

Gabriella Pelloni,
Ievgeniia Voloshchuk (Hg.)

**SPRACH-
WECHSEL**

**PERSPEKTIVEN-
WECHSEL?**

Mehrsprachigkeit und kulturelle
Vielstimmigkeit in der
deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

[transcript] Gegenwartsliteratur

Gabriella Pelloni, Ievgeniia Voloshchuk (Hg.)
Sprachwechsel – Perspektivenwechsel?

Gabriella Pelloni (Prof. Dr.) ist assoziierte Professorin für Neuere Deutsche Literatur am Institut für Fremde Sprachen und Literaturen der Universität Verona. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die »Nietzscheforschung«, Korrelationen zwischen Literatur und Philosophie, deutsch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte, Migrationsforschung sowie Inter- und Transkulturalität.

Ievgeniia Voloshchuk (Prof. Dr.) ist akademische Mitarbeiterin am Axel Springer-Lehrstuhl für deutsch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte, Exil und Migration der Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder. Ihre Forschungsschwerpunkte: literarische Beziehungen zwischen dem deutschsprachigen und dem ostslavischen Kulturraum, deutsch-jüdische Literatur, Inter- und Transkulturalität, Osteuropa-Studien, Border Studies, Exil- und Migrationsforschung.

Gabriella Pelloni, Ievgeniia Voloshchuk (Hg.)

Sprachwechsel – Perspektivenwechsel?

Mehrsprachigkeit und kulturelle Vielstimmigkeit
in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

[transcript]

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds für Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg und des Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere der Universität Verona gefördert.



**UNIVERSITÀ
di VERONA**
Dipartimento
di **LINGUE
E LETTERATURE STRANIERE**



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.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

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

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Gabriella Pelloni, Ievgeniia Voloshchuk (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839466490>

Print-ISBN: 978-3-8376-6649-6

PDF-ISBN: 978-3-8394-6649-0

Buchreihen-ISSN: 2701-9470

Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung

Gabriella Pelloni und Ievgeniia Voloshchuk 7

»mitten im übersetzen«

Zur textinternen Mehrsprachigkeit

in ausgewählten Gedichten von Jiří Gruša

Renata Cornejo 25

»Ich weiß es nicht, ob die Utopie einer ›Literatur ohne Grenzen‹ möglich ist.«

Marek Jakubów 49

Auf Entdeckungsreisen zu Sprachen der Vorfahren

Die Mehrsprachigkeit in *Ambra* von Sabrina Janesch

Jolanta Pacyniak 69

Mehrsprachigkeit im Paratext

Zu Strategien des transkulturellen Schreibens von deutschsprachigen

Gegenwartsautor:innen aus den postsowjetischen Ländern

Ievgeniia Voloshchuk 85

Intermedialität und Migration

Zur Einwirkung der Musik auf die Literatur
aus der Perspektive der Mehrsprachigkeit

Natalia Blum-Barth 107

»Raus aus dem Stacheldraht, hinaus in die deutsche Sprache [...] ins Paradies«

Erinnerung und Gegenwart in Lena Goreliks *Wer wir sind* (2021) in einem
vergleichenden Exkurs zu Vladimir Vertlibs *Schimons Schweigen* (2012)

Primus-Heinz Kucher 129

Sprachreflexion und textinterne Mehrsprachigkeit in Ivna Žics

Die Nachkommende und Lena Goreliks *Wer wir sind*

Monika Riedel 141

Anhang

Biogramme der Autor:innen 163

Namensindex 167

Einleitung

Gabriella Pelloni und Ievgeniia Voloshchuk

I.

»Lassen sich im Deutschen Dinge anders sagen, wenn die türkische Muttersprache des Autors nicht gänzlich ausgeblendet ist? [...] Lässt sich Muttersprache überhaupt gänzlich ausblenden? Nur unter schweren Verlusten, würde ich sagen. Denn die Sprache ist nach der Mutterbrust die erste intime Erfahrung des Menschen. Dabei kommt es nicht auf Begriffe an, sondern auf die Stimme, den Klang, den Rhythmus, die Schwingungen. Der Atem der Mutter ist in der Sprache verborgen. Wenn dieser Atem reduziert wird, entsteht seelische Kurzatmigkeit.«
(Şenocak 2018: 84)

Diese Zeilen aus dem Band *Das Fremde, das in jedem wohnt* des deutsch-türkischen Schriftstellers Zafer Şenocak verdeutlichen mustergültig die besondere Perspektive eines Gegenwartssautors sowohl auf seine eigene Denk- und Schreibweise als mehrsprachiger Mensch als auch auf die alltäglichen Erfahrungen zeitgenössischer diasporischer Gemeinden, die zwischen zwei oder mehreren Sprachen und Kulturen leben. Schriftstellerische Stimmen wie diese, die auf der deutschsprachigen Literaturbühne die Erfahrungen der Anders- bzw. Mehrsprachigen artikulieren und mithin scheinbar etablierte sprachliche Konstellationen hinterfragen, stehen im Mittelpunkt dieses Sammelbandes, der auf eine Reihe von Veranstaltungen zurückgeht, die wir Herausgeberinnen in den letzten Jahren im Rahmen einer Kooperation zwischen der Universität Verona und der Europa-Universität Viadrina organisierten.

Unsere mehrjährige Beschäftigung mit Theorien aus den Bereichen der Migrationsforschung und der Border Studies, welche jeweils eigene Ansätze zu Untersuchung der Mehrsprachigkeit liefern, erschloss uns einen spezifischen Zugang zu dem wachsenden Korpus von Literatur (post-)migrantischer Schriftsteller:innen, der bekanntlich mit einer Verschiebung des Untersuchungsfokus auf die sich in der einschlägigen Literaturproduktion manifestierenden Mehrsprachigkeit und kulturelle Vielfalt einhergeht. Den Ausgangspunkt des Projektes bildet die These, dass Werke von Autor:innen mit Migrationserfahrungen ein kulturelles und ästhetisches Potential entfalten können, das homogene Identitätskonzepte auflöst, nationale Paradigmen unterminiert und verschiedenartige Grenzen überwindet. In dieser Perspektive setzen sich die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes mit der Frage auseinander, in welchen Formen und mit welchen Funktionen literarische Mehrsprachigkeit in Prozessen der Transkulturation zum Ausdruck kommt. Gefragt wird dabei nach der spezifischen Qualität und Prägung literarischer Mehrsprachigkeit sowie nach Wechselwirkungen mit dem sogenannten »transkulturellen Schreiben« bei Autor:innen mit Migrationshintergrund.

Den kontextuellen Bezugsrahmen des Bandes bildet die literarische Mehrsprachigkeitsforschung zu sogenannten Sprachwechsler:innen im deutschsprachigen Raum infolge der Migrationsbewegungen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wichtige Grundlagen für die Erforschung literarischer Mehrsprachigkeit liefern Fallbeispiele aus den Jüdischen Studien (Wittbrodt 2001; Engelhardt/Zepp 2015; Braese/Weidner 2015) oder der Exilforschung, insbesondere Arbeiten zum Sprachwechsel bei bestimmten Autor:innen (Kliems/Trepte 2004; Utsch 2007). Viele Studien konzentrieren sich jedoch auf die biographischen Gründe des Sprachwechsels (vgl. Kremnitz 2004) und gehen nicht näher auf die durch den Sprachwechsel erzeugte Innovation der Literatursprache ein. Offensichtlich ist außerdem an vielen Studien das Ungleichgewicht zwischen der Konzentration auf die manifeste Mehrsprachigkeit und der Präsenz der ›Erstkultur‹ in der ›Zweitkultur‹ zu Ungunsten des kreativ-experimentellen Umgangs mit Sprach- und Kulturdifferenzen. Ein breiter Einfluss der pragmatischen Linguistik

bei der Analyse von Mehrsprachigkeit in literarischen Texten lässt sich dabei auch in jüngsten Publikationen feststellen (Dembeck/Parr 2017).

Erst in letzter Zeit sind Fallstudien erschienen, welche die Notwendigkeit betonen, nach dem literaturästhetischen Gehalt, dem Schreibverfahren und der dahinterliegenden Poetik der sogenannten Bindestrich-Literaturen zu fragen, und diese Aspekte anhand von brisanten Beispielen fokussieren (Spinnen 2007; Sturm-Trigonakis 2007; Bürger-Koftis/Schweiger/Vlasta 2010; Cornejo 2010; Chiellino/Shchyhlevska 2014; Kilchmann 2012; Yeşilada 2012; Yildiz 2012). Dabei rückt der »Gebrauch einer fremden Sprache als Grundform poetischer Verfremdung« (Kilchmann 2012: 110) allmählich in den Mittelpunkt der Betrachtung und sprachlich-kulturelle Codes, Wort- und Sprachspiele sowie die dem translingualen Schreiben eigene Sprachlatenz werden als charakteristische Dispositive multilingualer Gegenwartsliteratur aufgegriffen. Der Diskurs ist in den letzten Jahren durch diverse literaturwissenschaftliche Fallanalysen, die die Funktion und/oder das Kreativpotenzial der Mehrsprachigkeit für das literarische Schreiben untersuchen, belebt geworden (vgl. Helmich 2016; Preschl 2017; Siller/Vlasta 2020; Blum-Barth 2021). Allerdings nehmen die neuesten Publikationen zur Poetik der Mehrsprachigkeit kulturelle Prozesse und Übergänge, wie sie in der Literatur inszeniert werden und Ausdruck finden, wenig unter die Lupe, und sie vernachlässigen somit die Verbindungen zwischen Sprachwechsel und Perspektivenwechsel. Durch einen geschärften Blick auf die literarische Dimension, der mit der Berücksichtigung ästhetischer Formen und Funktionen einhergeht, lässt sich daher auch bei den letzten Veröffentlichungen als Forschungsdesiderat der explizite Bezug auf die kulturelle Sphäre identifizieren.

In diesem Sinne zieht der vorliegende Sammelband die jüngsten Studien zur literarischen Dimension der Mehrsprachigkeit in Betracht, antwortet aber auf dieses Forschungsdesiderat, indem er in der Untersuchung der Poetik der Autor:innen die kulturelle Perspektive miteinbezieht und reflektiert. Bei dieser Zielsetzung war allerdings von vornherein klar, dass damit nicht nur Forschungsdesiderate des kürzlich neuentdeckten Forschungsfeldes »literarische Mehrsprachigkeit«, sondern auch brisante gesellschaftliche und politische Aspekte

angesprochen werden, die nicht zuletzt Praktiken der Diskriminierung und Verfolgung von Sprachen und den damit verbundenen Kulturen betreffen. Als eines der aussagekräftigsten Beispiele aus der Kultur- und Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts könnte die mit verschiedenen politischen Parolen begründete Ausrottung des Jiddischen aus einer mehrsprachlichen Landschaft angeführt werden, welches bekanntlich zuerst als Sprache der Juden in den von NS-Deutschland eroberten europäischen Gebieten, dann als Sprache »der wurzellosen Kosmopoliten« (antisemitischer Euphemismus für die Bezeichnung der Juden) in der spätstalinistischen Sowjetunion und schließlich als ein unerwünschter Konkurrent des Hebräischen im neugeborenen israelischen Staat verfolgt wurde. Deutliche politische Konnotationen sind auch Adornos metaphorischer Charakteristik von Fremdworten als »Juden der Sprache« abzulesen: Damit werden Anders- bzw. Fremdsprachen nicht nur mit Wanderungen, Nomadentum oder ambivalentem Nebeneinander, sondern auch mit Außenseitertum und Verfolgungen verbunden. (Adorno 1951: 200)

Doch auch die aktuelle kulturpolitische Agenda Europas stimmt mit dem angestrebten Ideal der sprachlich-kulturellen Vielfalt durchaus nicht in allen Punkten überein – denkt man an die mangelnde institutionelle Unterstützung der Mehrsprachigkeit von Migrantengemeinschaften und postmigrantischen Generationen, an die bislang geltenden kulturpolitischen Strategien der Verdrängung von Minderheitensprachen durch offizielle Nationalsprachen, oder an die zunehmende Dominanz des Englischen als einer globalen Kommunikationssprache, die de facto bei Prozessen der Nivellierung sprachlicher Vielfalt mitwirkt. Mit ihren Untersuchungen, die u.a. auch literarisch dargestellte Herausforderungen und Bedrohungen für Modelle der Mehrsprachigkeit reflektieren, machen die Beiträger:innen in diesem Band die politische Dimension des Sprachwechsels sichtbar und tragen auf diese Weise zur öffentlichen Diskussion über problembeladene Aspekte der Mehrsprachigkeit bei.

II.

Sprachliche Grenzüberschreitungen, die im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen, werden im Bandtitel mit dem Begriff »Sprachwechsel« bezeichnet. In seiner sprachwissenschaftlichen Bedeutung bezeichnet der Terminus »Sprachwechsel«, auch »Code-Switching« genannt, einfach ein Phänomen, in dem Sprachen vermischt werden. Ohne diese konventionelle, engere Bedeutung auszuklammern, verstehen wir unter Sprachwechsel vor allem eine paradigmatische Bewegung zwischen Sprachen (und Kulturen), die sich auch auf der metaphorischen Ebene vollzieht. Unter dieser Perspektive können vielfältige Erscheinungsformen der Mehrsprachigkeit mit einbezogen werden, die alle Ebenen eines literarischen Textes prägen – von der phonetischen Gestaltung einzelner Aussagen bis zum Grundkonzept eines Werkes. Ein Paradebeispiel für den Sprachwechsel im paradigmatischen Sinne liefern Vladimir Vertlib's Überlegungen zur eigenen schriftstellerischen Verortung zwischen der ersten Sprache, der russischen, und der zweiten Sprache, der deutschen, zu Beginn seiner literarischen Karriere:

»Deutschsprachiger Schriftsteller zu werden, ist für mich keine Selbstverständlichkeit gewesen. Die ersten Schreibversuche erfolgten auf Russisch. Im Deutschen hatten die Worte eine Bedeutung, im Russischen, meiner Muttersprache, einen tieferen Sinn. Die Struktur der deutschen Sprache war erst zu erlernen, ihre Nuancen und Doppelbödigkeiten waren zu erahnen, als das Russische mir schon als ein gut gestimmtes Instrument zur Verfügung stand, dessen Spiel ich mehr schlecht als recht, aber doch intuitiv beherrschte. Schließlich wählte ich jene Form, in der ich meine Gedanken am besten auszudrücken verstand: eine deutsche Oberfläche, unter der oft, eher unbewusst als gewollt, Satzbau, Melodie und Idiomatik des Russischen mitschwingen.« (Vertlib 2008: 58f.)

Ogleich hier auf den ersten Blick Muttersprache und Anderssprache polarisiert werden, d.h. die erste mit Intuition, Tiefe, Vielschichtigkeit, Natürlichkeit und – mithilfe einer traditionellen Parallele zu Musik –

auch mit Kunst assoziiert wird, während die zweite als Sprache der Rationalität und des Wissens, jedoch auch der ›Oberfläche‹ und der verdeckten Nuancen beschrieben wird, so wird es deutlich, dass nach dem Wechsel eine neue dynamische Synthese entsteht, in der beide Sprachen ihre Potenziale entfalten und sich gegenseitig bereichern. Somit etabliert der Übergang zu einer anderen Sprache eine neue Schreibperspektive, die auch ästhetische und identitätsstiftende Folgen hat.

Dass sich der Sprachwechsel im Kontext einer literarischen Karriere allerdings nicht immer als eine Erfolgsgeschichte darstellen lässt, vielmehr eine dramatische, wenn nicht traumatische Rückseite aufweisen kann, bezeugt der existenzielle und schriftstellerische Werdegang des deutsch-tschechischen Autors Jiří Gruša, dem ein Beitrag in diesem Sammelband gewidmet ist. Auf seinem aufreibenden Weg zum Deutschen als literarischer Sprache musste er eine schwere Krankheit, eine vorübergehende Erblindung und eine tiefe schriftstellerische Krise erleiden, um in einer existenziellen Grenzsituation als deutscher Dichter »neu geboren« zu werden. Nicht umsonst macht Gruša das Bild des mythischen Thamyris – eines erblindeten Dichters mit zerbrochener Leier – zum Symbol seines Heimat(lies: Sprach-)verlusts.

Ausgehend von analogen brisanten Beispielen setzen sich die Bandbeiträge:innen mit den Fragen auseinander, ob der Sprachwechsel zur Entwicklung neuer Ästhetiken und zur Erweiterung der Stilmittel beiträgt, d.h. ob durch sprachliche Grenzüberschreitungen neue Schreibweisen entwickelt werden können, ferner ob durch den Übergang in eine andere Sprache auch ein Wechsel bzw. eine Überlappung der Perspektiven stattfindet. In diesem Sinne schließen sich die vorliegenden Untersuchungen den neuesten Studien zur literarischen Mehrsprachigkeit an, die Nathalia Blum-Barths Definition zufolge in literarischen Texten auftritt, die neben ihrer »Basissprache auch eine andere Sprache manifest, latent oder exkludiert« (Blum-Barth 2021: 64) enthalten. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht also die Poetik von Werken, deren literarische Sprache in den inneren, bildhaften Schichten »Botschaften« in einer anderen Sprache verbirgt, die die deutschsprachige Textoberfläche gleichsam steuert und kommentiert.

Ein solcher Untersuchungsschwerpunkt, der auf textinterne und -übergreifende literarische Mehrsprachigkeit, wie sie beispielsweise in Wortschöpfungen, hybriden Sprachformen, metasprachlichen Einschüben und Lehnübersetzungen ihren Ausdruck findet, gerichtet ist, zielt jedoch im vorliegenden Sammelband nicht nur darauf ab, die Besonderheiten der Sprachreflexion und des translingualen Schreibens in den jeweiligen literarischen Werken zu beleuchten, sondern er ist vor allem mit der Frage verknüpft, wie sich die Wechselwirkung zwischen Mehrsprachigkeit, Identitätskonstruktionen und mehrfachen Zugehörigkeiten literarischer Figuren gestaltet. In kulturwissenschaftlicher Hinsicht geht es also primär darum, wie ein Konzept der »Transkulturation«, verstanden als Prozess, in dem sich ein Individuum eine neue Kultur und eine andere Sprache zu eigen macht, auf literarische Werke, die auf der symbolischen Ebene einen Wechsel zwischen Sprachen, Kulturen und Identitätskonstruktionen darstellen, angewendet werden kann.

Um den Begriff »Transkulturalität« hat sich in den letzten Jahrzehnten ein theoretischer Rahmen konsolidiert, der es erlaubt, Literaturen aus den engen Grenzen des Nationalen und des Regionalen herauszulösen sowie das Lokale und das Diasporische aus einer globalen Perspektive zu untersuchen.¹ Welsch, der bekanntlich mit seinem Aufsatz *Transkulturalität: Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen* (1992) im deutschsprachigen Raum den Grundstein zu Transkulturalitäts-Forschungen gelegt hat, definiert Transkulturalität als ein pluralistisches Modell der kulturellen Durchdringung jenseits des Gegensatzes von Eigenem und Fremdem. Anders jedoch als Welsch, der Vermischung zum zentralen Stichwort transkultureller Prozesse macht,²

1 In seinem Buch *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe* illustriert Welsch seine Thesen zu Transkulturalität mit markanten Beispielen aus der Geschichte der Musik (»Von Mozart bis Zappa und darüber hinaus«), Literatur (»Goethe – Was ist ›deutsch‹«), Malerei (»Picasso, ›Les Femmes d'Alger‹ – ein transkultureller Paradigmenwechsel«) u.a. Kulturbereichen (Welsch 2017).

2 Welsch interpretiert Transkulturalität als »neuartige Diversität«, die er mit der Intensivierung von Vermischungsprozessen und der Verringerung kultureller Differenzen in einen Zusammenhang bringt.

setzen wir, in Anlehnung an die theoretischen Ansätze des Literatur- und Kulturwissenschaftlers Mikhail Epstein, den Schwerpunkt auf eine Idee der Differenzierung der Kulturen und deren »Verbreitung« in transkulturelle Individuen, die sich aus der Abhängigkeit sowohl von ihrer Herkunftskultur als auch von der Aufnahmekultur befreit haben. Epstein hält Transkulturalität nicht, wie Welsch,³ für eine universelle Eigenschaft, sondern für eine spezifische Erfahrung von Grenzgänger:innen, die eine bestimmte dezentrierte Perspektive übernommen haben: »a perspective in which all cultures look decentered in relation to all other cultures, including one's own« (Berry/Epstein 1999: 312):

»Too many people who leave the geographical location of their culture nevertheless remain, for the rest of their lives, prisoners of its language and traditions. Other migrants, having turned their back on their past, become prisoners of a newly acquired culture. Only a small number of people, when acceding to two or several cultures, succeed in integrating them and thus are able to keep their freedom from any of them.« (Epstein 2009: 330)

Bemerkenswerterweise leitet Epstein sein Transkulturalitätskonzept aus der spätsowjetischen Geschichte der 1980er Jahre ab, als »globalistisch« wirkende sowjetische Ideologie in eine Krise geriet und in den sowjetischen Literatur- und Kulturwissenschaften die transkulturell geprägten Ansätze von Mikhail Bakhtin, Jurij Lotman, Wiktor Toporow, Sergej Awerinzew und u.a. den Ton angaben. Dabei setzt Epstein die Transkultur nicht nur dem sowjetischen »Globalismus« entgegen, sondern auch den postsowjetischen Nationalismen, die die Macht eines monokulturellen und monolingualen Modells samt seiner privilegierten nationalen Identität zu etablieren pflegen. Somit setzt Epstein sein Transkulturalitätsbegriff sowohl dem nivellierenden Globalismus als

3 In der Transkulturalität sieht Welsch keine spezifische Erfahrung einer bestimmten Gruppe, sondern ein gegenwärtiges allmenschliches Kapital. Dabei wurde seiner Theorie Einiges vorgeworfen, wie z.B. die Ausklammerung des zeichenhaften Charakters der Kultur sowie die Bedrohung einer Inflationierung des Transkulturalitätsbegriffs.

auch dem isolierenden Multikulturalismus entgegen, und eröffnet dabei eine Möglichkeit, Globalisierung nicht als Homogenisierung zu verstehen, sondern vielmehr als eine transnationale Bewegung, die eine kulturelle und sprachliche Dislokation mit einbezieht: »a special mode of existence: at the crossroads of cultures« (Epstein 2009: 332). Epstein strebt im Grunde eine spezifische Lebensform an, die sich auf eine Sphäre kultureller Tätigkeiten jenseits der Grenzen etablierter nationaler, ethnischer, geschlechtlicher oder beruflicher Kulturen bezieht.

III.

Die vorliegenden Untersuchungen von Werken deutsch-türkischer, deutsch-tschechischer, deutsch-polnischer, österreichisch-russischer, kroatisch-schweizerischer, deutsch-ukrainischer und deutsch-russischer Schriftsteller:innen (u.a. auch mit jüdischer Herkunft) zeigen auf paradigmatischer Art die Vielfalt kultureller und sprachlicher Grenzüberschreitungen, die die zeitgenössische deutschsprachige Literaturszene charakterisiert, und repräsentieren zugleich eine Bandbreite von Bindestrich-Konstellationen, mit denen aktuelle literaturgeschichtlichen Studien das transkulturelle literarische Schreiben zu erfassen versuchen. Die hier gesammelten Aufsätze leisten insofern einen Beitrag zu diesem Forschungsfeld, als sie sowohl eigene theoretischen Ansätze zum Zusammenhang zwischen literarischer Mehrsprachigkeit und transkulturellen Prozessen entwickeln als auch exemplarische Beispiele für die Erforschung der Auswirkungen vom Sprach- und Perspektivenwechsel auf verschiedenen Textebenen liefern.

So untersucht *Renata Cornejo*, in Anlehnung auf Immacolata Amodeo's Konzeption einer »rhizomatischen Ästhetik« (Amodeo 1996: 109), Formen, Funktionen und Techniken textinterner Mehrsprachigkeit in ausgewählten dichterischen Werken des deutsch-tschechischen Schriftstellers Jiří Gruša. Als Dissident aus dem Kreis der Intellektuellen des Prager Frühlings steht Gruša für jene schriftstellerische Generation, die im Deutschland der 1980er Jahre ihre literarische Karriere neu anfangen

musste. Mit ihrer umfangreichen Beschreibung von manifesten und latenten Erscheinungsformen der Mehrsprachigkeit, die mit verschiedenen Kontexten verknüpft und durch eingehende exemplarische Werkinterpretationen ergänzt werden, macht die Beiträgerin das rhyzomatische translinguale Schreibmodell anschaulich. Die durch den Sprachwechsel hervorgerufenen Bedeutungsverschiebungen und -diffusionen werden auf verschiedenen Textebenen analysiert – von einzelnen Neologismen wie »blitzbaum« oder »wandermond« bis hin zu programmatischen Metaphern wie »Babylonwald« oder eine imaginäre, für einen Fremden kaum dechiffrierbaren »alchadokische« Sprache, deren Wörter zwischen ihren entgegengesetzten Bedeutungen oszillieren.

Marek Jakubów befasst sich in seinem Beitrag mit den Versuchen der zweiten Migrant:innengeneration, eine neue Sprache zu erfinden, um postmigrantische Erfahrungen mehrfacher Zugehörigkeit mit den dafür relevanten historisch-kulturellen Kontexten in einen Zusammenhang zu bringen und die eigenen Verortungen in einem durch die Familiengeschichte geprägten Zwischenraum kommunizierbar zu machen. Am Beispiel der Werke des deutschsprachigen polnischstämmigen Schriftstellers Matthias Nawrat werden Auswirkungen des Perspektivenwechsels auf eine Neubeurteilung der von der (Groß-)Elterngeneration vermittelten Deutungsmuster, Stellenwerte und Bilder der Vergangenheit erforscht. Dabei lenkt der Wissenschaftler die Aufmerksamkeit auf Bereiche des Verschwiegenen und Verdrängten, in denen tiefe Reaktionen der literarischen Figuren zum Ausdruck kommen. Anschließend werden auch Formen alltäglicher Mehrsprachigkeit in der Darstellung der Lebenswelt des postmigrantischen Ichs unter die Lupe genommen.

Jolanta Pacyniak analysiert in ihrem Beitrag den Roman *Ambra* der deutschen Autorin mit polnischem Migrationshintergrund Sabrina Janesch anhand der Kategorien der *Postmemory* und des transgenerationalen Traumas, um zu zeigen, wie sich die Mehrsprachigkeit in den Romanfiguren in verschiedenen Dimensionen manifestiert. Konsequenterweise verfolgt die Autorin, wie Deutsch und Polnisch zu Mitteln der Austragung eines latenten Konflikts zwischen Familienmitgliedern werden, der bis zur Enkelgeneration andauert, und zeigt dabei wie

materielle Objekte vergessene Familienerzählungen auf Polnisch und Deutsch zum Leben erwecken und die Handlung ins Rollen bringen. Somit wird vor Augen geführt, wie das Märchenhafte, übersinnliche Element die multikulturelle, mehrsprachige Vergangenheit der Stadt und der Familie wieder an die Oberfläche bringt, und zugleich auch, wie die politische Geschichte des 20. Jahrhunderts, welche die eine oder die andere Sprache politisch diskriminierte und fast zum Verschwinden brachte, genau diese mehrsprachige Vergangenheit verdrängte.

In Anlehnung an Gérard Genettes Ansatz zum Paratext als einem privilegierten Bereich »der Pragmatik und Strategie« macht *Ievgeniia Voloshchuk* mehrsprachige Elemente im Paratext zum Gegenstand ihrer Untersuchung. Ihr Fokus liegt dabei auf den Zusammenhängen zwischen Sprachwechsel und Stereotypen in der paratextuellen Gestaltung von Werken deutschsprachiger Gegenwartsautor:innen mit ostslawischem Migrationshintergrund wie Dmitrij Belkin, Alina Bronsky, Katja Petrowskaja oder Olga Martynova. Die Beiträgerin fragt danach, inwieweit die Strategie eines »Spiel[es] mit dem westlichen Blick« zu einem Perspektivenwechsel führt und welche Funktionen die im Paratext verwendeten mehrsprachlichen Elemente dabei haben. Neben einem Überblick über die Funktionen des Sprachwechsels in Buchtiteln bietet der Aufsatz eine immanente Textanalyse durch das Prisma der Wechselwirkungen zwischen mehrsprachigen Elementen im Paratext und im Text.

Im Mittelpunkt des Beitrags von *Natalia Blum-Barth* stehen Zusammenwirkungen zwischen literarischer Mehrsprachigkeit, musikalischen Referenzen und akustischem Gedächtnis. Dieser spezifische Aspekt literarischer Mehrsprachigkeit wird am Beispiel einzelner Werke von Schriftsteller:innen ostslawischer Herkunft wie Vladimir Nabokow, Vladimir Vertlib, Katja Petrowskaja und Natascha Wodin untersucht. Blum-Barth entwirft drei Grundmodelle von Zusammenwirkung zwischen mehrsprachigen Elementen und der literarischen Bezugnahme auf Musikwerke: ein »Klang-Modell«, nach dem musikalische Effekte die im Text vorhandenen Sprachen in Einklang bringen; ein »Muster-Modell«, das als eine Übertragung struktureller Komponenten aus dem musikalischen Bereich auf den Textaufbau beschrieben wird, und das

»Gedächtnis-Modell«, unter dem die Autorin die Verbindung zwischen den im akustischen Gedächtnis gespeicherten Musikwerken, emotional aufgeladenen musikalischen Erinnerungen und der Verortung der Figuren zwischen Sprachen, Räumen und Kulturen versteht. Die Darstellung dieser Modelle gründet sich auf aussagekräftigen Analysen einzelner textueller Beispiele, die »verschlüsselte Übersetzungen« und Umkodierungen, welche mit der in den Texten vorhandener Mehrsprachigkeit verbunden sind, zum Vorschein bringen.

Auch *Hans-Primus Kucher* widmet seinen Beitrag zwei Autor:innen ostslawischer Herkunft, Lena Gorelik und Vladimir Vertlib. Anhand einer eingehenden Untersuchung der autofiktionalen Erinnerungsromane *Wer wir sind* (2021) und *Schimons Schweigen* (2012) begründet Kucher die These, dass die Souveränität im Umgang mit Sprache(n) auch die Struktur der Erinnerungsarbeit maßgeblich mitbestimmt bzw. in sie einwirkt. Vor allem die Analyse des Romans Goreliks zeigt, dass der Text nicht nur gespeicherte oder verdrängte Fakten ins Gedächtnis ruft, sondern auch versucht, diesen ihre ursprünglichen Sprachen zurückzugeben, sei es auch nur anhand einzelner, wichtiger Differenzen oder Kongruenzen anzeigender Wörter und Satzteile. Es ist die problemlos erworbene Zweisprachigkeit, die, so Kuchers weitere These, erlaubt, sich nicht nur »aus dem Fremdsein« herauszuschreiben, sondern über die Geschichte der Familie hinaus die Geschichte kultureller Traditionen (bei Gorelik des Jiddischen), die lange Zeit ohne sichtbare Sprachen geblieben sind, vor dem Vergessen zu retten.

Lena Goreliks Roman *Wer wir sind* ist zuletzt auch der Beitrag von *Monika Riedel* gewidmet, die ihn in einer vergleichenden Analyse zum Roman *Die Nachkommende* (2020) von Ivna Žic untersucht. Riedel nimmt die Implikationen der Mehr- und Anderssprachigkeit für die Erzähl- und Schreibweise der Schriftsteller:innen unter die Lupe, dabei der Frage nachgehend, inwieweit Sprachen (die kroatische und die russische) in die literarische Versprachlichung und Inszenierung von postmigrantisches Brüchen mit hineinspielen, und zugleich die Literatursprache beeinflussen und mitgestalten. Die Autorin verfolgt konsequent, wie die beiden exemplarischen Erzählungen über transkulturelle Biografien auf mehreren Zeitebenen eine durch Migration geprägte Familiengeschich-

te thematisieren, deren in der Überlieferung vorhandene Brüche und Lücken in der sprachlichen Imagination bewältigt werden, und nimmt dabei das Wechselspiel von Sprache und Zugehörigkeit in den Blick. Sie zeigt, dass die Erzählerinnen einerseits der sprachlichen Kodierung der von außen an sie herangetragenen migrationsbezogenen Identitätszuschreibungen nachgehen, andererseits die Rolle der Sprache für die Konstruktion von Mehrfachzugehörigkeiten ausloten.

IV.

Aus den vorliegenden Untersuchungen, die sich auf literarische Mehrsprachigkeit in Verbindung mit migrantischen oder neonomadischen Erfahrungen und mithin mit dem Phänomen der Verankerung in mehreren Kulturen konzentrieren, wird ersichtlich, dass die transkulturelle Existenz- und Schreibweise sich durch hohe Freiheit und Flexibilität auszeichnet, die aber wiederum für Unstabilität, Unsicherheit und teilweise auch Risiken im Umgang mit unterschiedlichen Sprachen und Kulturen sorgen. Dass diese Freiheit gewisse Verluste nicht ausschließt und doch eine Chance sein kann, wird wieder von Vladimir Vertlib sehr aussagekräftig artikuliert:

»Die Tatsache, dass ich mir meiner Sprache nie sicher sein kann, dass ich Worte und Formulierungen hinterfrage, die andere mit intuitiver Selbstverständlichkeit handhaben, sehe ich als Vorteil an. Er besteht darin, dass es mir leichter fällt, mein Schreiben aus der kritischen Distanz zu betrachten und somit meine Möglichkeiten und Grenzen besser zu erkennen. [...] Kein einziges deutsches Wort hat für mich seine Fremdheit zur Gänze verloren. Darin liegt aber auch die Chance, den scheinbar bekannten und dennoch nicht ganz vertrauten Worten eine neue, manchmal überraschende Bedeutung zu geben oder sie in einen ungewohnten Kontext zu stellen.« (Vertlib 2008: 59)

Dieses Zitat bringt es auf den Punkt, was Epsteins Transkulturalitätstheorie in Bezug auf die Sprache explizit macht: »Transkultur« wird von

ihm auch als ein Befreiungsprozess aus dem »Gefängnis der Sprache« – als Einsprachigkeit verstanden – betrachtet, d.h. die Befreiung aus unbewussten, unreflektierten Prädispositionen und Vorurteilen der »einheimischen«, naturalisierten Kultur, die in der Sprache unhinterfragt weiter tradiert werden. Bei der Doppelverbindung und Doppeldistanzierung, die die Idee der Transkulturalität anvisiert, wird auch der Umgang mit Sprachen, wenn auch prekärer, sicherlich freier, kritischer und bereichernder.

Wenn Epstein unter den vielen Freiheiten, die als Rechte des Individuums proklamiert werden, auch die Freiheit von der nationalen Kultur, in der man geboren und erzogen wurde, zählt, so manifestiert sich gerade hier, in Hinblick auf die zunehmenden gegenwärtigen Nationalismen, die bedeutsame politische Dimension seines Transkulturalität-Begriffs, die die Schriftstellerin und Literaturwissenschaftlerin Arianna Dagnino treffend zusammenfasst:

That is why transculture/transculturality should be understood neither as an ideology (as the term transculturalism would imply) nor as a political stance, but as a mode of identity formation, as a critical tool, and a concept for individual (and artistic) cultural resistance for the complex power dynamics expressed on the one hand by global capitalism and on the other hand by nation-states in this era of increasing mobility. (Dagnino 2015: 103)

Uns scheint, dass die Forschung literarischer Mehrsprachigkeit gerade mit Blick auf die jüngsten Erschütterungen, die die Invasion Russlands in die Ukraine verursacht haben, an neuer politischen Relevanz gewinnt. Denn mit dem Ausbruch dieses Krieges wurden alte Ideologeme wieder in Kraft gesetzt, die den Kampf gegen die Sprache, die als Feindsprache stigmatisiert wird, segnen bzw. entfachen. Mehr noch: Die durch den Krieg ausgelösten gesellschaftlichen Entwicklungen legen ein beredames Zeugnis davon ab, wie resistent und virulent Strategien der Diskriminierung und Stigmatisierung immer noch bleiben und wie fragil das Ideal des mehrsprachigen und plurikulturellen Europa ist. In diesem Kontext will der vorliegende Sammelband auch einen Beitrag zur Auslo-

tung der kulturellen Potenzialen dieses Forschungsfeldes für die aktuellen Herausforderungen Europas leisten – nicht zuletzt in der Hoffnung, der Verwandlung einer Sprache des Krieges in einen Krieg der Sprachen entgegenzuwirken.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1951): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Amodeo, Immacolata (1996): *Die Heimat heißt Babylon*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Berry, Ellen E./Epstein, Mikhail N. (1999): *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*, New York: St. Martin's.
- Blum-Barth, Natalia (2021): *Poetik der Mehrsprachigkeit: Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Braese, Stephan/Weidner, Daniel (Hg.) (2015): *Meine Sprache ist Deutsch. Deutsche Sprachkultur und die Geisteswissenschaften 1870–1970* (= Literaturforschung, Bd. 25), Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Bürger-Koftis, Michaela/Schweiger, Hannes/Vlasta, Sandra (Hg.) (2010): *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Wien: Praesens Verlag.
- Chiellino, Carmine/Shchyhlevska, Natalia (Hg.) (2014): *Bewegte Sprache. Vom »Gastarbeiter« zum interkulturellen Schreiben*, Dresden: Thelem.
- Cornejo, Renata (2010): *Heimat im Wort: zum Sprachwechsel der deutschschreibenden tschechischen Autoren und Autorinnen seit 1968. Eine Bestandaufnahme*, Wien: Praesens Verlag.
- Dagnino, Arianna (2015): *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
- Dembeck, Till/Parr, Wolf (2017): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Engelhardt, Arndt/Zepp, Susanne (Hg.) (2015): *Sprache, Erkenntnis und Bedeutung – Deutsch in der jüdischen Wissenskultur* (= Leipziger Beiträge

zur Jüdischen Geschichte und Kultur, Bd. 9), Leipzig: Universitätsverlag.

Epstein, Mikhail (2009): »Transculture. A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism«, in: *American Journal of Economics and Sociology* 68.1, S. 327–351.

Helmich, Werner (2016): *Ästhetik der Mehrsprachigkeit: Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Kilchmann, Esther (2012): »Verwandlungen des ABCs. Yoko Tawada und die Kulturgeschichte des abendländischen Buchstabens«, in: Gutjahr, Ortrud (Hg.), *Yoko Tawada. Fremde Wasser*, Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, S. 350–368.

Kliems, Alfrun/Trepte, Hans-Christian (2004): »Der Sprachwechsel. Existentielle Grunderfahrungen des Scheiterns und des Gelingens«, in: Behring, Eva/Kliems, Alfrun/Trepte, Hans-Christian (Hg.), *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989*, Stuttgart: Steiner, S. 349–392.

Kremnitz, Georg (2004): *Mehrsprachigkeit in der Literatur: Wie Autoren ihre Sprache wählen; aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation*, Wien: Praesens.

Preschl, Johannes (2017): »Sprachnomaden. Statt einer Migrationsliteratur: Literarische Entdeckungsreisen und transkulturelles Schreiben«, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8.2, S. 165–175.

Şenocak, Zafer (2018): *Das Fremde, das in jedem wohnt. Wie Unterschiede unsere Gesellschaft zusammenhalten*, Hamburg: Edition Körber.

Siller, Barbara/Vlasta, Sandra (Hg.) (2020): *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*, Wien: Praesens Verlag.

Spinnen, Burkhard (2007): »Zu Hause in Babel – Mehrsprachigkeit und moderne Literatur in Europa«, in: *Die Politische Meinung. Zeitschrift für Politik, Gesellschaft, Religion und Kultur* 449, S. 49–55.

Sturm-Trigonakis, Elke (2007): *Global Playing in der Literatur. Ein Versuch über die neue Weltliteratur*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Utsch, Susanne (2007): *Sprachwechsel im Exil: Die »linguistische Metamorphose« von Klaus Mann*, Köln/Weilmar/Wien: Böhlau.

- Vertlib, Vladimir (2008): *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur*. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen, Dresden: Thelem Universitätsverlag.
- Welsch, Wolfgang (2017): *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*, Wien: New Academic Press.
- Welsch, Wolfgang (1992): »Transkulturalität: Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen«, in: *Information Philosophie* 20.2, S. 5–20.
- Wittbrodt, Andreas (2001): *Mehrsprachige jüdische Literatur. Autoren des deutschen Sprachraums: Problemaufriss und Auswahlbibliographie*, Aachen: Shaker.
- Yeşilada, Karin E. (2012): *Poesie der dritten Sprache: türkisch-deutsche Lyrik der zweiten Generation*, Tübingen: Stauffenburg.
- Yildiz, Yasemin (2012): *Beyond the mother tongue: The postmonolingual condition*, New York: Fordham Univ. Press.

»mitten im übersetzen«

Zur textinternen Mehrsprachigkeit in ausgewählten Gedichten von Jiří Gruša

Renata Cornejo

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

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

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

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

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

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

1. Textinterne literarische Mehrsprachigkeit und ihre Formen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Jiří Gruša als Thamyris am Venusberg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Thamyrisovy texty

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

Thamyris, (ten pěvec) se prej osmělil a vyzval Múzy na veliký Souboj, ztratil ale ne jen spor, taky oči.

Tak ho vidíš, vola!

(Gruša 2021: 74)

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

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

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

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

3. Sprachwechsel, Sprachmischung und Sprachlatenz bei Gruša

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

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

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

ich, begleitet hatte« (übers. v. RC).

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

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

4. »mitten im übersetzen«

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

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

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

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

Geschehen

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

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

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

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

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

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

»Ich habe mich seitdem für die Etymologie immer mehr interessiert, immer Vergleiche angestellt, immer erforscht, womit was zusammenhängt. In diesem Sinne [...] habe ich die Tendenz, immer alles zu vergleichen, zu erklären, zu relativieren und zu fragen, was es bedeutet –

das heißt alles in eine Relation zu bringen. Das ist die Konsequenz dieser Bilingualität.« (Gruša in Cornejo 2010b: 465)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Fazit

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

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

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

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Gruša, Jiří (2010): *Dámský gambit*, V Brně: Druhé město.

Gruša, Jiří (2001): *Grušas Wacht am Rhein aneb Putovní ghetto. České texty 1973–1989*, Praha, Litomyšl: Paseka.

Gruša, Jiří (2000): *Das Gesicht – der Schriftsteller – der Fall. Vorlesungen über die Prätentation der Dichter, die Kompetenz und das Präsens als die Zeitform der Lyrik*, Dresden: Thelem.

Gruša, Jiří (1994): *Wandersteine. Gedichte*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Gruša, Jiří (1991): *Der Babylonwald. Gedichte*. Nachwort von Sarah Kirsch, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Gruša, Jiří (1986): *Mimner oder das Tier der Trauer*, Köln: Bund-Verlag.

Sekundärliteratur

Ackermann, Irmgard (1997): »Der Stellenwert des Sprachwechsels in der ›Ausländerliteratur‹«, in: Samuel Beer/Franz Peter Künzel (Hg.), *Sprachwechsel. Eine Dokumentation der Tagung »Sprachwechsel – Sprache und Identität«*, 22. bis 24. November 1996 im Deutschen Literaturinstitut der Universität Leipzig, Esslingen am Neckar: Die Künstlergilde, S. 16–41.

Amodeo, Immacolata (1996): *Die Heimat heißt Babylon*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Bachtin, Michail M. (1993): »Das Wort im Roman«, in: Ders., *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. u. eingeleitet v. Rainer Grübel. 4. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 154–300.

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

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

»Ich weiß es nicht, ob die Utopie einer ›Literatur ohne Grenzen‹ möglich ist.«

Marek Jakubów

Im letzten Roman von Matthias Nawrat *Der traurige Gast* (2019) begegnete dem Erzähler in Berlin ein älterer Migrant, Eli, dessen Vergangenheit, ähnlich wie die Lebensläufe der parallel konstruierten Figuren Dorothea und Dariusz, Stoff für einige Abenteuerfilme sein könnte. Er hört aufmerksam Elis bunten Geschichten zu, denen der Erzähler seinerseits nichts Vergleichbares entgegensetzen kann. Auf die Frage, was er selbst erlebt hat, antwortet er »Nicht viel« und »Nichts Besonderes« (Nawrat 2019a: 163). Wenn er erneut aufgefordert wird, etwas zu erzählen, fragte er »Was soll ich erzählen?« (Nawrat 2019a: 178). Seine zur Schau gestellte Ratlosigkeit führt zu einem der zentralen Probleme des Buches, d.h. zu der von den Autor:innen der zweiten Migrantengeneration in Deutschland unternommenen Suche nach einer eigenen Sprache, die ihnen erlauben würde, ihre Identität zu bestimmen und ihre Erfahrungen kommunizierbar zu machen.

Im Gegensatz zu ihren Vorgänger:innen stellt die Assimilation in einer neuen Umgebung keine große Hürde für diese zweite Generation dar. Sie sind oft in der Bundesrepublik sozialisiert und die von ihnen empfundenen Gefühle der Entwurzelung und des Fremdseins korrespondieren nicht mehr mit dem Verlust der geographisch entfernten Heimat, sondern mit der hybriden Verfassung der postmodernen Gesellschaft des Ankunftslandes, die oft die Gegensätze nicht in einem monokulturellen Gebilde aufhebt, sondern sie bestehen und evolvieren lässt. Darüber hinaus bietet sie die Möglichkeit, diverse Phänomene in einen Translationsprozess zu versetzen, dessen Ergebnisse die Spezifik

des dritten Raumes (Bhabha) schaffen, wo die angelernten und etablierten Bedeutungen und Bezüge ihre Selbstverständlichkeit verlieren und neu sortiert werden. Ihre Erinnerungen und ihr Sinn für Humor sind nicht mehr durch kollektives, sondern durch ihr individuelles Bewusstsein geprägt, was sich auch auf ihre Schreibstrategien auswirkt. Daher werden ihre Herkunftsgeschichten mit Hilfe der Mittel der Distanzerzeugung relativiert und erscheinen als Konstrukte. (Vgl. Dąbrowski 2015: 401)

Matthias Nawrat gehört zu denjenigen Autor:innen, die ihre Kindheit noch in Polen erlebt haben und zusammen mit ihren Eltern in den 80er Jahren nach Deutschland übersiedelt sind. Je nach Bestimmung des Schwerpunkts wird sein Schaffen der Kategorie der Migrationsliteratur (vgl. Wolting 2019) oder Postmigrationsliteratur (vgl. Helbig-Mischewski/Zduniak-Wiktorowicz 2016; Makarska 2019: 56) zugeordnet. Er unterscheidet sich deutlich von den früheren schreibenden Migrant:innen, die ihre Andersartigkeit, Unangepasstheit oder Sehnsucht nach dem verlassenen Heimatland ins Zentrum ihres Schaffens rückten und durch ihre Sprache auffielen. (Vgl. Helbig-Mischewski 2019)¹ Ähnlich wie eine der von ihm geschaffenen Figuren hat er seine frühere Wortkargheit überwunden und »wähnt sich geistreicher« (Nawrat 2019a: 148) auf der raffinierten Ebene des Humors als manch seiner ehemaligen Schulkommilitonen. Die deutsche Sprache ist für ihn einerseits das ultimative Medium, andererseits erweist sie sich, wie das auch im Fall anderer deutschsprachiger Migrant:innen sichtbar wird, wegen seiner mangelnden Verwurzelung in der Vergangenheit des Ankunftslandes als unzureichend,² um die ihn latent

1 Die Entlehnungen aus dem Polnischen und hybride Sprachvariationen sind für *Die vielen Tode unseres Opas Jurek* von Nawrat nicht typisch. (Vgl. Makarska 2019: 68)

2 Helbig-Mischewski sieht diese Abhängigkeit als ein übergreifendes Problem der zweiten Generation der schreibenden Migrant:innen schlechthin, die die Zone der Unsichtbarkeit verlassen (sie bezeichnet dieses Schreibverfahren als »coming out«) und nach ihren Wurzeln fragen. Dieser Prozess, der sich im Text oft in der Figur des vermissten oder unzugänglichen Großvaters oder in der Reise in das Heimatland der Eltern manifestiert, lässt sich z. B. im Schaffen von Ale-

prägenden, wiederentdeckten Inhalte zu vermitteln und seiner aus zwei Vorstellungskreisen schöpfenden Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen.

In einem Interview mit Monika Wolting sagte er, dass er sein Fremdsein spät erkannte. (Vgl. Nawrat/Wolting 2019: 275) Die in seinem Roman *Die vielen Tode unseres Opas Jurek* (2017a [2015]) neu erzählte Familiengeschichte, in die Ereignisse aus der polnischen Geschichte der Kriegs- und Nachkriegszeit einfließen, stellt keine Suche nach seinen Wurzeln dar. Der von ihm eingesetzte Picaro-Erzähler erzeugt Distanz zu der vor allem durch Großeltern- und Elterngeneration vermittelten Vergangenheit³ und leitet den Prozess der Neubestimmung ihres Stellenwertes ein, der später noch schärfere Konturen gewinnt:

»In meinem neuesten Roman *Der traurige Gast*, in dessen Zentrum ich polnische Migranten-Biographien untergebracht habe, interessieren mich langsam auch andere Stränge. Ich verlasse das Gebiet meiner Biographie und wende mich anderen Themen zu. Ich versuche den heutigen Diskurs und die kulturelle Oberfläche der ewig gestellten Frage, was ist die kleine Heimat usw., durchzuschlagen.«⁴

Im ersten Kapitel des Buches kommt der Erzähler, der auch als Alter Ego des Autors⁵ betrachtet werden kann, mit den alten polnischen Migrant:innen in dem Berliner Café »Mały Książę« [Der kleine Prinz] in Kontakt. Er fühlt sich einerseits zu ihnen angezogen, kann andererseits

xandra Tobor, Alexandra Smechowski und auch Matthias Nawrat beobachten. (Vgl. Helbig-Mischewski: 2019)

3 Unter den an sich tragischen Kriegsgeschichten des Großvaters »[ist] unsere Lieblingsgeschichte aus dieser Zeit aber diejenige mit den Pfannkuchen und dem Kirschsft« (Nawrat 2017a: 20).

4 »W mojej najnowszej powieści *Der traurige Gast*, w której centrum umieściłem polskie biografie migracyjne, powoli interesują mnie inne wątki, opuszczam tereny mojej własnej biografii i skłaniam się ku innej tematyce. Próbuję się przebić przez dzisiejszy dyskurs i powierzchnie kulturowe tego wiecznie stawianego pytania, co to jest mała ojczyzna, itd.« (Nawrat/Wolting 2019: 279). Übersetzung aus dem Polnischen M].

5 In einem Interview mit Natalia Staszczak-Prüfer sagte Nawrat: »narrator jest podobny do mnie« [der Erzähler ähnelt mir] (Staszczak-Prüfer 2019).

ihre Rituale und Mentalität – »die Religion dieser Leute« (Nawrat 2019a: 177; vgl. auch Nawrat 2017a; b) nicht teilen. Sie haben für ihn eher einen sentimentalischen Wert. Nur für einen kurzen Moment hat er das Gefühl, dass er in seine Kindheit zurückversetzt wurde, als er in der Kirche »am Stadtrand von Opole [...] die Geschichten über die Wunder geglaubt hatte« (Nawrat 2019a: 13). Auf der regen Straße wird diese Illusion schnell zerstört, er lässt sich wieder »von der Stimmung der Leute treiben« (ebd.).

Er verdrängt die selbsterfahrene und vererbte Vergangenheit nicht. Sie ist im Hintergrund ständig präsent und sorgt immer wieder für Assoziationen: Das Polnisch der Architektin erinnert ihn an seine Oma in Galizien (vgl. Nawrat 2019a: 19), ihre Wohnung riecht nach etwas, das er kannte (vgl. Nawrat 2019a: 22), der Urlaub in Sassnitz evoziert Bilder aus der bürgerlichen Welt seiner Großeltern. Nichtsdestotrotz wird sie von Erlebnissen im Ankunftsland überlagert. In *Der traurige Gast* werden ausschließlich Geschichten von Menschen dargestellt, die in Deutschland schon Fuß gefasst haben. Die Architektin Dorota hat sogar materielle Spuren ihrer Tätigkeit in Berlin zurückgelassen, indem sie »einige wichtige Projekte durchgeführt« (Nawrat 2019a: 25) hat, Dariusz, der 1984 aus Polen emigrierte, hat es zum Arzt in Bayern gebracht, bevor er seiner Trunksucht erlag. Anfängliche Probleme mit der Sprache und Orientierungslosigkeit überschneiden sich mit den Erfahrungen des Erzählers: »Mir fiel es in den ersten Wochen hier auch schwer, mich zu orientieren.« (Nawrat 2019a: 55) In der Gesellschaft des aus Rumänien emigrierten Elis und seiner Bekannten begleitet ihn »ein Gefühl der Zuneigung zu ihnen« (Nawrat 2019a: 164).

Die Gemeinsamkeiten reichen in die tiefen Schichten der Veranlagungen gemäß der im Buch explizit geäußerten Maxime hinein: »Du bist, was du bist, weil du kommst, woher du kommst.« (Nawrat 2019a: 160) Auf der Ebene der Handlungsmotivation ist die romantische Prägung, die dem stereotypen Bild des Polen entspricht (vgl. Masłowski 2007), ein wesentlicher Teil der Persönlichkeit sowohl des Erzählers als auch seiner Gesprächspartner. Daher die vielen unerklärten Zufälle: Zufällig findet er die Visitenkarte der Architektin, ebenso verflucht sich auf unerklärliche Weise sein Leben mit dem Leben des Arztes Dariusz.

Dorota hört die Stimmen aus dem Jenseits als Zeichen des verstorbenen Sohnes Janek. Die Zeit wird im Roman als Kreis erlebt, in dem die Wandlung mit der Wiederkehr des Vergangenen einhergeht. In seinen Überlegungen über die Unendlichkeit bezieht sich der Erzähler auf das romantische Dilemma: »[...] es gebe in allem Wandel auf dieser Welt etwas, das sich nie wandelt« (Nawrat 2019a: 82–83).

Die vererbten, integralen Bestandteile der Persönlichkeit des Erzählers werden ihm aber auch zur Last, von der er sich befreien will. Er hat jedoch Angst vor dem entscheidenden Schritt, das Vergangene hinter sich zu lassen, und signalisiert seine Unschlüssigkeit durch die Parallele zu der Szene auf dem Kongofluss aus Joseph Conrads *Heart of Darkness*, wo die romantischen Eigenschaften des Protagonisten mit der harten Realität konfrontiert werden: »Ich sah den in der Kabine siechenden Kurtz, von Irrsinn befallen, längst für das Leben der normalen Menschen verloren, wie er aus wirren Albträumen für Augenblicke auftaucht und, den Blick schon in eine andere Sphäre gerichtet, wieder und wieder dieselben Worte sagt: *das Grauen*.« (Nawrat 2019a: 20)

Nawrats Erzähler kann in den Schicksalen der dargestellten Figuren nicht ganz aufgehen. Statt Gemeinschaftsgefühl meldet sich bei ihm Misstrauen: »Etwas an den Erzählungen der Architektin [...] erzeugte in mir eine Gegenwehr [...] Etwas an ihren Erzählungen fand ich unhaltbar.« (Nawrat 2019a: 97) So bewegt er sich zwischen Neid und Ablehnung, wenn er zum Beispiel Elis Geschichten hört: »[ich] spürte noch immer diesen merkwürdigen Ärger, den ich mir nicht erklären konnte. Ich dachte, dass er recht hatte. Dass dies alles ein Wunder war« (Nawrat 2019a: 179). In Dariuszs Erzählung über den Besuch am Grab des Sohnes auf einem polnischen Friedhof kann er sehr gut seine ambivalente Beziehung zu der nahestehenden Person nachvollziehen, trotzdem schien ihm sein Bekannter »ein vollkommen fremder Mensch« zu sein, sodass er »es kaum ertrug, so neben ihm zu stehen« (Nawrat 2019a: 212).

Seinen romantischen Zwiespalt (»Mein Gesicht im Spiegel war seltsam und fremd wie das einer anderen Person« (Nawrat 2019a: 16) kann er nur schwer überwinden, da ihm keine greifbaren alternativen Verhaltens- und Sozialisationsmuster zur Verfügung stehen. Er grenzt sich gegen seinen ehemaligen Studienkommilitonen Karsten ab, dessen Le-

benslauf, wie auch die kurz skizzierten Karrierewege der Söhne von Eli (der eine ist Prokurist, der andere hat eine Firma) er als eindimensionale Produkte der modernen Gesellschaft sieht.

Die Unruhe des Erzählers erfolgt aus der Bestimmung seiner paradoxen Stellung »im Dazwischen«⁶, die Nawrat in seinem Essay *Utopie und Gleichheit* zu definieren versucht. Er weist auf den Zusammenhang zwischen dem Erinnerten, das sich hier auf konkrete Orte seiner Kindheit bezieht, und dem Universellen hin:

»Es ist Fakt, dass jeder Mensch einzigartig ist. Er wird in eine konkrete Situation hineingeboren, die die Geschichte ihm oder ihr aufzwingt. Jeder Mensch stammt aus einem konkreten Denk- und Gesellschaftsraum. Erst durch seine Lebensgeschichte, die an einem Ort beginnt, der mit konkreten Mythen, Ereignissen und Denkweisen verknüpft ist, wird der Mensch zum Menschen.« (Nawrat 2020: 359)

Im eigentlichen Lebensraum seines Erzählers, d.h. in dem postmodernen, tristen Berlin, wo die Häuser so aussehen, »als hätten sie vielleicht gar kein Inneres« (Nawrat 2019a: 38), und manche Stadtteile der heterotopischen Wüste⁷ gleichen, fehlen die festen Koordinaten: »Es lag vielleicht daran, dass diese Stadt so flach ist und nur aus Himmel besteht, sagte ich, weil ich nicht wusste, was ich sonst sagen sollte. Es fehlen die Landmarken, ein Berg oder so etwas, in alle Richtungen ist nur Himmel.« (Nawrat 2019a: 55) Er unternimmt in diesem Raum ziellose Nachtfahrten mit dem Rad durch die leeren Straßen oder mit der U-Bahn nach Moabit. Darüber hinaus verlieren die alten Bezüge, die für die älteren Migrantengenerationen feste Orientierungspunkte bildeten, ihre Verbindlichkeit und tauchen in isolierter Form als unerwartete

6 So lautet auch der Titel eines der Teile der Sammlung *Denkräume*, in der Nawrat seinen Essay *Utopie und Gleichheit* veröffentlicht hat. (Vgl. Nawrat 2020)

7 Die Darstellung der städtischen Umgebung Berlins entspricht der Charakteristik, die Petra Löffler in Anlehnung an den Ansatz von Deleuze und Guattari am Beispiel der Filme von Michelangelo Antonioni lieferte. Sie beschreibt die deutsche Hauptstadt als die »Wüste der Depersonalisierung und Deterritorialisierung« und den Raum für Suchende. (Vgl. Löffler 2013)

Kurzschlusslebenserlebnisse auf. Nawrat nennt sie in seiner Definition der Wirklichkeit »Eingriffe«⁸.

Die generationelle Verschiebung, wofür er ein gutes Beispiel abgibt, impliziert demnach eine »semantische Verschiebung« (Dąbrowski 2015: 395), die die Erweiterung und Modernisierung der geltenden Bedeutungen voraussetzt. An mehreren Stellen relativiert der Erzähler seine Empfindungen und Assoziationen, die auf den ersten Blick mit denen seiner Romanfiguren identisch zu sein scheinen, diesmal aber eine neue Dimension der Suche nach der eigenen Identität gewinnen: »Mein spezifischer Neglekt war wieder da, aber in neuer Form. Jeden Morgen wachte ich auf und wusste für einen Moment nicht, wer ich war. Ich suchte im Gedächtnis nach meinem Namen, nach Erinnerungen aus meinem Leben. Ich wollte am Leben sein.« (Nawrat 2019a: 114) Der dem medizinischen Bereich entlehene Begriff, mit dem die partielle Wahrnehmung des Raumes beschrieben wird, bildet den Schlüssel zu dem Umgang des Erzählers mit dem Vergangenen. Der nicht präsente Bereich ist in seinem Fall keine Tabula rasa, sondern bildet den Stoff für eine neue Narration, die imstande wäre, sowohl bei dem Erzähler als auch bei seinem Rezipienten das Gefühl der Nähe zu schaffen und somit das Gleichgewicht wiederherzustellen. Es ist kein Zufall, dass er im Kapitel »Der Junge« die Fremdheit, die ihn von dem Jungen in der Badstraße trennt, und sein Nomadentum (vgl. Trepte 2000) zu überwinden versucht, indem er zunächst auf die ihnen gemeinsame Spracherfahrung (»Er [der Junge; MJ] sprach mit einem Akzent, mit dem die Kinder in unserem Viertel oft sprachen, ohne dass man hätte sagen können, aus welchem Land ihre Eltern eigentlich kamen« [Nawrat 2019a: 134]) und auf das Vorstellungsvermögen setzt. Er schlägt vor, die trockene Information des Museumslei-

8 »Rzeczywistość manifestuje się przez ›napad‹, nagłe wkroczenie obcości, w tym sensie, że wszystko, co odczuwam jako rzeczywiste, jest czymś, co się wymyka stereotypowi, zaskakuje mnie w momencie, w którym jestem bezbronny.« [»Die Wirklichkeit manifestiert sich durch den ›Eingriff‹, ein plötzliches Einschreiten der Fremdheit, im Sinne, dass alles, was ich als wirklich empfinde, etwas darstellt, das sich dem Stereotyp entzieht und mich im Moment überrascht, in dem ich schutzlos bin.« (Nawrat/Wolting 2019: 274). Übersetzung aus dem Polnischen M].]

ters über die Beschaffenheit des Ortes, an dem sie sich gerade aufhalten, durch die dank der Einbildungskraft erzeugten Bilder zu ersetzen: »Aber es sich vorzustellen, ist doch etwas anderes. Sich vorzustellen, dass es wirklich so gewesen ist.« (Nawrat 2019a: 135)

Es ist ein mühsamer Prozess, der die Überwindung der lähmenden Angst vor dem Verlust der alten Sprache und der durch sie evozierten Vorstellungswelt miteinschließt. Diesen komplexen Mechanismus drückt Eli in seiner spontan geäußerten »linguistischen Betrachtung« nicht ohne Ironie aus. Er hat nicht viel übrig für die Nuancen zwischen dem Banater Deutsch und dem Siebenbürger Deutsch, die vermeintlich »vollkommen unterschiedlich« (Nawrat 2019a: 161) sind, wenn beide Sprachvarianten trotz Differenzen die Kommunikation zwischen rumänischen Auswanderern ermöglichen.

Bei Nawrat ist sein Sprachwechsel weder Suche nach den verdrängten oder verbotenen Wörtern⁹ noch endgültige Befreiung von alten Geschichten, sondern ein Akt der Schaffung von neuen identitätsstiftenden Erzählungen. In den Blogtexten für die Zeitschrift »Die Zeit« liefert er eine Probe seiner Darstellungstechnik. In den Vordergrund rückt er seine hybride Identität, die sich »kosmopolitisch zwischen den Kulturen bewegt und ihre mehrfache Zugehörigkeit produktiv macht« (Bachmann-Medick 2006: 200). In der belanglosen Partyszene im *Tagebuch des allmählichen Untergangs* spielt er mit zwei Erzählschichten, die einander ergänzen. Nach einem durchgefeierten Sommerabend auf dem Tempelhofer Feld, bricht der Erzähler am darauffolgenden Morgen zusammen mit seinen Freunden an den Nikolassee auf, »wo der Grunewald noch nicht langweilig begradigt ist, ein richtiger Wald sogar an einigen Stellen« (Nawrat 2014). Dann erreichen sie den Wannsee:

»dort ein guter Moment: Absolute Windstille, in der Ferne Dutzende weiße Segel, Sonne, stehende Hitze, stehende Zeit, wie in den Sommern an den Masuren. Als wir weitergingen, sagte ich mir, ich müsste

9 Vgl. dazu auch die Wiederentdeckung des Arabischen in *Mutterzunge* von Emine Severgi Özdamar, die Roxana Rogobete in ihrem Aufsatz behandelt (vgl. Rogobete 2016: 223).

dieses Gefühl behalten; ich sei hier gewesen, ich hätte dieses Gefühl *gehabt*, der Moment sei *wirklich* gewesen« (Nawrat 2014).

Der kurze Zusatz »wie in den Sommern an den Masuren« hat zur Folge, dass in der intimen Äußerung des Tagebuch-Erzählers zwei Vorstellungswelten: erinnerte und erlebte zu einer Einheit verschmelzen, die sich aus einem momentanen Eindruck speist. Er wird durch die intertextuelle und intermediale Verbindung, in der das durch die Texte und Filme über die Masurische Seeplatte verbreitete Bild als gemeinsamer Bezugspunkt¹⁰ heraufbeschworen wird, und in Anlehnung an die Struktur der Epiphanie verstärkt und legitimiert.

In *Die vielen Tode unseres Opas Jurek* sind intermediale Korrespondenzen noch sichtbarer. Nawrat scheint darauf bedacht zu sein, die unentdeckten Bereiche der polnischen Geschichte dem deutschsprachigen Leser nahezubringen, indem er sie auf die gemeinsamen Erfahrungen seiner Generation, abgesehen von der Herkunft, überträgt.¹¹ Daraus erfolgt die Spannung zwischen der eigenen Einzigartigkeit, die die einmalige familiäre Prägung bildet, und den grenzübergreifenden Berührungspunkten, die Kommunikation ermöglichen. Es sind vor

10 Ulrich Broich sieht einen solchen Zusammenhang als Bedingung für die intertextuelle Praxis: »[...] Intertextualität [liegt] dann vor, wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt. Intertextualität in diesem engeren Sinn setzt also das Gelingen eines ganz bestimmten Kommunikationsprozesses voraus, bei dem nicht nur Autor und Leser sich der Intertextualität eines Textes bewußt sind, sondern bei dem jeder der beiden Partner des Kommunikationsvorgangs darüber hinaus auch das Intertextualitätsbewußtsein seines Partners miteinkalkuliert. Es liegt daher nahe, daß Verfasser solcher Texte deren intertextuelle Bezüge auf irgendeine Weise markieren, damit der Leser diese Bezüge sieht und sie auch als intendiert erkennt« (Broich/Pfister 1985: 31).

11 Makarska sieht in dem Versuch der Wiederbelebung von Figuren aus der Geschichte Berlins (Ignacy Krasicki und Arnold Słucki) »transnationale (und transkulturelle) Entwürfe des kommunikativen Gedächtnisses« als das zentrale Thema seines Romans *Der traurige Gast*. (Vgl. Makarska 2020: 196).

allem Filme, wie der schon von den Rezensenten bemerkte Einfluss von *DAS LEBEN IST SCHÖN* (1997) von Roberto Benigni. Der abenteuerliche Aufenthalt im Konzentrationslager Auschwitz, der mit der bravourösen Flucht in deutscher Uniform endet, vermischt sich mit der Spielbergs *SCHINDLERS LISTE* entliehenen Rettung, die von »Herrn Huber von der Zuckerfabrik der Bierkowski-Brüder« (Nawrat 2017a: 54) geleistet wird. Diese Anlehnungen sind nicht nur ein Merkmal der Migranteliteratur (Makarska 2020: 196), sondern auch ein Hinweis auf den von Nawrats Generation praktizierten Umgang mit der Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges. (Vgl. Hammerschmidt 1999: 41–43; Fischer/Lorenz 2015: 353–354.) Er erfolgt über die populären und durch ihre Wiederholung in den dokumentarischen Produktionen zugänglichen Bilder, die durch die Anspielungen im Text im Assoziationsvermögen der Leser:innen aktiviert werden. So erscheint Warschau aus der Kriegszeit durch das Prisma von losen Impressionen, die sich aus einer Reihe von Requisiten zusammensetzen und wegen der schlechten Qualität des erhaltenen Bildmaterials einen mechanischen Effekt mitführen. Das wird zum Beispiel durch die Anapher angedeutet:

»In den Gassen der Altstadt [...] ist ein Mann mit einem Brotkorb herumgelaufen, für den Fall, dass jemand ein gewisses Hungerchen verspüre. In diesen Gassen haben Leute gewohnt, von denen im Krieg dann die meisten gestorben sind, vor allem jüdische Händler sind das gewesen, in schwarzen Anzügen und mit langen Bärten [...]« (Nawrat 2017a: 14)

Es ist in diesem Zusammenhang beinahe selbstverständlich, dass die Hauptfigur des Romans *Die vielen Tode unseres Opas Jurek* nicht nur ein begeisterter Bücherleser, sondern auch Besucher des Warschauer Kinos »Splendid« ist, wo »die ersten Filme kurz vor dem Krieg ausgestrahlt wurden« (Nawrat 2017a: 15). Hitler ist ein »schon damals berühmter Politiker, der in seiner Uniform und mit dem gestauchten Schnurrbart auf den Fotos ein bisschen aussieht wie Charlie Chaplin in dem späteren Film *DER GROßE DIKTATOR*« (Nawrat 2017a: 18). Es taucht die durch die Dokumentationen über den Ausbruch des Krieges verbreitete, ro-

mantisierende Vorstellung – »eine Kompanie polnischer Ulanen gegen deutsche Panzer« (Nawrat 2017a: 20)¹² auf. Die deutschen Soldaten rufen: »Halt, was soll das?« oder »Hände hoch!« oder höchstens »Stehen bleiben! Stehen bleiben!«, wovon man sich heute in vielen Filmen überzeugen kann.« (Nawrat 2017a: 21)

Die Darstellung von Opole kurz nach dem Krieg wird auf die Folie der Westernfilme projiziert, die im Text direkt signalisiert werden, wie zum Beispiel die Filme über die Schießerei am O. K. Corral, und die filmische Fiktion materialisiert sich in den Romangestalten. Der zufällig von Opa Jurek getroffene Amerikaner ähnelt Yul Brynner – einem der markantesten Cowboy-Darsteller. Die öde Atmosphäre der Stadt, in der »selbst die Cafés und Tanzlokale geschlossen [wurden]« (Nawrat 2017a: 140), erinnert an DIE LETZTE VORSTELLUNG von Peter Bogdanovich. In einer spannenden Geschichte über einen Fahnenraub »folgte [...] eine Szene wie im Film GREASE« (Nawrat 2017a: 161), und die Berichte über den politischen Hintergrund überschneiden sich mit der Poetik der vordergründigen Verharmlosung der bedrohlichen Vergangenheit wie in GOOD BYE LENIN von Wolfgang Becker. Der russische Diktator Stalin ist der »weltberühmte russische Staatsmann mit der weißen Kellnerjacke und dem schwarzen Schnurrbart, seine polnische Entsprechung – der Parteisekretär Bierut ist »der Mann in dem schönen schwarzen Anzug« (Nawrat 2017a: 98, 216). Gierek, der letzte an der Reihe, der in den 70er Jahren an der Macht war und Polen in den wirtschaftlichen Ruin getrieben hat, war angeblich überrascht über die Höhe der Kredite, die zurückzuzahlen waren. (Vgl. Nawrat 2017a: 183) Der Beamte der Geheimpolizei, der den Vater des Erzählers über Jahre verfolgt, erscheint als ein mitleidweckender, »erschöpfter Beamter« (Nawrat 2017a: 204). Die großen und tragischen Wendepunkte der Geschichte werden zum weit entfernten Hintergrund für viel wesentlichere Dinge, die sich im Häuslichen abspielen: »In der Zeit, in der Herr Gierek in Warschau Herrn Gomułka abgelöst hat, begann unser Onkel Wojtek übrigens, seine berühmte Hasenpastete zu machen, und das war schon damals die beste Hasenpastete in

12 Vgl. den Film von Andrzej Wajda Lotna. Zur Geschichte dieses Narratives vgl. Pöhlmann 2016.

ganz Polen, wenn nicht sogar im ganzen Ostblock.« (Nawrat 2017a: 209) Die Familienszenen in Opole, als die Ausgewanderten zu Besuch kommen, weisen Parallelen mit solchen in Deutschland populären Produktionen wie die Geschichten über die Familie Bundschuh¹³ auf. Auch einer der Höhepunkte der Narration – das Fußballtreffen zwischen OKS Odra Opole und dem russischen RD Oryol nimmt den bekannten Film von Sönke Wortmann *DAS WUNDER VON BERN* (2003) zur Vorlage. Die heraufbeschworene Atmosphäre der 50er Jahre samt solcher Realien wie der Wiederaufbau der Fußballmannschaft nach dem Krieg und der Kampf gegen den überlegenen Gegner betont die mythenbildende Funktion der berühmten Spiele in Bern und in Opole (oder eher in Warschau¹⁴) auf den beiden Seiten der Oder. Nawrat vertraut hier auf das Einfühlungsvermögen bei den Lesern, die aufgrund eigener kultureller Gedächtnisinhalte in dieser Szene mitfiebern und die Identität (und damit Nationalität) wechseln können. Der Erzähler gibt in kindischer Manier nicht nur die bruchstückhaften, emotionsgeladenen Informationen wieder, die er sich von seinem Opa angehört hat, sondern er übersetzt sie sofort in seine (und damit auch seines Lesers) durch den Film geprägte Vorstellungswelt. So werden die bekannten polnischen Texte der Kultur wie der Roman *Herr Wołodyjowski* von Henryk Sienkiewicz, dessen Verfilmung zu seiner Zeit auf große Resonanz stieß, mit Hilfe der Mantel-und-Deegenfilme-Poetik, die nicht nur dem polnischen Zuschauer geläufig ist, vermittelt. Die kleine Episode im Buchladen Herrn Makulskis wird deswegen zu einer bravourösen Kampfszene hochstilisiert:

13 Es sind die Verfilmungen der Bücher von Andrea Sawatzki, darunter *TIEF DURCHATMEN*, *DIE FAMILIE KOMMT*; *VON ERHOLUNG WAR NIE DIE REDE* u.a.

14 Nawrats Darstellung spielt auf das bekannte Fußballtreffen zwischen der polnischen und russischen Nationalmannschaft am 20. Oktober 1957 an. Es wird in den Sportchroniken oft als ein Wendepunkt beschrieben, der einen großen Einfluss auf das polnische Nationalbewusstsein hatte. (Vgl. Biblioteka PZPN) Als das »wahre Gründungsdatum der Bundesrepublik« wird oft das Spiel in Bern im Jahr 1954, als die deutsche Fußballmannschaft im Finale der Weltmeisterschaften den Sieg davongetragen hat, bezeichnet. (Vgl. Brüggemeier 2006)

»Und schon kam der erste Angriff seitens Herrn Makułskis. Den unser Opa mit Leichtigkeit parierte. Und auch den zwei folgenden Stichen wich er aus. Mit Herrn Wołodyjowski unter dem Arm sprang er auf die Holzterrasse einer Balustrade und balancierte auf dem Geländer, schwang sich an einem Kronleuchter über Herrn Makułskis Kopf und die andere Raumseite, parierte, auf einem Tisch stehend, um kurz darauf auf die Lehne eines Stuhls zu hechten, von dem er mit einer Rolle vorwärts wieder auf den Beinen landete, um einem letzten Schwertstich auszuweichen und sich endlich mit einem finalen Sprung durch die offene Tür auf die sonnige Straße zu retten.« (Nawrat 2017a: 15)

Die Leser:innen kennen offensichtlich die fremden Realien nicht, denen sie im Roman begegnen, sie können sie aber als vertraut einstufen. Ähnlich geht Nawrat in *Der Traurige Gast* vor. Die Erzählungen der Architektin, in denen sie ihre Unsicherheit in der für sie neuen Berliner Umgebung zum Ausdruck bringt, werden geschickt mit Motiven aus Polańskis Film *DAS MESSER IM WASSER* verflochten, um bedrohliche Stimmung zu steigern.¹⁵ Die einsamen Spaziergänge des Erzählers quer durch Berlin weisen Gemeinsamkeiten mit *HIMMEL ÜBER BERLIN* von Wim Wenders auf.

Die von Nawrat gewählte Schreibstrategie entspricht nur entfernt dem von Monika Wolting definierten Phänomen der Migrationsliteratur, dessen Eigenart in der Störfaktor-Funktion besteht und die Leser:innen zur kritischen Hinterfragung der von ihnen interiorisierten Denkweisen herausfordert. (Wolting 2019) Sie bezweckt, einen möglichst großen Raum für parallele Assoziationen und Empfindungen zu öffnen, um unterschiedliche Erfahrungen zusammenzubringen, ohne ihren einzigartigen Charakter aufzugeben. Nawrat ist sich dabei der Gefahr der Grenzverwischung und der Vereinheitlichung durchaus bewusst, wenn er in einem Interview seine Befürchtung äußert:

»In der Tat wandelt sich in der Literatur sehr viel in den letzten Jahren. Nichtsdestotrotz bin ich mir nicht sicher, ob die Utopie einer ›Literatur ohne Grenzen‹ möglich ist. Wir kommen alle aus der europäischen

15 Vgl. z.B. die Szene der Entscheidung auf dem Boot. (Vgl. Nawrat 2019a: 43)

Kultur, wurden unter dem Einfluss der griechischen, christlichen, römischen Kultur erzogen und sind von der Aufklärung stark geprägt. Die Geschichte der Nationen, Sprachgrenzen und unterschiedliche Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges und des Kommunismus bestimmen unterschiedliche Weltwahrnehmung und gestalten unterschiedliche Weltanschauungen.«¹⁶

Die neuen Erzählungen sind jedoch aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herausgelöst und von jeglichen Ideologien gereinigt.¹⁷ Sie schöpfen einerseits aus gemeinsamem Gedankengut, andererseits werden sie um das Spezifische der individuellen Erlebnisse ergänzt, was zu einem ständigen Balanceakt zwischen Vergangenem und Neuem wie auch Globalem und Einzelem wird:

»Ich meine, dass es zwei extreme Identität-Typen gibt, wie Bauman schreibt, eine stationäre und eine mobile. Jeder bewegt sich irgendwo

16 »W literaturze zmienia się rzeczywiście w ostatnich latach dużo, ale nie jestem pewien, czy ta utopia ›literatury bez granic‹ jest możliwa. Pochodzimy wszyscy z kultury europejskiej, wychowaliśmy się pod wpływem greckiej, chrześcijańskiej, rzymskiej kultury, podlegamy silnym wpływom przeszłości oświeceniowej, ale jednak historia narodów, granice językowe i różne doświadczenia, choćby II wojny światowej lub czasów komunizmu, nadal mają wpływ na różne sposoby postrzegania świata. Tworzą różne światopoglądy.« (Nawrat/Wolting 2019: 274). Übersetzung aus dem Polnischen MJ. In seinem Essay *Grenze und Utopie* weist er auf die von Zygmunt Bauman diagnostizierte Gefahr des identitätslosen Menschen hin. (Vgl. Nawrat 2019b: S. 34).

17 In seinem Aufsatz *Utopie und Gleichheit* schreibt er: »Die Menschen dürfen sich nicht mehr als Teil einer historisch gewachsenen nationalen, kulturellen oder ethnischen Gruppe definieren in Abgrenzung von anderen. Und doch ist der konkrete geographische Raum – das ist zumindest meine Erkenntnis aus den letzten Jahren – für das Entstehen eines literarischen Textes, als Bedingung seiner Möglichkeit sozusagen, entscheidend. Ich glaube aber inzwischen, dass die Universalität des Menschseins einerseits und die Konkretion des Ortes in einem Roman andererseits nicht unbedingt in Widerspruch zueinander stehen. Vielmehr sind sie auf geheimnisvolle Weise miteinander verknüpft. Ich glaube heute sogar, dass sie sich auf irgendeine Weise gegenseitig bedingen.« (Nawrat 2020: 350)

dazwischen. Ab und zu spüren wir das Bedürfnis nach eigenem Ort nicht nur im geographischen, sondern auch geistigen Sinn. Zuweilen können wir immer wieder die Grenzen überschreiten [...].«¹⁸

Diese Form von Flexibilität wirkt der ständigen Wandlung der Identität entgegen¹⁹ und erlaubt dem Erzähler in den beiden Romanen, sich in den Erinnerungen anderer wiederzuerkennen oder anders gewendet einen refugialen Ort zu schaffen. Er ist aber nicht mit der Abgrenzung gleichzusetzen, ohne den Anderen ist er kaum zu denken und wird von Nawrat zur Eigenart seiner Generation hochstilisiert: »das utopische Potenzial im Denken meiner Generation« erlaubt, die postmoderne diffuse Wirklichkeitserfahrung und die steigenden Abschottungstendenzen zu überwinden und die Grenze »zum noch nicht Denkbaren« (Nawrat 2019b: 34) zu überschreiten. Und er schreibt in *Grenze und Utopie* weiter:

»Ich glaube, dass dieser Grenzgang die Aufgabe der Literatur ist, weil es gerade das Wesen der Literatur ist, nach einer Sprache zu suchen, die sich quer zur Sprache des Diskurses stellt und damit auch quer zu Konzepten wie Heimat, kulturelle Identität und Weltuntergang. Darin liegt schon meine ganze Utopie: In der Tatsache eines sich wandelnden Bewusstseins – und der Möglichkeit des Durchbruchs zu einem anderen Denken, die in jeder Gegenwart von Neuem vorhanden ist.« (Ebd.)

Mit seinem Annäherungsprojekt, das zum Ziel hat, den »Mangel an Zuversicht« (ebd.) zu überwinden, wirkt Nawrat auch der sich immer deutlicher in der Gesellschaft abzeichnenden Tendenz entgegen, die

18 »Myślę, że istnieją – jak opisywał to Zygmunt Bauman – dwa ekstremalne typy tożsamości: stacjonarna i mobilna. Każdy porusza się gdzieś pomiędzy. Czasami mamy głęboką potrzebę własnego miejsca, nie tylko w sensie geograficznym, ale też duchowym, a czasami potrafimy wciąż przekraczać granice [...].« (Nawrat/Wolting 2019: 276) Übersetzung aus dem Polnischen M].

19 Das baumansche Prinzip der fließenden Identität setzt Agnieszka Palej in ihrem Buch als Leitkategorie der Migrationsliteratur voraus. (Vgl. Palej 2015)

Dąbrowski als Tendenz zur Abgrenzung der einzelnen unterschiedlichen sozialen Gruppen mit Migrationshintergrund diagnostiziert. (Vgl. Dąbrowski 2015: 401)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Nawrat, Matthias (2020): »Utopie und Gleichheit«, in: Simone Jung/Jana Marlene Mader (Hg.), *Denkräume. Von Orten und Ideen*, Hamburg: Rowohlt, S. 349–360.
- Nawrat, Matthias (2019a): *Der traurige Gast*, Reinbek: Rowohlt.
- Nawrat, Matthias (2019b): »Grenze und Utopie. Von Denken an guten und schlechten Tagen – und wie Literatur den Raum für noch nicht Gesagtes und Gedachtes öffnen kann. Ein Essay«, in: *Extra. Die Wochenendbeilage der Wiener Zeitung* vom 11./12. Mai 2019, S. 33–34.
- Nawrat, Matthias (2017a): *Die vielen Tode unseres Opas Jurek*. 1. Aufl. 2015, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Nawrat, Matthias (2017b): »Humanismus darf keine Illusion sein«, in: *Zeit online* vom 17.11.2017, <https://blog.zeit.de/freitext/2017/11/19/humanismus-utopie-gegenwart-nawrat/>; [Zugriff am 07.01.2022].
- Nawrat, Matthias (2014): »Tagebuch des allmählichen Untergangs (1)«, in: *Zeit online* vom 10.10.2014; <https://blog.zeit.de/freitext/2014/10/10/matthias-nawrat-tagebuch-des-allmaehlichen-untergangs1/#more-49>; [Zugriff am 07.01.2022].
- Nawrat, Matthias (2014a): »Tagebuch des allmählichen Untergangs (2)«, in: *Zeit online* vom 6.11.2014; <https://blog.zeit.de/freitext/2014/11/06/nawrat-tagebuch-2/>; [Zugriff am 07.01.2022].
- Nawrat, Matthias (2014b): »Tagebuch des allmählichen Untergangs (3)«, in: *Zeit online* vom 14.12.2014; <https://blog.zeit.de/freitext/2014/12/14/tagebuch-des-untergangs-3/>; [Zugriff am 07.01.2022].
- Nawrat, Matthias/Wolting, Monika (2019): »Wytrzywać niejednoznaczność – co to jest: literatura europejska? Matthias Nawrat w rozmowie z Moniką Wolting«, in: *Transfer. Reception Studies IV*, S. 273–281.

Sekundärliteratur

- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Becker, Artur (2019): »Die ganze Geschichte Polens«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 03.02.2019; <https://www.fr.de/kultur/literatur/ganze-geschichte-polens-11693354.html>; [Zugriff am 09.06.2022].
- Biblioteka PZPN: <https://www.laczynaspilka.pl/biblioteka/mecze/polska-zsrr-21-20101957>; [Zugriff am 28.06.2022].
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.) (1985): *Konzepte der Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Brüggemeier, Franz-Josef (2006): »Das Fußballwunder von 1954«, in: *bpp. Informationen zur politischen Bildung* vom 4.5.2006; <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/8767/das-fussballwunder-von-1954/>; [Zugriff am 28.06.2022].
- Chiellino, Carmine (2000): »Einleitung. Eine Literatur des Konsens und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen«, in: Dies., *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 51–62.
- Dąbrowski, Mieczysław (2015): »Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna: rewizja pojęć analitycznych«, in: *Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook* 6, S. 395–413.
- Dąbrowski, Mieczysław (2013): »Międzytekst. Między kulturami narodowymi«, in: *Porównania. Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej* 13, S. 93–105.
- Fischer, Torben/Lorenz, Matthias N. (Hg.) (2015): *Lexikon der ›Vergangenheitsbewältigung‹ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. 3. Aufl., Bielefeld: transcript.
- Hammerschmidt, Thomas (1999): »Das Leben ist schön. Film des Monats November 1998«, in: *Medien praktisch. Zeitschrift für Medienpädagogik* 1, S. 41–43; https://filmdesmonats.de/sites/default/files/pdf/Das_Leben_ist_schoen.pdf; [Zugriff am 14.06.2022].
- Helbig-Mischewski, Brigitta (2019): »»Ich komme aus Polen«. Migrantenliteratur als ›coming out‹. Emilia Smechowskis ›Wir Strebermi-

- granten« vor dem Hintergrund anderer polnischer Migranten in Deutschland«, in: *Transfer. Reception Studies IV*, S. 123–135.
- Helbig-Mischewski, Brigitta/Zduniak-Wiktorowicz, Małgorzata (2015): »Inne doświadczenia, inna wiedza? Metodologie narodowe i ponadnarodowe a uciekający przedmiot badań. Rozważania na przykładzie bilateralnego projektu ›Narracje pisarek i pisarzy polskiego pochodzenia w Niemczech po roku 1989««, in: *Rocznik komparatystyczny – Comparative Yearbook 6*, S. 381–394.
- Löffler, Petra (2013): »Ästhetische Widerständigkeit. Michelangelos Antonionis revolutionärer Eskapismus«, in: *Escape! Strategien des Entkommens. Onlinepublikation zur Forschungstagung des tfm Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien*; <https://escape.univie.ac.at/aesthetische-widerstaendigkeit/>; [Zugriff am 10.06.2022].
- Makarska, Renata (2019): »Tekstowa wielojęzyczność w niemieckojęzycznych utworach pisarzy polskiego pochodzenia (Artur Becker, Dariusz Muszer, Matthias Nawrat)«, in: *Transfer. Reception Studies IV*, S. 53–76.
- Makarska, Renata (2020): »Migration und das transkulturelle Gedächtnis. ›Der traurige Gast« von Matthias Nawrat«, in: Matthias Aumüller/Willms Weertje, (Hg.), *Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum*, Paderborn: Brill/Fink, S. 189–205.
- Masłowski, Michał (2007): »Der romantische Held«, in: Alfred Gall/Thomas Grob/Andreas Lawaty/German Ritz (Hg.): *Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, Deutsch-polnische Perspektive*, Wiesbaden: Harrassowitz, S. 184–194.
- Palej, Agnieszka (2015): *Fließende Identitäten. Die deutsch-polnischen Autoren mit Migrationshintergrund nach 1989*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Palej, Agnieszka (2019): »W poszukiwaniu korzeni. Współczesna polsko-niemiecka literatura migracyjna i dylematy tożsamości (Sabrina Janesch, Alexandra Tobor, Matthias Nawrat)«, in: *Transfer. Reception Studies IV*, S. 95–108.

- Pöhlmann, Markus (2016): *Der Panzer und die Mechanisierung des Krieges. Eine deutsche Geschichte 1890 bis 1945 (Zeitalter der Kriege)*, Paderborn: Schöningh.
- Rogobete, Roxana (2016): »Sprache und Identitätsbildung in der Migrationsliteratur«, in: *Annals of the University of Craiova XVII*, 1–2, S. 219–228.
- Schröder, Christoph (2022): »Matthias Nawrat: ›Der traurige Gast‹ Zwischen Migration und Heimaterkundung«, in: *Deutschlandfunk* vom 27.10.2022; <https://www.deutschlandfunk.de/matthias-nawrat-der-traurige-gast-zwischen-migration-und-100.html>; [Zugriff am 28.3.2022].
- Staszczak-Prüfer, Natalia (2019): »Smutny gość w Berlinie: rozmowa z pisarzem Matthiasem Nawratem«, in: *Forum Dialogu. Perspektywy ze środka Europy* vom 18.04.2019; <https://forumdialogu.eu/2019/04/18/smutny-gosc-w-berlinie-rozmowa-z-pisarzem-matthiasem-nawratem/>; [Zugriff am 30.05.2022].
- Trepte, Hans-Christian (2000): »Polnische Exilliteratur – Sprache und Identität«, in: Łukasz Galecki/Basil Kerski (Hg.): *Die polnische Emigration und Europa 1946–1990. Eine Bilanz des politischen Denkens und der Literatur Polens im Exil*, Osnabrück: Fibre, S. 247–264.
- Wolting, Monika (2019): »Prolegomena do badań nad literaturą migracyjną«, in: *Transfer. Reception Studies IV*, S. 19–35.

Auf Entdeckungsreisen zu Sprachen der Vorfahren

Die Mehrsprachigkeit in *Ambra* von Sabrina Janesch

Jolanta Pacyniak

Die Mehrsprachigkeit in der Literatur kann vordergründig unter zwei Aspekten erforscht werden. Einerseits werden die sprachlichen Biografien der Autor:innen und die damit verbundene Wahl der Literatursprache und der Umgang mit den von ihnen verwendeten Sprachen untersucht. Andererseits steht die Mehrsprachigkeit im Inhalt und in der sprachlichen Gestaltung im Vordergrund. Dabei werden Erscheinungsformen unterschiedlicher Sprachen und Sprachvarietäten auf der textuellen Ebene unter die Lupe genommen. (Burka 2016: 23) Im analysierten Roman *Ambra* der deutschen Autorin mit polnischem Migrationshintergrund Sabrina Janesch kann von Sprachwechseln eigentlich nicht die Rede sein, denn sie schreibt durchgehend auf Deutsch, abgesehen von vereinzelt polnischen Ausdrücken oder polnischen Eigennamen für die Protagonisten. Polen und Polnisch erscheinen somit vor allem auf der inhaltlichen Ebene.

Sabrina Janesch (geb. 1985) spricht Polnisch als zweite Muttersprache und studierte Polonistik. (Brandt 2016: 97) Ihre Biografie, die in ihren Romanen literarisch umgedeutet wird, tritt in Erscheinung, indem die Autorin Protagonistinnen schafft, die in Deutschland leben, aber polnische Wurzeln aufweisen, wie sie selbst. In ihrem Debütroman *Katzenberge* (2010) oder in *Ambra* (2012) reisen die Hauptheldinnen nach Polen, um dort einen Überblick über ihre Genealogie zu gewinnen.

In *Katzenberge* ist sich die Ich-Erzählerin ihrer polnischen Wurzeln bewusst und geht der Geschichte der polnischen Vorfahren nach. In *Ambra* erfährt die Hauptfigur, Kinga Mischa, von den polnischen Familienangehörigen als ihr Vater stirbt und sie eine Wohnung in Danzig (Gdańsk) erbt.¹ Die Wohnung musste der Vater nach dem Zweiten Weltkrieg infolge der Vertreibungen der deutschen Bevölkerung verlassen wie etwa 650 000 Deutsche aus Danzig und Vorkriegspolen.² Der multikulturelle Charakter der Stadt am Meer scheint jedoch die Protagonistin Kinga zu beflügeln.

Die neu entwickelte Mehrsprachigkeit resultiert bei ihr aus der Besinnung auf die eigenen polnischen Wurzeln, weil die Aneignung der Sprache der Vergangenheit unentbehrlich erscheint. In *Katzenberge* wird ständig die polnische Sprache der jungen Journalistin Nele, der Tochter eines Deutschen und einer Polin auf ihre Reinheit hin geprüft. Die Protagonistin scheint zu befürchten, dass sie in der polnischen Umgebung durch phonetische oder grammatische Fehler auffällt und dann als eine »Fremde«, »nicht von hier«, identifiziert wird. Die polnische Umgebung scheint jedoch mit ihrer Aussprache kein Problem zu haben.

In *Ambra* dagegen ist Polnisch keine Zweitsprache, sondern eigentlich eine Fremdsprache, die die Ich-Erzählerin im Studium scheinbar

1 In *Katzenberge* müssen die polnischen Vorfahren der Ich-Erzählerin nach dem Zweiten Weltkrieg aus den ehemaligen polnischen Ostgebieten fliehen und siedeln sich in Niederschlesien an, in den Häusern, die einst von den Deutschen bewohnt wurden. In *Ambra* geht die Autorin auf die Vertreibung der deutschen Bevölkerung aus Danzig zurück. Die historischen Daten bleiben jedoch in beiden Romanen ausgespart.

2 Die Vertreibungen erfolgten in mehreren Schüben und wurden bis 1949/50 de facto abgeschlossen. (Regente 2020: 121f.) Regente weist auf den interessanten Umstand hin, dass laut Danziger Statistischem Taschenbuch für 1930/31 der Personenanteil der Bevölkerung, die sowohl Polnisch als auch Deutsch als Muttersprache angab, 0,44 % betrug. Der Anteil der kaschubisch-masurisch-polnischsprachigen Bevölkerung mit der Staatsbürgerschaft der Freien Stadt Danzig belief sich auf 2,02 %. Die polnischen Quellen sprechen von höherem Anteil der polnischen Bevölkerung 9–13 %. (Ebd.: 446) Die Zahlen sind im Romanverlauf nicht von großer Bedeutung.

zufällig gelernt hatte. Im Laufe der Erzählung kommen allerlei Gründe für diese Wahl zum Vorschein. Die eine Erklärung kommt von der polnischen Freundin in der Nachbarschaft, mit der die Ich-Erzählerin eine lesbische Beziehung eingeht oder eingehen will, was nicht näher beschrieben wird. Die andere Begründung bezieht sich auf die Vorfahren, die wenigstens zeitweise Polnisch gesprochen haben. Im Roman resultiert diese Entscheidung für das Polnische aus der unterschwelligem Überzeugung der Ich-Erzählerin, dass die Sprachen, die einst von unseren Vorfahren gesprochen wurden, in den Nachfahren in irgendeiner verborgenen Form weiterleben, sogar dann, wenn sie gar nicht gesprochen werden; sie warten auf einen Impuls und dann werden sie erlernt und wiederbelebt. Das scheint der Fall von Kinga Mischa zu sein. Die Ich-Erzählerin spricht nicht akzentfrei Polnisch, aber für eine Ausländerin erstaunlich gut:

»Ihr Polnisch ist übrigens ganz ausgezeichnet. Für eine Ausländerin, meine ich. Ist eine entsetzlich schwierige Sprache, habe ich mir sagen lassen. Meinen Glückwunsch zu Ihrem Lerneifer.
Natürlich hatte er meinen Akzent bemerkt, als Polin würde ich nie durchgehen.« (Janesch 2014: 109)

Diese Mehrsprachigkeit resultiert jedoch nicht nur aus der Familiengeschichte, sondern vielmehr aus der mangelnden sprachlichen Festlegung der Gegend, aus der die Vorfahren der Ich-Erzählerin kamen, und in der unterschiedliche Sprachen verwendet wurden:

»Kazimierz, sein Vater Józef und seine Mutter Katharina lebten in einer Gegend, die sich schlecht entscheiden konnte, ob sie dem einen Volk angehörte oder eher dem anderen. Sogar die Tiere in dem tiefen Wald, der das Dorf umgab, hatten sich mit den Jahren an die verschiedenen Sprachen gewöhnt, die die Menschen benutzten: die scharfen, abgehackten Konsonanten, die manchmal durch den Wald peitschten, und die weichen, zischelnden Schlangengeräusche, die sich an den Bäumen vorbei und über das Moos hinweg wanden.« (Janesch 2014: 54)

Die Vorfahren der Ich-Erzählerin sprechen entweder Deutsch, also die »scharfen, abgehackten Konsonanten«, oder Polnisch mit den »weichen, zischelnden Schlangengeräuschen.« Die Heimatwahl oder eher die Sprachwahl hat schwerwiegende Folgen für die ganze Familie und führt zu lange verborgenen Konflikten, die in den nächsten Generationen ans Tageslicht kommen. Die deutsch-polnischen sprachlichen Entscheidungen überschatten noch eine dritte Sprache, die im Roman nicht namentlich genannt wird, die jedoch aus der Abgeschiedenheit des Dorfes und dem ethnologischen Interesse eines Forschers resultieren könnte:

»Einmal, so erzählte der alte Tischler seinem Sohn Kazimierz, war jemand von weither gekommen, um die Sprache und die Gepflogenheiten des Dorfes zu studieren, aber die Leute im Dorf erschrecken vor der Aussprache des Mannes und seinen Kleidern, in denen er so steif steckte wie ein Baum in seiner Rinde – so hatte man damals gesagt. Der Mann fuhr ab, ohne viel gelernt zu haben über die Traditionen und Feste, die man im Dorf feierte. Einzig ein paar Zeichnungen hatte er anfertigen können von den Kleidern der Frauen, ihrem Kopfschmuck und den bestickten Tüchern, die sie an die Fenster hängten.« (Janesch 2014: 55f.)

Gemeint ist hier höchstwahrscheinlich Kaschubisch, eine westslawische Sprache mit niederdeutschen Einflüssen, die in Nordpolen, vor allem in der Gegend um Kartuzy gesprochen wird.³ Es ist die einzige regionale Sprache, die in Polen anerkannt wird, und dementsprechend kann diese Sprache bei den Behörden in der Kaschubei benutzt werden und das kaschubische Alphabet erscheint auch in den Städtenamen auf den Schildern. Der polnische Staat scheint mit dieser Regionalsprache jedoch einige Probleme zu haben, vor allem in Bezug auf das Recht, die originellen Schreibweisen der kaschubischen Nachnamen zu behalten. Mit diesen Schwierigkeiten setzt sich Martyna Bunda, eine in der Kaschubei aufgewachsene Schriftstellerin und Journalistin der Wochenzeitung

3 Język kaszubski – Mniejszości Narodowe i Etniczne – Portal Gov.pl (www.gov.pl) [Zugriff am 20.04.2022].

Polityka auseinander. Sie beschreibt die Geschichte des kaschubischen Aktivisten Mateusz Titus Meyer, der wegen der Benutzung des kaschubischen Alphabets in seinem Vor- und Familiennamen Schwierigkeiten mit den polnischen Ämtern hat, die die kaschubischen Buchstaben nicht in ihren Computersystemen haben. (Bunda 2022: 32)

Auf solche Besonderheiten geht Janesch jedoch nicht ein, ihre Geschichte kreist um die deutsch-polnischen Beziehungen oder eher um den nationalen Konflikt innerhalb einer Familie, die sich entweder für Deutsch oder Polnisch entscheidet. Wie Paula Wojcik konstatiert, überschatten »alte Konflikte [...] die Gegenwart: Die Brüder Marian und Konrad, letzterer Kingas Großvater, wurden durch den Zweiten Weltkrieg entzweit. Die deutsch-polnische Familie musste sich für eine Identität entscheiden und jeder der Brüder entschied sich anders.« (Wojcik 2017: 209) Damit verschwindet die Mehrsprachigkeit der Familie, wenigstens auf der Oberfläche, sie bleibt jedoch im Inneren erhalten und wartet auf einen äußeren Impuls wie die Erbschaftsangelegenheiten. Kinga entdeckt und verbessert die polnische Sprache in Danzig und ist im Stande, sich mit dem polnischen Teil der Familie zu verständigen. Der Versöhnungsgedanke scheint in der Familie erhalten zu sein und obwohl der Krieg beide Teile der Familie entfremdet, steht die Wohnung in Danzig für ein Zeichen der Verständigung:

»Der Krieg ist wie ein Panzer über uns hinweggerollt, uns hat er tief in den Asphalt der Stadt hineingedrückt, euch hat er wie ein Bulldozer vor sich hergeschoben und als Häuflein Dreck irgendwo in Westdeutschland abgeladen. Es war aber die Entscheidung deines Großvaters, die Stadt zu verlassen. Hat lange gedauert, bis mein Vater Marian das begriffen hat. Kurz vor seinem Tod hatte er noch einen Wunsch: Dass sich die Familie endlich versöhnen möge. Er ist vor ein paar Jahren gestorben, aber das weißt du ja, ohne sein Testament wäret ihr schließlich nie an die Wohnung gekommen.« (Janesch 2014: 115)

Die geerbte Wohnung entfachte den eigentlich vergessenen Streit wieder und die Nachkommen denken zuerst nicht an die von Marian angestrebte Versöhnung, zumal es den polnischen Verwandten Kingas als

pure Ungerechtigkeit erscheint, dass sie den Deutschen gehören sollte. Nach dem Wunsch des Großvaters soll sie dem nach Deutschland ausgewanderten Vater Kingas vermacht werden. Sie wird von dem in Polen gebliebenen Marian bewirtschaftet, obwohl er deswegen Gewissensbisse verspürt.

Als die ganze Geschichte vom konventionellen Streit um die Erbschaft aus dem Ruder zu geraten droht, rückt sie ins Märchenhafte: »Mein Vater hat immer gesagt: Gedanken sind Kräfte. Er hat dich hergerufen, und du bist ihm gefolgt.« (Janesch 2014: 116) Das märchenhafte – oder eher übersinnliche – Element schimmert im Laufe der Handlung als Gedankenlesen bei Kinga oder als spiritistisches Medium bei Renia immer wieder durch. Das Zusammenspiel beider Fähigkeiten führt zur Aufdeckung der Mehrsprachigkeit. Vor allem Renia hört die Stimmen der Toten, die in Gdańsk bzw. Danzig gelebt hatten, damit wird die Mehrsprachigkeit der Stadt Danzig entdeckt, die an dieser Stelle eine zeitliche Dimension bekommt. Die Stadt am Meer, die als solche im Handlungsverlauf immer wieder zur Sprache kommt und die in manchen Passagen zur eigentlichen Heldin der Geschichte wird, erweist sich in ihren sprachlichen Tiefen als ein Paradebeispiel der Mehrsprachigkeit, was an sich keine große Offenbarung ist; Gdańsk/Danzig war immer eine multinationale Stadt und es wurden viele Sprachen gesprochen, was Renia in ihrer Trance erlebt:

»Egal, an welchem Haus ich vorbeiging, welches Pflaster ich überquerte, die Stadt schien zu reden, überzuquellen an Geschichten und dem Leid der Menschen, aber vielleicht war ich traumatisiert, und so erging es möglicherweise traumatisierten Menschen [...]. Jeder Steinhaufen in dieser Stadt schien seine Stimme zu erheben, kein Meter des alten Pflasters, der kein Blut gesehen hatte, und überall, überall tummelten sich die Toten, traten sich gegenseitig auf die Füße, saßen auf Rinnssteinen und lehnten an Fassaden, eine Symphonie aus Angst und Erinnerung und dem verzweifelten Klammern ans Leben, nach all den Jahren: Tote, die so leise waren, dass man sie kaum verstand, mit merkwürdigen Dialekten und Akzenten, die ganz zähen, sturen, die es nicht wahrhaben wollten, nach all den Jahrhunderten.« (Janesch 2014: 174)

Das Zurückgreifen auf die übersinnlichen Elemente ermöglicht das Aufdecken der multinationalen Geschichte der Stadt, die eindeutig durch Leid und Elend gezeichnet ist. Auch die neueste polnische Geschichte der Stadt wird durch die Familiengeschichte von Mysza aufgedeckt:

»Von allen Orten der Stadt sei dies der Wichtigste, hatten doch die Männer der Familie jahrzehntelang ihr Auskommen als Tischler und Schweißer gefunden, alles zusammenschreinert und zusammengeschnitten, was ein Schiff an Holz und Metall so brauchte, Kajüten, Parkett, Fensterrahmen, Türen. Durch diesen Eingang, durch den sie gerade gingen, sei auch er, Brunon, gegangen, genau wie sein Vater, mit einem Kofferchen voll Essen und der blauen Schiebermütze auf dem Kopf.« (Janesch 2014: 180f.)

Damit werden die handwerklichen Traditionen unterstrichen: vom Tischlerberuf bis zum Arbeiter in der Werft. Erst dann kommt der Soldatenberuf des Enkels, der eindeutig mit Leid verbunden ist und die Harmonie des Handwerklichen durch das Chaos des Krieges ersetzt. Dabei bleibt auch der wirtschaftliche Erfolg auf der Strecke. Die Nachkommen, besonders die Enkelgeneration, leiden an chronischem Geldmangel, sowohl auf der deutschen als auch auf der polnischen Seite. Die Geschichte der Enkel vermischt sich mit derjenigen der Eltern und der Großeltern, wovon der ständige Wechsel der Erzählperspektive zeugt. Sogar die Passagen, die die Geschichte der Enkelgeneration aufzeigen, bekommen verschiedene Blickwinkel und man weiß bis zuletzt nicht, wer die Schuld am Scheitern des gemeinsamen Geschäfts der Tochter Emmerichs und des Sohns Brunons trägt. Die Pfandleihe, die sie gemeinsam gründen, geht eigentlich pleite und Kinga, die von Eifersucht geplagt ist, treibt möglicherweise ihren Geschäftspartner in den Selbstmord oder er tut dies freiwillig, weil sie ihn an seine Schuld erinnerte. Es scheint, dass ein Frieden zwischen der polnischen und der deutschen Seite der Familie nicht möglich ist. Die Intervalle der Versöhnung münden gleich in die Entzweiung, die durch die Sprache markiert ist. Die anfängliche Entscheidung für die deutsche Sprache in der ersten Generation hängt mit dem Wunsch nach gesellschaftlichem

Aufstieg zusammen (Brandt 2016: 91): »Obwohl sie sich sehr über sein Verhalten wunderte, hinterfragte sie es nicht einmal, als Kazimierz sie in der Stadt als Magda und Kasimir Mischa vorstellte und es plötzlich vorzog, Deutsch zu sprechen.« (Janesch 2014: 92) Diese sprachliche Verdrängung des Polnischen und auch Kaschubischen hat ihre Konsequenzen in den nächsten Generationen und beide Sprachen drängen wiederum an die Oberfläche, obwohl dagegen angekämpft wird:

»Als hätte es nicht gereicht, dass Marian sich gegen seine Familie hatte durchsetzen müssen und Agnieszka, diese polnische Gans, zu seiner Frau genommen hatte. Nie zuvor hatte Konrad seinen Vater so entsetzt und so wütend zugleich gesehen, tagelang hatte er sich mit der Mutter gestritten und ihr alle Schuld für Marians Verfehlungen gegeben, woraufhin sie immer wieder gedroht hatte, zu ihrer Mutter aufs Land zurück zu ziehen [sic!], wenn er so über ihren Sohn sprach.« (Janesch 2014: 198f.)

Die polnische Sprache kommt in der Familie wieder zurück, weil sich Marian für seine Polnisch sprechende Frau entscheidet. Trotz aller Versuche, sich auf das Deutsche festzulegen, ist es mit dieser Partnerwahl nicht mehr die einzige Sprache der Familie:

»Das Polnische, hatte Kazimierz Mysza befunden, hatte sich in Marian gebündelt und war in ihm zu voller Ausprägung gekommen, da hatte alle Erziehung nichts genützt; in zahllosen Predigten hatte er versucht, seinem Sohn zu erklären, auf wessen Seite man stehen solle, falls man sich je entscheiden müsse, aber Marian hatte immer abgewunken.« (Janesch 2014: 201)

Damit verschwindet die aufgezwungene Einsprachigkeit und Polnisch wird wieder gesprochen. Im Roman sind es die Frauen, die die polnische Sprache mitbringen. Magda und dann Agnieszka, die Frau von Marian, sprechen Polnisch, dabei beugt sich Magda ihrem Mann, und in der Ehe von Marian, der als physisch schwächer als Konrad dargestellt wird, setzt sich das Polnische durch. Mit der Sprache kommt auch der Katholizismus, der im Roman mit Polentum gleichgesetzt wird, und Marian wird

auch deswegen von seinem Vater enterbt, wenigstens nach den Worten Konrads.

Die polnische Sprache wird kurz vor dem Krieg und während des Krieges jedoch verpönt und dazu gefährlich:

»Sein jüngerer Sohn hatte nach seiner Lehre in der Tischlerei und unzähligen Streits mit seinem Bruder beschlossen, in der Werft zu arbeiten. Dort verdiente er ordentliches Geld und konnte mit einigen seiner Kollegen Polnisch sprechen, wenn auch heimlich. Mit seiner Mutter wechselte er nur dann einige polnische Brocken, wenn weder der Vater noch der Bruder in der Nähe waren – hatten sie es doch verboten, diese Sprache zu benutzen, die polnische Familie Magdas zu erwähnen oder ihrer aller Namen leichtsinnig auf die polnische Weise zu schreiben: Mysza. Das, hatte Kazimierz gesagt, sei gefährlich, in dieser Zeit, in der die Polen beinahe so unbeliebt waren wie die Juden, und Konrad fügte hinzu, es sei nicht nur gefährlich, es sei schlichtweg falsch. Das deutsche Erbe der Familie müsse respektiert werden, darauf komme es an, etwas anderes habe es nie gegeben.« (Janesch 2014: 229)

Die angesichts des Krieges entstandene Bevorzugung der deutschen Sprache bekommt immer wieder Risse, vor allem seitens Magda, die ihre Zweisprachigkeit nicht aufgeben will oder auch kann. Wenn sie emotional aufgewühlt ist, spricht sie beide Sprachen. Sie beschimpft ihre Söhne auf Deutsch und fleht sie auf Polnisch an, nicht zu streiten. Im Krieg wird die polnische Sprache verdrängt und man spricht vor allem Deutsch. Gleichzeitig werden negative Stereotypen über die Polen betätigt, nicht zuletzt diejenigen über die polnische Wirtschaft, die dem jüngeren Bruder angehängt werden. (Janesch 2014: 232) Entscheidend dabei ist, »welche Sprache man auf der Zunge führte« (Janesch 2014: 262). Zwischen beiden Sprachen wird im Familienkreis nicht mehr hin- und hergewechselt, weil die Mischas bzw. Myszas gezwungen werden, »sich auf Listen einzutragen, die versichern sollten, welcher Abstammung sie waren« (ebd.) und sie sich somit auch auf eine Sprache festlegen mussten. Der sich zum Polentum bekennende Mysza wird gezwungen, die Volksliste zu unterschreiben, und damit muss er vorübergehend Mischa heißen, während die anderen Polen aus der

Stadt verschwinden. (Janesch 2014: 266f.) Innerhalb gemeinsam geteilter Wohnungen entstehen so durch die unterschiedlichen Sprachen Spannungen, die beide Familie entzweien. Und so lässt der Krieg die Mehrsprachigkeit verschwinden. Erst die Mühen und Gefahren des Krieges und die sich anbahnende Niederlage der deutschen Armee lassen beide Sprachen wieder gleichrangig werden.

Lilli, die deutsche Frau Konrads, bittet ihre polnische Schwägerin Agnieszka um Hilfe bei der Entbindung: »Hilf mir, antwortete sie, und erst einen Moment später bemerkte sie, dass sie es auf Polnisch gesagt hatte.« (Janesch 2014: 265) Die polnische Schwägerin hilft bei der Entbindung und zeitweise normalisieren sich die Beziehungen zwischen beiden Familienteilen, zumal einer der Brüder im Krieg verschollen bleibt.

Dann wendet sich das Blatt der Geschichte, aber die Mehrsprachigkeit kommt immer wieder zum Vorschein, die Deutschen werden vertrieben aber die deutschen Spuren lassen sich nicht verwischen. Die Mehrsprachigkeit bleibt durch die wenigen Deutschen, die in der Stadt geblieben sind, erhalten: »Die Polen würden bleiben, auch wenn alle anderen gegangen sein würden, jetzt würden nämlich neue Zeiten anbrechen, aber nicht für ihn, er sei zu alt, und alles Deutsche um ihn herum sei auch zu alt für die neuen Zeiten, vor allem aber zu deutsch.« (Janesch 2014: 337) Infolge der historischen Umwälzungen kommt wiederum das polnische Element zum Vorschein und das deutsche wird verdrängt.

Durch die Erzählerin Kinga bringt »Janesch verschiedene Perspektiven und Zeiten in einen oft schmerzlichen, aber unumgänglichen Dialog« (May-Chu 2016: 98). Der Dialog scheint zum Schluss einigermassen misslungen zu sein. Das Gedankenlesen, das durch das Amulett aus Bernstein möglich gemacht wird, lässt die Familienmitglieder immer wieder in Konflikte geraten. Zum Schluss sagt Kinga ihrem polnischen Vetter ins Gesicht, dass er seinen Kollegen im Irak erschossen hat, dieser sei plötzlich in der Schusszone erschienen. Es wird nicht direkt gesagt, ob die späteren Ereignisse, d.h. das Verschwinden des Veters, auf die

Handlungen Kingas zurückzuführen sind.⁴ Das zerstörerische Element in der Figurengestaltung resultiert aus den Traumata der Großeltern und Eltern, die die Stadt am Meer verlassen mussten, also aus dem Konzept der Postmemory, welches besagt, dass die nächste Generation die Folgen der traumatischen Erlebnisse der Eltern weiter mitempfindet (Hirsch 2012: 6). Kinga und Bartosz scheinen auch die Traumata der früheren Generationen weiterzutragen. Kinga isoliert sich weitgehend von ihrer Umgebung wie ihr Vater, der sich in der neuen Heimat, in Nachkriegsdeutschland nicht zurecht fand. Kinga wiederholt das väterliche Verhaltensmuster und findet im Studium keinen Anschluss an die Kommilitonen. Bartosz zieht in den Irakkrieg und die Familie Mysza bzw. Misha wird wiederum mit den Konsequenzen der Kriegstraumata konfrontiert. Sein deutscher Großonkel ist aus dem Zweiten Weltkrieg nicht zurückgekommen. Der Zugang zu diesen vergangenen Ereignissen, die meistens verschwiegen werden, lässt sich durch die Vermittlung der materiellen Kultur erreichen. Die Erinnerungen werden verwischt und es bedarf eines Anreizes, um sie zu beleben.

Es sind materielle Objekte, die die Handlung erst ins Rollen bringen, ohne sie bliebe das Verdrängte versteckt. Nichtmenschliche Aktanten, mit der Formulierung von Bruno Latour aus seiner Akteur-Netzwerk-Theorie (Latour 1996: 1), wecken die vergessene Mehrsprachigkeit der Familie wieder auf. Ausgelöst wird die Handlung durch die Vererbung der Wohnung in der Stadt am Meer an die deutsche Kinga. Denn wenn sie die Wohnung nicht geerbt hätte, wäre die Verbindung zum polnischen Teil der Familie nicht zustande gekommen.

Kinga wüsste dann nichts von den polnischen Verwandten, die ihr allem Anschein nach aus der Isolation auszubrechen helfen. In Deutschland fand sie kaum Anschluss an die Gesellschaft, die einzigen Bezugspersonen sind die polnischen Nachbarn. Polen spielt in ihrem Leben eine

4 Dabei lässt sich dieses Verschwinden in einem intertextuellen Kontext lesen, wie übrigens der ganze Roman von Janesch, worauf Winfried Wagner hinweist. Offenkundig sind Ähnlichkeiten mit Günter Grass' *Katz und Maus* und Paweł Huelle's *Weiser Dawidek* (Wagner 2018: 205). Beide Schriftsteller sind in Danzig/Gdańsk geboren worden.

wichtige Rolle: »Schon vorher war Polen für sie Zeichen einer Alternative, ja sogar einer Rebellion gewesen: ›Aus Protest‹ gegen den Vater, der seinen polnischen Nachbarn hasste und Kinga den Umgang mit dessen Tochter verbot, hat sie während des Studiums etwas Polnisch gelernt.« (Brandt 2016: 92) Da sie keine weiteren Verwandten in Deutschland hat, zieht sie ohne Umschweife nach Danzig. Die Wohnung vereinigt beide Teile der Familie, obwohl die Besitzansprüche der deutschen Verwandten bei der polnischen Familie auf Widerspruch stoßen. Da Kinga die Wohnung schlussendlich den polnischen Verwandten schenkt, scheint der Konflikt vorerst geschlichtet zu sein.

Weit bedeutender ist im Handlungsverlauf der Bernstein, der die Rolle des wandernden Gegenstandes oder eines Objekts aus der Märchenwelt wie etwa ein Zauberstab erfüllt. In der kaschubischen Heimat gefunden, wird er zum Erbstück, das von einer Generation auf die andere übergeht und damit die Familiengeschichte ins Rollen bringt. Der Besitzer des Anhängers bekommt Einblick in die Gedanken der fremden Menschen, was jedoch Leid mit sich bringt. Er macht die Gedanken, die in verschiedenen Sprachen gefasst werden, erst lesbar. Damit verkörpert er die Mehrsprachigkeit pur, so etwa wie im biblischen Pflingstwunder. Kinga versteht unvermittelt die komplizierten polnischen Äußerungen, dabei werden die gelesenen Gedanken durch Kursivschrift hervorgehoben:

»Renia gähnte erneut, dieses Mal aber so laut, dass eine Amsel erschrocken aus der Hecke neben uns aufflog. Ich nahm ihr die Tasse aus der Hand und sah ihr ins Gesicht, sie lächelte, aber *die Stadt war in mir, und ich verdiente Geld und ging und saß und schlief und arbeitete, und von Zeit zu Zeit dachte ich an Großmutter: Lange bevor sie gestorben war, hatte sie von der Gefräßigkeit der Stadt und deren unmäßigem Appetit auf Menschenmaterial erzählt. Niemals, niemals könne sie sich zufrieden geben, jedes Jahrzehnt, jedes Jahr wieder verlange sie nach Fleisch, nach Muskeln Knochen Sehnen Seelen, am besten sei es, man halte sich von ihr fern.*« (Janesch 2014: 253f.)

Die Einblicke in solche verborgenen Gedankengänge ermöglicht das wunderbare Schmuckstück. Zuerst fällt es den deutschen Verwandten zu und gehört nur zeitweise Marian, aber dann wird es ihm von Konrad mit Gewalt entrissen und gelangt mit seinem Sohn nach Deutschland, um mit Kinga wiederum nach Polen zurückzukehren. Es ermöglicht Kinga, übernatürliche Fähigkeiten zu besitzen, und stellt sie in den literarischen Kanon anderer Danziger Figuren wie Oskar Matzerath oder Joachim Mahlke bei Günter Grass oder Figur Dawid Weiser des polnischen Autors Paweł Huelle. (Wagner 2016: 112)

Die Mehrsprachigkeit manifestiert sich im Roman *Ambra* von Sabrina Janesch in verschiedenen Dimensionen. Auf der Figurenebene macht sich die Protagonistin Kinga auf die Entdeckungsreise zu ihren sprachlichen Wurzeln, indem sie Polnisch noch vor der eigentlichen Reise nach Polen lernt. Die in den einzelnen Protagonisten schlummernden Sprachen Deutsch und Polnisch werden im Laufe der Handlung lebendig. Kinga benutzt Polnisch aktiv und hört sogar die Gedanken ihrer polnischen Freunde. Dabei erscheint Kaschubisch als eine Art ursprüngliche Sprache, die der Natur verbunden ist und irgendwie in den Tiefen der Vergangenheit verschwunden ist. Die Protagonistin entwickelt jedoch keinerlei Beziehung zur kaschubischen Sprache und scheint sich für sie kaum zu interessieren. Deutsch und Polnisch werden dagegen zum Mittel der Austragung eines latenten Konflikts zwischen Familienmitgliedern, der bis zur Enkelgeneration andauert. Die Mehrsprachigkeit scheint in der Familie Mischa bzw. Mysza über Generationen präsent zu sein. Es wird nur ein Impuls gebraucht, der sie wiederum belebt. Die Rolle eines solchen Vermittlers fällt materiellen Objekten zu, die die vergessenen Erzählungen auf Polnisch und Deutsch zum Leben erwecken.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Janesch, Sabrina (2014): *Ambra*, Berlin: Aufbau Taschenbuch.

Janesch, Sabrina (2010): *Katzenberge*, Berlin: Aufbau Taschenbuch.

Sekundärliteratur

Brandt Marion (2016): »Das Bild der deutsch-polnischen Beziehungen im Roman *Ambra* von Sabrina Janesch«, in: Brigitta Helbig-Mischewski, Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz (Hg.), *Migrantenliteratur im Wandel. Junge Prosa mit (nicht nur) polnischen Wurzeln in Deutschland und Europa*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 91–99.

Bunda, Martyna (2022): »Przygniatająca mniejszość«, in: *Polityka* 10 (02.03.-08.03.2022), S. 31–33.

Burka, Bianka (2016): *Manifestationen der Mehrsprachigkeit und Ausdrucksformen des »Fremden« in deutschsprachigen literarischen Texten. Exemplifiziert am Beispiel von Terézia Moras Werken*, Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag.

Hirsch, Marianne (2012): *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press.

Język kaszubski – Mniejszości Narodowe i Etniczne – Portal Gov.pl (www.gov.pl) [Zugriff am 20.04.2022].

Latour, Bruno (1996): On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications. <https://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf> [Zugriff am 22.07.2023]

May-Chu, Karolina (2016): »Von Grenzlandliteratur zur Poetik der Grenze. Deutsch-polnische Transiträume und die kosmopolitische Imagination«, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 2, S. 87–101.

Wagner, Winfried (2018): *Literarische Grenzüberschreitungen im »unheimlichen« deutsch-polnischen Raum. Untersuchungen zu Sabrina Janesch, Andrzej Stasiuk und Artur Becker*. Dissertation, TU Dresden 2018, urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-233126.

- Regente, Vincent (2020): *Flucht und Vertreibung in europäischen Museen. Deutsche, polnische und tschechische Perspektiven im Vergleich*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Wagner, Winfried (2016): »Kannst du dir vorstellen, wie es sich anfühlt, wenn alles fremd ist?« Literarische Grenzüberschreitungen in Sabrina Janeschs *Katzenberge* und *Ambra*«, in: Brigitta Helbig-Mischewski/Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz (Hg.), *Migrantenliteratur im Wandel. Junge Prosa mit (nicht nur) polnischen Wurzeln in Deutschland und Europa*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 101–115.
- Wojcik, Paula (2017): »Narrationen von Identität – Archäologische Indifferenz als Darstellungsmittel in Sabrina Janeschs ›Ambra‹ und Saša Stanišić ›Vor dem Fest‹«, in: Monika Wolting (Hg.), *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Göttingen: V&R unipress, S. 203–216.

Mehrsprachigkeit im Paratext

Zu Strategien des transkulturellen Schreibens von deutschsprachigen Gegenwartsautor:innen aus den postsowjetischen Ländern

levgeniia Voloshchuk

Einleitende Vorbemerkungen

In aktuellen wissenschaftlichen Diskussionen wird das wachsende Korpus der Texte von Autor:innen mit (Post-)Migrationserfahrungen nicht selten als ein Labor angesehen, in dem neu Strategien und Techniken transkulturellen Schreibens erarbeitet und ausprobiert werden (Hausbacher 2020; Kilchmann 2017). Ein wichtiges Segment dieses Experimentfeldes bilden Zusammenhänge zwischen transkulturellem Schreiben und literarischer Mehrsprachigkeit. In Anlehnung an das von Till Dembeck ausformulierte Ziel der Mehrsprachphilologie, »Sprachvielfalt auf allen Ebenen der Textstruktur« zu erfassen und die »Arten und Weisen« zu untersuchen, wie die jeweils zu konstatierende sprachliche Vielfalt auf diejenige der anderen Ebenen bezogen ist« (Dembeck 2020: 60), fokussiert sich der vorliegende Beitrag auf mehrsprachige Elemente im Paratext und fragt nach ihrem ästhetischen Potenzial¹ für transkulturelles Schreiben. Untersucht wird der Paratext der Werke von deutschsprachigen Autor:innen aus den postsowjetischen

1 Mehr zu ästhetischen Formen literarischer Mehrsprachigkeit vgl.: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur* von Werner Helmich (Helmich 2016).

Ländern, – einer großen schriftstellerischen Untergruppe, die in den letzten Jahrzehnten eine zunehmende Rolle in der »Osterweiterung« (Ackermann 2008): spielt. Einen zentralen Ansatz der Forschung bildet Gérard Genettes Konzeption des Paratextes als einer Schwelle, über die der Leser in den Text eintritt und die ein privilegiertes programmatisches Gebiet von Pragmatik und Strategie darstellt.² Ausgehend davon stellen sich im Beitrag die Fragen nach Funktionen³ und Effekten der anderssprachigen Elemente im Paratext sowie nach programmatische Zusammenhängen zwischen diesen Elementen und dem Inhalt des Textes.

Eine der zentralen Fragen aktueller Untersuchungen der Werke von den deutschsprachigen Gegenwartsautor:innen aus dem ostslawischen Raum bezieht sich auf ihren Umgang mit nationalkulturellen Zuschreibungen und imagologischen Stereotypen. Einen provozierenden Beitrag zu dieser Diskussion lieferte Boris Groys mit seiner ironisch zugespitzten Charakteristik des Schaffens der im und für den Westen schreibenden russischen Intellektuellen:

»Der russische Kulturschaffende der letzten hundertfünfzig Jahre gleicht einem afrikanischen Häuptling, der eine kubistische Kunstausstellung besucht hat, oder Ödipus, der bei Freud über den Ödipus-Komplex nachgelesen hat: Er geht reflexiv und strategisch mit dem westlichen Blick um, der auf ihn gerichtet wird. Dieser Blick erreicht das ›Eigentliche‹ der russischen Kultur nicht, weil er nicht richtig fokussiert ist, sondern weil diese Kultur nichts anderes als Spiel mit dem westlichen Blick ist.« (Groys 1995: 11).

2 Beim Paratext geht es laut Genette »weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle oder [...] um ein ›Vestibül‹, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine ›unbestimmte Zone‹ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist.« (Genette 2008: 10)

3 Eine detaillierte Analyse der Formen und Funktionen literarischer Mehrsprachigkeit vgl. in der Monografie *Poetik der Mehrsprachigkeit: Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens* von Natalia Blum-Barth (Blum-Barth 2021).

Mit Rekurs darauf hinterfragt Nora Isterheld die Fähigkeit der dazugehörigen Schriftsteller:innen, sich aus der Alternative zwischen der Akzentuierung der Authentizität ihrer Herkunft und der Imitation des ›westlichen Blicks‹ herausreißen zu können (Isterheld 2017: 69). Eva Hausbacher erkennt hingegen im Schaffen dieser Autor:innen ein gutes Potenzial für Überwindung einfacher binärer Oppositionen und nationalkultureller Differenzbeziehungen (Hausbacher 2009: 80). Im Kontext dieser Diskussion wird im Beitrag auch der Zusammenhang zwischen den mehrsprachigen Elementen, dem Perspektivenwechsel und dem Spiel mit ›dem westlichen Blick‹ untersucht.

»[...] nichts anderes als Spiel mit dem westlichen Blick«?

In ihrem Überblick über deutschsprachige Literatur russischstämmigen Schriftsteller:innen⁴ richtet Nora Isterheld die Aufmerksamkeit auf die ihnen inhärente Tendenz zu Verwendung deutscher Russland-Stereotype in Buchtiteln und Buchumschlägen. Als anschauliche Beispiele dafür können die mit weitbekannten Stereotypen ausgerüsteten Werktitel *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) von Olga Grjasnowa oder *Lucia Binar und die russische Seele* (2015) von Vladimir Vertlib dienen – ebenso wie Covergestaltungen, die mit plakativen russischen und (post)sowjetischen Symbolen wie Matrjoschka, Pelzmantel, Roter Stern oder Wodka dekoriert sind. Diese klischeehaften Bilder verknüpft die Wissenschaftlerin mit der Funktion der »forcierenden Selbstinszenierung« der Autor:innen als Ankömmlinge aus dem (post)sowjetischen Raum und damit auch mit der Manifestierung eines exklusiven Zugangs zu »authentischen und aufregenden Geschichten« (Isterheld 2020: 75) aus und über (Sowjet-)Russland. Zugleich betrachtet die Forscherin solche Stereotype im Paratext als Teil »migrationsspezifischer Vermarktungs-

4 Zu dieser schriftstellerischen Gruppe zählt die Forscherin undifferenziert die Autor:innen aus Russland, der Ukraine, Aserbaidschan und anderen postsowjetischen Ländern (Isterheld 2017; 2020).

strategien« (Isterhled 2020: 76), die mit dem Publikumsinteresse an Osteuropa spielen.

Diesem Funktionsbereich lassen sich häufig auch mehrsprachige Elemente in Buchtiteln der Schriftsteller:innen aus den ostslawischen Ländern zuordnen. So verweist die fremdsprachliche Kombination des Wortes »Baba« (»Weib«, »alte Frau«) und Vornamens »Dunia« im Romantitel *Baba Dunias letzte Liebe* (2015) der deutsch-russischen Schriftstellerin Alina Bronsky auf den ostslawischen Kontext der angekündigten Geschichte und der Biografie der Autorin. Hinzu kommt das demonstrativ stereotype Bild einer nach sowjetischer Art gekleideten Frau neben einer ›typisch russischen‹ Birke auf dem Umschlag. Die verdoppelte, verbale und visuelle Stereotypisierung des Romantitels führt zur verstärkten Alterisierung bzw. Exotisierung der annoncierten Geschichte, aber auch zur Reaktualisierung der gängigen deutschen Vorstellungen über den ostslawischen Raum. In diesen beiden Effekten ist genau die Strategie erkennbar, die Boris Groys als ein reproduktives »Spiel mit dem westlichen Blick« (Groys 1995: 11) definiert.

Ein anderer Modus des Zusammenwirkens anderssprachiger Elemente mit deutschen Stereotypen und Topoi lässt sich vom Werktitel »Borschtsch, Schtschi und Brodsky. (2010, Im Osten nichts Neues)« aus dem Essayband *Über die Dummheit der Stunde* (2018) der deutsch-russischen Autorin Olga Martynova ablesen. Auf den ersten Blick verweisen die darin benutzten fremdsprachlichen Elemente auf populäre deutsche Topoi der ostslawischen Tradition. So stehen Speisennamen ›Borschtsch‹ und ›Schtschi‹ für die beliebtesten ostslawischen Gerichte in Deutschland, die zu deutschen kulinarischen Symbolen des ostslawischen Raums wurden. Ebenso lässt sich der Name des berühmten Dichters Joseph Brodsky mit dem deutschen Topos der Liebe zur russischen Literatur verbinden, zu dem eine ganze Reihe der Klassiker der deutschsprachigen Literatur wie Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Stefan Zweig u. v.a. beitrugen. Doch zugleich unterminiert die ironische Kombination von zwei Speisennamen und einem Dichternamen gewöhnliche Grenze zwischen kulinarischem Konsum und anspruchsvoller Lektüre, zwischen alltäglicher Prosa und elitärer Literatur. Zudem wird diese Kombination durch den subversiven Un-

tertitel »2010, im Osten nichts Neues« ergänzt, der als eine manifeste Verkehrung des Remarque'schen Romantitels *Im Westen nichts Neues* gestaltet ist. Dank dieser Erfindung erzielt die Schriftstellerin mehrere Effekte auf einem Streich: Mit dem Wechsel der Himmelrichtungen wird die alte mentale West-Ost-Grenze relativiert; mit einer neuen geografischen Fokussierung wird die Frontlinie des Ersten Weltkrieges vom damaligen Westeuropa nach dem Osteuropa von heute verschoben; schließlich kommt mit der Allusion an Remarques berühmten Kriegsroman der deutsche literarische Kriegsdiskurs ins Spiel, der die titelgebende Kombination »Borschtsch«, »Schtschi« und »Brodsky« mit einem Konfliktpotenzial kodiert. Damit wird im Titel das für Martynovas Essay zentrale Thema der ideologischen Konfrontation zwischen russischen und ukrainischen kulturellen Selbstpräsentationen angedeutet.⁵ In diesem Kampf, der im Essaytext eine erbitterte Konkurrenz des russischen und ukrainischen Diskurses um »nationale Zugehörigkeit« von Borschtsch und Schtschi mit einbezieht, manifestieren sich hochbrisante Differenzierungsprozesse zwischen beiden Kulturen. Auf diese Weise dekonstruiert die Autorin sowohl die angeblich apolitischen kulinarischen Stereotype, die im deutschsprachigen Raum ausgerechnet undifferenziert eine angeblich einheitliche ostslawische Küche repräsentieren, als auch die dahinterstehende ideologische Konkurrenz, die einen gar nicht harmlosen Anspruch der nationalen Diskurse auf Überlegenheit legitimiert oder anheizt. Wie dieser Zweikampf aus einer »dritten« (transkulturellen) Perspektive wahrgenommen wird, führt die Schriftstellerin mithilfe des Sprachwechsels vor: Die beiden im Paratext lateinisch transliterierten Wörter »Borschtsch« und »Schtschi« werden im Text mit ihren kyrillischen Äquivalenten »борщ/щи« (das russische) und »борщ/щї« (das ukrainische) versehen, die für einen deutschen Leser aber kaum unterscheidbar sind (Martynova 2018a: 55).

Auch der im Titel stehende Dichtername ist in den Streit zweier Kulturen involviert. Im Aufsatz nimmt Martynova Bezug auf Brodskys

5 Eine vielseitige Untersuchung der Zusammenhänge zwischen russischer Küche und Identitätskonstruktionen bietet der von Norbert Franz herausgegebene Sammelband *Russische Küche und kulturelle Identität* (Franz 2013).

berühmt-berüchtigtes Gedicht »Auf die Unabhängigkeit der Ukraine« (1992), in dem der Dichter die Entstehung des ukrainischen Staates kritisch reflektiert (Brodsky 1992). Dabei geht die Schriftstellerin auf den Gedichtabschnitt ein, in dem der Borschtsch zu einer satirischen Metapher einer neuen Trennlinie in den postsowjetischen russisch-ukrainischen Beziehungen wird (Martynova 2018a: 57). Diese Stelle wie das ganze Gedicht wird von der Autorin als ein emotionaler Ausdruck einer bitteren Enttäuschung Brodskys vor den wachsenden Nationalismen interpretiert, mit denen der Zerfall der Sowjetunion einherging: »Brodsky«, so die Autorin,

»der seit 1972 in den USA im Exil lebte, war auf keinen Fall ein Verfechter der russischen imperialen Ambitionen.⁶ Er gehörte zur Generation der sowjetischen Intellektuellen, die mit anderen Völkern des Ostblocks nach dem Motto ›Für Eure und unsere Freiheit‹ den kommunistischen Verbrechen gemeinsam zu widerstehen glaubten. Gewiss konnte er nichts dagegen haben, dass die ehemaligen sowjetischen Republiken zu unabhängigen Staaten wurden. Aber er war enttäuscht, dass die Euphorie der Befreiung auch zur Befreiung gefährlicher Nationalegoismen führte. In seinem Gedicht hat er dieses Gefühl sehr direkt geäußert und auch die unverarbeitete Vergangenheit aus dem Zweiten Weltkrieg angesprochen, der immer noch der Schlüssel zur neuesten Geschichte Europas, insbesondere Osteuropas, bleibt.« (Martynova 2018a: 57).

6 Die Gegenposition ist in einer ganzen Reihe der kürzlichen publizistischen Aufsätze vertreten, die Brodskys politische Einstellung kritisch im Fokus des aktuellen Ukraine-Krieges überdenken und dem Dichter imperiale Denkweise vorwerfen. Bemerkenswert sind schon die Titel, unter denen diese Veröffentlichungen in deutschen Medien erschienen sind, vgl.: »Ein hässlicher Fleck auf der sonst weissen politischen Weste – wie Joseph Brodsky dazu kam, in einem Gedicht die Ukraine zu schmähen« von Hans Christoph Buch (Buch 2022), »Joseph Brodsky und sein berüchtigtes Ukraine-Gedicht« von Zaal Andronikashwili (Andronikashwili 2022) oder »Imperialistisches Denken in der russischen Weltliteratur und ukrainische Unbeugsamkeit« von Natalia Blum-Barth (Blum-Barth 2023).

Darüber hinaus verbinden sich die anderssprachigen Elemente in Martynovas Titel mit dem Paradigma der Bewegung zwischen sprachlichen Räumen. So werden die Vokabeln ›Borschtsch‹ und ›Schtschi‹ in ihrer lateinischen Transliteration als schwersprechende exotische »Buchstabenmonster« (Martynova 2018a: 55) aus dem ostslawischen Raum dargestellt, doch zugleich – auch als gut erkennbare und wohlbekanntes kulinarische Namen, die im deutschen kulturellen Erwartungshorizont schon eingebettet sind. Im Zeichen der sprachlichen Grenzüberschreitung steht auch der Name Joseph Brodsky – eines russisch-amerikanischen Lyrikers, der infolge einer erzwungenen Auswanderung aus der UdSSR in die USA die englische Sprache als seine zweite Dichtungssprache bewältigte.⁷ Brodskys Verankerung in zwei Sprachen ist einer der wichtigsten Berührungspunkte zwischen seinem Werk und dem Schaffen von Olga Martynova, die nach der Umsiedlung nach Deutschland ihre Werke sowohl auf Deutsch als auch auf Russisch verfasst. Doch nicht nur das verknüpft die beiden Grenzgänger:innen⁸: Als eine literarische Ikone der Generation von russischen Intellektuellen, zu der Martynova gehört, als ein legendärer Sänger von Petersburg, in dem Martynova aufwuchs, schließlich als ein Dichter, der sich – wie sie selbst – nach dem Heimatverlust in transkultureller Lebens- und

7 In seiner Lyrik experimentierte Brodsky auch mit der deutschen Sprache. Ein berühmtes Beispiel dafür ist sein in einer grotesk gemischten deutsch-russischen Sprache verfasstes Gedicht »Dva časa v rezervuare [Zwei Stunden in einem Behälter]« (1965), dessen lyrisches Ich – um mit Ilma Rakusa zu sprechen – »im Original immer wieder deutsch radebrecht, in der Übersetzung ein deutsch-russisches Kauderwelsch [spricht].« (Rakusa 1979) Vgl. z.B. die erste Strophe des Gedichtes: »Ja est' antifašist i antifaust/Ich libe žizn' i obožaju chaos./Ich bin chotet', genosse oficiren,/dem cajt cum Faust korotko špaciren.« (Brodsky 1965) [Ich bin antifaschist und antifaust./Ich libe leben, ich vergöttre Chchaos./Ich bin zu wolln, genosse oficiren,/dem zait zum faust ein wenig schpaziren] (übersetzt. ins Deutsche von Ilma Rakusa (Rakusa 1979).

8 Zu Grenzgängerschaft von Brodsky und Martynova vgl. z.B. den Aufsatz »Grenzüberschreitungen und interkulturellen Begegnungen im Exil bei Vladimir Nabokov und Josif Brodskij« von Natalia Jörg (Jörg 2009) und das von Axel Helbig geführte Gespräch mit Olga Martynova, Oleg Jurjew und Daniel Jurjew (Helbig 2013).

Schreibweise etablierte, tritt Brodsky in vieler Hinsicht als eine schriftstellerische Vorbildfigur für Martynova auf. Nebenbei ist anzumerken, dass das Schreiben in zwei Sprachen, an der Grenze von mehreren Kulturräumen, zu einem scharfen Blick der beiden Schriftsteller:innen auf die Gefahr des Nationalismus beigetragen hatte, aber auch zu ihrer transkulturellen Existenz, die Mikhail Epstein als eine Fähigkeit formuliert, »sich in beiden Kulturen einzuleben und doch von beiden Kulturen frei zu bleiben«⁹ (Epstein 2004: 630).

Fremd(sprachlich)e Topografie im Paratext

Eine andere Gruppe der mehrsprachigen Elemente im Paratext machen ostslawische Toponyme auf, die sich auf Objekte oder Realien im (post)sowjetischen Raum beziehen und mit seinen kulturhistorischen Kontexten konnotiert werden. So ist das russische Toponym ›Orljonok‹ (deutsch ›Adlerjunges‹) in der Überschrift der Reportage *Die Kinder von Orljonok* (2009) von Katja Petrowskaja, einer ukrainischstammende deutsche Schriftstellerin, ein Verweis nicht nur auf eines der größten Kinderzentren im heutigen Russland, sondern auch auf einen (post)sowjetischen Erinnerungsort. Das ›Orljonok‹, in den 1950er Jahren als ein vorbildliches Pionierlager, eine Art ›Kaderschmiede‹ für zukünftige jüngere sowjetische Aktivist:innen gegründet, wurde nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion zum modernen ›Fünf-Sterne-Lager‹ neu errichtet, in dem Kinder vorwiegend aus den zahlungskräftigen Familien ihre Ferien genießen (Petrowskaja 2009: 234). Nichtsdestotrotz schimmert darin die sowjetische Geschichte durch. Ihre Spuren findet Nora Isterheld in verschiedensten Details Petrowskajas Erzählens:

»Auch wenn mittlerweile offiziell vom ›Allrussischen Kinderzentrum‹ (russ. ›Vserossijskis detskij centr‹) gesprochen wird, ist die sozialistische Vergangenheit hier nach wie vor allgegenwärtig: in den militäri-

9 Mehr zu Epsteins Theorie der Transkulturalität vgl. die Einführung zu diesem Sammelband.

schen Übungen [...]), den kollektivistischen Erziehungsmethoden und ihrem Leistungsdenken [...], der Sprachregelung [...], den Symbolen [...] und der Heldenverehrung [...]« (Isterheld 2017: 251).

Besonders nachdrücklich kündigt sich die sowjetische Vergangenheit in den Assoziationen mit sowjetischem Straflager an, die mit dem Bild eines luxuriösen kapitalistischen Kinderzentrums kontrastieren (Petrowskaja 2009: 234). Zudem rekurriert das Toponym ›Orljonok‹ auf das in der UdSSR zum Erinnerungsort gewordenen politischen Kinderlied, das einen selbstlosen Kampf der jüngeren Generation für kommunistische Ideale propagierte. Dieser Bezug akzentuiert das im Titel heraufbeschworene Bild sowjetischer Kindheit mit ihrem ideologischen Repertoire und Geist des Kollektivismus, ihren politischen Ritualen, Parolen und Emblemen, die das staatliche Bildungssystem massenhaft den Kindern aufzuzwingen versuchte. Auf diese Weise wird das fremdsprachige Toponym ›Orljonok‹ im Paratext mit der Topografie konnotiert, welche – in Entsprechung mit Karl Schlögels Formel ›im Raume lesen wir die Zeit‹ (Schlögel 2003) – sowohl die für das post-sowjetische Russland charakteristische Überlappung der sowjetischen und postsowjetischen Epoche vermittelt als auch die Erfahrungen der Generation, die den einschlägigen Epochenbruch erlebt hat.

Eine andere Untergruppe der fremdsprachlichen Toponyme im Paratext bilden ostslawische Äquivalente der deutschen Ortsnamen. Im Buchtitel *Planet Germania. Über die Chance, fremd zu sein* (2015) des in Kasachstan geborenen deutsch-russischen Autors Artur Rosenstern modelliert das russische Toponym »Germania« das Deutschland-Bild als eine ferne ›parallele Welt‹, als ein ›fremdes Zuhause‹ (Ipsen-Peitzmeier/Kaiser 2006), wo ein Einwanderer unter allen Umständen seine Andersheit bewahrt. Somit markiert das russische Toponym eine nicht überwundene kulturelle Distanz, die die Entfremdung des Protagonisten vom Ankunftsland, seine anfängliche Selbsterisierung und seine Exotisierung Deutschlands verfestigt. Zugleich deutet die Kombination des deutschen Wortes ›Planet‹ und des russischen Namens ›Germania‹ sowohl auf die deutsch-russische Verflechtungsgeschichte als auch auf

die Geschichte der (post)sowjetischen Einwanderung nach Deutschland hin.

Dasselbe, obgleich etwas anders transliterierte russische Toponym ›Germanija‹, kommt auch im Titel der Autobiografie *Germanija. Wie ich in Deutschland jüdisch und erwachsen wurde* (2016a) des deutsch-jüdischen Schriftstellers aus der Ukraine Dmitrij Belkin vor. Auffallend ist hier die zweisprachige Bezeichnung eines Lands, die die Ko-Existenz bzw. die Konkurrenz von zwei Deutschland-Bildern im Migrationskontext thematisiert. Während sich das erste Toponym ›Germanija‹ auf das in der ostslawischen Deutschland-Rezeption verankerte exotische Traumbild bezieht, das als ein entscheidender Beweggrund für Auswanderung einen symbolischen Ausgangspunkt der Migrationsgeschichte des Protagonisten markiert, deutet der zweite Staatsname ›Deutschland‹ auf ein ›authentisches‹ Deutschland-Selbstbild hin, das eine neue Heimat und damit auch das erreichte Einwanderungsziel metaphorisch bezeichnet. Somit spiegeln sich im zweisprachigen geografischen Namen nicht nur die migrationsbedingte mentale Spaltung des Protagonisten zwischen zwei Deutschland-Bildern samt ihren sprachlich-kulturellen Kontexten wider, sondern auch sein eigener Migrationsweg.

Dabei wird das ›deutsche‹ Deutschland-Bild durch eine asymmetrische Satzgrenze dem ›russischen Germanija‹ gegenübergestellt und zu einem Raum inszeniert, in dem der Protagonist sowohl seine soziale Reife als auch seine neue nationale Identität erlangt.¹⁰ Hier kommt Belkins Überschrift mit zwei bedeutsamen Motiven des deutschen Ost-europa-Diskurses in Berührung. Zum einen überschneidet sie sich mit dem deutschen Topos »des Werdens eines Juden beim Werden eines Deutschen«¹¹, der für das Narrativ über (post)sowjetische jüdische Kontingentflüchtlinge charakteristisch ist. Zum anderen korrespondiert

10 In einem von seinen Interviews verrät der Schriftsteller seine Absicht, in diesem Buch zu zeigen, wie »Germanija« für seinen autobiografischen Protagonisten zu »Deutschland« wird (Belkin 2016b).

11 Vgl. dazu den vielsagenden Titel des Aufsatzes »Becoming a Jew by Becoming a German: The Newest Jewish Writing from the ›East‹« von Sander L. Gilman (Gilman 2006).

das im Titel angekündigte Motiv des ›Aufwachsens in Deutschland‹ mit dem Konzept ›des Aufholens‹ (Kraft 2015: 166f.), das die westeuropäische mentale Karte samt dem Konstrukt des ›rückständigen‹ Osteuropa und dem westeuropäischen Selbstbild als Vorbild des zivilisatorischen Fortschritts dem europäischen Osten oktroyiert (Wolff 2003; Kaser/Gramshammer-Hohl/Pichler 2003). Zwar spricht der Buchtitel die mentale Karte Osteuropas mit offener Ironie an, dennoch werden dabei die dazugehörige mentale West-Ost-Grenze, kulturgeografische Zuschreibungen und imagologische Stereotype nicht in Frage gestellt. Auch die Maske eines naiven Neophyten, der seinen Infantilismus wie seine jüdische ›Null‹-Identität in Deutschland überwinde, trägt zur Stilisierung und nicht zur Dekonstruktion des »westlichen Blick« auf Osteuropa bei.

Darüber hinaus spielt das zweisprachige Toponym Germanija/ Deutschland im Titel auf das Konzept von »zwei Leben« auf, mit dem der Protagonist seine Migrationserfahrungen – übrigens auch mit Verwendung des Sprachwechsels – resümiert:

»Ein *Friend*, kein Freund, dieser Unterschied ist entscheidend, schrieb neulich auf Facebook: Selig sei, wer in den Neunzigerjahren mit 20+ emigrierte, er habe zwei Leben, ein spätsowjetisches und ein amerikanisches/deutsches/israelisches, für den Pries von einem bekommen. Ja, wollte ich ihn antworten und schreibe es lieber hier, du hast aber die Zinsen vergessen, die man für beide Lebenshälften zu entrichten hat. Und zwar einzeln.

Genau darum, um die Zinsen, geht es in diesem Buch. Die erste Hälfte meines bisherigen Lebens habe ich in der UdSSR und in der Ukraine verbracht. Die zweite in Deutschland. Ich zahle meine Lebenszinsen aber nur hier und verfüge über keine weitere Offshore-Zone.« (Belkin 2016a: 188f.)

Als eine Illustration zum Belkins Buchtitel ist auf dem Umschlag der Davidstern in einer Bretzel-Form abgebildet. Dieses zweisprachige visuelle Bild, in dem sich zwei nationale Symbole samt ihren kulturellen Codes und Kontexten zu einer neuen Ganzheit verschmelzen, kann als eine ge-

naue Illustration zu dem im Titel angekündigten Thema des Werdens eines »neuen deutschen« Juden interpretiert werden. Gleichzeitig liest es sich auch wie ein Emblem der in Deutschland erworbenen mehrfachen »Patchwork-Identität« (Keupp/Ahbe/Gmür 1999) und transkulturellen Erfahrungen des autobiografischen Erzählers, die er ganz am Ende seiner Migrationsbiografie wie folgt zusammenfasst:

»Der Frage ›Was bist du denn?‹ versuche ich gerne auszuweichen. Jüdisch? Ja! Deutsch? Klar! Erwachsen? Gewiss! Russische geprägt? Selbstverständlich! Mit der Ukraine eine gespaltene Verbundenheit empfindend? O ja! Europäisch? Unbedingt, jedoch mit kritischen Abstrichen in Richtung Brüssel! Und ich bin ein Historiker, der hofft, das alles differenziert und im geschichtlichen Kontext zu betrachten. Vieles von dem, was ich in diesem Buch erzähle, klingt paradox und ist in einer Grauzone zwischen pathetischem Drama, unverhoffter Komik, der großen Ahnungslosigkeit und einer ersehnten Normalität zu verorten. Doch ich betrete diese Zone gern. Wahrscheinlich bin ich nur in ihr richtig zu Hause. Denn so waren sie, unsere zwei Jahrzehnte zwischen Deutschland und überall.« (Belkin 2016a: 188)

Diese Selbstpräsentation wird im Buch zum Manifest einer gelungen migrantischen Integrationsgeschichte und erfolgreichen transkulturellen Existenz des autobiografischen Protagonisten erhoben. Nicht von ungefähr wurde daraus ein zentraler Werbeansatz für den Klappentext gemacht, der mit dem zweisprachigen Toponym im Paratext, aber auch mit dem Davidstern in der Bretzel-Form auf dem Buchumschlag in Dialog tritt. All dies korrespondiert mit einem zwar ironischen, jedoch offenbar konventionellen Spiel mit dem deutschen Erwartungshorizont, darunter auch mit der öffentlichen Nachfrage nach erfolgreicher Integration der (post)sowjetischen Kontingentflüchtlinge sowohl in die deutsche Gesellschaft als auch in die deutsche jüdische Gemeinde. Somit wirbt Belkins Paratext für den angebotenen Text mithilfe einer Strategie, die den imitierten »westlichen Blick« auf individuelle Selbstpräsentation des Erzählers, auf den ostslawischen Raum und das postsowjetische Judentum in Deutschland in den Vordergrund rückt.

Vom Sprachwechsel zu neuer existenzieller Selbstbestimmung

Das Zusammenwirken anderssprachiger Elemente im Paratext und Text lässt sich am Beispiel Olga Martynovas Aufsatzes »Jerusalem oder Where are you from? oder Wie ein dritter Ort Ihre Herkunft bestimmen kann« aus dem bereits erwähnten Sammelband *Über die Dummheit der Stunde* (Martynova 2018b) beobachtet werden. Auf den ersten Blick setzt sich die Schriftstellerin in diesem Text mit Paradoxien ihrer eigenen Selbstidentifikation auseinander, die durch ihre transkulturelle Lebensweise an der Grenze des russischen und deutschen Kulturraums evoziert sind. Ein genauer Blick zeigt jedoch, dass sie dabei auch universelle Fragen des migrantischen Seines aufwirft.

Als ein zentrales Motiv dieses zweiseitigen Aufsatzes gilt die auf Englisch formulierte Frage »Where are you from?«, die als ein programmatisches Element im Essaytitel zitiert wird. Im ersten Teil des Textes erzählt die russischstämmige Autorin über ihre merkwürdige Gewohnheit, »in allen Ländern der Welt« diese Frage mit der Selbstpräsentation »I am from Russia« (Martynova 2018b: 9) zu beantworten, obwohl sie bereits seit über 30 Jahren in Deutschland lebe, Deutsch als zweite Sprache beherrsche und nur selten nach Russland zu Besuch komme. Im zweiten Teil berichtet die Erzählerin über ihre Reise durch Israel, während der sie unerwartet für sich selbst zu ihrer deutschen Selbstidentifikation wechselte. So wählte sie zu ihrem großen Erstaunen einen deutschen Audioguide für Besichtigung des Holocaust-Museums in Yad Vashem aus, obgleich sie in diesem Fall entweder Russisch als Muttersprache oder Englisch als Fremdsprache, die sie im Ausland immer zu üben pflegte, bevorzugen würde. Doch im größten israelischen Holocaust-Zentrum erwies sich Deutsch als hochproblematisch, weil gerade hier sein dunkler Ruf »der Mördersprache« in den Vordergrund drängt und die deutsche Wahrnehmung der Museumsausstellung besonders stark prägt. Mehr noch: Im Unterschied zu geborenen Deutschen, die von Kindheit an in den Diskurs der deutschen Schuld und Verantwortung für Holocaust involviert sind, schließt sich die russischstämmige Erzählerin daran freiwillig an und wechselt damit von der kulturhistorischen Perspektive ihres Herkunftslandes, das sich als Sieger des

Zweiten Weltkrieges und des Befreiers der Holocaust-Gefangenen präsentiert, zur deutschen Perspektive der Holocaust-Täter, Kriegsverlierer und -verbrecher.

Diese Episode führt deutlich vor Augen, wie der Sprachwechsel einen Wechsel kultureller Perspektive und damit auch eine neue Selbstidentifikation der Protagonistin als deutscher Bürgerin nach sich zieht, die ihre Mitverantwortung für deutsche Vergangenheit, einschließlich der blutigsten Seiten der deutsch-jüdischen Geschichte übernimmt. Darüber hinaus erhebt Martynova den durch die Sprachwahl evozierten Perspektivenwechsel zu einem existenziellen »Moment der Wahrheit«, in dem bislang vage oder kaum beachtete geistige Orientierungspunkte an Klarheit gewinnen. Im Kontext der dargestellten Erfahrung in Yad Vashem wird in der trivialen, mehrmals wiederholten und mittels der englischen Sprache entfremdeten Frage »Where are you from?« ein ganzer Komplex der grundsätzlichen Fragen zu migrantischer Existenz neu entdeckt, die sich auf mehrfache Zugehörigkeit, Leben im kulturellen Zwischenraum oder moralische Mitverantwortung für die Heimat(en) beziehen. Eine programmatische Bedeutung solcher Lesart ist im Titel durch Verbindung der Frage »Where are you from?« mit dem Satz »Wie ein dritter Ort Ihre Herkunft bestimmen kann« angedeutet, der die Intention zur tiefen Identitätssuche zum Ausdruck bringt.

In den Erfahrungen der Erzählerin, sich im Text mal als Russin, mal als Deutsche vorzustellen, meldet sich ihre Doppelverwurzelung in den beiden Heimatländern. Dabei wird ihre zweifache Zugehörigkeit als ein ambivalenter Zustand dargestellt, der ihr ermöglicht, sich zwischen zwei Sprachen und Kulturen frei zu bewegen, doch zugleich ihre Suche nach der Antwort auf die Frage »Where are you from?« schwer macht. Jedes Mal beleuchtet diese Frage ihren tieferen Zweifel an der artikulierten Selbstidentifikation samt den scheinbar etablierten kulturellen und existenziellen Parametern. In diesem Kontext erhält diese Frage die Bedeutung eines unlösbaren Problems nicht nur der migratorischen, sondern auch der universellen menschlichen Existenz.

Auffallend ist, dass sowohl die vielzitierte Frage als auch die beiden darauf bezogenen Antworten, »I am from Russia« und »I am from Germany« (Martynova 2018b: 9), lediglich auf Englisch formuliert werden.

Auf diese Weise markiert die Erzählerin das Sprechen außerhalb des ›eigenen‹ Sprachraums, den sie mit dem Russischen als ihrer Muttersprache sowie mit dem Deutschen als Zweitsprache identifiziert. Überdies fungiert hier das Englische, diese lingua franca der modernen Welt, als eine Kommunikationssprache für oberflächliche, formelhafte Kontakte, die sich in einem fremden Raum auf flüchtige Begegnung, unverbindlichen Smalltalk oder Routineaustausch von Phrasen aus dem Welcome-Vokabular beschränken. Nicht zufällig ergänzt die Erzählerin diese Frage-Antwort-Kette durch eine Liste platter Stereotype, mit denen man ihre russische Selbstpräsentation begegnet:

»Eventuell höre ich ein paar höfliche Komplimente zur russischen Sprache/Seele/Küche oder ein paar herzliche Mitleidsbekundungen anlässlich des Klimas/Putin/Alphabets, oder man fragt mich, ob in Russland auch Weihnachten gefeiert wird.« (Martynova 2018b: 9)

Als eine offenbare Parallel dazu führt die Autorin den ebenfalls stereotypen Hinweis auf geplante touristische Reise nach Schwarzwald an, mit dem ein Jerusalemer Taxifahrer auf ihren Satz »I am from Germany« reagiert.

Mit ihrem Übergang zum Deutschen im israelischen Holocaust-Museum gerät aber die Protagonistin in den Kern des deutschen Erinnerungsdiskurses über den Zweiten Weltkrieg samt seinen Schuld-, Holocaust- oder Täter-Opfer-Narrativen. Gerade dies erlaubt ihr, Deutschland als Heimat neu zu erleben und die eigene Involviertheit in seinen historischen Weg zu entdecken, mit dem sie sich durch ihre eigene Migrationsgeschichte verbunden fühlt. Ihre neuen Erfahrungen erfasst die Erzählerin mit dem Stichwort »Verantwortung«, welches sie dem oberflächlichen touristischen Geschwätz über die Frage »Where are you from?« gegenüberstellt:

»Ich kam zu dem Schluss, dass meine diesmal andere Antwort nichts damit zu tun hat, dass ich nun schon lange genug in Deutschland lebe, sondern damit, dass ich mich der geschichtlichen Verantwortung nicht drücken will, die ich zusammen mit der Wahl der deutschen

Sprache für meine Romane auf mich übernommen habe. Ich will nicht sagen: ›Ich habe nichts damit zu tun‹. Wie ich auch nie über russische Angelegenheiten sage: ›Ich habe nichts damit zu tun‹.« (Martynova 2018b: 10)

Diese Überlegungen werfen ein neues Licht auf die Situation, in der die Erzählerin sich als Russin vorstellte, auch wenn diese Selbstpräsentation sie zu moralische Mitverantwortung für die Probleme verpflichtete, mit denen das Russland-Bild in 2010er Jahren in Deutschland und Europa belastet wurde. In diesem Punkt überschneidet sich die Selbstreflexion der Autorin mit den existenzialistischen Begriffen der Freiheit und der Verantwortung, die den angesprochenen Identitätsfragen ein universelles existenzielles Gepräge geben. Besonders deutlich treten existenzialistische Konnotationen im Wort »Klarheit« hervor, das im Essay in den Zusammenhang mit dem existenzialistischen Konzept des »Momentes der Wahrheit« gebracht wird:

»Jerusalem mit seinen perlmuttgelben Bergen und vom Licht überschwemmten Tälern brachte mir diese Klarheit. Und nahm mir die Klarheit, was ich von nun an überhaupt antworten werde, wenn man mich, sagen wir in Spanien, ›Where are you from?‹ sagt. Mal sehen. Aber unabhängig von dem Ort finde ich, dass Aussagen nach dem Muster ›Ich schäme mich, Deutscher zu sein‹ oder ›Ich schäme mich, Russe zu sein‹ dem Versuch gleichkommen, sich vor der Verantwortung zu drücken und auf bequeme Weise ein unlösbares Problem zu lösen. Es geht im Leben sehr oft darum, mit einem unlösbaren Problem leben zu müssen.« (Martynova 2018b: 10)

Der Vorteil, zwischen mehreren Heimaten auszuwählen, wird hier mit dem Imperativ fest verbunden, die Verantwortung für ihre Geschichten mitzutragen. Damit wird der Spielraum für eine erneute Selbstidentifikation eröffnet, die eine oberflächliche Antwort auf die Frage »Where are you from?« ausschließt. Eine Null-Antwort »Mal sehen«, die nach dieser Frage in einer imaginären künftigen Reise nach Spanien folgt, impliziert gerade jenen »Wahrheitsmoment«, in dem die Herkunft, die Heimat und im Endeffekt das eigene Ich neu erschlossen werden.

Dabei macht die Schriftstellerin den Begriff der Verantwortung nicht nur zum Berührungspunkt zwischen zwei Heimatn sondern auch zum Grundkriterium für Identifizierung der beiden Länder als Heimatn. In diesem Kontext wird die Funktion des autobiografischen »dritten Ortes« verdeutlicht, die im Titel mit Jerusalem programmatisch verknüpft wird. Zum einen liegt Jerusalem jenseits der für die Erzählerin zentralen identitätsstiftenden Dichotomie von Russland und Deutschland. Zum anderen bereichert es diese Dichotomie um eine »dritte« Perspektive, die sowohl der kulturellen und existenziellen Selbstbestimmung der Erzählerin als auch ihrer Einstellung zu beiden Ländern einen neuen, tieferen Sinn verleiht. Eine entscheidende Rolle spielt hierfür nicht Geografie, sondern Geschichte, insbesondere die deutsche Geschichte, die in einem unlösbaren Konflikt mit den jüdischen Holocaust-Erinnerungen steht.

Nicht zuletzt lässt sich die »magische Anziehungskraft« Jerusalems (Martynova 2018b: 10) bei Martynova mit seinem besonderen Gepräge erklären, das das Stadtbild mit verschiedenen Kontexten des Wanderung-Themas verbindet. So wird Jerusalem im Kontext der jüdischen Geschichte mit der geistigen Heimat, die die Juden auf ihrer Wanderschaft in Galut bewahrten und in die sie sich nach Jahrtausenden des Exils zurückkehrten, assoziiert. Im Kontext der christlichen Geschichte erscheint Jerusalem als die Wiege des Christentums, von der aus sich diese Glaubenslehre mit ihren wandernden Adepten über die ganze Welt verbreitete. Darüber hinaus gilt Jerusalem als ein sakrales Zentrum von drei Weltreligionen, in das die Pilger aus der ganzen Welt strömen. In dieser Deutungsperspektive wird das Jerusalem-Bild zum topografischen Symbol, in dem Motive der Wanderschaft-, Identitäts- oder Heimatsuche ihren höchsten Ausdruck finden. Martynovas Hauptakzent liegt aber auf der Präsentation Jerusalems als »eines unlösbaren Problems«, die die unerwarteten Zusammenhänge zwischen offenen Fragen des Lebens an der Grenze verschiedener Kulturen und offenen Wunden der großen Geschichte, wie der israelisch-palästinensische Konflikt oder die Konfrontation jüdischer und deutscher Geschichtserfahrungen im 20. Jahrhundert zum Vorschein bringt. Damit tritt Jerusalem als ein idealer »dritter Ort« auf, an dem die Selbstidentifi-

kation des Menschen mit Erfahrungen der Entwurzelung zum Prozess einer erneuten und vielschichtigen transkulturellen Selbstbestimmung wird. Nicht zuletzt wird dadurch dieses Bild zur Schlusspointe erhoben, indem alle Motive des Essaytitels auf eine neue Art zusammengeführt und konzeptualisiert werden: »Vielleicht hat diese Stadt deshalb ihre magische Anziehungskraft: Sie ist selbst ein unlösbares Problem, wie jedes Leben ein unlösbares Problem ist.« (Martynova 2018b:10)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Belkin, Dmitrij (2016a): *Germanija. Wie ich in Deutschland jüdisch und erwachsen wurde*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Belkin, Dmitrij (2016b, August 30): »Interview für campus«, <https://www.campus.de/news/aus-germanija-wurde-allmaehlich-deutschland-941.html> [Zugriff am 10.04.2023].
- Brodsky, Joseph (1992). »Na nezavisimost' Ukrainy [Auf die Unabhängigkeit der Ukraine]«, in: *culture.ru* (<https://www.culture.ru/poems/30468/na-nezavisimost-ukrainy>) [Zugriff am 20.05.2023].
- Brodsky, Joseph (1965): »Dva časa v rezervuare« [Zwei Stunden in einem Behälter], in: *culture.ru*, <https://www.culture.ru/poems/30656/dva-c-hasa-v-rezervuare> [Zugriff am 10.04.2023].
- Bronsky, Alina (2015): *Baba Dunjas letzte Liebe*, 7. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Grjasnowa, Olga (2012): *Der Russe ist einer, der Birken liebt*, München: Hanser.
- Martynova, Olga (2018a): »Borschtsch, Schtschi und Brodsky (2010, Im Osten nichts Neues)«, in: dies., *Über die Dummheit der Stunde*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 55–63.
- Martynova, Olga (2018b): »Jerusalem oder Where are you from? oder Wie ein dritter Ort Ihren Herkunftsort bestimmen kann«, in: dies., *Über die Dummheit der Stunde*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 9–10.

Petrowskaja, Katja (2009): »Die Kinder von Orłjonok. Von Krasnodar nach Sotschi«, in: Katharina Raabe und Monika Szneidermann (Hg.), *Odessa Transfer. Nachrichten vom Schwarzen Meer*. Mit einem Fotoessay von Andrzej Kramar, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 220–239.

Rosenstern, Artur (2015): *Planet Germania. Über die Chance, fremd zu sein*, Hildesheim: Verlag Monika Fuchs.

Vertlib, Vladimir (2015): *Lucia Binar und die russische Seele*, Wien: Deuticke.

Sekundärliteratur

Ackermann, Irmgard (2008): »Die Osterweiterung in der deutschsprachigen Migrantenliteratur vor und nach der Wende«, in: Michaela Bürger-Koftis (Hg.), *Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, Wien: Praesens Verlag, S. 13–21.

Andronikashwili, Zaal (2022): »Joseph Brodsky und sein berühmtes Ukraine-Gedicht«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.10.2022, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/regimegegner-und-kulturimperialist-joseph-brodskys-ukraine-gedicht-18404735.html> [Zugriff am 19.06.2023].

Blum-Barth, Natalia (2023): »Imperialistisches Denken in der russischen Weltliteratur und ukrainische Unbeugsamkeit«, in: *literaturkritik.de*, 3.03.2023, <https://literaturkritik.de/russische-und-ukrainische-literatur-essay,29537.html> [Zugriff am 19.06.2023].

Blum-Barth, Natalia (2021): *Poetik der Mehrsprachigkeit: Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Buch, Hans Christoph (2022): »Ein hässlicher Fleck auf der sonst weisen politischen Weste – wie Joseph Brodsky dazu kam, in einem Gedicht die Ukraine zu schmähen«, in: *Neue Züricher Zeitung*, 31.05.2022 <https://www.nzz.ch/feuilleton/joseph-brodsky-und-das-haesslichste-gedicht-ueber-die-ukraine-ld.1682628> [Zugriff am 19.06.2023].

- Dembeck, Till (2020): »Mehrsprachigkeit als Migration. Wie Sprachen in Texte Einwandern«, in: Matthias Aumüller/Wertje Willms (Hg.), *Migration und Gegenwartsliteratur: Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum* (= Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien, hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp, Iris Hermann, Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx), Paderborn: Wilhelm Fink, S. 47–70.
- Epstein, Mikhail (2004): »Transkul'tura. Kul'turologija v praktičeskom izmerenii [Transkultur in einer praktischen Dimension«, in: ders., *Znak probela. O buduščem gumanitarnych nauk* [= Leerzeichen. Über Zukunft der Geisteswissenschaften], Moskau: Novoe literaturnoje obozrenie, S. 622–635.
- Franz, Norbert (Hg.) (2013): *Russische Küche und kulturelle Identität*, Potsdam: Universitätsverlag.
- Genette, Gérard (2008): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gilman, Sander L. (2006): »Becoming a Jew by Becoming a German: The Newest Jewish Writing from the ›East‹«, in: *Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 25.1. Special Issue: *Beyond Klezmer: The Legacy of Eastern European Jewry* (Fall 2006), S. 16–32.
- Groys, Boris (1995): *Die Erfindung Russlands* (= Edition Akzente), München: Hanser.
- Hausbacher, Eva (2020): »Sprache – Identität – Erinnerung. Olga Martynovas transkulturelles Schreiben«, in: Matthias Aumüller/Weertje Willms (Hg.), *Migration und Gegenwartsliteratur: Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum* (= Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien, hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp, Iris Hermann, Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx), Paderborn: Wilhelm Fink, S. 109–130.
- Hausbacher, Eva (2009): *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur* (= Stauffenburg Diskussion 25), Tübingen: Stauffenburg.

- Helbig, Axel (2013): »Poesie entsteht in Zwischenräumen. Gespräch mit Olga Martynova, Oleg Jurjew und Daniel Jurjew am 18. Juli 2013 in Frankfurt a.M.«, in: *Ostragehege* 72.20,4 (2013), S. 22–32.
- Helmich, Werner (2016): *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*, Heidelberg: Winter.
- Îpsen-Peitzmeier, Sabine/Kaiser, Markus (Hg.) (2006): *Zuhause fremd. Russlanddeutsche zwischen Russland und Deutschland* (= Bibliotheca eurasica 3), Bielefeld: transcript 2006.
- Isterheld, Nora (2020): »Die Russen sind wieder da! Wie russischstämmige AutorInnen den deutschsprachigen Literaturbetrieb erobern«, in: Matthias Aumüller/Wertje Willms (Hg.), *Migration und Gegenwartsliteratur: Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum* (= Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien, hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp, Iris Hermann, Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx), Paderborn: Wilhelm Fink, S. 71–90.
- Isterheld, Nora (2017): *In der Zugluft Europas. Zur deutschsprachigen Literatur russischstämmigen AutorInnen* (= Schriftenreihe Bamberger Studien zur Literatur, Kultur und Medien, hg. von Andrea Bartl/Hans-Peter Ecker/Jörn Clasenapp/Iris Hermann/Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx), Bamberg: University of Bamberg Press.
- Jörg, Natalia (2009): »Grenzüberschreitungen und interkulturellen Begegnungen im Exil bei Vladimir Nabokov und Josif Brodskij«, in: Olga Iljassova-Morger/Elke Reinhardt-Becker (Hg.), *Literatur – Kultur – Verstehen*, Duisburg: Univ.-Verl. Rhein-Ruhr, S. 93–106.
- Kaser, Karl/Gramshammer-Hohl Dagmar/Pichler, Robert (2003): »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Europa und die Grenzen im Kopf*, Klagenfurt: Wieser, 7–20.
- Keupp, Heiner/Ahbe, Thomas/Gmür, Wolfgang et al. (1999): *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identität in der Spätmoderne*, Reinbeck: Rowohlt.
- Kilchmann, Esther (2017): »Von der Erfahrung zum Experiment: Literarische Mehrsprachigkeit 2000–2015«, in: Corina Caduff/Ulrike Vedder (Hg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 177–186.

- Kraft, Claudia (2015): »Phantomgrenzen und Zeitschichten in Postsozialismus. Ist der Postsozialismus postkolonial?«, in: Béatrice von Hirschhausen/Hannes Grandits/Claudia Kraft/Dietmar Müller/Thomas Serrier (Hg.), *Phantomgrenzen. Räume und Akteure in der Zeit neu denken*, Göttingen: Wallstein, S. 166–190.
- Rakusa, Ilma (1979): »Das Ende einer schönen Epoche«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 17./18.03.1979, zit.n.: *planetlyrik.de*, <https://www.planetlyrik.de/jossif-brodschik-einem-alten-architekten-rom/2017/03> [Zugriff am 10.04.2023].
- Schlögel, Karl (2003): *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München: Hanser.
- Wolff, Larry (2003): »Die Erfindung Osteuropas: Von Voltaire zu Volde-mort«, in: Karl Kaser/Dagmar Gramshammer-Hohl/Robert Pichler (Hg.), *Europa und die Grenzen im Kopf*, Klagenfurt: Wieser, S. 21–34.

Intermedialität und Migration

Zur Einwirkung der Musik auf die Literatur aus der Perspektive der Mehrsprachigkeit

Natalia Blum-Barth

»Es gibt vieles, was man nicht sagen, aber nichts, was man nicht singen kann«, sagte Herta Müller über rumänische Volkslieder in der Interpretation der Sängerin Maria Tănase. In ihrem zweiten Roman *Herztier* wird das Ungesagte von der dementen Großmutter gesungen. Auf der strukturellen Ebene manifestiert sich Müllers Referenz zum Volkslied in Form der kreisenden Wiederholungen. »Wie im Volkslied werden die Wiederholungen zur schwankenden Beiläufigkeit.« (Müller 1999: 202) Gerade diese Verlagerung bzw. Ästhetisierung des Inhalts ist der Ausdruck seiner Subversion, an die indirekt erinnert wird.

Dieser Beitrag widmet sich den Referenzen auf Musik in ausgewählten Werken von Vladimir Nabokov, Vladimir Vertlib, Natascha Wodin und Katja Petrovskaja. An den Referenzen auf Musik(werke) in ihren Texten wird versucht, die Einwirkung der Musik auf die Literatur aus der Perspektive der Mehrsprachigkeit zu systematisieren. Dabei soll herausgearbeitet werden, welche Rollen Musik bzw. Referenzen auf Musik(werke) im Kontext der Mehrsprachigkeit spielen und wie sie sich in literarischen Texten niederschlagen. Das Ziel ist aufzuzeigen, was das akustische Gedächtnis bewirkt und welchen Zweck es in literarischen Texten erfüllt.

Im Großen und Ganzen lassen sich drei Modelle für die Bezugnahmen auf Musik(werke) in der Literatur von Autorinnen und Autoren aus

dem (post)sowjetischen Raum beobachten: 1. Das Klang-Modell, 2. Das Muster-Modell und 3. Das Gedächtnis-Modell.

Das *Klang-Modell* zeichnet sich vordergründig durch phonetische Elemente bzw. Momente aus, die im Text vorgeführt oder thematisiert werden. Akustische Besonderheiten zweier und mehr Sprachen werden häufig direkt oder indirekt gegenübergestellt, erinnert, erläutert oder mit dem Ziel verglichen, sie in Einklang zu bringen. Im Folgenden veranschauliche ich, wie Vladimir Nabokov die Melodie der russischen Sprache und den Rhythmus des Englischen zusammenführt.

Als bekanntestes Beispiel des *Muster-Modells* für die Bezugnahmen auf Musik(werke) in der Literatur kann Celans »Todesfuge« bezeichnet werden. Bei dem Muster-Modell dominieren strukturelle Übernahmen, die auf den Textaufbau und/oder die Erzählstruktur übertragen werden. Häufig lassen sich Tendenzen zur Spaltung, Brechung, Dopplung, Zusammenführung u. ä. beobachten. Sie finden nicht nur in der Tiefenstruktur des Textes, sondern auch auf seiner Oberfläche statt und zeigen sich in verschiedenen Formen manifester Mehrsprachigkeit sowie direkter Intertextualität. Am Beispiel des Romans *Schimons Schweigen* von Vladimir Vertlib wird das Muster-Modell erläutert und seine Funktion im Text analysiert.

Das *Gedächtnis-Modell* ist vermutlich die geläufigste Art und Weise der Bezugnahmen auf Musik in der Literatur. Das akustische Gedächtnis akkumuliert die häufig gehörten und emotional aufgeladenen Musikwerke, die das Potenzial eines Selbstläufers entfalten, indem sie zu Knotenpunkten des kultur-historischen Gedächtnisses werden. Sie zeichnen sich durch die Dominanz des Klanges und des Inhalts aus, die durch die erfahrene Emotionalität verstärkt wird, so dass im akustischen Gedächtnis gespeicherte Musikwerke sogar dem Gewicht einer neuen Sprache Widerstand leisten und als Erinnerungsträger fungieren.

Für alle drei Modelle der Bezugnahmen auf Musik(werke) in der Literatur von Autorinnen und Autoren aus dem (post)sowjetischen Raum lassen sich drei zentrale Gemeinsamkeiten beobachten:

1. Die erste Gemeinsamkeit besteht in intertextuellen Bezügen, die sowohl direkt als auch verdeckt sein können.
2. Die zweite liegt in der Mehrsprachigkeit des jeweiligen Textes, weil die Sprache der russischen Herkunft der Autor:innen die neue Sprache ihrer Migrationsländer durchbricht und sich in der (Tiefen-)Struktur des Textes einlagert.
3. Die dritte Gemeinsamkeit besteht darin, dass den Bezugnahmen auf Musik(werke) in allen drei Modellen die textgenerierende bzw. schreibstrategische (vgl. Blum-Barth 2021: 216f.) Funktion bescheinigt werden kann.

Die Funktion hängt mit der Spezifik der Intertextualität, die durch die intermedialen Bezugnahmen entsteht, zusammen. Ihre Besonderheit besteht darin, dass nicht »mit den Worten eines fremden Textes« Palintextualität als Form der Intertextualität nach Peter Stocker (Stocker 1998: 55) , sondern mit den übersetzten Worten eines fremden Textes gesprochen wird. Es sind von Autorinnen und Autoren selbst übersetzte Worte eines fremden Textes. Dies impliziert eine stark abgewandelte Form des zitierten Prätextes, wodurch das Erkennen des zugrunde liegenden Originals für den Leser bzw. die Leserin erschwert wird. Die Konsequenz dieser Verfremdung kann dazu führen, dass die textstrategische Funktion der Intertextualität, die Leserlenkung, durch die textgenerierende, d.h. Produktion eines eigenen Textes aus dem Impuls des fremden Wortes heraus oder in Anlehnung an das fremde Wort, ersetzt wird. Wie im Folgenden aufgezeigt wird, kommen der Palintextualität zunehmend schreibstrategische und textgenerierende Funktionen zu. Damit ist gemeint, dass die von Autorinnen und Autoren selbst übersetzten Worte eines fremden Textes als Auslöser ihres eigenen literarischen Schreibens dienen. Den Anstoß dafür gibt in den hier vorgestellten Texten die Musik. Sie wirkt auf die Verfasser:innen der Texte ein, versetzt sie in einen psycho-emotionalen Zustand, in dem verdrängte oder vergessene Erlebnisse und Erinnerungen wachgerüttelt, aktualisiert und verarbeitet werden. Dies geschieht deshalb, weil Musik ein sinnliches Erlebnis bereitet und ein subjektiver und indivi-

dueller Bewusstseinsvorgang darstellt, bei dem Emotionen freigesetzt und am Prozess des Schreibens signifikant beteiligt werden.

1. Das Klang-Modell

Die Poetizität von Nabokovs Prosa verdankt sich nicht zuletzt der Zweisprachigkeit und dem Sprachwechsel des Autors. Sein Bemühen, Sprachrhythmus in Englisch zu erzeugen, führte zur Herausbildung eines perfektionierten Instrumentariums, mit dem er sein Englisch für die *native speaker* unter seinen Leser:innen ansprechend gestalten konnte. Dem akustischen Gedächtnis des Russischen räumte Nabokov einen Platz ein, indem er zum Teil neue Wege ging und für die Melodie der russischen Sprache kompensatorische Ausdrucksformen in seinen englischen Texten entwickelte.

Eine dieser Ausdrucksformen stellt die Inszenierung bzw. Konstruktion von Geräuschen, Tönen und Klängen aus der russischen und europäischen Vergangenheit dar. Als Beispiel hierfür sei das Glockengeläut im ersten Teil des zweiten Kapitels von *Pnin* angeführt. Dieses beginnt mit dem Satz: »The famous Waindell College bells were in the midst of their morning chimes.« (Nabokov 1960: 25) Dieser Satz bildet alleine den ersten Absatz, wodurch die Glocken besonders hervorgehoben werden. Noch dreimal wird innerhalb dieser Seite das Geläut der Glocken erwähnt – »The bells were musical in the silvery sun«, »Change-ringing«, »The bells [...] were still going strong in the angelic sky« –, wodurch seine Funktion als Hintergrundsound verdeutlicht wird.

Hinter der Maske »The famous Waindell College bells« verschlüsselte Nabokov den ihm aus der Kindheit vertrauten Klang der Glocken in seiner Heimatstadt, der im Russischen »Malinovyj swon« genannt wird. (Blum-Barth 2021: 314) Es handelt sich um das Glockenspiel (Karillon), das einen weichen, wohlklingenden, melodischen Klang hervorbringt. Das erste Karillon Russlands wurde von Peter I. für die St.-Peter-und-Paul-Kathedrale in St. Petersburg im flandrischen Mechelen erworben. Im Mittelalter wurde dort eine Metalllegierung erfunden, die einen sehr angenehmen, hellen, melodischen Klang der Glocken ermöglichte, den

»Malinovyj swon«, Himbeerklang. Die Bezeichnung hat jedoch nichts mit der Beere zu tun, sondern hängt mit dem französischen Namen von Mechelen, Malines, dem Homophon von »малина« (russisch Himbeere), zusammen. Seitdem verwendet man das Adjektiv »malinowyj« im Russischen für einen weichen, melodischen Klang. Wenn Nabokov also die Glocken von Waindell College erklingen lässt, so »spricht« sein russisches akustisches Gedächtnis. Der Schreibprozess des Autors findet vor dem Hintergrund des Klanges der russischen Sprache statt.

Nabokovs Klangstudium der englischen Sprache erfolgte durch seine intensive Beschäftigung mit Shakespeare. Von Shakespeare lernte er den Rhythmus der englischen Sprache, dennoch verzichtete Nabokov nicht auf die Melodie des Russischen in seinen englischen Texten. Dafür steht seine lebenslange Beschäftigung mit Puschkin. Auch wenn Puschkin keine einzige Zeile in englischer Sprache verfasste, konnte er zum ersten Mal in der russischen Literatur die Intonation der russischen Sprache auf eine natürliche und vollkommene Weise an Versmaß und Rhythmus binden.¹ Und genau das musste Nabokov lernen: die latente Melodie der russischen Sprache dem Rhythmus der englischen Sprache seiner Texte anzupassen. In diesem Zusammenhang ist die russische Lyrik (eigene oder zitierte) in der englischen Prosa von Nabokov zu sehen. Ein Paradebeispiel für diese Vorgehensweise ist *Pnin*. Liza, der verflorenen Liebe des Professors Pnin, sind an vielen Stellen russische Gedichte in den Mund gelegt, die auch in englischer Übersetzung präsentiert werden:

»Listen to my latest poem«, she said [...] and she sang out rhythmically, in long-drawn, deep-voiced tones:

1 Als Beispiel für eine perfekte Vereinigung des Rhythmus mit der Melodie sei die Beschreibung des Balls in *Eugen Onegin* zitiert: »Однообразный и безумный,/Как вихорь жизни молодой,/Кружится вальса вихорь шумный;/Чета мелькает за четой.« (Однообразны и безумны,/Как вихорь жизни молодой,/Кружится вальса вихорь шумный;/Чета мелкает за четой.) Vgl. Puschkin 1977f.: 117.

»Ya nadela tyomnoe plat'e,
 I monashenki ya skromney;
 Iz slonovoy kosti raspyat'e
 Nad holodnoy postel'yu moey.
 No ogni nebivalih orgiy
 Prozhigayut moyo zabityo
 I shepchu ya imya Georgiy –
 Zolotoe imya tvoyo!

(I have put on a dark dress
 And am more modest than a nun;
 An ivory crucifix
 Is over my cold bed.
 But the lights of fabulous orgies
 Burn through my oblivion,
 And I whisper the name George –
 Your golden name!)« (Nabokov 1960: 47)

Die Formulierung, wie Liza das Gedicht deklamierte – »she sang out rhythmically, in long-drawn, deep-voiced tones« –, verweist auf die oben beschriebene Vereinigung der Melodie der russischen Sprache und des englischen Rhythmus. Die langgezogenen Töne und die tiefe Stimme von Liza deuten auf den Volksgesang der russischen Frauen hin, der traditionell ohne instrumentale Begleitung auskommt. Rhythmus aber war für diese Liedkunst unnatürlich und fremd. (Blum-Barth 2021: 309) Dass Liza ihre Verse »rhythmically« vorträgt, veranschaulicht das Machtverhältnis der Sprachen in Nabokovs Werken: Die russische Melodie muss sich dem englischen Rhythmus unterordnen. Das akustische Gedächtnis des Autors findet zwar Eingang in die neue Literatursprache seines Textes, jedoch werden dem Klang seitens der dominanten Sprache Restriktionen auferlegt. In der Übersetzung der russischen Zeilen in die englische Sprache manifestiert sich die Überführung der russischen Melodie in den englischen Rhythmus. Die zahlreichen Verweise auf den Klang, seine Beschreibung und Kommentierung vor allem in *Pnin* (vgl. Nabokov 1960: 48, 86, 87 u.a.), aber auch in anderen Werken Nabokovs, sind der Ausdruck seines russischen akustischen Gedächtnisses,

das sich mit leiser, melodischer Stimme in den lauten, rhythmisierten Klang des Englischen einordnet. Programmatisch erscheint in diesem Zusammenhang Nabokovs Gedicht »An Evening of Russian Poetry« aus dem Jahr 1945.

»[...] our pentameter may seem
 To foreign ears as if it could not rouse
 The limp iambus from its pyrrhic dream.
 But close your eyes and listen to the line.
 The melody unwinds; the middle word
 is marvelously long and serpentine:
 you hear one beat, but you have also heard
 the shadow of another, then the third
 touches the gong, and then the fourth one sighs.
 It makes a very fascinating noise:
 it open slowly, like a greyish rose
 In pedagogic films of long ago.

[...]

Beyond the seas where I have lost a scepter,
 I hear the neighing of my dappled nouns,
 soft participles coming down the steps,
 treading on leaves, trailing their rustling gowns,
 and liquid verbs in ahla and in ili,
 Aonian grottoes, nights in the Altai,
 black pools of sound with ›l's for water lilies.
 The empty glass I touched is tinkling still,
 but now ›tis covered by a hand and dies.

[...]

Among the animals that haunt our verse,
 that bird of bards, regale of night, comes first:
 scores of locutions mimicking its throat
 render its very whistling, bubbling, bursting,
 flutelike or cucklodelike or ghostlike note

My back is Argus-eyed. I live in danger.
 [...] And in the dark, under my bedroom window,
 until, with a chill whirr and shiver, day

presses its starter, warily they linger
 or silently approach the door and ring
 the bell of memory and run away.
 [...]« (Nabokov 1958)

Hier erörtert Nabokov die Prosodie des russischen Gedichts, die Besonderheit des Reims und die Beschaffenheit des Klangs. Mit dem verlorenen Zepter rekurriert er auf seinen Sprachwechsel, auf den Verlust der russischen Sprache als Literatursprache. Seine Prägung durch die russische Sprache und ihren Klang bleiben dem Dichter erhalten. »That bird of bards« kann als Sirin², das Pseudonym von Nabokov, verstanden werden und verweist somit auf sein literarisches Schreiben in russischer Sprache. Die Entwicklung als Autor in der neuen Sprache beschreibt Nabokov als eine mühsame Metamorphose: »scores of locutions mimicking its throat/render its very whistling, bubbling, bursting,/flutelike or cucklodelike or ghostlike note«. Hier literarisiert Nabokov die Überwindung jenes Verstummens, das fast jeden Exilautor bedroht: »our roads were always fated/to lead into the silence of exile« (Nabokov 1958). Seinem Verstummen konnte Nabokov entkommen, die allnächtlichen Gedächtnisglocken erinnern ihn an diese Gefahr. Ihr Klang echot in seiner englischen Sprache. In Gedichten nimmt er Gestalt an. Auf diesem Weg dringt die russische Sprache in das englische Werk Nabokovs ein. Ja mehr noch: Das englische Werk ist auch russische Literatur, interpretiert, kommentiert und kritisiert von Nabokov selbst, wie am Ende von *Pnin*.

»A few days later she [Liza] sent me those poems; a fair sample of her production is the kind of stuff that émigré rhymsterettes wrote after Akhmatova: lackadaisical little lyrics that tiptoed in more or less anapaestic trimeter and sat down rather heavily with a wistful sigh:

2 Dieser Name leitet sich vom lateinischen Wort Sirene ab, einer Sagengestalt, die mit Kopf und Brust einer schönen Frau dargestellt wird. In der griechischen Mythologie lockten Sirenen mit ihrem betörenden Gesang die vorbeifahrenden Schiffer an und töteten sie.

Samotsvétov króme ochéy
 Net u menyá nikakíh,
 No est' róza eshchó nezhnéy
 Rózovíh gub moíh.
 I yúnosha tíhiy skazál:
 ›Vashe sérdtse vsegó nezhnéy ...‹
 I yá opustíla glazá ...

I have marked the stress accents, and transliterated the Russian with the usual understanding that u is pronounced like a short ›oo‹, i like a short ›ee‹, and zh like a French ›j‹. Such incomplete rhymes as skazal – glaza were considered very elegant. [...] A prose translation would go: ›No jewels, save my eyes, do I own, but I have a rose which is even softer than my rosy lips. And a quiet youth said: ›There is nothing softer than your heart.‹ And I lowered my gaze ...‹.« (Nabokov 1960: 151).

Dichtung, verfasst von russischen Emigrant:innen im Stil von Anna Achmatowa, steht fest in der Tradition des Silbernen Zeitalters. Dies manifestiert sich nicht nur in der Versform – »more or less anapaestic trimeter« –, sondern auch im Reim. Der von Nabokov angesprochene unreine Reim – »Such incomplete rhymes as skazal – glaza« – verlangt, dass die grammatischen Endungen verschluckt und die Wortstämme verschmolzen werden. Dies hängt unmittelbar mit dem Versmaß, dem dreihebigen Anapäst, zusammen. Indem Nabokov seinen Protagonisten die betonten Silben markieren lässt, rekurriert er auf einen andersartigen Klang der russischen Poesie. Dieser wird dadurch exponiert, dass die Aussprache einzelner Laute im Vergleich zu den Lauten in anderen Sprachen beschrieben wird. Auf diese Art und Weise verdeutlicht Nabokov sein Bemühen, den russischen Klang in englischer Sprache hörbar zu machen.

2. Das Muster-Modell

Der 2012 erschienene Roman *Schimons Schweigen* von Vladimir Vertlib weist zahlreiche intermediale Bezugnahmen auf. Neben der Musik sind insbesondere die Referenzen auf die US-amerikanische Science-Fiction-Fernsehserie *Star Trek: The Next Generation*, die in den Vereinigten Staaten von 1987 bis 1994 ausgestrahlt wurde, auffällig. Der Zusammenhang mit der Mehrsprachigkeit – häufiger wird im Roman auf Klingonisch rekurriert – liegt auf der Hand, ist jedoch nicht der Gegenstand dieses Beitrags. Auch die Bezugnahmen auf die Bildende Kunst – Goya und Dürer – finden sich im Roman und sensibilisieren das Auge des Lesers. Besonders beansprucht wird jedoch das Ohr des Lesers: Vertlib erwähnt das aramäisch-hebräische Lied *Chad Gadya*, *Die Zauberflöte* von Mozart, Bach und zitiert Madonna. Diese Klangkulisse wird dominiert von zwei größten Liedermachern der Sowjetzeit: Bulat Okudschawa und Wladimir Wysozkij.³

»Ich muss an ein Lied von Bulat Okudschawa denken. Darin heißt es: ›Woher kommst du eigentlich? Ach, ich komischer Narr. Du verwechselst, zeigt es sich, Tür nur, Straße und Jahr.« (Vertlib 2012: 259) Vertlib zitiert hier in einer eigenen Übersetzung die letzte Strophe aus dem Lied *Ihre Herrlichkeit, Frau* von Okudschawa aus dem Jahr 1960.⁴ In diesem Lied wird eine Liebe besungen, der das lyrische Ich skeptisch gegenübersteht, da es nicht glauben kann, dass der Frauenbesuch tatsächlich für ihn ist, und dies nur für eine Verwechslung hält.

3 Wysozkij wurde am 25. Januar 1938 in Moskau geboren und starb dort am 25. Juli 1980. Er war Sänger, Dichter und Schauspieler, der aufgrund seiner Alkoholkrankheit früh aus dem Leben schied. Der aus Georgien stammende Bulat Okudschawa (1924–1997) war ein russischer Dichter und Musiker, der als Mitbegründer des Genres des russischen Autorenliedes gilt. Seine Lieder waren weit über die Sowjetunion bekannt. Wolf Biermann übersetzte einige Lieder Okudschawas ins Deutsche und nahm sie in sein Konzertprogramm auf.

4 Die zitierte Strophe lautet im russischen Original: Кто вы такая? Откуда вы? / Ах, я смешной человек... / Просто вы дверь перепутали, / улицу, город и век; <https://www.bards.ru/archives/part.php?id=17947> [Zugriff am 17.10.2022].

Das Modell der Verwechslung aus dem Okudschawa-Lied übernimmt Vertlib in seinen Text, um das Geheimnis des langjährigen Konflikts zwischen ehemaligen Freunden aufzudecken. Bezeichnend ist dabei nicht nur die strukturelle Übernahme, sondern auch die Tatsache, dass dieser Konflikt nicht in der deutschen Erzählsprache des Romans, sondern in der russischen Sprache stattfindet, die sich gegen den Dunst und Stille durchsetzt: »Тьмою здесь все занавешено/и тишина, как на дне (Mit Dunst ist hier alles abgehängt/und Stille wie auf dem Boden)«.

Dieser Zweizeiler ist der Beginn des Okudschawa-Lieds und der Schlüssel für das Verständnis der Rolle der Musik. Die Musik fungiert für beide Konfliktseiten in Vertlibs Roman als vertraute und gemeinsam erlebte Vergangenheit. Der zum Streit geführte Konflikt ereignete sich durch den auf Russisch geschriebenen Brief, dessen Inhalt erpresst und missbraucht wurde. Für die Kommunikation und Klärung des Konflikts zwischen Schimon und dem Vater des Erzählers hat sich die russische Sprache kompromittiert. Aber die Musik, der Klang des vertrauten Liedes haben sich ihre Unschuld bewahrt und sind imstande, den Dunst und die Stille, also den Konflikt der ehemaligen Freunde, zu überwinden. Daran wird deutlich, dass Musik im Vergleich zur Sprache mehr Resilienz aufweist und sich nicht vereinnahmen und missbrauchen lässt.

Anhand des Romans *Schimons Schweigen* möchte ich vordergründig die Übertragung der Struktur aus dem Lied *Zwei Schicksale* von Wladimir Wysozkij auf den Aufbau des Romans thematisieren. Die zwei vorletzten Kapitel des Romans *Schimons Schweigen* tragen die Titel »Die Unleichte« und »Die Schiefe«. In der Mitte des Kapitels »Die Schiefe« wird dem Leser über den Ich-Erzähler offenbart, dass ihn »die Lieder der russischen Barden Bulat Okudschawa und Wladimir Wysozkij oder der Pop-Sängerin Alla Pugatschowa [...] als Teenager jahrelang begleitet hatten [...].« (Vertlib 2012: 214) Die Wirkung dieser Musik auf den Ich-Erzähler wird eindringlich beschrieben: »Mit fünfzehn hatte ich die Erfahrung gemacht, dass mich Musik, wenn sie in meiner Muttersprache vorgetragen wurde, erschüttern und aus dem Lot bringen, dass sie Wut

und Ängste auslösen konnte und dass ich mich danach trotzdem besser fühlte.« (Vertlib 2012: 214f.)

Der Ich-Erzähler offenbart dem Leser seinen Gemütszustand und versinkt in seine melancholischen Erinnerungen. Um seine Emotionen (Ärger, Trauer) zuzulassen, hört der Ich-Erzähler Musik:

»Ich legte eine Kassette nach der anderen ein, drehte die Musik lauter:
 ›Wer ein Boot besteigt und wirft die Ruder fort,
 den verschleppt die Unleichte an einen bösen Ort...‹
 ›Aus der Dunkelheit such ich den Weg hinaus,
 geh stets im Kreis und komme aus der fremden Spur
 nicht raus.« (Vertlib 2012: 215)

Musik hat auf den Ich-Erzähler nicht nur kathartische Wirkung, sondern ermöglicht ihm den Zugang zur russischen Sprache: »[ich] schrieb in mein Tagebuch und hörte Musik« (Vertlib 2012: 214). Der Zusammenhang zwischen Musik und Sprache wird nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern bewirkt auf der Textebene einen Sprachwechsel, dessen Wechselwirkung in der Tiefenstruktur des Textes stattfindet und auf die Erzählstruktur übertragen wird. (Vgl. Shchyhlevska 2014) Im obigen Zitat – es handelt sich um vom Autor ins Deutsche übersetzten Passagen aus dem russischen Lied *Zwei Schicksale* von Wladimir Wysozkij – kommt das Wort »Die Unleichte« vor, wodurch die Verbindung zum Titel des vorausgegangenen Kapitels hergestellt wird.

Indem Vertlib sich auf Wysozkij bezieht, erfolgt nicht nur die literarische Manifestation einer Autorenbeziehung oder die Einführung einer nicht real bestehenden, aber poetisch inszenierten Anerkennungspraxis, sondern auch die Einschreibung des eigenen literarischen Werkes in den Literatur- und Kulturkanon, mit dem er sich identifiziert. Der intertextuelle Bezug auf Wysozkij verortet den Roman *Schimons Schweigen* gesellschaftspolitisch, sprachlich-stilistisch sowie literaturgeschichtlich und verleiht dieser Verortung die notwendige Tiefe, um als Träger des kultur-historischen Gedächtnisses zu fungieren. Dabei war der russische Dichter, Sänger und Schauspieler Wysozkij weder Dissident noch politisch aktiv. Seine Wirkung und die Wirkung seiner Kunst auf Gesell-

schaft und Politik war aber sowohl zu seinen Lebzeiten als auch posthum unübersehbar. Der russische Schriftsteller Wasilij Aksjonow vermerkt, dass Wysockij den Russen die *Beatles* ersetzte. (Aksjonow o.J.)

In Liedern von Wysockij standen der Text und Inhalt im Vordergrund, während Musik als Medium fungierte, um ein möglichst großes Publikum zu erreichen und sinnlich anzusprechen. Daraus ergibt sich die Art der Wechselwirkungen bei Vertlib zwischen seinem Text und Wysockijs Liedern: Sie haben einen intertextuellen Charakter, der in der Übertragung der Spaltung und Dopplung auf die Erzählstruktur gipfelt. Durch Musik werden klanglichen und melodischen Eigenschaften des Russischen aufgerufen, so dass das Russische am Prozess des Schreibens partizipiert und als verdeckte Übersetzung in der deutschen Grundsprache des Romans eingelagert ist. Die Musik kanalisiert die Sprache der Herkunft, beeinflusst den psycho-emotionalen Zustand der Autor:innen mit Migrationserfahrung und befähigt sie zu poetologischen Verfahren, die latente Mehrsprachigkeit hervorbringen.

Durch intertextuelle Referenzen auf Wysockijs Lied erfolgt die Verortung des Romans *Schimons Schweigen* in der russischen Literaturtradition, denn bereits Wysockij verwendete in seinem Lied eine Vorlage aus dem 17. Jahrhundert – die anonyme *Erzählung vom Leid und Unglück* (Повесть о Горе и Злочастии [Povest o Gore i Zlochastii]). Wysockij übernahm die Themen und Motive dieser Erzählung, denn in beiden Werken wird das lyrische Ich, das sich einen Teil seines Lebens lang der Gesellschaftsordnung beugte, später aber aus ihren Normen ausbrach, vom Schicksal versucht und von Verzweiflung gebeutelt. Sowohl diese Themen als auch das wichtigste Motiv der beiden Werke – das Motiv der Dopplung bzw. das Doppelgänger-Motiv – finden sich im Roman *Schimons Schweigen* von Vladimir Vertlib wieder.

In der *Erzählung vom Leid und Unglück* sind es zwei selbständige Figuren – Leid und Unglück – die einen Jüngling verfolgen, so dass er sich erst durch den Eintritt in ein Kloster vor ihnen retten kann. Im Lied *Zwei Schicksale* von Wysockij geht es um die Spaltung des Schicksals in zwei das lyrische Ich gleichermaßen plagende »staruchi« (Alte, alte Schachteln) – »die Unleichte« und »die Schiefe«. So wie es bei Wysockij um das Schicksal in seiner Erscheinung als »die Unleichte« und »die Schie-

fe« geht, konzipiert Vertlib das Schicksal der jüdischen Migranten exemplarisch in Israel und in Österreich. Es sind zwei Lebensentwürfe der jüdischen Existenz mit allen ihren Konsequenzen: In Österreich unter fortbestehendem Antisemitismus und in Israel im andauernden Nahostkonflikt. Eine weitere Dimension des Dopplungsmotivs wird anhand des Konflikts zwischen dem Vater des Ich-Erzählers und Schimon, dem besten Freund des Vaters, konzipiert und so sind auch die zwei Einzelschicksale von ihrem gemeinsamen Ausgang bis zur radikalsten Polari-tät sowohl vom politischen Standpunkt als auch vom Lebensprojekt in der Migration her skizziert.

Dem mit einem Boot im Flusswasser treibenden und gegen sein Schicksal ankämpfenden lyrischen Ich bei Wysozkij wird bei Vertlib der Ich-Erzähler mit seinen Gedanken im Flugzeug nach Israel gegenübergestellt. Auf dem Flug nach Israel artikuliert der Ich-Erzähler seine Vorstellung von der Zukunft und führt die 170 Seiten später zitierte Spaltung des Schicksals in »die Unleichte« und »die Schiefe« ein. Diese beiden Stellen korrespondieren miteinander und geben über den intertextuellen Verweis zwei wichtige Besonderheiten zu erkennen, die sich anhand des folgenden Zitats veranschaulichen lassen:

»Wenn ich an die Zukunft dachte, fiel mir die Unleichte ein, eine russische Märchengestalt, durch Sprichwörter gebannt, in Liedern besungen, eine dicke Hexe, die den Wanderer, der unbedacht durch sein Leben tapste, als wäre es ein Gottesgeschenk, das er nach Belieben ausgeben und verschenken konnte, am Schlafittchen packte und an einen bösen Ort verschleppte. Wen die Unleichte in ihren Klauen hatte, kam aus eigener Kraft nicht mehr frei, sondern war auf die Hilfe einer anderen Hexe angewiesen. Die Schiefe war das einäugige, bucklige Monster, die Führerin aller, die mit einem ›Egal, es wird schon irgendwie werden‹ auf den Lippen aus der Dunkelheit des bösen Ortes wieder herausfinden wollen.« (Vertlib 2012: 45)

Die erste Besonderheit besteht darin, dass der Ich-Erzähler die zwei Schicksale, »die Unleichte« und »die Schiefe«, in Bezug zu seiner eigenen Zukunft setzt, wodurch die konzeptionelle Nähe zu Wysozkij

entsteht. Somit lässt sich im Roman *Schimons Schweigen* die dreifache Wiederholung des Dopplungsmotivs feststellen: der Entwurf des jüdischen Lebens in Israel und in Österreich, das Schicksal von Schimon und dem Vater des Ich-Erzählers und schließlich die Spaltung des Schicksals des Ich-Erzählers in »die Unleichte« und »die Schiefe«. Die zweite Besonderheit des obigen Zitats besteht darin, dass der Autor eine weitere intertextuelle Schicht hervorhebt, indem er die Herkunft »der Unleichten« erläutert: »eine russische Märchengestalt, durch Sprichwörter gebannt, in Liedern besungen« (Vertlib 2012: 45).

In den Sprichwörtern wird das Wort ›Schicksal‹ selbst meistens weggelassen und nur das jeweilige Adjektiv ›unleicht‹ oder ›schief‹ verwendet: »Wohin dich das unleichte (Schicksal) brachte/hinführte/hinwarf?« (Куда тебя нелегкая угораздила/несет/занесла? [Kuda tebya nelegkaya ugorazdila/nesset/zanesla?]).⁵ Dabei sei darauf hingewiesen, dass das ›Schicksal‹ im Russischen feminin ist und in diesem Genus von Vertlib auch in die deutsche Sprache seines Romans eingeführt wird. Selbst wenn die Bedeutung ins Deutsche übertragen wurde, schlägt sich im Genus – ›die Unleichte‹ und ›die Schiefe‹ – die russische Sprache nieder. Sie ist nun in den deutschen Wörtern latent präsent. Die Bezeichnung des Schicksals als ›schief‹ ist in russischen Sprichwörtern ebenfalls verbreitet und wird oft als passive Hoffnung »Vielleicht bringt das schiefe (Schicksal) (dich/uns) hinaus?« (авось кривая вывезет? [avos krivaya vivezet?]) zum Ausdruck gebracht. Diese Formulierung beinhaltet die Bereitschaft, das eigene Schicksal zu akzeptieren, zu hoffen (»Egal, es wird schon irgendwie werden«). In diesem Gemütszustand scheint auch der Ich-Erzähler auf dem Flug nach Israel zu verfallen: »Nun klettert die Unleichte wieder stolz auf ihren Thron. Mir aber bleibt nur die Hoffnung auf die Hilfe der Schiefen. Was kann ich tun, außer mich zwischen den Hexen treiben zu lassen und auf das Beste zu hoffen?« (Vertlib 2012: 46).

5 ›Dal‹, Redewendungen und Sprichwörter des russischen Volkes. (Dal', Vladimir: Poslovice russkogo naroda [=Sprichwörter des russischen Volkes]) <https://vdahl.ru/>

Die Referenzen auf »die Unleichte« und »die Schiefe« ziehen sich durch den ganzen Text: Mal gibt sich der Ich-Erzähler ihnen ausgeliefert, mal lässt er die beiden miteinander streiten und an einer anderen Stelle bezieht er sich nur in einem knappen Verweis auf die eine oder andere. Auch im Kapitel »Bauchschmerzen« greift Vertlib auf das Motiv des doppelten Schicksals als »die Unleichte« und »die Schiefe« zurück: »Fünfzehn Jahre hattest du Glück, jetzt kommt die Abrechnung, feixte sie. Die Abrechnung, hi, hi, hi, die Abrechnung, der Preis, ja, ja, der Preis. Für alles, was man bestellt hat, muss man irgendwann bezahlen. Und für alles andere auch.« (Vertlib 2012: 72). Von welcher »Abrechnung« ist hier die Rede, wie ist der Satz »Fünfzehn Jahre hattest du Glück« zu verstehen? Da die »unleichte Begleiterin« als »Lebensretterin und Lebenszerstörerin« bezeichnet wird, kann angenommen werden, dass das Schicksal, in diesem Fall das Migrantenschicksal, den Jugendlichen einholt, so dass er die Spaltung seines Lebens erkennt und sich seiner doppelten Zugehörigkeit bewusst wird. Als Kind konnte er fünfzehn Jahre von dieser Spaltung verschont bleiben. Nun zeichnet sich in den Bauchschmerzen des Ich-Erzählers der Schmerz des Migrantenlebens ab. Vertlib verweist auf »die Unleichte« und »die Schiefe«, um die verschiedenen Zugehörigkeiten des Ich-Erzählers zu exponieren – dafür wird dieser gespalten oder gedoppelt –, und diese Zugehörigkeiten dann wieder zusammensetzen. Während »die Schiefe« und »die Unleichte«, die symbolisch als Allegorie des Migrantenlebens angesehen werden können, das Instrumentarium für dieses Vorgehen liefern, vollzieht sich im Prozess des Schreibens die Zusammenführung dieser (Nicht-)Zugehörigkeiten und ihr Hinübertragen in die deutsche Sprache des Romans.

3. Das Gedächtnis-Modell

Im Roman *Nastjas Tränen* von Natascha Wodin findet sich eine der schönsten literarischen Liebeserklärungen an Musik:

»Unsere schönste gemeinsame Beschäftigung bestand darin, uns in den musikalischen Dschungel bei YouTube hineinzuklicken. Nastja war schon seit ihren jungen Jahren ein Fan von Elvis Presley, dessen Ruhm damals bis in die Ukraine gedrunken war, jetzt lernte sie noch viele andere Poplegenden des Westens kennen, verliebte sich in Simon&Garfunkel, Eva Cassidy und den österreichischen Alpenrocker Hubert von Goisern, der sie mit seinen Jodelfeuerwerken in Begeisterung versetzte.

Aber meistens hielten wir uns nicht lange mit Unterhaltungsmusik auf, sondern wechselten ins Fach der Klassik. Am liebsten hörte sie das 5. Klavierkonzert von Beethoven, die Impromptus von Schubert und die Préludes von Chopin. Wir verbrachten Nächte mit Evgenij Kissin, Artur Schnabel, Itzhak Perlman und vielen anderen Virtuosen, aber nach und nach steckte ich Nastja mit meiner Obsession für die Oper an, für das Urinstrument der Musik – die menschliche Stimme. Am tiefsten ergriff sie Vincenzo Bellinis Belcanto, Arien wie ›Vaga luna‹, ›Casta diva‹, ›A te, o cara‹. Wenn wir die Callas singen hörten, Enrico Caruso, Renata Tebaldi, Teresa Berganza, Franco Corelli, Luciano Pavarotti und all die anderen Göttinnen und Götter der Oper, stand die Welt für uns still. Stunden über Stunden brachten wir im Rausch zu, in der Musik verschmolzen alle unsere Differenzen. Uns war, als wüssten die Stimmen etwas davon, woher wir kamen und wohin wir gingen, als kannten sie das Geheimnis, die Antwort auf die ewige Frage nach dem Warum. Sie erschienen uns als das Einzige, das nicht vergehen würde, wenn alles schon vergangen wäre, die Erde, die Sterne, unsere Galaxis und wir selbst, dann würden diese Stimmen noch weiterklingen im leeren Weltraum, im Nichts. Sie waren das, was nach uns bleiben würde, die Kunde von uns, von der Schönheit, der Sehnsucht und der Verlorenheit der Spezies Mensch.« (Wodin 2021: 165)

Der Musik wird die Eigenschaft zugesprochen, Differenzen und Grenzen überwinden zu können, universell und ewig zu sein und das Schöne, Göttliche im Menschen anzusprechen. Musik erinnert den Menschen an seine Menschlichkeit, ergreift und befreit ihn von Sorgen, offenbart ihm ein überzeitliches Mysterium und rettet ihn in seiner Verlorenheit. Musik ist Erinnerung an etwas Göttliches, an etwas vermeintlich Verlore-

nes, was durch Musik wiedergefunden und erlebt werden kann. Es sind nicht nur Momente des Glücks und innerer Ruhe, sondern die wiederholte Zusicherung der Vollkommenheit und Ewigkeit. Gleichzeitig sind es auch Erinnerungen an konkrete Erlebnisse, die aus der Vergangenheit in die Gegenwart befördert werden. So identifiziert die Ich-Erzählerin den mitreißenden Song *Bananen- und-Limonen-Singapur-pur* mit ihrer Freundin Lena, die dieses Lied bei einer Weihnachtsfeier vortrug. (Wodin 2021: 164). Gleichzeitig verweist der zitierte Song auf seinen Autor, Alexander Vertinsky. Der 1889 in Kyiv geborene Sänger und Kabarettist ging 1912 nach Moskau, das er 1920 verließ, und lebte bis 1943 in Europa. Damit wird an die Emigration der ersten Welle erinnert, so dass Nastjas Migrantenleben vor dem Hintergrund einer historischen Kontinuität erscheint. Neben Schaljapin, Okudschawa und Wysozkij gehört Vertinsky zum kulturellen akustischen Gedächtnis jedes zu Sowjetzeiten sozialisierten Menschen. Nicht umsonst ist dem Roman als Epigraph eine russische Zeile aus dem Lied *Прощальный ужин* (Proshchalny uzhin, Abschiedsabendessen) von Alexander Vertinsky vorangestellt. Dadurch wird nicht nur auf die latente Form der Mehrsprachigkeit im Romantext verwiesen, sondern auf die Eigenschaft der Musik, die Zeit- und Raumgrenzen zu überwinden und das Unverbindliche zu verbinden. Dies sei an einer Textstelle aus dem Roman *Vielleicht Esther* von Katja Petrowskaja veranschaulicht:

»Ich begehrte Deutsch so sehr, weil ich damit nicht verschmelzen konnte [...], denn dort waren nur Klänge, die man nicht einzufangen vermochte, wild waren sie und unerreichbar.

Ich wollte auf Deutsch schreiben, auf Teufel komm raus Deutsch, [...] meine unübersetzbaren Leitsterne wiesen mir den Weg, ich schrieb und verirrte mich auf den geheimen Pfaden der Grammatik, man schreibt, wie man atmet, trist und Trost habe ich stets versöhnen wollen[.]« (Petrowskaja 2014, 78–79)

Die Formulierung »man schreibt, wie man atmet« erweist sich als Zitat aus dem Lied *Я пишу исторический роман* (Ya pishu istorichesky

roman, Ich schreibe einen historischen Roman) von Bulat Okudschawa (Okudschawa 1975).

Okudschawas Lied sei hier ausführlicher zitiert, um aufzuzeigen, dass der deutsche Text von Petrowskaja die russischen Verse wie ein Palimpsest überschreibt.

»Каждый пишет, как он слышит./Каждый слышит, как он дышит./
Как он дышит, так и пишет,/не стараясь угодить/Так природа захо-
тела./Почему?/Не наше дело./Для чего?/Не нам судить.« (Kazhdy
pishet, Kak on slyshit./Kazhdy slyshit, kak on dyshyt./Kak on dys-
hyt, thuck yi pishet,/Nay starayas ugodit/Thuck priroda zachotela./
Pochemu?/Nay nashe delo./Dla chego?/Nay nam sudit)

»Man schreibt, wie man hört./Man hört, wie man atmet./Wie man
atmet, so schreibt man,/ohne es anderen recht zu machen./So wollte
die Natur./Warum?/Das geht uns nicht an./Weshalb?/Das steht uns
nicht zu beurteilen.« [Übersetzung von N. Blum-Barth])

Das Unterkapitel »Wünschelrute« in Petrowskajas Roman liest sich wie Antworten auf Fragen in Okudschawas Refrain. Der Wunsch der Autorin nach Versöhnung schlägt sich in der Aufdeckung ihrer verheimlichten und verdrängten Familiengeschichte und ihrem Aufschreiben nieder. Ihre Ich-Erzählerin begibt sich auf die Spurensuche ihrer Vorfahren und entdeckt immer neue Details ihrer Familiengeschichte. Sie macht genau das, wovon Okudschawa in der zweiten Strophe singt: »и из собственной судьбы/я выдергивал по нитке./В путь героев снаряжал,/наводил о прошлом справки« (i iz sobstvennoy sudby/ya vydergival po nitke./V put' geroev snaryazhal,/navodil o proshlom spravki) Und aus eigenem Schicksal/zog ich Faden um Faden./Auf die Reise schickte ich Helden/erkundigte mich über die Vergangenheit. [Übersetzung von N. Blum-Barth])

Auch in der zweiten Strophe des Liedes finden sich unmittelbare Bezüge zum Text von Petrowskaja, mehr noch: diese Zeilen lassen sich als Motto für den gesamten Roman interpretieren:

»Вымысел – не есть обман./Замысел – еще не точка./Дайте дописать роман/до последнего листочка. [...] дайте выкрикнуть слова,/что давно лежат в копилке.« (Vymysel – ne yest obman./Zamyisel – eshche ne tochka./Daite dopisat roman/do poslednego listochka. [...] daite vykriknut slova,/chto davno lejat v kopilke)
 »Erdichtetes ist keine Lüge,/Einfall ist noch kein Schluss./Lasst mich den Roman schreiben/Bis zum letzten Blatt, [...] Lasst mich Worte ausrufen,/die längst in der Spardose liegen.« [Übersetzung von N. Blum-Barth])

Die ersten vier Verse haben im Text von Petrowskaja scheinbar keine Spuren hinterlassen. Jedoch stellen sie selbst eine Spur dar, eine Spur der Verzweigung an und mit der Sprache bzw. den Sprachen. Während bei Okudschawa Worte ausgerufen werden, »die längst in der Spardose liegen«, versucht Petrowskaja ihre »Vergangenheit« in deutscher Sprache zu erinnern.

Diese Analysen stellen einen Versuch dar, die Einwirkung der Musik auf die Literatur im Kontext der Mehrsprachigkeit zu systematisieren. Die hier vorgestellten drei Modelle sollen die vielfältigen Möglichkeiten der Einflüsse der Musik auf den Text veranschaulichen und Forschende für diese intermediale Bezugnahmen sensibilisieren. In literarischen Texten werden Elemente der hier herausgearbeiteten Modelle meistens kombiniert und sind unterschiedlich intensiv ausgeprägt. Auf jeden Fall bedarf es weiterer Studien, auch mit stärkerem musikwissenschaftlichem Hintergrund, um vielfältige Aspekte der Einwirkung der Musik auf Literatur der Migration zu beleuchten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Müller, Herta im Gespräch mit Ernest Wichner während des Liederabends im Literaturhaus Stuttgart am 09.12.2010, <https://www.lite>

- raturhaus-stuttgart.de/event/es-gibt-vieles-was-man-nicht-sagen-
-aber-nichts-was-man-nicht-singen-kann-1961.html [15.03.2023].
- Müller, Herta (1999): »Nachwort«, in: Theodor Kramer, *Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan. Gedichte*, hg. und mit einem Nachwort von Herta Müller, Wien: Paul Zsolnay, S. 200–202.
- Müller, Herta (2007): *Herztier*. Roman. München Wien: Carl Hanser.
- Nabokov, Vladimir (1958): »An Evening of Russian Poetry«, <https://www.youtube.com/watch?v=ADRDYrVhaEk> [Zugriff am 15.03.2023].
- Nabokov, Vladimir (1960): *Prin*, London: Heinemann.
- Dmitrij Lichachev/Elena Vaneeva (Hg.) (1984): *Erzählung vom Leid und Unglück*, Leningrad: Nauka (Повесть о Горе-Злочастии [1984], Ленинград: Наука (Povest' o Gore-Zlochastii (1984), Leningrad: Nauka).
- Okudschawa, Bulat (1975): »Ich schreibe einen historischen Roman« (»Я пишу исторический роман« [»Ya pishu istoricheskij roman«]), <https://www.youtube.com/watch?v=3cfB19GVMVo> [Zugriff am 15.03.2023, vom Autor gesungen].
- Okudschawa, Bulat (1960): »Ihre Herrlichkeit, Frau« (»Ваше Величество, Женщина« [»Vashe Velichestvo, Zhenshchina«], <https://www.bards.ru/archives/part.php?id=17947> [Zugriff am 15.03.2023]
- Petrowskaja, Katja (2014): *Vielleicht Esther*. Berlin: Suhrkamp.
- Pushkin, A. S. (1977–1979): *Gesammelte Werkausgabe in 10 Bänden*, Bd. 5: *Eugen Onegin*. Versroman, Leningrad: Nauka (Полное собрание сочинений в 10 т, Т. 5: Евгений Онегин: Роман в стихах, Ленинград: Наука [Polnoye sobraniye sochineniy v 10 t, T. 5: Yevgeniy Onegin: Roman v stikhakh, Leningrad: Nauka.].
- Vertlib, Vladimir (2012): *Schimons Schweigen*, Wien: Deuticke.
- Wodin, Natascha (2021): *Nastjas Tränen. Roman*. Hamburg: Rowohlt.
- Wysozkij, Wladimir: »Zwei Schicksale« (»Две судьбы« [»Dve sud'by«.]), <https://www.youtube.com/watch?v=CzE9UFEMg88&feature=related> [15.03.2023].

Sekundärliteratur

Aksjonow, Wasilij: Wysozkij ersetzte den Russen Beatles (Высоцкий заменяет Beatles русским) [Vysotskiy zamenyayet Beatles russkim], https://www.youtube.com/watch?v=2Vslqug5_ic [Zugriff am 15.03.2023].

Blum-Barth, Natalia (2021): *Poetik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens* (= Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik, Band 21), Heidelberg: Winter.

Dal', Wladimir: Posloviцы russkogo naroda [Sprichwörter des russischen Volkes] <https://vdahl.ru/>

Shchyhlevska, Natalia (2014): »Intertextuelle Referenzen und literarische Mehrsprachigkeit in *Zwischenstationen* und *Schimons Schweigen* von Vladimir Vertlib«, in: Chiellino, Carmine/Shchyhlevska, Natalia (Hg.), *Bewegte Sprache. Vom »gastarbeiterdeutsch« zum interkulturellen Schreiben*, Dresden: Thelem, S. 167–204.

Stocker, Peter (1998): *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*, Paderborn u. a.: Schöningh.

»Raus aus dem Stacheldraht, hinaus in die deutsche Sprache [...] ins Paradies«

Erinnerung und Gegenwart in Lena Goreliks

Wer wir sind (2021) in einem vergleichenden Exkurs zu Vladimir Vertlib's *Schimons Schweigen* (2012)

Primus-Heinz Kucher

Bereits die erste Seite des Romans *Wer wir sind* von Lena Gorelik, der nach wenigen Monaten in zweiter Auflage nachgedruckt werden musste, skizziert spielerisch und selbstbewusst eine Haltung, die in der literarischen Produktion von Schriftstellern und Schriftstellerinnen, welche in einer anderen als der deutschen Sprache aufgewachsen, doch in ihr zu Schriftsteller:innen geworden sind, in den letzten Jahren an Gewicht gewonnen hat: eine Haltung, die der Erinnerung nicht nur gespeicherte oder tendenziell verdrängte Fakten ins Gedächtnis ruft, sondern diesen auch ihre ursprünglichen Sprachen zurückzugeben sucht und sei es auch nur anhand einzelner, wichtige Differenzen oder auch Kongruenzen anzeigender Wörter und Satzteile, hier z.B. des Russischen, dort des Ukrainischen oder des Türkischen. So setzt z.B. das erste (von insgesamt 24) Kapitel(n) des Romans mit dem knappen, auf einen Buchstaben gedrängten, programmatischen Wort »Я/Ich« ein, das zugleich im russischen Alphabet die letzte Position einnimmt, wie Gorelik ostentativ festhält, um somit seine semantische, mitunter auch existenzielle Dimension über die »Ordnung der Buchstaben« (Gorelik 2021: 9) zu relativieren. In Äußerungen wie diesen spiegelt sich, zieht man nur einige der im letzten Jahrzehnt – in der Präsenz im literarischen Diskurs, aber

inzwischen auch schon in der Literaturwissenschaft – erfolgreich etablierten Stimmen heran (T. Mora, E. S. Özdamar, S. Stanišić, Y. Tawada oder die deutsch-österreichisch-russisch-ukrainischen wie O. Grjasnowa, D. Kapitelman, K. Petrowskaja, V. Vertlib oder S. M. Salzmann), eine Tendenz, die signalhaft anzeigt, dass die Position der transkulturellen Autorinnen und Autoren seit nunmehr fast zwei Jahrzehnten eine andere, deutlich gewichtigere als noch in den 1980er und 1990er Jahren geworden ist. Mit der Sprache bzw. den verfügbaren Sprachen experimentell umzugehen, gilt inzwischen als Ausweis ästhetischer Souveränität, eines Angekommen-Seins in der Avantgarde der Gegenwart bei gleichzeitiger Verabschiedung von traditionellen nationalkulturellen und nationalsprachlichen Vorstellungen. Vor allem muss die Herkunftssprache nicht mehr verborgen oder gar unsichtbar gemacht werden, wie das noch zu Beginn der sogenannten frühen Migrationswellen der 1970–80er Jahre als Ausweis von Integration, eines Ankommens in einer anderen, zuvor meist fremden Kultur und ihrer Sprache, mitunter der Fall war (Aumüller/Wilms 2020; Isterheld 2017).

Diese neue Souveränität im Umgang mit Sprache(n) scheint auch die Struktur der Erinnerungsarbeit maßgeblich mitzubestimmen bzw. in sie einzuwirken. Nicht mehr die präzise Rekonstruktion eines Entwicklungsganges, über den es offenbar schwierig geworden ist, Gewissheiten zu formulieren, um einem Ich autoritativ Beglaubigungen abzufordern, sondern das Herantasten an Schichten, die bislang gerade nicht erinnert, die unausgesprochen geblieben sind und in ein Dickicht, auch temporaler Natur, verstrickt erscheinen, tritt in vielen Texten, so auch bei Gorelik, in den Vordergrund. Dieses Herantasten an ein abgründiges Dickicht führt sich bei ihr als die eigentliche Triebkraft des Schreibens ein: »Wie die Erinnerung manchmal das Jetzt übertönt. Wie sie sich über alles legt, wie ein Dickicht aus Verletzungen, Mustern und Fragen. Wie ich nicht mehr weiß, wer ich wurde und wann. Und ich dennoch beginne zu erzählen.« (Gorelik 2021: 10)

1.

Den Auftakt des Erzählens bildet ein Gespräch mit dem Vater im ›Jetzt‹, der sich nach den Schreibvorhaben seiner Tochter erkundigt und in ihrem Zimmer ein schmales, teuer erworbenes Wandschränkchen bemerkt, dessen Funktion ihm unverständlich, jedenfalls wenig funktionell erscheint. Gefüllt mit Requisiten, Nippes und nur scheinbar wahllos Angehäuftem wird es nachfolgend der Erinnerung den Weg aufsperrten, das Dickicht der Fragen ausbreiten und zu entwirren suchen. Individuelle Erinnerungsarbeit in der Familiengeschichte und ihre kollektive Einbettung in zwei Systeme, hier dem sowjetischen in der Ära seines Niedergangs einerseits und dem spezifisch deutschen als jüdische Kontingentflüchtlinge, andererseits gilt es dabei zu verknüpfen.¹ Vor allem ist dieser Schrank »Inbegriff der schönen Dinge« (ebd. 20), worunter die Erzählfigur Lena, welche unverkennbar autobiographische Züge aufweist, die Erinnerung an die vielen Verluste versteht, unter anderem an das durch die Familie verkörperte Gefühl des Zusammenhalts, das dem ›Wir‹ einen Sinn gegeben habe. So verwundert es nicht, dass bereits im nachfolgenden Kapitel ein im Schrank aufbewahrter Brief ihres freiwillig aus dem Leben gegangenen Onkels Ljowa eingeführt und zitiert wird, – kein gewöhnlicher Brief, sondern einer, mit dem er den Eintritt Lenas in die Welt, versehen mit Pralinen und einem Veilchenstrauß, begrüßt, ehe er diese verlassen hat.

Diese Ljowa-Figur verkörpert nicht nur ein Glied in dieser ›Wir‹-Projektion; sie, d.h. vielmehr die Form der Begrüßungs-Anrede, steht zumindest für zwei nicht gerade alltagsdominante sowjet-russische Erfahrungs- und Utopie/Dystopie-Dimensionen: für die Poesie, die in diesem Brief zudem mit »Freiheit, Unabhängigkeit, ewige Weiblichkeit« assoziiert erscheint (ebd.: 30), und für das radikal Andere, für das Fremdartige und Verstörende in einer kollektivistisch ausgerichteten Gesellschaft.

1 Sigrid Löffler (2021) bezeichnet dieses Schränkchen als das »Dingarchiv ihrer Familie«, als Aufbewahrungs- und Referenzort der bedeutenden Erfahrungen, schmerzlichen wie freudeerfüllten Erinnerungen, in dem sich die Zeiten begegnen und durchmischen (07.01.2021).

Angesprochen wird letzteres im nachgestellten Kommentar der Erzählfigur, die neben der Genugtuung über die in Erfüllung gegangene Prophezeiung – »Soll sie Poetin werden, für sie ist es noch nicht zu spät« – beiläufig das Trauma des wohl ersten Verlustes andeutet: »Und wenn er nicht ins Wasser gegangen wäre, hätte er dann, wäre er dann, wären wir [...]« (ebd.: 31). Dieser hochemotionale Begrüßungsbrief, gleichsam das erste Dokument, das sich auf die Lena-Erzählfigur bezieht, ihr Entrée in die Welt mitbeglaubigt und eine zarte wie brüchige Beziehung zwischen diesen beiden Personen etabliert, erinnert das Ich beständig daran, wie prekär und unvorhersehbar eine Existenz sein kann, um sich zugleich unauslöschlich in das Gedächtnis festzuschreiben. Aus dieser Spannung zwischen der Begrüßungsadressierung und des Sich-Selbst-Hinauskatapultierens Ljowas, immerhin einer wichtigen Bezugsfigur, die in dieser kollektivistischen und zugleich tendenziell ausgrenzenden Gesellschaft offensichtlich keinen Platz finden konnte, entwickelt sich die Geschichte der Protagonistin, aufgeschrieben »in der Sprache, die mir am besten gehorcht« (ebd.), d.h. dem Deutschen. Diese Aufschreibe-Arbeit, ein Versuch, sich im komplexen, unübersichtlichen Geflecht von aus- und unausgesprochenen Erinnerungen, Kränkungen und Verlusten zurechtzufinden, kann erst beginnen, wenn dafür eine Sprache der Distanz gefunden wird. In ihr kann gerade das, was verloren gegangen ist, zwar nicht gerettet, aber doch als Erinnerungswürdiges oder auch als Ballast markiert und damit auch die Differenz zwischen dem Davor und dem Danach angesprochen werden: am Ende jenes Kapitels, das den Aufbruch nach dem Westen anzeigt und den Titel trägt »23.55 Uhr, 2. Mai 1992«, steht daher: »Ich schreibe meine Geschichte auf, Buchstaben, Worte, Sätze, in der Übersetzung geht mir die Hälfte verloren, vor allem die Hälfte Gefühl. Lasse alles weg, was ich nicht ertrage, stau-ne über die Mengen [...] Frage nicht mehr, wem die Geschichte gehört.« (Ebd.: 135) Aber auch: »Wir haben nichts mitgebracht, was wir gebrauchen können, im guten, alten Sinn des Wortes, ein paar Bilder, ein paar Bücher, diese Geschichten. Die schleppen wir jetzt, oder werden von ihnen getragen.« (Ebd.)

Aus dieser ersten Bestandsaufnahme einer Ankunftserfahrung, die sich auf nichts stützen kann, was »im guten alten Sinn« Gebrauchswert

und damit eine Aussicht auf Re-Orientierung, Re-Lokalisierung zu vermitteln imstande wäre, entwickelt sich die besondere Textur des Romans, die gleichsam in impliziter Gegenrede das Verhältnis von verlorengegangener sowjetrussischer Kindheit und Familiengeschichte sowie des – zumindest anfangs – nicht minder irritierenden Integrationsalltags in einem Asylantenwohnheim auslotet, um sich aus der im Titelzitat angezeigten Stacheldraht-Existenz den Weg in die deutsche Sprache freizukämpfen und in der Folge ein »Paradies« anzusteuern, womit zugleich der Eintritt in ein ironisch grundiertes deutsches Leben umschrieben wird. (Ebd.: 140) Die zeitlichen Ebenen des Erinnerten und Gegenwärtigen gehen dabei ineinander über, die Struktur dieses autofiktionalen Romans ist daher von temporal alternierenden Kapitelsequenzen bestimmt. Sie skandieren einen im Ansatz kontrapunktischen Erzählfluss und musikalischen Rhythmus, unterlegen aber auch dem eingangs programmatisch definierten »Dickicht« eine spezifische narrative Struktur. Insofern kann trotz ständigem Wechsel auch die Kontur eines teleologischen Entwicklungsromans aufrechterhalten werden und die Romanfigur am Ende in der Gegenwart eines Leseabends der Protagonistin/Autorin ankommen.

Vor dem Hintergrund dieser Erzählstruktur und einer grundlegenden Abklärung des Verhältnisses zur russischen Familiengeschichte wie zur deutschen Gegenwart können neben den Alltagserinnerungen auch die zuvor unausgesprochen gebliebenen Erfahrungsdimensionen des Familiengedächtnisses (Assmann 2014) angesprochen werden. Für das heranwachsende Mädchen ist nämlich die Entscheidung des Vaters, der in der alten Sowjetunion lange gut integriert und sozial abgesichert zu sein schien, begleitet von einer Großelterngeborgenheit als »gute Kommunisten«, insbesondere der Großmutter als ehemaliger Leiterin einer Textilfabrik (Gorelik 2021: 51), nach Deutschland zu emigrieren, zunächst schwer nachvollziehbar, zumal dieser Vater im Zuge der NS-deutschen Belagerung Leningrads/St. Petersburgs auch seinen Vater verloren hatte. Sie ist aber auch deshalb irritierend, weil damit die fast klischiert wirkenden, idyllisch empfundenen Datscha-Sommerferien, das Paradies der Kindheit, in Frage steht und ihre Babuschka, – »eines der schönsten russischen Worte, eines der schönsten Worte der

Welt!« (Ebd.: 72) – dem ihr vertrauten Raum entwurzelt und »nach Deutschland gezerrt« (ebd.: 53) werden muss. Paradoxe Weise hat sich alles auf einer Rückfahrt von der Datscha nach St. Petersburg zusammengebracht, als völlig unerwartet in die ausklingende Sommeridylle und in die gerade anbrechende Glasnost-Periode hinein, das Unerhörte, geschah: eine in ihrer ›Qualität‹, d.h. Niedertracht, völlig neuartige antisemitische Beleidigung des Vaters im Zugabteil, welche alle bisherigen Gewissheiten zusammenbrechen ließ und in letzter Konsequenz den vorliegenden Roman begründen wird:

Und jetzt geschieht etwas, das mein Vater für unmöglich gehalten hätte, jetzt geschieht etwas, das seine Zukunftspläne ändern wird, das mich diese Worte schreiben lässt, in einer anderen Sprache: der Mann, der meinem Vater gegenüber sitzt, hebt seinen Fuß an, seinen Stiefel [...] Hebt den Fuß an und legt ihn seelenruhig ab, auf dem Knie meines Vaters. Dieser Blick [...] mit Bosheit [...]

Sobald mein Vater sein Bein, sein Knie zur Seite gerückt hat, rückt der Mann seinen Fuß, seinen dreckigen Stiefel nach. Putzt den Stiefel demonstrativ am Knie meines Vaters ab, reibt, scheuert, genießt, spuckt Worte aus.

Mein Vater sieht sich um.

»Geh doch nach Hause, du Drecksjude! Geh doch nach Israel, da gehörst du hin!« [...]

Mein Vater sieht sich um, und um ihn herum sehen die Menschen sich um, sehen zu, sehen weg, sehen ihm nicht ins Gesicht, sehen aus dem Fenster, auf ihre Körbe, ihre Schuhe, in sich hinein. (Ebd.: 109–110)

Diese Erfahrung, in der deutlich wurde, »was uns zu Menschen macht«, aber auch zu untätigen, wegsehenden »Unmenschen« (ebd.: 110), markiert die Wegscheide bzw. den Wendepunkt, der dem Vater der Erzählerin/Autorin, so verbunden er auch dem alten Sowjet-Russland war, offenbar keine Perspektive mehr in Aussicht stellte, sondern nur mehr den Drang verspüren lässt, das Land zu verlassen. Dass die Ankunft im vermeintlichen Paradies zugleich auch mit der Erfahrung sozialer Deklassierung und beklemmender Scham – »was übrigbleibt vom Stacheldraht, [...] vom Gestank im Wohnheim, der sich in uns

frisst [...] das ist die Scham« (ebd.: 144) – verbunden war, wird alsbald aus den Beschreibungen des barackenartigen Asylantenwohnheims fassbar und durch die deprimierenden Erfahrungen der Wertlosigkeit sowjetischer Diplome bestärkt. Letzteres muss insbesondere Lenas Mutter, einst Ingenieurin, nun Putzfrau, dann Buchhalterin als Rückschritt wahrnehmen und als schmerzhaft verbuchen (ebd.: 201).² Gegen diese Scham tritt jedoch die junge, ehrgeizige Erzählerin, Klassenbeste auch am deutschen Gymnasium, an, indem sie sich mit der Sprache verbündet, d.h. diese nicht nur rasch erlernt, sondern regelrecht zu beherrschen sich anschickt: »Ich spiele mit den deutschen Worten. Ich ordne sie an, befehle ihnen, sich mir zu beugen, sich richtig hinzustellen, nein, nicht so, anders eben, ich bin es, die dieses Spiel gewinnt« (ebd.: 145).

Diese Souveränität im Sprachlichen, eine problemlos erworbene Zweisprachigkeit, verschafft ihr erste Freiräume, schützt sie aber noch lange nicht vor manchem Unbekannten, z.B. vor der Entdeckung des eigenen Jüdisch-Seins. Ihr erster Synagogenbesuch in Stuttgart (ebd.: 197) sowie die erste Auseinandersetzung mit dem Holocaust (ebd.: 198) fallen zudem in die delikate Phase der frühen, adoleszenten Akklimatisierung –, der gutgemeinten Belehrungen deutscher Integrationsmitarbeiter:innen und verknüpfen sich innerfamiliär mit der beklemmenden Frage »noch immer keine Frau« zu sein (ebd.: 223). Vor allem steht jene Souveränität auch im deprimierenden Schatten des Verstummens des Vaters angesichts der häufigen Ratschläge »Lernen Sie doch erst einmal richtig Deutsch« (ebd.: 245). Richtig Deutsch hat allerdings Lena, für die Eltern weiterhin Lenotschka, gelernt. Mit diesem Kapital vermag sie sich nicht nur »aus dem Fremdsein« (ebd.: 229) herauszuschreiben, sondern sie schickt sich an, durch ihre Geschichte zugleich auch die Geschichte ihrer Familie und über die Geschichte der Familie die Geschichte einer kulturellen Tradition, die lange Zeit ohne sichtbare Sprache geblieben ist, vor dem Vergessen zu retten, obgleich

2 Auch in einer Besprechung in der Zeitung *Der Tagesspiegel* heißt es, dass sich der »goldene Westen« zunächst als »Land der Grautöne« (Wolffheim 31.05.2021) präsentiert habe.

sie die Sprache eines Teils der Familie gewesen war, des matrilinearen – Weiterleben sichernden – der Mutter und Großmutter: Es geht dabei um das Jiddische, das die Erzählerin zwar nicht aktiv spricht, aber durch die Erinnerung an das weißrussische Shtetl Babruisk wieder in ihr Recht einsetzt (ebd.: 288).

2.

Spätestens seit seinem Roman *Zwischenstationen* (1999) zählt der österreichisch-russisch-jüdische Schriftsteller Vladimir Vertlib bekanntlich zu einer Schlüsselreferenz für zeitgenössische Migrations- und Integrationserfahrungen und – zumindest aus österreichischer Perspektive – nicht nur zum sogenannten ›Russian Turn‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, sondern auch zu einem ihrer kontinuierlichen Beiträger, aber auch kritischen Kommentatoren, wobei sich das ›Russische‹ mittlerweile durch den Angriffskrieg von Putin-Russland auch für Vertlib, so in essayistischen Beiträgen in der Tageszeitung *Die Presse* oder in zahlreichen Social-Media-Einträgen, deutlich diskreditiert habe. Dabei ist ihm auch die unermüdliche Kompensationsarbeit in den Diasporaräumen in Form von Erinnerungsgesprächen ein Anliegen, um etwas wie Heimat bzw. Wieder-Verheimatung³ im Refugium der »durch die Phantasie erweiterten Erinnerungen« (Vertlib 2006: 102) zu finden, d.h. thematisch, aber auch formal und sprachlich von Roman zu Roman, Essay zu Essay neu zu vergewissern (Kucher 2008: 177–190; Drynda 2012: 103–117).

Eine sprachlich ungewöhnliche Signatur, geschuldet den ständig wechselnden Räumen und Sprach-Kulturen, welche u.a. wesentlich auf seine etwa zehnjährige Odyssee nach der Ausreise aus der Sowjetunion im Jahr 1981 zurückzuführen ist, hat die Kritik bereits in seinem vorwiegend in den USA angesiedelten Debutband *Abschiebung* (1995) ausgemacht und in der Roman-Autobiographie *Zwischenstationen* in den

3 Vertlib äußert sich ziemlich kritisch zur Frage der Ver-Heimatung (Vertlib 2010/2011: 134–137; Vertlib/Schwaiger 2011).

Rang eines kanonischen Textes erhoben. Sie tritt uns auch auf der ersten Seite von Vertlibs Romans *Schimons Schweigen* (2012) entgegen und fächert sich, je nach Begegnung, neben dem Deutschen auf weitere vier bzw. fünf Sprachen auf: Englisch, Russisch, Hebräisch, Aramäisch und Arabisch. Zwar handelt es sich dabei meist nur um Sprachsplitter und nicht um diskursiv tragende Abschnitte oder gar Kapitel, aber auch diese stehen als Fragmente für aufgesplitterte komplexere Identitäten, seien es (Im)Migrant:innen, etwa russische in Israel, seien es arabisch-palästinensische Figuren, deren Verortung keineswegs sicher ist und die sich z.T. als Händler (oder für Händler Tätige) in die Mentalität ihrer (vorwiegend touristischen) Klientel, aber auch potenzieller Immigrant:innen zu versetzen trachten. Dabei verwischen mitunter traditionelle oder die durch die aktuellen Konflikte vorgegebenen Grenzen, wenn z.B. ein christlicher Palästinenser (Khalil) mit einem russisch-israelischen Juden, dessen israelischer Frau und dem Ich-Erzähler, der in *Schimons Schweigen* seine Nähe zur Autorinstanz keineswegs chiffriert, einen Disput über die zweite Intifada sowie über das schwierige Zusammenleben von Israelis und Arabern austrägt und dabei Mosche, dem russischen Israeli, der Hebräisch spricht, auf Hebräisch seine Sicht der Dinge darlegt, um am Ende dem Erzähler auf Englisch zu sagen: »Let's give the old city of Jerusalem to Austria [...] Isn't that a good idea?« (Vertlib 2012: 110). Natürlich ist das keine gute Idee, vielleicht nicht einmal ein treffendes Bonmot, aber Vertlib zielt damit wohl auf die nahezu ausweglose Verstricktheit von Problemlagen, die in subkutaner Weise eigentlich auch das Thema des Romans insgesamt ist. So lässt Vertlib sein Ich denn auch zwischenbilanzieren: »Nur ein Diaspora-Jude mit Migrationshintergrund, der in einem Land wie Österreich lebt, kann einen Palästinenser wirklich verstehen« (ebd.: 117). Ob er das wirklich kann, bleibt dahingestellt. Immerhin gelingt es ihm, das große Geheimnis, das über seiner väterlichen Familiengeschichte liegt und lastet und im Titel des Romans, d.h. im Schweigen des ehemaligen Freundes und Mitstreiters seines Vaters Schimon verankert ist, bis zum Schlusskapitel offen zu halten und in diesem nach einer Fülle von Begegnungen im und Fahrten quer durch das Land, bei der das Ich zugleich seine Identität und sein Judentum zu definieren trachtet, letzteres als »undefiniertes«

(ebd. 60), das allerdings in einer Szene am Damaskus Tor vom täglich lauernenden Konflikt eingeholt zu werden droht (ebd.: 168), aufzudröseln. Was sich dabei herauskristallisiert, lohnt das lange Warten, die hochgespannte Suspense.

An dieser »unsichtbare[n] Grenze zwischen dem jüdischen Westen und dem arabischen Osten der Stadt« (ebd.:168) nimmt das Ich zum wiederholten Mal den »handgeschriebenen russischen Text« (ebd.: 171) Schimons an den Vater zur Hand, in dem der große Vorwurf und Bruch nach der Ausreise der Familie des Ich-Erzählers aus der Sowjetunion und dem fluchtartigen Verlassens Israels, d.h. der Rücknahme der Alija, dem ehemals gemeinsamen Projekt der beiden Freunde und – illegalen zionistisch orientierten – Oppositionellen festgehalten ist. Es geht dabei also um die tragische Geschichte und Verquickung von staatlicher Gewalt und wechselseitigem individuellen Versagen in einer, freilich durch folterartige Umstände herbeigeführten Grenzsituation, die eine nachträgliche Aussprache zu Lebzeiten offenbar nicht mehr ermöglicht hat. Und es ist in dieser Form auch eine ergänzende Nachschrift zum Roman *Zwischenstationen*, in dem gerade die Motivlagen für das zweimalige Verlassen Israels nie bis in die tiefsten Winkel hin ausgeleuchtet wurden bzw. noch nicht ausgeleuchtet werden konnten, – eine über die Zeit der Niederschrift und der Veröffentlichung des Romans hinausreichende Auseinandersetzung mit der destruktiven Potenz totalitärer Systeme ebenso wie eine formal hochinteressante, das Individuum in kühnen, hoffnungsvollen Projekten wie in seiner tiefsten Verzweiflung und Ohnmacht vorführenden unpräzisen und sprachlich doch auch experimentellen Narration hart an der Realität und doch nicht in ihr allein aufgehenden literarischen Gestaltung. Mit anderen Worten: ein Freischreiben aus dem »Stacheldraht« der Erinnerung heraus, wie es so kennzeichnend für die hier zur Diskussion gestellten beiden Schriftsteller:innen, aber darüber hinaus wohl auch für den Großteil der Generation der aus der ehemaligen Sowjetunion in die deutsche Sprach-Kultur eingewanderten Stimmen zu gelten scheint, die sich dessen wohl bewusst sind, wozu totalitäre Systeme bereit sind und was sie anzurichten vermögen, wie dies Gorelik schon eine Woche nach dem Angriffskrieg gegen die Ukraine in einer Stellungnahme festhielt, wenn

sie auf die weitreichenden Konsequenzen dieses Krieges verwiesen hat, der »sich durch Lebensläufe und historische Narrative ziehen« wird, »weil sie zu einem Erbe werden, mit dem folgende Generationen umgehen müssen« (Gorelik 2022).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Gorelik, Lena (2022): »Was der Krieg mit uns macht«, in: *Bayrischer Rundfunk*, 03.03.2022, <https://www.br.de/kultur/autorin-lena-gorelik-ukraine-100.html> [Zugriff am 01.09.2022].
- Gorelik, Lena (2021): *Wer wir sind*, Reinbek: Rowohlt.
- Vertlib, Vladimir (2012): *Schimons Schweigen*, Wien: Deuticke.
- Vertlib, Vladimir/Schwaiger, Saskia (2011): »Reise zu meinen Wurzeln«, in: *NU. Jüdisches Magazin für Politik und Kultur* 16, <https://nunu.at/artikel/reise-zu-meinen-wurzeln/> [Zugriff am 04.12.2022].
- Vertlib, Vladimir (2010/2011): »Die Ambivalenz der Diasporagefühle«, in: *Das Jüdische Echo* 59, S. 134–137.
- Vertlib, Vladimir (2006): *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur*, Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006, Dresden: Thelem.

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (2014): *Geschichte und Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: C.H. Beck.
- Aumüller, Matthias/Wilms, Weertje (Hg.) (2020): *Migration und Gegenwartsliteratur*, Paderborn/München: Fink.
- Drynda, Joanna (2012): »Der ewige Jude im Hamsterrad«. Zur Literatur und zum Literaturverständnis von Vladimir Vertlib«, in: *Aussiger Beiträge* 6, S. 103–117.

- Isterheld, Nora (2017): »*In der Zugluft Europas*«. *Zur deutschsprachigen Literatur russischstämmiger AutorInnen*, Bamberg: University Press.
- Löffler, Sigrid (2021): »Ein Glasschränkchen als Schrein«, in: *Deutschland-Funk*, 07.01.2021, https://www.deutschlandfunkkultur.de/lena-gorelik-wer-wir-sind-ein-glasschraenkchen-als-schrein.950.de.html?dram:article_id=499634 [Zugriff am 02.09.2022].
- Kucher, Primus-Heinz (2008): »Vladimir Vertlib – Schreiben im kulturellen ›Zwischenbereich‹«, in: Bürger-Koftis, Michaela (Hg.): *Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, Wien: Präsens, S. 177–190.
- Wolffheim, Franziska (2021): »*Wer wir sind* von Lena Gorelik«, in: *Der Tagesspiegel* vom 31.05.2021, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/mogenswert-4253698.html> [Zugriff am 01.09.2022].

Sprachreflexion und textinterne Mehrsprachigkeit in Ivna Žics *Die Nachkommende* und Lena Goreliks *Wer wir sind*

Monika Riedel

1. Einleitung

Die unbezweifelbare Bedeutung der Mehr- und Anderssprachigkeit als Thema, Motiv und Erzählverfahren für die deutschsprachige Gegenwartsliteratur wird in den letzten Jahren verstärkt zur Kenntnis genommen. Dies belegen nicht nur die anhaltenden (Selbst-)Kommentierungen der Autor:innen in einem breiten Repertoire von Metatexten, auch infolge des sich anbahnenden gesellschaftlichen Paradigmenwechsels, sondern auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit literarischer ›Sprachspurensuche‹, den Formen textinterner Mehrsprachigkeit und den Techniken multilingualen Schreibens. Zwar kann die aktuelle manifeste Mehrsprachigkeit der literarischen Texte als Ausdruck der Tatsache gesehen werden, dass Literatur stets auch als Resonanzraum ihrer Entstehungszeit fungiert, sie somit für kulturelle Vielfalt steht, aber Literatur ist als ganzheitliche ästhetische Erfahrung genuin mehrsprachig (vgl. Blum-Barth 2021: 11 und 13). Die mehrsprachige Gegenwartsliteratur erzeugt allerdings bewusst auch »eine Strukturähnlichkeit von poetischer und fremder Sprache«, die Esther Kilchmann (2012: 110) als die »Poetizität der Fremdsprache« bezeichnet hat.

Der vorliegende Beitrag befasst sich – von diesem Befund und dieser Prämisse ausgehend – mit den Implikationen der Mehr- und Anderssprachigkeit für die Erzähl- und Schreibweisen der Schriftstellerinnen Ivna Žic und Lena Gorelik. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, welche Funktion Sprachen (hier das Kroatische und das Russische) in den im Titel erwähnten Romanen erfüllen und inwieweit sie einerseits in die literarische Versprachlichung und Inszenierung von (post-)migrantischen Brüchen mit hineinspielen, andererseits die Literatursprache beeinflussen und mitgestalten.

Den kontextuellen Bezugsrahmen des Beitrags bildet die literarische Mehrsprachigkeitsforschung zu sog. Sprachwechsler:innen im deutschsprachigen Raum infolge der Migrationsbewegungen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (vgl. Bürger-Koftis/Schweiger/Vlasta 2010; Siller/Vlasta 2020).

Meine Überlegungen beginnen mit dem Berichtteil über die theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Themenkomplex, wobei vor allem auf das wahrgenommene Ungleichgewicht zwischen der Fokussierung manifester Mehrsprachigkeit und der Präsenz der ›Erstkultur‹ in der ›Zweitkultur‹ zu Ungunsten des kreativ-experimentellen Umgangs mit Sprach- und Kulturdifferenzen eingegangen wird (vgl. Blum-Barth 2015: 12). Danach werden die Besonderheiten der Sprachreflexion und des multilingualen Schreibens mit dem oben genannten Erkenntnisinteresse in den beiden Romanen näher beleuchtet. Im Fazit wird schließlich versucht, die Analyseergebnisse im Gestaltungsspektrum des thematischen Horizonts Migration, Erinnerung, (weibliche) Biografie und Zugehörigkeit zu betrachten.

2. Mehrsprachigkeit in der Literatur und literarische Mehrsprachigkeit

Für die Forschung füg(t)en die Migrationsprozesse des 20. und 21. Jahrhunderts der umfangreichen Liste der Autor:innen, die von einem lebensweltlichen Sprachwechsel betroffen waren und sind oder individuell motiviert Mehrsprachigkeit als Vehikel ihres literarischen

Schreibens betrachte(te)n, stets neue Namen hinzu, die aber lange nur punktuell Aufmerksamkeit fanden. Als sich der Romanist Georg Kremnitz 2004 dem Phänomen näherte, musste er feststellen, dass Literaturwissenschaft, Soziologie und Sprachwissenschaft bei ihren noch spärlichen Untersuchungen im eigenen fachdisziplinären Rahmen blieben,¹ die Literaturwissenschaft »gewöhnlich in einem biographischen oder ästhetischen« (Kremnitz 2004: 8). Wegen der diagnostizierten Vernachlässigung der Kommunikation in der Sprachwissenschaft, war er um einen »kommunikationssoziologischen Überblick« zur Mehrsprachigkeit *in der* Literatur bemüht und strebte eine »enge Verknüpfung zwischen *interner* (also formaler) und *externer* Sprachbetrachtung« (ebd.: 12, Herv. i. O.) an. Dieser Beitrag folgt seiner Begriffsbildung² und rekurriert im Zuge der Beschreibung der autofiktionalen Auseinandersetzung und gesellschaftspolitischen Selbstpositionierung der Autorinnen auf einzelne Aspekte seiner Untersuchungen zum Zusammenhang zwischen »Sprechen und Identität« (vgl. ebd.: 83–103) und der (insbesondere objektiven) Kriterien für die Wahl der Literatursprache (vgl. ebd.: 121–169).

Seit dem Erscheinen der grundlegenden Arbeit von Kremnitz scheint allerdings der »hohe Druck [sowohl] sprachlicher Korrektheit [als auch] ästhetischer und stilistischer Akzeptanz« (Kremnitz 2004: 7), denen Schriftsteller:innen in der Öffentlichkeit allgemein ausgesetzt waren, nachzulassen oder er steht zumindest zur Debatte. Dies belegt nicht nur die öffentliche Wahrnehmung etwa Tomer Gardis und seiner Romane *Broken German* (2016) und *Eine runde Sache* (2021), sondern insgesamt auch der Wandel der feuilletonistischen Kommunikation über Schriftsteller:innen, die die (autobiografische) Erfahrung von Migration, Transkulturalität und Mehrsprachigkeit literarisch aufgreifen (vgl.

1 Vgl. zum »Tabu der Grenzüberschreitung« zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft auch Utsch 2010: 278.

2 Vgl. textinterne oder intratextuelle Mehrsprachigkeit, jene Form der Mehrsprachigkeit in der Literatur, also »innerhalb eines Textes mehrere Sprachen verwendet werden« (Kremnitz 2004: 14).

Riedel 2022). Ob und inwieweit die Literatur von der wachsenden Skepsis gegenüber dem Konzept ›Muttersprache‹ (vgl. Yildiz 2012; Dewaele/Bak/Ortega 2022) und der aktuell in mehreren Wissenschaftsdisziplinen geführten Diskussion um (Neo-)Linguizismus (vgl. Dirim/Pokitsch 2018), um die Abwertung bestimmter Sprachen und Sprachvariäteten, profitieren wird, ist allerdings vorerst unklar.

Ebenfalls wurde in den vergangenen Jahren der Diskurs durch diverse Studien und literaturwissenschaftliche Fallanalysen, die die Funktion und/oder das Kreativpotenzial der Mehrsprachigkeit für das literarische Schreiben untersuchten, belebt (vgl. Bürger-Koftis/Schweiger/Vlasta 2010; Cornejo 2010; Radaelli 2011; Kilchmann 2012; Chiellino/Shchyhlevska 2014; Blum-Barth 2015; Helmich 2016; Dembeck/Parr 2017; Siller/Vlasta 2020; Blum-Barth 2021). Dabei rückte der »Gebrauch einer fremden Sprache als Grundform poetischer Verfremdung« (Kilchmann 2012: 110) allmählich in den Fokus und sprachlich-kulturelle Codes, Wort- und Sprachspiele sowie die dem translingualen Schreiben eigene Sprachlatenz wurden als charakteristische Dispositionen multilingualer Gegenwartsliteratur aufgegriffen. Letzteres kann

»[i]m Unterschied zur manifesten Mehrsprachigkeit als horizontale Form [...] als vertikale Form der literarischen Mehrsprachigkeit aufgefasst werden. Denn während manifeste Mehrsprachigkeit an der Oberfläche des Textes in Form von anderssprachigen Einsprengseln sichtbar wird (das Nebeneinander der Sprachen), ist latente Mehrsprachigkeit in der Hülle der Basissprache des Textes ›vergraben‹, inkorporiert, häufig verschlüsselt (das Ineinander der Sprachen)« (Blum-Barth 2020: 78).

Da die »einsprachige Mehrsprachigkeit« (Blum-Barth 2021: 55) seit der Wende zu den bevorzugten Schreibweisen vieler mehrsprachiger Autor:innen gehört, muss diese Verschiebung laut Natalia Blum-Barth (vgl. ebd.: 64f.) mit Kritik einhergehen. Sie richtet sich gegen eine bewusste Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes auf die »Mehrsprachigkeit [...] an der Textoberfläche« (Helmich 2016: 17) oder

solche Textanalysen, die eine entsprechende Unterscheidung vornehmen, ohne allerdings später die implizite Mehrsprachigkeit der Texte zu berücksichtigen.

Abgesehen davon, dass aus der Perspektive einer sprachunkundigen Leser:innenschaft beide Vorgehensweisen aufschlussreich sein können und somit ihre Berechtigung haben, wird in diesem Beitrag grundsätzlich davon ausgegangen, dass die konkreten Realisierungen von manifester und latenter Mehrsprachigkeit in den literarischen Texten erheblich variieren können, sodass die Frage nach ihrer Mehrsprachigkeit von Fall zu Fall unterschiedlich und textbezogen beantwortet werden muss (vgl. Blum-Barth 2021: 68). Diesem Umstand Rechnung tragend folgen hier die kurzen Analysen zweier Gegenwartsromane zu der Art ihrer Denkweise über Sprache(n) und zu der Funktion ihrer Mehrsprachigkeit.

3. Sprachreflexion und multilinguales Schreiben bei Ivna Žic und Lena Gorelik

Sprache (und Sprechen) ist in den Texten von Ivna Žic und Lena Gorelik eine zentrale Kategorie, die unmittelbar mit den Themen Herkunft, Heimat und Zugehörigkeit in Verbindung steht. In den hier behandelten Romanen gehen sie einerseits der sprachlichen Kodierung der von außen – durch Familie und Freunde oder die Mehrheitsgesellschaft – an die Erzählerinnen herangetragenen migrationsbezogenen Identitätszuschreibungen nach, andererseits loten sie die Rolle der Sprache für die Konstruktion von Mehrfachzugehörigkeiten aus. Beide Inhalte werden zudem an die Frage nach einer adäquaten Erzählhaltung und eine vertretbare ›Sprache‹ gekoppelt, die die vielfältigen Erfahrungen mehrerer Generationen auch aus der jeweils eigenen Perspektive einbeziehen soll.

Ivna Žic hat ihren Debütroman *Die Nachkommende* nach mehreren erfolgreichen Jahren als Theaterregisseurin und -autorin vorgelegt. Die formal offene Erzählstruktur des Romans liegt im Erzählgegenstand begründet: Die namenlose Ich-Erzählerin ist mit dem Zug auf dem Weg von ihrem verheirateten Liebhaber aus Paris nach Kroatien, wo

sich, wie jedes Jahr, ihre Familie auf der »Großmutterinsel« (Žic 2019: 15) versammelt hat. Während ihrer Fahrt und ihres dreitägigen Aufenthalts, fügen sich aus ihren Erinnerungen, Gedankengängen und Erfahrungen drei Lebensläufe punktuell zusammen: die geheimnisvolle Geschichte des Großvaters, der wie der Liebhaber der Erzählerin Maler war, sich in Paris versuchte und später seine Träume begraben musste, nach der Rückkehr in die Heimat über sie nicht sprach und auch nicht mehr malte; die der Eltern, die vor dem Jugoslawienkrieg in die Schweiz geflohen sind und der Selbstfindungsprozess der Erzählerin vor dem Hintergrund ihres Liebesverhältnisses, das sie nicht beenden kann, obwohl es ihr nicht gut tut.

Lena Gorelik setzte sich bisher in mehreren deutsch-russisch-jüdischen Familienromanen mit Themen wie Erinnerungskultur, Einwanderung, Anderssein und Freundschaft auseinander und beteiligte sich mit einem Langessay an aktuellen gesellschaftspolitischen Debatten um »Integration« und jüdische Identität. In *Wer wir sind* erzählt ihr Alter ego, die Schriftstellerin Lena,³ ihre persönliche Geschichte und ihre (eigene Version der) Familiengeschichte, in der ebenfalls drei Generationen und ihre Kämpfe um autonome Räume und Selbstbehauptung lebendig werden. Auch das Beschwiegene und das Belastende bekommen in beiden Romanen ihren Platz, teils als (angesprochene) Leerstellen⁴, teils werden sie zu Wort gebracht, »um alles, was uns zusammenhält« (Gorelik 2021: 78) aufzuschreiben.

3 Zur Handhabung der fiktionalisierten Autorenpersönlichkeit bzw. der Gattung Autofiktion bei Gorelik vgl. Heiss 2021: 45–64.

4 Diese betreffen insbesondere die Großelterngeneration: So muss in *Die Nachkommende* vor allem die Lebensgeschichte des Großvaters im Detail unerzählt bleiben bzw. erfunden werden, »denn Worte gab es von allen Seiten nur wenige« (Žic 2019: 24), während in *Wer wir sind* öfter die Rede von »Fragen, nicht gestellt« (Gorelik 2021: 72f.) ist, die z.B. die (Liebes-)Beziehung der Großeltern zueinander betreffen.

3.1 Ivna Žic Roman *Die Nachkommende* oder »Zagreb ist ein slanač«⁵

Ivna Žic setzt sich in ihrem Roman mit dem »Bruch« (114), den die Auswanderung verursacht, aus zwei miteinander verschränkten Perspektiven auseinander: Für die Familie der Erzählerin ist diese Erfahrung »unser Nullpunkt, von dort wächst alles aus zwei Richtungen heraus« (13), sodass sich ihr Leben fortan, zeitversetzt zwar, aber vervielfacht an mehreren Orten abspielt und alle zu einem »Sprachspagat« (12) zwingt. Dieser Umstand findet in den formal-stilistischen Textmerkmalen einerseits in der Zersplitterung des Textes, wodurch der Roman stellenweise den Charakter einer Text-Collage hat, andererseits in der manifesten Mehrsprachigkeit seine Entsprechung. Die Erzählerin selbst prägt das Pendeln zwischen Ländern bzw. Städten, mit dem ihre Familie im Laufe der Jahre versucht hatte, die räumliche Diskontinuität aufzuheben, insofern potenziert, dass das Losfahren und das Unterwegssein, aber auch das Auf- und Abbrechen für sie zu einer Lebensform wird. Ob der Begriff des Nomadischen tatsächlich ihrer Selbstbeschreibung entspricht, wie es ihrer Generation öfter unhinterfragt und ihren »Migrationshintergrund« verklärend attestiert wird (vgl. Pörzgen 2017: 46), lässt sich trotz der selbstreflexiven Komponente nicht zweifelsfrei klären.

Im Roman wird Mehrsprachigkeit grundsätzlich als Disposition der globalisierten Welt erfahrbar gemacht. Sprachen begleiten uns im Alltag als ein »Grundrauschen«. Nicht nur in offenen Gesellschaften ist das Individuum mit einer Sprachkulisse aus bekannten und unbekannt Sprachen und Sprachvarietäten (sowie deren situationsgebundenen und individuellen Realisierungen) konfrontiert. Bei Žic sind »die alten Gastarbeiterbusse« (106), die »quer durch Europa« fahren, »einmal runter und dann wieder hoch, wie wir sagen« (vgl. »idemo gore, idemo

5 Im Folgenden zitiert nach Žic 2019 mit einfacher Seitenzahl direkt im Fließtext, hier 31. Der Umgang mit den kroatischen sprachlichen Elementen richtet sich im vorliegenden Beitrag nach dem Schreibverfahren der Autorin (vgl. die Erklärungen im Fließtext), sodass auf Übersetzungen dort, wo die Autorin selbst auf sie verzichtet hat, ebenfalls verzichtet wird.

dole«, [107]) ein Symbol hierfür. Die während der Fahrt gesprochenen und gehörten Sprachen sind Kroatisch, Englisch und Schweizerdeutsch (vgl. 113), in einigen Dialogen findet durch die Mischung des Kroatischen und des (Hoch-)Deutschen auch Code-Switching (vgl. 110 und 127) statt. Dass man Sprachen und Sprachvarietäten beim Hören im Alltag mal versteht, mal eben auch nicht, verdeutlicht der stellenweise Verzicht auf Übersetzung.

Mehrsprachigkeit ist im Roman zudem ein historisches Phänomen, woraus sich schlussfolgern lässt, dass Sprache, wie sie im Roman gedacht wird, einer prozesshaften Veränderung unterliegt. Die Sprachkontakte und die daraus resultierenden Sprachvermischungen in diachroner Perspektive werden von den Sprecher:innen oft nicht mehr reflektiert: Die Großeltern und Eltern benutzen, wenn sie Kroatisch sprechen, in Aussprache, Schreibweise und Flexion der annehmenden Sprache angepasste Lehnwörter aus dem Deutschen oder Italienischen:

»Sie kannten und sprachen unzählbar viele deutsche Wörter, ausgesprochen wie der *ajeršpajz* der Großmutter, den sie auf dem *šparhet* zubereitete, wie der *šlafrok*, den sie tagsüber trug, und das *bade-cimer*, in dem sie sich *šminkte* und die *viklere* in die Haare drehte, *nebudi šlampav* oder *kako si šlank*, sagte sie oft, du bist so schlank und sei nicht so schlampig, und schnitt den *paradajz* in den Salat. [...] Die Großmutter und der Großvater lebten in der Stadt der *purgeri*, Bürger, die lange nach Österreich hingehört hatten. Die Inselgroßmutter wiederum schnitt den *pomidor* und lauschte nach Italien. (145)«

Schließlich ist die durch die Auswanderung erzwungene Mehrsprachigkeit ein soziales Phänomen, das sich nicht im Verstehen und Nichtverstehen der anderen Sprache erschöpft, sondern auch (vielfach ambivalente) Gefühle erzwingt, die, um mit Joanna Pfaff-Czarnecka (2012: 8) zu sprechen, Einfluss auf die »emotionale soziale Verortung [haben], die durch gemeinsame Wissensvorräte, das Teilen von Erfahrungen oder die Verbundenheit durch Bande von Gegenseitigkeit entsteht und bekräftigt wird, die man nicht explizit zu thematisieren braucht«. Wenn die

Ich-Erzählerin ihre Zugehörigkeit zu Land, Stadt oder Gemeinschaft in den Blick nimmt, ist ihre Existenz als Doppelpassinhaberin (vgl. 111f.) eine Randnotiz, ihre Identität als Schweizerin eine Selbstverständlichkeit. Während aber für die Verlorenheit und Fremdheit ihrer Eltern in der Schweiz, »in der Sprachküche, die das Land, aus dem sie hergefahren waren, nachahmte« (144), ihre fehlenden Sprachkenntnisse weniger ausschlaggebend waren als ihre ablehnende Haltung gegenüber dem neuen Umfeld (vgl. »Grünzeug« als bewusste Verballhornung der Grußformel »Grüezi«, [145]), schleichen sich in den Emotionshaushalt der Erzählerin die Gefühle der Distanz und Entfremdung gegenüber ihrem Herkunftsland und ihrer Verwandtschaft ungewollt – über die schwindende Lesbarkeit sprachlicher Codes – ein. Der Verlust der selbstverständlichen Zugehörigkeit manifestiert sich zunächst in der Verwendung des »falschen« Personalpronomens nach der unmittelbaren Ankunft (zu Mechanismen der Inklusion und Exklusion bzw. dem Bekenntnischarakter der Zugehörigkeit vgl. »Jetzt bist du wieder hier, jetzt kannst du wieder uns sagen, nicht euch. Das sind doch alles wir« [22]) und in einer Desautomatisierung der Verwendung des Kroatischen, die die Erzählerin anhand eines Einkaufs beim Bäcker wie folgt beschreibt:

»Jedan slanac, einen slanac, i jednu vodu, wiederhole ich und höre jedem Wort zu, jedan eins, Wasser voda, slanac slanac, [...], es ist nur so, [...], dass ich jedes Mal aufs Neue verstehen muss, dass das, was ich so beiläufig sage, stimmt. Das es genauso klingt wie bei allen vor mir und wie beim Herren nach mir, dass es genau von hier klingt, [...], dass es bei mir aber nachklingt und nachfragt, warum das Gesagte so anscheinend sicher hierhin passt.« (32)

Es handelt sich hierbei um eine Erfahrung, die mit der über zwanzigjährigen Exterritorialität des Kroatischen in der Schweiz zusammenhängt, wo die Herkunftssprache der Eltern zu einer »Familientischsprache, Küchentischsprache« wurde und sich als »aufbewahrte Sprache« (34) nicht weiterentwickeln konnte. Obwohl die Erzählerin sie entsprechend der Erwartungen der Eltern und Verwandten pflegt, bemerkt sie, dass sie

sich »hier [in Kroatien] auf offener Straße so anders« (ebd.) bewegt, als in der kleinen Küche in der Schweiz:

»Da sind Straßen und Plätze, da sind laut rauschende Cafés und Bars, da sind das Kino Europa, Mala Kavana, Nama, wieder und wieder: pekarnica, als würden sich alle nur von weißem Brot und krafne ernähren; da sind beschriftete Mülleimer, da ist der Eismann, jagoda, čokolada, vanilija, šumsko voće, da sind Zeitungen, Nachrichten, Graffitis an den Wänden, da sind Ožujsko, Karlovačko, Tomislav, Nikola, Andria i Krešo, volim te, bijeli kruh i kiflice, da sind Weinsorten, Kaffeesorten, Torten und Fluchworte, die schimpfen, loben und beides zugleich können, da ist eine herrlich hergerichtete Zagreber Dame, die einer jungen Frau entgegenruft: Isuse kak si zgodna! 'Bem ti miša kak si zgodna! da ist der unübersetzbare Moment, fluchen, beten oder beides zusammen, es hilft der hergerichteten Dame zu sagen, wie schön die junge Frau sei, Jesus und verflucht noch mal, beides kommt da nicht heran, da ist eine Sprache, die davonrennt wie ein übermütiges Kind und gleich stolpert. Diese Sprache, eine oder meine, das Kind oder der Greis, nie richtig, klingt, wie die Eltern in der Küche sprechen und nie so alt, wie sie in Zahlen wirklich ist, klingt im Sommer einen Sommer hinterher und in der Bank oder Post viel zu persönlich, sie kann Großeltern ansprechen und tut es beim Postbeamten gleich [...].« (34f.)

Was in einem größeren Zusammenhang auf dem Spiel zu stehen scheint, ist das »unbekannt bekannte« (40) Zagreb, ein Erfahrungsraum, zu dem man durch eine drei Generationen umfassende Familienabfolge gehört, und

»diese[r] unheimliche [...] Zustand, alles zu kennen oder nichts. Oder: nichts zu wissen und alles zu verstehen. Blind durch die Straßen gehen zu können. Alles zu wissen, nichts zu verstehen. Diese Stadt, durch die schon die pelzmanteltragende Großmutter ging, durch die der flänierende Großvater ging und durch die die Mutter ging, als sie selber noch eine Tochter war« (ebd.).

Das ursprüngliche »Bescheid wissen« (44) durch einen gemeinsamen Alltag wird abgelöst durch sporadische Besuche im Sommer oder zu Hochzeiten und Beerdigungen. Man kommt hierhin, wird aber dort, wo man wohnt, kaum besucht und es interessieren die Orte und Menschen, von denen man erzählt, auch keinen (vgl. 47 und 49). Deswegen kann man »leise beleidigt« (47) sein, muss aber wegen des von der Verwandtschaft ausgeübten kollektiven Anpassungsdrucks trotzdem immer wieder anreisen.

Dass Žic die Frage nach der Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit auch auf der formalen Ebene variiert, verdeutlicht das Wechselverhältnis zwischen der Thematisierung und der Realisierung der Mehrsprachigkeit (vgl. Blum-Barth 2020: 59). Zwar braucht die Verwendung des Kroatischen in der Heimat wegen der Distanz und des reduzierten Sprachgebrauchs in der Schweiz immer wieder eine Neujustierung (vgl. 35), aber gleichzeitig widersetzen sich die anderssprachigen Einsprengsel monolingualen sprachlichen Normierungen. Wenn also Wörter, die im deutschen Text nicht, wie bei fremdsprachlichen Begriffen üblich, durch eine kursive Schreibweise markiert, kroatische Substantive großgeschrieben und auf diese Weise »ingedeutscht« werden (vgl. »Šurlice«, [16]) oder durch parallele Verwendung Sprachen und Schreibweisen gleichberechtigt nebeneinanderstehen (vgl. »Škampi« und »Scampisauce«, [ebd.]), schafft dies durch die Entautomatisierung der Wahrnehmung ein Bewusstsein für neue (soziopolitische) Realitäten (vgl. Kilchmann 2012: 117). Ebenso wird im Roman das oppositionelle Verständnis von Zugehörigkeiten sprachlich vollzogen und ihm eine Absage erteilt. Indem die Autorin das in der Gegenwartsliteratur vielzitierte »Wo kommst du her?« der Aufnahmegesellschaften im Text zu »Kommen Sie von hier?« (32f.) der Herkunftsgesellschaft werden lässt, deren Vertreter:innen ihre Frage genauso inflationär benutzen, wie die Vertreter:innen der Aufnahmegesellschaft ihre, verdeutlicht sie wiederholt die (erzwungene) Gegenseitigkeit der sozialen Beziehungen (vgl. Pfaff-Czarnecka 2012: 12). Formal kulminiert das Insistieren in der Hervorhebung durch eine durchgehende Großschreibung »KOMMEN SIE VON HIER?« (33) und provoziert ein die Diskussion abschließendes »Ich komme hierhin« (ebd.). Demgegenüber scheint die Verbundenheit

der Erzählerin mit der Schweiz außer Frage zu stehen, denn mit dem an einer einzigen Stelle des Romans an die Erzählerin gerichteten »wo chömmed Ihr her?« (vgl. das Gespräch der Erzählerin mit einem vor fünfzig Jahren aus Luzern zugezogenen Herrn am Zürichsee, [137]) im Gegensatz zu herkömmlichen Erwartungen nicht auf eine vermeintliche ethnisch-kulturelle Fremdheit zur Schweiz angespielt wird, sondern auf ihre durch den Zürcher Dialekt markierte lokale Zugehörigkeit.

3.2 Lena Goreliks Roman *Wer wir sind* oder die »Tochter ohne Akzent«⁶

Für Goreliks autofiktionale Erzählerin ist eine Zugehörigkeit zur deutschen Gesellschaft demgegenüber keinesfalls selbstverständlich. Die Schriftstellerin Lena stellt zu Beginn des Romans *Wer wir sind* während ihres alltäglichen Nachdenkens über sprachliche Phänomene fest, dass ihre Kinder und sie zumeist eine andere Sprache sprechen, weil sie keine gemeinsame Muttersprache hätten (vgl. 10). Sie fügt hinzu: »Wenn sie weinen oder wenn sie schlafen, flüstere ich ihnen auf Russisch zu, streichelnde Worte. Es gibt mehr Platz für Zärtlichkeit in der russischen Sprache. Auf Deutsch bringe ich ihnen bei, die Stimme auch für sich selbst zu erheben.« (Ebd.) Sie offenbart damit ein dichotomisches Verständnis von Einzelsprachen und reproduziert den Mythos Muttersprache, die sie zwar verinnerlicht hat, gegen den sie sich aber später in der Erzählung ihrer Familiengeschichte auflehnen wird. Denn der Satz »Lernen Sie erst einmal richtig Deutsch«, durch den sie als Kind und ihre Großmutter und Eltern im Laufe der Jahre wiederholt Herabsetzung erfahren haben und gegen die sie sich zu wehren nicht vermochten (der Vater) oder irgendwann müde aufgaben (die Mutter), packt die »Hierarchie [...] zwischen die Buchstaben« (251), wodurch auch die Sprache der Möglichkeit beraubt wird, sich zu entwickeln (vgl. ebd.). Die Scham, die sie in den Jugendjahren wegen ihrer ethnisch-

6 Im Folgenden zitiert nach Gorelik 2021 mit einfacher Seitenzahl direkt im Fließtext, hier 245.

kulturellen und sozialen Herkunft empfand und sie zur kulturellen Mimikry zwang, um negativen Stigmata einer prekären gesellschaftlichen Situierung zu entgehen (vgl. 82f. und 240), musste zwingend in ihrem literarischen Stoff ihren Niederschlag finden (zur Selbstbestimmung durch Schreiben vgl. 229ff.). Der künstlerisch-literarische Aneignungsprozess erfolgt zwar in der Sprache, »die [ihr] am besten gehorcht« (31), aber ihr Schreibimpetus ist gleichzeitig ein sprachpolitisch kritischer, der die eigene Mehrsprachigkeit auch poetologisch produktiv macht.

In *Wer wir sind* ist die textinterne Mehrsprachigkeit vor allem im ersten Drittel dominant, in dem mehrere Kapitel einzelnen Familienmitgliedern und der Rekonstruktion ihrer Lebensgeschichten, die mehrheitlich in die Zeit vor der Einwanderung nach Deutschland fallen und zu den mitgebrachten Erzählungen zählen, gewidmet sind. Koseformen von Verwandtschaftsbezeichnungen, die die liebevolle Art der Beziehung besser ausdrücken (vgl. »бабуля«/»Babulja«, dt. Großmütterchen, [25 und 53]; »мамочка«/»Mamotschka«, dt. Mama, Mütterchen, [47]; »сынок«, dt. Söhnchen, [48]; »дедушка«/»Djeduschka«, dt. Großväterchen, [55]), Glaubenssätze und Gebote der Eltern und Großeltern, die der Erziehung des Nachwuchses dienen (vgl. »Я – последняя буква в алфавите«, dt. »Ich ist der letzte Buchstabe im Alphabet«, [9]; »Не читай на спине«, dt. »Lies nicht, wenn du auf dem Rücken liegst, das macht die Augen kaputt«, [57]), Figurenrede, die die Familienmitglieder charakterisiert (vgl. »такова жизнь«, dt. so ist das Leben, meint, dass das Leben Pflichterfüllung ist, [86]; »с умом«, dt. »mit Bedacht«, [11]), Losungen aus der Sowjetzeit (vgl. »учиться, учиться, учиться«, dt. »Lernen, lernen, lernen!«, [91]) und Kulinarisches (vgl. »Щи«/»Schtschi«, Kohlsuppe, [67]; »Smetana«, Sauerrahm, [ebd.]) werden im Text wiederholt auf Russisch genannt, ohne feste Regeln mal in kyrillischer, mal in lateinischer Schrift geschrieben.⁷ Ihre

7 Der Umgang mit den russischen sprachlichen Elementen richtet sich im vorliegenden Beitrag nach dem Schreibverfahren der Autorin. Aus diesem Grund wird auf eine durchgehende Transliteration verzichtet und die Übertragungen der Autorin werden (etwa von Koseformen von engen Familienmitgliedern

exzessive Verwendung steht im Widerspruch zum kulturellen Faktenwissen, das eher spärlich vermittelt wird, vor allem durch die Nennung von historischen Persönlichkeiten (vgl. »Lenin, Wladimir Iljitsch« [88]; »Gorbatschow« [105], »M. M. Zoschtschenko« [229], »Puschkin« [230]), Songs (vgl. das Lied des georgischen Sängers Wachtang Kikabidse, [12]) oder Zeichentrickfilme (vgl. »Чебурашка«/»Tscheburaschka«, [62]), die Generationen geprägt haben. Das Russische, das sogar während eines Besuchs in Russland immer noch »vollkommen in Ordnung« (220) ist, wird somit zum Speicher von Erinnerungen und sinnlichen Eindrücken und bleibt auf diese Weise auch für die (kollektive) Identitätsstiftung bzw. -vergewisserung weiterhin ausschlaggebend. Für das Lesepublikum unterstreicht seine Verwendung im Text die selbstdiagnostizierte umfassende Fremdheitserfahrung der Familienmitglieder auch auf formaler Ebene. Als Erstsprache ist im Roman außerdem das Jiddische der Großmutter präsent, das allerdings entsprechend des Umgangs der Mutter der Erzählerin mit ihrer weißrussisch-jüdischen Herkunft, der Parallelen zu dem der Tochter mit ihrer russischen aufweist, ihre Bedeutung im Alltag längst eingebüßt hat (vgl. »a großn dank«, [81]; »mei Vejgele«, [138]; »Ein gesund'n Kopp«, [210]).

Im zweiten Drittel des Romans findet wegen der Darstellung der Zeit nach der Einwanderung als Kontingentflüchtling nach Deutschland eine thematische Verschiebung hin zur Darstellung des Lebens im Asylheim und zum allgegenwärtigen Gefühl vom Anderssein angesichts des Status als ›Ausländer:in‹ bzw. ›Migrantenkind‹ (vgl. 248, »dass wir anders sind, dass wir geringer sind als sie« [140f.]; »Was sind wir denn hier, nichts?« [201]), zu den Anstrengungen der beruflichen bzw. schulischen Integration sowie der Erlangung der Deutsch- und Zweisprachigkeit.

Der Bruch in der Biografie manifestiert sich auf der formalen Ebene in der Reduktion anderssprachiger Elemente. Es ändert sich auch ihre Funktion, da vor allem der Spracherwerb und Phänomene der Mehrsprachigkeit reflektiert werden: die unterschiedliche Ausprägung der Sprachkenntnisse im Russischen und im Deutschen im Bereich der

oder Eigennamen) aus der kyrillischen Schrift in die lateinische als Zitate übernommen.

Fachsprache (vgl. die fehlenden Namen für Baumarten, Sträucher, Blüten und Pilzsorten im Deutschen [136 und 139]), das Nachdenken über Ausspracheregeln (vgl. die Überlegungen zum nicht-gerollten »R« [137]) und die Wahrnehmung der deutschen Dialekte (vgl. die Verwirrung der Eltern über das Eintauchen der Kinder ins Schwäbische [185f.]). Der Text arbeitet bei Begriffen aus beiden Sprachen, die Alltagsdinge und -phänomene benennen, die in der jeweils anderen Kultur so nicht bekannt sind und die als unübersetzbar deklariert werden (vgl. »Streberin« [33], »антресоли«, »antresoli«, dt. eine Art Zwischenboden, Stauraum über Türen [62]; »Место«, dt. »Platz«, als »Statthalter für Gepäckstück« [124]), sowie bei Redewendungen (»Как у белых людей«, dt. »Wie bei weißen Menschen«, im Sinne von alltäglichem Luxus [180]) mit metasprachlichen Einschüben.

Im letzten Drittel gibt es schließlich eine Verschiebung von der Familiengeschichte zur macht- und dominanzkritischen Bestandsaufnahme im Hinblick auf das Verhältnis der Mehrheitsgesellschaft und der Eingewanderten bzw. Deutsch vs. Herkunftssprachen und Monolingualität vs. Multilingualität. In der Konfrontation des sozial beobachtbaren und institutionell geforderten Verhaltens (vgl. Kremnitz 2004: 97) wird Sprache als Konstrukt entlarvt. Hier werden Sprachvergleiche rarer, es überwiegt die Auseinandersetzung mit Sprachideologien und der Konstruktion von Differenz über die Sprache anhand der Diskriminierungserfahrungen der Eltern, aber auch fremder Personen (vgl. »Lernen Sie doch erst mal richtig Deutsch, bevor Sie Bus fahren«, [251]).

Die Erzählerin beschreibt die ambivalenten Gefühle ihrer Eltern, die neben der fehlenden Anerkennung ihrer Hochschulabschlüsse (vgl. »verstaubte Diplome« [201]) vor allem aus dem gesellschaftlich-politischen Diktat der sprachlichen »Integration« (vgl. 244 und 248) als Sozialisationsziel bei gleichzeitigem Verunmöglichen der gesellschaftlichen Teilhabe wegen des Sprechens mit Akzent erwachsen. Zu diesem Zeitpunkt hat sich die Erzählerin den Weg aus der Unsicherheit, Fremdheit, Demütigungen und Scham allmählich erkämpft, erschafft dafür »ein eigenes Wort [...]: mögenswert« und baut »deutsche Buchstaben zu einem Wall« (145). »Überleben wird meist gestampft, es wird nicht geschlichen« (ebd.), proklamiert die »Tochter ohne Akzent« (245), ergreift das Wort,

(wider-)spricht, stellt sich schützend vor ihre Eltern (vgl. 249). Als deren Enttäuschung über den gefühlten Sprachverlust (vgl. deutsche Wörter im Familienrussisch, [185f. und 254]) und die aus den unterschiedlichen Alltagsrealitäten erwachsende sprachliche Ferne zu den Enkelkindern (vgl. 282), die sie für die Lockerung der Familienbande verantwortlich machen, offenkundig wird, nimmt sie ihre erneute Sprachlosigkeit zum Anlass, ihre Erkenntnisse und Erfahrungen auch literarisch aufzuarbeiten. Sie legt sich ihre Erinnerungen in erzählbare Geschichten zurecht (vgl. 263), hört auf, in ihrer literarisch-ästhetischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit allen gerecht werden zu wollen, und lehrt ihre Kinder, »die Dinge anders zu machen, als das in [ihrer] Kindheit üblich war« (283). Sprache wird auf diese Weise zum Mittel des Widerstands gegen vorgegebene Identitätsrollen und steht für Unabhängigkeit und Nonkonformität.

4. Fazit

Die hier behandelten Romane *Die Nachkommende* von Ivna Žic und *Wer wir sind* von Lena Gorelik thematisieren auf mehreren Zeitebenen eine durch Auswanderung geprägte Familiengeschichte, deren in der Überlieferung vorhandene Brüche und Lücken in der sprachlichen Imagination bewältigt werden. Die beiden exemplarischen Erzählungen über transkulturelle Biografien nehmen dabei das Wechselspiel von Sprache und Zugehörigkeit in den Fokus. Obwohl die Einzigartigkeit der Muttersprache nicht mehr ungebrochen zur identitätswirksamen Selbstbeschreibung der erzählenden Tochtergeneration gehört, machen sie den Sprachverlust als Symptom einer transgenerationalen Entfremdung innerhalb der Familien aus. Mit der Aufnahme der Erstsprache in die Literatursprache werden einerseits die in den Sprachen »abgespeicherten Eigenerfahrungen, kulturellen Prägungen, Vorstellungen, Codierungen im Prozess des Schreibens zusammen- und auseinandergeführt« (Blum-Barth 2015: 13), andererseits wird durch multilinguale Schreibverfahren wie Sprachwechsel, Sprachmischung, Mehrsprachigkeit in der Figurenrede, Zitate, Mehrschriftlichkeit und Übersetzung,

mit je eigener Schwerpunktsetzung der Autorinnen, Mehrsprachigkeit inszeniert.

Neben den am Ende der Aushandlungsprozesse der Erzählerinnen stehenden sprachlich-kulturellen Mehrfachzugehörigkeiten erfahren die Sprachpraktiken der Großeltern und Eltern eine Repräsentation. Denn ganze Generationen von Eingewanderten sprechen die lokale Sprache »oft mit Nachklang. Mit Geschichten dahinter, mit Geschichte, und fallen auf. Fallen heraus, andauernd. [...] Versuchen alles viel richtiger zu machen, als wir [ihre Nachkommen] es tun, und klingen immer anders.« (Žic 2020) Die beiden Autorinnen verfolgen deswegen mit ihrem literarischen Schreiben auch eine kultur- und sprachpolitische Agenda (vgl. Dembeck/Parr 2020: 11), nämlich einen alternativen Umgang mit der lebensweltlichen Mehrsprachigkeit zu etablieren, der die sprachlichen Ressourcen und die in ihnen mitschwingenden Geschichten wertschätzt, wodurch »Klänge und Nachklänge«, um noch einmal mit Ivna Žic (2020) zu sprechen, nicht mehr »unklingend gemacht werden« müssen, um dazuzugehören.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Gorelik, Lena (2021): *Wer wir sind*. Roman, Berlin: Rowohlt.

Žic, Ivna (2020): Ich frage dich nicht, wer du nicht bist. Hamburger Poetikvorlesung; https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18752:die-hamburger-poetikvorlesung-der-dramatikerin-ivna-zic&catid=53&Itemid=83 [Zugriff am 15.10.2022].

Žic, Ivna (2019): *Die Nachkommende*. Roman, Berlin: Matthes & Seitz.

Sekundärliteratur

- Blum-Barth, Natalia (2021): *Poetik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Blum-Barth, Natalia (2020): »[W]enn man schreibt, muss man [...] die anderen Sprachen aussperren«. Exkludierte Mehrsprachigkeit in Olga Grjasnowas Roman *Gott ist nicht schüchtern*, in: Barbara Siller/Sandra Vlasta (Hg.), *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*, Wien: Praesens, S. 49–67.
- Blum-Barth, Natalia (2015): »Einige Überlegungen zur literarischen Mehrsprachigkeit, ihrer Form und Funktion«, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6, S. 11–16.
- Blum-Barth, Natalia (Hg.) (2015): *Literarische Mehrsprachigkeit. Sonderheft der Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6.2.
- Bürger-Koftis, Michaela/Schweiger, Hannes/Vlasta, Sandra (Hg.) (2010): *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Wien: Praesens.
- Chiellino, Carmine/Shchyhlevska, Natalia (Hg.) (2014): *Bewegte Sprache. Vom ›Gastarbeiterdeutsch‹ zum interkulturellen Schreiben*, Dresden: Thelem.
- Cornejo, Renata (2010): *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*, Wien: Praesens.
- Dembeck, Till/Parr, Rolf (Hg.) (2020): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*, Tübingen: Narr. Online: <https://orbi.lu.uni.lu/bitstream/10993/33996/1/9783823379119.pdf> [Zugriff am 15.10.2022].
- Dewaele, Jean-Marc/Bak, Thomas B./Ortega, Lourdes (2022): »Why the mythical ›native speaker‹ has mud on its face«, in: Nikoly Slavkov/Silvia Melo-Pfeifer/Nadja Kerschhofer-Puhalo (Hg.): *The changing face of the ›native speaker‹. Perspectives from multilingualism and globalization*, Boston/Berlin: De Gruyter Mouton, S. 25–45.
- Dirim, Inci/Pokitsch, Doris (2018): »(Neo-)Linguizistische Praxen in der Migrationsgesellschaft und ihre Bedeutung für das Handlungsfeld

- ›Deutsch als Zweitsprache‹, in: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 93, S. 13–32.
- Heiss, Lydia Helene (2021): *Jung, weiblich, jüdisch – deutsch? Autofiktionale Identitätskonstruktionen in der zeitgenössischen deutschsprachig-jüdischen Literatur*, Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht.
- Helmich, Werner (2016): *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*, Heidelberg: Winter.
- Kilchmann, Esther (2012): »Poetik des fremden Wortes. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur«, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 3, S. 109–129.
- Kilchmann, Esther (Hg.) (2012): *Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur. Sonderheft der Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 3.2.
- Kremnitz, Georg (2004): *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*, Wien: Edition Praesens.
- Pfaff-Czarnecka, Joanna (2012): *Zugehörigkeit in der mobilen Welt. Politiken der Verortung*, Göttingen: Wallstein.
- Pörzgen, Yvonne (2017): »Nomadisches Schreiben: Lena Gorelik und Ilja Trojanow«, in: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland* 18, S. 45–55.
- Radaelli, Giulia (2011): *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, Berlin: Akademia.
- Riedel, Monika (2022): »Literaturkritische Betrachtungen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur der Migration(en). Entwicklung, aktuelle Tendenzen und Praxis in Buch- und Literaturblogs«, in: Oliver Ruf/Christoph H. Winter (Hg.), *Small Critics. Zum transmedialen Feuilleton der Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 275–301.
- Siller, Barbara/Vlasta, Sandra (Hg.) (2020): *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*. Wien: Praesens.
- Utsch, Susanne (2010): »Der exilbedingte Sprachwechsel bei Klaus Mann – im Fokus von Sprach- und Literaturwissenschaft? Ein Plädoyer für interdisziplinäre Grenzüberschreitungen«, in: Dieter Heimböckel/Irmgard Honnef-Becker/Georg Mein/Heinz Sieburg (Hg.), *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollende-*

tes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften, München: Wilhelm Fink, S. 275–305.

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

Anhang

Biogramme der Autor:innen

Natalia Blum-Barth promovierte 2003 über deutschsprachige Literatur aus der Bukowina. Sie erhielt 2011 Preis der JGU Mainz für begabte Nachwuchswissenschaftlerinnen; war von 2006–2007 Stipendiatin des Leo Baeck Fellowship Programms der Studienstiftung des deutschen Volkes, 2012–2013 Alfried Krupp Junior Fellow am Wissenschaftskolleg Greifswald. 2013–2019 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Gutenberg-Institut für Weltliteratur und schriftorientierte Medien an der JGU Mainz tätig. 2020 folgte ihre Habilitation an der JGU Mainz: doppelte Venia legendi für Komparatistik und Germanistik. Seit 2022 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik, Karlsruher Institut für Technologie (KIT). Zuletzt erschien: *Poietik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*, Heidelberg 2021.

Renata Cornejo ist Literaturwissenschaftlerin und Professorin an der J.E. Purkyně-Universität in Ústí nad Labem, längere Forschungsaufenthalte an den Universitäten in Wien, Bamberg und Würzburg. Dissertation zu österreichischen Autorinnen E. Jelinek, A. Mitgutsch und E. Reichart (*Das Dilemma des weiblichen Ich*, Wien 2006), Habilitation zum Sprachwechsel der deutschsprachigen Autoren tschechischer Herkunft nach 1968 (*Heimat im Wort*, Wien 2010). 2022 erhielt sie den GiG-Preis für erfahrene Wissenschaftler:innen in interkultureller Germanistik. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Gegenwartsliteratur, interkulturelle Literatur (insb. Autor:innen tschechischer Herkunft),

Gender Studies. Mitherausgeberin der *Aussiger Beiträge* und zahlreicher Sammelbände. Zuletzt erschienen: zus. mit Schiewer/Weinberg (Hg.), *Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit*, Bielefeld 2020, zus. mit Schmitz (Hg.), *Über Jaroslav Rudiš*, Dresden 2023.

Marek Jakubów ist Mitarbeiter am Institut für Literaturwissenschaft an der Katholischen Universität Lublin Johannes Paul II. Habilitationsschrift *Zur Problematik der ganzheitlichen Weltwahrnehmung im Werk von Annette Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2005. Von 2012–2016 war er Direktor des Instituts für Germanische Philologie an der KUL. Forschungsschwerpunkte: Ganzheitskonzepte, Religion und Literatur, Katholizismus und deutschsprachige Literatur, deutsch-polnischer Literaturtransfer; Buch- und Aufsatzveröffentlichungen zur deutschsprachigen Literatur des 19., 20. und 21. Jahrhunderts. Zuletzt erschien: »Arnold Stadlers Tiere«, in: Kubisiak/Firaza (Hg.), *Animal Body. Tier-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*, Paderborn 2022.

Primus-Heinz Kucher lehrte bis 2022 Neuere Deutsche Literatur an der Universität Klagenfurt (Österreich). Habilitation 1997, publiziert 2002 mit dem Titel *Ungleichzeitige-verspätete Moderne. Prosaformen in Österreich 1820–1880*. Gastprofessuren u. a. 2003 an der Universität Udine, 2008 als Max Kade Visiting Professor an der UIC/Chicago und 2013 als Botstiber-Fulbright-Visiting Professor an der UVM in Burlington. Forschungsschwerpunkte in den Bereichen Exil- und Immigrationsliteratur (Ch. Sealsfield bis S. Insayif und S. Maani), Zentraleuropäische und transatlantische Literatur- und Kulturbeziehungen, Deutschsprachig-jüdische Literatur (Lead eines FWF-DFG-SNF-Verbundprojektes), Inter- und transdisziplinäre Konstellationen.

Jolanta Pacyniak ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Germanistik an der Maria Curie-Skłodowska Universität in Lublin. Habilitation: *Von Menschen, Dingen und Räumen. Konstruktionen literarischer Gegenständlichkeit in ausgewählten Werken der deutschen und polnischen Gegenwartsliteratur*, Berlin u. a.: Peter Lang 2019. Ihre Forschungsschwer-

punkte sind Literatur und Wissen, Problematik der Grenze in der deutschen und polnischen Literatur, Literatur und Materielle Kultur. Letzter Beitrag: »Dinge auf Reisen durch Zeit und Raum. Rolle der Dingnarrative in Sharon Dodua Otoo's Roman ›Adas Raum‹«, in: *Acta Germanica – German Studies in Africa* 50, 2022, S. 117–125.

Gabriella Pelloni ist Assoziierte Professorin für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Verona. Forschungsaufenthalte und Gastprofessuren in Deutschland, Österreich und Israel. Buch- und Aufsatzveröffentlichungen zur deutschsprachigen Literatur des 19., 20. und 21. Jahrhunderts. Forschungsschwerpunkte: Korrelationen zwischen Literatur und Philosophie, Nietzscheforschung, Deutsch-jüdische Studien, Migrationsforschung und Inter-/Transkulturalität. Unter den jüngst erschienenen Publikationen mehrere Aufsätze zur deutschsprachigen inter-/transkulturellen Literatur und Mitherausgeberschaft bei den Sammelbänden: zus. mit Schiffermüller (Hg.), *Ingeborg Bachmann. Male Oscuro: Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit*, Berlin 2017, zus. mit Di Maio (Hg.), »Jude, Christ und Wüstensohn«. *Studien zum Werk Karl Wolfskehl's*, Berlin/Leipzig 2019.

Monika Riedel (geb. Straňáková) ist Germanistin und akademische Rätin a. Z. im Bereich Literatur- und Medienwissenschaft sowie -didaktik an der Technischen Universität Dortmund. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind deutschsprachige inter- und transkulturelle Gegenwartsliteratur, literarische Mehrsprachigkeit, sprachliche, literarische, mediale und kulturelle Bildung in der (post-)migrantischen Gesellschaft, kulturreflexives Lernen und die didaktischen Potentiale digitaler Medien im Bereich DaF/DaZ. Aktuelle Publikationen: »Zimt riecht auf der ganzen Welt nach Zimt« oder Ayeda Alavies ›deutsches Sprachfenster‹. Überlegungen zu einem Radiofeature im DaF-Unterricht«, in: Arendt/Lay/Wrobel (Hg.), *Medienwechsel und Medienverbund*, München 2022; »Zur Darstellung des Ländlich-Lokalen und seiner Identifikationspotentiale in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur osteuropäischer Prägung«, in: Ganter/Hardtke/Hodaie/Stock (Hg.), *Provinz postmigrantisch*, Wiesbaden 2023.

Ievgeniia Voloshchuk promovierte über Franz Kafka (1994) und habilitierte über geistige und ästhetische Tendenzen der deutschsprachigen Literatur der Moderne im Schaffen von R. M. Rilke, Thomas Mann und Max Frisch (2010). 2003–2016 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ševčenko-Institut für Literatur der Nationalen Akademie der Wissenschaften der Ukraine (Kyiv); seit 2014 lebt und arbeitet in Deutschland; derzeit ist sie akademische Mitarbeiterin am Axel Springer-Lehrstuhl für deutsch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte, Exil und Migration der Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: deutsch-jüdische Literatur, Beziehungen zwischen deutschsprachigen und ostslavischen Literaturen und Kulturen im 20. und 21. Jahrhundert; Osteuropa-Studien, Border Studies, Exil- und Migrationsforschung. Zuletzt erscheinen: zus. mit Schoor/Bigun (Hg.): *Blondzhende Stern. Jüdische Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der Ukraine als Grenzgänger zwischen den Kulturen in Ost und West*, Göttingen 2020.

Namensindex

A

Ackermannn, Irmgard 30
Amodeo, Immacolata 28f.
Andronikashwili, Zaal 90 Fn. 6
Antonioni, Michelangelo 54 Fn. 7
Awerinzew, Sergej 14

B

Bakhtin, Mikhail/Bachtin, Michail
 Michajlovič 14
Becker, Wolfgang 59
Belkin, Dmitrij 17, 94–96
Benigni, Roberto 58
Bhabha, Homi K. 50
Bierut, Bolesław 59
Blum-Barth, Natalia 12, 17, 26, 29,
 144
Bogdanovich, Peter 59
Brecht, Bertolt 43 Fn. 15
Brod, Max 25 Fn. 1
Brodsky, Joseph 88–92
Bronsky, Alina 17, 88
Brynnner, Yul 59
Buch, Hans Christoph 90 Fn. 6

Bunda, Martyna 72

C

Canetti, Elias 25
Chaplin, Charlie 58
Conrad, Joseph 53

D

Dagnino, Arianna 20
Deleuze, Gilles 28, 54 Fn. 7
Dembeck, Till 9, 85, 144, 157
Dollfuß, Engelbert 25 Fn. 1

E

Epstein, Mikhail 14, 15, 19, 20, 92

F

Franz, Norbert 89 Fn. 5

G

Genette, Gérard 17, 86
Gierek, Edward 59
Gilmann, Sander L. 94 Fn. 11
Gomułka, Władysław 59
Gorelik, Lena 18, 129–140; 141–157

Grass, Günter 79 Fn. 4, 81
 Grjasnowa, Olga 29 Fn. 7, 87, 130
 Groys, Boris 86, 88
 Gruša, Jiří 12, 15, 25–48
 Guattari, Pierre-Félix 28, 54 Fn. 7

H

Hausbacher, Eva 87
 Havel, Václav 25 Fn. 1
 Hitler, Adolf 58
 Huelle, Paweł 79 Fn. 4, 81

I

Isterheld, Nora 87, 92

J

Janesch, Sabrina 16, 69–81
 Jörg, Natalia 91 Fn. 8
 Jurjew, Daniel 91 Fn. 8
 Jurjew, Oleg 91 Fn. 8

K

Kafka, Franz 25 Fn. 1, 38, 166
 Kaiserová, Stanislava 36
 Kapitelman, Dmitrij 130
 Khidder, Abbas 27 Fn. 3
 Krasicki, Ignacy 57 Fn. 11
 Kremnitz, Georg 29, 143
 Kundera, Milan 25 Fn. 1

L

Löffler, Petra 54 Fn. 7
 Löffler, Sigrid 131 Fn. 1
 Lotar, Peter 32
 Lotman, Jurij 14
 Lotna, Andrzej Wajda 59 Fn. 12

M

Mann, Thomas 166
 Marković, Barbi 27
 Martynova, Olga 17, 88–92; 97–102
 Masaryk, Tomáš Garrigue 25 Fn. 1
 Meyer, Mateusz Tités 73
 Mora, Terézia 130

N

Nawrat, Matthias 16, 49, 50–63

Ö

Özdamar, Emine Severgi 56 Fn. 9

P

Petrowskaja, Katja 17, 92, 124–126,
 130
 Polański, Roman 61

R

Rakusa, Ilma 91
 Regente, Vincent 70 Fn. 2
 Remarque, Erich Maria 89
 Rilke, Rainer Maria 31, 88, 166
 Rosenstern, Artur 93

S

Salzmann, Sasha Marianna 130
 Sawatzki, Andrea 60
 Schlögel, Karl 93

Ş

Şenocak, Zafer 7

S

Shakespeare, William 44, 45, 111
 Sienkiewicz, Henryk 60
 Słucki, Arnold 57

Smechowski, Alexandra 51

Spielberg, Steven Allan 58

Stalin, Josef 59

Stanišić, Saša 130

Staszczak-Prüfer, Natalia 51 Fn. 5

T

Tawada, Yoko 130

Tobor, Alexandra 51 Fn. 2

Toporow, Wiktor 14

V

Varatharajah, Senthuran 27 Fn. 3

Vertlib, Vladimir 11, 17–19, 87, 107,
108, 116–122, 129–137

W

Welsch, Wolfgang 13, 14

Wenders, Wim 61

Wodin, Natascha 17, 107, 122

Wojcik, Paula 73

Wolting, Monika 51, 61

Wortmann, Sönke 60

Ž

Žic, Ivna 18, 141–154

Z

Zweig, Stefan 88

[transcript]

WISSEN. GEMEINSAM. PUBLIZIEREN.

transcript pflegt ein mehrsprachiges transdisziplinäres Programm mit Schwerpunkt in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Aktuelle Beiträge zu Forschungsdebatten werden durch einen Fokus auf Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsthemen sowie durch innovative Bildungsmedien ergänzt. Wir ermöglichen eine Veröffentlichung in diesem Programm in modernen digitalen und offenen Publikationsformaten, die passgenau auf die individuellen Bedürfnisse unserer Publikationspartner*innen zugeschnitten werden können.

UNSERE LEISTUNGEN IN KÜRZE

- partnerschaftliche Publikationsmodelle
- Open Access-Publishing
- innovative digitale Formate: HTML, Living Handbooks etc.
- nachhaltiges digitales Publizieren durch XML
- digitale Bildungsmedien
- vielfältige Verknüpfung von Publikationen mit Social Media

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download