiesbaden: Herrassowitz Verlag 2022, S. 101-116; Zwischen Dies- und Jenseits: Zur Schilderung des 13. Tages des Weltuntergangs im Gedicht Jüngstes Gericht von Frau Ava, in: Bombitz, Attila (Hg.): *Andere Wirklichkeiten. Pararealitäten in der österreichischen Literatur*. Wien: Prasesens Verlag 2023, S. 96-106.

E-Mail: aleksej.burov@ff.vu.lt

Thorsten Carstensen

Geb. 1979, Ph.D., Dozent an der Universität Amsterdam. Studium der Germanistik, Geschichte und Anglistik an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Promotion an der New York University (USA) mit der Dissertation *Romanisches Erzählen: Peter Handke und die epische Tradition* (2013). Seit 2023 Dozent für deutsche Literatur an der Universität van Amsterdam, zuvor Assistant Professor (2012-2018) und Associate Professor of German (2018-2022) an der Indiana University – Purdue University Indianapolis (USA). 2019-2021 Franz-Werfel-Stipendiat an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Deutschsprachige Prosa seit dem Realismus, architektonische Diskurse in der Literatur, Weltanschauungsliteratur um 1900, Reiseliteratur, Erzählen im Anthropozän. Zuletzt erschienen: *Heimat in Literatur und Kultur: Neue Perspektiven* (2023, hrsg. zs. mit Oliver Kohns).

E-Mail: t.carstensen2@uva.nl

Soňa Černá

Geb. 1977, Ph.D., Studium der Germanistik und Polonistik an der Palacký-Universität in Olomouc (Tschechien). Promotion an der Palacký-Universität mit der Dissertation Hieronymus-Briefe des Prager Kanzlers und Notars Johann von Neumarkt, eine Überlieferungsgeschichte. Seit 2021 Mitarbeiterin in der Abteilung für Katalogisierung

und Studium der Handschriften der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik in Prag. 2019-2020 Franz-Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Kodikologie, deutschsprachige Handschriften, deutschsprachige mittelalterliche Literatur, deutschsprachige Handschriften von Johann von Neumarkt.

E-Mail: cerna@mua.cas.cz

Renata Cornejo

Geb. 1966, Literaturwissenschaftlerin und Professorin für Neue deutsche Literatur an der J.E. Purkyně-Universität (UJEP) in Ústí nad Labem; längere Forschungsaufenthalte an den Universitäten in Wien, Bamberg und Würzburg, 1994-1996 Franz-Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien; Dissertation zu österreichischen Autorinnen E. Jelinek, A. Mitgutsch und E. Reichart (*Das Dilemma des weiblichen Ich*, 2006), Habilitation zum Sprachwechsel der deutschsprachigen Autoren tschechischer Herkunft nach 1968 (*Heimat im Wort*, 2010). Internationaler Partner des Interuniversitären Forschungsverbundes Elfriede Jelinek in Wien, 2012-2014 Vorstandsmitglied der MALCA (Austrian Studies Association), 2020 Preis der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik; 2010-2019 Leiterin des Lehrstuhls für Germanistik an der UJEP. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige (insbesondere österreichische) Gegenwartsliteratur, Migrations- und interkulturelle Literatur (insb. Autoren und Autorinnen tschechischer/slowakischer Herkunft), Gender Studies. Mitherausgeberin der Zeitschrift *Aussiger Beiträge* und zahlreicher Sammelbände. Zuletzt erschienen: *Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit* (2020); *Über Jaroslav Rudiš* (2024).

E-Mail: renata.cornejo@ujep.cz

Maja Dębska

Geb. 1989, Dr., Assistentin am Institut für Germanistik der Universität Łódź (Polen), Studium des Journalismus mit Spezialisierung Deutsche Sprache und Kultur sowie Germanistik an der Universität Łódź. Promotion an der Universität Łódź mit der Dissertation *Ein literarischer Sprachkomponist. Musikalität im Schaffen von Gert Jonke* (2023). 2018-2019 Franz-Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien, 2017 Stipendiatin der Stipendienstiftung der Republik Österreich. Forschungsschwerpunkte: Beziehung von Musik und Literatur im deutschsprachigen Literaturraum im Speziellen in der österreichischen Literatur, österreichische Literatur des 20. und 21. Jahrhun-

derts, Stadt-, Musik-, Literaturdiskurse. Zuletzt erschienen: „*Tönende Pflanzenlebewesen*“. *Zur klanglichen Inszenierung der Komponistenfiguren Gert Jonkes* (2020); „*Morgens schneuzen sich die Mauern*“. *Gert Jonkes Literatur als österreichische Interpretation des magischen Realismus* (2022); *Raum in Raum, Labyrinth und Boden. Die Weltenpluralität Gert Jonkes* (2023).

E-Mail: maja.debska@filologia.uni.lodz.pl

Maria Endreva

Geb. 1977, Dr. habil., Univ-Professorin an der Universität Sofia. Studium der deutschen und bulgarischen Philologie an der Universität Plovdiv (Bulgarien) und Heidelberg. 2011 Promotion an der Universität Sofia mit der Dissertation *Die Kunstauffassung in Rilkes kunstkritischen Schriften* (2014). Seit 2001 Dozentin für deutschsprachige Literatur und Kulturgeschichte an der Universität Sofia. 2007-2010 Franz-Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien, 2021-2023 Alexander-von-Humboldt-Stipendium. Zweites Doktorat (Dr.sc) mit dem Thema *Arbeitswelten im 21. Jahrhundert in Werken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2024). Forschungsschwerpunkte: Kultur- und Literaturgeschichte, Diskursanalyse.

E-Mail: m.endreva@uni-sofia.bg

Gábor Kerekes

Geb. 1961, Dr. habil., Univ-Dozent. Studium der Germanistik und Anglistik an der Humboldt-Universität (Berlin) und Eötvös-Loránd-Universität Budapest (ELTE). Promotion an der Universität Szeged mit der Dissertation *Theodor Fontanes Literaturtheorie und die deutsche Klassik* (1991). Seit 1998 Dozent am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen des Germanistischen Instituts der Eötvös-Loránd-Universität Budapest (ELTE). 1992-1993 Franz-Werfel-Stipendiat an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts, imagologische Forschungen, Rezeption deutschsprachiger Literatur in Ungarn, ungarndeutsche Literatur. Zuletzt erschienen: *Keine Angst, ruski Soldat charascho!* „Ungarndeutsche Literatur zwischen politischer Propaganda und Widerstand“ (2019); *Vorbereitung eines Ereignisses* (2021); *Die Provinz in der modernen ungarndeutschen Literatur* (2022).

E-Mail: kerekes.gabor@btk.elte.hu

Edit Király

Geb. 1959, Dr. habil., Univ.-Dozent. Studium der Germanistik und Soziologie an der ELTE Universität Budapest (Ungarn). Promotion an der Universität Wien mit der Dissertation *Drachen, Hexen und Dämonen. Heimito von Doderers Geschichtspoetik* 1998. Ab 1991 Assistentin, seit 2015 Dozentin für deutsche Literatur und Kultur am Germanistischen Institut der ELTE 2008. 1995-1998 Franz-Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Raumkonstruktion in der Literatur, Reiseliteratur, österreichische Gegenwartsliteratur, Mitteleuropakonzepte. Mitarbeiterin verschiedener kulturwissenschaftlicher Projekte. Zuletzt erschienen: „*Die Donau ist die Form*“. *Stromdiskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts* (2017); *A folyó* (2022); Übersetzung von Werken von Hans Blumenberg, Jürgen Habermas, Libuše Moníková, Heimito von Doderer u.a.

E-Mail: kacor.kacor@gmail.com

Edit Kovács

Geb. 1971, Dr. habil., Univ.-Dozent. Studium der Germanistik und Geschichte an der Universität Debrecen (Ungarn). Promotion an der Universität Debrecen mit der Dissertation *Richter und Zeuge. Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa* (2003). Ab 2011 Oberassistentin, seit 2014 Univ.-Dozentin und seit 2023 Lehrstuhlleiterin am Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur an der Gáspár Károli Universität der Reformierten Kirche in Ungarn (Budapest). 2018-2020 Franz-Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Deutsche und österreichische Literatur des 20. Jh., Literatur und Ethik, Literatur und Recht, Hantologie, Thomas Bernhard, W. G. Sebald. Zuletzt erschienen: *Letzten Endes. Literatur und Ethik in W. G. Sebalds Werken* (2021); *Gespenster. Genossen in Zeit und Raum* (2023, hrsg. zs. mit Katalin Teller).

E-Mail: kovacs.edit@kre.hu

Kalina Kupczyńska

Geb. 1976, Dr., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Lodz. 2002-2003 und 2004-2005 Franz-Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien, Stipendiatin der Alexander-von-Humboldt-Stiftung, des DAAD und des polnischen Nationalen Wissenschaftszentrums (NCN), Publikationen zur deutschsprachigen Avantgarde, zur österreichischen Gegenwartsliteratur, zu Comic-Adaptionen literarischer Texte, zu Geschichtscomics, zu Gender-Aspekten im Comic und zu Comic-Autobiografien. Seit 2013 Mitglied der

Gesellschaft für Comicforschung (ComFor), 2020-2022 im Koordinationsteam der AG-Comicforschung bei der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) sowie Jurymitglied des Martin Schüwer-Publikationspreises für herausragende Comicforschung. Forschungsschwerpunkte: Avantgarde, österreichische Gegenwartsliteratur, Intermedialität, Comics und grafische Literatur. Zuletzt erschienen: *Offengelegte „Dämmerkonflikte“. Zum gesellschaftspolitischen Sensorium von Olga Flors Literatur* (2024, hrsg. zs. mit Gudrun Heidemann u. Marina Rauchenbacher); *Familie und Comic. Kritische Perspektiven auf soziale Mikrostrukturen in grafischen Narrationen* (2023, hrsg. zs. mit Barbara M. Eggert u. Véronique Sina).

Email: kalina.kupczynska@uni.lodz.pl

Tamás Lénárt

Geb. 1981, wissenschaftlicher Assistent an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest (ELTE), am Lehrstuhl für Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften. Studium der Hungarologie und Germanistik in Budapest, 2012 ebendort Promotion mit der Dissertation *Licht-Schreiben und der festgehaltene Augenblick: Kollisionen der Fotografie und Literatur in der ungarischen Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, 2013-2016 Franz-Werfel-Stipendiat an der Universität Wien. Seit 2009 Dozent für Literaturtheorie, ungarische Nachkriegsliteratur und Fachdidaktik an der ELTE, Gastvorträge an der Humboldt- und an der Freien Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der technischen Bildmedien und ihr Verhältnis zur Literatur, mit einem besonderen Hinblick auf das Werk von W. G. Sebald und Péter Nádas.

E-Mail: lenart.tamas@btk.elte.hu

Lehel Sata

Geb. 1973, Dr. habil., assoziierter Professor am Institut für Germanistik der Universität Debrecen (Ungarn). Studium der Germanistik an der Universität Pécs (Ungarn), 2007 Promotion an der Katholischen Péter Pázmány Universität in Budapest mit der Dissertation *Mystische Sprachbetrachtung in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung von Johann Schefflers Cherubinischem Wandersmann im Lichte der Theosophie und Sprachphilosophie Jacob Böhmes*. 2018-2022 Leiter des Lehrstuhls für deutschsprachige Literatur am Institut für Germanistik an der Universität Pécs. 2018-2020 Franz-Werfel-Stipendiat an der Universität Wien. 2021 Habilitation mit einer Monografie über die österreichische experimentelle Gegen-

wartsautorin Brigitta Falkner. Gründungsmitglied des Comics Studies Research Center an der Universität Pécs. Forschungsschwerpunkte: Deutschsprachige Literaturgeschichte (Frühe Neuzeit, Jahrhundertwende, zeitgenössische Literatur), experimentelle Literatur, Intermedialität, Literaturcomics. Zuletzt erschienen: *„Flüchtige Architekturen“. Avantgarde-Rezeption und experimentelle Multimedialität bei Brigitta Falkner* (2022).

E-Mail: sata.lehel@arts.unideb.hu

Vincenza Scuderi

Geb. 1972, Dr. Studium der Italianistik und Germanistik an der Universität Catania (Italien). 2003 Promotion an derselben Universität (*Il palinsesto invisibile. La poesia di Gottfried Benn in Italia*, 2006). Seit 2004 Wissenschaftliche Mitarbeiterin (ricercatrice) für Deutsche Sprache und Übersetzung an der Universität Catania. 2003-2005 Franz-Werfel-Stipendiatin in Wien. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige (insbesondere österreichische) Gegenwartsliteratur, Performance Studies, Filmwissenschaft, Gender Studies, Translation Studies. Zuletzt erschienen: *Performare la parola. Segno e disegno in Brigitta Falkner* (2018); *Experimentierräume in der österreichischen Literatur* (2019, hrsg. zs. mit A. Millner u. D. Pfeiferová).

E-Mail: vscuderi@unict.it

Naser Šećerović

Geb. 1981, außerordentlicher Professor für deutschsprachige Literatur an der Philosophischen Fakultät der Universität Sarajevo. Germanistikstudium an der Universität Sarajevo und an der Universität Augsburg. 2011-2013 Franz-Werfel-Stipendiat an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Hermann Broch, esoterische Lehren in der Literatur, Literatur der Moderne, Motivgeschichte, neuere bosnisch-herzegowinische Literatur. Zuletzt erschienen: *Književnost i saznanje. Gnostički mit u djelu Hermann Brocha* (Sarajevo 2023). Literaturübersetzer ins Bosnische und Deutsche. Zuletzt erschienen: Übersetzung von Ingo Schulzes *Rechtschaffenen Mörder* ins Bosnische (*Čestite ubice*, Sarajevo 2022).

E-Mail: Naser.secerovic@ff.unsa.ba

Christina Spinei

Geb. 1980, Dr. phil., Univ.-Dozentin. Studium der Germanistik, Anglistik und Europa Studien an der Universität Iasi (Rumänien), sowie

an den Universitäten Konstanz, Wien und Regensburg. 2010 Promotion an der Universität Iasi (*Über die Zentralität des Peripheren: Auf den Spuren von Gregor von Rezzori*, 2011). Ab 2011 Assistentin, seit 2020 Universitätsdozentin am Lehrstuhl für Germanistik der Universität Iasi. 2008-2010 Franz-Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Gegenwartsliteratur, Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Geschichte und Politik, Presselandschaft in der Bukowina. Zuletzt erschienen: *Die Welt als Zeitung: Czernowitz, Kulturvielfalt und Nationalitäten in der „Bukowinaer Post“, 1893-1914* (2019); *Jüdische/Jiddische Kultur in der Bukowina. Diskursive Fragmente einer untergegangenen Welt* (2020, zs. mit Francisca Solomon, Ana-Maria Palimariu und Iulia Petrin).

E-Mail: cristina.spinei@uaic.ro

Jelena Spreicer

Geb. 1987, Dozentin am Lehrstuhl für neuere deutsche Literatur, Abteilung für Germanistik an der Philosophischen Fakultät Zagreb. Dissertation zur Darstellung des Traumas im deutschsprachigen Roman der Gegenwart (2015). 2013-2015 Franz-Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien. Mitglied der Redaktion der Zeitschrift *Zagreber germanistische Beiträge*. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Gegenwartsliteratur, Trauma Studies, Utopian Studies, postimperiale Forschung,

E-Mail: jspreice@ffzg.unizg.hr

Orsolya Tamásy-Lénárt

Geb. 1981, Dr. phil., Univ-Dozentin an der Andrassy Universität Budapest (AUB). Studium der Germanistik an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest (ELTE), sowie an der Universität des Saarlandes. Promotion an der Andrassy Universität Budapest 2013 (*Der Ungarische Kriegs-Roman*, 2016). Seit 2019 Universitätsdozentin am Lehrstuhl für Kulturwissenschaften an der AUB. 2017-2020 Franz-Werfel-Stipendiatin an den Universitäten Graz und Wien. Forschungsschwerpunkte: Ungarnbildforschung, deutsche Literatur der Frühen Neuzeit, deutschsprachige Literatur Ungarns. Zuletzt erschienen: „Ungarn hat auch mich geboren, seine Brust auch mich gesäugt [...]“ – Deutschsprachige Autoren im ungarischen Reformzeitalter und das Ende des Hungarus-Bewusstseins?, in: *Schnittstelle Germanistik 2* (2022), S. 53-77.

E-Mail: orsolya.lenart@andrassyuni.hu

Die Redaktionspolitik der Schriftenreihe

Der Praesens Verlag und die Herausgeber der Schriftenreihe des Franz-Werfel-Stipendienprogramms orientieren sich an den ethischen Richtlinien des Komitees zur Publikationsethik (Committee on Publication Ethics, COPE). Sie fordern die Autorinnen und Autoren der Bände auf, sich mit diesen Prinzipien vertraut zu machen und sie bei der Erstellung und Begutachtung ihrer Materialien konsequent einzuhalten.

Die ethischen Richtlinien von COPE sind frei zugänglich unter: <https://publicationethics.org/>

Damit eingereichte Beiträge angenommen werden, durchlaufen alle wissenschaftlichen Artikel ein doppeltes anonymes Begutachtungsverfahren. Zwei voneinander unabhängige Experten aus dem Bereich der germanistischen Literaturwissenschaft begutachten die Texte.

Zur Durchführung dieses Begutachtungsprozesses führt der Verlag ein kontinuierlich aktualisiertes Verzeichnis potenzieller Gutachter.

Der Begutachtungsprozess für Beiträge in der Schriftenreihe umfasst folgende Schritte:

1. Erste Prüfung durch die Herausgeber

Innerhalb von zwei Wochen nach Einreichung des Manuskripts entscheiden die Herausgeber, ob der Beitrag für das Begutachtungsverfahren zugelassen wird. Maßgeblich sind die thematische Relevanz sowie die Einhaltung wissenschaftlicher Standards. Falls der Beitrag nicht diesen Anforderungen entspricht, wird der Autor über die Ablehnung sowie die Gründe dafür informiert.

2. Anonyme Begutachtung

Die anonymisierte Version des Beitrags (ohne Angaben zum Autor oder identifizierende Metadaten) wird innerhalb von zwei Wochen an zwei unabhängige Fachgutachter weitergeleitet. Diese dürfen nicht mit der Institution des Autors verbunden

sein. Die Herausgeber wählen die Gutachter aus, die alle Beiträge im Band begutachten, da sie thematisch im selben Forschungsbereich angesiedelt sind.

3. Erstellung der Gutachten

Innerhalb eines Monats verfassen die Gutachter eine anonyme Rezension in deutscher Sprache. Diese enthält Empfehlungen zur Überarbeitung sowie eine Bewertung der Publikationsfähigkeit des Beitrags. Bei widersprüchlichen Einschätzungen obliegt die endgültige Entscheidung den Herausgebern.

4. Entscheidung über die Veröffentlichung

Auf Basis der eingegangenen Gutachten treffen die Herausgeber in einer internen Sitzung die finale Entscheidung über die Veröffentlichung. Falls erforderlich, ergänzen sie die Empfehlungen der Gutachter zur inhaltlichen Überarbeitung des Beitrags.

5. Benachrichtigung des Autors

Der Autor wird über die Gutachten und die Entscheidung der Herausgeber informiert. Falls Überarbeitungen erforderlich sind, muss er diese innerhalb von zwei Wochen umsetzen und den überarbeiteten Beitrag erneut einreichen. Wird diese Frist nicht eingehalten, gilt der Artikel als verworfen.

6. Redaktionelle Bearbeitung und Veröffentlichung

Nach erfolgreicher Überarbeitung gemäß den Empfehlungen der Gutachter und Herausgeber wird der Beitrag lektoriert und für die Veröffentlichung vorbereitet.

Beiträge werden abgelehnt, wenn Plagiate, fragwürdige wissenschaftliche Ergebnisse oder Verstöße gegen ethische Standards festgestellt werden. Zudem können keine Manuskripte angenommen werden, die bereits veröffentlicht wurden oder sich anderweitig im Publikationsprozess befinden.