

EDITED VOLUME SERIES

Diana Hitzke, Miriam Finkelstein (Hg.)

Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – Hybride Konstellationen



innsbruck university press

EDITED VOLUME SERIES

Diana Hitzke, Miriam Finkelstein (Hg.)

Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – Hybride Konstellationen

Diana Hitzke

Institut für Slavistik, Justus-Liebig-Universität Gießen

Miriam Finkelstein

Institut für Slawistik, Universität Innsbruck

Diese Publikation wurde mit finanzieller Unterstützung des Vizerektorats für Forschung der Universität Innsbruck gedruckt.

© *innsbruck university press*, 2018

Universität Innsbruck

1. Auflage

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlagbild: Proyecto Arte Urbana Crono Lisboa, Blu, <http://www.arte-en-la-calle.com/2011/11/17/crono-lisboa/>, CC BY-SA 2.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>)

Satz: Christian T. Flierl (Gießen)

www.uibk.ac.at/iup

ISBN 978-3-903187-02-3

Inhalt

Einleitung

**Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur –
hybride Konstellationen** 9

Diana Hitzke

**Contemporary Slavic Literatures as World Literature –
Hybrid Constellations** 29

Diana Hitzke & Miriam Finkelstein

Weltliteratur und Übersetzung

**Fremdübersetzung – Selbstübersetzung – Mehrsprachigkeit
oder das Vordringen tschechischer Gegenwartsautor_innen
in die nichtslavische Welt** 35

Anne Hultsch

**Übersetzungen als Beitrag zu einem transnationalen literarischen
Feld? Bosnische, kroatische und serbische Gegenwartsprosa
am deutschen Buchmarkt (1991 bis 2012)** 63

Elena Messner

**Die Rolle der russischen Literatur bei der Entstehung der modernen
tatarischen Literatur am Beispiel Ghabdulla Tuqajs** 93

Georg Scholz

**Die Wiener Literaturzeitschrift *Keine Delikatessen* wird zur
Balkandelikatesse – Ein Projekt mit unerwarteten Herausforderungen** 117

Angelika Welebil

Die Welt und das literarische Feld

Der polnische Aufstieg in die Weltliteratur: Stasiuk, Bator, Maślowska 127
Rafał Pokrywka

„Out of nation“. Konstruktionen des (post)jugoslawischen literarischen Feldes bei Dubravka Ugrešić 147
Svetlan Lacko Vidulić

D. A. Prigovs Poetik der Selbsttransposition und sein Roman *Renat i Drakon* 167
Philipp Kohl

Migration, translinguales Schreiben und Hybridität

Russisch-translinguale Gegenwartsliteratur als Weltliteratur 189
Miriam Finkelstein

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“ – Stimme, Körper und Sprache bei Marica Bodrožić 215
Iga Nowicz

Humor als Bindeglied zwischen den Kulturen – über die Funktion der Komik in Dimitré Dinevs *Ein Licht über dem Kopf* 237
Natalia Fuhry

Autor_innen 249

Einleitung

Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – hybride Konstellationen

Viele Texte der slavischen Literaturen der Gegenwart beziehen sich nicht (mehr) auf nationale, monokulturelle und einsprachige Literaturtraditionen.¹ Die Texte erregen sowohl textimmanent als auch in dem literarischen und kulturellen Feld, in dem sie sich bewegen und verorten, Irritationen und legen dadurch innovatives Potenzial frei. Sie stellen die Wissenschaften, die solche Texte untersuchen, vor eine Herausforderung. Die aktuellen literarischen Entwicklungen sind geprägt von Sprachwechsel und Mehrsprachigkeit sowie durch multipolare Sichtweisen auf die Kulturen der Welt. Damit sprengen sie die gesellschaftliche sowie die wissenschaftliche Fokussierung auf die Trias von Sprache, Literatur und Geschichte bzw. Kultur². Mehrsprachigkeit und Bilingualität auf textueller Ebene, das Verknüpfen verschiedener kultureller und literarischer Traditionen und nicht zuletzt die internationale Rezeption und Zirkulation von Texten, machen eine Auseinandersetzung mit der Analyse-kategorie Weltliteratur notwendig. Bestehende Konzepte von Exil und Migration greifen hier zu kurz, da sie zumeist die Trennung von Sprachen, Kulturen und Nationen weiterhin voraussetzen. Wie und mithilfe welcher Ansätze lässt sich über solche Texte sprechen?

Wenngleich sich die literarischen Neuausrichtungen in der Slavia mit Blick auf die Welt, auf globale und transnationale Entwicklungen ereignen, ist die Forschung diesen Phänomenen bisher nur partiell nachgegangen. Die Tagung mit dem Titel „Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – hybride Konstellationen“, die vom 12.–14. November 2014 an der Justus-Liebig-Universität Gießen stattfand, setzte

-
- 1 Solche Phänomene zeigen sich natürlich auch in anderen Literaturen, der vorliegende Band fokussiert aber Texte mit slavischen Bezügen, um einen Ausschnitt, eine von vielen möglichen hybriden Konstellationen genauer zu beleuchten.
 - 2 Vgl. dazu Damrosch, David: *What is World Literature?* Princeton 2003; Ette, Ottmar: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie.* Berlin 2004; Thomsen, Mads Rosendahl: *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures.* London/New York 2010 [2008].

sich zum Ziel, die genannten Phänomene zu fokussieren und aus der Perspektive unterschiedlicher Philologien zu diskutieren, dabei ergab sich eine Zusammenarbeit von Slavist_innen und Germanist_innen.

Grundlegend relevant für die Betrachtung von slavischen Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur sind zunächst die vielfältigen internationalen Untersuchungen zum Forschungsfeld Literatur und Migration.³ Die Germanistik hat sich – vor allem unter dem Stichwort „Turkish Turn“ – mit diesem Thema auseinandergesetzt.⁴ Die Slavistik, die sich durchaus mit den beschriebenen Phänomenen beschäftigt, hat sich solchen Texten bisher vor allem mit der Perspektive von Exil und Migration genähert.⁵ Untersuchungen zu globalen literarischen Konstellationen finden sich im deutschsprachigen Bereich vor allem in der Komparatistik bzw.

3 International sind exemplarisch zu nennen: Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London/New York 2008; Azade, Seyhan: *Writing outside the Nation*. Princeton 2001; Israel, Nico: *Outlandish. Writing between Exile and Diaspora*. Stanford 2000; Clifford, James: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge (Mass.) 1997; Chambers, Iain: *Migrancy, Culture, Identity*. New York 1994.

4 Die Erkenntnisse aus den germanistischen Forschungen mit Fokus auf die deutsch-türkische Literatur (vgl. Arnold, Heinz Ludwig [Hrsg.]: *Literatur und Migration. Edition Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband, Gastredaktion: Julia Abel, Hansjörg Bay, Andreas Blödorn u. Christof Hamann. München 2006; Ezli, Özkan, Dorothee Kimmich u. Annette Werberger [Hrsg.]: *Wider den Kulturrenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld 2009) sind teilweise auch auf die nach dem oder zeitgleich mit dem „Turkish Turn“ (vgl. Adelson, Leslie A.: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature*. New York u. a. 2005) entstandenen und rezipierten slavisch-deutschen Texte anwendbar. Vgl. dazu vor allem: Haines, Brigid: *Introduction: The Eastern European Turn in Contemporary German-Language Literature*. In: *German Life and Letters* 68/2 (2015), S. 145–153; Haines, Brigid: *The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature*. In: *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 16/2 (2008), S. 135–149. Yasemin Yildiz führt den Begriff des Postmonolingualen – mit Bezügen auf Kafka, Adorno, Tawada, Özdamar und Zaimoglu – ein, vgl. Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York 2012.

5 Vgl. zur russischen Literatur: Hausbacher, Eva u. Lyubov Bugaeva (Hrsg.): *Ent-Grenzen. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 2006; Hausbacher, Eva: *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen 2009; Wanner, Adrian: *Out of Russia. Fictions of a new Translingual Diaspora*. Evanston, Ill. 2011. Zu postjugoslawischen Schreibweisen: Blažan, Sladja: *American Fictionary: Postsozialistische Migration in der amerikanischen Literatur*. Heidelberg 2006; Beganović, Davor: *Od periferije ka centru i natrag. Nomadizam u prozi Aleksandra Hemon i Saše Stanišića*. In: *Sarajevske Sveske* 3 (2009), S. 127–155; Matthes, Frauke u. David Williams: *Displacement, Self-(Re)Construction, and Writing the Bosnian War: Aleksandar Hemon and Saša Stanišić*. In: *Comparative Critical Studies* 10 (2013), S. 27–45; Hitzke, Diana: *Nomadisches Schreiben nach dem Zerfall Jugoslawiens. David Albahari, Bora Ćosić und Dubravka Ugrešić*. In der Reihe: *Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen*. Hrsg. v. Wolf Schmid. Frankfurt a. M. u. a. 2014. *Allgemeiner zu slavischer Literatur und Migration*, vgl. Uffelmann, Dirk: *Paradoxe der jüngsten nichtslavischen Literatur slavischer Migranten*. In: *Ost-West-Problematik in den europäischen Kulturen und Literaturen. Ausgewählte Aspekte*. Hrsg. v. Helena Ulbrechtová und Siegfried Ulbrecht. Dresden 2009, S. 601–630.

Allgemeinen und Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. Neben breit angelegten Analysen globaler Konstellationen⁶, gibt es auch fokussierte Auseinandersetzungen mit Mehrsprachigkeit und Translingualität.⁷ Textbeispiele aus dem slavischen Bereich sind darin zwar enthalten, bilden aber – dem Umstand geschuldet, dass die Bände komparatistisch angelegt sind – nicht den Schwerpunkt.⁸

Die 2014 an der Justus-Liebig-Universität Gießen stattgefundene Tagung hatte zum Ziel, den Begriff der Weltliteratur in seiner neueren Konturierung explizit auf die slavischen Literaturen der Gegenwart anzuwenden, dabei jedoch nicht nur Slavist_innen zu Wort kommen zu lassen und auch nicht nur solche Texte zu diskutieren, die in einer slavischen Sprache geschrieben worden sind. Einerseits stand die globale Zirkulation von Texten im Zentrum der Tagung, andererseits wurden solche Texte in den Blick genommen, die bereits in ihrer Entstehungssituation von einer Überlagerung verschiedener kultureller, sprachlicher und lokaler Kontexte geprägt waren. Die im vorliegenden Band analysierten Texte sind in verschiedenen Sprachen geschrieben: Russisch, Bosnisch-Kroatisch-Serbisch, Tschechisch, Deutsch, Tatarisch, Polnisch, Englisch und Französisch; Latein, Altkirchenslawisch, Spanisch und Italienisch spielen darüberhinaus in einem mehrsprachigen Text eine Rolle. Sie beziehen sich einerseits auf globale literarische Traditionen, Ereignisse und Lebensformen und andererseits auf unterschiedliche lokale kulturelle und historische Entwicklungen sowie auf ganz spezifische gesellschaftliche Kontexte. „Slavische Literaturen“ erscheint in dieser Hinsicht vielleicht als problematischer Begriff. Warum sollten tatarische oder deutsche Texte slavisch sein? Warum wird als Titel des Sammelbandes nicht eine regionale Verortung wie etwa „osteuropäisch“ gewählt?

-
- 6 Vgl. Schmeling, Manfred, Monika Schmitz-Emans u. Walstra Kerst (Hrsg.): Literatur im Zeitalter der Globalisierung. Würzburg 2002; Ette, Ottmar: ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz. Berlin 2005; Sturm-Trigonakis, Elke: Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg 2007; Dies.: Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur. Purdue University Press 2013; Dorothee Kimmich u. Schamma Schahadat (Hrsg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld 2012; Christian Moser u. Linda Simonis (Hrsg.): Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien. Bonn 2014.
- 7 Vgl. Bürger-Koftis, Michaela, Hannes Schweiger u. Sandra Vlasta (Hrsg.): Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität. Wien 2010; Stockhammer, Robert, Susan Arndt u. Dirk Naguschewski (Hrsg.): Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur. Berlin 2007; Schmeling, Manfred u. Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg 2002.
- 8 Explizit thematisiert wird die Frage der slavischen Literaturen als Weltliteratur von Walter Koschmal, vgl. ders.: Ästhetischer und universeller Wert: National- und weltliterarische Funktion. Die slawischen Literaturen am Rande der Weltliteratur? In: Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven. Hrsg. v. Manfred Schmeling. Würzburg 1995, S. 101–122. Koschmal argumentiert – aus literaturgeschichtlicher Perspektive –, dass sich der ästhetische Wert der slavischen Literaturen für die Weltliteratur nicht fruchtbar machen lässt.

Alle Texte im vorliegenden Band stehen in Bezug zu slavischen Literaturen – entweder sind sie Teil davon oder sie beziehen sich sprachlich, literarisch oder kulturell auf sie. Der Band bringt verschiedene, zum Teil sehr unterschiedliche, Zugänge zusammen und setzt sich zum Ziel, zu zeigen, dass weltliterarische Ansätze sich dazu eignen, eine gemeinsame Diskussionsperspektive zu schaffen, ohne sich auf motivische, geografische oder linguistische Beschränkungen einlassen zu müssen. Slavische Literaturen bezeichnen somit den Ort des „*engagement with worlds beyond our own place and time*“⁹. Es geht im Folgenden um hybride Konstellationen, die sich auf slavische Literaturen hin und von ihnen weg bewegen, es geht um Texte, die sich in der Welt verorten und nicht (länger) in einem einzigen Land bzw. einer Nation.

Weltliteratur – neue Konzepte

Seit den 90er Jahren gibt es eine intensive theoretische Auseinandersetzung mit dem Konzept der „Weltliteratur“¹⁰. In diesen Texten wird immer wieder auch auf slavische Texte Bezug genommen.¹¹ Der Begriff der Weltliteratur wird dabei neu konturiert. So fungiert er nicht mehr nur im Sinne eines Kanons ästhetisch besonders hochrangiger Werke, sondern dient nun auch als Alternative zu nationalliterarisch und sprachlich fundierten Zugängen zu Literatur. Thomsen beschreibt in seinem Buch *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures* eine Perspektivierung, bei der Literatur nicht von vornherein in nationale Subsysteme unterteilt wird. Stattdessen werden Texte in einem internationalen literarischen Feld verortet, in dem sich dann verschiedene Gruppierungen von Texten und Schreibweisen ergeben. Thomsen konstatiert:

9 Damrosch, *World Literature* (wie Anm. 2), S. 281.

10 Vgl. vor allem: Casanova, Pascal: *The World Republic of Letters*. Harvard 2007 [1999]; Moretti, Franco: *Conjectures on World Literature*. In: *New Left Review* 1 (2000), S. 54–68; Damrosch, *World Literature* (wie Anm. 2); Spivak, Gayatri Chakravorty: *Death of a Discipline*. New York 2003; Thomsen, *Mapping* (wie Anm. 2); Apter, Emily: *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. London/New York 2013.

11 Bei Damrosch findet sich ein ganzes Kapitel zu Milorad Pavić, vgl. Damrosch, *World Literature* (wie Anm. 2), S. 260–279. Casanova bezieht sich in den ersten fünf Kapiteln immer wieder mal mehr und mal weniger ausführlich auf Danilo Kiš, Vladimir Nabokov berücksichtigt sie ebenfalls (Casanova, *World Republic* [wie Anm. 10], S. 129–139). Aleksandar Hemon, Nabokov, Tolstoj und Dostoevskij spielen eine zentrale Rolle bei Thomsen, *Mapping* (wie Anm. 2). Ein Kapitel mit dem Titel „Balkan Babel“ findet sich in Apter, Emily: *The Translation Zone*. Princeton 2006, S. 129–138. Caryl Emerson thematisiert das Verhältnis der Komparatistik zu Russland, Mittel- und Osteuropa, vgl. Emerson, Caryl: *Answering for Central and Eastern Europe*. In: *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Hrsg. v. Haun Saussy. Baltimore 2006, S. 203–211.

It does make a difference whether one finds that there is an international literary system [...], or whether there are only local fields that may interact with others, but all are essentially nationally based [...].¹²

Gerade an den translingualen und transkulturellen slavischen Texten der Gegenwart lässt sich zeigen, dass solche Subsysteme nicht nur über nationale Kontexte hinausgehen, sondern dass sie ganz selbstverständlich gar nicht erst von solchen ausgehen und sich oft schon von vornherein in mehreren Sprachen, Kulturen und Regionen der Welt verorten.

Aus der Perspektive der Einzelphilologien, aber auch aus der Perspektive der traditionellen Komparatistik sind translinguale und transkulturelle Phänomene zunächst ein riskanter Untersuchungsgegenstand. Denn oft passen die Sprache, in der die Texte geschrieben sind, und die Kulturen, Orte und Geschichten, auf die sie sich beziehen, nicht zusammen. Expert_innen kann es also für die meisten der hybriden Konstellationen nicht geben. Viele der Texte können von den meisten Lesenden nur zum Teil erfasst werden.¹³ Lokale und kulturelle Besonderheiten, die Hintergründe bestimmter geschichtlicher Ereignisse und Narrative, sprachspezifische Ausdrucksweisen sowie jeweils unterschiedliche literarische Traditionen können in ihrer Gesamtheit – die sich in jedem einzelnen Text anders niederschlägt – kaum von einem_einer einzelnen Leser_in erfasst werden.

Die Diskussion um Konzeptionen von Weltliteratur ist von vornherein auch als disziplinäre Diskussion geführt worden – dabei stehen Plädoyers für „Weltliteratur“¹⁴ neben kritischen Positionen.¹⁵ Ein Streitpunkt ist und bleibt dabei der Spagat zwischen der philologischen Notwendigkeit, Texte im Original zu lesen und der pragmatisch bedingten Erfordernis, Texte auch in Übersetzungen zu lesen.

Aber es gibt auch weitere Probleme, die nicht durch das Konzept „world literature“ verursacht werden, sondern dadurch überhaupt erst sichtbar werden. Thomsen fasst zusammen:

Four of the most important ones will be dealt with here, as they apply to most of the strategies for interpreting and working with world literature as set forth in the rest of this book: the relatively closed history of the Western canon, the linguistic barriers

12 Thomsen, Mapping (wie Anm. 2), S. 70.

13 Vgl. Finkelstein, Miriam u. Diana Hitzke: Mehrsprachigkeit in der translingualen russischen und postjugoslawischen Gegenwartsliteratur. In: Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich 22 (2014). Mehrsprachigkeit/Polylinguisme/Polylinguism. Hrsg. von Marie Drath, Stefanie Heine, Tatjana Hofmann u. Reto Zöllner, S. 53–65. Vgl. auch der Beitrag von Miriam Finkelstein im vorliegenden Band.

14 Exemplarisch vgl. Damrosch, World Literature (wie Anm. 2).

15 Spivak, Death (wie Anm. 10) und Apter, World Literature (wie Anm. 10).

and the dominance of English, the importance of cultural contexts to literature, and the existing interests in promoting national identity.¹⁶

Lesende, Studierende und Forschende beherrschen nur eine begrenzte Anzahl von Sprachen. Bei der Lektüre von Weltliteratur kommen sie irgendwann zwangsläufig an ihre Grenzen. Will man sich mit Weltliteratur beschäftigen, ist das Lesen von Texten in Übersetzungen unabdingbar. So formuliert Danilo Kiš in Bezug auf sein Komparatistikstudium:

Ich habe an der dortigen Universität [Belgrad] Komparatistik studiert, und das bedeutete Aneignung großer Werke der Weltliteratur (in Übersetzungen oder im Original, je nachdem, welche Sprachen man beherrschte) einschließlich japanischer und chinesischer, griechischer und römischer, französischer, amerikanischer und natürlich russischer Werke.¹⁷

Ähnlich beschränkt ist die Vertrautheit mit unterschiedlichen kulturellen, regionalen und nationalen Kontexten – auch hier muss auf die Kenntnisse von Spezialist_innen und Vermittler_innen zurückgegriffen werden. Die Unkenntnis, das Nichtverstehen, sind demnach *gerade nicht* zu vermeidende oder bestenfalls zu überbrückende Hindernisse bei der Beschäftigung mit Weltliteratur, sondern sie sind ein wesentliches Moment bei der Lektüre von Texten der Welt. Sprachliche und kulturelle Barrieren müssen dabei – durch Übersetzung, durch Aneignung, durch Vermittlung – überwunden oder manchmal auch einfach nur ausgehalten werden. Das Lesen von Weltliteratur bietet damit die Möglichkeit, sich auch mit dem völlig Unverständlichen auseinanderzusetzen.

David Damrosch schreibt in seinem Buch *What is World Literature?* zu der Frage, bis zu welchem Grad ein Werk in einem größeren Kontext situiert werden sollte, Folgendes:

It does no service to works of literature to set them loose in some deracinated space, whether the ‚great conversation‘ of a fifties-style academic humanism or the ‚closed self-referential loop‘ of poststructuralist metafiction. Aesthetically as well as ethically, a pure universalism of either variety is finally reductive, missing the real complexity of a work, just as much as would an opposite insistence that a work can only be read effectively in the original language, untranslatably linked at all points to its local context. An informed reading of a work of world literature should keep both aspects in play

16 Thomsen, Mapping (wie Anm. 2), S. 7.

17 Kiš, Danilo: Ironischer Lyriismus (Interview). In: Ders.: Homo poeticus. Gespräche und Essays. Hrsg. v. Ilma Rakusa. München 1994, S. 215–226, S. 217.

together, recognizing that it brings us elements of a time and place different from our own, and at the same time that these elements change in force as the book gets farther from home.¹⁸

Hier wird deutlich, dass Damrosch eine Position *zwischen* kontextlosen Lektüren und solchen, die das Werk auf die Originalsprache und den Entstehungszusammenhang festlegen, einnimmt. Dabei unterscheidet er wiederholt zwischen eigen und fremd. Dies folgt aus den Beispielen, die er heranzieht. Ihm geht es um Werke, die von ihrem Entstehungskontext weg – in die Welt und somit in andere sprachliche und kulturelle Kontexte – migrieren. Die Frage, was passiert, „when a work travels abroad“¹⁹, nimmt dabei eine wichtige Stellung ein. In seinen drei Bestimmungen von Weltliteratur spiegelt sich dies wider:

1. *World literature is an elliptical refraction of national literatures.*
2. *World literature is writing that gains in translation.*
3. *World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time.²⁰*

Die Beschäftigung mit anderen Zeiten und Orten, mit dem Unbekannten und Fremden steht hier im Zentrum der Beschäftigung mit Werken der Weltliteratur. Anders als bei Damrosch, dessen Thesen zur Weltliteratur sich auf Texte und Konstellationen beziehen, für die sich Hybridität erst durch Migration der Texte in einen anderen Kontext – durch Übersetzung in eine andere Sprache oder durch die Rezeption an anderen Orten und zu anderen Zeiten – ergibt, sind viele der im vorliegenden Band betrachteten Werke bereits im Entstehungsprozess von sprachlicher und kultureller Hybridität geprägt. Anschließend durchlaufen dann auch diese Texte zum Teil solche Prozesse, die Damrosch beschreibt. Thomsen weist darauf hin, dass es drei große Subsysteme gibt, die nicht national funktionieren: Das sind die Migrationsliteratur, die Holocaustliteratur und solche Texte, die gleichzeitig im Original und in verschiedenen Übersetzungen auf den Markt gebracht werden.²¹ Beim Sprechen über Weltliteratur ließe sich also zwischen Literatur unterscheiden, die in anderen kulturellen Kontexten rezipiert wird, und andererseits solchen Texten, die bereits in hybriden Konstellationen entstanden sind. Diese Unterscheidung ist nicht immer leicht – denn viele Texte sprengen ja gerade eine Einteilung in das Eigene und das Fremde. Autor_innen, die sich gegen eine solche Einteilung wehren und die auch anderen Kategorisierungen gezielt entgegensprechen, haben es auf dem Buchmarkt

¹⁸ Damrosch, *World Literature* (wie Anm. 2), S. 276.

¹⁹ Damrosch, *World Literature* (wie Anm. 2), S. 276.

²⁰ Damrosch, *World Literature* (wie Anm. 2), S. 281, kursiv im Original.

²¹ Vgl. Thomsen, *Mapping* (wie Anm. 2), S. 7–10.

nicht leicht. Dies ließ sich etwa an der im Vorfeld der Tagung (2014) entfachten Debatte um den von Maxim Biller formulierten Angriff auf die deutschsprachig schreibenden transkulturellen Autor_innen beobachten. Ich zitiere hier aus einer der Reaktionen darauf, hier aus dem Artikel von Ijoma Mangold eine Woche nach dem Artikel von Biller, ebenfalls in der *Zeit*:

Biller rühmt Saša Stanišić für seinen ersten Roman, weil dieser aus dem jugoslawischen Bürgerkrieg erzähle. Und er verdammt Stanišić als Opportunisten, weil sein zweiter Roman in der Uckermark spielt. [...] In Billers Argument steckt auch eine verteilte positive Diskriminierung: Der Autor mit Migrationshintergrund ist nämlich nicht mehr frei, den Stoff aufzugreifen, der seinen Formvorstellungen den größten Spielraum eröffnet, statt dessen ist seine Herkunft sein literarisches Schicksal! Danach hätte Michael Ondaatje nie den *Englischen Patienten* schreiben dürfen, sondern hätte davon erzählen müssen, wie es ihn von Sri Lanka nach England verschlagen hat.²²

In dieser Debatte wird deutlich, dass auch aus eigentlich progressiver Sicht an der Abgrenzung zwischen migrierten Autor_innen und solchen, die seit jeher in Deutschland leben, festgehalten wird. Denn auch wenn Biller in vielen Punkten recht hat, ist es schade, dass er nur die migrierten Autor_innen zur Verantwortung zieht, um die deutsche Literatur vom „kalten, leeren Suhrkamp-Ton“²³ zu befreien. Während er kritisiert, dass die Texte der Migrant_innen nicht davon handeln, „dass das harmoniesüchtige, postnazistische und vereinte Deutschland von ihnen noch mehr als von jedem seiner indigenen Künstler und Bürger erwartet“²⁴, so scheint es, dass auch er selbst mehr von ihnen verlangt.

Übersetzung und Vermittlung spielen in den neuen Konzepten von Weltliteratur eine zentrale Rolle und bilden damit ein Gegengewicht zu Zuschreibungen und Festlegungen. Dafür sind zwei Aspekte von Weltliteratur von Bedeutung: Einerseits die Beschäftigung mit der Migration von Werken in andere kulturelle Kontexte (und dafür steht Damroschs These „*World literature is writing that gains in translation*“²⁵) und andererseits die Auseinandersetzung mit denjenigen Werken, die ihrerseits

22 Mangold, Ijoma: Fremdling, erlöse uns! In: Die Zeit (27.02.14). <http://www.zeit.de/2014/10/erwiderung-maxim-biller-deutsche-gegenwartsliteratur/komplettansicht> (03.2017). Eine Woche zuvor erschien Maxim Billers Artikel: Letzte Ausfahrt Uckermark. In: Die Zeit (20.2.14). www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller (03.03.2017). Die Kurzzusammenfassung lautet: „Warum ist die deutsche Gegenwartsliteratur so unglaublich langweilig? Weil die Enkel der Nazi-Generation noch immer bestimmen, was gelesen wird. Was hier fehlt, sind lebendige literarische Stimmen von Migranten. Die aber passen sich an und kassieren Wohlfühlpreise.“

23 Biller (wie Anm. 22).

24 Biller (wie Anm. 22).

25 Damrosch, *World Literature* (wie Anm. 2), S. 281, kursiv im Original.

bereits Fragen der Migration und Hybridität verhandeln.²⁶ Ein weiterer Aspekt kommt bei Franco Moretti zum Tragen.

Franco Moretti kommt durch das *distant reading* einer Vielzahl von Literaturgeschichten zu dem Schluss, dass es bei der Einführung der Gattung Roman in sehr unterschiedlichen Kulturen übereinstimmend zu einem Widerspruch, zu einem Kompromiss zwischen der „fremden“ Form des Romans und den lokalen Gegebenheiten in den unterschiedlichen Weltregionen kommt. Nach einem Überblick über verschiedene Literaturgeschichten hält Moretti fest:

Four continents, two hundred years, over twenty independent critical studies, and they all agreed: when a culture starts moving towards the modern novel, it's always a compromise between foreign form and local materials. [...] [I]f the compromise between the foreign and the local is so ubiquitous, then those independent paths that are usually taken to be the rule of the rise of the novel (the Spanish, the French and especially the British case) – well, they're not the rule at all, they're the exception. They come first, yes, but they're not at all typical.²⁷

Dieser Kompromiss nimmt weltweit natürlich ganz unterschiedliche Formen an. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts oder in Asien – Moretti formuliert hier sehr unspezifisch, weist aber in Fußnoten verschiedene Beispiele nach – stellt er sich fast als unstabil, als unlösbar dar. So passen dann etwa zwei verschiedene Handlungsstränge nicht zusammen oder moralische Kommentare zerstören den narrativen Fluss.²⁸ Zu anderen Zeiten und an anderen Orten funktioniert es aber auch sehr gut: So etwa in Südeuropa, wo die lokalen Realitäten sich nicht signifikant von den französischen unterscheiden haben oder in Afrika, wo es zwar ganz andere Erzähltraditionen gab,

26 Thomsen betont, dass Damrosch die Zirkulation von Werken der Weltliteratur außerhalb ihres eigenen kulturellen Kontexts für entscheidend hält, während es Moretti eher um eine grenzüberschreitende Literaturwissenschaft geht. Vgl. Thomsen, Mapping (wie Anm. 2), S. 7.

27 Moretti, Conjectures (wie Anm. 10), S. 60f. Stefanie Retzlaff kritisiert an Moretti in einer Sammelrezension zu mehreren seiner Bücher, folgendes: „Allerdings geht es hierbei nicht um die Erweiterung des Kanons oder darum, einen alternativen Kanon subalternen oder minoritärer Literaturen zu etablieren. Und noch weniger ist es Morettis Anliegen, literarische Formen und Schreibweisen in den Blick zu rücken, die nicht bereits in institutionalisierten Gattungsdiskussionen oder den gängigen Literaturgeschichten der (west)europäischen Moderne aufgehoben wären.“ Retzlaff, Stefanie: Bürgerliche Hegemonie in verkleinertem Maßstab. Zu Franco Morettis Der Bourgeois vor der Folie seines Konzepts des ‚distant reading‘. <https://undercurrentsforum.com/2015/04/07/stefanie-retzlaff-buergerliche-hegemonie-in-verkleinertem-masstab-zu-franco-morettis-der-bourgeois-vor-der-folie-seines-konzepts-des-distant-reading> (03.03.2017). Moretti nimmt hier allerdings sehr wohl eine Umwertung von Zentrum und Peripherie vor, denn er stellt, wie im Folgenden gezeigt wird, die Originalität und Hegemonie des europäischen Romans massiv in Frage und lässt insbesondere die außereuropäischen Literaturen nicht außer Acht.

28 Moretti, Conjectures (wie Anm. 10), S. 62f.

wo es aber zu spannenden, ästhetisch reizvollen Kompromissen kam.²⁹ Moretti sieht nicht so sehr eine binäre Differenz zwischen westlicher Form und lokalen Inhalten, sondern viel eher ein Dreieck:

[...] foreign form, local material – and local form. Simplifying somewhat: foreign plot, local characters and then local narrative voice; and it's precisely in this third dimension that these novels seem to be most unstable [...]. Which makes sense: the narrator is the pole of comment, of explanation, of evaluation, and when foreign 'formal patterns' [...] make characters behave in strange ways [...], then of course comment becomes uneasy – garrulous, erratic, rudderless.³⁰

Die Erzählstimme gewinnt hier an Bedeutung, sie übernimmt die Rolle der Übersetzung und Vermittlung zwischen unterschiedlichen kulturellen Gegenheiten, Verhaltensweisen und Erzähltraditionen. An diesem Punkt gerät das *distant reading* an seine Grenzen, denn um den jeweils spezifischen Erzählstimmen in den unterschiedlichen Texten nachzugehen, bedarf es vertiefter Analysen.

Once it became clear that the key variable of the experiment was the narrator's voice, well, a genuine formal analysis was off-limits for me, because it required a linguistic competence that I couldn't even dream of (French, English, Spanish, Russian, Japanese, Chinese and Portuguese, just for the core of the argument).³¹

Damit macht Moretti selbst auf Widersprüche und Herausforderungen aufmerksam, die sich bei der Beschäftigung mit Weltliteratur ergeben. Einerseits ist das *distant reading* – also das Lesen aus der Vogelperspektive, das durch Übersetzungen, Literaturgeschichten, Datenbanken und Arbeiten verschiedener Spezialist_innen vermittelt ist – notwendig, um überhaupt solche Argumente und Beobachtungen, wie Moretti hier vorbringt, entwickeln zu können. Andererseits ist die Kenntniss verschiedener Sprachen, und um Moretti hier zu ergänzen, natürlich auch verschiedener kultureller Kontexte, notwendig, um solche Thesen überprüfen zu können.

Zu den einzelnen Beiträgen

Die im vorliegenden Band unter dem Titel „Slavische Literaturen als Weltliteratur – hybride Konstellationen“ versammelten Texte beleuchten drei zentrale Fragestel-

29 Moretti, *Conjectures* (wie Anm. 10), S. 63f.

30 Moretti, *Conjectures* (wie Anm. 10), S. 65.

31 Moretti, *Conjectures* (wie Anm. 10), S. 66.

lungen: 1. Weltliteratur und Übersetzung, 2. die Welt und das literarische Feld und 3. Migration, translinguales Schreiben und Hybridität.

Weltliteratur und Übersetzung

Anne Hultsch beschäftigt sich mit der Präsenz tschechischer Gegenwartsautor_innen in nichtslavischen Kontexten, wobei Übersetzung und Mehrsprachigkeit im Vordergrund stehen. Sie warnt sehr umsichtig davor, das Einschreiben tschechischer Texte und Autor_innen in den deutschsprachigen Kontext mit Migration oder Exil gleichzusetzen, sie fragt vielmehr, „inwiefern sich neuere Weltliteraturkonzeptionen jenseits des Migrationsdiskurses denken lassen“ (S. 35)³². Mit Böhmen steht in ihrem Beitrag eine Region im Mittelpunkt, in der über Jahrhunderte hinweg die deutsche, tschechische und jüdische Kultur parallel nebeneinander existieren. Mehrsprachigkeit und Übersetzung werden hier also nicht erst durch Migration oder Globalisierung zum Thema. Bei den Analysen der Fremdübersetzungen geht es Hultsch nicht nur um textimmanente Kriterien, sie fragt auch danach, inwiefern Autor_innen ihre Texte gezielt „übersetzbar“ machen (können), wie ihre Biografien oder auch die Schreibweise ihrer Namen zum Teil angepasst und wie ihre Bücher in den deutschen Buchmarkt integriert werden. Die Autorin stellt eine Reihe von Texten vor, die mehrsprachig sind – sie zeigt, wie deutsche, englische oder russische Wörter und Sätze in den tschechischen Text eingewoben werden. Zweisprachige Ausgaben und Selbstübersetzungen werden ebenfalls vorgestellt. Ein weiterer Fokus liegt auf dem besonderen Status kleiner Kulturen in Bezug auf Konzepte von Weltliteratur. Hultsch beschreibt für die tschechische Literatur „das Zusammenspiel von regionalem und Weltbezug, das neue Bezugspunkte im Raum definiert, die nicht mehr an Staats- und Sprachgrenzen gebunden sind“ (S. 58). Sprachliche und kulturelle Vielfalt bilden dabei den Ausgangspunkt für eine Perspektive auf die Welt, in der Mehrsprachigkeit, Übersetzung und Transkulturalität keine Ausnahmen bilden, sondern sich in großen Teilen der tschechischen und tschechisch-deutschen Literatur wiederfinden lassen.

Elena Messner analysiert Übersetzungen von bosnischer, kroatischer und serbischer Gegenwartsprosa auf dem deutschen Buchmarkt. Sie konzentriert sich auf den Zeitraum von 1991 bis 2012, in dem die Zahl der Übersetzungen zunächst durch ein gesteigertes Interesse an Büchern aus der Region als Kriegs- und Krisenregion gestiegen ist, ein Phänomen, das dann nochmals durch verschiedene Förderinstrumente (Übersetzungsförderung, Buchmessen und Festivals, Stipendien und Preise) verstärkt

32 Die Seitenangaben der Zitate in den Zusammenfassungen der Beiträge beziehen sich auf die Beiträge der Autor_innen im vorliegenden Band und werden direkt nach dem Zitat der Textstelle im Fließtext wiedergegeben.

wurde. Dabei verknüpft sie ihre Analyse mit der Frage nach der Internationalisierung des deutschen Buchmarkts und nach dem Status von Übersetzungen aus dem Süd-slawischen im deutschsprachigen Raum seit dem 19. Jahrhundert. Messner stellt fest, dass es bei den Übersetzungen für die Verlage nicht nur um finanzielle Gewinne geht, sondern dass in diesem Fall auch die Anhäufung von kulturellem Kapital im Sinne Bourdieus eine große Rolle spielt. Sie verdeutlicht, dass literarische Entwicklungen nicht nur von den „Interessen des Lesepublikums und der AutorInnen, sondern auch [...] von vielen anderen AkteurInnen in der Ausgangs- wie der Zielkultur“ (S. 85) gelenkt werden. Damit bringt sie eine Perspektive ein, die nicht nur die Rezeptions-, sondern bereits die Produktions- und Distributionsbedingungen von Literatur in den Blick nimmt. Der Beitrag beinhaltet eine mehrseitige, nach Kategorien gegliederte Übersicht über die Übersetzungen, die in dem genannten Zeitraum erschienen sind, und bietet so einen differenzierten Überblick über bosnische, kroatische und serbische Literatur auf dem deutschen Buchmarkt.

Georg Scholz zeigt am Beispiel Ghabdulla Tuqajs, wie sich die moderne tatarische Literatur in Auseinandersetzung mit der russischen Literatur entwickelt hat. Er zeigt, dass sich Tuqajs Werk

durch eine besondere Form der Hybridität aus[zeichnet], indem es sowohl Spuren der russischen Literatur als auch der traditionellen arabischen und orientalischen Lyrik aufweist, das ‚Neue‘ mit dem ‚Alten‘ und die östliche Poesie mit der westlichen Moderne vereint (S. 93).

In Auseinandersetzung mit David Damroschs Charakterisierungen von Weltliteratur als „*elliptical refraction of national literatures*“, als „*writing that gains in translation*“ und als „*mode of reading*“³³ – denen er in einzelnen Abschnitten nachgeht – zeigt Scholz, der seine Abschlussarbeit über das Werk Ghabdulla Tuqajs verfasst und intensiv im tatarischen Kasan’ geforscht hat, wie sich Konzepte von Weltliteratur für eine Betrachtung von Tuqajs Werk fruchtbar machen lassen. In diesem Kontext beschreibt er die Einflüsse auf die tatarische Literatur seit dem 13. Jahrhundert, die sich bis in das 19. Jahrhundert „vor allem an den Traditionen der arabischen, persischen und antiken turksprachigen Literaturen“ (S. 96) orientiert, aber auch durch die sufisitische Literatur sowie die muslimische Scholastik geprägt ist. Für das 20. Jahrhundert hält Scholz fest,

dass das allgemeine gesellschaftliche Bedürfnis nach einer Orientierung an der russischen und europäischen Kultur zu einem kulturellen Wandel führte, der sich unter anderem in der Öffnung gegenüber der russischen Literatur äußerte. Diese diente der tatarischen

33 Alle drei Zitate: Damrosch, *World Literature* (wie Anm. 2), S. 281, kursiv im Original.

Literatur als Impuls und Inspirationsquelle und trug somit zum Fortschreiten ihres Entwicklungsprozesses sowie ihrer Vielfalt und Hybridität bei (S. 98).

Tugaj nimmt dabei eine vermittelnde Rolle ein: Er orientiert sich an Puškin und Lermontov, knüpft in seinen Nachdichtungen jedoch an die Gewohnheiten des tatarischen Lesepublikums an – dabei geht es nicht nur um die Vermittlung von Inhalten, auch formal orientiert er sich an tatarischen literarischen Traditionen und er verwendet das arabische Versmaß „Aruz“. Scholz beschreibt Tugaj als einen Dichter, dessen Werke von der doppelten Ausrichtung auf die russische und auf die tatarische Literatur enorm profitierten.

Einblicke in die Praxis der Entstehung von Weltliteratur gibt *Angelika Welebil*, die das Projekt einer Wiener Literaturzeitschrift beschreibt, eine Ausgabe zur jüngeren Literatur in Südosteuropa mehrsprachig herauszubringen. Es handelt sich konkret um die 19. Ausgabe der Wiener Zeitschrift *Keine Delikatessen*, die daher zutreffend den Titel *Balkandelikatesse* trägt. Die Herausgeberinnen der Zeitschrift, Sarah Legler, Maria Seisenbacher und Angelika Welebil, wollten damit

jungen AutorInnen der Balkanregion eine Veröffentlichung im Ausland [...] und gleichzeitig einem interessierten österreichischen Publikum Einblick in die Literatur des Balkan abseits des (bereits übersetzten) Mainstreams [...] bieten (Leipziger Buchmesse usw.) (S. 119).

Dabei zeigte sich, dass sich bei einem solchen Vorhaben bereits der Call for Literature als Herausforderung erweist, da er in mehrere Sprachen übersetzt werden muss. Welebil beschreibt die Arbeit an diesem anspruchsvollen, aufwendigen Literaturprojekt so: „Gegen Ende der Deadline [...] hatten wir 200 literarische Texte in unserer Mailbox, die wir, da den Ausgangssprachen nur wenig mächtig, nicht lesen konnten“ (S. 121). Dieser praxisnahe Einblick zeigt somit aus einer anderen, jenseits der theoretischen Reflexion angesiedelten Perspektive auf, welche wichtige Rolle Übersetzungen spielen, welchen pragmatischen Entscheidungen sie unterworfen sind und nicht zuletzt, dass sich die Mühe solcher Projekte, die sich zu Beginn wohl oft auf ähnliche Art und Weise fragil gestalten, lohnen kann.

Die Welt und das literarische Feld

Rafał Pokrywka analysiert die Rezeption der drei Autor_innen Andrzej Stasiuk, Joanna Bator und Dorota Masłowska als Weltliteratur und geht dabei auf die Unterschiede in der englischen, deutschen und französischen Kritik ein. Die große Stärke des Beitrags liegt darin, dass drei unterschiedliche Weltregionen als Orte der Rezeption

der neueren polnischen Weltliteratur in den Blick genommen werden. Pokrywka geht es nicht um Analysen der Texte selbst, sondern er geht gezielt der Frage nach, wie und mithilfe welcher Mechanismen bestimmte Texte international erfolgreich werden. Dabei sieht der Autor die Dekonstruktion von Kanones – bzw. deren nicht (mehr) garantierte Verbindlichkeit – wenig optimistisch, hat sie doch seiner Ansicht nach vor allem zur Folge, dass die Autor_innen

nur als mediale Bilder (Images) erscheinen, die sich unter der Signatur ihres Namens allein als Wertträger und Garanten der Qualität einen Platz im literarischen Feld [...] sichern. Dieser Aufstieg wird durch zahlreiche Faktoren bedingt, unter denen das medial produzierte Bild des_der Autor_in (eine eigenartige Verschmelzung von Text und Mensch) einer der wichtigsten ist. Hinter diesem Prozess stehen vor allem Kritiker_innen und Verlage, nicht unbedingt jedoch der Wert des Textes (S. 130).

Diesem medial vermittelten Bild der Autor_innen und ihrer Texte geht Pokrywka nach, indem er Rezensionen, Besprechungen und die Präsentation der Werke auf Websites analysiert. So erscheint Andrzej Stasiuk in der angelsächsischen Wahrnehmung als „ausgemachter Hinterwäldler und mitteleuropäischer Stoiker“ (S. 135); durch Bezugnahmen auf Weltliteratur (u. a. auf Kerouac und Kafka) und durch die Kategorisierung als „ostmitteleuropäischer Schriftsteller“ (S. 134) wird sein internationaler Erfolg erklärt. Joanna Bator wird aus dem Blickwinkel der deutschen Rezeption betrachtet, Dorota Masłowska als enfant terrible aus französischer Perspektive. Der Begriff der Weltliteratur wird in Auseinandersetzung mit Casanova und Damrosch konturiert, dient aber vor allem als kritische Folie, um die Diskrepanz zwischen normativen Ansprüchen an Literatur und ihrer erfolgreichen Vermarktung und Verbreitung in den Blick zu nehmen. Weltliteratur begreift Pokrywka als

Zusammenspiel von gegensätzlichen Kräften, Assimilierungs- und Abgrenzungsvektoren, Unabhängigkeitsfantasien und Abhängigkeitsängsten, Unterlegenheits- sowie Überlegenheitsgefühlen, medial gesteuerten Bildern, Wertesystemen und ihrer symbolischen Gewalt (S. 131).

Svjetlan Lacko Vidulić beschreibt Konstruktionen des (post)jugoslawischen literarischen Feldes bei Dubravka Ugrešić und zeigt dabei, wie sich eine transkulturelle Perspektive mit regionalwissenschaftlicher Expertise verbinden lässt. In seinem Beitrag bringt er dabei zweierlei zusammen: eine Analyse des jugoslawischen Literaturmarktes und eine Interpretation von Dubravka Ugrešićs Roman *Forsiranje romana reke*, den er als eine Auseinandersetzung mit dem literarischen Feld beschreibt. Zunächst beschreibt Lacko Vidulić einen offenen, plurizentrischen Rahmen:

Der literarische Alltag in Jugoslawien fand in einem asymmetrisch verschachtelten Literaturbetrieb statt, der folgendermaßen gegliedert war: (1) die ‚sprachseparaten‘ Literaturräume der slowenischen, makedonischen und kosovo-albanischen Literatur; (2) der geographisch und kulturpolitisch zentrale ‚serbokroatische‘ Literaturraum; (3) der überregionale, gesamtjugoslawische Literaturraum, dominiert von dem ‚serbokroatischen‘ Raum (dessen Sprachvarietäten in den Bildungsschichten in ganz Jugoslawien geläufig waren), mit diesem jedoch nicht identisch (S. 150).

Einer Umbruchmetaphorik, die integrative Tendenzen mit Jugoslawien und nationale Differenzierungen mit der Wende in Verbindung bringt, steht der Autor kritisch gegenüber:

Die Differenzlinien sind keine exklusive Agenda der neuen Ethnonationalist_innen, die Verbindungslinien keine der jugoslawischen Integralist_innen; beide sind in wechselnden historischen Konstellationen und bei entsprechender Interessenlage des Beobachters bis in die Gegenwart nachzuweisen (S. 154).

Der genannte Roman von Ugrešić nimmt den Literatur(kongress)tourismus in den Blick und holt damit die Welt ins Zagreber Hotel „Intercontinental“. Darüber hinaus nimmt Lacko Vidulić auch die Essays in den Blick, die geschrieben wurden, nachdem die Autorin das Land verlassen hat, und verortet ihre transkulturelle Position in den postjugoslawischen Diskursen. Die transnationale Literatur wird dabei zum neuen Rahmen:

Ein globaler Raum, der gleichsam jenes direkte Verhältnis zur Weltliteratur restituiert, das vor der Wende intra- und intertextuell über den literarischen Kosmopolitismus, extratextuell vom regionalen (kroatischen) über den überregionalen (jugoslawischen) zum internationalen Kontext verlief, während es nach der Wende scheinbar nur noch über zersplitterte regionale Kontexte verläuft und in extraliterarisch aufgeheizten Debatten neu verhandelt werden muss (S. 164–165).

Philipp Kohl führt in das Werk des russischen Künstlers und Autors Dmitrij Aleksandrovič Prigov ein, den er als „Konzeptualisten zwischen den Kulturen“ (S. 167) vorstellt, der unter anderem „mit poetischen und visuellen Übersetzungsverfahren bzw. der Simulation eines Schreibens in anderen Sprachen (z. B. Pseudoenglisch; Pseudochinesisch; Pseudojapanisch)“ (S. 167) arbeitet. Im Zentrum seiner Überlegungen steht der Roman *Renat i Drakon*, der den Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung mit den semantischen Feldern von ‚Welt‘ und ‚Erde‘ bildet. Kohl betrachtet diese Felder nicht nur textimmanent, sondern beleuchtet diese Konzepte auch in den Diskursen um Weltliteratur: so etwa das Planetarische und das Globale bei Spivak,

die Mondialisierung bei Derrida und Nancy, die Bio- und Noosphäre bei Vernadskij und Gor'kij. Prigov, der sich als Künstler zwischen regionalen bzw. lokalen Kontexten und der internationalen Kunstwelt verorten lässt, wird in Kohls Ausführungen als jemand sichtbar, der das Transkulturelle auch im Sinne eines ‚jenseits von Kultur‘ auslotet und nach den Grenzen von Kultur fragt. Dies geschieht in verschiedenen Texten auf unterschiedliche Weise.

In seinen Romanen *Katja kitajskaja* (*Die chinesische Katja*, 2007) und *Tol'ko moja Japnija* beschäftigt sich Prigov mit Asien bzw. östlichen Philosophien und Poetiken. Besonders letzterer Text imaginiert, wie ein an euro- und anthropozentrischen Kategorien gebildetes Konzept von Nation vor dem Horizont virtuellen, posthumanen Lebens an seine Grenzen stößt: Wenn der Beginn des Lebens durch Biotechnologien aufgehoben werden kann, wird ‚Geburt‘ als etymologisches Substrat des Nationalen fragwürdig. *Renat i Drakon* arbeitet mit zeitlichen und örtlichen Maßstabverschiebungen, die vor die Geschichte des menschlichen Lebens überhaupt springen, ohne festzusetzen, wann und ob ihr Beginn stattgefunden hat. Das Bestimmen und Wechseln von Positionen passiert bei Prigov vor mathematischem, musikalischem oder genetischem Sinnhorizont, es verspricht unmenschliche, ‚reine‘ Werte, löst dieses Versprechen aber nie ein (S. 184–185).

Migration, translinguales Schreiben und Hybridität

Miriam Finkelstein untersucht russisch-translinguale Konstellationen in der Gegenwartsliteratur. Dabei beschränkt sie sich nicht nur auf in Deutschland bekannte Autor_innen wie Wladimir Kaminer, Katja Petrowskaja oder Olga Martynova, sondern sie bezieht auch die französisch- und englischsprachige Literatur mit ein. Den Ankerpunkt dieses weltliterarischen Blickfelds bildet dabei das Russische – als Sprache, als Kultur, als intertextuelle Referenz; es wird in den Texten teilweise auf inhaltlicher Ebene explizit thematisiert, es ist als Hintergrund präsent oder schwingt auf sprachlicher Ebene leise mit. Diese sich in unterschiedlichen Kontexten verortenden, durchaus heterogenen Texte werden von Finkelstein als Weltliteratur gelesen. Neben verschiedenen Konzepten von Weltliteratur zieht sie Definitionen und Positionen zu Translingualität und Mehrsprachigkeit heran, um sich den Texten zu nähern. Den Begriff russisch-translinguale Literatur verwendet die Autorin, „um kenntlich zu machen, dass die russische Sprache und Literatur das kulturelle Fundament dieser neuen, hybriden Literaturen bilden“ (S. 197). Mehrsprachigkeit und Hybridität werden für das Untersuchungsfeld Russland allerdings nicht erst durch Migration zum Thema, sondern sind in dem „multinationalen, multiethnischen und mehrsprachigen Imperium“ (S. 199) schon weit vor dem 20. Jahrhundert präsent. Finkelstein präsentiert eine Vielzahl von Autor_innen, Texten und konkreten Text-

stellen und bietet somit einen umfassenden Überblick über russisch-translinguale Literatur.

Iga Nowicz widmet sich den Texten von Marica Bodrožić und beschäftigt sich insbesondere mit dem Verhältnis von Stimme, Körper und Sprache. Sie analysiert die Texte der Autorin vor dem Hintergrund des „Eastern Turn“ (Brigid Haines) in der Germanistik. Aus Sicht der Germanistik und aus Sicht des deutschsprachigen Publikums wird Bodrožić als Teil der mittel-, ost- und südeuropäischen Literatur rezipiert und mit verschiedenen positiven und negativen Zuschreibungen versehen. Nowicz überschreitet diese germanistische Perspektive, indem sie die Autorin auch im internationalen postjugoslawischen Feld verortet, wodurch die Autorin etwa in die Nähe des englisch schreibenden Autors Aleksandar Hemon gerät. In ihrer Analyse von zwei Texten – *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern* (2007) und *Kirschholz und alte Gefühle* (2012) – untersucht Nowicz, „inwieweit die Texte die Einheit von Nation, Kultur, Sprache und Identität hinterfragen“ (S. 222). In Bodrožićs Texten spielt Mehrsprachigkeit eine große Rolle, unter anderem die Frage, welche Sprache sich als die erste bezeichnen ließe – Kroatisch, Deutsch und Französisch nutzt sie auf unterschiedlichen Ebenen. Darüber hinaus wird der Begriff der Muttersprache ebenso wie der des Heimatlandes in den Texten kritisch hinterfragt. Nowicz betont in diesem Zusammenhang vor allem die grundsätzliche Fragilität der genannten Konzepte:

Bodrožić zeigt, dass Sprache keine Grundlage für Identität bilden kann, weil das Subjekt die eigene Sprache nicht beherrschen kann, auch wenn es sich um die erste gelernte Sprache handelt. Die Sprache, die durch Stimme bedingt ist, stößt immer wieder an die Grenzen der Artikulierbarkeit, was die Kluft zwischen dem Subjekt und dessen Sprachvermögen offenbart. Die Mehrsprachigkeit und der Sprachwechsel, die in den Texten thematisiert werden, zeigen zusätzlich, dass die Lücken, die sich zwischen Wörtern und Sprachen auftun, konstitutiv für jeden Versuch sind, die eigene Erfahrung zur Äußerung zu bringen (S. 235).

Natalia Fuhry widmet sich am Ende des vorliegenden Bandes dem „Humor als Bindeglied zwischen den Kulturen“ und analysiert Dimitré Dinevs *Ein Licht über dem Kopf*. Auch dieser Text wird im Kontext der Rezeption im deutschsprachigen Bereich betrachtet. Fuhry charakterisiert Dinevs Text wie folgt:

Es sind Geschichten über Figuren, die bei ihrer Suche nach Identität und Zugehörigkeit auf unterschiedlichste Weise von kultureller Vielfalt umgeben sind: Ob als Grenzgänger_innen zwischen Bulgarien und dem ehemaligen Jugoslawien, als bulgarische Flüchtlinge in Österreich oder als Soldaten in den Balkankriegen, sie alle sind mit Problemen konfrontiert, die ihre manchmal auch nur temporären Migrationsbewegungen zur Folge haben (S. 238).

Die Figuren werden in Zwischenräumen beschrieben, in ständiger Suche nach Arbeit und nach einem geregelten Aufenthaltstatus. Humor und Komik werden in Dinevs Text auf eine Art und Weise eingesetzt, der unterschiedliche Zuschreibungen zur Disposition stellt und vielfältige Interpretationen zulässt.

Insgesamt handelt es sich bei den Beiträgen um ganz unterschiedliche Versuche, die slavischen Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur zu denken. Zwangsläufig muss ein solcher Sammelband unvollständig erscheinen, wenn hybride Konstellationen zum Ausgangspunkt einer gemeinsamen Betrachtung werden, dann lassen sie sich nicht auf eine repräsentative Anzahl beschränken. Sie bilden einen Grundstein für ein breites Feld weiterer Forschungen und eine Einladung, slavisch-transkulturelle Texte mit Blick auf weltliterarische Konzepte zu lesen.

Dank

Der Sammelband ist das Ergebnis der Tagung „Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur. Hybride Konstellationen“, die am 13. und 14. November 2014 an der Justus-Liebig-Universität Gießen stattgefunden hat. An dieser Stelle möchten die Herausgeberinnen dem Gießener Zentrum Östliches Europa, der Stiftung Pro-Helvetia, Schweizer Kulturstiftung und dem Literarischen Zentrum Gießen für die Unterstützung der Tagung danken. Die Herausgeberinnen bedanken sich beim Vizerektorat für Forschung der Universität Innsbruck für die großzügige Förderung des Bandes.

Literaturverzeichnis

- Adelson, Leslie A.: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York u.a. 2005.
- Apter, Emily: *The Translation Zone*. Princeton 2006.
- Apter, Emily: *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. London/New York 2013.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Literatur und Migration. Edition Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*, Gastredaktion: Julia Abel, Hansjörg Bay, Andreas Blödorn und Christof Hamann. München 2006.
- Azade, Seyhan: *Writing outside the Nation*. Princeton 2001.
- Beganović, Davor: *Od periferije ka centru i natrag. Nomadizam u prozi Aleksandra Hemoni i Saše Stanišića*. In: *Sarajevske Sveske* 3 (2009), S. 127–155.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London/New York 2008.
- Billier, Maxim: *Letzte Ausfahrt Uckermark*. In: *Die Zeit* (20.2.14). www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-billier (03.03.2017).
- Blažan, Sladja: *American Fictionary: Postsozialistische Migration in der amerikanischen Literatur*. Heidelberg 2006.
- Bürger-Koftis, Michaela, Hannes Schweiger u. Sandra Vlasta (Hrsg.): *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien 2010.
- Casanova, Pascal: *The World Republic of Letters*. Harvard 2007 [1999].

Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – hybride Konstellationen

- Chambers, Iain: *Migrancy, Culture, Identity*. New York 1994.
- Clifford, James: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge (Mass.) 1997.
- Damrosch, David: *What is World Literature?* Princeton 2003.
- Emerson, Caryl: *Answering for Central and Eastern Europe*. In: *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Hrsg. v. Haun Saussy. Baltimore 2006, S. 203–211.
- Ette, Ottmar: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin 2004.
- Ette, Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin 2005.
- Ezli, Özkan, Dorothee Kimmich u. Annette Werberger (Hrsg.): *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld 2009.
- Finkelstein, Miriam u. Diana Hitzke: *Mehrsprachigkeit in der translingualen russischen und postjugoslawischen Gegenwartsliteratur*. In: *Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 22 (2014). *Mehrsprachigkeit/Polylinguisme/Polylinguism*. Hrsg. v. Marie Drath, Stefanie Heine, Tatjana Hofmann u. Reto Zöllner, S. 53–65.
- Haines, Brigid: *The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature*. In: *Debate: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 16/2 (2008), S. 135–149.
- Haines, Brigid: *Introduction: The Eastern European Turn in Contemporary German-Language Literature*. In: *German Life and Letters* 68/2 (2015), S. 145–153.
- Hausbacher, Eva u. Lyubov Bugaeva (Hrsg.): *Ent-Grenzen. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 2006.
- Hausbacher, Eva: *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen 2009.
- Hitzke, Diana: *Nomadisches Schreiben nach dem Zerfall Jugoslawiens*. David Albahari, Bora Ćosić und Du-bravka Ugrešić. In der Reihe: *Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen*. Hrsg. v. Wolf Schmid. Frankfurt a. M. u. a. 2014.
- Israel, Nico: *Outlandish. Writing between Exile and Diaspora*. Stanford 2000.
- Kimmich, Dorothee u. Schamma Schahadat (Hrsg.): *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld 2012.
- Kiš, Danilo: *Ironischer Lyrismus (Interview)*. In: *Ders.: Homo poeticus. Gespräche und Essays*. Hrsg. v. Ilma Rakusa. München 1994, S. 215–226.
- Koschmal, Walter: *Ästhetischer und universeller Wert: National- und weltliterarische Funktion. Die slawischen Literaturen am Rande der Weltliteratur?* In: *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*. Hrsg. v. Manfred Schmeling. Würzburg 1995, S. 101–122.
- Mangold, Ijoma: *Fremdling, erlöse uns!* In: *Die Zeit* (27.02.14). <http://www.zeit.de/2014/10/erwiderung-ma-xim-biller-deutsche-gegenwartsliteratur/komplettansicht> (03.2017).
- Matthes, Frauke und David Williams: *Displacement, Self-(Re)Construction, and Writing the Bosnian War: Aleksandar Hemon and Saša Stanišić*. In: *Comparative Critical Studies* 10 (2013), S. 27–45.
- Moretti, Franco: *Conjectures on World Literature*. In: *New Left Review* 1 (2000), S. 54–68.
- Moser, Christian u. Linda Simonis (Hrsg.): *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Bonn 2014.
- Schmeling, Manfred (Hrsg.): *Weltliteratur heute – Konzepte und Perspektiven*. Würzburg 1995 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Band 1).
- Schmeling, Manfred u. Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg 2002.
- Schmeling, Manfred, Monika Schmitz-Emans u. Kerst Walstra (Hrsg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Würzburg 2002.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Death of a discipline*. New York 2003.
- Stockhammer, Robert, Susan Arndt u. Dirk Naguschewski (Hrsg.): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin 2007.
- Sturm-Trigonakis, Elke: *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg 2007.

Diana Hitzke

Sturm-Trigonakis, Elke: *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*. Purdue University Press 2013.

Thomsen, Mads Rosendahl: *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London/New York 2010 [2008].

Uffelmann, Dirk: Paradoxe der jüngsten nichtslavischen Literatur slavischer Migranten. In: *Ost-West-Problematik in den europäischen Kulturen und Literaturen. Ausgewählte Aspekte*. Hrsg. v. Helena Ulbrechtová u. Siegfried Ulbrecht. Dresden 2009, S. 601–630.

Wanner, Adrian: *Out of Russia. Fictions of a new Translingual Diaspora*. Evanston, Ill. 2011.

Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York 2012.

Contemporary Slavic Literatures as World Literature – Hybrid Constellations

Many contemporary Slavic authors no longer position themselves in their native national, monocultural, and monolingual literary traditions. Instead, they frequently write in a language other than their native one and often combine two or more languages in one text. In addition, many of them freely mix different literary and cultural traditions, thereby offering multipolar perspectives on the world and its various cultures. As innovative as these texts are, they are also irritating and provocative: they irritate the readers as well as the larger literary and cultural fields they move and position themselves in. By subverting and undermining the traditional (social and academic) focus on the trinity of language, literature, and culture¹ these texts present a substantial challenge to literary criticism and scholarship. Concepts such as exile and migration become less helpful since they continue to presuppose the neat division of languages, cultures, and nations.

Scholars of Slavic and German literature discussed these phenomena at the conference „Contemporary Slavic Literatures as World Literature – Hybrid Constellations“², whose main aim was to explore the applicability of current world literature theories for contemporary Slavic literatures. While some presentations focused on texts that are characterized by the interaction, overlapping, and hybridization of different cultural and linguistic, local and global contexts, others described processes of global circulation of texts across national borders. All texts in the present volume relate – in one way or another – to Slavic languages and literatures; they are either part of such a literature or they engage with it linguistically, literarily, or critically. Thus, the term „Slavic literatures“ designates a space of „*engagement with worlds beyond our*

1 Damrosch, David: What is World Literature? Princeton 2003; Ette, Ottmar: ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie. Berlin 2004; Thomsen, Mads Rosendahl: Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures. London/New York 2010 [2008].

2 12.–14. November 2014, Justus-Liebig-University Gießen, Germany.

*own place and time*³. The contributions in this volume address hybrid constellations that both move towards Slavic literature and away from it; they discuss texts that position themselves in this world yet evade the coherent confines of a single nation and/or state only. The contributions cover three different topics: 1. World literature and translation, 2. The world and the literary field 3. Migration, translingual writing, and hybridity.

World Literature and Translation

Anne Hultsch: Translation – Self-Translation – Multilingualism or About the Entry of Contemporary Czech Authors into the Non-Slavic World

Hultsch discusses the presence of contemporary Czech authors in non-Slavic contexts, focusing on the issues of multilingualism and translation. She argues that historically Bohemia had been a region in which Czech, German, and Jewish cultures had coexisted for centuries and that contemporary multilingualism and translation in this particular context are not necessarily an effect of globalization and migration processes. She therefore asks, how world literature can be thought of outside the migration discourse.

Elena Messner: Translations as a Contribution to the Transnational Literary Field? Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Fiction on the German Book Market (1991–2012)

Messner analyzes translations of contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian literature available on the German book market. Concentrating on the time period between 1991 and 2012, when the number of translations had risen significantly (first due to a general interest in texts from the war region and later due to the increased measures of promotion of Southeastern European literature, such as facilitation and advancement of translations, book fairs and festivals, stipends and awards), Messner argues that by translating and making Bosnian, Croatian, and Serbian literature available to German-speaking public, the publishing houses acquire not only financial but most and foremost cultural capital as defined by Pierre Bourdieu.

Georg Scholz: The Role of Russian Literature for the Formation of Modern Tatar Literature. The Case of Ghabdulla Tuqaj

Analyzing literary works of Ghabdulla Tuqaj, Scholz demonstrates how modern Tatar literature developed out of its engagement with Russian literature. Specifically, he shows that a particular form of hybridity is characteristic of Tuqaj's texts – a

3 Damrosch, *World Literature* (wie Anm. 2), S. 281.

hybridization of Russian and Arabic poetry, Persian and Turkic-language literatures, and traditional oriental poetry with modernist western poetics.

Angelika Welebil: How the Viennese Magazine Keine Delikatessen [No Deli Food] Became Balkandelikatesse [Balkan Deli Food] – A Project Full Of Unexpected Challenges
Welebil's article offers a window into the production of world literature. Specifically, she describes the processes by which the Viennese literary magazine *Keine Delikatessen* reinvented itself and issued a multilingual issue dedicated to contemporary literature from Southeastern Europe, tellingly called *Balkandelikatesse*. With this, the editors (Sarah Legler, Maria Seisenbacher, and Angelika Welebil) looked to create a publication platform for younger and little known authors from outside their home countries and, simultaneously, offer the Austrian public previously untranslated, non-mainstream literature.

The World and the Literary Field

Rafał Pokrywka: The Polish Ascent to World Literature: Stasiuk, Bator, Masłowska
Pokrywka discusses the reception of Andrzej Stasiuk, Joanna Bator, and Dorota Masłowska as authors of world literature and considers the differences between English, German, and French literary criticism. He asks which mechanisms made the international success of these writers possible and argues that one of the central factors hereby was the unique public image of these author created by the media, publishing houses and the critics themselves.

Svetlan Lacko Vidulić: „Out of Nation“: Constructions of the (Post-)Yugoslav Literary Field in Dubravka Ugrešić's Works

By combining a decidedly transcultural perspective with regional expertise, Vidulić describes the constructions of the (post-)Yugoslav literary field in the works of Dubravka Ugrešić. His analysis of the Yugoslav book market is complemented by an interpretation of Ugrešić's novel *Forsiranje romana reke*, which he reads as a meta-commentary of the Yugoslav literary field. Finally, he traces the essays written by Ugrešić after she had left Croatia as indicative of her transcultural position within post-Yugoslav discourses.

Philipp Kohl: Prigov's Poetics of Self-Transposition and his Novel Renat i Drakon
Kohl perceives Dmitry Prigov as a „conceptualist between two cultures“ (p. 167) who had worked with „poetic and visual devices of translation or simulation of writing in other languages (e. g. pseudo-English, pseudo-Chinese, pseudo-Japanese)“ (p. 167). Kohl focuses on Prigov's novel *Renat i Drakon*, which launches a discussion

of Prigov's semantic fields ‚world‘ and ‚earth‘. The article offers a close reading of the novel and proceeds with a theoretic discussion of world literature and critical concepts and frames of reference, including Spivak's concepts of the Global and the Planetary, Derrida's and Nancy's understanding of ‚mondialisation‘, and Vernadsky's and Gor'ky's concepts of bio- and noospheres.

Migration, Translingual Writing, and Hybridity

Miriam Finkelstein: Contemporary Russian-Translingual Literatures as World Literature
Finkelstein discusses contemporary Russian-American, Russian-German, and Russian-French literatures and argues that their inherent multilingualism and formal hybridity make them suitable candidates for world literary analysis. She argues that these two features are not only the result of migration processes both the authors and the protagonists undergo. Since the Russian Empire and the Soviet Union were already multinational, multicultural, and multilingual states, Russian migrants were frequently rooted in multiple cultural, linguistic, religious, and other contexts. The self-image produced here is that of ‚citizens of the world‘; literature written by these subjects is therefore world literature too.

Iga Nowicz: „I understood that I had a voice in every language of this world“ – Voice, Body, and Language in Marica Bodrožić's Texts

Nowicz's contribution, which is dedicated to the Croatian-born German author Marica Bodrožić, scrutinizes the relationship between voice, body, and language in her frequently multilingual texts. Analyzing Bodrožić's texts first against the theoretical background of German Literature Studies (in particular as part of the ‚Eastern Turn‘ propounded by Brigid Haines), Nowicz goes further and positions the author in the larger international post-Yugoslav analytical frames.

Natalia Fuhry: Humor as a Link Between Cultures – On the Functions of Humor in Dimitré Dinev's Ein Licht über dem Kopf [A Light Over the Head]

In her chapter, Fuhry discusses the multiple functions of humor in the collection of short stories by the Bulgarian-born Austrian writer, Dimitré Dinev. His protagonists, illegal and semi-legal migrants in Vienna, are shown to populate in-between spaces, always in search of work and striving to obtain a permanent legal status. Humor is used by Dinev to question and undermine (ethnic and national) stereotypes and to offer a broad range of (frequently unexpected and surprising) interpretations of the migrants' experience.

Weltliteratur und Übersetzung

Fremdübersetzung – Selbstübersetzung – Mehrsprachigkeit oder das Vordringen tschechischer Gegenwartsautor_innen in die nichtslavische Welt

Um Missverständnissen vorzubeugen, sei zunächst eine Erklärung zu dem Titel des Beitrags vorgenommen. Die Trias „Fremdübersetzung – Selbstübersetzung – Mehrsprachigkeit“ meint hier nicht die zeitliche Abfolge des Vorgehens eines einzelnen Autors oder einer einzelnen Autorin, der/die sich einer fremden Kultur nähert, wie es häufiger für Exil- und/oder Autor_innen der Migration beschrieben worden ist. Gemeint sind parallel existierende Möglichkeiten, wie Werke von Autor_innen tschechischer Herkunft sich außerhalb der Landesgrenzen in einen größeren Kontext einschreiben und jenseits nationaler und kultureller Grenzen in einen Dialog treten können, ohne dass damit bereits zwangsläufig etwas über den Aufenthaltsort der Autor_innen gesagt wäre. Eva Hausbacher plädiert „für eine Einschätzung der Migrationsliteratur als neue Weltliteratur“¹. Gilt auch die Umkehrung? Kann „deteritorialisierte Literatur“² nur von Autor_innen verfasst werden, die selbst physisch in der Welt unterwegs sind, die Welt erfahren und ihre gewonnene Welterfahrung in ihre Texte einbringen? Oder können „Internationalisierung und Globalisierung“³ sich auch aus anderen Gründen bzw. auf andere Weise in Texten niederschlagen? Es geht also nicht zuletzt darum zu prüfen, inwiefern sich neuere Weltliteraturkonzeptionen jenseits des Migrationsdiskurses denken lassen. Hier steht konkret die Frage im

1 Hausbacher, Eva: Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur. Tübingen 2009 (Stauffenburg Discussion. Studien zur Inter- und Multikultur/Studies in Inter- and Multiculture 25), S. 11. Vgl. auch Bachmann-Medick: „World literature at present is formed in processes of migration between countries and by the cultural displacements resulting from them: that is, through the activities and life situations of subjects in diaspora. [...] At present, cosmopolitanism alone no longer appears to be the main criterion for world literature; it is, rather, its interface with social processes of worldwide migration and with categories of cultural studies, such as homelessness, mapping, or translation“ (Bachmann-Medick, Doris: Is There a Literary History of World Literature? In: REAL. Yearbook of Research in English and American Literature 17 [2001]. S. 359–372, hier S. 368).

2 Hausbacher, Poetik (wie Anm. 1), S. 107.

3 Hausbacher, Poetik (wie Anm. 1), S. 107.

Mittelpunkt, wie sich Texte von Autor_innen tschechischer Muttersprache in den deutschsprachigen literarischen und kulturellen Kontext einschreiben und sich mit ihm verflechten können.

In Böhmen als Teil der Monarchie Österreich-Ungarn haben über Jahrhunderte drei Kulturen (die deutsche, tschechische, jüdische) neben-, manchmal auch miteinander existiert und sich gegenseitig beeinflusst. Slavischer und nicht-slavischer Kontext überlagerten sich synchron geographisch. Die Gesellschaft war zweisprachig. Viele bis heute gelesenen tschechischen Autor_innen veröffentlichten im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre ersten Texte in deutscher Sprache (Karel Hynek Mácha, Jan Neruda, Tomáš Garrigue Masaryk, Jakub Deml etc.). In der Hauptstadt der 1918 gegründeten Tschechoslowakischen Republik schrieben die nach Max Brod dem sogenannten Prager Kreis zuzurechnenden Autoren ihre deutschsprachigen Texte, die von ihren tschechischen Kolleg_innen im deutschen Original rezipiert wurden. Die gegenteilige Aussage gilt nicht ganz so pauschal. Zweifelsohne war der Einfluss der größeren deutschen auf die kleinere tschechische Literatur größer als der der tschechischen auf die deutsche, die Interferenz war asymmetrisch.⁴ Eine Begründung liefert Christian Prunitsch: „Kleine Kulturen haben – so will es die Außenperspektive – im Regelfall nichts zu sagen. Ihre Texte hätten nichts mitzuteilen, was in den Texten großer Kulturen nicht bereits ausgedrückt worden wäre“⁵.

Erst mit der Vertreibung der deutschen Bevölkerung nach 1945 wurde die Staats- zu einer Sprachgrenze. Das Phänomen einer homogenen, sich nach außen abgrenzenden tschechischen Kultur ist also neueren Datums und Ergebnis nicht gern erinnerter historischer Ereignisse. Insofern geht das Bedürfnis jüngerer Autor_innen, „nationalliterarische Grenzen“ (wieder) aufzulösen,⁶ Hand in Hand mit einer kritischen Betrachtung der nationalen Geschichte. Ein besonders eindrückliches Beispiel dafür stellt die sogenannte Vertreibungsliteratur dar. Der Roman *Peníze od Hitlera (Letní mozaika) | Ein herrlicher Flecken Erde* (2006; dt. 2009) von Radka Denemarková thematisiert in teilweise abgehackter Diktion, die die Nervosität der Beteiligten spiegelt, den Umgang mit der Geschichte und deren Eindringen in die Gegenwart. Die Protagonistin, Tochter eines deutsch-jüdischen Vaters und einer tschechischen Mutter, ist tschechoslowakische Staatsbürgerin. Auch wenn sie Auschwitz überlebt hat, bleibt sie weiterhin Schrecken und Grausamkeiten ausgesetzt, verliert ihre Heimat und ist im wahrsten Sinne des Wortes stigmatisiert. Es entstehen Zweifel, ob es überhaupt Verständigungsmöglichkeiten zwischen Menschen gibt. Kateřina Tučková rekonstruiert in ihrem Debütroman *Vyhnání Gerty Schnirch ‚Die Vertreibung der*

4 Vgl. Moretti, Franco: Conjectures on World Literature. In: *New Left Review* 1 (2000). S. 54–68, hier S. 56.

5 Prunitsch, Christian: Zur Semiotik kleiner (slavischer) Kulturen. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 63 (2004) 1. S. 181–211, hier S. 201.

6 Bachmann-Medick, Doris: *Weltliteratur*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 696.

Gerta Schnirch' (2009) am Beispiel einer während des ‚Brünner Todesmarsches‘ (am 30./31. Mai 1945) aus ihrer Heimat vertriebenen Halbttschechin bzw. Halbdeutschen die bis dahin verdrängten historischen Ereignisse und die mit ihnen verbundenen traumatischen Erfahrungen. Neben dem Problem der Schuld, die als höchst individuell und unabhängig von nationaler Zugehörigkeit dargestellt wird, wird der Umgang mit konkurrierenden Identitäten (der jeweils selbst empfundenen und der fremd zugeschriebenen) beleuchtet.

Dieter Lamping leitet aus Goethes Weltliteratur-Konzept(en) neben interkulturellen Themen und Sprachmischung als Hauptkriterien für gegenwärtige Weltliteratur die Unterscheidung zwischen a) nicht-intendierten sozialen Beziehungen oder Kontakten zwischen Autor_innen und b) intendierten literarischen Bezugnahmen der Autor_innen in ihren Texten aufeinander (Intertextualität) ab.⁷ Autor_innen von Weltliteratur seien durch vier Merkmale zu charakterisieren: 1) durch Belesenheit, die über die eigene Literatur hinausreicht, 2) durch die Beherrschung von mindestens einer weiteren Sprache neben der Muttersprache (Bilingualität), 3) durch Mobilität bzw. das (zeitweise) Leben in einem anderen als dem Herkunftsland⁸ und 4) durch ein Denken in anderen als nationalen Kategorien.⁹

Denkt man diese Merkmale im Kontext der Migration, stellt sich angesichts des ersten Punktes natürlich sofort die Frage, welche unter der ‚eigenen Literatur‘ zu verstehen sei: Die in der Sprache des Herkunftslandes bzw. der Erstsprache der Autor_innen verfasste Literatur? Oder die Literatur, deren Sprache sie sich gerade bedienen? Oder beide? Zudem ließe sich über den hier verwendeten Begriff der ‚Bilingualität‘ streiten. Er umfasst mehr, als die bloße ‚Beherrschung von mindestens einer weiteren Sprache neben der Muttersprache‘. Es geht um den Grad der Sprachbeherrschung und die Präsenz beider Sprachen im Denken und Schreiben. Michael Stavarič beispielsweise sagt, dass es in seinem „Leben vielleicht drei, vier, fünf Jahre“ gegeben habe, in denen er „wirklich zweisprachig war. Also absolut ausgewogen in beiden Sprachen“¹⁰. Die einzelnen von Lamping angeführten

7 Lamping, Dieter: Internationale Literatur. Eine Einführung in das Arbeitsgebiet der Komparatistik. Göttingen 2013, S. 21f., 32f. und 121.

8 Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, inwiefern das heute entwickelte System der Literaturförderung mit Residenz-, Stadtschreiberprogrammen, DAAD-Künstlerprogramm etc. durch materiellen Anreiz von außen Mobilität provoziert, weil die Autor_innen auf diese Weise für eine gewisse Zeit ihren Lebensunterhalt sichern können, ohne dass sie zuvor in sich das Bedürfnis verspürt haben müssen, ein anderes Land zum (zeitweiligen) Wohnort zu wählen. Kann die Frage der Motivation, einer inneren Notwendigkeit von Mobilität für das Schreiben unberücksichtigt bleiben? Oder kommt es nicht auch in diesem Zusammenhang zu einer Art ‚euroromán-Effekt‘, auf den im Folgenden noch eingegangen wird?

9 Lamping, Literatur (wie Anm. 7), S. 33.

10 Stavarič, Michael: „Das Neue ist immer eine Chance auf Heimat“. In: Ankommen. Autoren im Gespräch. Hrsg. von Brigitte Schwens-Harrant. Wien/Graz/Klagenfurt 2014, S. 169–205, hier S. 186.

Punkte hängen insgesamt relativ eng zusammen, weil es zu Beziehungen zwischen tschechischen und deutschen Autor_innen selbstverständlich leichter kommen kann, wenn sie sich in Bewegung setzen, teilen sie doch heute nicht mehr einen gemeinsamen Kulturraum (wenn man diesen durch nationalstaatliche und sprachliche Grenzen bestimmt und nicht weiter, beispielsweise als Mitteleuropa, fasst). Außerdem wird das gedankliche Überschreiten nationaler Kategorien erleichtert durch die freie Bewegung in mehreren Sprachen, die wiederum den Zugang zu anderen Literaturen eröffnet, und durch das physische Überschreiten von Grenzen.

Texte können sich nach Lamping auf dreierlei Weise in die Weltliteratur einschreiben: 1) durch Übersetzung, 2) durch Vermittlung (z. B. durch Anthologien oder Literaturkritiken) und 3) durch produktive, poetische Verarbeitung.¹¹ In den folgenden Ausführungen geht es vor allem um das weite Feld der Übersetzung. Zunächst wird kurz auf das Thema der Fremdübersetzung als ‚klassischer‘ interlingualer Übersetzung literarischer Texte eingegangen, darauf folgt ein Blick auf Mehrsprachigkeit bzw. tschechische Einsprengsel in deutschen Texten sowie auf bilinguale Textausgaben, die entweder von Fremdübersetzer_innen und/oder den Autor_innen selbst angefertigt worden sind, ehe abschließend knappe Anmerkungen zum Globalisierungsdiskurs und zu intersemiotischen Selbstübersetzungen, d. h. auf die Autor_innen selbst zurückzuführende Übersetzungen ihrer Texte in ein anderes Zeichensystem bzw. Medium, gemacht werden.¹² Das verfolgte Ziel ist also bescheiden. Es besteht nicht in dem Entwurf einer neuen Theorie, sondern darin, einzelne Aspekte vorhandener auf ihre Anwendbarkeit auf gegenwärtig ‚Tschechisches‘ im deutschen Sprachraum zu überprüfen, was angesichts der verflochtenen deutsch-tschechischen Geschichte nicht von Erwägungen, inwiefern es sich bei der Durchmischung (nur?) um ein Wiedererwecken des Böhmisches oder doch um eine Erscheinung der sich allgemein globalisierenden Literatur handelt, zu trennen ist.

Fremdübersetzung

Bereits Goethes Konzept von Weltliteratur rechnet mit Übersetzungen der entsprechenden Werke in andere Sprachen. Auch heute spielen Fremdübersetzungen nach wie vor eine nicht zu unterschätzende Rolle, denn: „In diesem Sinne schafft Weltliteratur in erster Linie eine gemeinsame Welt der Lektüre, Kritik und der Zirkulation

11 Lamping, *Literatur* (wie Anm. 7), S. 57.

12 Vgl. zu den verschiedenen Übersetzungsarten Jakobson, Roman: *On Linguistic Aspects of Translation* [1959]. In: Ders.: *Selected Writings*. Bd. II. *Word and Language*. The Hague 1971, S. 260–266.

von Texten“¹³. Dieses ‚klassische‘ Kriterium für Weltliteratur soll hier nicht vernachlässigt werden, weil z. B. das Bewusstsein, dass das Erscheinen tschechischer Werke in deutscher Sprache mehr oder weniger eine Bedingung darstellt, um in weitere Sprachen übersetzt zu werden, aber auch um eine positive Rezeption im eigenen Herkunftsland auszulösen, recht ausgeprägt ist und nicht erst seit der ersten Übersetzung von Jaroslav Hašek's *Švejk* bis heute beobachtet werden kann.¹⁴

Im tschechischen Kontext wird, wie Walter Koschmal ausführt, das Deutsche „zur Zwischen-, zur Mittlersprache und -literatur zu anderen, vor allem zu westlichen Sprachen und Literaturen“¹⁵. Mag auch Mads Rosendahl Thomsens Feststellung: „national canonization has a different logic and different values than international canonization. World literature is consequently not a reflection of national literatures“¹⁶ zutreffen, so lässt sich doch gleichzeitig beobachten, dass gerade diese andere Logik auf die Nationalliteratur zurückwirkt und die Wahrnehmung der Werke, die ‚in der Welt angekommen‘ sind, im Rahmen der Nationalliteratur verändert. Wurden beispielsweise Hašek und Jáchym Topol zunächst im heimischen Kontext durch die Kritik abgelehnt oder weitgehend ignoriert (Hašek jedoch nicht durch die breite Leser_innenschaft), weil sie in ihre Werke alle Sprachschichten des Tschechischen – von Hoch- über Umgangs- bis Vulgärsprache – Eingang finden ließen, so spielte das sprachpflegerische Kriterium der Kritik natürlich keine Rolle für die weitaus positivere Rezeption der Übersetzungen, die wiederum zu einer Relektüre und neuen Sicht auf das jeweilige Original führte. Grete Reiner behalf sich bei ihrer Übersetzung des *Švejk* (1926) damit, dass sie auf das „fehlerhafte Deutsch des tschechischsprachigen Kleinbürgertums des Prager Stadtteils Kleinseite“, mithin die „als lustig und beschränkt“ geltende „Sprache von tschechischen Handwerkern, Dienstmädchen, Dienern oder Soldaten, die [...] dazu gezwungen waren, Deutsch zu sprechen“ zurückgriff,¹⁷ wodurch sie auf viele Jahre die deutsche Sicht auf die Tschech_innen prägte. Dabei sind es im Original gerade die Deutschen, die „ein schlechtes Tschechisch mit typisch deutschem Akzent, der in tschechischen Ohren als besonders

13 Kimmich, Dorothee: Öde Landschaften und die Nomaden in der eigenen Sprache. In: Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur. Hrsg. von Özkan Ezli [u. a.]. Bielefeld 2009, S. 297–315, hier S. 299.

14 Z. T. übersetzten Tschech_innen die Texte von ihnen geschätzten tschechischen Kolleg_innen ins Deutsche, um deren Rezipient_innenkreis zu erweitern. So betätigte sich beispielsweise Karel Dostál-Lutinov Anfang des 20. Jahrhunderts (1905) als Übersetzer Otakar Březinas.

15 Koschmal, Walter: Übersetzen zwischen Deutsch und Tschechisch. In: Deutsche und Tschech_innen. Geschichte – Kultur – Politik. Hrsg. von Walter Koschmal [u. a.]. Bonn 2005 (Bundeszentrale für Politische Bildung: Schriftenreihe 512), S. 663–678, hier S. 665.

16 Thomsen, Mads Rosendahl: Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures. London/New York 2008 (Continuum Literary Studies Series), S. 3.

17 Brousek, Antonín: Nachwort. Jaroslav Hašek – Die Sphinx am Wirtshausisch. In: Hašek, Jaroslav: Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg. Stuttgart 2014, S. 960–985, hier S. 981.

lächerlich klingt“ sprechen.¹⁸ Für die Rezeption des Werks in Deutschland war aber weniger die sprachliche, denn die thematische Seite entscheidend, wovon auch die in Deutschland schnell erfolgte Dramatisierung des Romans zeugt.¹⁹ Die deutsche Übersetzung von Topols Roman *Sestra* | *Die Schwester* (1994; dt. 1998) durch Eva Profousová und Beate Smandek lobt Christian Schmidt-Häuer mit den Worten:

Die beiden Übersetzerinnen haben diese Sprache handfest und doppelsinnig, zotig und zart übertragen, indem sie – unbekümmert erfinderisch wie der Autor selbst – aus deutschen Dialekten und Subkulturen zusammenfügen, was Topol am nächsten kommt.²⁰

In den 1990er Jahren entspricht diese auf die deutschsprachigen Lesenden ungewohnt wirkende Sprache einfach einem leicht exotisierenden Blick auf den ehemaligen Ostblock, während sich die tschechischsprachigen Lesenden erst auf eine Lektüre einlassen mussten, die die gesellschaftliche Erschütterung von 1989 wesentlich als sprachliche Explosion deutet.²¹

Es gilt in dem Kontext kleinerer Kulturen potenziert, dass ein Werk „beyond its home base“, „beyond [its] culture of origin, either in translation or in [its] original language“ im Umlauf sein muss, um sich weltliterarisch entfalten zu können.²² Hofft ein_e Autor_in deshalb auf Fremdübersetzungen, birgt dies jedoch die Gefahr des Schreibens für die Übersetzer_innen, mithin des Verzichts auf Originalität, um möglichst weltweit verstanden und ohne größere Schwierigkeiten übersetzt werden zu können. Wenn aber bewusst Schreibstrategien gewählt werden, nur um die Texte übersetzbar(er) zu machen und damit die Voraussetzung von Weltliteratur zu erfüllen, entspränge dies nicht einer textinternen, ästhetischen Notwendigkeit. Topol prägte für solch ein homogenisierendes, kalkuliertes, ‚mundgerechtes‘ Schreiben den Begriff „euroromán“²³. Jaroslav Rudišs *Potichu* | *Die Stille in Prag* (2007; dt. 2012) wurde vom WDR 3 – nicht zu Unrecht – als „[l]eicht verdaulich[er] und vorhersehbar[er]“ „eurofizierter Roman“ kritisiert.²⁴

18 Brousek, Nachwort (wie Anm. 17), S. 982.

19 Brousek, Nachwort (wie Anm. 17), S. 980f.

20 Schmidt-Häuer, Christian: Ei äm Kanake! Und juh? Ein großer, wilder, phantastischer Schriftsteller: Jáchym Topol aus Prag. In: Die Zeit 8 (1999), hier zitiert nach https://www.wiso-net.de:443/document/ZEIT_0299180045%7CZEIA_0299180045 (19.11.2015).

21 Vgl. Mareš, Petr: „Něma benzina, najn gazka, neni petrol“. Jazyky v románu Jáchyma Topola *Sestra*. In: Ders.: Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře. Praha 2012, S. 86–99.

22 Damrosch, David: *What is World Literature?* Princeton: 2003, S. 4.

23 U.a. in Topol, Jáchym u. Weiss, Tomáš: *Nemůžu se zastavit. Rozhovory*. Praha 2000, S. 129. Ausführlicher dazu Hultsch, Anne: Schreiben, um übersetzt zu werden? Tschechische Literatur zwischen Originalität und ‚euroromán‘. In: *Zeitschrift für Slawistik* 55/4 (2010), S. 464–479.

24 Zitiert nach: Marzloff, Sophia: *Tschechische Literatur in deutschen Übersetzungen* [21.01.2014]. <http://www.czechlit.cz/de/studien/tschechische-literatur-in-deutschen-ubersetzungen/vytisknout-clanek/> (01.04.2014).

Pascale Casanova spricht in ähnlichen Zusammenhängen von „world fiction“²⁵. Nicht unerwähnt soll bleiben, dass es selbstverständlich auch Autor_innen gibt, die aus anderen Gründen, wobei vor allem ethisch-politische zu nennen wären, ähnlichen Schreibstrategien folgen.

Dem ‚euroromán-Paradigma‘ entsprechen ebenfalls, wenn auch auf höherem Niveau, die Werke von Milan Kundera, die nach seinen Eingriffen in die Übersetzungen – wie z. B. im Falle des *Žert* | *Der Scherz* (1967; dt. 1968) – zunehmend ‚entslavisiert‘ (hinsichtlich mährischer Folklore) und ihrem historischen Kontext (dem Stalinismus der 1950er Jahre) enthoben sind,²⁶ was sich auch an den Angaben über die Herkunft des Autors auf den Buchklappen ablesen lässt: Kundera ist in Brünn geboren, stammt mithin aus Mähren, italienischen Lesenden wird jedoch sein Herkunftsort mit Prag angegeben, so dass jedem_jeder, der_die über einen gewissen Bildungsgrad verfügt, sofort Kafka einfällt. Auf späteren Ausgaben ist dann allgemein von „Boemia“ die Rede.²⁷ Dieser Versuch, sich selbst aus dem regionalen Kontext seiner Herkunft herauszuschreiben, steht im Zusammenhang mit der heftig geführten Mitteleuropa-Debatte als Versuch, seine eigene Herkunft nicht aus der sowjetischen Einflussphäre ableiten zu müssen.²⁸ Wenn sich Autor_innen oder Texte in größeren Kontexten ‚auflösen‘, dann tragen sie gerade nicht zur erwarteten Dissemination slavischer kultureller Elemente in nichtslavische Kulturen bei. Auf Prag muss Kundera dabei nicht als Handlungsort verzichten, sofern er dies als westliche Stadt im Zentrum Europas und als Wirkungsort Kafkas evoziert. Autor_innen wie Kundera fühlen sich in ihren Werken allerdings auch nicht dem neuen nationalen, in seinem Falle dem französischen, literarischen Kontext verpflichtet. Es geht ihnen in der Tat darum, eine nicht territorial verankerte (westeuropäische) Literatur zu schaffen.

In dieser Hinsicht scheint die Frage der Namen und ihrer Schreibweise nicht uninteressant. Erwarten die Autor_innen Offenheit und Bereitschaft von Nichttschech_innen, sich auf ihre durch Häkchen und Striche ungewohnt anmutenden Namen

25 „Under the label ‚world fiction‘, products based on tested aesthetic formulas and designed to appeal to the widest possible readership [. . .]. [. . .] its denationalized content can be absorbed without any risk of misunderstanding“ (Casanova, Pascale: *The World Republic of Letters*. Cambridge, MA 2004, S. 171f.).

26 Vgl. dazu ausführlicher Stanglerová, Allison K.: Hledání Žertu. Otevřený dopis Milanu Kunderovi. In: *Literární noviny* 8/9 (1997), S. 10f.

27 Dierna, Giuseppe: Milan Kundera po italsku. In: *Babylon* 18/6 (2008/09), S. Vlf., hier S. VI.

28 Kundera schreibt deshalb auch: „Der slawische Kontext ist nämlich für die tschechische Literatur der falsche Kontext. [. . .] Der slawische Kontext verbindet [. . .], was sich nicht verbinden lässt: auf der einen Seite die Kultur des großen russischen Volkes, die auf Byzanz, der Orthodoxie und einer ganz spezifischen Geschichte begründet ist, auf der anderen Seite die Kulturen der kleinen Völker, der Polen, Tschechen, Slowaken, Slowenen und Kroaten, die seit Beginn ihrer Geschichte Teil der westeuropäischen Welt sind“ (Kundera, Milan: Einleitung zu einer Anthologie oder Über drei Kontexte. In: *Die Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manifeste*. Hrsg. von Květoslav Chvatík. Frankfurt am Main 1991, S. 7-22, hier S. 17f.). Vgl. Thomsen, Mapping (wie Anm. 16), S. 88-91.

einzulassen, gehen sie also davon aus, dass in einer globalisierten Welt Namen sehr unterschiedlich aussehen können und dennoch als Teil der Identität des Anderen akzeptiert werden sollten, oder konfrontieren sie ihr Publikum erst gar nicht mit dem Problem, sich darüber Gedanken machen zu müssen, wo der jeweilige Name geographisch einzuordnen sei und welche Laute sich hinter diesen Zeichen verbergen, um im deutschsprachigen Umfeld akzeptiert zu werden, oder frei nach Shakespeare formuliert: auffallen oder nicht auffallen?

Libuše Moníková (1945–1998; seit 1971 in Deutschland) wies immer wieder, zunehmend ermüdet, kompromisslos auf die richtige Schreibweise ihres Namens hin: „Die immer gleiche Ausrede bei der Falschschreibung meines Namens: ‚meine Maschine hat diese ‚Akzents‘ nicht‘ betrachte ich nicht als Erklärung oder Entschuldigung – schließlich haben die Menschen Hände“²⁹. Auch Jiří Gruša lehnte Ansinnen ab, seinen Namen zu verändern: „Als mein Schweizer Verleger einmal auf die Idee kam, meinen Namen ‚zu vereinfachen‘, habe ich ihm geantwortet: ‚Ich werde den Deutschen schon meine Haatscheks und Tschaarkas beibringen“³⁰. Sowohl Jaromír Konečný als auch der schon genannte Michal Stavarič, auf die ich im Weiteren noch zu sprechen komme, verzichteten hingegen mitunter auf die háčky (Häkchen) und čárky (Längezeichen) in ihren Namen und veröffentlichten (einige) ihre(r) deutschsprachigen Bücher als Jaromir Konecny bzw. Michael Stavaric,³¹ Milena Šulcová debütierte gleich unter dem Namen Milena Oda.

Übersetzungen tschechisch geschriebener Bücher ins Deutsche stellen, wie bereits erwähnt, nach wie vor „die Tür zum Westen“³² dar und ebnen den Weg für Übersetzungen in weitere Sprachen, aber auch für eine breitere Rezeption in Tschechien selbst. Das beste Beispiel dafür ist Topol, der neben Michal Ajvaz übrigens zeigt, dass Bücher, die nicht als ‚Euroromane‘ verfasst sind, ein wesentlich breiteres, zumindest auch amerikanisches Publikum erreichen können. Damit bestätigt er die Beobachtung von Dorothee Kimmich: „Das Interesse an dem, was allen gemeinsam ist, scheint weniger

29 Moníková, Libuše: Über eine Nachbarschaft. Zur Sache: Deutschland. Dresdner Reden '97. Dresden 1997, S. 6–23, hier S. 6.

30 Gruša, Jiří: Interview am 12.03.2009, Diplomatische Akademie in Wien. In: Cornejo, Renata: Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme. Wien 2010, S. 460–473, hier S. 471.

31 Dies erfolge im Falle von Konečný „aus rein ökonomischen Gründen [...], um in der modernen Welt des Internets auffindbar zu sein. Als Bühnenliterat müsse er seine Kinder ernähren und sei von den Bühnenauftritten finanziell abhängig“. Stavarič duldet dieses Vorgehen der Verlage aus „technisch-pragmatischen“ Gründen“ (Cornejo, Heimat [wie Anm. 30], S. 380f. und 383f.).

32 Nešporová, Jitka: Neueste Übersetzungen tschechischer Prosa [2010]. <http://www.czechlit.cz/res/data/041/006803.pdf> (01.04.2014), S. 1. Vgl. Dvořák, Karel: Česká literatura na světovém fóru: oblast německá [1940]. In: Co daly naše země Evropě a lidstvu. II. část. Obrozený národ a jeho země na fóru evropském a světovém. Praha 1999, S. 489–495, hier S. 489, der allgemein die Weltsprachen für kleine Völker als das Tor zur Welt bezeichnet („Světové řeči jsou pro malé národy branami do světa.“).

groß zu sein als das Interesse an der Vielfalt und Heterogenität von Lebenswelten.³³ Topols Roman *Chladnou zemi* | *Die Teufelswerkstatt* (2009; dt. 2010), in dem es um die (kommerzialiserte) Erinnerungs(un)kultur von Theresienstadt bis Minsk geht, wurde 2010 zu den zwölf interessantesten Titeln der Welt gewählt.³⁴ Die englischen Übersetzungen von Ajvaz' Büchern gehörten 2009 bis 2011 unter die TOP 10 übersetzter Prosa und zu den Best European Fiction,³⁵ was vielleicht mit seiner Nähe zum sogenannten magischen Realismus erklärt werden kann. Er folgt damit eindeutig einer nicht-tschechischen literarischen Tradition, die er jedoch nicht einfach nachschreibt, sondern auf sehr spezifische Weise verarbeitet. Sein Roman *Druhé město* | *Die andere Stadt* (1993; 2. neubearb. Aufl. 2005)³⁶ spielt zwar in Prag, aber in einem Prag, das durch seine Gegenseite und Ränder so phantastisch anmutet, dass das Buch eben nicht wie Rudišs *Potichu* als Reiseführer dienen kann. Durch dieses Prag fahren nachts Ozeandampfer.³⁷ Es wird eine eigene imaginäre Stadtgeographie entworfen, wodurch die Rede vom ‚magischen Prag‘ auf unerwartete Weise aufgegriffen und konkretisiert wird.

Im Zuge des Hineinübersetzens in einen anderen Kontext können die Werke Umcodierungen erfahren, die über den reinen Sprachwechsel hinausgehen. Dazu möge Miloš Urbans *Sedmikostelí. Gotický román z Prahy* | *Siebenkirchen. Gotischer Roman aus Prag* | *Die Rache der Baumeister. Ein Kriminalroman aus Prag* (1999 bis 4. Aufl. 2014; dt. 2001, Tb 2003) als Beispiel dienen. Durch die Änderung des Paratextes gerät das Werk in den Buchläden in eine Ecke, in die es nicht gehört, zudem geht die Rätselhaftigkeit des Originaltitels verloren (*sedmikostelí*, ‚Siebenkirchen‘, ist auch im Tschechischen kein feststehender Begriff für die Gruppe [teils

33 Kimmich, *Landschaften* (wie Anm. 13), S. 300f.

34 Nešporová, *Übersetzungen* (wie Anm. 32), S. 4. Es sei an dieser Stelle die Erwähnung einer persönlichen Erfahrung gestattet. Bei einer Lesung aus diesem Buch mit Topol in Dresden wurde mir von einer ZuhörerIn wortwörtlich gesagt, ich ‚dürfe‘ dieses Buch nicht gut finden und so etwas hätte kein Deutscher schreiben ‚dürfen‘. Um so wichtiger scheint es für das deutschsprachige Publikum zu sein, dass ihm dieses Buch in deutscher Übersetzung zugänglich ist, denn es stellt ‚politische Korrektheit‘ und eine missverständene ‚Betroffenheitskultur‘ in Frage. Die Differenz des dargestellten Umgangs mit der – nicht nur Deutsche und Tschechen betreffenden – Vergangenheit zu dem, was man heute in Deutschland ‚darf‘, enthält produktives Potential.

35 Blatná, Dana: Michal Ajvaz. <http://www.dbagency.cz/index.php?s=author&pid=17&name=michal-ajva-z-> (11.11.2014).

36 Es gibt bisher keine deutsche Übersetzung auch nur eines Werkes von Ajvaz, sieht man von kürzeren Texten in Anthologien ab. Allein 2014 wurden hingegen Übersetzungen von *Druhé město* ins Französische, Japanische und Mazedonische, 2015 zudem ins Italienische und Kroatische gefördert (Ministerstvo kultury: Podpora překladu české literatury 2014/2015 und 2015/2016. http://www.mkcr.cz/assets/literatura-a-knihovny/granty-a-programy/Oblast/Preklady-2014_vysledky.xls und [http://www.mkcr.cz/assets/literatura-a-knihovny/granty-a-programy/Oblast/Preklady-2014_vysledky.xls](http://www.mkcr.cz/assets/literatura-a-knihovny/granty-a-programy/Oblast/Podpora-prekladu-2015_vysledky.xlsx) und http://www.mkcr.cz/assets/literatura-a-knihovny/granty-a-programy/Oblast/Preklady-2015_vysledky.xlsx [24.06.2015]).

37 Ajvaz, Michal: *Druhé město*. Brno 2005, S. 91–95.

fiktiver] Sakralbauten in der Prager Neustadt). Der Untertitel *Gotický román* spielt mit zweierlei Bedeutung. Er kann erstens als Begriff für den englischen Schauerroman (Gothic novel) und zweitens als in Romanform dargebotene Apologie auf die Epoche der Gotik gedeutet werden – zumindest aber nicht als *Kriminalroman*. In der deutschen Ausgabe befindet sich ein Stadtplan Prags und auf der Rückseite wird mit den Worten: „Ein spannender Kriminalroman, der stimmungsvolle Einblicke in Leben und Architektur der Goldenen Stadt gibt,“ geworben.³⁸ Es fehlen zudem die vorangestellten Zitate (von R. Ruland und M. Bradbury, M. Procházka, F. Nietzsche) und längere Passagen, die auf vermeintlich „uninteressante Spezifika der tschechischen Kulturgeschichte anspielen“³⁹. Auf diese Weise wird nichts Neues aus dem Nachbarland in die Diskussion eingebracht, sondern es werden nur, positiv formuliert, Erwartungen oder, negativer ausgedrückt, Klischees bzw. Stereotype bestätigt.

Als Fremdübersetzer_innen tschechischer Texte ins Deutsche treten zunehmend auch deutschschreibende Autor_innen auf, deren Erstsprache das Tschechische ist: Stavarič (geb. 1972 in Brünn; seit 1979 in Österreich) übersetzt Jiří Gruša, Patrik Ouředník, Markéta Pilátová, Petr Hůlová; Milena Oda (geb. 1975 in Jičín; seit 2001 in Deutschland) übersetzte zusammen mit Andreas Tretner Jáchym Topol; Ondřej Cikán (geb. 1985 in Prag; seit 1991 in Österreich) gab 2012 eine neue deutsche Übersetzung von Máchas *Máj* heraus; Klara Hůrková (geb. 1962 in Prag; seit 1991 in Deutschland) hat 2014 in Prag eine deutsch-tschechische Anthologie mit Lyrik und Kurzprosa (*Nad střechami světlo | Über den Dächern das Licht*) herausgegeben und in beide Richtungen übersetzt. Im Kontext der Überlegungen über ein neues Verständnis von Weltliteratur muss auch das Diktat der Übersetzung in die Muttersprache überdacht werden.⁴⁰

38 Die niederländische Ausgabe (Amsterdam 2002) weist mit *De wraak van de bouwmeesters* den gleichen Titel wie die deutsche auf und enthält ebenfalls einen Stadtplan. Der Übersetzer Edgar de Bruin ist gleichzeitig der Agent Urbans. Insofern ist möglich, dass er an der Konzeption der zuvor erschienenen deutschen Ausgabe nicht unbeteiligt war. Die Titel der zehn anderen bisher vorliegenden Übersetzungen entsprechen dem Original (drei weitere Übersetzungen sind in Arbeit) (vgl. Bruin, Edgar de: Miloš Urban. About the author. <http://www.pluh.org> [24.06.2015]). Der Stadtplan kann als eine Form intersemiotischer Übersetzung des Textes gedeutet werden.

39 Eshelman, Raoul: Aus der Epoche auschecken: Die Spätpostmoderne in Ali Smiths *Hotel World* und deren performatistische Überwindung in Olga Tokarczüks *Numery (Zimmernummern)* und Miloš Urbans *Sedmikostelí (Die Rache der Baumeister)*. In: *Poetica* 36/3–4 (2004), S. 193–219, hier S. 215. Leider war mir die mit über 60.000 verkauften Exemplaren überaus erfolgreiche spanische Ausgabe (*Las siete iglesias*, 2005) nicht zugänglich. Es wäre natürlich interessant, ob dort ebenfalls Eingriffe (die gleichen? andere?) stattgefunden haben.

40 Vgl. Stoklosinski, Eduard: Beyond the Mother Tongue Dictate. In: *Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*. Hrsg. von Claudia Dathe [u. a.]. Berlin 2013 (*TRANSÜD Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens* 52), S. 47–56.

Mehrsprachigkeit

Die Mehrsprachigkeit der Autor_innen spiegelt sich sowohl in tschechisch- als auch in deutschsprachigen Texten von Autor_innen tschechischer Herkunft. In den tschechischsprachigen Texten geht es dabei vor allem um den Versuch, durch mimetische Abbildung Authentizität zu erzeugen. Liegt der Handlungsort im früher mehrheitlich deutschsprachigen Gebiet Böhmens (den Sudeten bzw. dem deutsch-tschechischen Grenzgebiet), dann bedienen sich die deutschsprachigen Protagonist_innen teilweise des Deutschen, so dass sofort deutlich wird, welcher Bevölkerungsgruppe sie angehören. Oder es werden Zeitdokumente in der Originalsprache wiedergegeben.

Die Erzählung *Poslední promítač ze Sudet* | *Der letzte Filmvorführer aus den Sudeten* (2010) Dalibor Fundas kreist um die Frage nationaler Identität im Umfeld der Konflikte, die das deutsch-tschechische Zusammenleben in den Sudeten der Zwischenkriegs- und Kriegszeit mit sich brachte. In einer Erzählung begibt sich der tschechische Patriot und Handelsreisende Fritz Doubek mit einem Koffer voller Flugblätter, auf denen neben der Aufschrift „Proti všem“ („gegen alle“) eine Landkarte der Tschechoslowakei mit den tschechischen Namen aller Städte, Bergketten und Flüsse abgebildet ist, auf den Turm der gotischen Kirche von Ústí nad Labem und lässt diese Blätter auf den Platz flattern, auf dem gerade ein Trupp Jugendlicher das Marschieren übt. In der Tasche seines Sakkos

měl obálku s nápisem JUDr. Helebrandt a uvnitř poslední vůli, ve které veškerý svůj majetek odkazuje českému Sokolu.

- Irgendeine tschechischer [sic] Sau. –
- Mach auf! –
- Mach sofort auf! –
- Brechen sie die Tür auf. –
- Fangen sie die tschechische Sau. –
- Schubsen sie tschechische Sau runter [sic]. –

Pan Doubek nečekal. Naposledy si zkontroloval kapsy i s obálkami. A skočil.⁴¹

In der Novelle *Anděl odešel* | *Der Engel ist verschwunden* (2008) von Martin Fibiger, die in einer Gegend Nordböhmens spielt, wo es vor dem Krieg nur fünf Prozent Tschech_innen gegeben hat,⁴²

41 „[...] hatte er einen Umschlag mit der Aufschrift Dr. jur. Helebrandt und in ihm seinen letzten Willen, in dem er sein gesamtes Eigentum der tschechischen Turnbewegung Sokol vermacht. [dt.] Herr Doubek wartete nicht. Er kontrollierte ein letztes Mal seine Taschen einschließlich der Umschläge. Und sprang“ (Funda, Dalibor: *Poslední promítač ze Sudet*. Praha 2010, S. 66).

42 Fibiger, Martin: *Anděl odešel*. Brno 2008, S. 42.

[Josef] nepozorně očima přelétl několik řádků:

Die Gemeinde Zinken bestand aus der Ortschaft Zinken und den getrennt gelegenen Ortsteilen Tschirte (teils) und Goldener Razen. Innerhalb der Ortschaft wurden ferner unterschieden: Oberort, Mittelort („Lehmsche“ im Lehmschbachtal) und Unterort („Gelobt“ oder „Klopt“)

Gesamtfläche der Gemeinde: 1216 ha, davon etwa 80% links und 20% rechts der Elbe.

Bei der sächsischen Gelobt-, Klopt- oder Grenzmühle markiert der hier in die Elbe mündende grenzbach [sic] gen. „Wiesenbach“ die linkselbische Landesgrenze zwischen Böhmen und Sachsen. Etwa gegenüber befindet sich am rechten Elbufer der kleine Ortsteil Goldener Razen [sic] ...

Když pak téhož večera Josef přistoupil ke dveřím do lokálu [...].⁴³

Die geographische Beschreibung, die Josef in die Finger geraten ist, wird von Fibiger ebensowenig ins Tschechische übersetzt wie von Funda die Worte des den Turm stürmenden deutschen Jungvolks.

Ähnlich verhält es sich mit nicht tschechischen Protagonist_innen in Texten, die im heutigen Prag situiert sind. Auch sie bedienen sich teilweise nicht des Tschechischen, sondern ihrer eigenen Sprache (vor allem des Englischen oder Russischen). Der tschechische Protagonist von Emil Hakls *Intimní schránka Sabriny B. (final cut)* | *Der Intimkasten der Sabrina B. (final cut)* (2010) arbeitet in den 1990er Jahren unter einem französischen Chef in einer Prager Werbeagentur. Sein Kollege ist ein Russe, der keine Fremdsprachen beherrscht. Die Kommunikation zwischen den drei Personen wird dann wie folgt abgebildet:

Sergej sedí zády ke mně. Máme místnost pro sebe.

„Atkuda ty?“ ptá se.

„Prága, Prague,“ odpovídám. „Ja radilsja zděs.“

„I simjéjka u těbja – jest?“ ptá se po chvíli.

„Što?“

„Simja, rebjáta.“

„Nět. Já sám.“

„Ščastlivyj čelavěk.“

Rozletí se dveře, přichází Francouz. [...]

„Did you understand what I want?“ ptá se závěrem.

„Yes,“ odpovídáme.

„Right,“ huhlá a je pryč.

„Što on chatěl?“ ptá se Sergej, hledě na monitor.

43 „[...] überflog [Josef] unaufmerksam mit den Augen ein paar Zeilen: [dt.]. Als Josef am selben Abend an die Tür zum Lokal herantrat [...]“ (Fibiger, Anděl [wie Anm. 42], S. 25f.).

„Što by my sdělali kakoj to leaflet,“ odpovídám.
 „Hups – kakoj leaflet?“
 „Něžnaju, patamu što ja něpoňal, što on gavaril.“
 [...].⁴⁴

Die Übersetzung erklärt in diesem Falle nicht viel. Der Erzählertext ist tschechisch, das Gespräch zwischen dem Tschechen und Sergej findet auf Russisch statt, wobei dieses Russisch nicht transliteriert, sondern phonetisch tschechisch wiedergegeben wird. Der Franzose spricht Englisch.

Die Mehrsprachigkeit ist in allen angeführten Beispielen funktionaler Natur. Die deutschen (oder englischen und russischen) Sprachelemente werden nicht übersetzt, sondern es wird – zu Recht – davon ausgegangen, dass der/die tschechische Rezipient_in diese Sprachen zumindest ansatzweise versteht. Es geht vor allem darum, den gemischtsprachlichen Handlungskontext auch auf sprachlicher Ebene zu konkretisieren, was zwar durchaus verfremdend wirken kann, die Verfremdung scheint jedoch nicht das erste Ziel bei der Verwendung der nichttschechischen Sprachelemente zu sein.

In deutschsprachigen Texten von Autor_innen tschechischer Herkunft verhält es sich mit dem Einfügen tschechischer Sprachelemente etwas anders, denn die Autor_innen sind ganz offensichtlich um Verständlichkeit für monolinguale Lesende bemüht,⁴⁵ deshalb handelt es sich mehrheitlich auch nur um Einsprengsel, die zudem in den meisten Fällen übersetzt oder auf Deutsch paraphrasiert werden.

Stavarič führt in seinem Buch *Europa. Eine Litanei* (2005) zahlreiche Sprichwörter in fast allen europäischen Sprachen an, die jedoch mit Ausnahme der englischen ins Deutsche übersetzt werden. Sie sind zudem durch Kapitälchen als fremde Elemente im Text gekennzeichnet. Stavarič zeigt mit seiner europäischen Litanei sehr schön,

44 „Sergej sitzt mit dem Rücken zu mir. Wir haben einen Raum für uns. ‚Woher bist du?‘ fragt er. ‚Prága, Prague,‘ antworte ich. ‚Ich bin hier geboren.‘ ‚Und eine Familie – hast du?‘ fragt er nach einer Weile. ‚Was?‘ ‚Familie, Kinder.‘ ‚Nein. Ich bin allein.‘ ‚Glücklicher Mensch.‘ Es fliegt die Tür auf, der Franzose kommt. [...] ‚Did you understand what I want?‘ fragt er zum Schluß. ‚Yes,‘ antworten wir. ‚Right,‘ nuschelt er und ist weg. ‚Was wollte er?‘ fragt Sergej und blickt dabei auf den Monitor. ‚Dass wir irgendein leaflet machen,‘ antworte ich. ‚Hups – was für ein leaflet?‘ ‚Weiß ich nicht, weil ich nicht verstanden habe, was er gesagt hat.‘ [...]“ (Hakl, Emil: *Intimní schránka Sabriny B.* [final cut]. Praha 2010, S. 192).

45 Sie nehmen die Korrektheit des Tschechischen deshalb wohl nicht so genau. In *Nennen Sie mich Diener* enthält bereits die Widmung einen Fehler („skvělym“ statt „skvělým“), was sich im Text (z. B. „pulsovat“ statt „pulzovat“, „Strčprst“ statt „Strč prst“, „čtyři“ statt „čtyři“) fortsetzt und bis zu falschen Titelangaben angeführter Werke reicht („Příruční slovník českého jazyka“ statt „Příruční slovník jazyka českého“) (Oda, Milena: *Nennen Sie mich Diener. Ein Roman in drei Teilen.* Dresden 2011 [Edition Petit], S. [4], 107, 129, 161, 113). Auch das Deutsche weist zahlreiche Fehler auf, die nicht im Sinne eines unkonventionellen und kreativen Umgangs mit der deutschen Sprache verstanden werden können, wie er z. B. aus Moniková's an Arno Schmidt geschulter Sprache spricht, sondern – wie die Fehler im Tschechischen – eher erkennen lassen, dass auf einen abschließenden Korrekturdurchgang verzichtet worden ist.

wie die kleinen und großen Ereignisse die Geschichte und die Geschichten über sie bestimmen und dass Europa nicht ohne Amerika zu denken ist. Seinem Text kann man weder entnehmen, dass Stavarič aus der Tschechoslowakei stammt, noch dass er in Österreich lebt. Er entfaltet einen Blick auf das Weltganze. Ein starker intertextueller Bezug besteht zu dem Buch *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku | Europeana. Eine kurze Geschichte Europas im zwanzigsten Jahrhundert* (2001; dt. 2003) des seit 1984 in Frankreich lebenden Ouředník, das Stavarič zuvor aus dem Tschechischen ins Deutsche übersetzt hat.

In Odas *Nennen Sie mich Diener* (2011) wird das Tschechische als zu lernende Sprache thematisiert, was etwas unmotiviert erscheint, weil der Text an keinem konkret festzumachenden Ort spielt. Der Diener wird durch seinen Herrn, der u. a. Linguist und Literaturwissenschaftler ist, als Bohumil Hrabal bzw. dessen literarische Gestalt des Dieners identifiziert, der den englischen König bedient hat (vgl. seinen Roman *Obsluhoval jsem anglického krále | Ich habe den englischen König bedient* [1980; dt. 1990]). Allerdings müsste er dann ja schon Tschechisch beherrschen und es nicht erst unter Qualen mehr oder weniger vergeblich in sprichwörtlichem, von linguistischen Begriffen nur so gesättigtem Frontalunterricht beigebracht bekommen.⁴⁶ Bei Oda erscheint die tschechische Sprache als absolut unaussprechbar und als fixe Idee eines gestörten Linguisten. Worin Volker Braun den speziell tschechischen Akzent ihres Schreibens sieht und was ihm willkommen fremd erscheint (er betont also die Differenz und stellt sie positiv heraus), ist seinem Klappentext leider nicht zu entnehmen, es sei denn „die menschlichen Schwächen“ und „Defekte“:

Es freut mich ungemein, daß Milena Odas Roman erscheint, wird mit ihm doch, nach Jahrzehnten des Verstummens der deutschsprachigen Literatur in Prag, eine Tradition erweckt, die deutsche, tschechische, jüdische Kultur verband. Milena Oda, die deutsch schreibt, aber mit Akzent spricht, bringt diesen Akzent in die Literatur zurück.

Es ist ein kühner, fremder, belebender Puls, der in ihren Sätzen schlägt. Hier spürt man wieder, daß Schreiben Entdecken heißt und neue Zugänge, neue Abgründe des Wirklichen öffnet. Das Stärkste, was sie uns gibt, sind die menschlichen Schwächen, Defekte, die eigentlich Obsessionen, eigentlich Leidenschaft sind. [...].⁴⁷

Odas Hinwendung zum Deutschen als Schreibsprache hängt mit ihrem Interesse an der deutschsprachigen Literatur – dem deutschen Expressionismus, der Romantik, der Prager deutschen Literatur und v. a. Thomas Bernhard – zusammen. Von Bernhard, über den sie noch in Olmütz ihre germanistische Abschlussarbeit schrieb, war anfänglich ihr eigenes Schreiben durchtränkt, so dass sie sich gezwungen sah,

⁴⁶ U. a. Oda, *Diener* (wie Anm. 45), S. 127–133.

⁴⁷ Braun, Volker: [Klappentext]. In: Oda, *Diener* (wie Anm. 45).

diese Texte zu vernichten, um den Kopf wieder frei zu bekommen: „Souviselo to i s novým jazykem. Když jsem začala psát v němčině, začalo tak objevování – nova cesta ‚Entdeckungsreise‘, kterou jsem chtěla uskutečnit sama, a ne pomocí jiných autorů“⁴⁸. Diese Aussage bezieht sich allerdings nur auf deutschsprachige Autor_innen und deren Sprache, denn tschechische Autor_innen dürfen ihr durchaus beim Schreiben zu Hilfe kommen.

Die „Brave-Diener-Haltung“⁴⁹ des Dieners ruft Reiners bereits erwähnte *Švejk*-Übersetzung – *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* – auf den Plan, also ursprünglich tschechische Literatur in einer nicht ganz so geglückten aber um so langlebigeren deutschen Übersetzung, die erst 2014 durch einen *Guten Soldaten Švejk* aus der Sicht Antonín Brouseks jr., auch er gebürtiger Prager (geb. 1962), der seit seinem 7. Lebensjahr in Deutschland lebt, abgelöst wurde. Mit ihren Hrabal-Allusionen in *Nennen Sie mich Diener* – am Ende steht noch eine große Büchervernichtung, der Hrabal seinen Text *Příliš hlučná samota | Allzu laute Einsamkeit* (1981; dt. 1997) gewidmet hat – bereichert Oda nicht nur die deutsche Literatur um diesen Autor, sondern stellt ihren Text in den mitteleuropäischen Kontext, in dem sowohl die ungarische als auch die polnische Literatur schon länger über ihren Hrabal-Text verfügen: Péter Esterházy's *Hrabal könyve | Das Buch Hrabals* (1990; dt. 1991) bzw. Mercedes Benz. *Z listów do Hrabala | Mercedes Benz. Aus den Briefen an Hrabal* von Paweł Huelle (2003; dt. 2003). In diesem Zusammenhang zeigt sich, dass die Konzeption von Lamping doppelt gerichtet ist: Sie bezieht sich auf die Textkonstitution und die Textrezeption. Der Text von Oda weist neben weiteren das von Lamping genannte ‚Weltliteraturmerkmal‘ transkultureller Intertextualität auf. Aufgrund seiner Konstitution lässt sich der Text Odas also als Teil der Weltliteratur interpretieren. Dadurch, dass die Autorin Texte des tschechischen Autors Hrabal produktiv bzw. poetisch in ihrem deutschsprachigen Werk verarbeitet, schreibt sie bzw. schreiben sich dessen Texte in die Weltliteratur ein. In diesem Sinne lässt sich aufgrund seiner Rezeption Hrabals Werk als Teil der Weltliteratur interpretieren. Heißt dies nun, dass Weltliteratur automatisch Weltliteratur generiert? Diese Frage

48 „Das hing auch mit der neuen Sprache zusammen. Als ich auf Deutsch zu schreiben begann, begann das Entdecken – ein neue Reise, ‚Entdeckungsreise‘, die ich allein unternehmen wollte und nicht mithilfe anderer Autoren“ (Borůvková, Vendula: *Víc míst, víc stolů ... rozhovor s česko-německou autorkou Milenou Odou*. In: http://www.milenaoda.com/ger/clanky/International6265/Tsch_echisch961117666171/Presse30/Interview-II.64/ [10.11.2014]). Odas erster deutschsprachiger Prosatext *Ferenc. Die Liebeserklärung an die Schuhe | Ferenc. Vyznání lásky k botám* erschien 2011 in Prag mit einer parallelen Übersetzung durch Lenka Housková ins Tschechische. Ihr deutschsprachiges Theaterstück *Mehr als Meer* erschien 2009 in Ägypten als bilinguale deutsch-arabische Ausgabe und als *See the Sea* 2014 in einer deutsch-englischen Ausgabe, zudem hat sie es selbst als *Pěkné vyhlídky* 2006 ins Tschechische übertragen.

49 Oda, Diener (wie Anm. 45), S. 84.

kann hier nicht beantwortet werden, weil die Textbasis nicht groß genug ist, es sei aber zumindest angemerkt, dass auch auf die oben erwähnten Stavarič/Ouředník eine solche Vermutung zutreffen würde.

Wie man an Brauns Klappentext sehen kann, besteht eine Sehnsucht nach Restauration der Verhältnisse vor 1938 oder vor 1918, das Stichwort „deutschsprachige Literatur in Prag“ soll Leser_innen/Käufer_innen anziehen. Wie soll aber die „Tradition erweckt“ werden, wenn die Prager jüdische Bevölkerung umgebracht oder zumindest zur Flucht gezwungen worden ist? Braun blendet aus, dass die Überschreitung der nationalliterarischen Grenzen[nur möglich bzw. sinnvoll ist, wenn man sich zunächst der eigenen Vergangenheit stellt.⁵⁰ Außerdem scheint Odas Text ja gerade darum bemüht, Elemente der tschechischen Literatur und – ausweislich der Buchgestaltung – Kunst, nicht aber der tschechischen Sprache, aus dem kleinen tschechischen Kontext herauszuschuggeln.

Oda nimmt die sich nach 1989 bietende Möglichkeit wahr, selbst über ihren Aufenthaltsort und die Sprache ihres Schreibens bestimmen zu können. Sie sieht sich ‚einfach‘ als Europäerin, die in die deutsche Literatur eintritt, weil sie diese zu diesem Zeitpunkt für die interessanteste hält. Die Entscheidung für die neue Schreibsprache fällt vor der Verlegung des Wohnsitzes, wodurch sich ihre Situation grundlegend von der anderer Autor_innen unterscheidet, die ihren Herkunftsort aus im weitesten Sinne politischen Gründen verlassen müssen. Insofern muss auch nicht wundern, dass sie ein Pseudonym wählt, das Tschech_innen und Deutsche problemlos aussprechen können.

Im Gegensatz zu Stavarič und Oda bewegt Konečný (geb. 1956 in Prag; seit 1982 in Deutschland) sich in den traditionellen Grenzen und weist auf kulturelle Differenzen hin. In seinem *Tatar mit Veilchen* (2011) stoßen wir wieder auf das Problem der deutsch-tschechischen Vergangenheit. Der tschechische Protagonist – auf der Klappe als „Schwejk des 21. Jahrhunderts“ bezeichnet⁵¹ – meint, in Deutschland mit offenen Armen empfangen zu werden, wenn er den SS-Ausweis seines Großvaters vorzeigt, um sich selbst als Deutschen auszuweisen. Der Kulturschock ist groß, wozu viele Klischees aufgerufen werden. Außerdem finden sich Einsprengsel über das Wort „hajzl“⁵² bzw. „Klo“, über die tschechische Aussprache oder z. B. darüber, dass man

50 Vgl. Ette, Ottmar: Europäische Literatur(en) im globalen Kontext. Literaturen für Europa. In: Ezli, Kulturenzwang [wie Anm. 13], S. 257–296, hier S. 275: „Ein adäquates Verständnis der Literaturen ohne festen Wohnsitz ist ohne die Reflexion der Shoah ebenso wenig vorstellbar wie eine Reduktion der *literatures without a fixed abode/littératures sans résidence fixe* auf diese Traditions- und Bruchlinie allein.“

51 Konecny, Jaromir: *Tatar mit Veilchen*. Dresden 2011.

52 Es handelt sich hier um eine phonetische Schreibweise, denn das Wort wird im Tschechischen richtig ‚hajzl‘ geschrieben, was aber wiederum die deutschen Lesenden, die nicht mit der tschechischen Phonetik vertraut sind, falsch aussprechen würden.

nicht „Tschechei“ sage.⁵³ Konečný erweitert die deutsche Literatur bewusst um Aspekte, die ihm von den Deutschen bereitwillig überlassen werden: „Vor allem was die Alltagspoetik, die Sexualität und den Humor und den Sprachwitz angeht, haben sich die deutschen Schriftsteller früher nicht so getraut. Das ist ein weites Feld, das ein Schreiber ohne falsche Schamgefühle beackern kann“⁵⁴. Auf seiner Facebook-Seite stellt sich Konečný selbst als „Deutschlands lustigster Tscheche“ vor.⁵⁵ Bei seinen Auftritten und CD-Aufnahmen vermarktet er gezielt seinen böhmischen Akzent, den er mit Bayrisch mischt. Hausbacher beobachtet hinsichtlich der Migrationsliteratur ein Schwanken der „Texte bzw. auch ihre[r] mediale[n] Inszenierungen zwischen Intellektualität und Antiintellektualität“, das sie als „ein künstlerisches Verfahren, welches als Karnevalisierung von Hochkultur stereotyp aufrechterhaltene zwischennationale Wertungen demontiert“, interpretiert.⁵⁶ Dafür ist sicherlich Konečný die beste Bestätigung.

Zweisprachige Ausgaben

Als eine relativ neue Erscheinung auf dem tschechischen Buchmarkt erweist sich die Herausgabe zweisprachiger Bücher, das heißt, nicht die Texte an sich kennzeichnet (intratextuelle) Mehrsprachigkeit, sondern die Werke/Bücher sind im Ganzen zweisprachig und richten sich von Beginn an an ein breiteres Publikum, ohne auf eine_n Übersetzer_in, Verleger_in, Förder_in zu warten, der_die entscheidet, was übersetzenswert sei. Dadurch wird die vermeintliche Bestimmungshoheit der zweiten Zielkultur, was sie sich einzuverleiben willens ist, unterwandert. Die in der postkolonialen Debatte oft beklagte Hierarchie bzw. Machtstruktur wird so zu umgehen versucht. Allerdings sollte man in diesem Zusammenhang nicht übersehen, dass Werke aus tschechischen Verlagen aus Kostengründen meist nicht über den deutschen Buchhandel vertrieben werden und somit dieses angestrebte Publikum nicht erreichen. Kann also die eingangs erwähnte Asymmetrie auf diese Weise offensichtlich doch nicht aufgelöst werden, so stellen diese Ausgaben eine klare Positionierung ihrer Autor_innen oder Herausgeber_innen dar. Sie lassen die Texte schon innerhalb der Bücher in einen deutsch-tschechischen Dialog treten.

Radek Fridrichs (geb. 1968) *Řeč mrtvejch. Textové varianty | Die Totenrede. Textvarianten* erschien 2001 in Děčín, wobei beide Varianten aus seiner Feder stammen. Für *Šrakakel | Der Schreckliche*, 2005 (ebenfalls Děčín), besorgte dann Christa Rothmeier

53 Konecny, Tatar (wie Anm. 51), S. 8, 14, 107f.

54 Zitiert nach Cornejo, Heimat (wie Anm. 30), S. 153.

55 Konecny, Jaromir: Seiteninfo. In: https://www.facebook.com/Jaromir.Konecny.Autorensseite/info?tab=page_info (10.11.2014). Dort werden übrigens u. a. Hrabals *Allzu laute Einsamkeit* und Hašeks *Švejk* als Lieblingsbücher genannt.

56 Hausbacher, Poetik (wie Anm. 1), S. 110.

die Übersetzung ins Deutsche und für *Nebožky | Selige*, die 2011 in Opava erschienen, Jana Krötzsch. Fridrich kartiert von Děčín aus, das er nie als festen Wohnsitz verlassen hat,⁵⁷ die Welt neu – jenseits nationalstaatlicher Grenzen. Er veröffentlicht seine Bücher zweisprachig, versteht sich als „euroregionaler Dichter“ und bestimmt nicht Prag als das Zentrum, auf welches er sich von der nordböhmisches Peripherie aus orientiert, sondern Dresden⁵⁸ – und kommt damit dem, was Casanova als „restore“ bzw. „rediscover a lost transnational dimension of literature“ beschreibt, recht nahe.⁵⁹ Was ihm damit unbestritten gelingt, ist, dass er durch sein Rekurrieren auf die deutsche Geschichte Nordböhmens auch den Teil des sudetendeutschen Publikums anspricht, der antitschechisch oder zumindest nicht tschechophil eingestellt ist. Durch Fridrichs literarischen Umgang mit der Vergangenheit ändert dieses Publikum seine Sicht auf tschechische Gegenwartsautor_innen und auf die tschechische Gegenwart an sich, wie man am Umschlagen der Stimmung bei öffentlichen Lesungen Fridrichs in Deutschland beobachten kann: Nicht selten wird eine aufgrund des persönlichen oder familiären Erlebnisses der Vertreibung nach 1945 allem Tschechischen gegenüber zunächst ablehnende Haltung im Laufe der Lesung durch Wohlwollen gegenüber dem Autor abgelöst.

Petr Čichoň (geb. 1969) gab 2006 in Brünn/Prag seine *Pruské balady | Preussischen Balladen* bilingual heraus. Čichoň schreibt selbst zwar nur Tschechisch – die deutsche Fassung stammt von Ernst Weichmann –, ihm war es jedoch wichtig, durch die parallele deutsche Version daran zu erinnern, dass in Preußen (gemeint ist dessen oberschlesischer Teil) natürlich nicht Tschechisch gesprochen wurde.⁶⁰ Wie Fridrich bezieht sich Čichoň auf die Vergangenheit und die vor Ort einst gesprochene deutsche Sprache, allerdings belässt er es bei den einstigen Grenzen, während Fridrich von seinem festen Ort aus den Horizont erweitert.

Zdenek⁶¹ Primus (geb. 1952 in Brno; 1977–1991 in Deutschland) ist vor allem als Kunsthistoriker bekannt. Seine auf Deutsch geschriebene Novelle *Ich bin tot | Jsem mrtev* erschien 2011 in Prag, die tschechische Übersetzung stammt von Tomáš Svoboda. Der Text hat die deutsche nationalsozialistische Vergangenheit zum Gegenstand

57 In Abwandlung von Ottmar Ettes Diktum von der „Literatur ohne festen Wohnsitz“ ließe sich also sagen, dass Fridrich ‚Literatur mit (territorial) festem Wohnsitz‘ schreibe (vgl. Ette, ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie. Berlin 2004, S. 238 und 250f.; Ders., Literaturen [wie Anm. 50], S. 263, 265 und öfter).

58 Špánek, Petr: Die romantische Landschaft. S Václavem Vokolkem a Radkem Fridrichem o Sudetech, znovunalézání historie a severočeských básnicích. In: Babylon 13/5 (2004), S. I und III, hier S. III.

59 Casanova, World Republic (wie Anm. 25), S. XI.

60 In seinem sehr umstrittenen *Slezský román ‚Schlesischen Roman‘* (2011) werden übrigens die deutschen Sprachelemente in Fußnoten übersetzt. Dieser Prosatext enthält zudem Repliken im schlesischen Dialekt.

61 Den háček über dem zweiten ‚e‘ hat er offensichtlich in Deutschland gelassen, d. h., sein tschechischer Name erscheint in Tschechien nun fremd.

und spielt fünfundzwanzig Jahre nach dem Krieg in einem ausgestorbenen Dorf auf einer griechischen Insel.⁶² Das heißt, der Handlungsort befindet sich sowohl von Deutschland als auch von Tschechien weit entfernt. Er ist den fünf deutschen Protagonisten, ehemaligen Wehrmachtangehörigen, von denen der jüngste aus dem deutsch-mährischen Troppau stammt und erst seit der Niederschlagung des Prager Frühlings in Deutschland lebt, jedoch nicht unbekannt, denn sie waren dort gemeinsam stationiert gewesen.⁶³ Vom Thema her gehört das Buch in den Kontext der deutschen Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit, wobei Primus dieses Thema ungewöhnlich behandelt: die fünf Protagonisten sind im zivilen Leben mehr oder weniger gescheitert, sie zeigen Schwäche, die niemand sehen soll, und „fliehen vor dem Kampf mit [sich] selbst“⁶⁴. Sie versuchen, sich selbst möglichst ehrlich und ohne Selbstrechtfertigungen und Ausreden Rechenschaft über Fragen abzulegen, die mit dem Unrecht, das sie als ‚normale‘ Soldaten begangen haben, zusammenhängen (über den Schmerz, den Kampf, die Schwäche, den Sieg, den Tod, die Niederlage, das Vergessen)⁶⁵ und die in ihnen grundsätzliche Zweifel (über das Leben, die Familie, die Frauen, das Ende, das nicht mehr Vorhandene, danach) ausgelöst haben,⁶⁶ und am Ende ihre Konsequenz zu ziehen. Sich diesem sensiblen deutschen Thema zu widmen, ist von Primus keine Anmaßung, denn sein Vater war Sudetendeutscher, der nach 1945 nicht vertrieben worden ist. Der Erinnerung an ihn ist dieses Buch gewidmet, das der Sohn in des Vaters Sprache geschrieben hat, die er selbst erst als Erwachsener in Deutschland gelernt hat.⁶⁷

Im Jahr 2012 erschien in Liberec *Naše krajina slov. Česko-německá čítanka spisovatelů Liberecka | Unsere Wortlandschaft. Deutsch-tschechisches Lesebuch der Schriftsteller aus Liberec und dessen Umfeld*, zweisprachig von Luboš Přihoda und Jan Šebelka mit dem Ziel herausgegeben, „aby si německy hovořící mohli udělat představu, jak se na Liberecku píše a maluje“, wie Šebelka bei der Präsentation formulierte.⁶⁸

Die von Hůrková 2014 herausgegebene und übersetzte Anthologie *Nad střechami světlo. Česko-německá antologie poezie a krátké prózy | Über den Dächern das Licht. Eine deutsch-tschechische Anthologie mit Lyrik und Kurzprosa*, bei der es sich um ihre zweite, wesentlich umfangreichere Anthologie dieser Art handelt,⁶⁹ fand bereits Erwähnung.

62 Primus, Zdenek: Ich bin tot. Jsem mrtev. Praha 2011 (Edice Literární kabinet 1), S. 10 und 16.

63 Primus, Ich bin tot (wie Anm. 62), S. 10, 18, 20 und 26.

64 Primus, Ich bin tot (wie Anm. 62), S. 42.

65 Primus, Ich bin tot (wie Anm. 62), S. 30–56.

66 Primus, Ich bin tot (wie Anm. 62), S. 82–104.

67 Primus, Ich bin tot (wie Anm. 62), S. 161f.

68 „[D]amit sich die Deutschsprachigen eine Vorstellung davon machen können, wie im Gebiet von Liberec geschrieben und gemalt wird“ (Hejnic, Otto: *Nové knihy. /2012/ Naše krajina slov/Unsere Wortlandschaft*. In: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/nase-krajina-slov/> [10.11.2014]).

69 Die erste hieß *Sbírka klíčů – Schlüsselsammlung. Česko-německá antologie. Eine deutsch-tschechische Anthologie* (Praha 2007).

Die in der Anthologie versammelten Texte von 22 tschechischen und 22 deutschen Autor_innen sind zehn thematischen Abschnitten zugeordnet, wodurch gezeigt wird, dass die Themen poetischer Texte universal sind. Die Herausgeberin hofft, auf diese Weise ein „poetisches Gespräch zwischen ihnen [den Texten] entstehen zu lassen“, wie sie im Vorwort schreibt.⁷⁰

Es handelt sich in den genannten Fällen um Kommunikationsangebote von Tschechisch und/oder Deutsch schreibenden Autor_innen tschechischer Herkunft an ein deutsches und tschechisches Publikum gleichermaßen. Wenn man klassisch für Weltliteratur die Kommunikation, den Dialog oder ein gegenseitiges Interesse voraussetzt, die das Gefälle bzw. das Aufblicken der kleinen zur großen Literatur aufhebt, dann stellt sich die Frage, ob es – außerhalb des deutschsprachigen Prager Kontextes weitere – Autor_innen mit Deutsch als Erstsprache gibt, die ihre Texte bilingual einem deutsch-tschechischen Publikum anbieten.

Dazu ist mir nur ein Beispiel bekannt:⁷¹ Sabine Eschgfäller,⁷² heute Voda Eschgfäller, (geb. 1976) publizierte 2005 in Olmütz *in die ecke gesprochen | řečeno do kouta*, die deutschen Texte hat sie zusammen mit David Voda ins Tschechische übersetzt. Sie hat auch weitere Texte, die nicht von ihr selbst stammen (von Sepp Mall und N. C. Kaser) ins Tschechische übersetzt und also ebenfalls gegen das Diktat des Übersetzens in die Muttersprache verstoßen. Es scheint kein Zufall zu sein, dass es sich mit Eschgfäller um eine aus Südtirol stammende Autorin handelt, die in Italien (Meran) geboren ist, in Österreich (Innsbruck) studiert hat und seit 2001 in Tschechien (Olmütz) lebt, sich mithin als deutschsprachige Autorin frei in den alten Grenzen Österreich-Ungarns bewegt. Die Gedichte aus dem hinteren Teil des schmalen Bandes weisen eine zunehmend intensive Konzentration auch auf einzelne tschechische Worte und Laute auf (po tichu ‚still‘; listopad ‚November‘; podzim ‚Herbst‘; ř; h; tak ‚so‘).⁷³

Als selbstständige Beilage zur 69. Nummer der tschechischen Zeitschrift für

70 Hůrková, Klara: Vorwort. In: Über den Dächern das Licht. Eine deutsch-tschechische Anthologie mit Lyrik und Kurzprosa. Nad střechami světlo. Česko-německá antologie poezie a krátké prózy. Hrsg. u. übers. von Klara Hůrková. Praha 2014, S. 8–13, hier S. 11.

71 Unveröffentlicht sind bisher die Texte von Stefan Döhnert aus Freital, der sowohl auf Deutsch (Sächsisch) als auch Tschechisch schreibt, mit beiden Sprachen experimentiert und durch die Ausleuchtung der einen Sprache durch die andere in ihnen eine Tiefe und auf ihrem Klang basierende Pseudoetymologien entdeckt, die zum Teil atemberaubend sind. Dabei geht es nicht um Übersetzungen, Mutter- und Fremdsprache erweisen sich als gleich nah oder fremd.

72 Die Entscheidung, den Nachnamen der Autorin mit der tschechischen Endung ‚-ová‘ zu versehen, wird sehr zögerlich umgesetzt. In der Titelei wird ‚-ová‘ mit magerer Schriftstärke geschrieben. Auf dem Buchrücken und der vorderen Klappe sind der Name schwarz, die Endung aber weiß auf hellgelb geschrieben, d. h., man kann diese kaum lesen.

73 EschgfälleroVá, Sabine: *in die ecke gesprochen. řečeno do kouta*. Olomouc 2005 (Knihovna Listů – poezie 1), S. 38, 50, 56, 58, 62.

zeitgenössische Poesie *Psí víno* | *Wilder Wein* (Prag) und zur *Randnummer Literaturhefte* (Hamburg/Berlin) haben Ondřej Buddeus und Peter Dietze im Oktober 2014 zusammen die Anthologie *displej.eu. Zeitgenössische Poesie aus Tschechien, Deutschland und der Slowakei* | *displej.eu. Současná poezie z Čech, Německa a Slovenska* herausgegeben. In diesem Fall handelt es sich im Gegensatz zu allen bisher angeführten (und unangeführten) Beispielen um ein tatsächlich transkulturelles Gemeinschaftsprojekt einer tschechischen und einer deutschen Literaturzeitschrift, das die Grenzen aufhebt und nicht mehr auf nur ein konkretes Ursprungsland zurückgeführt werden kann, sieht man von der tschechischen – oder deutschen phonetischen? – Schreibweise „displej“ für ‚Display‘ ab, was bis zur Vergabe zweier ISSN-Nummern oder einer Internetadresse mit der Endung ‚eu‘ reicht. Demzufolge ist hier auch das Gefälle zwischen großer und kleiner Literatur aufgehoben. Es wird weder durch den Inhalt noch die Aufmachung des Bandes ersichtlich, welches die Sprache der Majorität des Zielpublikums ist.

Globalisierungsdiskurs

Elke Sturm-Trigonakis nennt in ihrem *Versuch über die Neue Weltliteratur* als strukturelle Voraussetzung neben Mehrsprachigkeit die „literarische Verarbeitung eines wie auch immer gearteten Globalisierungsdiskurses in den narrativen oder poetischen Zusammenhängen“⁷⁴, womit sie das bezeichnet, was, wie zitiert, bei Lamping unter der Überschrift ‚interkulturelle Themen‘ figuriert. In diesem Sinne müsste man fast die Mehrheit der in jüngster Zeit erschienenen tschechischen Prosatexte der ‚neuen Weltliteratur‘ zurechnen, denn zahlreiche tschechischschreibende Gegenwartsautor_innen holen sich, „abgelöst von einer notwendig eigenen Erfahrung der Migration“⁷⁵, die Welt thematisch in ihre Texte. Es ließe sich eine Weltkarte der Handlungsorte von in den letzten zehn Jahren erschienenen Prosatexten zusammenstellen, auf der nicht nur Australien (Edgar Dutka), China (Markéta Hejkalová), Indien (Hana Androniková), Sibirien (Martin Ryšavý), Rußland und

74 Sturm-Trigonakis, Elke: *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg 2007, S. 20.

75 „Migratorisches Schreiben ist keine Migrantenliteratur mehr, sondern vektorisiert gewohnte und von nationalen Institutionen geschützte Grenzziehungen in einer so grundlegenden Weise, daß sich das jeweils Nationale zunehmend seines Ortes (und seines Wortes) nicht mehr sicher sein kann. Denn das migratorische Schreiben verdichtet sich immer mehr zu einem *vektoriellen Schreiben*, das abgelöst von einer notwendig eigenen Erfahrung der Migration Texte schafft, in denen die jeweiligen Räume und Raumstrukturen gegenüber den Bewegungsstrukturen in den Hintergrund rücken, ja oftmals vorwiegend dazu dienen, in ständige Prozesse transkultureller Überlagerung, Verschiebung und Verdichtung eingebunden zu werden“ (Ette, *ÜberLebenswissen* [wie Anm. 57], S. 251).

Weißrußland (Jáchym Topol), Mittelasien (Bára Gregorová), die Mongolei (Petra Hůlová), Kroatien (Magdalena Platzová), das Banat (Matěj Hořava), Deutschland (Jaroslav Rudiš), Frankreich (Michal Ajvaz) und Großbritannien (Miloš Urban) markiert sind. Es drängt sich der Verdacht auf, dass die von Sturm-Trigonakis aufgestellten Kriterien für die ‚neue Weltliteratur‘ auf sogenannte kleine Kulturen nicht zutreffen bzw. schon immer zutreffen und insofern nicht merkmalshaft werden. Kleine Kulturen sind, so Prunitsch, auf „interkulturellen Dialog [...] schon wegen ihrer reduzierten Binnendifferenzierung stärker angewiesen als große“⁷⁶. Rudiš bestätigt dies:

Selbst für erfolgreiche Autoren ist der tschechische Buchmarkt einfach zu klein. Hinzu kommt, dass unsere Zeitungen ihre Feuilletonseiten immer stärker verdünnen, räumlich wie thematisch. Es ist also ein berufsnotwendiges Ausweichen und kein Kokettieren mit irgendeiner Exil-Stimmung, wenn ich mich in Berlin oder auch in Zürich gern tummele.⁷⁷

Dabei geht es nicht zuletzt darum, die eigenen Texte einer Kritik auszusetzen, die nicht die persönliche Bekanntschaft zum alleinigen Urteilkriterium macht.

Selbstübersetzung

Selbstübersetzungen sind im Falle von Fridrich, Oda und Eschgfäller bereits erwähnt worden, wobei es sich bei Fridrich und Eschgfäller um Übersetzung ihrer eigenen Texte in eine Sprache, die nicht ihre Erstsprache ist, bei Oda hingegen in die Erstsprache handelt. Treten die Autor_innen als ihre eigenen Übersetzer_innen auf, so haben sie aufgrund ihrer größeren Freiheit im Umgang mit den eigenen Texten bessere Möglichkeiten als sie ein_e Fremdübersetzer_in hätte, mit der Mehrsprachigkeit ihrer Texte umzugehen und zu entscheiden, welche Elemente reziprok übertragen, welche belassen werden. Die paradoxe Situation, dass die Welthaltigkeit teilweise mehrsprachiger Texte ihr Vordringen in die Welt nicht erleichtert, sondern sogar erschwert oder verhindert, weil Mehrsprachigkeit für Fremdübersetzungen ein nahezu unlösbares bzw. für unlösbar erklärtes Problem darstellt, kann so umgangen werden. Als Beispiel möge Eschgfällers Gedicht mit dem Titel *po tichu* (im deutschen

⁷⁶ Prunitsch, Christian: Zur Konzeptualisierung der tschechischen als einer kleinen Literatur an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Prozesse kultureller Integration und Desintegration. Deutsche, Tschechen, Böhmen im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Steffen Höhne u. Andreas Ohme. München 2005 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 103), S. 51–71, hier S. 53.

⁷⁷ Zitiert nach Martin, Marko: Begegnung mit dem Autor Jaroslav Rudiš: Herr Nebels Gespür für Kursbücher [21.10.2013]. In: <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/herr-nebels-gespuer-fuer-kursbuecher-1.18170692> (14.06.2015).

Original Tschechisch) dienen, dessen tschechischer Titel nicht reziprok mit dem deutschen ‚still‘ wiedergegeben wird, sondern es wird in der tschechischen Variante der tschechischsprachige Titel beibehalten.⁷⁸ Das Gedicht basiert auf dem hauchähnlichen Klang des tschechischen Titelwortes, dem nachgegangen und der durch die Autorin neu entdeckt wird. Es widerspräche der Poetik des Textes, nur um des Verfremdungseffekts willen dem tschechischen Gedicht einen anderen Titel zu geben. Auch Fridrich unterstreicht den freien Umgang mit seinen eigenen Texten, wenn er zu *Řeč mrtvejš* | *Die Totenrede* als Untertitel *Textové varianty* | *Textvarianten* wählt und damit darauf hinweist, dass man die anderssprachliche Form nicht als Übersetzung, sondern als eine zweite Originalvariante des jeweiligen Textes auffassen soll.

Übersetzungen sollen hier aber nicht nur interlingual, sondern auch intersemiotisch verstanden werden. Es fällt nämlich auf, dass viele der mittlerweile (auch) im Deutschen beheimateten Autor_innen tschechischer Herkunft nicht nur frei mit verschiedenen Sprachen jonglieren, sondern ebenso die Grenzen der Gattungs- und Kunstformen überschreiten, also Literatur als intermediales Phänomen verstehen und pflegen. Fridrich fertigt neben Texten Frottagen von Grabinschriften, die er literarisch verarbeitet, und Collagen an; Čichoň trägt seine Gedichte zur Laute vor; Konečný ist in Deutschland vor allem als erfolgreicher Vertreter der Bühnenliteraturszene (literarisches Kabarett; Poetry Slam, den er 1994 mitbegründet hat) bekannt;⁷⁹ Oda versteht sich auch als Videokünstlerin und Performance-Darstellerin; Cikán beteiligt sich an szenischen Lesungen und Theateraufführungen; auch die Bekanntheit von Rudiš basiert weniger auf seinen Prosatexten als auf seinem Alois-Nebel-Comic, seiner Zusammenarbeit mit Martin Becker an deutschsprachigen Hörspielen, Theaterstücken, Opernlibretti und jüngst Auftritten mit der Kafka-Band.

Schluss

Das deutsche Feuilleton und die Verfasser von Klappentexten deutschsprachiger Ausgaben tun sich nach wie vor schwer, Prosawerke von Literat_innen tschechischer Herkunft nicht automatisch entweder mit *Švejk*, der ihnen zudem als der böhmisch sprechende Trottel, den Reiner aus ihm gemacht hat, erscheint, oder mit Kafka und/oder Prag zu identifizieren, was ihnen insofern erleichtert wird, als ihrer Herkunft nach tschechische Autor_innen in ihren deutschsprachigen Texten gern intertextuelle Bezüge zu Werken der tschechischen (und der Prager deutschen) Literatur herstellen. Das heißt, auch die Autor_innen, die sich und ihre Texte in mehr

⁷⁸ Eschgfällerová, ecke (wie Anm. 73), S. 38f.

⁷⁹ Vgl. zum deutsch-tschechischen Poetry-Slam als Phänomen internationaler Kommunikation Cornejo, Heimat (wie Anm. 30), S. 321–323.

als einer Sprache und Kultur verorten, werden gedanklich an den Ort ihrer Herkunft zurückgeschickt,⁸⁰ als ginge es doch nur um eine Rückkehr nach Böhmen.⁸¹ Damit bliebe die Verortung eng regional und würde vor allem ohne Berücksichtigung der Tatsache vorgenommen, dass diese Region in Mitteleuropa ihre sprachliche Polyphonie bzw. Plurikulturalität wiedererrungen hat: „v této části Evropy právě probíhá proces nového etnického, kulturního a jazykového míšení“⁸². Aus der Falle der historisierenden Fremdzuweisungen, die nicht erkennen lassen, dass es sich um keine Restauration Böhmens, sondern um ein ‚neues Vermischen‘ handelt, wie Renata Makarska schreibt, scheinen momentan die intersemiotischen Selbstübersetzungen als neuere Formen der Literaturvermittlung den Weg zu weisen.⁸³

Interessant ist hinsichtlich der tschechischen Literatur gerade das Zusammenspiel von regionalem und Weltbezug, das neue Bezugspunkte im Raum definiert, die nicht mehr an Staats- und Sprachgrenzen gebunden sind. Die *historische* sprachliche Polyphonie und Plurikulturalität⁸⁴ bilden (nur) den Ausgangspunkt für das Erschließen der Welt, das, wie dargestellt, über Mehrsprachigkeit in den Texten, Fremd- und Selbst-

80 Vgl. Kundera im Zusammenhang mit Witold Gombrowicz: „Hinter ihren unzugänglichen Sprachen versteckt, bleiben die kleinen europäischen Nationen (ihr Leben, ihre Geschichte, ihre Kultur) fast unbekannt; man meint natürlich, darin liege das wichtigste Handicap für die internationale Anerkennung ihrer Kunst. Doch das Gegenteil ist der Fall: diese Kunst ist dadurch gehandicapt, daß jeder (die Kritik, die Historiographie, die eigenen Landsleute wie auch die Ausländer) sie auf das große nationale Familienfoto klebt und nicht mehr von dort wegläßt“ (Kundera, Milan: Der ungeliebte Sohn der Familie. In: Ders.: Verratene Vermächtnisse. Essay. München 1994, S. 171–187, hier S. 184).

81 Das trifft selbst auf die 2012 erschienene Anthologie *Ich träume von Prag* zu, in der Texte von 19 Autor_innen tschechischer bzw. slowakischer Muttersprache versammelt sind, die Deutsch als Schreibsprache gewählt haben und sich „auf Prag kulturell beziehen“, wobei der Bezug auf Franz Kafka, den „Urvater‘ der Literatur an der deutsch-tschechischen sprachlichen Grenze“ und „Urvater‘ der multikulturellen Tradition“, „bei den deutschschreibenden Autoren mit tschechischem Hintergrund eine besondere Rolle“ einnehme (Fischerová, Andrea u. Nekula, Marek: Der dritte Raum des Traums [Vorwort]. In: *Ich träume von Prag. Deutsch-tschechische literarische Grenzgänge*. Hrsg. v. Andrea Fischerová u. Marek Nekula. Passau 2012, S. 7–22, hier S. 12 und 19f.). Diese Simplifizierung, die der Erwartung des deutschen Publikums entgegenkommt, überrascht etwas bei einem Herausgeber und einer Herausgeberin, die beide aus Brünn stammen.

82 „[I]n diesem Teil Europas findet gerade ein Prozess eines neuen ethnischen, kulturellen und sprachlichen Vermischens statt“ (Makarská, Renata: Regionalismus, plurikulturalita a vícejazyčnost nové středoevropské literatury. In: *Česká literatura* 61/6 [2014], S. 784–800, hier S. 794). Andererseits stellt sich gerade angesichts der erwähnten neuen *Švejk*-Übersetzung die Frage, ob es nicht über die Jahrzehnte einen deutschen und einen tschechischen *Švejk* gab, die sich doch sehr fremd waren, obwohl sie beide dem Prager Kontext entsprangen.

83 Bei diesen neueren Formen der transmedialen Textvermittlung gerät man allerdings schnell in Diskussionen darüber, was überhaupt unter Literatur zu verstehen sei. Muss also im Zusammenhang mit der ‚neuen Weltliteratur‘ neben der oben angeführten Frage nach dem Diktat des Übersetzens in die Muttersprache auch das Verhältnis von Kunst und Kommerz, Hoch- und Unterhaltungsliteratur neu überdacht werden?

84 Makarská, Regionalismus (wie Anm. 82), S. 784.

übersetzungen, transkulturelle Intertextualität sowie auf thematischer Ebene durch die Denationalisierung der Handlungsorte erfolgt. Die neue regionale Plurikulturalität macht deutlich, dass physische Mobilität offensichtlich keine zwingende Voraussetzung für den Weltbezug der Autor_innen und ihrer Texte darstellt. ‚Neue Weltliteratur‘ scheint also auch jenseits des Migrationsdiskurses gedacht werden zu können.

Wenn sich augenblicklich unter dem Begriff der ‚neuen Weltliteratur‘ ein Großteil der neueren tschechischen und von Tschech_innen deutschsprachig verfassten Literatur subsumieren lässt, dann scheint aus bohemistischer Perspektive sein konkreter Aussagegehalt zu beschränkt, um ihn sinnvoll auf Werke von Autor_innen tschechischer Herkunft anwenden zu können. Der Begriff wird in diesem engen nationalphilologischen Kontext redundant. Es bliebe in diesem Zusammenhang zu klären, ob auf alle sogenannten kleinen Kulturen zutrifft, dass etwas zum verbindenden Charakteristikum wird, das in den sogenannten großen Kulturen eher ein peripheres Phänomen darstellt. Weil die tschechische Gegenwartsliteratur aber eben zu großen Teilen Merkmale ‚neuer Weltliteratur‘ aufweist, kann sie aus der Perspektive komparatistischer Literaturwissenschaft – sollten denn tatsächlich alle genannten Kriterien für ‚neue Weltliteratur‘ ohne eine weitere Schärfung und/oder Hierarchisierung der Begriffe Geltung haben – in ihrer Gesamtheit geradezu als Modellfall für ‚neue Weltliteratur‘ aufgefasst werden.

Viele Beobachtungen sind auf den vorangehenden Seiten als Fragen, Vermutungen oder vorsichtige Überlegungen formuliert worden. Sie mögen in der Tat nicht als abschließendes Statement eines längeren Prozesses des Nachdenkens, sondern als kleiner Einblick in diesen verstanden werden.

Literaturverzeichnis

- Ajvaz, Michal: Druhé město. Brno 2005.
- Bachmann-Medick, Doris: Is There a Literary History of World Literature? In: REAL. Yearbook of Research in English and American Literature 17 (2001), S. 359–372.
- Blatná, Dana: Michal Ajvaz. <http://www.dbagency.cz/index.php?s=author&pid=17&name=michal-ajvaz> (11.11.2014).
- Borůvková, Vendula: Víc míst, víc stolů ... rozhovor s česko-německou autorkou Milenou Odou. In: <http://www.milenaoda.com/ger/clanky/International6265/Tschechisch961117666171/Presse30/Interview-II.64/> (10.11.2014).
- Braun, Volker: [Klappentext]. In: Oda, Milena: Nennen Sie mich Diener. Ein Roman in drei Teilen. Dresden 2011 (Edition Petit).
- Brousek, Antonín: Nachwort. Jaroslav Hašek – Die Sphinx am Wirtshaustisch. In: Hašek, Jaroslav: Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg. Stuttgart 2014, S. 960–985.
- Bruin, Edgar de: Miloš Urban. About the author. <http://www.pluh.org> (24.06.2015).
- Casanova, Pascale: The World Republic of Letters. Cambridge, MA 2004.
- Cornejo, Renata: Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme. Wien 2010.
- Damrosch, David: What is World Literature? Princeton 2003.

Anne Hultsch

- Dierna, Giuseppe: Milan Kundera po italsku. In: *Babylon* 18/6 (2008/09), S. Vlf.
- Dvořák, Karel: Česká literatura na světovém fóru: oblast německá [1940]. In: *Co daly naše země Evropě a lidstvu. II. část. Obrozený národ a jeho země na fóru evropském a světovém*. Praha 1999, S. 489–495.
- Eschgfällerová, Sabine: in die ecke gesprochen. řečeno do kouta. Olomouc 2005 (Knihovna Listů – poezie 1).
- Eshelman, Raoul: Aus der Epoche auschecken: Die Spätpostmoderne in Ali Smiths *Hotel World* und deren performatistische Überwindung in Olga Tokarczuk's *Numery (Zimmernummern)* und Miloš Urbans *Sedmikostelí (Die Rache der Baumeister)*. In: *Poetica* 36/3–4 (2004), S. 193–219.
- Ette, Ottmar: ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie. Berlin 2004.
- Ette, Ottmar: Europäische Literatur(en) im globalen Kontext. Literaturen für Europa. In: *Wider den Kulturzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Hrsg. von Özkan Ezli, Dorothee Kimmich u. Annette Werberger. Bielefeld 2009, S. 257–296.
- Fibiger, Martin: *Anděl odešel*. Brno 2008.
- Fischerová, Andrea u. Nekula, Marek (Hrsg.): *Ich träume von Prag. Deutsch-tschechische literarische Grenzgänge*. Passau 2012.
- Funda, Dalibor: *Poslední promítač ze Sudet*. Praha 2010.
- Gruša, Jiří: Interview am 12.03.2009, Diplomaticke Akademie in Wien. In: Cornejo, Renata: *Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*. Wien 2010, S. 460–473.
- Jakobson, Roman: *On Linguistic Aspects of Translation* [1959]. In: Ders.: *Selected Writings*. Bd. II. *Word and Language*. The Hague 1971, S. 260–266.
- Hakl, Emil: *Intimní schránka Sabriny B. (final cut)*. Praha 2010.
- Hausbacher, Eva: *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen 2009 (Stauffenburg Discussion. *Studien zur Inter- und Multikultur/Studies in Inter- and Multiculture* 25).
- Hejnic, Otto: *Nové knihy. /2012/ Naše krajina slov/Unsere Wortlandschaft*. In: <http://www.czechlit.cz/nove-knihy/nase-krajina-slov/> (10.11.2014).
- Hultsch, Anne: Schreiben, um übersetzt zu werden? Tschechische Literatur zwischen Originalität und ‚europomán‘. In: *Zeitschrift für Slawistik* 55/4 (2010), S. 464–479.
- Hůrková, Klara: Vorwort. In: *Über den Dächern das Licht. Eine deutsch-tschechische Anthologie mit Lyrik und Kurzprosa. Nad střechami světlo. Česko-německá antologie poezie a krátké prózy*. Hrsg. u. übers. von Klara Hůrková. Praha 2014.
- Kimmich, Dorothee: Öde Landschaften und die Nomaden in der eigenen Sprache. In: *Wider den Kulturzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Hrsg. von Özkan Ezli, Dorothee Kimmich u. Annette Werberger. Bielefeld 2009, S. 297–315.
- Konecny, Jaromir: Seiteninfo. In: https://www.facebook.com/Jaromir.Konecny.Autorensseite/info?tab=page_info (10.11.2014).
- Konecny, Jaromir: *Tatar mit Veilchen*. Dresden 2011.
- Koschmal, Walter: Übersetzen zwischen Deutsch und Tschechisch. In: *Deutsche und Tschechen. Geschichte – Kultur – Politik*. Hrsg. von Walter Koschmal, Marek Nekula u. Joachim Rogall. Bonn 2005 (Bundeszentrale für Politische Bildung: *Schriftenreihe* 512), S. 663–678.
- Kundera, Milan: Einleitung zu einer Anthologie oder Über drei Kontexte. In: *Die Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manifeste*. Hrsg. von Květoslav Chvatík. Frankfurt am Main 1991, S. 7–22.
- Kundera, Milan: Der ungeliebte Sohn der Familie. In: Ders.: *Verratene Vermächtnisse. Essay*. München 1994, S. 171–187.
- Lamping, Dieter: *Internationale Literatur. Eine Einführung in das Arbeitsgebiet der Komparatistik*. Göttingen 2013.
- Makarská, Renata: Regionalismus, plurikulturalita a vícejazyčnost nové středoevropské literatury. In: *Česká literatura* 61/6 (2014), S. 784–800.
- Mareš, Petr: „Něma benzina, najn gazka, neni petrol“. Jazyky v románu Jáchyma Topola *Sestra*. In: Ders.: *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře*. Praha 2012, S. 86–99.

Fremdübersetzung – Selbstübersetzung – Mehrsprachigkeit

- Martin, Marko: Begegnung mit dem Autor Jaroslav Rudiš: Herr Nebels Gespür für Kursbücher [21.10.2013]. In: <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/herr-nebels-gespuer-fuer-kursbuecher-1.18170692> (14.06.2015).
- Marzolf, Sophia: Tschechische Literatur in deutschen Übersetzungen [21.01.2014]. <http://www.czechlit.cz/de/studien/tschechische-literatur-in-deutschen-ubersetzungen/vytisknout-clanek/> (01.04.2014).
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar 2004.
- Ministerstvo kultury: Podpora překladu české literatury 2014/2015 und 2015/2016. http://www.mkcr.cz/assets/literatura-a-knihovny/granty-a-programy/Oblast/Preklady-2014_vysledky.xls und http://www.mkcr.cz/assets/literatura-a-knihovny/granty-a-programy/Oblast/_Podpora-prekladu-2015_vysledky.xlsx (24.06.2015).
- Moníková, Libuše: Über eine Nachbarschaft. Zur Sache: Deutschland. Dresdner Reden '97. Dresden 1997, S. 6–23.
- Moretti, Franco: Conjectures on World Literature. In: *New Left Review* (2000), S. 54–68.
- Nešporová, Jitka: Neueste Übersetzungen tschechischer Prosa [2010]. <http://www.czechlit.cz/res/data/041/006803.pdf> (01.04.2014).
- Oda, Milena: Nennen Sie mich Diener. Ein Roman in drei Teilen. Dresden 2011 (Edition Petit).
- Primus, Zdenek: Ich bin tot. Jsem mrtev. Praha 2011 (Edice Literární kabinet 1).
- Prunitsch, Christian: Zur Semiotik kleiner (slavischer) Kulturen. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 63/1 (2004), S. 181–211.
- Prunitsch, Christian: Zur Konzeptualisierung der tschechischen als einer kleinen Literatur an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: *Prozesse kultureller Integration und Desintegration. Deutsche, Tschechen, Böhmen im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Steffen Höhne u. Andreas Ohme. München 2005 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 103), S. 51–71.
- Schmidt-Häuer, Christian: Ei äm Kanake! Und juh? Ein großer, wilder, phantastischer Schriftsteller: Jáchym Topol aus Prag. In: *Die Zeit* 8 (1999), hier zitiert nach https://www.wiso-net.de/443/document/ZEIT_0299180045%7CZIEA_0299180045 (19.11.2015).
- Špánek, Petr: Die romantische Landschaft. S Václavem Vokolkem a Radkem Fridrichem o Sudetech, znovunalézání historie a severočeských básníků. In: *Babylon* 13/5 (2004), S. I und III.
- Stanglerová, Allison K.: Hledání Žertu. Otevřený dopis Milanu Kunderovi. In: *Literární noviny* 8/9 (1997), S. 10f.
- Stavarič, Michael: „Das Neue ist immer eine Chance auf Heimat“. In: *Schwens-Harrant, Brigitte: Ankommen. Autoren im Gespräch*. Wien/Graz/Klagenfurt 2014, S. 169–205.
- Stoklosinski, Eduard: Direction: Beyond the Mother Tongue Dictate. In: *Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*. Hrsg. von Claudia Dathe/Renata Makarska u. Schamma Schahadat. Berlin 2013 (TRANSÜD Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens 52), S. 47–56.
- Sturm-Trigonakis, Elke: *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg 2007.
- Thomsen, Mads Rosendahl: *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London/New York 2008 (Continuum Literary Studies Series).
- Topol, Jáchym u. Weiss, Tomáš: *Nemůžu se zastavit. Rozhovory*. Praha 2000.

Übersetzungen als Beitrag zu einem transnationalen literarischen Feld? Bosnische, kroatische und serbische Gegenwartsprosa am deutschen Buchmarkt (1991 bis 2012)

Interkulturelle Rezeptionsprozesse und der Literaturtransfer über staatliche und sprachliche Grenzen hinweg haben dazu geführt, dass die Vorstellung eines engen nationalen Literaturkanons zumindest in Frage gestellt wurde. Der folgende Beitrag wird einen Blick auf den deutschsprachigen Buchmarkt werfen und den Literaturimport aus dem ehemaligen Jugoslawien der letzten 20 Jahre beleuchten. Leitend ist dabei die Frage, ob (post-)jugoslawische Prosatexte, die im deutschsprachigen Raum seit Beginn der 1990er Jahre in sehr großer Zahl übersetzt wurden, einen Einfluss auf die Internationalisierung des deutschsprachigen Buchmarktes hatten.

Übersetzungen aus dem Serbokroatischen ins Deutsche

Wirft man einen Blick auf den Übersetzungsmarkt, wird klar, dass Literatur aus dem ehemaligen Jugoslawien auf dem deutschsprachigen Markt eine „dominierte“ bzw. „periphere“ Literatur darstellt,¹ etwa wenn man sie mit Literatur aus dem Englischen, die eine hyperzentrale Rolle im globalen Übersetzungsmarkt einnimmt, dem Französischen oder Russischen vergleicht.² Da es weniger Interesse an Texten aus dem ehemaligen Serbokroatischen gibt, kommt es insgesamt zu wenigen Übersetzungen, auch die Auflagenzahlen dieser Übersetzungen sind kleiner als etwa bei Literatur aus dem Englischen oder Französischen. Nur wenige der kanonisierten Klassiker der letzten zwei Jahrhunderte, darunter etwa Ivo Andrić und Meša Selimović, sind systematisch übersetzt. Festzuhalten ist auch, dass Unterhaltungs-, Sach- oder Kinderliteratur aus der Region so gut wie gar nicht übersetzt wird.

1 Vgl. Pölzer, Rudolf: Kein Land des Übersetzens? Studie zum österreichischen Übersetzungsmarkt 2000–2004. Wien 2007, S. 23f.

2 Vgl. Heilbron, Johan: Translation as a Cultural World System. In: Perspectives: Studies in Translatology 8/1 (2000), S. 9–26, hier S. 14.

Auch historisch überwogen bei der Übersetzungsproduktion aus dem ehemaligen Serbokroatischen ins Deutsche passive Phasen, die bloß etappenweise durch sehr reges Interesse und große Übersetzungs- und Vermittlungstätigkeit unterbrochen wurden.³ Die Anfänge des südslawischen Schrifttums bis hin zur Literatur der Renaissance und des Barock blieben der deutschsprachigen Rezeption unerschlossen. Nadja Grbić hält fest, dass eine programmatische Rezeption ihren Anfang erst mit dem deutschen „Sturm und Drang“ nahm und ihre Höhepunkte in der deutschen Romantik, untrennbar verbunden mit Goethe, Herder und Jacob Grimm, erreichte. Zweifelsohne passierte dies auch deswegen, weil dies zu dem Zeitpunkt den je eigenen poetologischen Programmen entspricht, ein Prozess, den Grbić, den Translationswissenschaftler Lawrence Venuti zitierend, als „basically narcissitic“⁴ bezeichnet. Sie skizziert zudem, dass das Interesse für die Volksdichtung aus dieser Region den Balkan zu einem, wie sie Maria Todorova zitierend festhält, „Volksmuseum“ Europas konstruiert, eine Entwicklung, die sie später von der Konstruktion eines „Politmuseums“ abgelöst sieht, da sich im 20. Jahrhundert v. a. politische Ereignisse auf die Vermittlung der Literatur in den deutschsprachigen Raum auswirken.⁵ Charakteristisch für die Rezeption der serbokroatischen Literatur im deutschsprachigen Raum ist auch für Reinhard Lauer, dass sie über Jahrhunderte hinweg als periphere Literatur mit starken exotischen Momenten empfunden wird.⁶

Erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts erschienen Übersetzungen, bis in die 1870er Jahre wurden aber sehr wenige Werke ins Deutsche übersetzt. Besonders infolge bedeutsamer politischer Ereignisse setzte, so Grbić, mit großer Regelmäßigkeit eine zeitweise erhöhte Übersetzungstätigkeit aus dem ehemals Serbokroatischen ein, etwa nach der Balkankrise 1875–78, der Annexion Bosnien-Herzegowinas durch Österreich-Ungarn zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in Folge der zwei Balkankriege 1912 und 1913. Eine wichtige Zäsur stellt der Zweite Weltkrieg dar, denn nach dessen Ende ging das Interesse an südslawischer Literatur deutlich zurück. In Westdeutschland stockte die Rezeption aufgrund des Kalten Krieges, in Ostdeutschland wurde sie dadurch erschwert, dass Jugoslawien schon früh einen blockfreien Weg beschritt. Anfang der 1950er Jahre war die jugoslawische Literatur im Bewusstsein deutschsprachiger RezipientInnen deshalb kaum existent. Erst die Verleihung des Nobelpreises für Literatur an Ivo Andrić 1961 stellte ein Schlüsselereignis dar, aufgrund dessen die Übersetzungs-

3 Vgl. Grbić, Nadja: Krieg als Kapital? Übersetzungen aus dem Bosnischen, Kroatischen und Serbischen ins Deutsche. In: Streifzüge im translatorischen Feld: zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum. Hrsg. von Norbert Bachleitner u. Michaela Wolf. Wien 2010, S. 221–264, hier S. 223.

4 Grbić, Krieg (wie Anm. 3), S. 225.

5 Vgl. Grbić, Krieg (wie Anm. 3), S. 226.

6 Vgl. Lauer, Reinhard (Hrsg.): Serbokroatische Autoren in deutscher Übersetzung: bibliographische Materialien (1776–1993) (Opera Slavica; N. F., 27). Wiesbaden 1995, S. IX.

produktion wieder rasch anstieg. Der Nobelpreisträger, und in seinem Gefolge auch weitere jugoslawische Autoren, etwa Meša Selimović, wurden in großer Zahl übersetzt, dies wird im Folgenden noch ausführlicher dargestellt. In den 1970er und 1980er Jahren waren zeitgenössische AutorInnen aus dem Sprachraum wiederum kaum vertreten, im Wesentlichen wurden nur bereits übersetzte Werke neu aufgelegt oder Anthologien zusammengestellt. Auch der Marktwert Andrićs nahm seit den 1960ern kontinuierlich ab, das Verlagswesen schien sich insgesamt nach dem Boom der 1960er ökonomisch nicht mehr viel von der Literatur aus dieser Region zu versprechen.⁷

Das Jahr 1991, der Beginn der Auflösung Jugoslawiens, markiert jedoch einen einschlagenden Wendepunkt in der Übersetzungsproduktion. Mit den Unabhängigkeitserklärungen Sloweniens und Kroatiens sowie dem Beginn der Kriege in Kroatien und Bosnien stieg die internationale Aufmerksamkeit für diese Region. Dem folgte ein Übersetzungsboom ins Deutsche: Es wurden zwar jährlich unterschiedlich viele Bücher übersetzt, aber trotz großer Schwankungen insgesamt deutlich mehr als in den Jahrzehnten davor. Nadja Grbić hält etwa nur für das Jahr 1991 eine fast dreimal so hohe Produktion wie im Vorjahr fest.⁸ Die Translationswissenschaftlerin setzt diese Entwicklung konsequenterweise mit dem Krieg in Jugoslawien in Bezug, sie bewertet dies negativ und kritisiert das lediglich auf tagespolitischen Ereignissen basierende Interesse. Ihre Kritik wird noch verstärkt durch ihre Annahme, dass es sich dabei um einen nur kurzfristigen Boom in den 1990ern handelte, da zum Zeitpunkt des Abschlusses ihrer Studie im Jahr 2001 gerade eine Stagnation der Übersetzungsproduktion zu vermerken war. In einer erweiterten und 2010 publizierten Version ihrer Studie, in der sie den Literaturimport bis 2008 auswertet, stellt sie jedoch fest, dass auch nach 2001 weiterhin nahezu gleich viel übersetzt wurde. Ihre Zahlen zeigen deutlich, dass die Übersetzungsproduktion aus dem Raum auch nach den Kriegen der 1990er nicht stagnierte.⁹

Da Grbićs Bestandsaufnahme mit 2008 endet, übersieht ihre Studie einen Kern der in den 2000ern weiterhin hohen Übersetzungsproduktion aus dem Bosnischen, Kroatischen und Serbischen: Neben dem weiterhin vorhandenen tagespolitischen Interesse aufgrund der politischen Instabilität der Nachfolgestaaten gibt es einen weiteren Motor dieser erhöhten Übersetzungsproduktion. Gerade in den 2000ern finanzieren nämlich deutsche, Schweizer und österreichische Förderinstitutionen in großem Ausmaß Übersetzungen aus dem südosteuropäischen Raum. Diese Tätigkeit kulminiert im Zusammenschluss mehrerer Institutionen in Form des kapitalstarken Netzwerkes *Traduki*, das sich zum Ziel setzt, marginalisierte Kulturräume Südosteuropas gegen den sogenannten Mainstream des deutschsprachigen Buchmarktes

7 Vgl. Grbić, Krieg (wie Anm. 3), S. 226–230.

8 Vgl. Grbić, Krieg (wie Anm. 3), S. 233.

9 Vgl. Grbić, Krieg (wie Anm. 3), S. 254.

zu importieren. Zum Erfolg dieser Bemühungen kann auch der Umstand gerechnet werden, dass 2008 kroatische Literatur zum Schwerpunkt der Leipziger Buchmesse wird. Von diesem Netzwerk und seiner Rolle innerhalb dieses spezifischen Literaturtransfers wird an späterer Stelle noch die Rede sein.

Dem ist hinzuzufügen, dass es sich bei den Übersetzungen aus der Region weiterhin um eine nur verhältnismäßig große Produktion handelt, die v. a. im Vergleich zu Zahlen aus den 1970ern und 1980ern auffällt. Denn trotz des Booms kann die Übersetzungsproduktion seit den 1990ern etwa im Vergleich zu Übersetzungen aus dem Englischen oder Französischen nicht als hoch bezeichnet werden. Zudem ist festzuhalten, dass die Literatur aus der Region selten nach gewinnorientierten Prinzipien (Prinzip des Bestsellers) übersetzt wird. Verlage, die etwa auf nicht-fiktionale Kriegsprosa setzen, erwirtschaften teilweise hohe Gewinne, ein großer Teil der Übersetzungspolitik gilt jedoch qualitativ hochwertiger Literatur, die sich erst langfristig, wenn überhaupt, durchsetzt.¹⁰ Längerfristig große Erfolge verbuchen können zumeist nur etablierte deutsche Verlage, die etwa Dubravka Ugrešić und Slavenka Drakulić oder nach 2000 auch Miljenko Jergović verlegen. Nicht zu vernachlässigen ist andererseits die Tatsache, dass schon allein die größere Präsenz von Übersetzungen aus dem Raum oft weitere Übersetzungen nach sich zieht und dadurch die mediale Aufmerksamkeit für Literatur aus der Region insgesamt steigert.

Geografie, Politik und Buchmarkt

In vielfacher Hinsicht ist es besonders spannend, dass der deutschsprachige Raum kein einheitliches staatliches Territorium umfasst und dass unterschiedliche politische, geografische und historische Faktoren dazu führten, dass AkteurInnen und Institutionen in der Schweiz, Österreich und Deutschland mit dem ebenfalls heterogenen ex-jugoslawischen Literaturraum unterschiedlich interagierten.

Betrachtet man den deutschsprachigen Buchmarkt, so gilt es festzuhalten, dass er ein grundsätzlich einheitlicher, auf einer überall gleichermaßen rezipierbaren Sprache beruhender Markt mit mehreren Zentren und Peripherien ist. Rudolf Pölzer hält München, Berlin, Hamburg, Stuttgart, Frankfurt und Zürich als Zentren, Wien dagegen, als zweitgrößte Stadt im deutschen Sprachraum, klar als Peripherie fest. Er gibt als Anzeichen dafür etwa die Abwanderung erfolgreicher österreichischer SchriftstellerInnen nach Deutschland an und betont, dass mit der Konzentration von ökonomischem Kapital in diesen Verlagszentren auch jene von kulturellem,

¹⁰ Vgl. Bachleitner, Norbert u. Michaela Wolf: Einleitung: Zur soziologischen Erforschung der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum. In: Streifzüge im translatorischen Feld: zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum. Hrsg. von Norbert Bachleitner u. Michaela Wolf. Wien 2010, S. 7–29, hier S. 9.

sozialem und daher symbolischem Kapital (Pierre Bourdieu) einhergeht. Dazu zählt Pölzer international beachtete Feuilletons in der deutschen und Schweizer Presselandschaft, internationale Buchmessen in Frankfurt und Leipzig, anerkannte Preise und individuelles Prestige renommierter Persönlichkeiten der Verlagswelt und Kritik.¹¹

Traditionell spielt Deutschland daher nicht nur auf dem Buchmarkt eine dominante Rolle, sondern damit zusammenhängend auch in der Übersetzungsproduktion aus dem Bosnischen, Kroatischen und Serbischen. Nun hält Pölzer aber fest, dass es allen ökonomischen Schwierigkeiten zum Trotz v. a. der Verdienst kleiner und mittelgroßer Verlage aus Österreich ist, dass in den 1990ern eine Vielfalt an Büchern, dabei besonders aus dem südosteuropäischen Raum, mit wenig Aussicht auf durchschlagenden kommerziellen Erfolg bereitgestellt wurden, wobei er Buchpreisbindung und insbesondere auch die Verlagsförderung in Österreich als dafür erforderliche Rahmenbedingung nennt. Gerade Verlage, die aufgrund mangelnder Wirtschaftskraft vom internationalen Bestsellermarkt ausgeschlossen sind, so hält Pölzer fest, nutzen Marktlücken, etwa die Beschäftigung mit spezifischen Themen oder bestimmten Sprach- und Kulturräumen. Denn mit klarer Positionierung in einer Nische „kann auch ein kleiner Verlag zur Marke mit hohem Wiedererkennungsmarkt werden und sich ein relativ treues Publikum über kurzlebige Trends hinaus sichern.“¹²

Die aktivere Rolle Deutschlands in der Übersetzungsproduktion aus dem ehemaligen Serbokroatischen bleibt zwar auch in den letzten beiden Jahrzehnten erhalten, Österreich aber kommt v. a. in bestimmten Zeitabschnitten eine große Bedeutung zu, während die Schweizer Verlagsszene eher durch sehr geringe Aktivität auf diesem Gebiet auffällt. Grbić hält in ihrer Studie fest, dass Österreich bereits ab 1992 mit einer gesteigerten Übersetzungsproduktion aus der Region mit Deutschland mitzieht. In den Jahren 1992 und 1994 hat diese etwa fast den gleichen Umfang wie in Deutschland. Insgesamt beträgt Österreichs Übersetzungsproduktion in den 1990ern knapp 30%, der gesamten Übersetzungsproduktion im deutschsprachigen Raum, was einer Verdreifachung im Vergleich zu den 1980ern gleichkommt.¹³

Für Österreich, das als ein an Jugoslawien grenzendes Land in den 1990ern Kriegsflüchtlinge aufnimmt oder als Transitland für diese eine Rolle spielt, war die Kriegssituation im Nachbarland eine unmittelbar relevante, und mit Gewissheit hat dies die Bereitschaft, Übersetzungen aus der Region zu publizieren, erhöht. Was die auffallende Aktivität österreichischer Verlage, ÜbersetzerInnen und VermittlerInnen betrifft, stellt Pölzer zudem dar, dass das Zustandekommen von literarischen Übersetzungen in Österreich zu wesentlichen Teilen auch auf dem Wirken von kärntner-slowenischen Vermittlungspersonlichkeiten beruht, die aus verschiedenen Gründen

11 Vgl. Pölzer, Land (wie Anm. 1), S. 23.

12 Pölzer, Land (wie Anm. 1), S. 31.

13 Vgl. Grbić, Krieg (wie Anm. 3), S. 237.

fundierte Kenntnisse zu Sprache und Kultur Ex-Jugoslawiens aufweisen. Er nennt hier persönliche biografische Erfahrung, aber auch kollektiv über den Schulunterricht verbreitete historische Kenntnisse, geografische Nähe und auch Fremdsprachenkenntnisse der VermittlerInnen als zentral in diesem Zusammenhang.¹⁴ Einige Verlage, die in der slowenischen Volksgruppe Kärntens verwurzelt sind, v. a. die Verlage Drava und Wieser, spielen dabei eine zentrale Rolle, die nicht nur darin liegt, dass sie selbst viele Übersetzungen publizieren, sondern dass in ihrem Umfeld auch ÜbersetzerInnen und VermittlerInnen heranwachsen. Pölzer spricht in diesem Zusammenhang von der sogenannten Brückenkopffunktion der slowenischen Literatur für die Erschließung der übrigen Literaturen Ex-Jugoslawiens wie auch für die Literaturen anderer Staaten Südosteuropas. Er entwickelt die These, dass die slowenische Literatur, die mit den Literaturen der übrigen Staaten Ex-Jugoslawiens geografisch, kulturell und historisch in enger Verbindung steht, in Programmen kärntner-slowenischer Verlage zumeist neben anderen ost- und südosteuropäischen Sprachen steht, und so vorab die notwendigen Rezeptionsbedingungen für die Nachzügler schafft.¹⁵

Einen Beleg findet die spezielle Rolle kärntner-slowenischer Verlage in diesem Literaturtransfer im 1993 vom Wieser Verlag publizierten *Tagebuch der Aussiedlung* von Dževad Karahasan, dem ein Nachwort beigefügt ist, das der damalige kroatische Verleger des Autors, Nenad Popović (Durieux) an Karahasan richtete. Darin fordert er ihn auf, über Zagreb nach Klagenfurt zu flüchten, um der interessierten Presse und Öffentlichkeit leichter zur Verfügung zu stehen. Weiters wird der Autor ausdrücklich zu Auftritten in Berlin, Hamburg, Graz, Klagenfurt und Wien eingeladen, Unterkunft und ein Stipendium in Klagenfurt werden ihm angeboten und die Stadt „Klagenfurt oder Celovec“ wird ihm mit den Worten, „wo alle Slowenisch können und wohl auch Kroatisch“¹⁶, schmackhaft gemacht. Damit spielt Nenad Popović auf die kärntner-slowenische Minderheit an, deren Angehörige (nicht zuletzt auch der Verleger Lojze Wieser) neben Slowenisch oft auch Basiskenntnisse des Serbokroatischen hatten.

Hinzu kommt ein weiteres Phänomen: Deutschland bleibt v. a. nach der sogenannten Wende und der Wiedervereinigung auf andere Themen bzw. Kulturräume fokussiert, die geografisch, historisch und politisch naheliegender erscheinen. Die Suhrkamp Osteuropa-Lektorin Katharina Raabe formuliert in einem Überblicksaufsatz in Zusammenhang mit der Feststellung, wie stark die literarische Rezeption von politischen Konjunkturen abhängig sei, dass sich seit Beginn der Perestrojka 1985 das Leserinteresse in der BRD v. a. an russischer Literatur erheblich verstärkt und dies noch bis Mitte der 1990er Jahre nachwirkt.¹⁷

¹⁴ Vgl. Pölzer, Land (wie Anm. 1), S. 123.

¹⁵ Pölzer, Land (wie Anm. 1), S. 111.

¹⁶ Vgl. Karahasan, Dževad: *Tagebuch der Aussiedlung*. Klagenfurt 1993, S. 103–106.

¹⁷ Vgl. Raabe, Katharina: *Der erlesene Raum. Literatur im östlichen Mitteleuropa seit 1989*. <http://www.eurozine.com/articles/2009-04-16-raabe-de.html> (24.07.2016).

Tatsächlich werden nach 1989 aus allen ost- und südosteuropäischen Literaturräumen weitaus mehr Texte übersetzt als davor. In diesem Sinne ist der Boom der bosnischen, kroatischen und serbischen Literatur keine Ausnahmereignung. Raabe hält hier dennoch den Interessenunterschied zwischen deutschen und österreichischen Verlagen fest: für Verkaufserfolge, die deutsche Verlage Anfang der 1990er erzielen, sorgen AutorInnen aus Ungarn (Péter Nádas, Imre Kértesz), Tschechien (Jáchym Topol) oder der Ukraine (Jurij Andruchowytch), also aus den Ländern des ehemaligen sogenannten „Ostblocks“¹⁸. Auch die postsowjetischen russischen Texte sind für ein deutsches Publikum deutlich attraktiver, als jene über die politische Auflösung Jugoslawiens. Hier bleibt deshalb in deutschen Verlagsprogrammen zunächst wenig Platz für junge AutorInnen aus dem ehemaligen Jugoslawien, die etwa den aktuellen Krieg thematisieren, weswegen diese zumeist in Österreich publiziert werden.

Trotz der Aussicht auf das damit verbundene Prestige stehen kleine, innovative österreichische Verlage, wenn sie als Entdecker neuer NischenautorInnen fungieren, der Gefahr gegenüber, lange gepflegte und endlich zu einer stärkeren Popularität gelangte Autorinnen und Autoren an ökonomisch stärkere (meist deutsche) Verlage zu verlieren.¹⁹ An den Beispielen Miljenko Jergović, Dragan Velikić und David Albahari, drei der heute bekanntesten ex-jugoslawischen Autoren im deutschsprachigen Raum, die alle in österreichischen Verlagen entdeckt wurden, zeigt sich dies besonders deutlich.

In diesem Zusammenhang ist interessant – vor allem wenn man das in den 1990ern grundsätzlich geringere Interesse in Deutschland an der Literatur aus dem ehemaligen Jugoslawien bedenkt –, dass ab Mitte der 2000er eine Stadt der ehemaligen DDR zur aktivsten und attraktivsten Bühne für die Literatur aus dem ehemaligen Jugoslawien wird, nämlich Leipzig. Die Leipziger Buchmesse fungiert in den letzten Jahren als die vielbeschworene „Brücke“ zum Balkan.

Während zu DDR-Zeiten die Leipziger Buchmesse ein Großereignis war, zu dem man aus allen Teilen des Landes anreiste, war nach dem Fall der Berliner Mauer und der Wiedervereinigung Deutschlands ihre Existenz keineswegs gesichert, v. a. da sie im Vergleich zur etablierten Buchmesse in Frankfurt kaum konkurrenzfähig erschien.²⁰ Heute ist die Leipziger Buchmesse die zweitgrößte Buchmesse Deutschlands mit jährlich steigenden Besucherzahlen. Sie positioniert sich in Abgrenzung zu Frankfurt als Publikums- und nicht als Handelsmesse. Hier kommt ihr die etablierte Tradition der „Schwerpunktländer“ zugute, ein Begriff, der sich von jenem

18 Vgl. Raabe, Raum (wie Anm. 17).

19 Pölzer, Land (wie Anm. 1), S. 31.

20 Vgl. Jäger, Manfred: Unsere kleine Stabilisierung. In: DDR-Literatur der neunziger Jahre. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000, S. 163–176, S. 164.

der „Gastländer“ in Frankfurt unterscheiden möchte. So heißt es auf der offiziellen Homepage der Messe:

Die Leipziger Buchmesse ist Drehscheibe zwischen Ost und West und Treffpunkt verschiedener Kulturen und Literaturen. Vor dem Hintergrund eines zusammenwachsenden Europas kommen Menschen unterschiedlichster Herkunft ins Gespräch. Ein Schwerpunkt der Buchmesse liegt auf der Präsentation mittel-, ost- und südosteuropäischer Literatur.²¹

In den Jahren 2007 und 2008 stellten sich Slowenien und Kroatien als Schwerpunktländer auf der Buchmesse in Leipzig vor, 2011 folgte Serbien. 2010 stellte zudem Bosnien und Herzegowina erstmals auf der Messe mit einem Stand aus. Mazedonien oder Montenegro andererseits stellten bislang nicht aus, was deutlich macht, wie schwierig die Situation für diese Länder und ihre Buchmärkte ist.

Die Übersetzungsproduktion: Tendenzen, Probleme und Interessen

Grob lassen sich die Buchübersetzungen von Prosatexten aus Bosnien, Kroatien und Serbien (bis 2015 liegt keine Buchübersetzung eines Autors oder einer Autorin aus Montenegro vor), die in den letzten 20 Jahre auf Deutsch verlegt wurden, in fünf Gruppen einteilen.

Im Rahmen des bereits thematisierten Booms der Literatur aus dem ehemaligen Jugoslawien werden in den 1990ern zunächst ältere, bereits als Klassiker geltende Autoren, ausschließlich Männer, neu- oder wiederaufgelegt. Darunter fallen zwei Autoren, die einen klaren thematischen Schwerpunkt auf Bosnien aufweisen: Ivo Andrić, für den Nadja Grbić elf Neuauflagen in den 1990ern festhält, und Meša Selimović, mit drei Neuauflagen im selben Zeitraum. Der bereits in den 1980ern sporadisch übersetzte serbische Autor Danilo Kiš und Aleksandar Tišma, dessen Bücher bis dahin überhaupt noch nicht übersetzt waren, erlebten sechs (Kiš) bzw. elf (Tišma) Neuauflagen in den 1990ern.²²

Einerseits scheinen diese Klassiker als Informationslektüre über ein sich im Krieg befindendes Gebiet erneut relevant geworden zu sein, wobei ihre historischen Themen im Kontext der Kriege neu gelesen werden. Ganz besonders trifft dies für den jugoslawischen Nobelpreisträger zu. Grbić hält fest, dass Ivo Andrićs *Brücke an der Drina* allein zwischen 1991 bis 1997 sieben Mal wiederaufgelegt wurde.²³ Eine

21 www.leipziger-buchmesse.de (24.07.2016).

22 Vgl. Grbić, Krieg (wie Anm. 3), S. 239.

23 Grbić, Krieg (wie Anm. 3), S. 244.

intensive Rezeption dieses Autors im deutschsprachigen Raum setzte, wie erwähnt, mit der Nobelpreisvergabe ein, nahm seit den 1960ern kontinuierlich ab, um mit dem Bosnienkrieg einen plötzlichen neuen Höhepunkt zu erreichen. Nicht zuletzt wird gerade Andrić regelmäßig von PolitikerInnen und Intellektuellen aus dem deutschsprachigen Raum herangezogen, um oftmals verkürzende Interpretationen der Ursachen des Bosnienkrieges literarisch zu unterfüttern. Klischeebilder des Balkans als Pulverfass und Land des ewigen Hasses voller wiederkehrender Gewalt machen den Autor zum Opfer eines im Zusammenhang mit den Jugoslawienkriegen „stark revitalisierten Balkanismus“²⁴. So wird etwa jene als Zitat in Reden von deutschsprachigen PolitikerInnen und Intellektuellen berühmt gewordene Passage aus der Erzählung *Pismo iz 1920* [Brief aus dem Jahr 1920] gerne missinterpretiert, in welcher der rasch zum Sprichwort erhobene „Hass in Bosnien“ in der Figurenrede vorkommt, dabei allerdings im Text mehrfach widerlegt bzw. in verschiedene Kontexte gesetzt wird.²⁵

Paradox ist, dass Andrićs Texte einerseits als literarische Belege eines angeblich historischen und als „natürlich“ interpretierten bosnischen Hasses, der auf der Unvereinbarkeit des Zusammenlebens ethnisch und religiös unterschiedlicher Gruppen basiert, benutzt werden. Andererseits wird er aber in den 1990ern auch als meistzitiertester Chronist der durch den Krieg verlorenen, religiösen und ethnischen Vielfalt Bosniens gefeiert. In diesem Spannungsfeld entwickelt sich die Rezeption seiner Neuauflagen in den 1990ern.

Dass Aleksandar Tišma mit seinen Romanen über den Zweiten Weltkrieg im deutschsprachigen Raum große Beachtung findet, verdankt sich unter anderem der Tatsache, dass im wiedervereinten Deutschland der 1990er die sogenannte „Holocaust-Debatte“ auflodert. Die Wiedervereinigung Deutschlands bringt eine neue Diskussion über die deutsche Schuld an Verbrechen in (Süd-)Osteuropa mit sich, die mit Debatten um einen aktuellen Umgang mit dem Zweiten Weltkrieg einhergehen.²⁶ 1991 wird Aleksandar Tišmas *Das Buch Blam* bei Hanser publiziert, in den 1990ern mehren sich die Übersetzungen seiner Bücher. Mit der Gesamtzahl an Erst- und Neuauflagen übertrumpft er schließlich gar den Nobelpreisträger Ivo Andrić.²⁷ Vor dem Boom in den 1990ern liegt nur die Übersetzung einer seiner Erzählungen in einem von Barbara Antkowiak herausgegebenen Sammelband vor, der 1969 beim Berliner Verlag Volk & Welt unter dem Titel *Moderne jugoslawische Prosa* erscheint. Als Tišma, wie

24 Jakiša, Miranda: *Bosnientexte: Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan*. Frankfurt/M. u. a. 2009, S. 52.

25 Vgl. Jakiša, *Bosnientexte* (wie Anm. 24), S. 52.

26 Vgl. Richter, Angela: *Erzählen und Moral – Zu einigen Aspekten der Romane Aleksandar Tišmas und ihrer Aufnahme in Deutschland*. In: *Serben und Deutsche II: Literarische Begegnungen*. Hrsg. von Gabriella Schubert. Jena 2006, S. 259–274, hier S. 262.

27 Vgl. Grbić, *Krieg* (wie Anm. 3), S. 245.

Angela Richter in ihrem Aufsatz zu seiner Rezeption festhält, 1991 über Nacht in Deutschland bekannt wird, hat er bereits eine fünfzig Jahre andauernde Karriere als Autor in Serbien/Jugoslawien hinter sich und liest aus Büchern, deren Entstehung Jahrzehnte zurückliegt.²⁸ Die deutsche Literaturkritik feiert ihn, wie in Richters Analyse der Rezeption seiner Romane im deutschen Feuilleton nachzulesen ist.²⁹ Neuauflagen seiner Bücher folgen ebenso wie häufige Lesereisen und Preise, 1996 erhält er etwa den Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung sowie den Österreichischen Staatspreis für Europäische Literatur. Über den aktuellen Krieg schweigt sich der Autor sowohl literarisch in seinen Texten als auch persönlich bei seinen häufigen Podiumsdiskussionen in Deutschland systematisch aus.

Übersetzungen von Danilo Kiš wiederum, eines ungarisch-montenegrinischen Autors jüdischer Herkunft, wurden im Vergleich zu Tišma weniger breit rezipiert. Das mag u. a. daran liegen, dass sein Schreiben hermetisch, Tišmas Texte dagegen handlungszentrierter und neorealistisch sind, v. a. aber auch explizit die Verbrechen an der jüdischen und nicht-jüdischen jugoslawischen Bevölkerung im Nationalsozialismus beschreiben.

Parallel zur steigenden Zahl von Übersetzungen jugoslawischer Klassiker setzt in den 1990ern der Boom autobiografischer, nicht-fiktionaler Prosa von Amateuren und Flüchtlingen ein. Übersetzungen von Autobiografien, Memoiren, Erlebnisberichten, Biografien, Tagebüchern, Briefen oder auch journalistischer Texte werden gehäuft verlegt (siehe Auswahlbiografie im Anhang). Dabei handelt es sich überwiegend um Bücher aus Bosnien bzw. mit Bosnien(kriegs)thematik. Zum zentralen Thema dieser nicht-fiktionalen Prosa wird rasch die Belagerung Sarajevos, gefolgt von Erzählungen über Lagererfahrungen und nur sehr vereinzelt über andere Städte Bosniens. Neben Analysen und Essays von Intellektuellen, TheoretikerInnen und SchriftstellerInnen gilt ein großes Interesse den persönlichen Schicksalsgeschichten von Betroffenen. Die meisten solcher ins Deutsche übersetzten autobiografischen, nicht-fiktionalen Texte sind mit Vor- oder Nachworten versehen, die PolitikerInnen oder Intellektuelle aus Deutschland oder Österreich für ihre Interpretationen des Jugoslawienkrieges und die Vermittlung ihrer entsprechenden politischen Botschaften nutzen. Die meisten AutorInnen dieser nicht-fiktionalen Prosa sind Flüchtlinge, die nach Deutschland, Österreich oder in die Schweiz ausgewandert sind. Appellative politische Inhalte und biografische (therapeutische) Erzählungen dienen dem Bezeugen und Dokumentieren des persönlich Erlebten bis hin zum Propagieren bestimmter politischer Aktionen. Diese Texte haben die Aufgabe, individuelles Leid intersubjektiv erfahrbar zu machen und weniger auf differenzierte Ursachen des Krieges einzugehen. Für die 1990er kann in diesem Zusammenhang der Begriff des bosnischen nicht-

28 Vgl. Richter, Erzählen (wie Anm. 26), S. 259f.

29 Vgl. Richter, Erzählen (wie Anm. 26), S. 263f.

fiktionalen Kriegstagebuchs (*ratni dnevnik*) als spezifisches Genre fixiert werden, das in den 1990ern auch am deutschsprachigen Markt boomt. Problematisch ist, dass Texte von nicht-professionellen AutorInnen auch ein voyeuristisches Interesse bedienen, wovon die Tatsache zeugt, dass viele dieser Bücher etwa auf Amazon gemeinsam mit als „berührend“ und „wahr“ beworbenen (pseudo-)biografischen Erzählungen von grausamen (Frauen-)Schicksalen aus für das deutschsprachige Lesepublikum exotischen Regionen in Afrika, Südamerika oder Asien angeboten werden. So wurde zum Beispiel das 1994 publizierte Tagebuch von Zlata Filipović, *Ich bin ein Mädchen aus Sarajevo*, zum kommerziellen Erfolg³⁰. Es wurde aus dem Französischen und nicht aus dem Bosnischen ins Deutsche übersetzt und wurde davor in Frankreich, den USA und Kanada zum Bestseller. Die deutsche Ausgabe wurde mit einer Gesamtauflage von 250.000 produziert.³¹ Das ist unvergleichlich höher als die Auflagen von literarischen Texten aus Bosnien, die in etwa zeitgleich in kleinen, österreichischen Verlagen erschienen, darunter Karahasan im Wieser Verlag, oder Jergović bei Folio.

Nach dem Bosnienkrieg sinkt das Interesse an dieser biographischen Prosa von Kriegsoffern rapide, während sich TheoretikerInnen, SchriftstellerInnen und Intellektuelle aus Ex-Jugoslawien mit ihren Analysen, Essays und literarischen Erinnerungstexten etablieren können und weitere Übersetzungen publizieren. Die bestrezierten ExilautorInnen (Ugrešić, Drakulić, Ćosić und Karahasan) sind in den 1990ern ebenfalls vorrangig mit Essays, journalistischen Beiträgen oder autobiografischen Texten erfolgreich. Das vordergründig Autobiografische der Texte wird in ihren Texten jedoch dazu benutzt, die politische, gesellschaftliche und kulturelle Situation ihrer einstigen und neuen Heimatländer zu analysieren. So wird die persönliche Biografie mit der kollektiven Geschichte abgemessen. Die Texte reflektieren außerdem das eigene künstlerische Schaffen sowie ein anhaltendes Bewusstsein vom Scheitern an der Mittelbarkeit der Kriegs- und Exilerfahrung, das von einer generalisierenden Infragestellung der Literatur und ihrer Sinnhaftigkeit begleitet wird. Besondere Aufmerksamkeit bekommt auch die Frage nach Sprache und Sprachverlust, die mit dem Wechsel des Kulturraums einhergeht.³²

30 Das Tagebuch setzt noch vor den Kriegshandlungen ein (September 1991) und beschreibt aus der Perspektive einer 11- bis 13-jährigen die Belagerung Sarajevos bis zur Flucht 1993. Die deutschsprachige Rezeption zog gerne den Vergleich mit Anne Frank und ihrem Tagebuch; vgl: Filipović, Zlata: *Ich bin ein Mädchen aus Sarajevo*. Übersetzung aus dem Französischen. Bergisch Gladbach 1994. Französische Erstpublikation: *Le journal de Zlata*. Paris 1993.

31 Vgl. Finzi, Daniela: *Mittelbare Gegenwart. Logiergäste von Nenad Veličković*. In: *Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989. Transdisziplinäre Perspektiven*. Hrsg. von Heinz Fassmann. Göttingen 2009, S. 337–350, hier S. 341.

32 Eine mögliche Bestimmung dieser sog. Exiltexthe sowie deren ästhetische und inhaltliche Analyse ist ein beliebter Gegenstand aktueller literaturwissenschaftlicher Forschung, vgl.: Hitzke, Diana: *Nomadisches Schreiben nach dem Zerfall Jugoslawiens*. David Albahari, Bora Ćosić und Dubravka Ugrešić.

Damit ist nun also die dritte Gruppe der übersetzten AutorInnen benannt. Bemerkenswert ist nämlich die ab den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum häufige Publikation von etablierten AutorInnen, die ihre Länder kriegsbedingt verlassen und nun für ein neues Zielpublikum schreiben, darunter David Albahari, Bora Ćosić, Slavenka Drakulić, Rada Iveković, Dževad Karahasan, Dubravka Ugrešić oder Dragan Velikić. In den 1990ern können diese AutorInnen, die zu dem Zeitpunkt im ehemaligen Jugoslawien zum Teil bereits renommierte SchriftstellerInnen waren, und in den 1990ern häufig den Krieg kommentierende Prosa verfassten, als sehr erfolgreiche Gruppe hinsichtlich der Übersetzungsproduktion herausgegriffen werden. Im Anhang habe ich eine Auswahlbiografie der wichtigsten übersetzten Werke dieser AutorInnen zusammengestellt, die dies deutlich belegen. Auch in Nadja Grbićs umfassender Studie lassen sich aussagekräftige Statistiken zu diesem Phänomen finden: In einer Statistik, in der mehrfache Neuauflagen als Erfolgsindikator herangezogen werden, erscheinen die oben erwähnten älteren Klassiker als nach diesen Kriterien bestrezipte AutorInnen. In einer weiteren Tabelle sind es jedoch die Erstausgaben im Verhältnis zu den Neuauflagen, die zu einer Auflistung herangezogen werden. Hier löst Dževad Karahasan mit neun erstaufgelegten Büchern *Tišma* und *Andrić* ab – gefolgt von Bora Ćosić mit sieben und Slavenka Drakulić mit sechs neuaufgelegten Büchern. Die Exilliteratur führt demnach zwar, was die Erstausgaben betrifft, die Tabellen in den 1990ern an, ist aber in dieser Zeit insgesamt nicht so erfolgreich, dass es zu mehreren Neuauflagen kommt. So schafft es Bora Ćosić mit sieben Erstausgaben zu nur einer Neuauflage, während es Aleksandar Tišma mit sechs Erstausgaben auf zwölf Neuauflagen bringt.³³ Dies ändert sich nach 2000, als das Interesse an den Klassikern und autobiografischen Texten von Flüchtlingen großteils wieder verschwindet und sich die ExilautorInnen sehr gut etablieren.

Der Begriff Exilliteratur ist im Übrigen im Zusammenhang mit dieser AutorInnengruppe äußerst unpräzise; von vielen der AutorInnen wird er als Selbstbezeichnung verwendet, andere lehnen ihn ab. Zwar verlassen sie ihre damaligen Wohn- und Heimatstädte aus unterschiedlichen Gründen zu unterschiedlichen Zeitpunkten und für unterschiedlich lange Zeit, doch tun sie es alle aufgrund der Konflikte der 1990er Jahre, bzw. deren wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Folgen. Die Gründe für die Ausreise sind zumeist nicht offizielle Ausweisung oder Bedrohung des Lebens, sondern Diskriminierung, Zensur, Schreib- und Publikationserschwernis oder ökonomische Perspektivlosigkeit im Heimatland. Viele AutorInnen, die ihrem

Frankfurt/M. u. a. 2014; Messner, Elena: Protokolle eines Zerfalls: Aspekte der postjugoslawischen Exilliteratur. In: Kulturwissenschaftliches Jahrbuch „Moderne“. Hrsg. von Alexandra Millner, Helga Mitterbauer u. Katharina Scherke. Graz 2009, S. 116–130 und Dies.: Postjugoslawische Exil- und Migrationserzählungen. In: Mehrsprachigkeit in Zentraleuropa. Zur Geschichte einer literarischen und kulturellen Chance. Hrsg. von Christoph Leitgeb u. András F. Balogh. Wien 2012, S. 305–319.

33 Vgl. Grbić, Krieg (wie Anm. 3), S. 244.

Zielpublikum durch die Auswanderung näher sind, schaffen es im Ausland soziale und kulturelle Netzwerke auszubauen, während sie in ihren Heimatländern in vielen Fällen nicht mehr rezipiert werden. Festzuhalten ist, dass bei den meisten die Rezeption im deutschsprachigen Raum erst in den 1990ern einsetzt, also mit dem Ausbruch des Krieges.

Auch hier lässt sich eine gewisse Sonderstellung Österreichs herausstreichen. Da das Land ein häufiger erster Zielort für jugoslawische Flüchtlinge und damit auch von Intellektuellen darstellt, schlägt sich dies in der Übersetzungsproduktion entsprechender Texte nieder. In Österreich lebende jugoslawische Literaten und Intellektuelle dienen als Vermittlerfiguren für die nach 1991 ihr Land verlassenden AutorInnen. Genannt seien erneut der Verleger Lojze Wieser oder auch der österreichisch-jugoslawische Schriftsteller Milo Dor, der etwa Bogdan Bogdanović, Ivan Ivanji oder Mile Stojić Hilfe leistet und als Übersetzer tätig ist.³⁴ Nicht zufällig wird in den 2000ern, nach seinem Tod, jenes „Writers in residence“-Programm von Kulturkontakt Austria nach ihm benannt, das AutorInnen aus Ost- und Südosteuropa zu längeren Aufenthalten nach Wien einlädt. Zudem vermitteln später auch nach Österreich geflüchtete AutorInnen vereinzelt wiederum ihre KollegInnen aus ihren Heimatländern an österreichische Verlage.

Viele dieser AutorInnen erscheinen anfangs in Österreich, und wandern erst, nachdem sie sich durchsetzen, zu deutschen Verlagen ab; dies gilt etwa für Albahari, Velikić und Karahasan. Nur wenige erleben in Deutschland sofort große Erfolge, wie etwa Ugrešić und Drakulić, wo die Aufmerksamkeit für Intellektuelle aus der Region und die Bereitschaft, ExilautorInnen zu publizieren, erst mit den Jahren steigt. Dies lässt sich nicht nur mit dem Bedarf an aktuellen Themen oder charismatischen AutorInnenfiguren begründen, sondern oftmals auch mit dem neu gewählten Lebensmittelpunkt der Exilierten.

Während die Rezeption der ExilautorInnen im deutschsprachigen Ausland in den vorliegenden Fällen also als eine privilegierte gelten muss, änderte sich parallel dazu ihre Rezeption in den Heimatländern unterschiedlich stark: Einige der AutorInnen bleiben während und nach dem Exil in ihren Heimatländern präsent (das beste Beispiel dafür ist Albahari), andere kaum oder überhaupt nicht. Ugrešić verweigert es etwa bis heute, als kroatische Autorin bezeichnet zu werden, und ihre Bücher werden erst nach 2000 wieder systematischer in Kroatien publiziert. Ćosić wird in den 1990ern nur im alternativen Oppositionsverlag B92 in Serbien publiziert, was sich erst in den 2000ern wieder ändert.

Als vierte Kategorie von Übersetzungen kann die bosnische, kroatische und serbische (Anti-)Kriegsprosa herausgelöst werden, darunter etwa die Romane von

34 Vgl. Džihic, Vedran: Intellektuelle in der jugoslawischen Krise: Rolle und Wirken der postjugoslawischen unabhängigen Intellektuellen in Wien. Frankfurt am Main/Wien 2003, S. 155f.

Vladimir Arsenijević, Boris Dežulović, Alma Lazarevksa, Josip Mlakić, Jurica Pavičić, Ivana Sajko, Igor Štiks oder Nenad Veličković. Die meisten genannten weisen bislang neben vereinzelt Übersetzungen kurzer Texte in Zeitschriften ausschließlich eine Buchübersetzung ins Deutsche auf. Nur von Štiks wurden mehrere Romane übersetzt, und von Sajko wurde zwar nur ein Roman aber auch mehrere Theaterstücke in einem Theaterverlag auf Deutsch publiziert. Von Lazarevksa und Veličković wurde lange nach ihrer ersten Buchübersetzung in den 1990ern ein weiteres Buch in den 2000ern übersetzt. Eine Sonderrolle in dieser Gruppe nimmt außerdem Miljenko Jergović ein, dessen Romane oftmals zwischen Kriegsdarstellung, Familiensaga, politischer Road-Novel oder historischer Erzählung oszillieren. Viele seiner Romane werden mittlerweile mit großer Regelmäßigkeit ins Deutsche übersetzt, nachdem er in den 1990ern sehr früh von dem mittelgroßen, österreichischen Verlag Folio entdeckt wurde und 2006 zum größeren deutschen Verlag Schöffling wechselte.

Wie selektiv allerdings insgesamt die Auswahl an Buchübersetzungen einer engagierten (Anti-)Kriegsprosa ist, wird besonders deutlich, wenn man einen Blick auf die gesamte Produktion in Bosnien, Kroatien, Serbien und Montenegro wirft, die immerhin über 100 Publikationen umfasst.³⁵ Interessanterweise scheinen also Texte, die – hochaktuell – den Krieg der 1990er thematisierten, in den 1990ern und Anfang der 2000er die geringste Aufmerksamkeit erhalten zu haben. Anders formuliert: Ausgerechnet AutorInnen von fiktionalen Kriegstexten setzen sich in den 1990ern kaum am deutschsprachigen Buchmarkt durch, sofern sie nicht ihr Land verlassen und nach Österreich oder Deutschland ziehen. Denn mit nur einer oder zwei Übersetzungen ist es für die AutorInnen nahezu unmöglich sich am deutschsprachigen Buchmarkt zu etablieren.

Den bislang genannten Gruppen von Übersetzungen ist gemein, dass sie großteils aufgrund außerliterarischer und politisch-historischer Kontexte übersetzt wurden. Nur für die letzte Gruppe scheint es ein anders gelagertes Interesse zu geben. Ab den 2000ern wird nämlich vermehrt eine postjugoslawische Gegenwartsprosa mit breit gefächerten Themen ins Deutsche übersetzt. Bei diesen Texten handelt es sich um Liebesgeschichten, historische Romane, Erzählungen über psychologische, intime und zwischenmenschliche Fragen sowie experimentelle, urbane, oft unterhaltsame Prosa, und zwar vorwiegend aus Kroatien und Serbien, weitaus seltener aus Bosnien. Im Anhang habe ich sie unter dem Punkt „Übersetzungen neuer Gegenwartsprosa“ aufgelistet. Am besten durchsetzen konnte sich in dieser Gruppe Edo Popović, den ich aufgrund seiner zahlreichen Übersetzungen unter einem gesonderten Punkt in der Auswahlbiografie aufliste. Für diese Gruppe muss daher, mit eben dieser Ausnahme, gleichfalls gelten, dass meist nur ein oder höchstens zwei Bücher pro Autor oder Autorin übersetzt wurden. Allerdings handelt es sich hier im Unterschied zu den ersten

35 Vgl.: Messner, Elena. Postjugoslawische Antikriegsprosa: Eine Einführung, Wien 2014.

drei genannten Gruppen öfter um jüngere Schreibende, die auch in ihren Heimatländern am Anfang ihrer Literaturkarriere stehen. Es ist daher anzunehmen, dass sich diese Gruppe hinsichtlich der Übersetzungsproduktion am raschesten entwickeln wird.

Insgesamt zeigt sich also, dass ein durchaus großer Korpus übersetzter Texte aus dem Serbischen, Bosnischen und Kroatischen auf Deutsch vorliegt. Von dieser Vielfalt an Übersetzungen erfahren allerdings zumeist nur InsiderInnen. Da erst nach mehreren übersetzten (und lieferbaren) Büchern von größerer Verbreitung, medialer Wahrnehmung und also einer erfolgreichen Rezeption eines Autors oder einer Autorin die Rede sein kann, erlangen die Texte selten Aufmerksamkeit außerhalb kleiner Kreise. Sie werfen für die Verlage in Folge kein ökonomisches Kapital ab, was wiederum dazu führt, dass auffällig viele AutorInnen, wie eingangs gezeigt wurde, nur eine oder, bereits seltener, zwei Buchübersetzungen ins Deutsche aufweisen. Grbićs Zahlen sind deutlich: Im Zeitraum von 1991 bis 2001 wird von 64 übersetzten AutorInnen (von insgesamt 97 übersetzten AutorInnen) nur ein Buch publiziert, das macht 66% aus. Im Zeitraum 2002 bis 2008, den sie später untersucht, sind es 52 (von insgesamt 82 übersetzten) AutorInnen, die nur ein Buch auf Deutsch publizierten, das macht 63% aus.³⁶

Setzt sich ein übersetzter Autor oder eine Autorin nicht sofort mit dem ersten Buch durch, was auch bei deutschsprachigen AutorInnen nahezu nie der Fall ist, wird er oder sie meist kein weiteres Mal übersetzt. Selbst bei großem medialen Erfolg eines Romans, wie dem von Vladimir Arsenijevićs Debut, das 1996 in der deutschen Übersetzung unter dem Titel „Cloaca Maxima. Eine Seifenoper“ erschien, folgt nicht automatisch eine weitere Buchübersetzung.

Außerdem wird nach diesem Überblick Folgendes deutlich: Während das ins Deutsche übersetzte Textkorpus postjugoslawischer Prosa durchaus als verhältnismäßig groß bezeichnet werden kann, ist der Anteil von Schriftstellerinnen daran sehr gering. Nur drei Prosa schreibende Frauen, die bereits erwähnten Ugrešić, Drakulić und Sajko, können mehr als drei Buchübersetzungen am deutschsprachigen Literaturmarkt vorweisen und daher hinsichtlich der Übersetzungsproduktion als erfolgreich bezeichnet werden. Sajko ist dabei als jüngste noch am wenigsten bekannt und übersetzt.

Nun ist nicht zu leugnen, dass der Mangel an Autorinnen in deutschsprachiger Übersetzung auch damit zusammenhängt, dass der postjugoslawische Literaturbetrieb – wie der deutschsprachige – männlich dominiert ist, weil nur wenige Frauen sich durchsetzen können oder überhaupt aktiv publizieren. Während die 1980er von einem regelrechten Boom starker Frauenstimmen im ehemaligen Jugoslawien geprägt waren, hält Jasmina Lukić fest, dass mit den Kriegen in den 1990ern und den darauf folgenden gesellschaftlichen Veränderungen die Partizipation von Frauen am Literaturbetrieb regelrecht abstürzte und dass die Bedeutung, die Frauen noch in den

36 Vgl. Grbić, Krieg (wie Anm. 3), S. 255.

1980ern teilweise inne hatten, rapide sank. Dies sieht sie als Teil eines komplexen Prozesses: ab Ende der 1980er wurde ein Kulturmodell von Dialog und Verständnis zunehmend unterdrückt und stattdessen eine Repatriarchalisierung der Gesellschaft, einhergehend mit dem Klima nationaler Exklusivität und Intoleranz, unterstützt.³⁷

Davon abgesehen ist anzunehmen, dass auch der deutschsprachige Buchmarkt eine ebenso patriarchale Selektion vornimmt wie im Vorfeld die bosnischen, kroatischen und serbischen Buchmärkte, und dies trotz der durchaus vorhandenen Präsenz von Frauen in Schlüsselpositionen in der deutschsprachigen Verlagslandschaft (etwa Katharina Raabe).

Gegen diese Ungleichheit treten mit großem Engagement Übersetzerinnen und Herausgeberinnen an, so geschehen etwa in Form von Übersetzungsinitiativen beim Kroatienschwerpunkt oder Serbienschwerpunkt auf der Leipziger Buchmesse. Die erfolgreiche Rezeption von Ivana Sajko erklärt sich zum Beispiel auch durch den Kroatienschwerpunkt 2008 in Leipzig und die Aktivität der Übersetzerin und Kulturmittlerin Alida Bremer im Rahmen von *Traduki*: alle Übersetzungen der Autorin wurden von Bremer vorgenommen und von *Traduki* finanziert, zudem wurden im Rahmen des Kroatienschwerpunkts für die Autorin Sajko zahlreiche Auftritte und eine Deutschland-Lesereise organisiert.

Damit ist auch die Überleitung zum nächsten Aspekt gegeben. Es soll nun über die Rolle von einzelnen AkteurInnen sowie die Bedeutung ökonomischer Faktoren für den Literaturimport diskutiert werden.

Ökonomische Faktoren des Literaturtransfers

Michaela Wolf hält als wichtige AkteurInnen im literarischen Feld in erster Linie Verlage fest, deren Einflussbereich sich von der Selektion bis zur Rezeption einer Übersetzung erstrecken kann. Verlage können in einer Hierarchie weit oben stehen, da ÜbersetzerInnen und LektorInnen, sich oft als von ihnen abhängig erweisen.³⁸ Dabei muss nach Verlagsgröße bzw. nach den damit einhergehenden Investitionsmitteln des Verlags differenziert werden: Während kommerzielle Großverlage ökonomisches Kapital aufweisen, geben sie oft, um kulturelles Kapital zu akkumulieren, zusätzlich kommerziell weniger rentable Literatur heraus, die nicht auf Massenverbreitung abzielt und nicht nach dem Bestsellerprinzip selektiert wurde; dazu zählen auch Übersetzungen aus Sprachen kleinerer Länder, die aufgrund der Unbekanntheit der

³⁷ Vgl. Lukić, Jasmina: Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama [Weibliches Schreiben und weibliche Schrift in den 90ern]. In: Sarajevske Sveske 2 (2003), S. 67–82, hier S. 78.

³⁸ Vgl. Wolf, Michaela: Zum „sozialen Sinn“ in der Translation. Transsoziologische Implikationen von Pierre Bourdieus Kultursoziologie. In: Arcadia 34/2 (1999), S. 262–275, hier S. 269.

AutorInnen noch schwerer als inländische AutorInnen am Markt zu positionieren sind.

Beispiele dafür sind etwa die Verlagshäuser Suhrkamp, dtv und Rowohlt, die mit AutorInnen aus dem ehemaligen Jugoslawien weniger auf finanziellen Erfolg, wohl aber auf Anerkennung im literarischen Feld abzielen. Alle drei sind jedoch eher wenig risikobereit und halten im Verhältnis zur Gesamtproduktion ihre Auswahl an Neuübersetzungen niedrig. Sie publizieren zumeist Übersetzungen von schon etablierten AutorInnen.

Andererseits sind Kleinverlage, die durch anspruchsvolle Verlagsprogramme viel kulturelles Kapital innehaben, auf die Lukrierung von ökonomischem Kapital angewiesen. Das stellt die Voraussetzung für ihr wirtschaftliches Überleben dar. Rudolf Pölzer macht dieses Spannungsverhältnis zwischen Idealismus und Wirtschaftlichkeit als zentral fest.³⁹

Für die Übersetzungsproduktion von 1991 bis 1999 können folgende Verlage als relevanteste gelten: Wieser, Bosanska Riječ Wuppertal, Hanser, dtv, Suhrkamp, Rowohlt, Fischer Taschenbuch, Folio und Droschl. Davon spezialisierten sich zwei Verlage besonders bzw. nahezu ausschließlich auf den serbokroatischen Kultur- und Sprachraum: Bosanska Riječ und der Wieser Verlag.⁴⁰ Renommiertere große, deutsche Verlage nahmen dagegen etwa in den 1990ern nur vereinzelt südosteuropäische AutorInnen in ihr Programm auf, und zwar wie erwähnt vorrangig kanonisierte Klassiker.

Auf diesen (eher) kriegsbedingten Boom in den 1990ern folgt ein weiterer von etwa 2002 bis 2011. In dieser zweiten Phase feiern einerseits einige der AutorInnen, die in den 1990ern noch in kleinen österreichischen Verlagen publiziert wurden, auch in Deutschland größere Erfolge. Außerdem betritt ab 2008 ein Netzwerk wie *Traduki* mit seiner relativ systematischen Übersetzungsförderung die Bühne. Tendenziell bleiben auch nach 2002 sowohl in Deutschland als auch in Österreich kleinere Verlage relevanter für den Literaturimport als die großen.

Dass bosnische, serbische und kroatische Literatur ihren Weg auf den deutschsprachigen Buchmarkt findet, ist neben engagierten Individuen und risikobereiten Verlagen auch zahlungskräftigen Institutionen zu verdanken, die im Hintergrund wirken. Eine Literatur, die nicht auf maximale Verbreitung zielt, also nicht nach dem Bestsellerprinzip funktioniert, „rentiert“ sich selten rasch und so fehlt für viele Verlage der unmittelbare Anreiz, teure Übersetzungen „unrentabler“ aber literarisch anspruchsvoller AutorInnen auf den Markt zu bringen. Daher greifen oftmals von

³⁹ Vgl. Pölzer, Land (wie Anm. 1), S. 20.

⁴⁰ Diese „Topliste“ ist die von Nadja Grbić erarbeitete Aufzählung der Verlage, die 1991 bis 1999 mindestens fünf Texte aus dem Kulturraum publizierten, wobei die ersten beiden und die letzten vier unter zehn Werke herausbrachten. Vgl. Grbić, Krieg (wie Anm. 3), S. 241.

Regierungen unterhaltene Institutionen oder Stiftungen durch Förderungen von Übersetzungen in den Markt ein.⁴¹

Hier nun zeigt sich das hegemoniale Verhältnis der Sprach- und Kulturräume, aus denen und in die übersetzt wird, besonders deutlich: Ökonomisch sind nämlich die Staaten der sogenannten Ausgangskulturen (Bosnien, Kroatien, Serbien) um ein Vielfaches schwächer, als die sogenannten Zielkulturen (Deutschland, Österreich, Schweiz). So sind es in den letzten Jahrzehnten nicht AkteurInnen aus den Ausgangskulturen, die den Großteil der Übersetzungen finanzieren, sondern die ökonomisch stärkeren aus den Zielkulturen. Relevante Institutionen im deutschsprachigen Raum fördern dabei in noch größerer Zahl immer auch Übersetzungen aus dem Deutschen in die Sprachen Südosteuropas. Das kulturpolitische Interesse geht also in zwei Richtungen, „sei es, dass die eigene Literatur im Ausland verbreitet, sei es, dass dem heimischen Lesepublikum möglichst große literarische Vielfalt geboten werden soll.“⁴² Entsprechende deutsche, österreichische und Schweizer Übersetzungsförderungsprogramme versuchen den marktwirtschaftlichen Regeln entgegenzuwirken und die „Aufmerksamkeit auf in der literarischen Öffentlichkeit unterrepräsentierte Kulturräume zu lenken“⁴³, wovon sie sich kulturelles Kapital erhoffen. Abgedeckt werden mit solchen Förderungen im Regelfall Übersetzungshonorare und die Rechte auf die Übersetzungen, manchmal auch Druckkosten. Nicht selten werden auch Literaturpreise, AutorInnenstipendien oder Festivals von entsprechenden Institutionen unterstützt.

In Deutschland wird der internationale Kulturaustausch in großem Ausmaß vom Auswärtigen Amt gefördert, das in den vergangenen Jahren etwa für Übersetzungen aus dem Deutschen und ins Deutsche weit mehr als eine Million Euro zur Verfügung stellt, wobei die Gelder nicht vom Ministerium selbst verteilt werden, sondern zweckgebunden in Institutionen wie das Goethe-Institut oder das Literarische Colloquium Berlin (LCB) fließen. Während die Goethe-Institute weltweit Übersetzungsförderungen anbieten (2006 standen dafür 530.000 Euro bereit), fördert das LCB Übersetzungen aus Mittel- und Osteuropa und wird finanziell nicht nur vom Auswärtigen Amt, sondern auch von Pro Helvetia und der Berliner Senatsverwaltung für Kultur getragen.⁴⁴ Als weitere nennenswerte Institutionen, die in Deutschland Förderungen dieser Art unterhalten, sind die Robert-Bosch-Stiftung, die auch Aufenthaltsstipendien und Preise vergibt, und die S. Fischer Stiftung zu nennen.

In Österreich finanziert v. a. Kulturkontakt Austria den Transfer von Kunst, Literatur und Kultur aus und nach Südosteuropa.⁴⁵ In der Schweiz agiert die Kulturstiftung

41 Vgl. Bachleitner [u. a.], Einleitung (wie Anm. 10), S. 9.

42 Bachleitner [u. a.], Einleitung (wie Anm. 10), S. 11.

43 Fischer, Ernst: Übersetzungen aus dem Markt: Institutionen und Steuerungsfaktoren. In: Bachleitner, Streifzüge (wie Anm. 10), S. 33–64, hier S. 36.

44 Vgl. Fischer, Übersetzungen (wie Anm. 43), S. 56 und 57.

45 Vgl. Fischer, Übersetzungen (wie Anm. 43), S. 56.

Pro Helvetia. Solche Kulturförderungs- und Übersetzungsprogramme sind für EU-Länder durchaus üblich. Dabei wird im Rahmen europäischer Kulturpolitik nahezu immer in jede Richtung gefördert, d. h. eine Spezialisierung auf bestimmte Räume ist die Ausnahme.

2008 wurde in Zusammenhang mit dem Kroatienschwerpunkt auf der Leipziger Buchmesse unter dem Namen *Traduki* ein Fonds ins Leben gerufen, der ausschließlich Förderungen für Übersetzungen deutschsprachiger Literatur in die Sprachen Südosteuropas wie auch umgekehrt zur Verfügung stellt.⁴⁶ Initiiert wurde dies durch das Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten der Republik Österreich, das Auswärtige Amt der Bundesrepublik Deutschland, die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, Kulturkontakt Austria, das Goethe-Institut, und die S. Fischer Stiftung – allesamt Institutionen, die bis dahin unabhängig voneinander Übersetzungen gefördert haben und seit der Gründung des Netzwerks aufeinander abgestimmt vorgehen. Dieser Zusammenschluss staatlicher Förderinstitutionen zu einem Netzwerk unterstreicht die zunehmende Institutionalisierung und Professionalisierung, aber auch eine gewisse Monopolisierung des translatorischen Feldes rund um die südosteuropäische Literatur, was mit einem wirtschaftlichen wie auch kulturpolitischen Interesse des deutschsprachigen Raums am südosteuropäischen einhergeht. Die Gelder stehen für den Literaturtransfer aus Südosteuropa zur Verfügung, verfolgt wird parallel dazu aber auch die Platzierung deutschsprachiger Literatur am südosteuropäischen Markt. Zum Beispiel ist im Rahmen von *Traduki* das Geld der S. Fischer Stiftung ausschließlich für Übersetzungen aus dem Deutschen zweckgebunden.⁴⁷ Dabei versteht sich *Traduki* als zivilgesellschaftliches Projekt. Außerliterarische Faktoren sind also nicht zuletzt bei der grundsätzlichen Entscheidung der Zielkultur, südosteuropäische Literatur systematisch zu fördern und den Übersetzungsmarkt mitzusteuern, ausschlaggebend.

Davon abgesehen gibt es verhältnismäßig spät einsetzende und deutlich niedriger dotierte finanzielle Förderungen seitens der Politik aus dem ex-jugoslawischen Raum. Die Schwerpunkte zu Slowenien (2007), Kroatien (2008) und Serbien (2011) auf der Leipziger Buchmesse wurden von den jeweiligen Kulturministerien der Länder mitfinanziert. Das verlangte auch Übersetzungsförderungen, Treffen und Werbekampagnen im Vorfeld.

Der Slowenienschwerpunkt auf der Leipziger Buchmesse 2007, das Pilotprojekt

46 Das Förderprogramm spezialisiert sich auf folgende Länder: Deutschland, Österreich und die Schweiz als deutschsprachige Partner, Bosnien und Herzegowina, Kosovo, Kroatien, Mazedonien, Montenegro, Serbien und Slowenien als Länder des ehemaligen Jugoslawien, sowie Albanien, Bulgarien und Rumänien.

47 Über die Übersetzungen aus dem Deutschen und ins Deutsche kann man sich online informieren, die Homepage des Projektes bietet eine chronologische Übersicht der Bücher, die mit Unterstützung von *Traduki* erschienen sind: <http://german.traduki.eu> (Rubrik: Veröffentlichungen).

in dieser Reihe, stellte sechs AutorInnen vor, was gemessen an der Größe des Landes durchaus vergleichbar mit entsprechenden Anstrengungen Kroatiens und Serbiens ist. Der Kroatienschwerpunkt 2008, im Zuge dessen sich das Netzwerk *Traduki* institutionalisierte, brachte insgesamt ca. 50 Übersetzungen hervor (inkl. Anthologien und Zeitschriften). Die Republik Serbien schrieb 2008 – anlässlich des damals abgeschlossenen Vertrags mit der Leipziger Buchmesse – erstmals eine Übersetzungsförderung seitens des Kulturministeriums aus. Außerdem nahm man wenig später Gespräche auf, um einen Serbienschwerpunkt anzudenken, der 2011 tatsächlich stattfinden sollte und anlässlich dessen rund 30 neue Übersetzungen (ebenfalls inkl. Anthologien und Zeitschriften) durch die Zusammenarbeit des serbischen Kulturministeriums und *Traduki* produziert wurden. Einerseits waren die zu verbuchenden Erfolge durch solche Steuerung also enorm, zahlreiche noch unbekannte AutorInnen wurden neu übersetzt und die mediale Wahrnehmung für Literatur aus der Region wuchs insbesondere in Deutschland sehr rasch. Es stellt sich aber hinsichtlich dieser im letzten Jahrzehnt auf Großevents ausgerichteten Übersetzungsförderung die Frage der Nachhaltigkeit, denn nach den Schwerpunkten der Länder Slowenien, Kroatien und Serbien bei der Leipziger Buchmesse sank die Übersetzungsproduktion in den Folgejahren natürlich jedesmal wieder enorm.

Aktuelle Tendenz in der Kulturpolitik der ex-jugoslawischen Länder ist jedenfalls die langsame Integration bestehender Literatur- und Übersetzungsförderungsprogramme innerhalb von *Traduki*. Die Republik Slowenien ist in Gestalt der slowenischen Buchagentur JAK bereits seit 2009 *Traduki*-Partner. 2011 wurde auch die Republik Kroatien als zweiter Partner aus der ex-jugoslawischen Region offizieller Partner des Netzwerks. Das serbische Kulturministerium führt seit 2011 entsprechende Gespräche, die aber meines Wissens eher stockend vorangehen. Andererseits werden weiterhin viele kleinere Messeauftritte, insbesondere in Leipzig und in Wien, wiederholt in Zusammenarbeit von *Traduki* und den Kulturministerien der ex-jugoslawischen Länder organisiert.

Wie schwer es für die Kulturministerien ex-jugoslawischer Länder bleibt, trotz existierender finanzieller Förderung Verlage dazu zu bewegen, sich auf kostspielige Übersetzungen aus diesen Kulturräumen einzulassen, lässt sich an der Tatsache ablesen, dass etwa nach dem Serbienschwerpunkt, an dessen Durchführung ich selbst mitgearbeitet habe, keine neuen, sondern nur bereits in den Vorjahren geförderte Verlage weitere Übersetzungsförderung für das Folgejahr anforderten, und zudem nur vier davon: der Leipziger Literaturverlag, Dittrich, Drava und Wieser (darunter zwei kärntner-slowenische Kleinverlage). Die Übersetzungsförderungen aus den ex-jugoslawischen Ländern werden von kleinen und mittelgroßen Verlagen zwar grundsätzlich gut aufgenommen und wiederholt beantragt. Verlage, die bislang nicht ohnehin auf diese Region spezialisiert waren, suchen aber selten um Förderungen an und ändern ihre Verlagsprogramme nicht bloß aufgrund der Förderung seitens der

Politik in den Herkunftsländern, wo zudem sprachliche und bürokratische Hürden sehr hoch sind. Auch sind die Summen, die etwa das serbische Kulturministerium vergibt, eher klein, v. a. im Vergleich zu jenen aus deutschsprachigen Ländern oder EU-Fördergeldern für Übersetzungen. Serbische Zuschüsse betragen pro Publikation zwischen 500 und 2000 Euro, das deckt zumeist nicht einmal die Übersetzungskosten ab, sodass ein Verlag trotz Förderung ein finanzielles Risiko eingeht, und vom Buch, das er verlegt, überzeugt sein muss. Oft braucht es darum erst recht eine Kofinanzierungen von *Traduki*.

Im deutschsprachigen Raum fördern neben staatlich subventionierten Institutionen auch Banken oder Stiftungen Literatur und Kultur aus Südosteuropa. Dies sind keineswegs zufällig ausschließlich jene Geldinstitute, die in der südosteuropäischen Region auch geschäftlich aktiv sind und dort Gewinne erzielen: In Österreich etwa die Bank Austria oder die ERSTE-Bank, wobei die Bank Austria als eine systematische Form der Übersetzungsförderung den Preis „Bank Austria literaris“ in Zusammenarbeit mit Kulturkontakt Austria und dem Wieser Verlag initiierte. Insgesamt sind Gelder aus der Privatwirtschaft jedoch kaum relevant für diesen spezifischen Literaturtransfer.

Und auch die Europäische Union betreibt Übersetzungsförderung, die etwa im Rahmen der Förderlinie 1 „KULTUR Programm 2007–2013“ systematisch angelegt ist und auf größere Förderung von vier bis zehn Titeln gleichzeitig abzielt, wobei die Übersetzungen aus sogenannten „kleinen“ Sprachen besondere Aufmerksamkeit genießen.⁴⁸ Im Rahmen dieser EU-Förderung hat etwa der Dittrich Verlag seine Balkan-Edition begründet, und zwar zunächst mit bulgarischer Literatur. Diese fungierte wiederum als Brückenkopf für serbische Literatur, die mit finanzieller Unterstützung des serbischen Kulturministeriums und von *Traduki* anlässlich des Schwerpunktes auf der Leipziger Buchmesse in das Verlagsprogramm aufgenommen wurden. Später folgten auch kroatische AutorInnen nach.⁴⁹ Solche Förderprogramme der EU hatten im Gesamten ebenfalls nur einen geringen Einfluss auf die Übersetzungsproduktion aus Bosnien, Kroatien und Serbien ins Deutsche. Der ökonomisch relevanteste Faktor bleibt derzeit das Netzwerk *Traduki*.

Zusammenfassung

Der Literaturimport ist stark von politischen, ökonomischen, geografischen und kulturellen Faktoren abhängig. Zum Beispiel hatten die Nachfolgekriege Jugoslawiens und die sogenannte „Holocaustdebatte“ der 1990er in Deutschland und Österreich

48 Vgl. Fischer, Übersetzungen (wie Anm. 43), S. 58.

49 Vgl. „Edition Balkan“, <http://www.dittrich-verlag.de/edition-balkan> (24.07.2016).

ein deutlich gesteigertes Marktinteresse an der Literatur aus dieser Region zur Folge. Auch die hervorragende verlegerische Aktivität der kärntner-slowenischen Minderheit und die geografische Nähe Österreichs sind wesentliche Faktoren für einen Übersetzungsboom seit den 1990ern, der mit dem Wechsel des Lebensmittelpunktes von AutorInnen und der größeren Nähe zum neuen Zielpublikum mit als Grund der häufigen Übersetzung und (teils) erfolgreichen Rezeption von Texten aus dem ehemaligen Jugoslawien in den letzten beiden Jahrzehnten ausgemacht werden kann.

Als starke Motoren des Literaturtransfers konnten neben solchen politischen und kulturellen Interessen verschiedene mit ökonomischem Kapital ausgestattete AkteurInnen ausgemacht werden. Auf Seiten der Ausgangskultur ist eine eher schwache Kulturpolitik auszumachen: Die Kulturministerien der Länder im ehemaligen Jugoslawien beginnen in den letzten fünf (Serbien) bis zehn Jahren (Kroatien) mit entsprechenden Förderprogrammen, wobei kleinere, wirtschaftlich und politisch instabile Nachfolgestaaten (Bosnien, Montenegro, Mazedonien, Kosovo) sich solche Literaturförderungen bis heute nicht leisten können. Auf Seiten der Zielkultur etablierten sich dagegen in den letzten 20 Jahren ökonomisch um ein Vielfaches stärkere, zivilgesellschaftlich motivierte und staatlich subventionierte Übersetzungsprogramme.

In diesem Zusammenhang ist eine zunehmende Professionalisierung und Monopolisierung von Übersetzungsförderung aus diesem Kulturraum zu vermerken. Es zeigt sich, dass in den späten 2000ern das Netzwerk *Traduki* den Literaturtransfer stark beeinflusst, indem es zweckgebundene staatliche wie private Gelder mehrerer Institutionen ausschließlich für Übersetzungen aus südosteuropäischen Ländern in die deutsche Sprache (und umgekehrt) bündelt und verwaltet. Gemeinsam mit Fördergeldern seitens der Kulturpolitik der Ausgangskulturen (Kroatien, Serbien, zuvor auch Slowenien) wird damit einhergehend in den 2000ern schließlich die Schwerpunkttradition der Leipziger Buchmesse etabliert, die sich zum zentralen Ort des Austausches entwickelt.

Andererseits kann die verlustbereite Politik der Großverlage als ein weiterer Faktor ausgemacht werden. Diese stecken manchmal ihr ökonomisches Kapital in Übersetzungen und häufen mit kommerziell wenig rentablen, aber literarisch anspruchsvollen Übersetzungen kulturelles Kapital an. Dazu kommt die risikobereite Politik der Kleinverlage, die mithilfe von staatlichen Zuschüssen systematisch unbekannte und anspruchsvolle Literatur auf den Markt bringen. Zudem können ÜbersetzerInnen, VermittlerInnen, LektorInnen oder HerausgeberInnen manchmal auf Programme von Verlagen einwirken und damit Einfluss auf diesen spezifischen Literaturtransfer haben.

Alle diese unterschiedlichen Faktoren können neben den in diesem Überblick nicht näher diskutierten literarischen Interessen des Lesepublikums als mitverantwortlich dafür ausgemacht werden, dass in den letzten 20 Jahren eine vergleichsweise

hohe Zahl literarischer Texte aus dem Serbischen, Kroatischen und Bosnischen ins Deutsche übersetzt wurde. Dennoch wurde auch deutlich, dass Literatur aus dem Bosnischen, Kroatischen und Serbischen, trotz politischer und ökonomischer Stimulierung der Übersetzungsproduktion, am deutschen Buchmarkt marginalisiert bleibt. Demnach konnten Übersetzungen, auch wenn sie aus den diskutierten Gründen ein starkes Interesse am Buchmarkt hervorgerufen haben, nur einen geringen Einfluss auf die Vorstellung von „Weltliteratur“ oder „Nationalliteratur“ haben. Anzunehmen ist vielmehr, dass die in meinem Überblick bloß erwähnte „Exilliteratur“ oder eine interkulturelle deutschsprachige Literatur ex-jugoslawischer MigrantInnen einen weitaus stärkeren Einfluss auf die Infragestellung eines engen deutschsprachigen Nationalkanons haben könnten.

Die hier dargestellte Übersetzungsproduktion kann dennoch durch eine enorme politisch-ideologische, thematische und ästhetisch-formale Streuung beeindruckt werden. Dieser Übersetzungsboom hatte zweifellos zur Folge, dass der deutschsprachige Buchmarkt zumindest tendenziell internationalisiert wurde und durch seine Offenheit für Übersetzungen an der Konstruktion eines transnationalen Literaturraums teilhatte. Dabei sollte jedoch nicht vergessen werden, dass das deutschsprachige literarische Feld stark von Interessen gelenkt bleibt. Darunter fallen nicht nur die Interessen des Lesepublikums und der AutorInnen, sondern auch jene von vielen anderen AkteurInnen in der Ausgangs- wie der Zielkultur.

Auswahlbibliografie der Übersetzungen aus dem Bosnischen, Serbischen und Kroatischen (Zeitraum 1991–2012)⁵⁰

Anmerkung: Es wurden nur Buchpublikationen gelistet und Übersetzungen von Lyrik oder Dramatik nicht berücksichtigt. Die Unterschiede in den Angaben spiegeln die verschiedenen Abkürzungs- und Schreibweisen in den gelisteten Büchern selbst wider.

Übersetzungen von nicht-fiktionaler und autobiografischer Kriegsprosa

Čabaravdić, Zlatan: Narben aus Sarajevo. Übers. von Goran Mihaljević. Red. der Übers.: Astrid Philippsen. Wuppertal: Bambi 1993.

Davidowski, Miroslav: Mostar – eine Liebe. Übertr. aus dem Bosn. von A. D. Braun. Mit einem Vorw. von Hans Koschnick. Unkel/Rhein: Horlemann 1995.

Dizdarević, Zlatko: Der Alltag des Krieges. Ein Tagebuch aus Sarajevo. Mit einem Vorw. von Claus Leggewie und einem Nachw. von Paul Parin. Aus dem Franz. von Bodo Schulze. Frankfurt am Main: Campus-Verl. 1995.

⁵⁰ Abweichend von der einheitlichen Zitierweise des Sammelbandes, wo auf die Nennung des Verlags verzichtet wird, werden in der Auswahlbibliografie zusätzlich die Verlage angegeben.

Elena Messner

- Filipović, Zlata: Ich bin ein Mädchen aus Sarajevo. Übersetzung aus dem Französischen. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag 1994.
- Filipović, Zoran: Tagebuch des Todes. Aus d. Kroat. von Melita Šunjić. Wien: Deuticke 1992.
- Filipović, Zoran: Ein Jahr in der Hölle: Sarajevo – anno Domini 1993. Aus d. Kroat. von Nenad Popović. Wien: Deuticke 1994.
- Filipović, Zoran: Entseeltes Land: über Bosnien, Kulturzerstörung und unsere Zukunft. Fotos: Zoran Filipović. Texte: Hans Koschnick u. Claus Leggewie. Freiburg im Br./Wien: Herder 1995.
- Hrustanović, Hajrija: Nichts ist vergangen: eine Bosnierin erzählt. Aus dem Bosn. von Michael Schreckeis. Mit einem Vorw. von Karl-Markus Gauß. Klagenfurt/Celovec: Drava-Verl. 2002.
- Iveković, Rada (Hrsg.): Briefe von Frauen über Krieg und Nationalismus. Mit einem Beitr. von Duška Perišec-Osti. Aus dem Serbokroat. von Barbara Antkowiak. Aus dem Slowen. von Marina Einspieler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Korić, Davor: „... und Sarajevo muß für alles zahlen“: Briefe aus dem belagerten Sarajevo. Mit einem Vorw. von Alida Bremer. Übers. von Thomas Bremer. Osnabrück: Fibre 1993.
- Mujanović, Rosmarina: Erinnerungen an Bihać: Geschehnisse in einer kleinen Stadt mitten in Europa. Zürich: Innaron-Verl. 1998.
- Rifatbegović, Nedim: Sarajevo auf Kovači: Private Aufzeichnungen eines Lagerinsassen. Übersetzt von Astrid Philippsen, Almut Šehović, Gordana Noak u. Majda Hovestadt. Wuppertal: Bambi 1993.
- Šarić, Muhidin: Keraterm: Erinnerungen aus einem serbischen Lager. Aus dem Bosn. von Klaus Detlef Olof. Klagenfurt: Drava-Verl. 1994.
- Suljagić, Emir: Srebrenica. Notizen aus der Hölle. Aus dem Bosn. von Katharina Wolf-Grießhaber. Wien: Zsolnay 2009.
- Todorović, Goran: Sarajevo: Chronik der verbrannten Illusionen. Aus dem Bosnischen (Serbokroatischen) vom Institut für Slawistik (Klagenfurt), Leitung und Schlussredaktion Klaus Detlef Olof. Klagenfurt/Salzburg: Wieser 1994.
- Tomašević, Dragana: Briefe nach Sarajevo. Aus d. Bosn. von Katrin Becker. Graz/Wien: Droschl 1995.
- Vuksanović, Mladen: Pale – im Herzen der Finsternis: Tagebuch 5.4.–15.7.1992. Aus d. Serbokroat. von Detlef I. Olof. Wien: Folio-Verl. 1997.
- Zulić, Nevzeta: Flucht aus Sarajevo: eine authentische Geschichte. Redaktion R. Trelhop. Hundorf: Nordwindpress 1998.
- Zulić, Nevzeta: Mein Herz schlägt noch in Sarajevo, Aus dem Bosnischen von Maren Enßle u. Džemal Voltmer. Hrsg. vom Museum Rade am Schloß Reinbek, Stiftung Sammlung Rolf Italiaander/Hans Spegg. Dt. Bearb. von R. Trelhop u. Bernd M. Kraske. Glinde: Böckel 1999.

Übersetzungen von postjugoslawischer Exilliteratur

David Albahari

- Beschreibung des Todes: Erzählungen. Übersetzt von Ivan Ivanji. Klagenfurt: Wieser 1993.
- Tagelanger Schneefall. Aus dem Serbischen von Mirjana und Klaus Wittmann. Wien: Zsolnay 1997.
- Mutterland. Aus dem Serbischen von Mirjana und Klaus Wittmann. Frankfurt am Main: Eichborn 2002.
- Götz und Meyer. Aus dem Serbischen von Mirjana und Klaus Wittmann. Frankfurt am Main: Eichborn 2003.
- Fünf Wörter. Aus dem Serbischen von Mirjana und Klaus Wittmann. Frankfurt am Main: Eichborn. 2005.
- Die Ohrfeige: Roman. Aus dem Serbischen übertragen von Mirjana und Klaus Wittmann. Frankfurt am Main: Eichborn 2007.
- Ludwig. Übersetzt von Mirjana und Klaus Wittmann. Frankfurt am Main: Eichborn 2009.
- Die Kuh ist ein einsames Tier. Kurze Geschichten und dauerhafte Wahrheiten über Liebe, Traurigkeit und den ganzen Rest. Aus dem Serbischen von Mirjana und Klaus Wittmann. Frankfurt am Main: Eichborn 2011.

Übersetzungen als Beitrag zu einem transnationalen literarischen Feld?

Bora Ćosić

- Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution. Aus dem Serbischen von Mirjana und Klaus Wittmann. Berlin: Rowohlt Berlin 1994.
- Musils Notizbuch. Übersetzt von Barbara Antkowiak. Graz/Wien: Droschl 1994.
- Interview am Zürichsee: Roman. Aus dem Serbischen von Barbara Antkowiak. Berlin: Rowohlt Berlin 1995.
- Essays. Aus dem Serb. von Barbara Antkowiak. Mit einem Nachw. von Karl-Markus Gauß. Berlin: Babel-Verlag 1997.
- Bel tempo: Jahrhundertroman. Aus dem Serbischen von Irena Vrkljan und Benno Meyer-Wehlack. Berlin: Rowohlt Berlin 1998.
- Die Zollerklärung. Aus dem Serbischen von Katharina Wolf-Grießhaber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Das Weben. Aus dem Serbischen von Irena Meyer-Wehlack. München: Ludewig 2002.
- Das Land Null. Aus dem Serbischen von Katharina Wolf-Grießhaber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Die Reise nach Alaska. Aus dem Serbischen von Katharina Wolf-Grießhaber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- Die Vogelklasse: Prosa. Aus dem Serbischen von Katharina Wolf-Grießhaber. Wien/Bozen: Folio-Verlag 2008.
- Im Ministerium für Mamas Angelegenheiten. Geschichten über alle möglichen Gewerbe. Aus dem Serbischen von Katharina Wolf-Grießhaber. Reihe Transfer CVI. Wien/Bozen: Folio 2011.
- Eine kurze Kindheit in Agram: 1932–1937. Aus d. Serb. von Brigitte Döbert. Frankfurt am Main: Schöffling 2011.
- Frühstück im Majestic: Belgrader Erinnerungen. Aus dem Serbischen von Katharina Wolf-Grießhaber. München: Hanser 2012.

Slavenka Drakulić

- Wie wir den Kommunismus überstanden – und dennoch lachten. Dt. von Ulrike Bischoff. Berlin: Rowohlt Berlin-Verl. 1991.
- Sterben in Kroatien: Vom Krieg mitten in Europa. Aus dem Engl. und Kroat. übersetzt von Ulrike Bischoff und Katharina Wolf-Grießhaber. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. 1992.
- Café Paradis oder Die Sehnsucht nach Europa. Aus dem Engl. übersetzt. Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verl. 1997.
- Als gäbe es mich nicht. Aus dem Kroat. von Astrid Philippsen. Berlin: Aufbau-Verlag 1999.
- Keiner war dabei: Kriegsverbrechen auf dem Balkan vor Gericht. Dt. von Barbara Antkowiak. Wien: Zsolnay 2004.
- Frida. Aus dem Kroatischen von Katharina Wolf-Grießhaber. Wien: Zsolnay 2007.
- Leben spenden: Was Menschen dazu bewegt, Gutes zu tun. Aus dem Engl. von Hainer Kober. Wien: Zsolnay 2008.

Rada Iveković

- Benares: ein Essay aus Indien. Aus dem Serbokroat. von Nadja Grbić. Graz/Wien: Droschl 1993.
- Jugoslavischer Salat. Aus dem Serbokroat. von Katrin Becker. Graz/Wien: Droschl 1993.
- Autopsie des Balkans: Ein psychopolitischer Essay. Aus dem Franz. von Ilona Seidel. Graz/Wien: Droschl 2001.

Dubravka Ugrešić

- Des Alleinseins müde. Aus dem Serbokroat. von Barbara Antkowiak. Berlin: Verl. Volk und Welt 1984.
- Der goldene Finger. Aus dem Serbokroat. von Nadja Grbić. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- My American fictionary. Aus dem Kroat. von Barbara Antkowiak. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Elena Messner

- Die Kultur der Lüge. Aus dem Kroat. von Barbara Antkowiak. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
Das Museum der bedingungslosen Kapitulation. Aus dem Kroat. von Barbara Antkowiak. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
Lesen verboten. Aus dem Kroat. von Barbara Antkowiak. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
Das Ministerium der Schmerzen. Aus dem Kroat. von Barbara Antkowiak. Berlin: Berlin-Verl. 2005.
Keiner zu Hause: Essays. Dt. von Barbara Antkowiak. Berlin: Berlin-Verl. 2007.
Baba Yaga legt ein Ei. Aus dem Kroat. von Mirjana und Klaus Wittmann. Berlin: Berlin-Verl. 2008.

Dževad Karahasan

- Tagebuch der Aussiedlung. Aus dem Serbokroat. (Bosn.) von Klaus Detlef Olof. Klagenfurt/Salzburg, Wieser 1993.
Der östliche Divan: Roman. Aus dem Serbokroat. von Katrin Becker. Klagenfurt: Wieser 1993.
Königslegenden: drei Erzählungen. Aus dem Bosn. von Katrin Becker. Berlin: Druckhaus Galrev 1996.
Das Konzert der Vögel: mystische Komödie. Aus dem Bosn. übers. von Azra Džajić. Klagenfurt/Wien: Ed. Selene 1997.
Schahrijâr's Ring: Roman einer Liebe. Dt. von Klaus Detlef Olof. Berlin: Rowohlt Berlin 1997.
Sara und Serafina. Dt. von Barbara Antkowiak. Berlin: Rowohlt 2000.
Das Buch der Gärten. Grenzgänge zwischen Islam und Christentum. Aus dem Bosn. von Katharina Wolf-Grießhaber. Frankfurt am Main: Insel-Verl. 2002.
Der nächtliche Rat. Aus dem Bosn. von Katharina Wolf-Grießhaber. Frankfurt am Main: Insel-Verl. 2006.
Berichte aus der dunklen Welt. Aus dem Bosn. von Brigitte Döbert. Frankfurt am Main: Insel-Verl. 2007.
Die Schatten der Städte: Essays. Aus dem Bosn. von Katharina Wolf-Grießhaber. Frankfurt am Main: Insel-Verl. 2010.

Dragan Velikić

- Via Pula: Roman. Aus dem Serb. von Astrid Philippsen. Klagenfurt: Wieser 1991.
Das Astragan-Fell. Aus dem Serb. von Astrid Philippsen. Klagenfurt: Wieser 1992.
Stimme aus der Erdspalte. Aus dem Serb. von Klaus Detlef Olof. Klagenfurt: Wieser 1992.
Der Zeichner des Meridian. Aus dem Serb. von Bärbel Schulte. Klagenfurt: Wieser 1994.
Dante-Platz: Roman. Aus dem Serb. von Bärbel Schulte. Klagenfurt: Wieser 1999.
Der Fall Bremen: Roman. Aus dem Serb. von Bärbel Schulte. Berlin: Ullstein 2002.
Dossier Domaszewski. Aus dem Serb. von Bärbel Schulte. Hamburg: Mare Buchverlag 2004.
Lichter der Berührung. Aus dem Serb. von Bärbel Schulte. Berlin: Ullstein 2005.
Das russische Fenster: Roman. Aus dem Serb. von Bärbel Schulte. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2008.

Übersetzungen von postjugoslawischer (Anti-)Kriegsprosa

- Arsenijević, Vladimir: Cloaca Maxima. Eine Seifenoper. Aus dem Serb. von Barbara Antkowiak. Berlin: Rowohlt 1996.
Dežulović, Boris: Gedichte aus Lora. Aus dem Kroat. ausgew. und übers. von Klaus Detlef Olof. Klagenfurt: Drava-Verl. 2008.
Lazarevska, Alma: Tod im Museum für moderne Kunst. Aus dem Bosn. von Elena Messner und Mascha Dabić. Klagenfurt: Drava-Verl. 2012.
Mlakić, Josip: Wenn sich die Nebel lichten. Aus dem Kroat. übers. von Goran Krnić. Klagenfurt: Kitab-Verl. 2006.
Pavičić, Jurica: Nachtbus nach Triest. Aus dem Kroat. von Brigitte Kleidt. Wetzlar: Verl.-Haus No. 8 2001.
Sajko, Ivana: Rio Bar: Roman. Aus dem Kroat. von Alida Bremer. Berlin: Matthes & Seitz 2008.

Übersetzungen als Beitrag zu einem transnationalen literarischen Feld?

Štiks, Igor: Die Archive der Nacht: Roman. Aus dem Kroat. von Marica Bodrožić. Berlin: Claassen 2008.
Veličković, Nenad: Logiergäste. Aus dem Bosn. von Barbara Antkowiak. Berlin: Verlag Volk & Welt 1995.

Übersetzungen von Miljenko Jergović

Sarajevo Marlboro: Erzählungen. Mit einem Text von Claudio Magris. Aus dem Kroat. von Klaus Detlef Olof. Wien: Folio 1996.
Karivani. Ein Familienmosaik. Aus dem Kroat. von Klaus Detlef Olof. Wien: Folio 1997.
Mama Leone: Erzählungen. Aus dem Kroat. (Bosn.) von Klaus Detlef Olof u. a. Wien: Folio 2000.
Mamma Leone. Aus dem Kroat. von Klaus Detlef Olof. Graz: Verl. Ingenium 2007.
Mamma Leone. Aus dem Kroat. von Klaus Detlef Olof. Klagenfurt: Wieser 2008.
Buick Rivera. Aus dem Kroat. von Brigitte Döbert. Frankfurt am Main: Schöffling 2006.
Das Walnusshaus. Aus dem Kroat. von Brigitte Döbert. Frankfurt am Main: Schöffling 2008.
Freelander: Roman. Aus dem Kroat. von Brigitte Döbert. Frankfurt am Main: Schöffling 2010.
Sarajevo Marlboro. Erzählungen. Aus dem Kroat. von Brigitte Döbert. Nachw. von Daniela Strigl. Frankfurt am Main: Schöffling 2009.
Wolga, Wolga. Roman. Aus dem Kroat. von Brigitte Döbert. Frankfurt am Main: Schöffling 2011.

Übersetzungen neuer Gegenwartsprosa

Fabrio, Nedjeljko: Das Haar der Berenice: Familienfuge. Aus dem Kroat. von Klaus Detlef Olof. Klagenfurt: Wieser 2008.
Fabrio, Nedjeljko: Einübung des Lebens: ein Chronisterion. [Teil 1 und 2] Aus dem Kroat. von Klaus Detlef Olof. Klagenfurt/Wien: Wieser 2008.
Ferić, Zoran: Walt Disneys Mausefalle: Zehn Erzählungen. Aus dem Kroat. von Klaus Detlef Olof. Wien: Folio-Verl. 1999.
Ferić, Zoran: Engel im Abseits: Neun Erzählungen. Aus dem Kroat. von Klaus Detlef Olof. Wien: Folio-Verl. 2000.
Ferić, Zoran: Der Tod des Mädchens mit den Schwefelhölzchen. Aus dem Kroat. von Klaus Detlef Olof. Wien: Folio-Verl. 2003.
Ferić, Zoran: Die Kinder von Patras. Aus dem Kroat. von Klaus Detlef Olof. Wien: Folio-Verl. 2006.
Gavran, Miro: Der Engel aus Omorina: Roman. Aus dem Kroat. von Hans-Joachim Lanksch. Wien: Seifert 2004.
Gavran, Miro: Judit. Aus dem Kroat. übers. u. mit e. Kommentar vers. von Hans-Joachim Lanksch. Wien: Seifert 2005.
Gavran, Miro: Johannes der Täufer. Aus dem Kroat. von Klaus Detlef Olof. Wien: Seifert 2008.
Jeger, Rujana: Darkroom. Aus dem Kroat. von Brigitte Döbert. München: Beck 2004.
Lazarevska, Alma: Im Zeichen der Rose. Aus dem Bosn. von Bärbel Schule. Klagenfurt: Drava-Verl. 2002.
Lovrenčić, Sanja: Martins Saiten. Aus dem Kroat. von Silvija Hinzmann. Graz: Leykam 2008.
Marković, Barbi: Ausgehen. Aus dem Serb. von Maša Dabić. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp 2009.
Matanović, Julijana: Warum ich euch belogen habe. Aus dem Kroat. von Barbara Antkowiak. Frankfurt am Main: Frankfurter Verl.-Anst. 2000.
Matijević, Vladan: Die Abenteuer der Mieke A: ein Roman in 76 Kapiteln. Aus dem Serb. von Patrik Alac. München: Schirmer Graf 2009.
Petković, Radoslav: Schatten im Wind. Aus dem Serb. von Silvija Hinzmann. Klagenfurt: Wieser 2008.
Savičević, Olja: Augustschnee. Aus d. Kroat. von Blažena Radas. Dresden: Volland & Quist 2008.
Simić, Roman: In was wir uns verlieben. Aus dem Kroat. von Alida Bremer. Dresden: Volland & Quist 2007.
Tasić, Vladimir: Abschiedsgeschenk: Roman in drei Sätzen. Aus dem Serb. von Patrik Alac. München: Schirmer Graf 2007.

Elena Messner

Tešin, Srđan: Durch Wüste und Staub. Abenteuerroman. Aus dem Serb. von Elena Messner. Klagenfurt/Wien: Drava-Verl. 2012.
Valjaverić, Srđan: Komo/Como. Roman. Aus dem Serb. von Richard Götz. Edition Zwei. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag 2008.

Übersetzungen von Edo Popović

Ausfahrt Zagreb-Süd: Roman. Aus dem Kroat. von Alida Bremer. Dresden: Voland & Quist 2006.
Kalda: Roman. Aus dem Kroat. von Alida Bremer. Dresden: Voland & Quist 2008.
Die Spieler. Aus dem Kroat. von Alida Bremer. Dresden: Voland & Quist 2009.
Mitternachtsboogie. Aus dem Kroat. von Alida Bremer. Dresden: Voland & Quist 2010.
Tattoogeschichten. Mit Illustrationen von Igor Hofbauer. Aus dem Kroat. von Alida Bremer. Dresden: Voland & Quist 2011.

Auswahl von Übersetzungen anlässlich des Serbienschwerpunkts auf der Leipziger Buchmesse 2011

Aleksić, Dragan: Vorvorgestern. Erzählungen, die vom Glück handeln. Aus dem Serb. von Mirjana und Klaus Wittmann. Berlin: Matthes & Seitz 2011.
Bajac, Vladislav: Hamam Balkania. Aus dem Serb. von Angela Richter. Berlin: Dittrich Verlag 2011.
Ćosić, Bora: Eine kurze Kindheit in Agram: 1932–1937. Aus dem Serb. von Brigitte Döbert. Frankfurt am Main: Schöffling 2011.
Danonjić, Milovan: Mein Lieber Petrović, Roman. Aus dem Serb. von Jelena Dabić and Maša Dabić. Berlin: Suhrkamp 2010.
Mladenović, Dragana: Verwandtschaft. Aus dem Serb. von Jelena Dabić. Wien: Ed. Korrespondenzen 2011.
Petrović, Goran: Die Villa am Rande der Zeit. Aus dem Serb. von Susanne Böhm-Milosavljević. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2010.
Pištalo, Vladimir: Millennium in Belgrad. Roman. Aus dem Serb. von Brigitte Döbert. Berlin: Dittrich Verlag 2011.
Richter, Angela (Hg.): Der Engel und der rote Hund. Kurzprosa aus Serbien. Übersetzt und ausgewählt von Ewa Kowollik und Angela Richter. Leipzig: Edition Noack & Block 2011.
Ugričić, Sreten: An den unbekanntenen Helden. Roman. Aus dem Serb. von Maša Dabić. Berlin: Dittrich Verlag 2011.
Végel, László: Bekenntnisse eines Zuhälters. Aus dem Ungarischen von Lacy Kornitzer. Matthes & Seitz 2011.

Literaturverzeichnis

Bachleitner, Norbert u. Michaela Wolf: Einleitung: Zur soziologischen Erforschung der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum. In: Streifzüge im translatorischen Feld: zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum. Hrsg. von Norbert Bachleitner u. Michaela Wolf. Wien 2010, S. 7–29.
Džihic, Vedran: Intellektuelle in der jugoslawischen Krise: Rolle und Wirken der postjugoslawischen unabhängigen Intellektuellen in Wien. Frankfurt am Main/Wien 2003.
Filipović, Zlata: Ich bin ein Mädchen aus Sarajevo. Übersetzung aus dem Französischen. Bergisch Gladbach 1994. Französische Erstpublikation: Le journal de Zlata. Paris 1993.

Übersetzungen als Beitrag zu einem transnationalen literarischen Feld?

- Finzi, Daniela: Mittelbare Gegenwart. Logiergäste von Nenad Veličković. In: Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989. Transdisziplinäre Perspektiven. Hrsg. von Heinz Fassmann. Göttingen 2009, S. 337–350.
- Fischer, Ernst: Übersetzungen aus dem Markt: Institutionen und Steuerungsfaktoren. In: Streifzüge im translatorischen Feld: zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum. Hrsg. von Norbert Bachleitner u. Michaela Wolf. Wien 2010, S. 33–64.
- Gربیć, Nadja: Krieg als Kapital? Übersetzungen aus dem Bosnischen, Kroatischen und Serbischen ins Deutsche. In: Streifzüge im translatorischen Feld: zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum. Hrsg. von Norbert Bachleitner u. Michaela Wolf. Wien 2010, S. 221–264.
- Heilbron, Johan: Translation as a Cultural World System. In: Perspectives: Studies in Translatology 8/1 (2000), S. 9–26.
- Hitzke, Diana: Nomadisches Schreiben nach dem Zerfall Jugoslawiens. David Albahari, Bora Ćosić und Du-bravka Ugrešić. Frankfurt/M. u. a. 2014.
- Jäger, Manfred: Unsere kleine Stabilisierung. In: DDR-Literatur der neunziger Jahre. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000, S. 163–176.
- Jakiša, Miranda: Bosnientexte: Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan. Frankfurt/M. u. a. 2009.
- Karahasan, Dževad: Tagebuch der Aussiedlung. Klagenfurt 1993.
- Lauer, Reinhard (Hrsg.): Serbokroatische Autoren in deutscher Übersetzung: bibliographische Materialien (1776–1993) (Opera Slavica; N. F., 27). Wiesbaden 1995.
- Lukić, Jasmina: Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama [Weibliches Schreiben und weibliche Schrift in den 90ern]. In: Sarajevske Sveske 2 (2003), S. 67–82.
- Messner, Elena: Protokolle eines Zerfalls: Aspekte der postjugoslawischen Exilliteratur. In: Kulturwissenschaftliches Jahrbuch „Moderne“. Hrsg. von Alexandra Millner, Helga Mitterbauer u. Katharina Scherke. Graz 2009, S. 116–130.
- Messner, Elena: Postjugoslawische Exil- und Migrationserzählungen. In: Mehrsprachigkeit in Zentraleuropa. Zur Geschichte einer literarischen und kulturellen Chance. Hrsg. von Christoph Leitgeb u. Andrés F. Balogh. Wien 2012, S. 305–319.
- Messner, Elena: Postjugoslawische Antikriegsprosa: Eine Einführung. Wien 2014.
- Pölzer, Rudolf: Kein Land des Übersetzens? Studie zum österreichischen Übersetzungsmarkt 2000–2004. Wien 2007.
- Raabe, Katharina: Der erlesene Raum. Literatur im östlichen Mitteleuropa seit 1989. <http://www.eurozine.com/articles/2009-04-16-raabe-de.html> (24.07.2016).
- Richter, Angela: Erzählen und Moral – Zu einigen Aspekte der Romane Aleksandar Tišmas und ihrer Aufnahme in Deutschland. In: Serben und Deutsche II: Literarische Begegnungen. Hrsg. von Gabriella Schubert. Jena 2006, S. 259–274.
- Wolf, Michaela: Zum „sozialen Sinn“ in der Translation. Transsoziologische Implikationen von Pierre Bourdieu Kultursoziologie. In: Arcadia 34/2 (1999), S. 262–275.

Die Rolle der russischen Literatur bei der Entstehung der modernen tatarischen Literatur am Beispiel Ghabdulla Tuqajs

Die Entwicklung der modernen tatarischen Literatur im frühen 20. Jahrhundert profitierte unter anderem von ihrem Kontakt mit der russischen Literatur und ist daher ein aussagekräftiges Beispiel für die Betrachtung slavischer Literaturen als Weltliteratur. Als einer der wichtigsten Initiatoren ihres Entwicklungsprozesses gilt der Volksdichter und Poet Ghabdulla Tuqaj (1886–1913), der es sich wie viele Schriftsteller¹ seiner Generation zur Aufgabe gemacht hatte, die Öffnung der tatarischen Literatur in Richtung russischer und europäischer Literatur voranzutreiben und somit die Grundlage für ihren Anschluss an die Weltliteratur herzustellen. Sein Werk zeichnet sich durch eine besondere Form der Hybridität aus, indem es sowohl Spuren der russischen Literatur als auch der traditionellen arabischen und orientalischen Lyrik aufweist, das „Neue“ mit dem „Alten“ und die östliche Poesie mit der westlichen Moderne vereint. Es steht exemplarisch für den Anbruch einer neuen literarischen Ära und ist zudem Zeugnis für den Kontakt zweier unterschiedlicher Kulturkreise. Im Folgenden geht es darum, die Rolle der russischen Literatur im Werk Tuqajs im Kontext der aktuell geführten Diskussion über Weltliteratur darzustellen. Dabei soll den Nachdichtungen Tuqajs, die als direkteste Form seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit den Werken russischer Schriftsteller zu betrachten sind, ein besonderes Gewicht zukommen.

Die aktuelle Diskussion über das Thema Weltliteratur unterscheidet sich von den herkömmlichen Herangehensweisen dadurch, dass ihr Gegenstand weder ein fester, unveränderbarer Kanon der weltweit verbreiteten Klassiker ist, noch eine

1 Über das Wirken tatarischer Schriftstellerinnen vor und zu Zeiten Tuqajs liegen mir keine Informationen vor. Dass sich Tuqaj mit Werken russischer Schriftstellerinnen künstlerisch auseinandersetzte, ist mir ebenfalls nicht bekannt. Aus diesem Grund wird hier und im Folgenden im Hinblick auf tatarische und russische Autoren und Leser das generische Maskulinum verwendet. An Stellen, an denen wissenschaftliche Thesen und Positionen vor allem gegenwärtiger Forscher_innen referiert werden, wird die Genderform verwendet.

Auflistung aller weltweit veröffentlichten Werke.² Es geht vielmehr um jene Werke, die über ihren nationalen Rahmen hinaus zirkulieren und global Resonanz finden. Diese Werke werden daher nicht nur im Kontext ihrer Herkunftskultur, sondern vor allem in dem eines universalen literarischen Feldes betrachtet. So etabliert sich das Gebiet der Weltliteratur als eigenständige Disziplin, die zwar auf die Vergleichenden Literaturwissenschaften Bezug nimmt, sich jedoch in ihrer Herangehensweise von ihnen unterscheidet.³ Es geht nicht um den Vergleich beziehungsweise die Gegenüberstellung der Literaturen verschiedener Kulturen, die im besten Fall die Kenntnis der Werke in ihrer Originalsprache und das Wissen um ihre kulturellen Rahmenbedingungen voraussetzt, sondern um Fragen, die sich aus der globalen Verbreitung literarischer Werke ergeben:

- die Frage nach bestimmten Prinzipien und Bedingungen (wie die der Übersetzbarkeit), die dazu beitragen, dass ein literarisches Werk über die Grenzen seiner Ursprungskultur hinaus zirkuliert und in andere Kulturen aufgenommen wird,
- die Frage, inwieweit sein Bezug zur Ursprungskultur beibehalten wird, ob sich der Charakter eines literarischen Werks durch dessen globale Verbreitung verändert und wie es in den anderen Kulturen wahrgenommen wird
- und schließlich die Frage, welche Rolle es in einem global definierten literarischen Feld einnimmt und in welchem Verhältnis es zu anderen Werken der Weltliteratur steht.

In seinem Werk *What is World Literature?* präsentiert David Damrosch drei in Zusammenhang stehende Definitionen des Begriffs Weltliteratur:

1. *World literature is an elliptical refraction of national literatures.*
2. *World literature is writing that gains in translation.*
3. *World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time.*⁴

Aus den Erläuterungen Damroschs zu diesen drei Definitionen ergibt sich ein neues, der Komplexität des Gegenstandes gerecht werdendes Bild der Weltliteratur. Das Vorhaben, die Rolle der russischen Literatur im Werk Ghabdulla Tuqajs vor dem Hintergrund der aktuellen Diskussion über die Weltliteratur darzustellen, soll daher unter Bezugnahme auf die drei Definitionen Damroschs umgesetzt werden.

2 Vgl. Thomsen, Mads Rosendahl: *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London/New York 2010, S. 2.

3 Vgl. Thomsen, Mapping World (wie Anm. 2), S. 21f.

4 Damrosch, David: *What is World Literature?* Princeton 2003, S. 281.

Der elliptische Raum der Weltliteratur zwischen der russischen und tatarischen Literatur

Damrosch zufolge zeichnen sich Werke der Weltliteratur dadurch aus, dass sie über die Grenzen ihrer Ursprungskultur hinaus zirkulieren und in die Räume fremder Kulturen aufgenommen werden, die durch die Traditionen und die spezifischen Bedürfnisse ihrer Schriftsteller_innen bestimmt sind.⁵ Indem sich Werke im Feld der Weltliteratur bewegen, sind sie nicht nur Zeugnisse ihrer Ursprungskultur („*source culture*“), deren Spuren sie weiterhin in sich tragen, sondern werden auch zu Gegenständen der Empfängerkultur („*host culture*“)⁶, in deren Kontext und unter deren Bedingungen sie aufgenommen, interpretiert und weiterverarbeitet werden. Damrosch beschreibt den Zustand, der sich aus dem Verhältnis der Werke zu beiden Kulturen ergibt, anhand der Metapher einer doppelten elliptischen Brechung, wobei Ursprungs- und Empfängerkultur jeweils einen Focus der Ellipse darstellen, in der sich die Werke der Weltliteratur befinden:

World literature is [...] always as much about the host culture's values and needs as it is about the work's source culture; hence it is a double refraction, one that can be described through the figure of the ellipse, with the source and host cultures providing the two foci that generate the elliptical space within which a work lives as world literature, connected to both cultures [...].⁷

Die Werke russischer Schriftsteller, die Tuqaj inspirierten und mit denen er sich künstlerisch auseinandersetzte, sind nach Damrosch insofern als Werke der Weltliteratur zu betrachten, als dass sie über die Grenzen ihrer Ursprungskultur hinaus zirkulieren und in den tatarischen Kulturkreis aufgenommen wurden. Die russische und die tatarische Kultur können dabei als die beiden Foci der Ellipse beschrieben werden.

Im Folgenden geht es darum, den durch die tatarische Kultur verkörperten Focus der Empfängerkultur genauer zu analysieren, indem die Frage beantwortet werden soll, welche Bedingungen zur Öffnung der tatarischen Literatur gegenüber der russischen Literatur führten, welche Bedürfnisse Tuqaj dazu motivierten, sich mit den Werken russischer Schriftsteller künstlerisch auseinanderzusetzen, in welcher Form diese Auseinandersetzung stattfand und inwiefern der Bezug zu ihrer Ursprungskultur aufrecht erhalten wurde.

Die tatarische Literatur, deren Geschichte im 13. Jahrhundert ihren Anfang nahm, weist von Beginn an einen adaptiven Charakter auf. Bis in das 19. Jahrhundert

5 Vgl. Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 283.

6 Vgl. Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 283.

7 Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 283.

orientierte sie sich vor allem an den Traditionen der arabischen, persischen und antiken turksprachigen Literaturen, die sich durch ihren Reichtum an Allegorien, Parabeln, Mythen und romantischen Sagen auszeichnen. Zudem wurde sie lange Zeit durch die religiös-mystische sufistische Literatur geprägt und stand bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts unter Einfluss der mittelasiatischen muslimischen Scholastik. Mit dem Einzug aufklärerischen Denkens in den Kreis der tatarischen Geistlichen, aus dem ein Großteil der Gelehrten und Schriftsteller stammte, fand eine durch kulturelle und gesellschaftliche Veränderungen geprägte Wende in der Entwicklung der tatarischen Literatur statt. Der Kern der aufklärerischen Idee im tatarischen Kontext bestand in einem neuen Verständnis von der Natur des Menschen, welches das bisher dominierende Bild gottgewollter Dogmen in Frage stellte und schließlich ablöste. Erste Ansätze aufklärerischen Denkens sind bereits in Werken aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennbar, jedoch häufig mit religiösen Motiven verknüpft. So brachten Schriftsteller wie Gali Ćorkij (1826–1889)⁸ die neuen Werte mit dem göttlichen Ideal in Einklang und erklärten den Propheten Mohammed zum moralischen Vorbild.⁹ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat die aufklärerische Idee dann deutlicher zum Vorschein. Die moralische Vorbildfunktion übernahmen nun nicht mehr Gott oder der Prophet Mohammed, sondern Personen aus der Geschichte oder der Gegenwart des tatarischen Volkes. So führten viele der damaligen Schriftsteller (wie zum Beispiel Mustafa Ćyütai, Fahretin bine Arslan Bukali oder Miftahetdin Akmulla) den religiösen Reformator und Aufklärer Šihabetdin Märgani (1819–1889) als Vorbild ein, dessen Person und Lebenswerk sie in ihren Gedichten in besonderer Weise hervorhoben.¹⁰ Zudem fanden im Zuge des neuen nationalen Selbstbewusstseins der Tataren weltliche, den Menschen als mündigen Staatsbürger darstellende und das nationale Bewusstsein fördernde Inhalte Einzug in die Literatur. Neben der beschriebenen idealistischen Tendenz existierte in der tatarischen Literatur des späten 19. Jahrhunderts eine kritisch-realistische Tendenz, die sich durch die Kritik an reformunwilligen, rückständigen Geistlichen auszeichnete.¹¹ Beide Tendenzen, die idealistische und die kritisch-realistische, ordnet die Kazaner Philologin Ijulduš Nigmatullina dem „Aufklärerischen Realismus“ zu, in dem sie die vorherrschende Richtung der tatarischen Literatur des späten 19. Jahrhunderts sieht.¹² Auf der Grundlage des „Aufklärerischen Realismus“ fanden nicht nur moderne Inhalte, sondern auch neue, erstmals aus der russischen und westeuropäischen Literatur stammende

8 Die Transliteration tatarischer Eigennamen und Werke nach ISO 9.

9 Vgl. Nigmatullina, Ijulduš G.: Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур (Типу kultur i civilisacij v istoričeskom razvitii tatarskoj i rusškoj literatur). Kazan' 1997, S. 102.

10 Vgl. Nigmatullina, Типы культур (wie Anm. 9), S. 103.

11 Vgl. Nigmatullina, Типы культур (wie Anm. 9), S. 104.

12 Nigmatullina, Типы культур (wie Anm. 9), S. 110.

Genres Einzug in die tatarische Literatur. So wurde das bis dahin dominierende Genre der Poesie um die Genres der Prosa und des Dramas ergänzt. Die Orientierung an der russischen und westeuropäischen Literatur intensivierte sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und beschleunigte die Entwicklung der tatarischen Literatur, es zeigte sich eine Vielfalt an literarischen Richtungen, Stilen und Genres.

В начале века облик татарской литературы существенно изменился. Наметилась новая культурологическая ориентация – от Востока к Западу [...] [Am Anfang des Jahrhunderts veränderte sich das Antlitz der tatarischen Literatur wesentlich. Eine neue kulturologische Orientierung wurde deutlich – vom Osten zum Westen [...]].¹³

Hierzu trug vor allem eine neue Generation junger Schriftsteller bei, die ihre Ausbildung an russischen oder europäischen Schulen genossen hatte und mit der dortigen Literatur in Kontakt gekommen war. Wie viele junge Gelehrte dieser Epoche hatten auch sie es sich zur Aufgabe gemacht, die Entwicklung der tatarischen Kultur in die Schienen der russischen und europäischen Kultur zu führen, womit sie einem allgemeinen Bedürfnis in der tatarischen Gesellschaft entgegenkamen:

Тяга к русской и европейской культуре была не просто модным увлечением, а жизненно необходимой потребностью для татарского народа, стремящегося осознать себя, свою историю и культуру как часть общеевропейской культуры и цивилизации. [Das Streben nach der russischen und europäischen Kultur war nicht bloß eine modische Begeisterung, sondern ein lebensnotwendiges Bedürfnis für das tatarische Volk, das danach strebte, sich selbst, seine Geschichte und Kultur als Teil der gesamten europäischen Kultur und Zivilisation zu begreifen].¹⁴

Auf dem Gebiet der Literatur äußerte sich dieses Bedürfnis unter anderem in der wachsenden Beliebtheit der Werke russischer Autoren bei der tatarischen Leserschaft und der mit ihr einhergehenden steigenden Nachfrage an Übersetzungen. So übertrugen viele tatarische Schriftsteller der neuen Generation in den Anfangsjahren ihrer literarischen Karrieren Werke Puškins, Lermontovs, Krylovs, Tolstojs, Gogol's, Gor'kij's, Čechovs, Ostrovskijs oder Turgenevs¹⁵ in ihre Muttersprache.¹⁶ Die Originale zu den Übersetzungen dienten ihnen, wie bereits den Schriftstellern ihrer Vorgängergeneration, auch als Inspirationsquelle für ihre eigenen Werke. Indem sie die Erfahrungen, die sie aus der russischen Literatur der letzten Jahrhunderte

¹³ Nigmatullina, Типы культур (wie Anm. 9), S. 109.

¹⁴ Nigmatullina, Типы культур (wie Anm. 9), S. 125.

¹⁵ Die Transliteration russischer Eigennamen und Werke erfolgte nach der DIN-Normierung 1460 (1982).

¹⁶ Vgl. Nigmatullina, Типы культур (wie Anm. 9), S. 125 und Liron Hamidullin: Татарская литература и проблемы перевода (Tatarskaja literatura i problemy perevoda). In: Идель (Idel') 11 (2012), S. 28f.

gesammelt hatten, mit den Traditionen der tatarischen Literatur vermischten, verliehen sie dieser ein neues Antlitz, das sich durch die Aufrechterhaltung des Bezugs zu ihrem ursprünglichen Charakter jedoch weiterhin von der russischen Literatur unterschied und in der Hybridität ihrer Werke äußerte. Zudem war die tatarische Literatur trotz der Etablierung neuer literarischer Richtungen bis 1917 vom Geist der Aufklärung geprägt.¹⁷ So hatten fast alle Werke, ob sie nun dem Realismus oder der Romantik zuzuordnen waren, einen Bezug zur aufklärerischen Idee.

Die Einteilung der tatarischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts in literarische Richtungen erfordert aufgrund ihrer besonderen Entwicklung eine spezifische Betrachtungsweise, die weder die Kriterien der russischen noch der westeuropäischen Literatur zum Maßstab setzt.¹⁸ In ihrem Werk *Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур* (*Typy kul'tur i civilizacij v istoričeskom razvitii tatarskoj i ruskoj literatur – Typen der Kultur und Zivilisation in der historischen Entwicklung der tatarischen und der russischen Literatur*) wird Ijldus Nigmatullina dem „Sonderweg“, der sich durch die beschriebene Vermischung verschiedener, aus der russischen und der traditionellen tatarischen Literatur stammender Elemente sowie dem Fortbestehen aufklärerischer Inhalte auszeichnet, gerecht, indem sie die Werke des frühen 20. Jahrhunderts in zwei Hauptrichtungen aufteilt: in den „kritischen Realismus“ („*критический реализм*“) und in die „aufklärerische Romantik“ („*просветительский романтизм*“).¹⁹ Die gemeinsame Quelle dieser beiden Richtungen sieht sie im bis 1905 dominierenden „aufklärerischen Realismus“ („*просветительский реализм*“). So definiert sie den „Kritischen Realismus“ als Weiterentwicklung der „kritisch-realistischen“ Grundlage („*реалистическое начало*“) des „aufklärerischen Realismus“, und die „aufklärerische Romantik“ als Fortsetzung der „idealistischen Grundlage“²⁰.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das allgemeine gesellschaftliche Bedürfnis nach einer Orientierung an der russischen und europäischen Kultur zu einem kulturellen Wandel führte, der sich unter anderem in der Öffnung gegenüber der russischen Literatur äußerte. Diese diente der tatarischen Literatur als Impuls und Inspirationsquelle und trug somit zum Fortschreiten ihres Entwicklungsprozesses sowie ihrer Vielfalt und Hybridität bei.

Das Werk Ghabdulla Tuqajs, das die beschriebene Vermischung von Tradition und Moderne und die aus ihr hervorgehende stilistische Vielfalt exemplarisch widerspiegelt, spielte im Modernisierungsprozess der tatarischen Literatur eine zentrale

17 Vgl. Zagidullina, Daniĵa F.: Модернизм в татарской литературе первой трети XX. века (Modernizm v tatarskoj literature pervoj treti XX. veka). Kazan' 2013, S. 7.

18 Vgl. Nigmatullina, Типы культур (wie Anm. 9), S. 112.

19 Vgl. Nigmatullina, Типы культур (wie Anm. 9), S. 110.

20 Vgl. Nigmatullina, Типы культур (wie Anm. 9), S. 110.

Rolle und gilt aus tatarischer Perspektive als Grundlage für ihren Anschluss an die Weltliteratur. So schrieb der Kazaner Philologe M. H. Hasanov in seinem Beitrag zum hundertjährigen Geburtstag des Dichters:

Творчество Тукая обозначило собой поворот национального эстетического процесса на новую дорогу [...] Национальное литературное развитие сливается с магистральной линией мирового эстетического процесса. Точка этого слияния – наследие Габдуллы Тукая [...] Наследие Тукая – первый по времени и значению вклад татарской культуры в мировую общечеловеческую культуру столетия. [Das Schaffenswerk Tuqajs kennzeichnete die Hinführung des nationalen ästhetischen Prozesses auf einen neuen Weg [...] Die nationale literarische Entwicklung vereinigt sich mit der Magistrale des globalen ästhetischen Prozesses. Ausgangspunkt dieser Vereinigung ist das Vermächtnis Tuqajs [...] Das Vermächtnis Tuqajs ist in Bezug auf Zeit und Bedeutung der erste Beitrag der tatarischen Kultur zur allgemeinen globalen Kultur des Jahrhunderts].²¹

Die besondere Bedeutung für die Entwicklung der modernen tatarischen Literatur, die dem Werk Tuqajs bis heute zugeschrieben wird, geht auf das Zusammenspiel verschiedener Faktoren zurück. Dem frühen Kontakt mit den Werken russischer Schriftsteller, der sich während seiner dichterischen Laufbahn intensivierte, kommt dabei eine Schlüsselfunktion zu. Tuqaj besuchte eine russische Schule, an der er die russische Sprache erlernte und erstmals mit den Werken Puškins, Lermontovs, Krylovs und Kol'covs in Berührung kam.²² Die Inspiration durch die Werke russischer Schriftsteller kam im Rahmen seines künstlerischen Schaffens auf verschiedene Weise zum Ausdruck. Einerseits griff er bestimmte Motive auf, etwa das des verkannten Propheten aus Lermontovs Gedicht *Пророк* (*Prorok – Der Prophet*), das sich in seinen Werken *Көчләремне мин кара көннәргә* (*Kôčlärmne min kara kônnärgä*, russ. *Сил молодых* [*Sil molodych – Der jugendlichen Kraft*]), *Ваксынмыйм* (*Vaksynmujm* russ. *Иду своим путем* [*Idu svoim putëm – Ich gehe meinen Weg*]) und *Өзелгән өмид* (*ôzelgän ômid*, russ. *Разбитая надежда* [*Razbitaja nadežda – Zerbrochene Hoffnung*]) wiederfinden lässt.²³ Andererseits ist sie in seiner Auseinandersetzung mit der tatarischen

21 Zitiert nach Nigmatullina, Типы культур (wie Anm. 9), S. 112.

22 Vgl. Karlova, T. S.: Роль русской литературы в творческом развитии Габдуллы Тукая (Rol' russkoj literatury v tvorčeskom razvitii Gabduully Tukaja). In: Поэт свободы и правды: Материалы Всесоюз. науч. конф. и юбил. торжеств. посвящ. 100-летию со дня рождения Габдуллы Тукая (Poët svobody i pravdy: Materialy Vsesojuz. nauč. konf. i jubil. toržestv. posvjašč. 100-letiju so dnja roždenija Gabduully Tukaja). Hrsg. von M. H. Hasanov u.a. Kazan' 1990, S. 45.

23 Vgl. Hasanov, Nurmuhammet: Тукай и европейская поэзия (Tukaj i evropejskaja poëzija). In: Ученые записки Казанского Государственного Университета (Učenyje zapiski Kazanskogo Gosudarstvennogo Universiteta) 143 (2002), S. 260.

schen Folklore zu erkennen. Dabei dienten ihm, wie er am Ende seines Poems *Шурале* (*Šuräle*), das an ein altes, an der mittleren Wolga und im Ural bekanntes Märchen über einen Waldgeist anknüpft, schreibt, Puškin und Lermontov als „Vorbilder und geistige Leitfiguren“²⁴: „Beide hatten derartige phantastische Geschichten, wie sie auf den Dörfern erzählt werden, aufgezeichnet und bearbeitet.“²⁵

Welche Motive lassen sich für Tuqajs künstlerische Auseinandersetzung mit den beiden Schriftstellern finden? Laut Damrosch können Werke der Weltliteratur von den „Empfängerkulturen“ auf unterschiedliche Weise wahrgenommen und behandelt werden, unter anderem als positives Modell für die zukünftige Entwicklung ihrer eigenen Tradition.²⁶ Die Wahl der Inspirationsquellen ist somit nicht zufällig. Tuqaj wusste um die Bedeutung der Werke Puškins und Lermontovs für die russische Literatur des 19. Jahrhunderts und sah in den beiden Dichtern Vorbilder für die Entwicklung der tatarischen Literatur. So schrieb er in seinem 1906 erschienenen Artikel *Национальные чувства* (*Nacional'nye čuvstva – Nationale Gefühle*):

И наша нация нуждается в светочах, как Пушкин, граф Лев Толстой, Лермонтов. Говоря кратко, и наша нация нуждается в таких же, как в других нациях, двигателях прогресса: настоящих писателях, художниках, в новых, не из притонов вышедших, национальных стихотворениях, музыке и прочем, и прочем [Und unsere Nation braucht Lichter wie Puškin, Graf Lev Tolstoj, Lermontov. Kurzgesagt braucht unsere Nation genau die gleichen treibenden Kräfte des Fortschritts, wie es sie in anderen Nationen gibt: wahre Schriftsteller, Künstler, neue, nicht aus Höhlen entstandene, nationale Gedichte, Musik und so weiter].²⁷

Die symbolhafte Verwendung von „Licht“ und „Dunkelheit“ geht dabei auf die traditionelle Symbolik der orientalischen Poesie zurück. In den Werken der modernen tatarischen Literatur erhielt sie jedoch eine neue Bedeutung: so galt das Licht als Symbol für Aufklärung, die Dunkelheit als Symbol für Unwissenheit.

Indem sich Tuqaj an den Maßstäben orientierte, die Puškin und Lermontov mit ihrem Werk gesetzt hatten, verstand er sich selbst in der Rolle eines zukunftsweisenden, „wahren“ Dichters. Dies belegt unter anderem ein Brief, den er 1911 an Säüit Sünčäläj

24 Friedrich, Michael: Ghabdulla Tuqaj (1886–1913) – Ein hochgelobter Poet im Dienst von tatarischer Nation und sowjetischem Sozialismus. Wiesbaden 1998, S. 120.

25 Vgl. Friedrich, Ghabdulla Tuqaj (wie Anm. 24).

26 Damrosch, What is World (wie Anm. 4), S.283.

27 Zitiert nach Habibullina, Alsu Z.: Лермонтов и Тукай (к проблеме диалога литератур) (Lermontov i Tukaj [k probleme dialoga literatur]). In: Сопоставительная филология и полилингвизм: материалы II Всероссийской научно-практической конференции (Казань, 29 ноября-1 декабря 2005 года) (Sopostavitel'naja filologija i polilingvizm: materialy II Vserossijskoj naučno-praktičeskoj konferencii [Kazan', 29 nojabrja – 1 dekabrja 2005 goda]). Hrsg. von A. A. Aminova und N. A. Andramonova. Kazan' 2005, S. 289.

schrrieb.²⁸ In ihm macht Tuqaj darauf aufmerksam, dass er sich in seiner Rolle als Verfasser von Chrestomathien auf einer Ebene mit wichtigen russischen Poeten sieht, und weist gleichzeitig auf die Inspiration durch deren Werk hin:

Я увидел, что наши школы в настоящем их состоянии ждут моей помощи. [...] Начал писать книги для школы. В составленных мною книгах я являюсь Пушкиным, Лермонтовым, Аксаковым, Майковым, Плещеевым и многими другими русскими поэтами. Моим стихам, либо переведенным случайно, либо написанным на основе, частично взятой из русского оригинала, суждено занять первое в татарской школе [Ich sah, dass unsere Schulen in ihrem gegenwärtigen Zustand meine Hilfe erwarten. [...] Ich fing an, Bücher für die Schule zu schreiben. Im Verfassen meiner Bücher erweise ich mich als Puškin, Lermontov, Aksakov, Majkov, Pleščeev und viele andere russische Poeten. Meine Gedichte, die entweder zufällig nachgedichtet sind oder auf der Grundlage, die teilweise aus russischen Originalen stammt, geschrieben wurden, sind dazu bestimmt, den ersten Platz in tatarischen Schulen einzunehmen].²⁹

Zudem war sich Tuqaj auch über die identitätsstiftende Funktion der Werke Puškins und Lermontovs bewusst. Indem er sich die russischen Poeten zum „Vorbild“ nahm, wollte er nicht nur an deren dichterische Maßstäbe anknüpfen, sondern mit seinem Werk auch eine ähnliche Aufgabe erfüllen: es sollte als Produkt einer eigenständigen und selbstbewussten Nation gelten, und somit das Identitätsbewusstsein der Tataren stärken. Um dieses Ziel zu verwirklichen, ahmte er die russischen „Vorbilder“ nicht nach, sondern entwickelte einen eigenen Stil, der vom Dialog beider Kulturen profitierte und dem Zeitgeist entsprach, indem es die moderne, aufgeschlossene, aber zugleich an bestimmten Traditionen festhaltende tatarische Gesellschaft widerspiegelte. Außerdem liegt der Gedanke nahe, dass Tuqaj aus der Entwicklungsgeschichte der russischen Literatur die Erkenntnis gewonnen hatte, dass die tatarische Literatur nur dann Anschluss an die Weltliteratur finden konnte, wenn sie sich von den Werken anderer Kulturen unterschied und ihre Identität bewahrte. So diente sein Rückgriff auf die Traditionen der tatarischen Literatur und ihre Zusammenführung mit den aus Werken russischer Schriftsteller gewonnenen Erfahrungen zum einen der Entwicklung der modernen tatarischen Literatur, zum anderen als „Erfolgsrezept“ für das vermutlich größere Ziel: der tatarischen Literatur und dem eigenen Werk zu einer Bekanntschaft zu verhelfen, die über die Grenzen Tatarstans hinausreicht, und somit Teil der Weltliteratur zu werden.

Das Prinzip der Vermischung des Gewohnten mit dem Fremden stellt darüber hinaus eine realistische Möglichkeit dar, einer breiteren Leserschaft Zugang zu

28 Karlova, Роль русской литературы (wie Anm. 22), S. 48.

29 Zitiert nach Karlova, Роль русской литературы (wie Anm. 22), S. 48.

Werken der Weltliteratur zu verschaffen. In seinem Werk *Mapping World Literature* bemerkt Mads Rosendahl Thomsen zwar in einem allgemeineren Zusammenhang, aber nichts desto trotz auch in Bezug auf einzelne Werke, in denen das Fremde mit dem Vertrauten vermischt wird, sehr zutreffend:

It is likely that the idea of world literature as being open to everything is too idealistic with respect to what can, or in practice will be understood and enjoyed by non-specialists. A mixture of the strange and the familiar, which is what David Damrosch has proposed with respect to the development of one's own identity, is perhaps the best that can be hoped for.³⁰

So ging es Tuqaj bei der Zusammenführung der „westlichen“ Moderne mit den Traditionen der „östlichen“ Poesie neben der Entwicklung eines eigenen, modernen und zugleich die tatarische Identität aufrechterhaltenden Stils vermutlich auch darum, einem allgemeinen Bedürfnis gerecht zu werden und die tatarischen Leser an die russische Literatur heranzuführen, ohne sie dabei kulturell zu überfordern. Als Bestätigung dieser These dienen vor allem die zahlreichen Nachdichtungen Tuqajs, die als direkteste Form seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit den Werken russischer Autoren zu betrachten sind und – im Gegensatz zu den Übersetzungen anderer tatarischer Schriftsteller seiner Zeit – eine besondere Form der Hybridität aufweisen. Dadurch stellt sich die Frage, inwiefern er der durch Damrosch definierten doppelten Aufgabe eines Übersetzers gerecht wurde: „[...] to understand the work effectively in its new cultural or theoretical context while at the same time *getting it right* in a fundamental way with reference to the source culture.“³¹

Die Nachdichtungen Tuqajs - Übersetzung als Gewinn?

Die Übersetzbarkeit literarischer Werke stellt eine der wichtigsten Voraussetzungen für ihre transnationale Zirkulation beziehungsweise ihre Aufnahme in andere Kulturkreise dar und gilt somit als eine der Hauptbedingungen, die ein Werk erfüllen muss, um als Weltliteratur gelten zu können. Dabei geht es nicht um die Übertragbarkeit des informativen Gehalts eines Textes, sondern um die seines ästhetischen Gedankens, der durch die Literatursprache, in der er verfasst ist, zum Ausdruck gebracht wird. David Damrosch unterscheidet anhand des Kriteriums der Übersetzbarkeit zwischen Werken, die durch ihre Übersetzungen gewinnen und somit die Voraussetzung für ihre Übertragbarkeit in andere Sprachen und Kulturen erfüllen, und Werken, die durch

30 Vgl. Thomsen, *Mapping* (wie Anm. 2), S. 8.

31 Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 288.

ihre Übersetzung einen ästhetischen beziehungsweise inhaltlichen Verlust erfahren würden und somit in ihrem nationalen oder regionalen Rahmen verhaftet bleiben: „[...] literature stays within its national or regional tradition when it usually loses in translation, whereas works become world literature when they gain on balance in translation.“³² Dabei entscheidet nicht nur das Kriterium der Übersetzbarkeit der Literatursprache darüber, ob ein Werk in einen anderen Kulturkreis übertragbar ist, sondern auch die Frage, ob das Wissen der nichtspezialisierten Rezipient_innen der „Empfängerkultur“ um den kulturellen Hintergrund der „Ursprungskultur“, vor dem das Werk entstand, ausreicht, um Zugang zu dem Werk finden zu können, und ob der Inhalt des Werks genügend Anknüpfungspunkte darstellt beziehungsweise das Potential hat, ein transkulturelles Publikum anzusprechen, um von der „Empfängerkultur“ angenommen werden zu können.³³ Sind diese Bedingungen erfüllt, so liegt es in der bereits erwähnten „doppelten Aufgabe“ des_der Übersetzer_in, das Werk in seinem neuen kulturellen Kontext zu begreifen und gleichzeitig den Bezug zu seiner „Ursprungskultur“ zu wahren.³⁴

Die Kunst des Übersetzens besteht darin, bei der Überführung des ästhetischen Gedankens in einen neuen kulturellen Rahmen jene Balance zwischen der Nähe zum Original und der Anpassung an die Bedingungen der „Empfängerkultur“ zu finden. Neben der Grundvoraussetzung der Übersetzbarkeit ist es ihr Gelingen, das darüber entscheidet, ob ein Werk durch seine Übersetzung einen Gewinn oder Verlust erfährt und ob es bei den Rezipient_innen auf Annahme oder Ablehnung stößt.

Im Folgenden geht es darum, die Frage zu beantworten, inwiefern in den Nachdichtungen Tuqajs die Balance zwischen der Nähe zum russischen Original und der Anpassung an die kulturellen Gewohnheiten des tatarischen Publikums gelingt. Etwa achtundfünfzig Werke aus dem Gesamtwerk Tuqajs, darunter vor allem Gedichte, gelten als freie Übersetzungen beziehungsweise Nachdichtungen russischer Originalwerke in die tatarische Sprache.³⁵ Bei den Originalwerken handelt es sich zum größten Teil um Werke Puškins, Lermontovs und Tolstojs.³⁶ Über die Hälfte der Fabeln und Erzählungen für Kinder (fünfundsechzig von insgesamt hundertseven Fabeln und Kindererzählungen, die in der Zeit zwischen 1905 und 1907 entstanden) sind nach eigenen Angaben Tuqajs ebenfalls freie Übersetzungen³⁷, die Originale stammen von Ivan Andrejevič Krylov oder aus der osmanischen Literatur.³⁸ Dabei zeichnen sich jene Nachdichtungen, die nicht zur Gattung der Fabeln und Kinder-

32 Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 289.

33 Vgl. Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 289.

34 Vgl. Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 288.

35 Vgl. Friedrich, Ghabdulla Tuqaj (wie Anm. 24), S. 277f.

36 Vgl. Friedrich, Ghabdulla Tuqaj (wie Anm. 24), S. 85.

37 Vgl. Friedrich, Ghabdulla Tuqaj (wie Anm. 24), S. 84.

38 Vgl. Friedrich, Ghabdulla Tuqaj (wie Anm. 24), S. 84.

erzählungen gehören, durch zwei besondere Merkmale aus, an denen sich Tuqajs Absicht erkennen lässt, seine direkteste Form der Bearbeitung russischer Originale in Einklang mit den kulturellen Gewohnheiten und Bedürfnissen der tatarischen Leser zu bringen: Zum einen scheint Tuqaj die Auswahl der Originale unter bestimmten thematischen Kriterien getroffen zu haben. So übersetzte er vorzugsweise Gedichte, in denen der Konflikt zwischen Gesellschaft und Person thematisiert wird (Lermontovs *Пророк* [*Prorok – Der Prophet*]), oder in denen das Motiv der Freiheit zum Ausdruck kommt (Puškins *Узник* [*Uzник – Der Gefangene*]) und die somit dem Zeitgeist einer nach individueller Freiheit strebenden Gesellschaft entsprechen, sowie Gedichte, in denen sich jenseits von historischen oder kulturellen Zusammenhängen die Grundfragen und -bedürfnisse der menschlichen Existenz widerspiegeln, indem die Liebe thematisiert wird (u. a. Lermontovs *К деве небесной* [*K deve nebesnoj – An die himmlische Jungfrau*]), oder die, wie es die Kazaner Philologin Alsu Habibullina ausdrückt, eine „subjektiv-reflektierende Grundlage haben“³⁹ (u. a. Lermontovs *Молитва* – [*Molitva – Das Gebet*]). Die individuelle künstlerische Bearbeitung religiöser Thematiken und Motive, die sich in den genannten Gedichten Lermontovs wiederfinden lässt, galt zudem als eine beliebte Methode in der tatarischen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, so dass die Vermutung naheliegt, Tuqaj habe die jeweiligen Werke auch unter diesem Gesichtspunkt ausgewählt. Außerdem knüpfte er in seinen Nachdichtungen an die kulturellen Gewohnheiten der tatarischen Leser an, indem er Originale wählte, durch die sich ein Bezug zur orientalischen Kultur herleiten lässt (Puškins unbetitelt und unvollendetes Gedicht über eine muslimische Frau)⁴⁰ und kam ihrem allgemeinen Interesse an der russischen Kultur durch Übersetzungen von Gedichten entgegen, die ihren Ursprung in der russischen Folklore haben (Kol'covs *Что ты спишь, мужичок?* [*Čto ty spiš', mužičok? – Was schläfst du, Bäuerlein?*]) und Puškins *Сказка о золотом петушке* [*Skazka o zolotom petuške – Das Märchen vom goldenen Hahn*]). So schuf Tuqaj mit der thematischen Auswahl der Originale eine wichtige Voraussetzung, um an die Lebenswelt und die Gewohnheiten des Publikums, für das seine Nachdichtungen bestimmt waren, anknüpfen zu können und somit dessen Interesse zu wecken. Zudem handelt es sich zum Teil auch um jene Themen und Motive, die Tuqaj in seinen originären Werken verarbeitete (der verkannte Prophet aus Lermontovs Gedicht *Пророк*) oder die ihn zu der Beschäftigung mit Stoffen aus der tatarischen Literatur inspirierten (so folgte er seinen Vorbildern Puškin und Lermontov, indem er folkloristische Themen aufgriff), woraus sich schließen lässt, dass sie nicht nur an den Geschmack und die Bedürfnisse des tatarischen Publikums angepasst sein sollten, sondern auch sein eigenes künstlerisches Bewusstsein ansprachen.

39 Vgl. Habibullina, Лермонтов и Тукай (wie Anm. 27), S. 289.

40 Vgl. Hisamov, Тукай и европейская поэзия (wie Anm. 23), S. 258.

Zum Zweiten lässt sich Tuqajs Absicht, seine Nachdichtungen russischer Werke mit den kulturellen Gewohnheiten und Bedürfnissen des tatarischen Publikums in Einklang zu bringen, in der inhaltlichen und formalen Gestaltung seiner freien Übersetzungen erkennen. In ihr äußert sich sein Bestreben, den ästhetischen Gedanken des russischen Originals zu überliefern, ohne dabei jedoch mit den Traditionen der tatarischen Dichtkunst zu brechen. Dass Tuqaj dies gelungen ist, wird unter anderem an der Beurteilung Ğamal Väliđi's deutlich: „Wir kennen keinen einzigen tatarischen Dichter, der es in der Kunst der Nachdichtung mit Tuqaj aufnehmen könnte.“⁴¹ Dies gilt jedoch wohl eher dem ästhetischen als dem übersetzerischen Aspekt der Nachdichtungen Tuqajs, da diese durch ihre inhaltliche und formale Anpassung an die Traditionen der tatarischen Poesie stark vom Original abweichen.

In seinem Artikel *Тукай и европейская поэзия* (*Tukaj i evropejskaja poezija – Tuqaj und die europäische Poesie*) analysiert der Philologe Nurmhammet Hisamov drei Nachdichtungen Tuqajs anhand ihres Vergleichs mit den jeweiligen russischen Originalwerken. Dabei erläutert er die für Tuqajs Übersetzungsstil typischen formalen und inhaltlichen Abweichungen. Bei den drei Nachdichtungen Tuqajs handelt es sich um die Werke *Пушкиннән* (*Puškinnän*, russ. *Из Пушкина* [*Iz Puškina – Aus Puškin*]), *Мәхбүс* (*Mähbüs*, ein russischer Titel liegt nicht vor) und *Пәүгамбәр* (*Päügambär*, russ.: *Пророк* [*Prorok – Der Prophet*]).⁴² Die Originalwerke sind in entsprechender Reihenfolge das unbetitelte Gedicht Puškins über eine muslimische Frau, Puškins *Узник* und Lermontovs *Пророк*.⁴³ Die folgenden Darstellungen nehmen Bezug auf die Analyse Hisamovs, die um eigene Beobachtungen ergänzt wird. Im Hinblick auf den *formalen* Aspekt fällt auf, dass alle drei Nachdichtungen mehr Verszeilen als das jeweilige Originalwerk aufweisen, dass die Verse einem anderen Versmaß folgen, und dass der Strophenaufbau, unabhängig von dem des Originals, fast immer nach folgendem Schema verläuft: zwei Verse bilden als Doppelverse eine Strophe, so dass sich Paarreime ergeben.⁴⁴ So beruht Puškins Gedicht *Узник* zwar auf Paarreimen, und gilt somit als eines der wenigen Originalwerke, dessen Reimschema in der Nachdichtung erhalten blieb, jedoch wandelte Tuqaj in seiner Nachdichtung *Мәхбүс* die vierzeiligen Strophen in zweizeilige Strophen um, womit diese seinem bevorzugten Strophenaufbau entsprechen. Zudem fügte er zusätzliche Strophen hinzu, so dass die Nachdichtung schließlich aus dreizehn Doppelversen besteht (das Original Puškins besteht aus drei Strophen à vier Versen):

41 Friedrich, Ghabdulla Tuqaj (wie Anm. 24), S. 85.

42 Vgl. Hisamov, *Тукай и европейская поэзия* (wie Anm. 23), S. 258f.

43 Vgl. Hisamov, *Тукай и европейская поэзия* (wie Anm. 23), S. 258f.

44 Die Nachdichtung zu Lermontovs „*Пророк*“ bildet in Bezug auf den Strophenaufbau eine Ausnahme.

Мэхбүс (G. Tuqaj, 1907)

Утырам мин тимер читлек эчендә,
Каты кайгы, ачы хэсрэт эчемдә,

Караңгыда, каты жирдә, юештә,
һаман бер төслә жирдә, бер рәвештә.

Күренде бервакытта бер яңа эш:
Ирек-иркендә үскән яшь каракош

Тәрәзәм алдына килдә дә кунды,
Чуқырга канлы калжасын тотынды.

Шуны ул бер чукуй, тагын да ташлый,
Очар төслә, канатын селкә башлый;

Чукуй, йолка, вәләкин анда-санда
Карап-карап куя миңа табан да.

Бу моңлы иптәшемнен күз карашы,
Тагын да әллә нинди ят садасы

Дигән төслә була: „Мондин күчик без,
Канатлан син дә, сахрага очыйк без!“

Азатлык кошлары без, әйдә, әйдә,
Бөрадәр! Тиз китик без шунда, кайда

Жәелгән ямь-яшел кырлар, болыннар;
Тавышсыз, тынсыз, аулак һәр урыннар.

Вә шунда, кайда дингезләр төтен күк
Булып күренәдер күзләргә күм-күк.

Болытлар сәйритә анда, алара,
Алар артында зур таулар агара.

Вә шунда, кайда аулак, жил дә мин тик,
Йөрербез бергә-бергә – син дә мин тик.⁴⁵

Узник (A.S. Puškin, 1822)

Сижу за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном.

Клюет, и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно.
Зовет меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: „Давай улетим!“

Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер . . . да я! . . .⁴⁶

⁴⁵ Hisamov, Nurmuhammet u. a. (Hrsg.): Габдулла Тукай – Сочинения (Gabdulla Tukaj – Sočinenija). Kazan 2001, S. 203.

⁴⁶ Maršavin, Vladimir (Hrsg.): Александр Пушкин. Полное собрание сочинений в одном томе (Aleksandr Puškin. Polnoe sobranie sočinenij v odnom tome). Moskau, 2012, S. 75.

Bei den Nachdichtungen *Пушкиннән* und *Пәйгамбәр* ergibt sich ein ähnliches Bild: während Puškins unbetitelt und unvollendetes Gedicht über eine muslimische Frau aus umarmenden Reimen besteht, die in acht Verszeilen untergebracht sind und durch eine mittlere Strophe unterbrochen werden, beinhaltet Tuqajs Nachdichtung *Пушкиннән* zwanzig Verse, die dem beschriebenen Doppelversschema folgen.⁴⁷ Lermontovs sieben Strophen umfassendes Gedicht *Пророк* besteht aus Kreuz-, Haufen- und umarmenden Reimen, Tuqajs Nachdichtung *Пәйгамбәр* aus neun vierzeiligen Strophen und einer zweizeiligen Strophe, wobei das Reimschema dem gewohnten Paarreim entspricht. In der Gegenüberstellung beider Werke fällt auf, dass die Verse der Nachdichtung im Verhältnis zu den Versen des Originals mehr als doppelt so lang sind. Als Habibullina, die sich ebenfalls mit Tuqajs Nachdichtungen der Gedichte Lermontovs auseinandersetzte, stellt in ihrem Artikel *Лермонтов и Тукай (к проблеме диалога литератур)* (*Lermontov i Tukaj [k probleme dialoga literatur]*) – *Lermontov und Tuqaj [zu dem Problem des Dialogs der Literaturen]*) hierzu eine interessante These auf: Ihr zufolge griff Tuqaj in der Strukturierung seiner Doppelverse, die in vielen Nachdichtungen und in einem wesentlichen Teil seines originären Werks wiederzufinden sind, auf das „*Aruz*“ zurück, ein klassisches Versmaß der arabischen und orientalischen Poesie, das sich durch seine im Vergleich zu den Standards der russischen und westeuropäischen Poesie verhältnismäßig langen Verse auszeichnet, die den Gedichten ihren erzählenden Charakter verleihen.⁴⁸ Als Beispiele nennt Habibullina die Nachdichtungen *Соңра* (*Soңra*) zu Lermontovs *Ответ* (*Otvət – Die Antwort*), *Алдандым* (*Aldandyt*) zu Lermontovs *К** (*Я не унижусь пред тобою*) (*К** [*Ja ne unižus' pred toboju*] – *Ан ... [Ich erniedrige mich nicht vor dir]*) und *Тәэссер* (*Täässer*) zu Lermontovs *Молитва*.⁴⁹

Der für die orientalische – und somit auch für die durch sie geprägte traditionelle tatarische – Dichtkunst typische, ausschmückende Charakter der Nachdichtungen Tuqajs gilt Nurmuhamet Hisamov zufolge als wichtigstes Merkmal, durch das sie sich *inhaltlich* von den Originalwerken unterscheiden.⁵⁰ So weist er in den Analysen aller drei genannten Nachdichtungen darauf hin, dass Tuqaj bestimmte Motive und Details aufgriff und dichterisch weiterentwickelte beziehungsweise ausschmückte,⁵¹ womit es auch eine den Inhalt betreffende Erklärung dafür gibt, dass die Länge und die Anzahl der Verszeilen die der Originalwerke um ein Vielfaches übersteigt. In Bezug auf Tuqajs Nachdichtung zu Puškins *Узник* äußert er sich dazu folgenderweise: „Поэт каждую деталь разворачивает шире, подробнее и истолковывает ее [Der

47 Vgl. Hisamov, Тукай и европейская поэзия (wie Anm. 23), S. 258f.

48 Vgl. Habibullina, Лермонтов и Тукай (wie Anm. 27), S. 289.

49 Vgl. Habibullina, Лермонтов и Тукай (wie Anm. 27), S. 290.

50 Vgl. Hisamov, Тукай и европейская поэзия (wie Anm. 23), S. 258f.

51 Vgl. Hisamov, Тукай и европейская поэзия (wie Anm. 23), S. 259.

Dichter entfaltet jedes Detail in die Breite und legt es eingehend aus]⁵²; und im Hinblick auf die Nachdichtung zu Lermontovs Gedicht *Пророк* bemerkt er:

Тукай, как правило, и здесь подробно описывает детали и мотивы, обобщенно переданные Лермантовым, тем самым усиливая трагический колорит произведения [Wie es die Regel ist, beschreibt Tuqaj auch hier ausführlich die von Lermontov verallgemeinernd wiedergegebenen Details und Motive, damit sich der tragische Farbton des Werkes verstärkt].⁵³

Durch die Weiterentwicklung bestimmter, aus dem russischen Original stammender Motive in einem inhaltlichen und formalen Rahmen, dessen Gestaltung durch den Rückgriff auf die klassischen Methoden der orientalischen und der durch sie geprägten traditionellen tatarischen Poesie erfolgte, erlangten die Nachdichtungen Tuqajs eine besondere Form der Hybridität. Allerdings stellt sich die Frage, ob und inwiefern die Originalwerke von der hybriden Konstellation der Nachdichtungen Tuqajs profitierten und er die „doppelte Aufgabe“ eines Übersetzers erfüllte, die laut Damrosch nicht nur darin besteht, das Werk in seinem neuen kulturellen Kontext zu begreifen, sondern gleichzeitig den Bezug zu seiner „Ursprungskultur“ zu wahren.⁵⁴ In seinem Essay *The Misery and the Splendor of Translation* vertritt José Ortega y Gasset die These, dass jede Sprache einen eigenen „linguistischen Stil“ hat, der durch die kulturspezifische konnotative Bedeutung ihrer Wörter zustande kommt.⁵⁵ Dies macht er am Beispiel der deutschen und der spanischen Bezeichnung für „Wald“ deutlich: während im Wörterbuch „Wald“ und „bosque“ dieselbe denotative Bedeutung haben, ergibt sich für die spanischen Muttersprachler_innen eine andere Konnotation als für die deutschen:

It is false, for example, to suppose that the thing the Spaniard calls a *bosque* the German calls a *Wald*, yet the dictionary tells us that *Wald* means *bosque* ... an enormous difference exists between the two realities. It is so great that not only are they exceedingly incongruous, but almost all their resonances, both emotive and intellectual, are equally so.⁵⁶

Der These Ortega y Gassets zufolge ist es unmöglich, den ästhetischen Gedanken eines literarischen Werks im Rahmen einer denotativ äquivalenten Übersetzung aufrecht zu erhalten, da bei den Leser_innen der Übersetzung ein anderer Eindruck als bei denen des Originals entstehen würde. Tuqajs Nachdichtungen zeichnen sich jedoch gerade durch ihren interpretativen Charakter aus, der sie von denotativ äquivalenten

52 Hisamov, Тукай и европейская поэзия (wie Anm. 23), S. 259.

53 Hisamov, Тукай и европейская поэзия (wie Anm. 23), S. 259.

54 Vgl. Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 288.

55 Zitiert nach Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 291.

56 Zitiert nach Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 291.

Übersetzungen unterscheidet. Somit bestätigt die These Ortega y Gassets, dass Tuqaj in seiner Rolle als Vermittler zwischen „Ursprungs“- und „Empfängerkultur“ die „doppelte Aufgabe“ eines Übersetzers erfüllte: seine Kompetenzen auf den Gebieten der russischen und der tatarischen Sprache und Literatur ermöglichten es ihm, den ästhetischen Gedanken des Originals zu erfassen und ihn in einer Gestalt wiederzugeben, durch die er ihn dem tatarischen Publikum sowohl äußerlich als auch inhaltlich und sprachlich zugänglich machte. Auf diese Weise vermittelte Tuqaj den Lesern seiner Nachdichtungen einen Eindruck, der mit der ästhetischen Erfahrung beim Lesen des russischen Werks vergleichbar ist und den sie mit dem Original in Verbindung brachten, wodurch er einen indirekten Bezug zu dessen „Ursprungskultur“ wahrte.

Allerdings stellt Damrosch die These Ortega y Gassets in Frage, indem er darauf hinweist, dass bestimmte Wörter auch bei Mitgliedern ein und derselben Sprachgemeinschaft unterschiedliche Assoziationen hervorrufen können und dass ein literarisches Werk auch innerhalb der Leser_innengruppe seiner Originalversion zu individuell voneinander abweichenden ästhetischen Eindrücken führen kann.⁵⁷ Dabei bezieht er sich auf die Argumentation Wolfgang Iser, nach der ein literarisches Werk „Lücken“ aufweist, die der_die Leser_in selbst zu füllen hat, so dass die Art und Weise der „Lückenfüllung“ (der Interpretation) von Leser_in zu Leser_in divergiert: „As Wolfgang Iser argued in *The Act of Reading*, literature narratives work less by communicating fixed information than by creating suggestive gaps that the reader must fill in. Iser further emphasized that different readers will necessarily, and, productively, fill in these gaps in different ways.”⁵⁸ Vor diesem Hintergrund erweisen sich die Nachdichtungen Tuqajs insofern als problematisch, als dass sie eine aus seiner individuellen Perspektive getroffene Interpretation des Originals und dessen ästhetischen Gedankens wiedergeben. Folgt man diesem Argument, dann entstehen schnell Zweifel daran, dass der in Form seiner Nachdichtungen vermittelte Eindruck tatsächlich mit der ästhetischen Erfahrung beim Lesen des russischen Originals vergleichbar ist: So schließt Tuqaj im Rahmen seiner Nachdichtungen die Lücken selbst und vermittelt den Lesern somit ein fertiges, subjektiv gefärbtes und bereits in den Kontext der tatarischen Kultur gesetztes Bild des Originals, das ihnen keinen Spielraum lässt, mögliche Lücken, die auf den „fremden“ Charakter eines aus einem anderen Kulturkreis stammenden Werks hinweisen, eigenständig zu schließen, indem sie in einen direkten Kontakt mit ihm treten und nach persönlichen Anknüpfungspunkten suchen. Andererseits ist es wiederum fraglich, ob das tatarische Publikum einen Zugang zu Übersetzungen gefunden hätte, die der äußerlichen und inhaltlichen Form des russischen Originals näher kommen als die Nachdichtungen Tuqajs und somit mehr Spielraum für Interpretationen bieten. Das Interesse der tatarischen

⁵⁷ Vgl. Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 292.

⁵⁸ Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 292.

Gesellschaft an der russischen Literatur, das sich bereits im 19. Jahrhundert durch die steigende Nachfrage an Übersetzungen russischer Werke äußerte, spricht ebenso dafür wie die Tatsache, dass es zu dieser Zeit bereits Übersetzungen gab, die eine größere Nähe zum Original aufweisen, wie Därdmänds Übersetzungen der Gedichte *Зимний вечер* (*Zimnij večer – Winterabend*, im Original von A. S. Puškin) und *Ива* (*Iva – Die Weide*, von Fedor Ivanovič Tjutčev) sowie Säuit Rämijevs Übersetzung des Gedichts *Der Handschuh* (Friedrich von Schiller) zeigen.⁵⁹ Schließlich hängt es von der Intention der Übersetzer_innen beziehungsweise der Nachdichter_innen ab, in welcher Weise sie die Lesenden an das Original heranzuführen. Ist es ihr Ziel, die Lesenden mit dem Werk im originalgetreuen Kontext ihrer „Ursprungskultur“ vertraut zu machen, so empfiehlt sich sowohl eine Orientierung an deren äußerer und innerer Struktur als auch eine ausgangssprachliche Übersetzung. Zudem kann, wie Damrosch vorschlägt, der Zugang zu einem „fremden“ Werk durch das Einfügen kontextueller Informationen erleichtert werden, die den Lesenden bestimmte kulturspezifische Aspekte näherbringen.⁶⁰ Dies würde eine Alternative zur Interpretation des Werks im Kontext der „Empfängerkultur“ durch die Übersetzer_innen selbst darstellen. Tuqajs Ziel bestand jedoch höchstwahrscheinlich nicht darin, seine Leser in einen direkten, sondern vielmehr in einen indirekten Kontakt mit dem russischen Originalwerk treten zu lassen, den er, wie beschrieben, über ein (vorgefertigtes) ästhetisches Erlebnis herstellte.

Zudem spielte das künstlerische Selbstverständnis Tuqajs auch bei seinen Nachdichtungen eine wesentliche Rolle. So zeichnen sie sich neben ihrem interpretativen Charakter und der Wiedergabe des ästhetischen Gedankens in einer der traditionellen tatarischen Dichtkunst entsprechenden Form auch durch die Dominanz seines eigenen dichterischen Stils aus:

У Тукая нет переводов в прямом смысле, а есть подражания и контаминация. О чем говорить? По-моему, о чрезвычайной силе индивидуального начала в поэзии и личности Тукая. В его стихотворениях, помеченных „Из Пушкина“, „Из Лермонтова“, сильнее выражены тукаевский стих и тукаевское мышление, нежели художественный мир названных поэтов. [Bei Tuqaj gibt es keine Übersetzungen im direkten Sinn, sondern Nachahmungen und Verschmelzungen. Worüber wird geredet? Meines Erachtens über die außergewöhnliche Kraft der Individualität in der Poesie und in der Person Tuqajs. In seinen Gedichten, die mit dem Vermerk „aus Puškin“, „aus Lermontov“ gekennzeichnet sind, kommen der Tuqaj-Vers und die Denkart Tuqajs stärker zum Ausdruck als die künstlerische Welt der genannten Poeten].⁶¹

59 Vgl. Hisamov, Тукай и европейская поэзия (wie Anm. 23), S. 258.

60 Vgl. Damrosch, What is World (wie Anm. 4), S. 295.

61 Hisamov, Тукай и европейская поэзия (wie Anm. 23), S. 258.

Dass Tuqaj seine künstlerische Individualität auch bei der Bearbeitung fremder Werke wahrte, ist naheliegend, wirft jedoch ein neues Licht auf die Frage, inwiefern er die Rolle eines Vermittlers zwischen zwei Kulturkreisen erfüllte, und auf welche Weise die Originale von seinen Nachdichtungen profitierten. Eine mögliche Antwort bietet das Verständnis der Nachdichtungen Tuqajs im Kontext seines Gesamtwerks. Wie viele seiner originären Werke *vereinigten* sie nicht nur die russische mit der tatarischen Kultur, sondern *profitierten* auch von dem Kontakt mit beiden Kulturen, den er im Rahmen seiner typischen Vermischung des Vertrauten mit dem Fremden, der Tradition mit der Moderne, künstlerisch verarbeitete. Durch das Aufgreifen eines bestimmten Motivs und dessen Weiterentwicklung in einem neuen Kontext, aber auch durch die Verkleidung neuer Inhalte in ein traditionelles Gewand verlieh er seinen Werken eine besondere Ästhetik. Mit diesem „Erfolgsrezept“ wollte er aller Wahrscheinlichkeit nach den Anschluss seiner Werke und den der tatarischen Literatur an die Weltliteratur ermöglichen. Das Vorgehen Tuqajs widerspricht jedoch nicht seiner Rolle als Vermittler zwischen zwei Kulturkreisen, sondern bestätigt diese – auch oder gerade im Hinblick auf seine Nachdichtungen. In ihnen kommt der künstlerische „Dialog“, in den Tuqaj mit den Autoren der russischen Originalwerke trat, auf besondere Weise zum Ausdruck, da er die Essenz des Dialogs, den ästhetischen Gedanken ihres Werks, zu einem Teil seines eigenen künstlerischen Werks werden ließ, indem er ihn mit seinem individuellen dichterischen Stil und unter Rückgriff auf die Traditionen der tatarischen Dichtkunst wiedergab. Zudem profitierten auch die russischen Originalwerke davon, dass Tuqaj sich auf künstlerische Weise mit ihnen auseinandersetzte. Indem er sie in den tatarischen Kulturkreis einführte, behandelte er sie als Werke der Weltliteratur, denen er eine wesentliche Rolle im Entwicklungsprozess der modernen tatarischen Literatur zuteilte. Somit entspricht das Verhältnis zwischen den russischen Werken und jenen Werken Tuqajs, in denen er sie künstlerisch verarbeitete, einer Symbiose.

Die Philologin T. S. Karlova erklärt in ihrem Artikel *Роль русской литературы в творческом развитии Габдуллы Тукая (Rol' russkoj literatury v tvorčeskom razvitii Gabdully Tukaja – Die Rolle der russischen Literatur in der schöpferischen Entwicklung Ghabdulla Tuqajs)* das Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zu beobachtende Verhältnis zwischen der tatarischen und der russischen Literatur anhand einer Theorie, nach der es intensive und extensive Kulturen („интенсивные и экстенсивные культуры“) gibt.⁶² In der von ihr beschriebenen Theorie zeichnet sich eine intensive Kultur durch den voranschreitenden Prozess ihrer Entwicklung aus und befindet sich, wenn dieser seinen Höhepunkt erreicht hat, im Übergang zu einer extensiven Kultur, das heißt einer Kultur, die nicht mehr geschlossen ist, sondern deren kulturelles und geistiges Gut sich über ihre Grenzen hinaus verbreitet

62 Vgl. Karlova, *Роль русской литературы* (wie Anm. 22), S. 44.

und von anderen Kulturen aufgenommen wird, Impulse für deren Entwicklung gibt und, wenn es sich bei den anderen Kulturen um intensive Kulturen handelt, somit deren Entwicklung zu extensiven Kulturen beschleunigt.⁶³ Dieses Phänomen trifft Karlova zufolge auf das Verhältnis zwischen der russischen und der tatarischen Literatur in der Zeit um die Jahrhundertwende zu:

Интенсивность русской литературно-художественной культуры на рубеже веков достигла такой концентрации, что вызвала к жизни целую литературно-художественную цивилизацию, которая притягивает к себе творцов интенсивной культуры других народов и национальностей, тем самым как бы сокращая время перехода интенсивной культуры в экстенсивную в инонациональных литературах. Формирование Тукая в русле взаимодействия двух культур и является одной из причин глубокой тайны его творчества, о которой неоднократно говорят тукаеведы [Die Intensität der russischen literarisch-künstlerischen Kultur erreichte zur Jahrhundertwende eine solche Konzentration, dass sie eine ganze literarisch-künstlerische Zivilisation ins Leben rief, die Schöpfer der intensiven Kultur anderer Völker und Nationen anzieht, womit sie (auf gewisse Weise) die Zeit des Übergangs der intensiven Kultur zur extensiven in den ausländischen Literaturen verkürzt. Die Formierung Tuqajs im Geiste des Zusammenwirkens zweier Kulturen erweist sich als einer der Gründe für das tiefe Geheimnis seines Werks, über das die Tuqaj-Forscher des Öfteren sprechen].⁶⁴

Dabei ist das Werk Tuqajs jedoch nicht nur als Produkt, sondern auch als Antriebskraft des von Karlova beschriebenen Prozesses zu betrachten: Indem es die russische mit der tatarischen Dichtkunst verband, vergrößerte es die Extensität der russischen Literatur und beschleunigte gleichzeitig die Entstehung einer eigenständigen modernen tatarischen Literatur.

Weltliteratur als „Modus des Lesens“⁶⁵

Zuletzt stellt sich die Frage, ob und inwieweit das Werk Tuqajs Anschluss an die Weltliteratur finden konnte und welche Rolle sein „Dialog“ mit den Autoren russischer Werke dabei spielte.

Damrosch schlägt eine neue Lesart global zirkulierender Werke vor, die eine Alternative zum festen Kanon der Weltliteratur darstellt und zugleich kein tieferes

63 Vgl. Karlova, *Rolle russischer Literatur* (wie Anm. 22), S. 49.

64 Karlova, *Rolle russischer Literatur* (wie Anm. 22), S. 49.

65 Vgl. Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 297.

Eindringen in die „Ursprungskultur“ der Werke voraussetzt. Dabei beschreibt er den Begriff Weltliteratur als kollektives und als individuelles Phänomen. Demnach existieren neben dem „Hyperkanon“⁶⁶, der kollektiven Sammlung jener Werke, deren kanonischer Status allgemein anerkannt ist, sogenannte „Mikrokanons“, die von den einzelnen Lesenden selbst zusammengestellt werden und eine Vermischung nicht-kanonisierter mit kanonisierten Werken umfassen.⁶⁷ Sie beruhen auf Zusammenhängen, die die Lesenden unabhängig von historischen oder kulturellen Aspekten und auch nicht im Kontext offizieller Muster bilden, sondern aufgrund ästhetischer und thematischer Gemeinsamkeiten, die sie im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit den Werken erkennen:

The great conversation of world literature takes place on two very different levels: among authors who know and react to one another's work, and in the mind of the reader, where works meet and interact in ways that may have little to do with cultural and historical proximity.⁶⁸

In dieser Herangehensweise spiegelt sich Damrosch zufolge das eigentliche Wesen der Weltliteratur wider:

World literature is fully in play once several foreign works begin to resonate together in our mind [...] world literature is not an immense body of material that must somehow, impossibly, be mastered; it is a mode of reading that can be experienced *intensively* with a few works just as effectively as it can be explored *extensively* with a large number.⁶⁹

In der von kulturellen und historischen Zusammenhängen unabhängigen, über ästhetische und thematische Gemeinsamkeiten erfolgenden Herstellung einer Verbindung zwischen literarischen Werken sieht Damrosch ein Modell, dessen Anwendung er nicht nur für die individuelle, sondern auch für die institutionalisierte Ebene der Auseinandersetzung mit global zirkulierenden Werken fordert. Er schlägt die Bildung „literarischer Felder“ vor, die über den thematischen Zusammenhang zwischen unterschiedlichen, räumlich und zeitlich an keinen gemeinsamen Kontext gebundenen Werken erfolgt.⁷⁰ So lassen sich um jedes „Hauptwerk“ verschiedene „Cluster“ bilden, die jeweils durch einen bestimmten thematischen Rahmen eingegrenzt werden.⁷¹ In ihnen finden unterschiedliche Werke Platz, die sich durch einen bestimmten

66 Vgl. Thomsen, Mapping World (wie Anm. 2), S. 18.

67 Vgl. Damrosch, What is World (wie Anm. 4), S. 298.

68 Damrosch, What is World (wie Anm. 4), S. 298.

69 Damrosch, What is World (wie Anm. 4), S. 298f.

70 Vgl. Damrosch, What is World (wie Anm. 4), S. 299.

71 Vgl. Damrosch, What is World (wie Anm. 4), S. 299.

inhaltlichen oder ästhetischen Aspekt auszeichnen, den sie mit dem Hauptwerk teilen, und werden diesem gegenübergestellt.⁷² Indem sie in den Korpus eines kanonisierten Werks aufgenommen werden, können auch Werke, denen im Zusammenhang mit dem anerkannten Hyperkanon bisher keine Beachtung geschenkt wurde, Anschluss an die Weltliteratur finden. Vor diesem Hintergrund können Werke Tuqajs, die einen inhaltlichen oder ästhetischen Bezug zu russischen Werken aufweisen, als Teil des Feldes der Weltliteratur betrachtet werden. Dies gilt sowohl für seine Nachdichtungen, deren Bezug zu den Originalwerken darin besteht, dass sie ihren ästhetischen Gedanken wiedergeben, als auch für diejenigen seiner originären Werke, die auf der Inspiration durch ein bestimmtes Werk oder einen bestimmten Schriftsteller beruhen. Dass dies bereits zu einem Teil gelungen ist, beweisen die über die Grenzen Tatarstans hinausreichende Bekanntheit Tuqajs und die Übersetzungen seines dichterischen Werks in die russische Sprache. So erfolgte die erste nachgewiesene russischsprachige Veröffentlichung eines seiner originären Werke am 29. Mai 1913, als die *Оренбургская газета* (*Orenburgskaja Gazeta*) das von dem russischen Sozialdemokraten Nikolaj Ochotnikov übersetzte Gedicht *Өзелгән өмид* (*ôzelgän ômit*) unter dem russischen Titel *Разбитая надежда* (*Razbitaja nadežda* – *Zerbrochene Hoffnung*) druckte.⁷³ Bis zur Oktoberrevolution erfolgte die Veröffentlichung von insgesamt dreiundzwanzig Büchern, die Übersetzungen verschiedener Werke Tuqajs enthielten; zwischen 1917 und 1984 erschienen in einer Gesamtauflage von über zwei Millionen etwa vierzig in die russische Sprache übersetzte Werke Tuqajs.⁷⁴ Die Beliebtheit des tatarischen Dichters bei den russischsprachigen Leser_innen ist vermutlich nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass sie sein Werk und seine Rolle im Modernisierungsprozess der tatarischen Literatur in einen direkten Zusammenhang mit dem Werk und der Rolle Puškins bringen. So wird Ghabdulla Tuqaj inoffiziell auch als „*татарский Пушкин*“ („Der tatarische Puškin“) bezeichnet. Diese Bezeichnung drückt zwar eine besondere Wertschätzung aus, ist jedoch insofern problematisch, als dass sich die Perspektive, aus der sie getroffen wird, auf nur einen Kontext beschränkt, und somit der Vielfalt und der Eigenständigkeit, durch die sich die Person und das Werk Tuqajs auszeichnen, nicht gerecht wird. Dass das Werk und das dichterische Selbstverständnis Tuqajs in vielerlei Hinsicht von seinem Kontakt mit der russischen Literatur profitierten, steht außer Frage; jedoch darf vor diesem Hintergrund sein Bezug zu den Traditionen der orientalischen und der durch sie geprägten klassischen tatarischen Dichtkunst sowie den anderen turksprachigen Literaturen nicht in Vergessenheit geraten. Zudem darf sich die Frage, ob das Werk Tuqajs Anschluss an die Weltliteratur finden konnte, nicht allein auf den Kontext beschränken, in dem einige seiner Werke zu russischen

⁷² Vgl. Damrosch, *What is World* (wie Anm. 4), S. 299.

⁷³ Vgl. Friedrich, Ghabdulla Tuqaj (wie Anm. 24), S. 90.

⁷⁴ Vgl. Friedrich, Ghabdulla Tuqaj (wie Anm. 24), S. 91.

Werken stehen, die in diesem Zusammenhang als Weltliteratur zu betrachten sind. Um das Werk Tuqajs als Teil der Weltliteratur zu begreifen, müsste es sich über die Grenzen der geschichtlich und räumlich zusammenhängenden tatarischen und russischen Kultur hinaus verbreiten und in die Räume anderer, in keinem direkten Zusammenhang stehender Kulturen aufgenommen werden, so dass es *global* zirkuliert.

Bei der Frage nach der transkulturellen Wahrnehmung seines Werks sollte die maßgebliche Bedeutung Ghabdulla Tuqajs für die Entwicklung einer neuen, selbstbewussten tatarischen Kultur jedoch nicht in den Hintergrund geraten. Noch heute, mehr als hundert Jahre nach seinem Tod, sind der Dichter und sein Werk überall in Tatarstan präsent. Auf dem zentralen Platz der Hauptstadt Kazan' steht sein Denkmal, mehrere Straßen sind nach ihm benannt, es gibt ein Tuqaj-Museum und seine Werke sind (sowohl in tatarischer als auch in russischer Sprache) in nahezu jedem Buchgeschäft der Stadt erhältlich. Auch die Wissenschaft beschäftigt sich weiterhin mit seinem Werk („тукаеведение“ [„tukaevedenie“])⁷⁵.

Literaturverzeichnis

- Damrosch, David: *What is World Literature?* Princeton 2003.
- Friedrich, Michael: *Ghabdulla Tuqaj (1886–1913) – Ein hochgelobter Poet im Dienst von tatarischer Nation und sowjetischem Sozialismus.* Wiesbaden 1998.
- Habibullina, Alsu Z.: Лермонтов и Тукай (к проблеме диалога литератур) (Lermontov i Tukaj [k probleme dialoga literatur]). In: Сопоставительная филология и полилингвизм: материалы II Всероссийской научно-практической конференции (Казань, 29 ноября-1 декабря 2005 года) (Sopostavitel'naja filologija i polilingvizm: materialy II Vserossijskoj naučno-praktičeskoj konferenczii [Kazan', 29 nojabrja – 1 dekabrja 2005 goda]). Hrsg. von A. A. Aminova und N. A. Andramonova. Kazan' 2005, S. 288–290.
- Hamidullin, Liron: Татарская литература и проблемы перевода (Tatarskaja literatura i problemy perevoda). In: Идель (Idel') 11 (2012), S. 28–33.
- Hisamov, Nurmuhamet: Тукай и европейская поэзия (Tukaj i evropejskaja poëzija). In: Ученые записки Казанского Государственного Университета (Učënye zapiski Kazanskogo Gosudarstvennogo Universiteta) 143 (2002), S. 258–260.
- Karlova, T. S.: Роль русской литературы в творческом развитии Габдуллы Тукая (Rol' russkoj literatury v tvorčeskom razvitii Gabdully Tukaja). In: Поэт свободы и правды : Материалы Всесоюз. науч. конф. и юбил. торжеств. посвящ. 100-летию со дня рождения Габдуллы Тукая (Poët svobody i pravdy: Materialy Vsesojuz. nauč. konf. i jubil. toržestv. posvjašč. 100-letiju so dnja roždenija Gabdully Tukaja). Hrsg. von M. H. Hasanov u.a. Kazan' 1990, S. 43–52.
- Nigmatullina, Ijuldus G.: Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур (Tipy kul'tur i civilizacij v istoričeskom razvitii tatarskoj i russkoj literatur). Kazan' 1997.
- Puškin, Aleksandr Sergeevič: Узник (Uznik). In: Александр Пушкин. Полное собрание сочинений в одном томе (Aleksandr Puškin. Polnoe sobranie sočinenij v odnom tome). Hrsg. von Vladimir Maršavin. Moskau 2012, S. 75.

⁷⁵ Auf der Internetplattform gabdullatukay.ru werden regelmäßig aktuelle Arbeiten veröffentlicht, in denen sich Wissenschaftler_innen mit dem Werk Tuqajs befassen.

Georg Scholz

Thomsen, Mads Rosendahl: Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures. London/New York 2010.

Tuqaj, Ghabdulla: Мәхбүс (Mähbüs). In: Габдулла Тукай – Сочинения (Gabdulla Tukaj – Sočinenija). Hrsg. von Nurmhammet Hisamov u. a. Kazan' 2001, S. 203.

Zagidullina, Daniya F.: Модернизм в татарской литературе первой трети XX. века (Modernizm v tatarskoj literature XX. veka). Kazan' 2013.

Angelika Welebil (Wien)
angelikawelebil@icloud.com

Die Wiener Literaturzeitschrift *Keine Delikatessen* wird zur *Balkandelikatesse* – Ein Projekt mit unerwarteten Herausforderungen

Wien war seit jeher ein *Melting Pot* der Sprachen und Kulturen. Schon zu Zeiten der Habsburger siedelten sich Menschen aus allen Ecken des Kaiserreiches in Wien an, brachten ihre Sprachen und literarischen Traditionen mit und neue Ideen aus Wien in ihre Heimat zurück. Und so verbindet Österreich auch mit den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens vieles und eben auch viel Kulturelles. Schon Fürst Metternich soll gesagt haben, dass der Balkan am Rennweg (eine Straße im Süden Wiens) beginne. Dieses Bonmot ist nicht verbrieft, jedoch spiegelt es wider, dass Staatsgrenzen, egal wie ernst sie in manchen Zeiten genommen werden, noch nie kulturelle Grenzen waren.

Als Herausgeberinnen einer Literaturzeitschrift haben wir uns einerseits die Frage gestellt, was es wohl an junger zeitgenössischer Literatur am Balkan zu entdecken gibt, denn nicht allzu viel wird ins Deutsche übertragen. Andererseits hat uns die Idee fasziniert eine Zeitschrift für ein mehrsprachiges (oder anderssprachiges) Publikum in Wien herauszugeben.

Für die 19. Ausgabe hat sich die Redaktion der Literaturzeitschrift *Keine Delikatessen* also der Herausforderung gestellt, AutorInnen aus Südosteuropa vorzustellen und diese Ausgabe mehrsprachig zu gestalten. Bevor ich die Arbeit an der *Balkandelikatesse* vorstelle, werde ich kurz die Literaturzeitschrift vorstellen.

***Keine Delikatessen* – Zeitschrift für Literatur**

Die Wiener Literaturzeitschrift *Keine Delikatessen*, gegründet von Sarah Legler und Maria Seisenbacher, besteht seit 2003. Aus einem Studierendenprojekt, das von den beiden Herausgeberinnen des Instituts für Vergleichende Literaturwissenschaften Wien ins Leben gerufen wurde, ist ein Langzeitprojekt abseits der universitären Strukturen geworden, das nicht durch seine hohe Auflagenzahl auf sich aufmerksam macht,

sondern durch die interessante Mischung an ausgewählten Texten (Prosa, Lyrik, Interviews, Rezension und literaturwissenschaftliche Texte usw.), die hohe Qualität der Texte, und nicht zuletzt durch das außergewöhnliche und ganzheitliche Layout.

Die Zeitschrift betrachtet sich als Plattform für noch unbekannte AutorInnen. In jedem Heft werden Lyrik, Prosa, Essays, Rezensionen sowie literaturwissenschaftliche Artikel zu einem bestimmten Thema veröffentlicht. Der jeweilige Titel der Ausgabe gibt eine thematische Richtung vor, soll jedoch die AutorInnen so wenig wie möglich in ihrer Auslegung einschränken. Für die aktuelle Ausgabe, die im Oktober 2015 erschienen ist, wurde beispielsweise das Thema *Vögel und andere Tiere ausgewählt*. Weitere Themen der Zeitschrift waren u. a. *Wasser/Lyrik* (2012), *andernorts* (2013) oder *Schall und Rauch* (2014).

Obwohl *Keine Delikatessen* mittlerweile immer wieder von bereits (in Österreich) etablierten LiteratInnen als Veröffentlichungsmedium genutzt wird – so gibt es seit einigen Ausgaben etwa eine fixe Kolumne von Thomas Ballhausen –, liegt der Fokus noch immer stark auf der Veröffentlichung von interessanten, noch unbekanntem AutorInnen sowie Genres, denen im normalen Literaturbetrieb weniger Beachtung geschenkt wird. Dementsprechend ist in jeder Ausgabe viel Platz für Lyrik reserviert.

Faktisches über die Literaturzeitschrift

Die Zeitschrift ist als Verein organisiert und wird in ihrem Vertrieb vom Verlag Edition Atelier unterstützt. Zu einem Großteil wird das Medium vom österreichischen Bundeskanzleramt bzw. vom Literaturreferat der Magistratsabteilung 7 (Wien) gefördert. Für die Ausgabe, die hier vorgestellt werden soll, konnte eine Druckförderung der Erste Stiftung an Land gezogen werden. Traduki, das europäische Netzwerk, das sich vorrangig um Übersetzungen aus und in südosteuropäische Sprachen kümmert, ist leider im letzten Moment abgesprungen, dafür wurde unser Projekt stark vom österreichischen Kulturforum in Zagreb unterstützt.

Seit 2013 erscheint die Zeitschrift nur noch einmal im Jahr. Für das Coverbild zeichnet sich seit einigen Ausgaben die bildende Künstlerin Karin Ziegelwanger verantwortlich.

Fakten über die Zeitschrift

Name:	Keine Delikatessen
Untertitel:	Zeitschrift für Literatur
Ersterscheinung:	2003
Herausgeber:	Verein Keine Delikatessen. Bühne für SchriftBilder

Obfrau:	Mag. ^a Maria Seisenbacher
Stv. Obfrau:	Mag. ^a Sarah Legler
Kassierin:	Mag. ^a Angelika Welebil
Redakteurinnen:	Mag. ^a Sarah Legler, Mag. ^a Maria Seisenbacher, Mag. ^a Angelika Welebil
Erscheinungsort:	Wien
Verlag:	Präsentation im Verlagsprogramm der Edition Atelier
Erscheinungsweise:	einmal jährlich
Internetauftritt:	www.keinedelikatessen.at www.neuedelikatessen.wordpress.com
Facebook:	keinedelikatessen
AutorInnen (Auswahl):	Thomas Ballhausen, Helwig Brunner, Seher Cakir, Elfriede Czurda, Andrea Drumbl, Christian Futscher, Milena Michiko Flasar, Andrea Grill, Semier Insayif, Sascha Kokot, Julya Rabinowich, Angelika Rainer, Sophie Reyer, Sabine Schönnett, Kathrin Schmidt, Lale Rodgarkia-Dara, Andrea Stift, Andreas Unterweger, Philipp Weiss, Magda Woitzuck, Nadine Kegele u. v. m.
Bildende Künstlerin:	Karin Ziegelwanger
Fotografin:	Sabine Ziegelwanger
Vertrieb:	Edition Atelier www.editionatelier.at
Format:	20,5 x 25 cm

Eine neue Idee für Ausgabe # 19

Im Sommer 2012 wurde die Arbeit an der 19. Ausgabe der *Keinen Delikatesse* begonnen. Ich habe zu der Zeit als ÖAD-Lektorin in Kroatien, dann in Slowenien gearbeitet und dadurch einen Einblick und einige Kontakte zur Kunst- und Kulturszene in der Region aufbauen können. Mein Fokus lag während meiner Lektoratszeit darauf, länderübergreifend zu arbeiten und im besten Falle KünstlerInnen bzw. Studierende aus Österreich und der Balkanregion durch verschiedene Sprach- oder Kunstprojekte zusammenzubringen. Durch Gespräche, vor allem mit Maria Seisenbacher, ist dann die Idee entstanden, die nächste Ausgabe der Zeitschrift AutorInnen vom Balkan zu widmen.

Unsere grundsätzliche Idee war es, jungen AutorInnen der Balkanregion eine Veröffentlichung im Ausland zu bieten, und gleichzeitig einem interessierten österreichischen Publikum Einblick in die Literatur des Balkan abseits des (bereits übersetzten) Mainstreams zu bieten (Leipziger Buchmesse usw.), denn in Gesprächen

mit jungen KünstlerInnen der Region hat es sich immer wieder gezeigt, dass es eine große Schwierigkeit darstellt, den eigenen (kleinen) Sprachraum als SchriftstellerIn zu überschreiten.

In einem weiteren Schritt wurde bald klar, dass diese Ausgabe der Zeitschrift mehrsprachig erscheinen wird, denn uns war es wichtig die Texte der AutorInnen auf Deutsch aber auch im Original zu veröffentlichen.

Die Auswahl der Länder, die wir in dieser Ausgabe zusammengefasst haben, ist auf der einen Seite durch unsere bestehenden Kontakte entstanden, d. h. wir haben uns auf den ex-jugoslawischen Raum konzentriert. Gleichzeitig wollten wir unbedingt Albanien einbinden, da Albanien aus unserer Perspektive oft übersehen wird und so haben wir kurzerhand beschlossen, diese Ausgabe den ex-jugoslawischen Ländern plus Albanien zu widmen.

Erster (blauäugiger) Schritt - *Call for Literature*

Nach der Festlegung der wichtigsten Eckpunkte, ging es an die erste (aus heutiger Perspektive recht blauäugige) Planung. Zuerst musste ein Thema für diese Ausgabe gefunden werden. Die Herausgeberinnen der Zeitschrift überlegten sich vorab einige Themen. Im Plenum wurden die Themen diskutiert und ein gemeinsamer Konsens gefunden. Für diese Ausgabe haben wir uns auf das Thema „Schweigen in der Literatur“ geeinigt.

In einem nächsten Schritt haben wir dann den *Call for Literature* in alle jeweiligen Sprachen übersetzen lassen, teils von Studierenden, teils von FreundInnen, die der jeweiligen Sprache mächtig waren. Schon hier hat sich für mich als Nicht-Profi herausgestellt, dass wir das Problem der Übersetzung zu sehr auf die leichte Schulter genommen haben, da bei einigen *Calls* die Rückmeldung kam, dass sie nicht fehlerfrei wären.

Da die Ausgabe mehrsprachig erscheinen sollte, mussten wir – ohne großen finanziellen Aufwand – ÜbersetzerInnen finden, die uns die eingesandten Texte ins Deutsche übersetzen würden. In Gesprächen mit Kolleginnen der Philosophischen Fakultät Osijek, Banja Luka und Maribor haben wir uns auf Übersetzungsworkshops geeinigt, die Sanja Cimer in Osijek, Christine Punz in Banja Luka sowie Urška Černe in Maribor leiten sollten. Die daraus entstandenen Übersetzungen sollten dann in einem gemeinsamen Workshop mit Profis am Kulturforum Zagreb überarbeitet werden. Aus meiner Perspektive als Unterrichtende an der Germanistik war es eine tolle Sache, Studierenden die Möglichkeit zu bieten bei einem solchen Projekt mitzuwirken, da unsere Studierenden über ein hohes Deutsch-Niveau verfügten. Die Übersetzungen waren für uns also erledigt ... Um den ersten Schritt zu unserer mehrsprachigen Ausgabe abzuschließen, schickten wir den *Call for Literature* an unsere Netzwerke weiter und warteten.

Die Einsendungen

Lange Zeit trudelten immer wieder vereinzelt literarische Texte ein, im Großen und Ganzen hatten wir jedoch das Gefühl, dass wir keine Zeitschrift damit füllen würden können. Gegen Ende der Deadline hat sich das aber geändert und schlussendlich hatten wir 200 literarische Texte in unserer Mailbox, die wir, da den Ausgangssprachen nur wenig mächtig, nicht lesen konnten.

Einerseits waren wir sehr erfreut über so zahlreiche Einsendungen, vor allem, weil uns eine so große Auswahl höchstwahrscheinlich die Möglichkeit bot, Texte auszuwählen, die unseren Qualitätskriterien entsprachen. Andererseits war unsere Planung dahin, wir mussten uns ein neues Konzept für die Übersetzungen überlegen, da meine KollegInnen mit ihren Studierenden nur einen geringen Teil der Texte übersetzen konnten (insgesamt ca. 30 Texte).

Die eingegangenen Einsendungen nach Ländern geordnet: Aus Kroatien¹ erhielten wir 107 Einsendungen, aus Serbien 55, Bosnien und Herzegowina 10, Deutschland/Österreich 3, Slowenien 2, Mazedonien 2 und Albanien einen Text.

Land	Anzahl
Kroatien	107
Serbien	55
Bosnien und Herzegowina	10
Deutschland/Österreich	3
Slowenien	2
Mazedonien	2
Albanien	1

Nächster Schritt - neuer Plan!

Da wir noch immer keine fixen Zusagen für Förderungen von Übersetzungen hatten (Ansuchen bei Traduki und Erste Stiftung, sowie bei unseren üblichen Förderern), waren wir einigermaßen überfragt, wie wir mit dieser neuen Situation umgehen sollten.

1 Die Verteilung der Einsendungen hängt direkt mit den Netzwerken zusammen, die wir in den jeweiligen Ländern hatten. So hatte ich in Kroatien aufgrund meiner dortigen Tätigkeit die meisten Kontakte und konnte dementsprechend mehr AutorInnen erreichen.

Die Lösung, die wir wählten, ist aus Qualitätssicherungs- und Übersetzungsperspektive wohl mangelhaft. Doch wollten wir weder die AutorInnen durch eine Absage enttäuschen noch weiter auf etwaige Finanzierungszusagen warten.

Irena Borić, eine befreundete Kunsthistorikerin aus Kroatien, las alle Texte in BKS und fertigte eine Vorselektion an. Sie fasste uns kurz den Inhalt der Texte zusammen und bewertete sie mit einem klaren *Ja* oder *Nein*. Texte, bei denen sich Irena Borić nicht sicher war, beurteilte sie mit *Vielleicht* und begründete ihre Bewertung. Wir verließen uns auf ihr Urteil und konnten so die Anzahl an potentiellen Texten für die Zeitschrift auf eine halbwegs überschaubare Menge reduzieren.

Die Texte, die wir nicht im Original lesen konnten, wurden wie folgt bewertet: 56 Einsendungen wurden mit *Ja* bewertet (und mussten übersetzt werden), 55 mit *Nein* und die übrigen 31 Texte mit *Vielleicht*.

In einem weiteren Schritt haben wir einen *Call for translation* geschrieben und an Kontakte an den Universitäten der Region geschrieben. Unser großes Glück war Monika Blagus, Assistentin an der Germanistik in Zagreb, die mit mir Kontakt aufnahm und unseren *Call* auf die Seite des Europa-Projekts TransStar www.transstar.com stellte.

Über TransStar wurden dann viele ÜbersetzerInnen und Studierende auf unser Projekt aufmerksam und haben ehrenamtlich Texte übersetzt, obwohl wir diese Arbeit weder finanziell abgelten, noch eine Veröffentlichung versprechen konnten, da wir Texte für die Zeitschrift erst auswählen konnten, nachdem wir sie gelesen hatten.

Dank der wunderbaren Mitarbeit dieser ÜbersetzerInnen aus fünf verschiedenen Ländern (35 Personen) und der übersetzten Texte der Studierenden (20 Personen) aus Banja Luka und Osijek konnten wir nun eine Auswahl für die Zeitschrift treffen.

Herkunftsland der ÜbersetzerIn	Anzahl
Kroatien	25
Bosnien und Herzegovina	25
Deutschland (in Kroatien lebend)	2
Österreich	3
Polen	1

Der Übersetzungsworkshop

Die Qualität der Texte und Übersetzungen waren naturgemäß sehr unterschiedlich. Die Übersetzungen wurden ja auf der einen Seite von langjährigen Literaturexper-

tinnen, auf der anderen Seite von Studierenden, die wenig bis keine Erfahrung mit Literaturübersetzungen hatten, angefertigt.

Deswegen fand im Mai ein Tandemübersetzungsworkshop in Zagreb statt, bei dem an den ausgesuchten Übersetzungen im Team gearbeitet wurde. Die Idee zu diesem Workshop stammte von Urška Černe, selbst Übersetzerin aus dem Slowenischen und Deutschen. Sie übersetzt vor allem Lyrik und ist von Tandems zwischen ÜbersetzerIn und AutorIn (der Zielsprache) überzeugt.

Der Workshop wurde von Matthias Jacob, Übersetzer und Journalist, geleitet und von zwei Autorinnen aus Österreich, nämlich Maria Seisenbacher und Lale Rodkarkia-Dara, begleitet. In gemeinsamer, intensiver Auseinandersetzung mit den Texten wurde einen Tag lang an den Übersetzungen geschliffen und gefeilt. Der Workshop wurde vom österreichischen Kulturforum Zagreb finanziert und fand ebenfalls in den Räumlichkeiten des AKF statt.

Da jedoch noch immer nicht alle Texte, die unsere Kollegin Irena Borić gelesen und ausgesucht hatte, übersetzt waren, leiteten wir den *Call for Translation* an die Slawistik der Uni Wien weiter. Auch hier halfen uns viele ÜbersetzerInnen die Texte ins Deutsche zu übertragen.

Der für uns letzte Schritt, bevor wir uns ans Layout und an den Druck machen konnten, war das Lektorat, das Sarah Legler und ich für die deutschen Übersetzungen, Nina Čančar und Tea Nikolić, BKS-StudentInnen und unsere PraktikantInnen für die BKS-Texte, Jelena Dabić, Übersetzerin, für die mazedonischen und der Autor Illir Ferra für die albanischen Texte übernahmen.

Die Balkandelikatesse

Die *Balkandelikatesse* umfasst auf ihren stolzen 144 Seiten 9 kroatische, 7 serbische, 3 albanische, 3 deutsche, 2 slowenische, 2 bosnische, 2 englische und 1 mazedonischen Text und ihre Übersetzung ins Deutsche (englische Texte wurden nicht übersetzt) sowie die regelmäßig erscheinenden poetologischen Exkursionen von Thomas Ballhausen und einige Rezensionen von Büchern aus der südosteuropäischen Region, die bereits ins Deutsche übersetzt wurden. Dass kroatische Texte überwiegen, korreliert mit der Menge an kroatischen Einsendungen.

Die Sprache der Texte stimmt nicht immer mit der Herkunft bzw. dem Lebensmittelpunkt der AutorInnen überein. So umfasst die Ausgabe zum Beispiel die englische Erzählung *The Year of the Rabbit* des Serbokanadiers Miodrag Kojandinić. Einige Texte wurden in der Fremdsprache geschrieben: Frančeska Liebmann schrieb ihr Gedicht *Zwei Seiten eines Treffens* auf Deutsch und übertrug es selbst ins Bosnische, Adnan Djedović schrieb sein Gedicht *Today's „one of those days“* auf Englisch. Marko Kovać ist in Deutschland geboren, lebt nun

Sprache	Prosa	Lyrik	Essays
kroatisch	7	1	1
serbisch	4	2	1
albanisch	0	2	1
deutsch	1	0	2
slowenisch	0	2	0
bosnisch	1	1	0
englisch	1	1	0
mazedonisch	0	1	0

in Kroatien und hat seine Erzählung *Die Sünden des Sohnes* zweisprachig eingesandt.

Wir haben fast zwei Jahre an der Herausgabe der *Balkandelikatessen* gearbeitet, manchmal Blut und Wasser geschwitzt, weil immer wieder neue Probleme auf uns zukamen, mit denen wir nicht gerechnet hatten. Die Masse an Einsendungen, die Problematik der Übersetzungen, die sich schon beim *Call for Literature* herausgestellt hat, die zeitweise tägliche Korrespondenz mit ÜbersetzerInnen und AutorInnen und nicht zuletzt das Warten auf Finanzierungszusagen, waren stellenweise sehr mühevoll. Äußerst beeindruckend jedoch war das ehrenamtliche Engagement der vielen ÜbersetzerInnen und unserer Praktikantinnen, ohne die wir die 19. Ausgabe der *Keinen Delikatessen* niemals zur Druckreife gebracht hätten. Lieber wäre es uns aber gewesen, wenn wir diese großartige künstlerische und intensive Arbeit zumindest entschädigen hätten können. Im Oktober 2014 fand die Präsentation der Balkandelikatesse in Wien statt. Schlussendlich sind wir sehr stolz auf diese Ausgabe, doch werden wohl noch ein paar Jahre ins Land ziehen müssen, bevor wir uns noch einmal einem solchen Projekt stellen!

**Die Welt
und
das literarische Feld**

Der polnische Aufstieg in die Weltliteratur: Stasiuk, Bator, Masłowska

Literarische Karrieren kommen nicht von selbst zustande, sie werden gemacht. Die Literaturgeschichte der letzten Jahrzehnte kennt genug solcher Fälle: Steht doch hinter jedem kommerziellen Erfolg ein Expertenstab, bewandert in den neuesten Werbestrategien und beschlagen in der Produktion künstlerischer Ereignisse. Was die Erfolge von Büchner und Kafka, vielleicht auch Gombrowicz (um den polnischen Bezug schon an dieser Stelle aufzugreifen) bestimmte – die unermüdliche Arbeit einiger gutgesinnter Mäzene – scheint im Literaturbetrieb des 21. Jahrhunderts nicht zu genügen. Selbst wenn der von Thomas Wegmann herausgegebene Band *Markt. Literarisch* die kommerzielle Geschichte des Schreibens mit Goethe eröffnet, kann eines keinem Zweifel unterliegen: Erst mit der Etablierung moderner Medien wird der Literaturmarkt ein „selbstorganisiertes Wirtschaftsgeschehen“, dessen Merkmale „Anonymität und Egalität“¹ sind. Dies zieht jedoch nach sich, dass Geschmäcker nicht mehr so stringent hinterfragt werden und die Dichotomie zwischen Hohem und Niedrigem aufgehoben wird.

Die breitere Verfügbarkeit von Büchern gewährt auch dem „unvorbereiteten“ bzw. „uninformierten“ Publikum einen Zugang zu Kulturgütern. Demzufolge kommt der Markt den Erwartungen der Lesenden entgegen und gestaltet diese Erwartungen geschickt mit Hilfe von Werbestrategien, zu denen audiovisuelle Reklame, der Bezug auf Autoritäten, die Atmosphäre des Skandals, anziehende Buchumschläge sowie mehr oder weniger repräsentativ erstellte Bestsellerlisten gehören. Die Buchhandlung kann hier als Figur der gestörten Literaturhierarchie dienen: In der Abteilung Liebesroman steht *Werther* neben den *Shades of Grey*, Dostojewski unter Krimis, Bulgakow wird als „spannende Lektüre“ gepriesen – um nur einige Beispiele zu nennen. Wenn Klassiker in die Nachbarschaft (aus Sicht der Literaturkritiker) fragwürdiger Schmöker geraten oder wenn ihr geistiger Wert auf ein komprimiertes und zwangsweise vereinfachtes

1 Wegmann, Thomas: Einleitung. In: *Markt. Literarisch*. Hrsg. von Thomas Wegmann. Bern 2005, S. 10.

Infotainment-Artefakt² reduziert wird, oder aber wenn bei der Vermarktung von Klassikern das Vokabular der Massenreklame angewandt wird, stellt sich die ohnehin vieldiskutierte Frage, wo die Grenzen zwischen Trivial- und Hochliteratur in diesem „Jahrmarkt der Eitelkeiten“³ liegen und ob es sich überhaupt lohnt, solche Grenzen zu ziehen.

In diesem Zusammenhang steht der Name Goethe für ein Phänomen – die Entstehung des vormodernen literarischen Marktes ermöglichte ab Mitte des 19. Jahrhunderts einen transnationalen Austausch seiner Produkte. Um vor dem Hintergrund des Prozesses der Buchverbreitung (steigende Zahl von Übersetzungen, Rückgang des Analphabetismus, niedrige Preise der Buchproduktion) nicht zu sehr vom eigentlichen Thema abzuschweifen, soll hier nur angedeutet werden, dass eben dies den Grundstein der massenweise rezipierten Weltliteratur bildete und dass hinter Goethes idealistischem Begriff der Weltliteratur ein pragmatisches Konzept zu erkennen war – das der „gemachten Literatur“⁴. Allerdings versteht Goethe den Prozess der literarischen Kommunikation relativ eng – zwischen Autor_in, Übersetzer_in und Leser_in befindet sich der Text, der möglichst treu wiedergegeben werden und die intellektuelle Sichtweise der Lesenden erweitern soll. Eine gewisse Rolle schreibt Goethe fremdsprachigen Kommentaren zu (er ist vor allem an Kritiken seiner eigenen Werke interessiert), nicht unbeachtet lässt er das Studium der Literatur (vor allem Molière und Shakespeare)⁵, was auch als eine mögliche Instanz der Literaturvermittlung angesehen werden könnte, ganz offensichtlich sind dies aber eher marginale „Zugaben“ zu seinem (vor)hermeneutischen Dialogmodell. Dieses Modell der Literaturvermittlung lässt vor allem die für diese Ausführungen interessanteste Frage außer Acht: Welche Faktoren tragen zur Etablierung bestimmter Namen und Titel und demzufolge zu deren kanonischen Zuordnungen bei?

Moderne Theorien des literarischen Feldes und der literarischen Kommunikation bereichern das herkömmliche Modell um „spezifische Handlungsrollen“⁶, dies sind: der_die eigenständige Produzent_in (früher Autor_in des Buches), die Berufsgruppen der Drucker_innen, Verleger_innen und Buchhändler_innen, ein differenziertes Publikum, darunter Kritiker_innen mit „geschmacksbildende[n] Funktionen“⁷. Freilich haben nicht alle dieser Handlungsrollen Einfluss auf die Kanonbildung. Betrachtet man Kanons als Systeme mit Zentrum (Kernkanon), d. h.

2 Vgl. Wegmann, Einleitung (wie Anm. 1), S. 12.

3 Wegmann, Einleitung (wie Anm. 1), S. 11.

4 Vgl. Puchner, Martin: *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton 2005, S. 49–50.

5 Vgl. Damrosch, David: *What Is World Literature?* Princeton 2003, S. 9.

6 Dörner, Andreas u. Ludgera Vogt: *Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British Cultural Studies*. Wiesbaden 2013, S. 138.

7 Dörner, *Literatursoziologie* (wie Anm. 6), S. 138.

einer relativ unbeweglichen Hierarchie von Klassikern, und Peripherien (fluktuierender Kanon)⁸, erweist sich ihre innere Dynamik als von sprachlichen (Urteil) und nicht-sprachlichen (Kauf eines Buches, Auswahl einer Lektüre)⁹ Wertungshandlungen getrieben und, je ferner vom Zentrum, von mächtigen Instanzen leichter modifizierbar. Und so lassen sich allein im Bereich der Wertung folgende Instanzen unterscheiden, deren Rolle es ist, Kanons mitzugestalten: Verlagswesen und Buchhandel, Medien, Rezensionswesen, Literaturwissenschaft, Schule, neben weniger bedeutenden Instanzen (u. a. Theater, Museen, Literaturpreise, Bibliotheken, schließlich die Autor_innen)¹⁰.

Nicht weit davon entfernt ist die Theorie des literarischen Feldes. Pierre Bourdieu versucht, die Frage nach der Entstehung der „kritischen Masse“ von der symbolischen Seite her zu beleuchten. Symbolisch ist die Macht, die Autor_innen als Akteur_innen des Feldes (im Sinne Bourdieus) innehaben, genauso mächtig können aber gleichsam andere Teilnehmende werden, wenn sie nur über ein ausreichendes symbolisches Kapital im Sinne von Habitus, Autorität, Unterstützung, Überzeugungskraft, Namen usw. verfügen. So schreibt Bourdieu in seinen *Regeln der Kunst*:

Produzent des *Werts des Kunstwerks* ist nicht der Künstler, sondern das Produktionsfeld als Glaubensuniversum, das mit dem Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers den Wert des Kunstwerks als *Fetisch* schafft.¹¹

Womit man es hierbei zu tun hat, ist die Produktion „des Glaubens an den Wert der Werke“¹², bei der den Produzent_innen des Kunstwerks selbst eine eher unansehnliche Rolle zukommt. Bourdieu zählt vielmehr viele andere (nicht selten mächtigere) Akteur_innen auf, angefangen bei Kritiker_innen bis hin zu den für erste künstlerische Eindrücke verantwortlichen Eltern (Übersetzer_innen werden überraschenderweise nicht erwähnt), von der schlichten Überzeugung ausgehend, dass das Kunstwerk als solches nur dann existiert, wenn es gekannt und geschätzt wird.

Auf Grundlage der äußerst plausiblen Theorie Bourdieus erscheint das Modell der literarischen Kommunikation viel komplizierter als ein bloßer Dialog (bzw. Dialog) zwischen Autor_in, (fakultativ_er) Übersetzer_in und Leser_in zu sein. Hier steht die symbolische Macht der Interpretation und Hierarchisierung im Zentrum, die Produzent_innen erscheinen dagegen überraschend peripher und unselbständig. Die

8 Vgl. Neuhaus, Stefan: Literaturvermittlung. Wien 2009, S. 47–48.

9 Vgl. Neuhaus, Literaturvermittlung (wie Anm. 8), S. 46.

10 Vgl. Rippl, Gabriele u. Simone Winko (Hrsg.): Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart 2013, S. 120–263.

11 Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main 2001, S. 362.

12 Bourdieu, Regeln (wie Anm. 11), S. 362.

besagte Fetischisierung des Werts ihrer Produkte verdrängt sie selbst als Personen und lässt sie nur als mediale Bilder (Images) erscheinen, die sich unter der Signatur ihres Namens allein als Wertträger und Garanten der Qualität einen Platz im literarischen Feld, und demzufolge im Kanon literarischer Texte, sichern. Dieser Aufstieg wird durch zahlreiche Faktoren bedingt, unter denen das medial produzierte Bild des_der Autor_in (eine eigenartige Verschmelzung von Text und Mensch) einer der wichtigsten ist. Hinter diesem Prozess stehen vor allem Kritiker_innen und Verlage, nicht unbedingt jedoch der Wert des Textes. Wegmann konstatiert demzufolge, dass heutzutage nicht Bücher, sondern das, was man über sie sagt, rezipiert wird – mehr noch: Er behauptet, dass manche Bücher klassisch und berühmt werden, ohne gelesen worden zu sein¹³. Eine große Rolle spielen hier eine ans Publikum angepasste Etikettierung und Renommee.

Umso erstaunlicher ist es, dass die Theorie der Weltliteratur von David Damrosch, in der den Lesenden eine große Rolle zugeschrieben wird, über die genannten Marktstrategien fast vollkommen hinwegsieht. Sein Werk, unterteilt in die drei Hauptkapitel „Circulation – Translation – Production“, bedürfte wahrscheinlich eines vierten: „Promotion“, um eine moderne Perspektive auf die Kanonbildung zu eröffnen. Das Kapitel „Circulation“, von dem man (mindestens dem Titel nach) gewisse Bezüge auf den literarischen Markt erwarten könnte, behandelt vor allem ältere und älteste Texte (angefangen mit dem Gilgamesch-Epos), erwähnt ganz nebenbei Literaturanthologien und Kritiken, trägt jedoch wenig dazu bei, das Problem der „von außen gemachten“ bzw. fetischisierten Literatur zu beleuchten. Metaphorisch gesagt wagt Damrosch einen Schritt in den Pragmatismus, indem er Weltliteratur als „mode of reading“¹⁴ definiert.

Viele Aspekte bleiben bei Damrosch unberücksichtigt, etwa neue Wege der Zirkulation, vor allem das Internet (was bei einer Publikation aus dem Jahre 2003 nicht so sehr verwundern dürfte) und die Mundpropaganda, der auch in den neuesten Bestseller-Untersuchungen immer noch wenig Beachtung geschenkt wird – beispielsweise bei Eva Illouz, die dem Geheimnis der Popularität von *Fifty Shades of Grey* nachspürt¹⁵. Um nicht den Eindruck zu erwecken, dass Weltliteratur mit Bestsellerlisten gleichzusetzen wäre, soll angemerkt werden, dass die Rezeption von Texten weit uneinheitlicher ist, als in der Darstellung David Damroschs¹⁶. Zwi-

13 Vgl. Wegmann, Einleitung (wie Anm. 1), S. 12.

14 Damrosch, *World* (wie Anm. 5), S. 281.

15 Vgl. Illouz, Eva: *Die neue Liebesordnung. Frauen, Männer und *Shades of Grey**. Aus dem Englischen von Michael Adrian. Berlin 2013, S. 13.

16 Vgl.: „The great conversation of world literature takes place on two very different levels: among authors who know and react to one another's work, and in the mind of the reader, where works meet and interact in ways that may have little to do with cultural and historical proximity“: Damrosch, *World* (wie Anm. 5), S. 300, und: „We encounter the work not at the heart of its source culture but in the field of

schen den Hierarchien innerhalb der Leserschaft und der Kritik entsteht ein riesiger Freiraum für Vermarktung: Slogans, Etiketten, Werbetexte, Namen, Infotainment, Buchumschläge und Platzierung in der Buchhandlung, all das spart den Lesenden Zeit, schafft ihnen auch Orientierung und ermöglicht schnellen Zugang zu potentiell bevorzugten Texten.

Diesen Problemen widmet Pascale Casanova in ihrem vieldiskutierten Buch mehr Aufmerksamkeit. Allem voran spricht sie über die Weltliteratur und ihre Kanonisierungsmechanismen als „world republic of letters“ mit ihren „various forms of violence“¹⁷. Die zentrale Rolle wird hier dem Kampf eingeräumt, in dem sich Positionen konstituieren, verstanden hauptsächlich als Kampf von literarischen Feldern und Sprachen. Dem Geist Bourdieus entsprungen, nimmt die Studie viel mehr Rücksicht auf die Phänomene von Konkurrenz und kultureller Überlegenheit als es bei Damrosch der Fall ist. Auf der Börse der literarischen Werte („the bourse of literary values“¹⁸) wirken viele Akteur_innen, deren Funktion es ist, Anerkennung zu verschaffen. Auch das verhehlt Casanova nicht, da es ihr vor allem um die Entmystifizierung des literarischen Marktes geht, in dem es durchaus nicht um die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks und die Gleichheit aller Schriftsteller_innen angesichts der Kunst geht.

Dies muss somit auch unser Anhaltspunkt sein. Wenn wir die Vorstellung von Weltliteratur als Gemeinschaft gleichberechtigt Teilhabender als einen Wunschtraum abtun, erscheint sie als ein im Zusammenspiel von gegensätzlichen Kräften, Assimilierungs- und Abgrenzungsvektoren, Unabhängigkeitsfantasien und Abhängigkeitsängsten, Unterlegenheits- sowie Überlegenheitsgefühlen, medial gesteuerten Bildern, Wertesystemen und ihrer symbolischen Gewalt zu begreifendes Phänomen. „Literary prestige also depends on the existence of a more or less extensive professional *milieu*“¹⁹, schreibt Casanova, wobei mit Milieu vor allem die Rezipient_innen der Literatur gemeint sind. Ihr Einfluss auf die Gestalt der Weltliteratur kann nicht unterschätzt werden, umso mehr als die verbreiteten Lesarten von der Intention des_der Autor_in meistens unabhängig bleiben.

In dem für uns interessantesten Kapitel „The Small Literatures“ behauptet die Forscherin: „The creative liberty of writers from peripheral countries is not given to them straight away“²⁰. Tatsächlich, je ferner vom „Greenwich meridian

force generated among works that may come from very different cultures and areas“ (ebd., S. 298).

Es scheint, dass das der Akt der Lektüre für Damrosch in einem sterilen Raum und außerhalb der Hierarchien des Literaturbetriebs stattfindet, als Auseinandersetzung zwischen Leser_in und Text.

17 Casanova, Pascale: *The World Republic of Letters*. Übersetzt von M. B. DeBevoise. Cambridge 2007, S. 11.

18 Casanova, *The World Republic* (wie Anm. 17), S. 12.

19 Casanova, *The World Republic* (wie Anm. 17), S. 15.

20 Casanova, *The World Republic* (wie Anm. 17), S. 177.

of literature“²¹, desto schwieriger, sich eine eigene Position zu erkämpfen. Desto schwieriger auch, vervollständigen wir den Gedanken Casanovas, den Mechanismen der Konventionalisierung und Simplifizierung zu entgehen, die auf die meisten unbekanntesten Phänomene der Literatur appliziert werden. Ein übersetzter Text und dessen Autor_in werden doch sofort zum Gegenstand von allerlei Mutmaßungen, die größtenteils einen Bezug auf das „schon Bekannte“ bezwecken, mit anderen Worten – eine überzeugende Naturalisierung²². Dies ist der zentrale Punkt der vorliegenden Ausführungen. Es wird hier versucht, die Zirkulation von Texten im Kontext der als wertende Kategorie begriffenen Weltliteratur zu betrachten. Da die Verwendung literaturwissenschaftlicher/kritischer Begriffe immer ein Werkzeug der symbolischen Macht darstellt, gilt dies auch für die Termini „Weltliteratur“ sowie alle anderen, die eine herausgehobene positive Wertung bedingen. „In the deliberative disciplines especially, every claim to knowledge is also a claim to power“²³, bemerkt Hayden White und bietet damit einen von Damrosch übersehenen Ausgangspunkt. Literarische Kanons werden in erster Linie von einflussreichen und meinungsbildenden Kritiker_innen sowie, wenn auch seltener, Literaturwissenschaftler_innen geprägt, somit stellt sich die Frage nach der Tragweite ihrer Entscheidungen und demzufolge nach der Reichweite ihrer symbolischen Macht. Was dahintersteckt, sind etablierte, öffentliche oder nicht-öffentliche Methoden, mit denen einzelne Autor_innen und Texte gefördert werden.

Im nächsten Teil der Ausführungen sollen drei Fälle des Aufstiegs in die (hier breit begriffene) Weltliteratur untersucht werden, die in der neuesten (d. h. nach 2000) polnischen Literatur ersichtlich wurden: Andrzej Stasiuk, Joanna Bator und Dorota Masłowska, vor allem in Bezug auf fremdsprachige Kritiken (Englisch, Deutsch, Französisch) sowie die Bedeutsamkeit von Übersetzungen ihrer Texte. Das Ziel dieser Untersuchung ist es, einen Einblick in derartige „Eroberungen der Weltliteratur“ von „peripheren“ (*peripheral* bei Casanova) Positionen aus, in dieser Hinsicht aus der Position der neuen polnischen Literatur, zu liefern. Besondere Beachtung soll hierbei analytischen Kategorien geschenkt werden, die sich im gegebenen Leserkreis sowie auf dem gegebenen literarischen Markt etabliert haben.

21 Casanova, *The World Republic* (wie Anm. 17), S. 87.

22 Laut Culler bedeutet die Begegnung mit dem Text Wiedererkennung des Bekannten und Naturalisierung (*naturalization*) des Unbekannten. In Anlehnung an Todorov spricht hier Culler von *vraisemblances*, Ebenen der Naturalisierung: von den einfachsten Weisen der Naturalisierung, die dem Wissen von der Welt entstammen (*the „real“*), über in Stereotypen verschlüsseltes Kulturwissen (*cultural vraisemblance*), Gattungsmuster (*models of a genre*), bis zu den höchsten, sozusagen subversiven Formen des Verstehens: Metafiktion (*the conventionally natural*) und Parodie/Ironie (*parody and irony*): Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. New York 1976, S. 131–160.

23 White, Hayden: *Conventional Conflicts*. In: *New Literary History* 13 (1981), S. 155–156.

Andrzej Stasiuk auf Englisch: The ingredients are familiar

Was bei der Lektüre von Rezensionen und Besprechungen der auf Englisch erschienenen Texte von Andrzej Stasiuk besonders auffällt, ist ein festes Korpus von biografischen Informationen, die gern wiederholt werden und oft als ungefährlicher Einstieg in die Kritik dienen. Als repräsentativ erscheint die Anmerkung auf dem Umschlag seines Romans *White Raven* (poln. *Biały kruk*), der ihm erste Anerkennung bescherte:

Feeling always an outsider, Stasiuk moved into an abandoned house in a remote mountain village on the Ukrainian border in south-eastern Poland, where he continued to write away from the literary establishment, supporting himself and his family by breeding llamas.²⁴

Diese Details variieren je nach Rezension: Mal ist es Beskid Niski (Gebirge), mal Bieszczady (benachbartes Gebirge), die genaue Lokalisierung ist strittig, mal an der ukrainischen, mal an der slowakischen Grenze, manchmal züchtet der Schriftsteller Ziegen statt Lamas, wichtig und vielzitiert sind auch Informationen zu seiner Desertion aus der kommunistischen Armee Polens, dem Aufenthalt im Gefängnis, dem eigenen Verlag sowie zahlreichen Auszeichnungen, die er erhalten hat, vor allem zum wichtigsten polnischen Preis, dem Nike-Literaturpreis.

Es hätte wahrscheinlich keinen Sinn, all diese Nuancierungen seiner Vita anzuführen, beinahe möchte man sich mit der Meinung eines Rezensenten zufriedengeben: „regardless of his place of residence, Stasiuk remains a vital force in contemporary Polish literature“²⁵, wären diese Einzelheiten nicht ein wichtiger Bestandteil seines Images, dessen Ziel es ist, Erwartungen von Leser_innen zu steuern und einen Mythos des Schriftstellers zu kreieren. Die Exposition dieser Details auf Buchcovern und als Einstiegspunkt vieler Kritiken könnte nahelegen, dass es sich hier um wichtige Kontexte des Schaffens von Stasiuk handelt, wobei ihr realer Bezug vollkommen unwichtig ist. Die Kunst, die Stasiuk schon längst in Polen gelungen ist – die auf die Hütte im Gebirge, die Unzugänglichkeit seiner männlichen Natur und Ziegenzucht gegründete Selbstinszenierung beinahe ad absurdum zu treiben, was durch die unzähligen Reproduktionen der Kritik noch intensiviert und zum Gegenstand einiger ironischer Kommentare wurde²⁶, – wird jetzt auf angelsächsischen Boden verpflanzt, dabei mit einer eher vagen Intention. Es ist anzunehmen, dass die englischen und vor allem die amerikanischen Lesenden den polnischen Schriftsteller Stasiuk in eine

²⁴ Stasiuk, Andrzej, *White Raven*. Übersetzt von Wiesiek Powaga. London 2001. Auf dem Umschlag ohne Seitenangabe.

²⁵ Boykewich, Stephen: *Tales of Galicia*. In: *Chicago Review* 51, Issue 1/2 (2005), S. 300.

²⁶ Vgl. Szczepaniak, Monika: *On the Road auf slawisch*. Figurationen des Aufbruchs in der Prosa von Andrzej Stasiuk. In: *Poetiken des Auf- und Umbruchs*. Hrsg. von Dagmar von Hoff, Monika Szczepaniak,

Sammlung aller müßigen romantischen Stereotype, die sich bei *Polish mountains* oder *communist army* nur denken lassen, einschließen werden. Handelt es sich bei dieser unmittelbaren Festigung des Autorenbildes um das Ziel der Verlage, oder stellt es eher einen Ausdruck der Unsicherheit dortiger Kritik dar, ob man sein Schreiben ohne diesen Kontext überhaupt verstehen kann? Braucht die Weltliteratur diesen Namen?

In der Rezension des Romans *Nine* (poln. *Dziewięć*) für *World Literature Today* wird konstatiert:

The ingredients are familiar: the abject lack of values, money-grubbing, criminality, rampant drug use, and much sex. Were it not for language and setting, the writers would be fairly indistinguishable from each other: Topol, Ajvaz, and Kratochvil in Czechoslovakia; Masłowska and Stasiuk in Poland; Popović and Rudan in Croatia; Gavelis and Šerelytė in Lithuania; Pišt'anek in Slovakia; Čar, Glavan, Morović, and Možetić in Slovenia; Popov and Kuzmanov in Bulgaria.²⁷

Die hier offenkundige Ignoranz des Rezensenten ist symptomatisch. Aus der Perspektive der prominenten amerikanischen Zeitschrift müssen sich alle ostmitteleuropäischen Schriftsteller_innen (und wahrscheinlich auch ihre Heimaten) tatsächlich verblüffend ähneln, selbst wenn es sich in diesem Falle um eine Literaturzeitschrift handelt. Der Autor der Rezension versucht hier eine literarische Tendenz zu entdecken bzw. zu kreieren, allerdings nicht auf stilistischer oder thematischer Grundlage, denn die Unterschiede zwischen den einzelnen Namen sind allzu eklatant (auf jeden Fall ist dieses Milieu nicht weniger differenziert als die gegenwärtige Literatur der USA), sondern durch rein geografische Assoziogramme und simplifizierte Landkarten. Auf diese Weise wird Stasiuk zum Vertreter einer bedeutenden, wenn auch – laut der obigen Meinung – ziemlich monotonen, Erscheinung gekürt. Sein Name zählt insoweit, als er der genannten Tendenz ein Quantum seines Prestiges verleiht und somit die Tendenz selbst leichter zu definieren erlaubt. Die ersten Schritte wurden bereits gezogen und lassen sich als Ergebnis eines einfachen Syllogismus in ein Bild zusammenfügen: Ein ostmitteleuropäischer Schriftsteller, der im Wald lebt und diverse Huftiere züchtet. Sein künstlerischer Schwerpunkt liegt auf der Beschreibung der postkommunistischen Realität einer von ihm ausgewählten Provinz.

Abgesehen von diesen attraktiven und falschen Etikettierungen ist zu bedenken, dass die Rolle des Spezialisten für Ostmitteleuropa, mehr noch: die des ostmitteleuro-

Lena Wetenkamp. Frankfurt am Main 2013, S. 19; Kamiński, Arkadiusz: Środkowy Europejczyk w czasie i przestrzeni, czyli o poszukiwaniu tożsamości. O prozie Andrzeja Stasiuka. In: Między Innymi. Hrsg. von Marek Stanisław, Wojciech Maryjka u. Michał Żmuda. Rzeszów 2009, S. 41.

27 Segel, Harold B.: Andrzej Stasiuk. *Nine*. In: *World Literature Today* 82/1 (2008), S. 68.

päischen Mentors und Mäzens von Stasiuk selbst gern akzeptiert wird, nicht nur weil sein Schaffen ausschließlich auf das Leben kleiner (Karpaten) und großer (Warschau) ostmitteleuropäischer Gemeinschaften fokussiert ist, sondern auch und vor allem auf Grund seiner Tätigkeit im kleinen aber dynamischen Verlag Czarne, den er mit seiner Frau leitet und in dem hauptsächlich unbekannte mitteleuropäische Autor_innen, meistens slavischer Herkunft, in polnischen Übersetzungen herausgegeben werden. „Stasiuk is one of our most recent *Mittleuropa* novelists, a regional classification he seems to accept without objection“²⁸, was aber die Gefahr nicht mindert, mit derartigen Selbst-Klassifikationen eine transnationale Tendenz auf einen gemeinsamen und ziemlich banalen Nenner zu bringen. Interessanterweise scheint dem Autor diese besondere Art mitteleuropäischen Ghettos zu gefallen. Eine Kontrastierung mit Milan Kundera lässt seine Position wie folgt bestimmen:

Stasiuk is what we what [sic] might call an anti-Kundera, the latter being a Slavic writer who left his home region and enjoyed the rare success of adapting to a foreign place and culture [...] a true cosmopolitan who believes that literary fiction must aim high at a notional standard of ‚world literature‘.²⁹

Stasiuks Interesse am Eingang seiner eigenen Texte in die Weltliteratur ist gering, was wahrscheinlich auch sein Image der kalten Indifferenz befördern soll, und was seinen Verlag (Czarne) nicht daran hindert, ausländischen Verlagshäusern Verschiedenes aus seinem überaus reichen Schaffen zur Verfügung zu stellen.

Als ausgemachter Hinterwäldler und mitteleuropäischer Stoiker wäre aber Stasiuk noch kein für das angelsächsische (mit Nachdruck auf Amerika) Publikum leicht zugänglicher Autor, seine Texte keine ausgemachten Kandidaten für die Weltliteratur. Was noch fehlt, sind abendländische Bezüge und eine breite Kontextualisierung seines Werks. Ein Name wirkt hier besonders relevant, vielleicht weil er von Stasiuk selbst in seinen Texten *Fado* und *Taksim* den Lesenden aufgezwungen wurde: „Inspired to produce ‚a Slavic *On the Road*‘, he writes a slow, meditative prose“³⁰; „Stasiuk, often tagged as a Polish Jack Kerouac, describes his own travels through marginal spaces of Central and Eastern Europe“³¹; „a charged-up Polish Jack Kerouac“³²; „His road-river-and-rail narratives have led some to call him the Polish Jack Kerouac“³³. Daran, dass Kerouacs *On the Road* zum engen amerikanischen und breiten Weltliteraturkanon

28 O’Keeffe, Terrence: *Mittleuropa Blues, Perilous Remedies*. Andrzej Stasiuk’s Harsh World. Part 2. In: *Sarmatian Review* 32/1 (2012), S. 1647.

29 O’Keeffe, *Mittleuropa* (wie Anm. 28), S. 1643.

30 Trilling, Daniel: *Fado*. In: *New Statesman* 138/4975 (2009), S. 56.

31 Ballard, Alisa: *Author Profile: Andrzej Stasiuk*. In: *World Literature Today* 82/3 (2008), S. 6.

32 O’Keeffe, *Mittleuropa* (wie Anm. 28), S. 1640.

33 Hopkin, James: *Novel of the week: White Raven*. In: *New Statesman* 130/4520 (2001), S. 55.

gehört, besteht kein Zweifel. In diesem Kontext erscheint auch Stasiuks Werk als Teil einer Strömung der Weltliteratur, vielleicht auch als eine „slavische Varietät“ Kerouacs, der dieselbe Achtung gebührt. Was in den obigen Zitaten angesprochen wird, ist eine Naturalisierung des Textes durch einen Bezug auf die Tradition der Gattung, bei Culler als „models of a genre“³⁴, bei Genette als Architextualität³⁵ bezeichnet, oder aber die von Casanova beschriebene *assimilation*³⁶. Diese Naturalisierung impliziert schon eine Wertung, bedenkt man, dass die heraufbeschworene Tradition als lesenswerte Höhenkammliteratur konnotiert wird. Interessanterweise wird dieser vom Autor selbst gelieferte Bezug nie hinterfragt, da die Kritik mit seiner Selbstinterpretation und Selbstlokalisierung auf der Landkarte der Weltliteratur widerspruchlos einverstanden ist.

Auch andere Bezüge werden festgestellt: Wordsworth, Kafka, Genet, Čapek, Bulgakov, von Rezzori, Kiš, Bulatović, Butor, Calvino, Brecht, Camus usw. Die Rezensionen, Kommentare und Klappentexte wimmeln von Namen und Titeln, die Stasiuks Position in der Weltliteratur definieren, und die selten etwas mehr als nur ein Markenzeichen oder einen Wegweiser darstellen. Es mangelt an anspruchsvolleren Analysen, abgesehen von derjenigen im *Sarmatian Review* (einer amerikanischen Zeitschrift für Slavistik mit Schwerpunkt Polen), die aus offensichtlichen Gründen keine große Leserschaft finden wird. Nur der Autor des Beitrags im britischen (nicht-literarischen) *Prospect* stellt Stasiuks *On the Road to Babadag* (poln. *Jadąc do Babadag*) gemeinsam mit Umberto Eco's *Der Friedhof in Prag*, Günter Grass' *Unterwegs von Deutschland nach Deutschland* und *Parallelgeschichten* von Péter Nádas in einem breiteren Kontext der europäischen Literatur dar³⁷.

Was kann Stasiuk der Weltliteratur anbieten? In den englischsprachigen Kommentaren wird er unter den drei folgenden Aspekten aufgefasst: 1. als Image, 2. als polnischer Jack Kerouac, 3. als Teil der Erscheinung „Literatur (Ost)-Mitteleuropas“. Keiner dieser Aspekte garantiert internationalen Erfolg. Die hier und da ausgedrückte Hoffnung auf eine große Welle von Übersetzungen seiner Werke ist wahrscheinlich nur ein Wunsch jener Lesenden, die tatsächlich Interesse an (Ost)-Mitteleuropa haben. Neue Übersetzungen werden seinem Ruf vermutlich weder schaden noch ihn befördern, da er schon jetzt (mit 6 Übersetzungen in englischer Sprache³⁸) durch teilweise selbst erfundene, teilweise durch rasche Rezensionen aufgezwungene Stereotype

34 Culler, *Structuralist* (wie Anm. 22), S. 145.

35 Genette, Gérard: *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1993, S. 9.

36 Casanova, *The World Republic* (wie Anm. 17), S. 179.

37 Vgl. Evans, Julian: *In Search of Europe*. In: *Prospect* 188 (2011), S. 83–85.

38 *White Raven*, übersetzt von Wiesiek Powaga, 2000; *Tales of Galicia*, übersetzt von Margarita Nafpaktitis, 2003; *Nine*, übersetzt von Bill Johnston, 2007; *Fado*, übersetzt von Bill Johnston, 2009; *On the Road to Babadag*, übersetzt von Michael Kandel, 2011; *Dukla*, übersetzt von Bill Johnston, 2011.

überschüttet ist. Neue Aspekte in den Rezensionen könnten eine Veränderung von Lesekonventionen oder die Erweiterung bisheriger Kontexte bewirken, dabei müsste man aber entweder auf ein wachsendes Interesse an (Ost)-Mitteleuropa oder aber auf einen zumindest europäischen Bestseller von Stasiuk zählen. So kann er in die in einem breiten Sinne begriffene Weltliteratur eingehen, jedoch nur als Teil der Erscheinung „Neue Schriftsteller (Ost)-Mitteleuropas“. Bedenkt man die Unterscheidung von Damrosch, dass der Begriff der Weltliteratur immer um drei Paradigmen oszilliert: „Classics, masterpieces and windows on the world“³⁹, dann sollte vielleicht der Vorschlag in Betracht gezogen werden, ob kollektive Tendenzen nicht eine vierte Kategorie bilden könnten, so wie z. B. „Poesie der deutschen Romantik“ oder „Drama des Siglo de Oro“, deren einzelne Vertreter_innen nicht mehr attraktiv an sich erscheinen und an der Zirkulation der Weltliteratur nur wenig teilhaben, die jedoch in kollektiven Repräsentationen bestimmter Kulturkreise immer noch gelesen und respektiert werden. Vielleicht könnte dies auch eine Chance für die dezidiert „provinzielle“ Literatur (Ost)-Mitteleuropas sein, wodurch die Phrase „*Fado is a must read for all*“⁴⁰, mit der Amazon auf seiner Seite wirbt, dann nicht nur ein Slogan wäre.

Joanna Bator auf Deutsch: Provinzroman von Weltniveau

Ähnlich wie Andrzej Stasiuk erhielt Joanna Bator den wichtigsten polnischen Literaturpreis Nike, ähnlich wie er wurde sie vor allem für ihre Beschreibungen der provinziellen polnischen Enge berühmt, mit dem Unterschied, dass ihre Bewertung des Phänomens Provinz ironisch-kritisch, die von Stasiuk hingegen affirmativ ist. Der preisgekrönte Roman *Ciemno, prawie noc* (2012) liegt noch nicht auf Deutsch vor, einen Widerhall fanden dagegen ihre zwei vorigen Werke: *Sandberg* (poln. *Piaskowa góra*, 2009) und *Wolkenfern* (poln. *Chmurdalia*, 2010), beide übersetzt von Esther Kinsky. Die Kontexte, in denen Joanna Bators Schaffen in Polen steht, sind: Regional- und Provinzliteratur nach 1989 (dafür stehen u. a. die Autor_innen Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk, Paweł Huelle, Stefan Chwin), Frauenliteratur und feministische Literatur (u. a. Manuela Gretkowska, Inga Iwasiów), Gesellschafts-, vor allem Familienkritik (u. a. Wojciech Kuczok, Ignacy Karpowicz) sowie Kritik an den polnischen Realitäten (u. a. Krzysztof Varga, Dorota Masłowska).

Die deutschen Übersetzungen werden u. a. auf der Internetseite [buecher.de](http://www.buecher.de) gepriesen: „Esther Kinsky hat alle Tonarten zwischen Frechheit, Aufgeregtheit und

39 Damrosch, David: Frames for Word Literature. In: Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer. Berlin 2009, S. 501.

40 Agnieszka Macoch, *Cosmopolitan Review*, nach: <http://www.amazon.com/Polish-Literature-Series-Andrzej-Stasiuk/dp/1564785599> (27.06.2015).

Abgeklärtheit virtuos ins Deutsche geholt⁴¹; „Wieder begeistert Bator, von Esther Kinsky in ein prächtiges Deutsch übersetzt, durch eine ausgesuchte Metaphorik“⁴²;

die wichtigste Literaturübertragung aus dem Polnischen seit Dorota Maslowskas genial-rotzigem Debüt *Schneeweiß und Russenrot* von 2002 oder Wojciech Kuczocks *Dreckskerl* von 2003. [...] So sinnlich-detailgenau und erinnerungsgesättigt hat man die sozialistische Kleinstadt- und Plattenbauwelt in der Literatur noch nicht beschrieben gefunden.⁴³

Die Vollkommenheit der Übersetzung erlaubt den Kritiker_innen, weitergehende Schlüsse zu ziehen: „Die deutsche Übersetzung ihres [Bators] Romans *Sandberg* (2012) durch Esther Kinsky war ein literarisches Ereignis. Seither gilt Joanna Bator als eine der wichtigsten neuen Stimmen der europäischen Literatur.“⁴⁴ Von hier aus ist es nur ein Schritt zur Feststellung: „Die polnische Schriftstellerin Joanna Bator ist eine Nomadin, aber ihre Romane, die zum Besten der Gegenwartsliteratur gehören, kehren immer zurück in die Provinz, in der sie aufwuchs.“⁴⁵

Wesentlich sind an dieser Stelle jene rhetorischen Verfahren, mit welchen der Eingang und die Zirkulation in der Weltliteratur begründet und die in diesem Fall unter scheinbar wertneutrale Informationen untergemischt werden. „Eine der wichtigsten neuen Stimmen der europäischen Literatur“ und „Romane, die zum Besten der Gegenwartsliteratur gehören“ bilden einen deutlichen Wertungsstandpunkt. Problematisch scheint jedoch, dass derartige Aussagen nicht widerlegt werden können. Joanna Bator ist relativ unbekannt, sie ist auch keine Bestsellerautorin und wird zudem in der wissenschaftlichen Literatur nicht gerade in übermäßigem Maße besprochen. Ihre Romane werden „gefeiert“, ohne Zweifel, allerdings nur innerhalb gewisser Hierarchien und Interpretationsgemeinschaften. In diesem Fall sind dies die für prominente deutsche Medien (*Süddeutsche Zeitung* und *Die Zeit*) arbeitenden Kritiker_innen und die Lesenden, die ihnen Glauben schenken, was aber nicht ausschließt, dass jemand anderes in anderen Medien (oder gar in denselben) eine Woche später zur „wichtigsten Stimme“ usw. gekürt wird. Somit ziehen diese

41 Müller, Lothar: Madonnen, die wie Phosphor leuchten. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.06.2011. Nach: http://www.buecher.de/shop/buecher/sandberg/bator-joanna/products_products/detail/prod_id/32453868/ (30.06.2015).

42 Kunisch, Hans-Peter: Ein Nachtopf voller Geschichten. In: *Süddeutsche Zeitung*, 08.10.2013. Nach: http://www.buecher.de/shop/buecher/wolkenfern/bator-joanna/products_products/detail/prod_id/38204271/ (30.06.2015).

43 Kämmerlings, Richard: Diese Liebe ist ein Butterfass. http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13045829/Diese-Liebe-ist-ein-Butterfass.html (30.06.2015).

44 Ohne Autor: Joanna Bator: Wolkenfern. <http://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/joanna-bator-wolkenfern-bestenliste/-/id=98456/did=12770598/nid=98456/1wbb1n1/index.html> (30.06.2015).

45 Radisch, Iris: Gesumm im Bienenkorb. <http://www.zeit.de/2013/49/joanna-bator-wolkenfern-roman> (30.06.2015).

Verfahren, die einer potentiellen Kanonisierung dienen, keine großen Konsequenzen für den wissenschaftlichen Diskurs nach sich, da es an einer Institution fehlt, die die Wertung von Kunstwerken regeln könnte, wie z. B. die Pariser *Académie des Beaux Arts* noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Kraft ihres Wertungsverfahrens basierte auf seiner Singularität und dem Glauben des Publikums an seine allgemeine Geltung, was im pluralisierten Mediendiskurs unvorstellbar ist. Das Beispiel Bators spricht Bände – sie kann tatsächlich eine der besten in der Gegenwartsliteratur sein, allerdings kann dies wegen der herrschenden „institutionalisierten Anomie“⁴⁶, die der Vielfalt meinungsbildender Institutionen entspringt und die Möglichkeit beseitigt, zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu unterscheiden, sowie die „besten“ von den „anderen“ zu trennen, weder nachgewiesen noch bestritten werden. Um nicht in der kritischen Sackgasse subjektiver Urteile von objektiver Geltung stecken zu bleiben, muss die Perspektive erweitert werden, und zwar auf die Kategorien, in die Joanna Bator für die deutschen Lesenden eingeordnet wird.

Zum Ersten ist hier die Kategorie Frauen und Feminismus zu nennen. Selbst wenn ihre beiden ins Deutsche übersetzten Romane als „Hymne auf die Weiblichkeit“⁴⁷ oder „weibliche Odyssee“⁴⁸ bezeichnet und mit den Texten Elfriede Jelineks verglichen⁴⁹ werden, bringen sie wenig Neues in den feministischen Diskurs in Deutschland ein, aus dem einfachen Grund, dass der polnische Feminismus nach 1989 im Verhältnis zum westlichen um zirka 30 Jahre im Rückstand lag bzw. sich auf ganz andere gesellschaftliche Verhältnisse bezogen hat. Die Ideen, die in den Texten von Gretkowska oder auch Bator im Nachwende-Polen noch frisch klingen, waren in (West)Deutschland schon in den 1960er und 1970er Jahren geäußert worden. Die Anspielung auf Jelinek hat auch eine andere Bedeutung: Der auf Kritik der Geschlechterunterschiede angelegte sprachliche Humor in *Sandberg* ist eine mehr oder weniger treue Nachdichtung der *Liebhaberinnen* (1975), das gesamte Konzept (triste Existenz in einer patriarchalen Enge) wurde von Bator kaum aktualisiert. Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass Bators Protagonistinnen am Ende aus dieser Enge ausbrechen. Derartige Ideen waren symptomatisch für die Emanzipation der polnischen Frau um das Jahr 1989 und können noch heute als relevant erscheinen⁵⁰, wenn auch in Deutschland eher in sentimentales Flair gehüllt.

46 Bourdieu, Regeln (wie Anm. 11), S. 364.

47 Ohne Autor: Unsere Europa-Wahl. http://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article128361153/Unserre-Europa-Wahl.html (30.06.2015).

48 Ohne Autor: Spycher: Literaturpreis Leuk 2014 an Joanna Bator. <http://www.buchmarkt.de/content/58922-spycher-literaturpreis-leuk-2014-an-joanna-bator-.htm> (30.06.2015).

49 Plath, Jörg: Ein kleinbürgerliches Sittenbild Polens. http://www.deutschlandradiokultur.de/ein-kleinbuergliches-sittenbild-polens.950.de.html?dram:article_id=140091 (30.06.2015).

50 Vgl. Czapliński, Przemysław: Po co pop. In: *Książki 2* (2014), S. 43.

Zum Zweiten sind die Kategorien Generationen-/Familienroman und Jahrhundertpanorama in einem zu nennen. Iris Radisch empfiehlt in ihren „Lesetipps“ auf der Internetseite der *Zeit*:

Es ist eigentlich das, was wir in Deutschland jetzt vermehrt haben, seit einigen Jahren, ein Familienroman, in dem sich die europäische Geschichte spiegelt, also insofern eigentlich nichts Neues [...] Eine Geschichte der Frauen und aus weiblicher Sicht.⁵¹

Die Kritik von Radisch ist dabei durchaus positiv, sie selbst gilt als Bators größte Fürsprecherin in Deutschland, interpretiert sie jedoch gern in bekannten Stichworten. Die Explosion des Generationenromans in Deutschland von 2003 bis jetzt⁵² sowie die nicht zu stillende Sehnsucht der deutschen Lesenden nach Jahrhundertpanoramen im Stile Thomas Manns, der die literarische Produktion regelmäßig Genüge tut (Romane von Günter Grass, Siegfried Lenz, Sten Nadolny, Daniel Kehlmann, Arno Geiger, Eugen Ruge, Michael Köhlmeier, letzters Nino Haratischwili, Thomas Hettche), begleiten auch Lektüren von nicht-deutschen Autor_innen aus dem breit begriffenen Kanon der Weltliteratur. Hier findet sich auch ein Platz für Joanna Bator, ihre Romandilogie wurde in Deutschland als Generationenroman bezeichnet und so gelesen⁵³.

Dieser Umstand ist wahrscheinlich der größte Unterschied zur polnischen Rezeption. In Polen kennt man das Genre „Generationenroman“ nicht, der Begriff selbst erweckt zwar gewisse Assoziationen, vielmehr aber im Sinne des „Generationsromans“ (*powieść pokoleniowa* – „Roman vom Leben einer Generation“), man spricht vom Familienroman (*powieść o rodzinie*) oder der Familiensaga (*saga rodzinna*) und beide Termini sind pejorativ konnotiert – als literarische Seifenopern oder Trivialgeschichten. In Deutschland ersetzt der Generationenroman langsam den Familienroman, ihm werden neue Inhalte und neue, überaus positive Wertungen zugeschrieben, verbunden vor allem mit dem Ideenkomplex kollektives Gedächtnis, Erinnerung, Vergangenheit und Rätsel der Vorfahren. Es wäre analytisch nicht falsch, auch viele polnische Romane der letzten zwei Jahrzehnte als Generationenromane zu etikettieren (Jacek Dehnel *Lala*, Szczepan Twardoch *Drach*, Brygida Helbig *Niebko*, schließlich Bator), der Begriff hat aber die deutsch-polnische Grenze nicht

51 Radisch, Iris: Radischs Lesetipp: „Sandberg“. <http://www.zeit.de/video/2011-07/1050753908001/roman-von-joanna-bator-radischs-lesetipp-sandberg> (27.06.2015).

52 Vgl. Galli, Matteo u. Simone Costagli: Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman. In: Deutsche Familienromane: Literarische Genealogien und internationaler Kontext. Hrsg. von Matteo Galli u. Simone Costagli. München 2010, S. 9.

53 Vgl. Keller, Maren: Generationenroman „Wolkenfern“: Napoleons Nachttopf. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/generationenroman-wolkenfern-von-joanna-bator-ueber-napoleons-nachttopf-a-928013.html> (30.06.2015).

überschritten, und diese hochwertigen Texte als Familiensagas zu bezeichnen käme einem Verriss gleich. Deshalb sind sie in Polen Bücher „über etwas anderes“ als in Deutschland, deshalb auch ließe sich Joanna Bator als „polnische Autorin deutscher Generationenromane“ bezeichnen, in Polen dagegen als Spezialistin für typisch polnische Themenkomplexe.

Als dritter Kontext sind typisch polnische Themenkomplexe zu nennen: Provinz und *polskość* (Polentum). „*Sandberg* ist ein Provinzroman von Weltniveau, angesiedelt in der niederschlesischen Kohlestadt Wabrzych [sic]⁵⁴, in der ehemaligen deutschen Stadt, sei noch hinzugefügt, was den Roman in den Kontext der Vertreibungsliteratur situieren könnte, wären alle Deutschen nicht längst fortgezogen und nur noch als stereotypes Kollektiv irgendwo am Rande des Nachkriegsbewusstseins in Wałbrzych (Waldenburg) präsent. Die meisten Kontroversen erweckt Bator in Polen mit ihrer Kritik des provinzierischen „Polentums“, eines eigenartigen Bündels von Katholizismus, Patriotismus, Antisemitismus, Patriarchat und Alkoholismus, und so kann sie auch in Deutschland gelesen werden, allerdings auf die Gefahr hin, den obigen Komplex mit einem Einblick in die „polnische Seele“ zu verwechseln. Der oft versteckte und raffinierte Sprachwitz Bators, der auf Verwendung umgangssprachlicher Stereotype gründet, bedarf eines tieferen Kulturwissens, als das Buch selbst zu bieten vermag.

Damrosch schreibt: „Works of world literature are best read with an awareness of the work’s original cultural context, but they typically wear this context rather lightly.“⁵⁵ Es stellt sich die Frage, ob mit Joanna Bators Aufstieg in die Weltliteratur ihr Wert nicht lediglich auf die technische Fähigkeit, „Provinz auf Weltniveau“ zu beschreiben, reduziert und ihrer kulturellen Verwurzelung, auf die in der polnischen Rezeption der Schwerpunkt gelegt wird, nicht durch einige deftige Sprachwitze Genüge getan würde. Wenn als eine der Definitionen von Weltliteratur nach Damrosch „writing that gains in translation“⁵⁶ genannt wird, dann ist zu befürchten, dass die polnische Schriftstellerin hierbei eher verlieren und das Schicksal ihres Landsmanns Witold Gombrowicz teilen wird, der trotz bester Übersetzungen als Verfechter des Absurden und Spezialist für Form in der Weltliteratur sein Dasein fristet, ohne dass die seinem Schaffen zugrundeliegende Auseinandersetzung mit dem „Polentum“ außerhalb Polens tatsächlich verstanden worden wäre⁵⁷. Eine große Chance für Bator

54 Knott, Marie Luise: Aufbruch aus dem polnischen Plattenbauglück. http://www.deutschlandfunk.de/aufbruch-aus-dem-polnischen-plattenbauglueck.700.de.html?dram:article_id=85163 (30.06.2015).

55 Damrosch, World (wie Anm. 5), S. 139.

56 Damrosch, World (wie Anm. 5), S. 281.

57 Über derartige Schwierigkeiten in der Rezeption Gombrowicz im Ausland – hier in Frankreich und Tschechien – schreiben: Kuszelska, Milena: Gombrowicz znawstwem podszyty. *Iwona, Ślub i Operetka* czytane we Francji. In: *Literatura polska w świecie*. Tom II: W kręgu znawców. Hrsg. von Romuald Cudak. Katowice 2007, S. 129–131; Miecznicka, Magdalena: Gombrowicz à la française. In: *Teksty Drugie*, Nr. 3 (2002), S. 85; Soliński, Wojciech: Gombrowicz w Czechach? In: *Literatura polska w świecie*. Tom III: Obecności. Hrsg. von Romuald Cudak. Katowice 2010, S. 215.

wäre die Übersetzung ihres preisgekrönten Romans *Ciemno, prawie noc* (*Dunkel, fast Nacht*), eines Psycho-Thrillers mit düsterer Atmosphäre und einer Krimihandlung (ausgezeichnet zu lesen im Kontext der skandinavischen Bestseller dieser Art), aber auch hier lässt sich fragen, wie viel das Buch bezüglich seines Reichtums an hermetisch polnischer Eigenartigkeit und Skurrilität einbüßen würde, vielleicht zugunsten eines idealistisch begriffenen Kosmopolitismus: „Für ihn [Goethe] atmete Weltliteratur einen transnationalen Geist der Toleranz und Offenheit. Es scheint, als habe die große polnische Autorin Joanna Bator Goethes Ideen tief verinnerlicht.“⁵⁸

Dorota Masłowska auf Französisch: *Enfant terrible*

Als „typisch polnisch“ wurden auch Texte von Dorota Masłowska (Jahrgang 1983) etikettiert. Ihre wenigen Bücher, selbst wenn diese stets fulminante Erfolge waren, behandeln das erwähnte „Polentum“ in einem halbsbrecherischen Schwall von Jugendsprache, die kaum nachvollziehbar klingt, ist man mit ihr nicht auf dem Laufenden und kennt nicht all die Register der Popkultur, die hier herangezogen werden. Übersetzungen wären wahrscheinlich ein Gewinn für diese Literatur – Jugendsprache und Popkontexte entwickeln sich allzu dynamisch, um auf Dauer einen festen Bezugspunkt zu bilden, dagegen können sie in Übersetzungen immer wieder aufgefrischt und mit neuen Kontexten angereichert werden. Trotzdem ist die Verblüffung der Autorin verständlich, dass sie überhaupt übersetzt wird – wegen der sprachlichen Kompliziertheit galt sie als unübersetzbar. Heute liegen ihre Werke in mehr als zehn Sprachen vor.

Die französische Rezeption von Masłowska ist vor diesem Hintergrund ein Einzelfall. Als einzige der literarischen Debütant_innen nach 2000 in Polen sowie als eine der wenigen polnischen Schriftsteller_innen überhaupt hatte sie die Möglichkeit, ihr Gesamtwerk (noch ohne die neuesten Texte seit 2014) ins Französische übersetzt zu sehen. Freilich liegt dieser Umstand an ihrem Verlag – Noir sur Blanc ist ein polnisch-schweizerisches Verlagshaus, das die wichtigsten polnischen Schriftsteller_innen den französischsprachigen Lesenden präsentiert. Sogar aus dieser Sichtweise ist Masłowska die meistübersetzte und -kommentierte polnische Autorin. Vor diesem Hintergrund ragen zwei Texte heraus: der Roman *Polococktail party* (poln. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, 2002, dt. *Schneeweiß und Russenrot*), das bislang größte literarische Ereignis Polens im 21. Jahrhundert, sowie der Hip-Hop-Roman *Tchatche ou crève* (poln. *Paw królowej*, 2005, dt. *Die Reiherkönigin. Ein Rap*), für den sie den Nike-Preis bekam. Ihre Romane erweckten Aufmerksamkeit und wurden nicht nur in der Literaturpresse, sondern auch in den größten Zeitungen (u. a. *Le*

58 Schwartz, Tobias: Kosmopolitisch. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kosmopolitisch/9252858.html> (30.06.2015).

Monde, Le Soir) rezensiert, wobei die Besprechungen fast ausschließlich lobend bis enthusiastisch ausfielen, wenn auch die Analyse der populärsten Literatur-Webseiten und -foren (Babelio, SensCritique) von keiner großen Leserschaft zeugt.

Auffallend in den französischsprachigen Rezensionen ist der Verzicht auf Analysen, die in Verbindung mit beinahe dithyrambischen Tönen und überall reproduzierbaren biografischen Gemeinplätzen (der erste Roman der jungen Rebellin geschrieben noch vor dem Abitur im Alter von 19 Jahren, der Nike-Preis drei Jahre später, die interessanteste Stimme der polnischen Literatur) umso mehr ins Auge fällt. Es fehlt an tiefen, gut zugänglichen Analysen, der Großteil konzentriert sich auf die Sprache, die narkotischen Visionen, die postmoderne Aura sowie die Atmosphäre des Skandals. Allerdings lassen sich gewisse Rezeptionstendenzen ausmachen, in denen „der Glaube an den Wert“⁵⁹ ihrer Texte auf eine marktspezifische Weise produziert wird.

Symptomatisch ist das Interesse am polnischen Erfolg Masłowskas. Der französische und der polnische Literaturmarkt sowie ihre Verkaufszahlen sind unterschiedlich und 50 000 verkaufte Exemplare ihres Erstlings, mit denen die Rezensionen zu beeindrucken versuchen, müssen diesen Eindruck nicht unbedingt bestätigen. Dennoch wird gern konstatiert: „Ihr Text wurde ein Blitzerfolg sowohl bei Kritikern als auch Lesern und eröffnete den Weg für eine brillante Karriere, die mit dem renommiertesten Literaturpreis in Polen gekrönt wurde: der Nike“⁶⁰. *Le Monde* bezeichnet sie als „Komet am literarischen Himmel Polens“⁶¹, *Le Magazine Littéraire* ist erstaunt über den „Prix Goncourt im Alter von 21, für einen Text von knapp 150 Seiten“⁶² (damit ist der Nike-Preis gemeint, der eine polnische Entsprechung des Prix Goncourt ist, was aber nicht erklärt wird), *L'Express* erwähnt, dass der polnische Präsident sie zum Frühstück eingeladen hat, von den Medien, die sich um ihren Roman „gerissen haben“ („les médias se l'arrachent“)⁶³, ganz zu schweigen. Amazon erwähnt zahlreiche Übersetzungen⁶⁴, die Webseite ihres Verlags Theateraufführungen im Ausland⁶⁵, die französische Wikipedia stellt Parallelen sowohl zum frühen Debüt von

59 Bourdieu, Regeln (wie Anm. 11), S. 362.

60 „Son texte a connu un succès foudroyant tant auprès des critiques que des lecteurs, ouvrant la voie à une brillante carrière, couronnée par le prix littéraire le plus prestigieux en Pologne: Nike“ (Übersetzung R. P.). Hładki, Paweł: De la polonité selon Dorota Masłowska. <http://itineraires.revues.org/879> (30.06.2015).

61 Châtelot, Christophe: Une comète dans le ciel littéraire polonaise. http://www.lemonde.fr/archive/s/article/2004/04/29/p-dorota-maslowska-une-comete-dans-le-ciel-litteraire-polonais-p_4296315_1819218.html?xtmc=maslowska&xtcr=4 (30.06.2015).

62 „Le Goncourt à 21 ans avec un texte d'à peine 150 pages“ (Übersetzung R. P.). Ohne Autor: Tchatche ou crève, de Dorota Masłowska. <http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/tchatche-ou-creve-dorota-maslowska-16-12-2010-31521> (30.06.2015).

63 Vantroys, Carole: Polococktail party. http://www.lexpress.fr/culture/livre/polococktail-party_808768.html (30.06.2015).

64 <http://www.amazon.fr/Tchatche-ou-cr%C3%A8ve-Dorota-Maslowska/dp/2882502087> (30.06.2015).

65 <http://www.leseditionsnoirsurblanc.fr/fiche-auteur2645/dorota-maslowska> (30.06.2015).

Françoise Sagan (*Bonjour Tristesse*, 1954) als auch zur Karriere von Witold Gombrowicz (Debüt *Ferdydurke*, 1937) auf⁶⁶. Es werden jedoch wenige andere Literaturbezüge aufgezeigt, wahrscheinlich wegen der „Fremdheit“ von Masłowskas Schreiben, das wenig Ähnlichkeit mit herkömmlichen Mustern aufweist.

Die wichtigste polnische Kontroverse in Bezug auf Masłowska – ist das überhaupt Literatur?⁶⁷ – wird nicht erwähnt, hingegen das polnische Etikett *enfant terrible* (verbreitet in den größten polnischen Zeitschriften, u. a. *Wprost*, *Polityka*) gern aufgegriffen. Ihr Erfolg sollte wahrscheinlich als auf ihrem jungen Alter und ihrer rebellischen Natur fußend erklärt werden und die sinkende Zahl der französischen Kommentare in den letzten Jahren zeugt davon, dass sich diese image-getriebene Kampagne langsam erschöpft. Masłowskas Bücher, obwohl immer kritisch, haben schon längst die avantgardistische Aura verloren, sie selbst inszeniert sich jetzt auf eine andere, hintersinnige Weise. Als Autorin von *Polococktail party* hatte sie ihren Platz im „counter-canon“⁶⁸ der Weltliteratur und als solche wird sie immer noch bei ihren Neuveröffentlichungen gepriesen. Offen bleibt die Frage, ob sie außerhalb Polens noch in den Kernkanon bzw. „hypercanon“⁶⁹ aufgenommen werden wird. Wenn schon, dann am ehesten auf dem deutschen oder russischen Markt, wo ihre Bücher weniger bombastisch, jedoch weit tiefer und stärker rezipiert wurden.

Zusammenfassung

Die obigen Analysen müssen oberflächlich bleiben, der Fokus lag dabei auf dem Vergleich dreier literarischer Karrieren polnischer Autor_innen in drei diversen Kulturkreisen, der Analyse unterzogen wurden hierbei ausschließlich Debatten, die von Prominenten oder prominenten (und anonymen) Rezensionen öffentlich geprägt werden. Wichtig ist, dass nicht die Texte der genannten Schriftsteller_innen selbst herangezogen wurden, sondern der Schwerpunkt der Analyse auf dem medialen Bild der Autor_innen und ihrer Werke im gegebenen Kulturkreis sowie auf den Strategien für ihre internationale Verbreitung lag, und nicht auf der künstlerischen Qualität ihrer Texte. Bedenkt man, dass immer mehr Kanons extrem subjektiv und

66 https://fr.wikipedia.org/wiki/Dorota_Mas%C5%82owska (30.06.2015).

67 Über die heftige Rezeption des Romans nach der Zuerkennung des Nike-Preises schreiben: Radziwon, Marek: Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną, Masłowska, Dorota – recenzja Marka Radziwona. <http://wyborcza.pl/1,81848,1482020.html> (4.12.2015); Nowakowska, Maria Magdalena: Językowe zwierciadło świata „dresiarzy“ (i nie tylko) w powieści D. Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną“. In: *Súčasná jazyková komunikácia v interdisciplinárnych súvislostiach*. Hrsg. von Vladimír Patráš. Banská Bystrica 2004, S. 493–494.

68 Damrosch, *Frames* (wie Anm. 39), S. 511.

69 Damrosch, *Frames* (wie Anm. 39), S. 511.

nur kraft der symbolischen Macht des Akteurs in Gang gesetzt werden, wie es bei Frédéric Beigbeder und seinem *Premier bilan après l'Apocalypse* (2011) zu beobachten ist, dann scheint der Gedanke nicht abwegig und gar legitim, bei der Untersuchung der Kanons Methoden zu applizieren, die weniger den Wert literarischer Werke beachten als das, was über sie gesagt wird.

Literaturverzeichnis

- Ballard, Alisa: Author Profile: Andrzej Stasiuk. In: *World Literature Today* 82/3 (2008), S. 6.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main 2001.
- Boykewich, Stephen: *Tales of Galicia*. In: *Chicago Review* 51/1–2 (2005), S. 298–301.
- Casanova, Pascale: *The World Republic of Letters*. Übersetzt von M. B. DeBevoise. Cambridge 2007.
- Châtelot, Christophe: *Une comète dans le ciel littéraire polonaise*. http://www.lemonde.fr/archives/article/2004/04/29/p-dorota-maslowska-une-comete-dans-le-ciel-litteraire-polonais-p_4296315_1819218.html?xtmc=maslowska&xtcr=4 (30.06.2015).
- Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. New York 1976.
- Czapliński, Przemysław: *Po co pop*. In: *Książki 2* (2014), S. 42–45.
- Damrosch, David: *Frames for World Literature*. In: *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer. Berlin 2009, S. 469–515.
- Damrosch, David: *What Is World Literature?* Princeton 2003.
- Dörner, Andreas u. Ludgera Vogt: *Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British Cultural Studies*. Wiesbaden 2013.
- Evans, Julian: *In Search of Europe*. In: *Prospect* 188 (2011), S. 83–85.
- Galli, Matteo u. Simone Costagli: *Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman*. In: *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. Hrsg. von Matteo Galli u. Simone Costagli. München 2010, S. 7–20.
- Genette, Gérard: *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1993.
- Hładki, Paweł: *De la polonité selon Dorota Masłowska*. <http://itineraires.revues.org/879> (30.06.2015).
- Hopkin, James: *Novel of the week: White Raven*. In: *New Statesman* 130, Issue 4520 (2001). S. 55–55.
- Illouz, Eva: *Die neue Liebesordnung. Frauen, Männer und Shades of Grey*. Aus dem Englischen von Michael Adrian. Berlin 2013.
- Kamiński, Arkadiusz: *Środkowy Europejczyk w czasie i przestrzeni, czyli o poszukiwaniu tożsamości. O prozie Andrzeja Stasiuka*. In: *Między Innymi*. Hrsg. von Marek Stanisław, Wojciech Maryjka u. Michał Żmuda. Rzeszów 2009, S. 41–49.
- Kämmerlings, Richard: *Diese Liebe ist ein Butterfass*. http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13045829/Diese-Liebe-ist-ein-Butterfass.html (30.06.2015).
- Keller, Maren: *Generationenroman „Wolkenfern“: Napoleons Nachttopf*. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/generationenroman-wolkenfern-von-joanna-bator-ueber-napoleons-nachttopf-a-928013.html> (30.06.2015).
- Knott, Marie Luise: *Aufbruch aus dem polnischen Plattenbauglück*. http://www.deutschlandfunk.de/aufbruch-aus-dem-polnischen-plattenbauglueck.700.de.html?dram:article_id=85163 (30.06.2015).
- Kunisch, Hans-Peter: *Ein Nachttopf voller Geschichten*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 08.10.2013. Nach: http://www.buecher.de/shop/buecher/wolkenfern/bator-joanna/products_products/detail_prod_id/38204271/ (30.06.2015).

Rafał Pokrywka

- Kusztelska, Milena: Gombrowicz znawstwem podsztyty. *Iwona, Ślub i Operetka* czytane we Francji. In: Literatura polska w świecie. Tom II: W kręgu znawców. Hrsg. von Romuald Cudak. Katowice 2007, S. 123–135.
- Macoch, Agnieszka: Cosmopolitan Review, nach: <http://www.amazon.com/Polish-Literature-Series-Andrzej-Stasiuk/dp/1564785599> (27.06.2015).
- Miecznicka, Magdalena: Gombrowicz à la française. In: *Teksty Drugie* 3 (2002), S. 81–98.
- Müller, Lothar: Madonnen, die wie Phosphor leuchten. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.06.2011. Nach: http://www.buecher.de/shop/buecher/sandberg/bator-joanna/products_products/detail/prod_id/32453868/ (30.06.2015).
- Neuhaus, Stefan: *Literaturvermittlung*. Wien 2009.
- Nowakowska, Maria Magdalena: Językowe zwierciadło świata „dresiarzy” (i nie tylko) w powieści D. Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną”. In: *Súčasná jazyková komunikácia v interdisciplinárnych súvislostiach*. Hrsg. von Vladimír Patráš. Banská Bystrica 2004, S. 493–501.
- O’Keeffe, Terrence: *Mitteleuropa Blues, Perilous Remedies*. Andrzej Stasiuk’s Harsh World. Part 2. In: *Sarmatian Review* 32/1 (2012), S. 1640–1649.
- Ohne Autor_in: Joanna Bator: *Wolkenfern*. <http://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/joanna-bator-wolkenfern-bestenliste/-/id=98456/did=12770598/nid=98456/1wbb1n1/index.html> (30.06.2015).
- Ohne Autor_in: *Spycher: Literaturpreis Leuk 2014 an Joanna Bator*. <http://www.buchmarkt.de/content/58922-spycher-literaturpreis-leuk-2014-an-joanna-bator-.htm> (30.06.2015).
- Ohne Autor_in: *Tchatche ou crève*, de Dorota Masłowska. <http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/tchatche-ou-creve-dorota-maslowska-16-12-2010-31521> (30.06.2015).
- Ohne Autor_in: *Unsere Europa-Wahl*. http://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article128361153/Unsere-Europa-Wahl.html (30.06.2015).
- Ohne Autor_in: <http://www.amazon.fr/Tchatche-ou-cr%C3%A8ve-Dorota-Maslowska/dp/2882502087> (30.06.2015).
- Ohne Autor_in: <http://www.leseditionsnoirsurblanc.fr/fiche-auteur2645/dorota-maslowska> (30.06.2015).
- Ohne Autor_in: https://fr.wikipedia.org/wiki/Dorota_Mas%C5%82owska (30.06.2015).
- Plath, Jörg: *Ein kleinbürgerliches Sittenbild Polens*. http://www.deutschlandradiokultur.de/ein-kleinbuergerliches-sittenbild-polens.950.de.html?dram:article_id=140091 (30.06.2015).
- Puchner, Martin: *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton 2005.
- Radisch, Iris: *Gesumm im Bienenkorb*. <http://www.zeit.de/2013/49/joanna-bator-wolkenfern-roman> (30.06.2015).
- Radisch, Iris: *Radischs Lesetipp: „Sandberg“*. <http://www.zeit.de/video/2011-07/1050753908001/roman-vo-n-joanna-bator-radischs-lesetipp-sandberg> (27.06.2015).
- Radziwon, Marek: *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Masłowska, Dorota – recenzja Marka Radziwona. <http://wyborcza.pl/1,81848,1482020.html> (4.12.2015).
- Rippl, Gabriele u. Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013.
- Schwartz, Tobias: *Kosmopolitisch*. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kosmopolitisch/9252858.html> (30.06.2015).
- Segel, Harold B.: Andrzej Stasiuk. *Nine*. In: *World Literature Today* 82/1 (2008), S. 68–69.
- Soliński, Wojciech: *Gombrowicz w Czechach?* In: *Literatura polska w świecie. Tom III: Obecności*. Hrsg. von Romuald Cudak. Katowice 2010, S. 205–217.
- Szczepaniak, Monika: *On the Road auf slawisch*. *Figurationen des Aufbruchs in der Prosa von Andrzej Stasiuk*. In: *Poetiken des Auf- und Umbruchs*. Hrsg. von Dagmar von Hoff, Monika Szczepaniak, Lena Wetenkamp. Frankfurt am Main 2013, S. 19–34.
- Trilling, Daniel: *Fado*. In: *New Statesman* 138/4975 (2009), S. 56–56.
- Vantroys, Carole: *Polococktail party*. http://www.lexpress.fr/culture/livre/polococktail-party_808768.html (30.06.2015).
- Wegmann, Thomas: *Einleitung*. In: *Markt. Literarisch*. Hrsg. von Thomas Wegmann. Bern 2005, S. 7–19.
- White, Hayden: *Conventional Conflicts*. In: *New Literary History* 13 (1981), S. 145–160.

„Out of nation“. Konstruktionen des (post)jugoslawischen literarischen Feldes bei Dubravka Ugrešić

Das wachsende Interesse von Literaturkritik und Literaturwissenschaft an transkulturellen literarischen Phänomenen besonders seit den 1990er Jahren verwundert angesichts globaler Entwicklungen ebenso wenig wie die Vielzahl der Klammerbegriffe für die entsprechenden Bereiche der Literaturlandschaft, die sich der eindeutigen Festlegung notorisch widersetzen. In der Reihe dieser Begriffe, die von ‚Migrantenliteratur‘ und ‚Minderheitenliteraturen‘ über ‚inter-‘ und ‚transkulturelle Literatur‘ bis zu ‚Literaturen ohne festen Wohnsitz‘¹ reicht, entspricht der Begriff einer ‚neuen Weltliteratur‘² wohl am ehesten dem Anspruch, die herkömmlichen Klassifikationssysteme und Grenzziehungen aufzubrechen, ohne dabei neuen Ghettoisierungen terminologisch Vorschub zu leisten.³ Neu an dem Konzept einer ‚neuen Weltliteratur‘, folgt man etwa Rosendahl Thomsen, ist das neu zu verhandelnde Verhältnis zwischen einem vorausgesetzten globalen Literatursystem und den in systematischer Perspektive als nachgeordnet erscheinenden sprachlichen, kulturellen und regionalen Besonderheiten.⁴

Ein „gravierendes Mißverständnis“ wäre es allerdings, so Ottmar Ette,

wollte man die Literaturen ohne festen Wohnsitz als eine ‚Literatur ohne Grenzen‘ begreifen. Denn der Blick auf die Phänomene jenseits und quer zur Nationalliteratur versteht sich nicht als schrankenlos entgrenzend: keine Literatur ohne Grenzen.⁵

1 Ette, Ottmar: ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz. Berlin 2005.

2 Vgl. Hofmann, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn 2006, S. 59 u. 237.

3 Zu dem Begriffswandel vgl. Schmitz, Helmut: Einleitung: Von der nationalen zur internationalen Literatur. Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Hrsg. von Helmut Schmitz. Amsterdam/New York 2009, S. 7–15, bes. S. 12.

4 „World literature in this sense acknowledges the existence of a world literary system, which is arguably a more realistic way to describe the history of the world's literature than the prevailing national and comparative paradigms.“ Thomsen, Mads Rosendahl: Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures. New York 2008, S. 5.

5 Ette: ZwischenWeltenSchreiben (wie Anm. 1), S. 15.

Keine neue Universalisierung, etwa im Zeichen kommodifizierter literarischer Formen, steht also im Fokus transnationaler Zugänge zur Literatur, sondern die Multiplikation und Verflechtung der Perspektiven und der entsprechenden Bestände an Weltwissen. Dem entsprechend kann

[e]ine transareale (Literatur-)Wissenschaft [...] ebensowenig auf die nationalliterarischen Traditionslinien und auf die Ergebnisse der Regionalforschung, der Area Studies, verzichten, wie es einer transdisziplinär ausgerichteten Wissenschaft erlaubt sein dürfte, disziplinäre und interdisziplinäre Forschungsergebnisse zu vernachlässigen.⁶

Was gemeint ist, kann ex negativo mit dem kritischen Verweis auf ein jüngst erschienenen literaturkritisches Kompendium zur ‚neuen Weltliteratur‘ illustriert werden: Hier wird das Kapitel über literarische Texte zur „balkanische[n] Katastrophe“ im „Bürgerkriegsland“ Jugoslawien mit dem perspektivisch ungebrochenen, also wörtlich gemeinten Satz eröffnet: „Jugoslawien existiert seit jeher in zweifacher Gestalt – als reales balkanisches Tohuwabohu und als Mythos.“ Anschließend werden alle gängigen Balkan-Stereotypen – in demonstrativer Verkennung ihres epistemologischen Status und somit die Ergebnisse der Balkanismus-Debatte ignorierend – beim Wort genommen und schließlich zur Bezugswelt der Literatur erklärt: „All dies macht den Balkan zum unendlich formbaren Rohmaterial für Literatur. Der Erzählstoff kann Autoren aus Jugoslawien nie ausgehen.“⁷

Freilich unterscheiden sich die einzelnen inter- und transkulturell positionierten Texte im Hinblick auf das Maß, in welchem sie die Voraussetzungen zur Entschlüsselung ihrer Bedeutungspotenziale offen legen oder an die Erkundungsleistung der Leser_innen delegieren; das Maß, in dem sie divergente In- und Outsider-Lesarten anlegen; das Maß, in dem sie stereotype Erwartungshaltungen bestätigen oder hinterfragen. Ebenso unterscheiden sich die Deutungsansprüche der individuellen Lektüre, der Literaturkritik und der Literaturwissenschaft. Doch gerade für die ‚hybriden‘ Texte der ‚neuen Weltliteratur‘ dürfte ein differenzierter Umgang mit unterschiedlichen kulturellen Kontexten – somit auch eine Auseinandersetzung mit dem Tohuwabohu des pauschalen Fernblicks auf Fremdheit und Alterität – als Qualitätsmerkmal gelten. Die Lektüren sollten hinter dieses Qualitätsmerkmal, so es im konkreten Text realisiert wird, selbstverständlich nicht zurückfallen.

Bei transkulturellen Gegenwartsautor_innen mit Bezug zum Raum des ehemaligen Jugoslawien steht die literarische Verhandlung von Grenzen und Zuordnungen im Zusammenhang mit dem realpolitischen Komplex des jugoslawischen Zerfalls und seiner Hintergründe. Dieser Komplex wird bis heute, quer durch die öffent-

6 Ette: *ZwischenWeltenSchreiben* (wie Anm. 1), S. 17.

7 Löffler, Sigrid: *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*. München 2014, S. 300 und 301.

lichen und wissenschaftlichen Diskurse, höchst kontrovers diskutiert.⁸ In diesem Zusammenhang erweist sich der methodologisch selbstverständliche Zugriff der literaturwissenschaftlichen Reflexion auf die „nationalliterarischen Traditionslinien und auf die Ergebnisse der Regionalforschung“⁹ als heikles Unterfangen, bedeutet er doch die Positionierung in einer offenen Debatte mit geringer Konsensbildung. Nicht zuletzt diese zur Skepsis mahnende Konstellation dürfte dazu beigetragen haben, dass das Studium der zeitgeschichtlichen Hintergründe und Zusammenhänge zum Raum des ehemaligen Jugoslawien gelegentlich ersetzt wird durch die Lektüre *literarischer* Texte als *zeitgeschichtlicher* Zeugnisse – mit entsprechenden Folgen für die internationale Dissemination diffuser Vorstellungen vom jugoslawischen Komplex.

Wie intensiv die regional verankerte und entsprechend zu rekonstruierende Bezugnahme transarealer Literatur auf Grenzen und Zuordnungen gerade dort sein kann, wo Grenzen überwunden und Zuordnungen verweigert werden, soll am Beispiel von Dubravka Ugrešić aufgezeigt werden. Fragen der literarischen Zugehörigkeit sind bei der bis Anfang der 1990er Jahre in Zagreb, seit 1993 überwiegend in Amsterdam lebenden Exilautorin nicht nur in biographischer und wirkungsgeschichtlicher Perspektive, sondern vor allem thematisch brisant, da diese Fragen in ihren Romanen (seit *Forsiranje romana-reke*, 1988) und zahlreichen Essays (seit dem Band *Američki fikcionar*, 1993) intensiv verhandelt werden. Grundlegend für den Chronotopos ihrer Texte ist die Entwicklung von einem verschwundenen Herkunftsland (Jugoslawien) zu einer im Zuge der Zerfallskriege erfolgten Neuordnung (Nationalstaat), auf die mit dem leiblichen und literarischen Auszug reagiert wird (die Existenz in einer „Literaturzone *out of nation*“¹⁰). Das Vorher-Nachher-Schema wird in der reflexiven Brechung der fiktiven Protagonistinnen und essayistischen Aussagesubjekte allerdings zu einer multivektorialen Bewegung zwischen Zeitschichten und Räumen, zwischen alten und neuen Verortungen einerseits, notorischer Ortlosigkeit andererseits. Aber auch das zugespitzte Entwicklungsschema selbst, das in den Essays explizit als geschichtsdiagnostisches entworfen wird, ist als literarischer Entwurf und diskursives Konstrukt zu verstehen, die im polemischen Dauerdiallog mit den Akteur_innen der Umbrüche im (post)jugoslawischen Literaturbetrieb stehen. Die Rekonstruktion dieser Bedeutungsschicht verlangt nach einem Exkurs zum literarischen Feld in Jugoslawien und danach.¹¹

8 Zur interdisziplinären Diskussion der ‚Zerfallsgeschichte‘ siehe Previšić, Boris u. Svjetlan Lacko Vidulić (Hrsg.): *Traumata der Transition. Erfahrung und Reflexion des jugoslawischen Zerfalls*. Tübingen 2015.

9 Ette: *ZwischenWeltenSchreiben* (wie Anm. 1), S. 17.

10 Ugrešić, Dubravka: *Evropa u sepiji*. Zagreb 2014 (ES), S. 274 („*out of nation* književnom zonom, skraćeno ON-zonom“).

11 Ausführlicher zu den historischen Hintergründen und Entwicklungen: Lacko Vidulić, Svjetlan: *Jugoslawische Literatur. Kurzer Abriss zur langen Geschichte eines produktiven Phantoms*. In: Previšić u. Lacko

Literatur in Jugoslawien: zwischen ‚Integralismus‘ und ‚Partikularismus‘

Zum Literaturbetrieb im ehemaligen Jugoslawien finden sich überraschend wenig systematische Darstellungen – vor wie nach der Wende. Zwischen der diskursiven Zurückhaltung davor und der diskursiven Verdrängung danach besteht trotz Epochenwelle eine im Zeichen der ‚nationalen Frage‘ stehende Kontinuität, dessen Hintergründe es im Folgenden zu erhellen gilt. Die kulturpolitische Entwicklung vor der Wende war maßgeblich von dem Kräftespiel integralistischer (Stichwort: ‚jugoslawische Literatur‘) und föderalistischer Tendenzen (Stichwort: ‚Literaturen der Völker und Völksgemeinschaften Jugoslawiens‘) geprägt. Dieses Kräftespiel wurde seit den 1960er Jahren zunehmend *gegen* die Skylla des ‚Integralismus‘ (kritisch: ‚Unitarismus‘) und *für* die Charybdis des ‚Föderalismus‘ (kritisch: ‚Partikularismus‘) entschieden. Mit der empfindlichen Balance der seit den 1970er Jahren zunehmend emanzipierten föderalen Einheiten bzw. ihrer politischen und intellektuellen Eliten ging der Konsens der Nichteinmischung in die Belange der anderen Einheiten einher, womit auch das Unbehagen gegenüber gesamtjugoslawischen Perspektiven im Bereich der Literaturgeschichtsschreibung, der Lexikographie und der Literaturwissenschaft großteils zu erklären ist.¹²

Anhand unsystematischer Quellen – wobei das kommunikative Gedächtnis nicht die schlechteste ist¹³ – sind die ehemaligen Verhältnisse freilich unschwer zu rekonstruieren. Der literarische Alltag in Jugoslawien fand in einem asymmetrisch verschachtelten Literaturbetrieb statt, der folgendermaßen gegliedert war: (1) die ‚sprachseparaten‘ Literaturräume der slowenischen, makedonischen und kosovo-albanischen Literatur; (2) der geographisch und kulturpolitisch zentrale ‚serbokroatische‘ Literaturraum; (3) der überregionale, gesamtjugoslawische Literaturraum, dominiert von dem ‚serbokroatischen‘ Raum (dessen Sprachvarietäten in den Bildungsschichten in ganz Jugoslawien geläufig waren), mit diesem jedoch nicht identisch. Der Literaturbetrieb – auch innerhalb des ‚serbokroatischen‘ Raums – war

Vidulić, Traumata (wie Anm. 8), S. 161–182. Der nachfolgende Exkurs übernimmt aus dieser Publikation Thesen und Wortlaut.

12 Die Literaturgeschichtsschreibung in der Zeit nach Verabschiedung des ‚Unitarismus‘ hat weder eine gesamtjugoslawische Literaturgeschichte hervorgebracht, noch wird in den nationalliterarischen Kompendien auf den gesamtjugoslawischen Literaturbetrieb eingegangen. Der meines Wissens einzige Versuch einer umfassenden literatursoziologischen Untersuchung zum gesamtjugoslawischen Literaturbetrieb wurde prompt im Zusammenhang mit unitaristischen Vorwürfen verrissen: Sveta Lukić: *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965). Rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*. Beograd 1968. Im lexikographischen Diskurs wurde der gesamtjugoslawische Literaturbetrieb erstmals (!) unmittelbar vor der Wende dargestellt: *Enciklopedija Jugoslavije*, 2. Ausg., Bd. 6 (1990), Stichwort: Jugoslavija, Abschnitt IX: Kultura, S. 517–570, hier S. 539ff.

13 Mein Dank gilt Zvonko Kovač, Pavao Pavličić und Krešimir Nemeč.

dezentral gegliedert; in den einzelnen Republiken aber vor allem auf die Hauptstädte konzentriert. Somit ging es um einen plurizentrischen Betrieb mit den „traditionell starke[n] staatliche[n], kulturelle[n]/nationale[n] Zentren (Belgrad, Zagreb, Ljubljana, Skopje, Titograd)“ sowie den „multikulturelle[n] Republik- bzw. Provinz-Zentren (Sarajevo, Novi Sad, Priština)“¹⁴. Dieser plurizentrische und multikulturelle Betrieb ergab ein System konzentrischer Kreise mit unterschiedlich offenen Grenzen. Sowohl in den ‚sprachseparaten‘ Räumen als auch in dem zentralen ‚serbokroatischen‘ Raum stellte die literarische Szene der föderalen Einheiten, konzentriert in den Hauptstädten, den primären Bezugsraum der meisten literarischen Akteur_innen (im Sinne von P. Bourdieus Feldtheorie: nicht nur auf Personen bezogen) dar. In literatursoziologischer Sicht könnte von semi-autonomen literarischen Feldern oder ‚Subfeldern‘ die Rede sein, die teilweise in das gesamtjugoslawische literarische ‚Suprafeld‘ hinein spielten, wobei der Vorstoß einzelner Akteur_innen auf der Bundesebene in der Regel einen Erfolgsmaßstab darstellte (‚jugoslavenski kriterij‘). Zu den Inhaber_innen von Positionen im Suprafeld gehörten – neben den überregional aktiven aus den Subfeldern, einschließlich Teilen der Literaturkritik – auch eine Reihe bundesstaatlicher Akteur_innen eines genuin gesamtjugoslawischen Literaturbetriebs: Gruppenbildungen, gemeinsame Zeitschriftenredaktionen, gemeinsame Verlagsprojekte, Elemente eines landesweiten Vertriebsnetzes, überregionale Theaterprojekte, überregionale Medienformate, Theaterfestivals, gesamtjugoslawische Literaturpreise u. a.

Die ‚differenzierte Einheit‘ eines jugoslawischen literarischen Feldes beruhte nicht zuletzt auf wirtschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen im sozialen Raum und im Feld der Macht: auf gesamtjugoslawischen Kontexten in landesspezifischen Konstellationen. Zur Illustration der schwer fassbaren Dynamik im literarischen Pluri-Feld, in dem das Gemeinsame trennen, das Differente verbinden konnte, sei auf das Phänomen des ‚dezentralisierten Stalinismus‘¹⁵ hingewiesen. Nachdem seit Anfang der 1970er Jahre auch die Instrumente der politischen Repression im Namen des föderalistischen Prinzips dezentralisiert wurden, ging die (im osteuropäischen Vergleich ‚weiche‘) politische Kontrolle der kulturellen Produktion auf die autonomen Parteiorgane der Landes- und Ortsebene über. Dies hatte zur Folge, dass an unterschiedlichen Standorten das Maß politischer Repression bzw. Toleranz stark variieren konnte, ein Anathema in Belgrad oder Sarajevo keinerlei Folgen für die Aufnahme in Zagreb oder Ljubljana haben musste und vice versa. Diese Verhältnisse waren ein augenfälliges Symptom des Partikularismus in dem bis in den repressiven Apparat hinein dezentralisierten sozialen Raum. Die gleiche

14 Enciklopedija Jugoslavije (wie Anm. 12), S. 568. Alle Übersetzungen aus dem Kroatischen sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, von S. L. V.

15 Ausdruck im Jargon der Zeitgenossen. Gespräch mit Pavao Pavličić am 5.4.2013.

Konstellation regte jedoch eine (mediale oder auch leibliche) innerjugoslawische Mobilität proskribierter Autor_innen an und wurde somit zum Faktor des kulturellen Austauschs.¹⁶

Das Spannungsverhältnis von Landes- und Bundesebene, von integralistischen und zentrifugalen Tendenzen spielte in vielen sozialen Bereichen, so auch im Kulturbetrieb eine bedeutende Rolle; in der Musik- und Kunstszene allerdings weit weniger als in der Literaturszene, die auf den Umgang mit sprachlich-kulturellen Differenz(konstrukt)en unmittelbar angewiesen war. Die Klagen über den unzureichenden und administrativ verfilzten kulturellen Austausch („međurepublička kulturna suradnja“) über die innerjugoslawischen Grenzen und andere Hindernisse („umjetne prepreke“) hinweg ergaben die Diagnose einer „zunehmende[n] Parzellierung des jugoslawischen Kulturraums“¹⁷. Der Diskurs macht deutlich, dass die kulturelle Integration nicht per se existierte und als solche der Zerschlagung durch die Nationalist_innen harhte, sondern permanenter Leistungen zu ihrem Aufbau und ihrer Aufrechterhaltung bedurfte, und zwar nicht erst in der ‚dekadenten Phase‘ der 80er Jahre.¹⁸ Die integrativen Bemühungen auf jugoslawische Art fanden mit der politischen Desintegration allerdings ein endgültiges Ende.

Die Wende im literarischen Feld

In den unterschiedlichsten Narrativen zur postjugoslawischen Transformation begegnet man immer wieder der Vorstellung von einer Explosion des Nationalismus um 1990, die über die rapide Rekonstruktion der Identitäten, eine aufgezwungene Revision der Erinnerungskultur und die gewaltvolle Etablierung von Nationalstaaten das Ende eines vergleichsweise stabilen multikulturellen Staates herbeigeführt hat. Zu den Aspekten des so gesehenen Umbruchs gehört dann auch die abrupte Aufspaltung eines gemeinsamen Kulturraums in nationalkulturelle Teilräume, die ge-

16 So auch Dubravka Ugrešić in: *Kultura laži*. Zagreb 2002 (KL) (erste kroat. Ausgabe: 1996), S. 50: „Zagrebačkom disidentu knjige je objavljivao Beograd, Ljubljana, i dakako, obratno.“ („Ein Zagreber Dissident publizierte dann eben in Belgrad, Ljubljana, und vice versa“, Ugrešić, *Dubravka: Die Kultur der Lüge*. Frankfurt a. M. 1995 [KdL], S. 56) – Einige Beispiele für politisch bedingten (temporären) Verlags- oder Ortswechsel: Antun Šoljan und Igor Mandić von Zagreb nach Belgrad; Danilo Kiš und Momo Kapor von Belgrad nach Zagreb; Lujo Bauer von Zagreb nach Sarajevo.

17 *Enciklopedija Jugoslavije* (wie Anm. 12), S. 550.

18 Besonders erhellend in diesem Zusammenhang ist der literatursoziologisch ausgerichtete, zugleich polemisch zugespitzte Einblick in den Diskurs über die (Nicht)Existenz einer jugoslawischen Literatur Mitte der 1960er Jahre: Lukić, *Literatura* (wie Anm. 12), S. 37–41. Eine exemplarische Diagnose im kulturpolitischen Jargon der 1970er Jahre ist die Eröffnungsrede von Predrag Matvejević beim Symposium des Verbandes der Schriftsteller Jugoslawiens in Zagreb (Dezember 1976): Matvejević, *Predrag: Te vjetrenjače*. 2., erw. Aufl. Zagreb 1978, S. 71.

waltsame Aufteilung eines gemeinsamen Kulturerbes und seine radikale Umdeutung in ethnonationaler Perspektive, nicht zuletzt auch die Erfindung neuer Sprachen und Literaturen.

Den Diskurs einer postjugoslawischen ‚Stunde Null‘ bedienen unterschiedliche in- und ausländische Milieus freilich aus unterschiedlichen Gründen. Beim Blick aus dem Ausland ergab sich das Bild eines umfassenden Neuanfangs aufgrund der späten, von den Zerfallserscheinungen selbst erst angeregten Beachtung der innerjugoslawischen Verhältnisse, die daher als radikal gewandelt erschienen. Die heimischen Diskurse pflegten den Mythos vom restlosen Bruch hingegen im Zusammenhang mit erinnerungspolitischen Interna, die am augenfälligsten im Umfeld des ‚jugonostalgischen‘ (katastrophisch-zerfallskritischen) und des ‚nationalistischen‘ (triumphalistisch-gründungsmythischen) Diskurstypus sind. Geht es beim ersten Typus darum, die gewaltsame Auflösung eines ‚natürlich gewachsenen‘ jugoslawischen Kulturraums zugunsten einer ‚unnatürlichen‘ Spaltung in ‚erfundene‘ Nationalkulturen zu beklagen, so geht es beim zweiten darum, den restlosen Zusammenbruch eines ‚künstlich forcierten‘ jugoslawischen Kulturraums zugunsten der endlich befreiten und damit ‚neugeborenen‘ Nationalkulturen im Rahmen einer ‚natürlichen‘ nationalstaatlichen Ordnung zu feiern.

Das Phantasma einer postjugoslawischen ‚Stunde Null‘ stellt aus denkökonomischer Kommodität oder aus handfesten erinnerungspolitischen Gründen die Aspekte eines gedehnten Umbruchs und Aspekte der Kontinuität in den Schatten, während die Aspekte der Wende tendenziell zum Bild eines Neuanfangs ex nihilo bzw. der unmittelbaren Anknüpfung an vorjugoslawische Traditionslinien gefügt werden. Die Wende selbst ist freilich nicht zu leugnen: Mit dem Ende des Bundesstaats und den anschließenden Kriegen der 1990er Jahre fand auch der gemeinsame jugoslawische Kulturbetrieb und damit das gemeinsame literarische Suprafeld ein Ende. Im Rahmen der nationalstaatlichen Neuorientierung wurde das Paradigma der Nationalkultur – im multinationalen Staat ein diskret zu behandelnder Aufhänger teil-kollektiver Identität – Stütze und Banner der Nationalstaatlichkeit. Dabei brauchte es weniger der Konstruktion und Erfindung, als vielmehr der Aktualisierung und Rekontextualisierung nationaler Narrative, deren letzte Prägung nicht vor 1918, sondern ab den 1960er Jahren im jugoslawischen „Ethnosozialismus“¹⁹ stattgefunden hatte. Die „Aura des Dissidententums“²⁰, die der Literatur u. a. aufgrund ihrer nationalen Verortung vor dem Hintergrund ‚unitaristisch-zentralistischer‘ Drohung anhaftete, wich nun

19 „Etnosocijalizam“. Kazaz, Enver: Tranzicijska etnokulturna pustinja. In: Sarajevske sveske 27–28 (2010), S. 83–102, hier S. 83; e-Zugang: <http://www.sveske.ba/bs/content/tranzicijska-etnokulturna-pustinja> (10.1.2014).

20 Bremer, Alida: Literaturen und nationale Ideologien. In: Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen. Hrsg. von Dunja Melčić. 2., aktualis. u. erw. Aufl. Wiesbaden 2007, S. 268–285, hier S. 282.

dem Odium der mononationalen Offizialkultur: nur ein Aspekt unter vielen, der im Zuge der Rekontextualisierung des nationalen Paradigmas eine Verschleierung der Kontinuität gefördert hat.

Die meisten Aspekte des Wandels erweisen sich beim näheren Hinsehen allerdings als Neuauflage jugoslawischer Konstellationen. Wer sich von den Umbrüchen der Wende von 1990/91 nicht blenden lässt, erkennt unschwer, dass von den national kodierten Differenz- und Trennungslinien zwischen den Literaturen im ex-jugoslawischen Raum die wenigsten den Explosionen der Wendezeit entsprungen sind; aber ebenso, dass die Verbindungslinien nicht per Dekret gekappt werden konnten. Die Differenzlinien sind keine exklusive Agenda der neuen Ethnonationalist_innen, die Verbindungslinien keine der jugoslawischen Integralist_innen; beide sind in wechselnden historischen Konstellationen und bei entsprechender Interessenlage des Beobachters bis in die Gegenwart nachzuweisen. Dabei sind sowohl die nationalliterarischen als auch die integrativen Konzepte mit ihren jeweils unterschiedlichen Identifikationen und Grenzziehungen im südost- und mitteleuropäischen Umfeld, als real existierende Phantome zu betrachten: Konstrukte mit handfesten Folgen im Bereich der kulturpolitischen Realität, der literaturgeschichtlichen Narrative und der entsprechenden Kohärenz- und Kontinuitätsentwürfe.

Ausblendung als Verweigerung: *Forsiranje romana-reke*

Von den Prosawerken der Zagreber Autorin Dubravka Ugrešić konnte vor der biographischen und poetologischen Wende Anfang der 1990er Jahre mit Recht behauptet werden, dass sie die „postmoderne Intertextualität als Markenzeichen führen, und zwar sämtliche Spielarten der Intertextualität“²¹. Es geht unter anderem um zwei Gesellschaftsromane, die gekennzeichnet sind von „satirischem Witz und absurder Komik“ sowie „einer parodistischen und die groteske Phantastik des (Frauen-)Alltags wie des Literaturbetriebs decouvrierenden Schreibweise“, wobei es sich „auf einer meta-poetischen Ebene um eine geistreiche Resemantisierung literarischer Modelle und ein ironisches Durchspielen von Schreibkonventionen handelt“²².

In der letzten Buchpublikation der Autorin vor der Wende, dem Roman *Forsiranje romana-reke* von 1988,²³ ist eines dieser resemantisierten Gattungsmodelle

21 Burkhart, Dagmar: Ludistische Texte. Zur postmodernen Intertextualität in Dubravka Ugrešić' „Štefica Cvek u raljama života“ und in „Forsiranje romana-reke“. In: Diskurs der Schwelle. Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Dagmar Burkhart u. Vladimir Biti. Frankfurt/M. u. a. 1996, S. 189–203.

22 Burkhart: Ludistische Texte (wie Anm. 21), S. 201.

23 Ugrešić, Dubravka: *Forsiranje romana-reke*. Zagreb 1988 (FRR). Dt.: *Der goldene Finger*. Frankfurt a. M. 1993 (GF).

der titelgebende Roman-*fleuve*.²⁴ Dem groß angelegten Gesellschaftspanorama des französischen Gattungsmodells entspricht hier, in parodistischer Wendung, ein Panorama des globalen literarischen Feldes, seiner Triebkräfte und seiner Akteur_innen, die aufgrund ‚milieutypischer‘ Züge und globaler literarischer Verflechtungen intertextueller, institutioneller und biographischer Art einerseits als eine einzige ‚Großfamilie‘²⁵, andererseits als Angehörige länderspezifischer Teil-Milieus erscheinen. Geographischer Mittelpunkt des weltliterarischen Geschehens ist Zagreb: einerseits – in der tagebuchartigen Rahmengeschichte – als Wohnort der autobiographisch indizierten Ich-Erzählerin; andererseits – in dem von der Rahmenerzählerin verfassten Roman, der die Binnenhandlung ausmacht – als Austragungsort der „Zagreber Literaturgespräche“. Diese Binnen-Satire auf den literarischen Kongress-Tourismus, die auf eine real existierende lokale Literaturinstitution²⁶ mit Seitenblick auf den Roman *Small World* von David Lodge anspielt,²⁷ wird in der Rahmengeschichte motiviert mit dem Bedürfnis nach einem globalen Bewegungsradius als geradezu physischem und kreativem Erhaltungstrieb: Mit leitmotivischer Penetranz wird das Ischiassyndrom der Erzählerin, schließlich auch die Schaffenskrise vor Abfassung des Binnenromans, auf ‚mangelnde Bewegung‘ zurückgeführt.²⁸ Der rege Literatur-Tourismus – auf der fiktiv-authentischen (Rahmengeschichte) wie auf der fiktiv-fiktiven Ebene (Binnengeschichte) – erscheint somit als schiere Rettungsmaßnahme, während gerade der Vergleich mit den Maßstäben von New York und Moskau auf der fiktiv-authentischen Ebene die Heimatstadt Zagreb und das dazugehörige Land, wie auch die Gilde der Schriftsteller_innen,

24 Die deutsche Übersetzung erschien unter dem abweichenden Titel *Der goldene Finger*. Der Bedeutung des Originaltitels entspricht der Titel der französischen Übersetzung (*L'offensive du roman-fleuve*). Das Wortspiel mit der doppelten (alltagssprachlichen + militärsprachlichen) Bedeutung des Verbs ‚forsirati‘ (dt. ‚forcieren‘) wahrt der Titel der engl. Übersetzung, allerdings unter Veränderung des Gattungsbegriffs (*Fording the Stream of Consciousness*).

25 „*Svi smo mi pisci jedna velika obitelj*, rekla sam ganuto Helgi dok smo komadićima kruha strugale iz tave kajganu, prožetu nevidljivom prisutnošću Juan Čun-čuna i Abdula Lalifa Akela.“ FRR, S. 5 (kursiv i. O.) („*Wir Schriftsteller sind eine große Familie*, sagte ich gerührt zu Helga, als wir unser Omelett, das von der unsichtbaren Gegenwart Juan Chun-Chuns und Abdul Lalif Akels durchzogen war, mit Brotstückchen aus der Pfanne kratzten.“, GF, S. 8) Die deutschsprachigen Zitate stammen aus den im Literaturverzeichnis angeführten Übersetzungen; übersetzte Textstellen ohne Seitenangaben stammen von mir.

26 Zagrebački književni razgovori, eine internationale Begegnung von Schriftstellern, Literaturkritikern, Literaturwissenschaftlern und Übersetzern in Organisation des kroatischen Schriftstellerverbandes (Društvo hrvatskih književnika), hat seit dem Debut 1969 insgesamt 35 Mal statt gefunden.

27 Vgl. Burkhart: Ludistische Texte (wie Anm. 21), S. 191. Die Erscheinungszeit des Romans *Small World. An Academic Romance* (1984) fällt in die Handlungszeit von FRR (1983–1987), während die gleichnamige britische Mini-Serie im gleichen Jahr wie FRR veröffentlicht wurde (1988).

28 „*To ti je sve od nekretanja* [...]“ FRR, S. 5 („*Das kommt alles davon, daß du dich nicht bewegst* [...]“), GF, S. 7), kursiv im Original. Der gleiche Satz erscheint mehrmals im Text, so auch auf der ersten und auf der letzten Seite der Rahmenerzählung.

als klein und unbedeutend und daher als liebens- und literaturwürdig erscheinen lässt.²⁹

In dem weltliterarischen Phantasiegebilde der Binnenerzählung wird die Welt nach Hause geholt, und nicht zufällig ins Hotel „Intercontinental“: Nicht Zagreb oder das dazugehörige Land, sondern die Welt als Ganzes erscheint hier als ‚kleine Welt‘, die dennoch – dank den kosmopolitischen Koordinaten des postmodernen literarischen Arrangements – eine ‚heilende‘ Wirkung zu garantieren scheint. Der multiperspektivisch dargebotene, multikulturelle Reigen der „Zagreber Literaturgespräche“ zwischen „lundi, 5 mai“ und „jeudi, 8 mai“³⁰ ist ein parodistisches Spiel mit Selbst- und Fremdstereotypen, die zwischen balkanischem Provinz-Komplex, länderbezogenen Stereotypen, Mitteleuropa-Klischees und Ost-West-Differenzen kreist, wobei Zagreb gewissermaßen die Funktion einer ‚Porta orientis‘ innehat.³¹ Doch die Ost-West-Differenz erscheint letztlich als purer Alibi-Umstand persönlicher Defizite und Idiosynkrasien der Schriftsteller_innen aus Ost und West, und wird zusammen mit allen übrigen satirisch gezeichneten Alteritätskonstrukten schließlich entkräftet durch die übergreifende postmoderne Pointe des Romans. Diese wird im Modus eines Literatur-Thrillers ausgetragen, steht im Zeichen von George Orwells Roman *1984*³² und besteht in der Diagnose einer unifizierenden Triebkraft im Feld der Literatur: Am Werk ist eine international agierende, originalitäts- und damit kunstfeindliche Literatur-Mafia, die über ein Netz von Agenten eine „totalna književna kontrola“³³ anstrebt, wobei sie sich technisch der damals neuesten Informationstechnologie und programmatisch der Postulate der postmodernen Zitat-Kultur³⁴ bedient.

In dem weltumspannenden ‚Roman-fleuve‘ bleibt ausgerechnet das nähere Umfeld selektiv im Dunkeln: Das Land, zu dem der Handlungsort Zagreb gehört, wird nicht benannt (ein Vermeidungsverfahren, das durch den Einsatz gängiger Sprachformeln erleichtert wird: ‚domaći pisac‘, ‚domaća književnost‘, ‚naš jezik‘)³⁵; auf innerjugoslawische Beziehungen wird nicht eingegangen; die Koordinaten des jugoslawischen literarischen Feldes werden weitgehend ausgespart. Dies ist umso auffälliger, als sowohl der Tagebuch-Diskurs der Rahmen-Welt, als auch das parodistische Spiel der Binnen-Welt von einem realistischen Setting in einem präzise

29 Siehe FRR, S. 13.

30 Im Kontext der datierten Ereignisse der Rahmenhandlung (s. Anm. 37) und des Bezugs zur Binnenhandlung (s. Anm. 43) käme als Handlungszeit der letzteren nur das Jahr 1985 in Frage.

31 Der Binnenroman endet mit den Zeilen des am ersten Tag der „Literaturgespräche“ verstorbenen Teilnehmers aus Spanien, die dieser auf einer Postkarte mit der Aufschrift „Grüße aus Zagreb“ hinterlassen hat: „En las puertas del Oriente/Se esconde mi suerte...“ FRR, S. 207.

32 Siehe FRR, S. 9.

33 FRR, S. 199 („totale literarische Kontrolle“, GF, S. 254).

34 Siehe FRR, S. 212; entsprechend in der Rahmenhandlung: S. 234.

35 FRR, S. 37, 75, 88 u. passim (‚heimischer Schriftsteller‘, ‚heimische Literatur‘, ‚unsere Sprache‘).

abgesteckten Chronotopos ausgehen³⁶ und die jugoslawischen 1980er Jahre in multi-perspektivischer Brechung facettenreich evoziert werden: von Tagesmeldungen bis zur Wirtschaftskrise, vom Polit-Jargon bis zu politisch heiklen Erinnerungsorten (Goli otok, ‚kroatischer Frühling‘), von Mentalitäts-Klischees bis zur sozialen Stratifikation, von der Popkultur bis zur Hochkultur. Umso auffälliger auch, als die Krux der jugoslawischen Innenpolitik in dem ersten Tagebuch-Abschnitt der Ableitung in exponierendem Zusammenhang beim Namen genannt wird:

999. Krajem travnja 1986. dogodila se havarija u atomskoj centrali u Černobilu za koju smo saznali nekoliko dana kasnije. Na naslovnoj stranici naših dnevnih novina pisalo je krupnim slovima *Opasnost od radioaktivnog zračenja!* – a odmah pored – *Naša najveća opasnost je nacionalizam!* Zatvorivši prozore, moj prijatelj Nenad je rekao: *Započelo je novo doba ...*³⁷

Die Botschaft dieser medialen Collage betrifft multikulturelle Verhältnisse, die in der Rahmengeschichte als kommunikative Erfahrung der umtriebigen Ich-Erzählerin aufscheinen. Der Kontakt zu einem Belgrader Schriftstellerfreund liefert dabei einige entscheidende, intra- und trans-diegetisch wirksame poetologische Anregungen – darunter den Romantitel (entsprechend ekavisch/serbisch, womit auf die militärische Kommandosprache in Jugoslawien angespielt wird)³⁸ und das symbolträchtige Uhren-Motiv in den Schlusszeilen des Romans, der somit mit einer ekavischen/serbischen Nachricht endet: „1029. Stigla je pošiljka od Radoslava. *Kupili smo ti veoma lep sat. S njim možeš slobodno da roniš u vodi, a i svetli u mraku ...*“³⁹ Die eigenwillige ‚Uhrenlosigkeit‘ der Schriftstellerin ist somit durch eine Gemeinschaftsaktion von Kollegen aus der jugoslawischen Hauptstadt behoben worden.⁴⁰

Will man in dem Binnenroman die Anregung der Uhren-Symbolik realisiert sehen – die dahingehend verstanden werden kann, dass die Zeit(geschichte) nicht mehr zu ignorieren ist („*pisac treba da ima sat*“)⁴¹ –, dann besteht die ‚zeitgemäße‘

36 Einleitende Rahmenerzählung: August 1983–September 1984; ableitende Rahmenerzählung: April 1986–Frühjahr 1987.

37 FRR, S. 229 („999./Ende April 1986 geschah der Unfall im Atomkraftwerk von Tschernobyl, von dem wir erst ein paar Tage später erfuhren. Auf der Titelseite unserer Tageszeitungen prangte in großen Buchstaben *Gefahr durch radioaktive Strahlung!* – und gleich daneben – *Unsere größte Gefahr ist der Nationalismus!* Während er die Fenster schloß, sagte mein Freund Nenad: *Ein neues Zeitalter ist angebrochen ...*“, GF, S. 293), kursiv im Original.

38 Vgl. Burkhart: Ludistische Texte (wie Anm. 21), S. 198, Anm. 4.

39 FRR, S. 236 („1029./Ich erhielt eine kurze Nachricht [sic; eigentlich: Päckchen] von Radoslav. Wir haben Dir eine sehr schöne Uhr gekauft. Mit der kannst Du problemlos unter Wasser tauchen, außerdem leuchtet sie im Dunkeln ...“, GF, S. 303), kursiv im Original.

40 Siehe FRR, S. 230.

41 FRR, S. 230 („ein Schriftsteller muß eine Uhr haben“, GF, S. 294).

Reaktion der fiktiv-authentischen Erzählerin auf das Gespenst des Nationalismus offenbar darin, auf dieses (in der Rahmenhandlung) explizit hinzuweisen, seine Auswirkungen jedoch (in der Rahmen- *und* in der Binnenhandlung) systematisch auszublenden. Für die Binnen-Satire auf den Literaturbetrieb bedeutet dies, dass die Darstellung heimischer Literaturverhältnisse ausschließlich auf die Zagreber Literaturszene, ihre Akteur_innen, Institutionen und historische Kontexte reduziert bleibt. Zu den internationalen „Zagreber Literaturgesprächen“ im Roman erscheint niemand aus den anderen Landesteilen – für die Zeit vor der de facto Auflösung des jugoslawischen Schriftstellerverbandes im Jahr 1987⁴² ein Skandalon; die Satire auf den Provinzialismus-Komplex der Literaten bleibt auf die Zagreber Literatur-Provinz, ihren Kultusminister, ihren nationalen Schriftstellerverband, ihre Charakter-Typen und (außer einigen Erwähnungen oder Anspielungen auf gesamtjugoslawische Klassiker wie Jovan Jovanović Zmaj und Danilo Kiš) auf die ‚historische Vertikale‘ der kroatischen nationalliterarischen Tradition und ihre wandfüllende Edition *Pet stoljeća hrvatske književnosti*⁴³ beschränkt.

Mit der Reduktion auf den regionalen Literaturbetrieb kommt die kroatische Hauptstadt auf der weltliterarischen Karte unmittelbar neben die Herkunftsorte der übrigen Kongress-Teilnehmer zu stehen (Moskau, Budapest, New York, Madrid, Aarhus, Padua, Dublin, Krakau, Prag): eine Stilisierung der realen, zunehmend autarkischen Zustände im lokalen Literaturbetrieb. Auf der wirkungsästhetischen Ebene geht es bei dieser Konstellation um die Vermeidung einer thematischen ‚Kontamination‘ durch die komplizierten jugoslawischen Verhältnisse, die von der weltliterarischen Perspektive und den globalen Zielscheiben der Satire ablenken und damit den kosmopolitischen Bewegungsradius der Erzählerin bedrohen würden – mit unabsehbaren Folgen für das fiktive wie für das autobiographisch indizierte ‚Ischias-Problem‘. Auch auf der literatursoziologischen Ebene geht es nämlich um eine Absicherung des überregionalen Bewegungsradius durch Ausblendung seiner regionalen Bedrohungen, und zwar durch den Einsatz der jugoslawischen Political Correctness zwecks Deeskalation und Risikovermeidung. Denn eine Missachtung des Prinzips der Nichteinmischung in die Verhältnisse jenseits des Zagreber Literaturbetriebs und seiner kroatischen Traditionszusammenhänge, zumal im Modus der Literatursatire, dazu in Zeiten einer extremen Zuspitzung der (kultur)politischen Verhältnisse im Zusammenhang mit der Radikalisierung der politischen Szene in Serbien ab 1987, hätte der Position der Autorin im überregionalen jugoslawischen Literaturbetrieb ohne Zweifel geschadet. Auf jeden Fall erhielt Ugrešić für *Forsiranje romana-reke* – als allererste Frau seit der Preisgründung 1954, zugleich als

42 Zum Ende der offiziellen Literaturbeziehungen siehe Dragović-Soso, Jasna: *Saviours of the nation. Serbia's intellectual opposition and the revival of nationalism*. London 2002.

43 *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (Fünf Jahrhunderte kroatischer Literatur). Zagreb 1962–1995, 180 Bde.

letze_r nicht-serbische_r Autor_in – den bedeutendsten gesamtjugoslawischen Literaturpreis für Prosa im sog. serbokroatischen Sprachraum: den Belgrader NIN-Preis für den Roman des Jahres 1988.⁴⁴ Bei textnaher Lektüre schließlich kann die Ausblendung jugoslawischer Beziehungen in der Binnenhandlung als textuell realisierte Wunschphantasie⁴⁵ gelesen werden, wobei diese in der Ausblendung der überregionalen Kontakte zwecks Ausblendung der überregionalen Konflikte besteht. Die extradiegetische Romanaussage bestünde demnach – neben dem impliziten satirischen Seitenhieb gegen den ‚nationalen Egoismus‘ im literarischen Feld – in der Verweigerungshaltung gegenüber jener konfliktträchtigen Entwicklung, die wenige Jahre später Poetik und Position der Autorin tiefgreifend prägen wird.

Re-Konstruktion als Gegenwehr: die Exilprosa

Die Prosa von Dubravka Ugrešić nach der Wende, mit einem thematischen Schwerpunkt auf den gesamteuropäischen Transformationsprozessen, gehört zu den kohärentesten Beiträgen zum postjugoslawischen ‚Stunde Null‘-Diskurs. Sowohl das diskursive Setting der Essays wie auch die zwischen fiktionalem und diskursivem Modus changierenden Settings der Romane⁴⁶ gehen von einem alternativen Transformationsnarrativ aus: Das (zwar ‚kommunistische‘, aber auf seine Weise freiheitliche) multinationale Jugoslawien zerbricht unter dem Druck der (zwar demokratischen, aber auf seine Weise totalitären) nationalstaatlichen Ordnung, deren konsequente Ablehnung mit dem Auszug in die (ambivalente) transnationale Sphäre des Exils zu zahlen ist. Dieses Narrativ wird dem vorausgesetzten offiziellen Wende-Narrativ der (in dieser Hinsicht gleichgesetzten) Nachfolgestaaten entgegen gestellt: Aus der diskursiven Reduktion der Gegenwart auf den monokulturellen Autismus ergibt sich eine demonstrative Identifikation mit der zum diskursiven Gegenbild stilisierten multikulturellen Vergangenheit.⁴⁷ Es geht um die Konfrontation zweier polemisch zugespitzter Perspektiven, die dem oben skizzierten typologischen Gegensatz von triumphalistisch-gründungsmythischem und katastrophisch-zerfallskritischem Dis-

44 Seit der Wende ist der NIN-Preis ein nationalliterarischer Preis für Prosawerke serbischer Autoren.

45 Die ausgesparte Zeit zwischen den zeitlich präzise situierten Teilen der Rahmenerzählung sowie die Nummerierung der Abschnitte (1–30; 999–1029) suggerieren eine Unterbrechung durch die Phantasiearbeit zum Binnenroman (der Beschluss zur *Abfassung* eines Romans erfolgt allerdings erst in Abschnitt 1027); suggerieren damit eine Unterbrechung des Tagebuchs durch *fiktionale* Gebilde in der *fiktiv-authentischen* Zeit: ein Protokoll literarisch realisierter Wunschphantasien der Rahmenerzählerin.

46 Vor allem: Muzej bezuvjetne predaje. Zagreb 2002 (MBP) (niederl. Erstausgabe 1997, dt.: Das Museum der bedingungslosen Kapitulation. Frankfurt/M. 1998) und Ministerstvo boli. Zagreb 2004 (MB) (dt.: Das Ministerium der Schmerzen. Berlin 2005 [MdS]).

47 So auch bei Diana Hitzke: Nomadisches Schreiben nach dem Zerfall Jugoslawiens. David Albahari, Bora Ćosić und Dubravka Ugrešić. Frankfurt/M. u. a. 2014, S. 96: „die übermäßige Betonung der exjugoslawi-

kurstypus entspricht. In Ugrešićs Variante des zweiten Diskurstypus wird die Logik des ersten Typus in kritischer Absicht konterkariert – so insistiert sie etwa, im Gegensatz zu der ‚limitischen‘ Schuldzuweisung an national identifizierte Akteure, kompromisslos auf einer pazifistischen Schuldzuweisung an ausschließlich ideologisch und psychosozial identifizierbare, bundesweit identische Akteure („Veliki Manipulatori i njihovi dobro ekipirani timovi“),⁴⁸ und polt das homogene und monokausale Entwicklungsschema „before – after“ zugunsten der besseren Vergangenheit um.⁴⁹

Ein klassischer Topos bringt den umgepolten Kahlschlag auf den Punkt: „[N]estajala je jedna zemlja i zamjenjivala se novima, nestajalo je jedno doba staro pedest godina ... [...] Cijela jedna zemlja stisla se u enciklopedijsku noticu i poput Atlantide preselila u rječnik imaginarnih mjesta [...]“⁵⁰. Das Mnemotop der versunkenen mythischen Stadt steht für die „u shizofrenoj glavi građanina bivše Jugoslavije“⁵¹ geleugnete und verdrängte Welt, die nur noch durch intensive literarische Erinnerungsleistung zu rekonstruieren ist. Diese Re-Konstruktion erhebt persönliche Erfahrungen einer vom ‚Titoismus‘ geprägten bekennenden ‚Jugoslawin‘ zum Generalparadigma jugoslawischer Identität und nimmt damit Züge einer Privatmythologie an: Dies geht aus der offenen und auch selbstkritischen Reflexion der eigenen sozialen Herkunft der Autorin hervor.⁵²

Unter Zugriff auf die Atlantis-Figur und im Zusammenhang mit einer Generalisierung persönlicher Erfahrungen verläuft auch die Rekonstruktion der Verhältnisse im Literaturbetrieb und die Repositionierung der Autorin im literarischen Feld. In einem ersten einschlägigen Essay zum Thema⁵³ wird die Wende aus der Visur

schen Identität bei Ugrešić wird [...] als eingängiges Gegenkonzept zum Nationalismus verständlich“. Allerdings sind sowohl die ‚exjugoslawische Identität‘ als auch ‚der Nationalismus‘ als diskursive Entwürfe der Schriftstellerin zu verstehen.

48 KL, S. 52 („die Großen Manipulatoren und ihre wohlausgerüsteten Teams“, S. 59).

49 KL, S. 49–57, Zitat S. 49. Zur Reichweite der Umpolung, bei der die Diagnose der Wende als flächendeckende Regression aus einer (semi)freiheitlich-demokratischen in eine (semi)totalitäre Ordnung (und nicht etwa umgekehrt) auch nach dem ‚nationalistischen Jahrzehnt‘ aufrechterhalten wird, vgl. Ugrešić, Dubravka: Tranzicija: morfovi, slajderi i polimorfovi. In: D. U.: Nikog nema doma. Zagreb 2005 (NND), S. 217–228, bes. S. 226.

50 Ugrešić, Dubravka: Američki fikcionar. Zagreb/Beograd 2002 (AF) (erste kroat. Ausgabe: 1993), S.14 („[E]in Land verschwand und wurde durch neue ersetzt, eine fünfzig Jahre alte Zeit verschwand ... [...] Ein ganzes Land wurde zur enzyklopädischen Notiz und wie Atlantis in ein Wörterbuch der imaginären Orte versetzt [...]“, Ugrešić, Dubravka: My American Fictionary. Frankfurt/M. 1994 (MAF), S. 14).

51 KL, S. 63 („im schizophrener Kopf eines Bürgers von Ex-Jugoslawien“, KdL, S. 73).

52 So etwa in der Einleitung zu der Sammlung KL (S. 15–21), die mit einer autobiographischen Skizze beginnt und deren Grundzüge in späteren Essays variiert werden.

53 Zentral für die Darstellung der Wende im Literaturbetrieb sind die folgenden Texte in KL: „Popovi i papige“ (S. 47–59), „Laku noć, hrvatski pisci, ma gdje bili“ (S. 101–109) und „Priča o geleru i knjizi“ (S. 175–199). In der deutschen Ausgabe (KdL): „Popen und Papageien“ (S. 52–69), „Gute Nacht, Schriftsteller, wo immer ihr seid“ (S. 131–140), „Granatsplitter und Bücher“ (S. 213–247).

eines national indifferenten, zwischen den Fronten stehenden gesamtjugoslawischen Schriftstellers dargestellt („Petar Petrović“), eines ehemaligen Bewohners der „Jugo-Atlantida“⁵⁴. Seine Position wird nicht etwa als eine milieu-spezifische, sondern als eine ethische ausgewiesen: Es geht um die – von der Autorin geteilte – Position der Selbst- und Wahrheitstreue auf verlorenem Posten in einer untergegangenen Welt.⁵⁵ Die Rekonstruktion dieser literarischen Jugo-Atlantis im gleichen Essay ist jedoch ein unausgewiesenes Pars pro toto der jugoslawischen Erfahrung: Die ausführliche Darstellung bezieht ihre polemische Treffsicherheit aus der selektiven Hervorhebung des *Best off* einer 45jährigen Entwicklung im ehemaligen Ost-West- und im aktuellen Vorher-Nachher-Vergleich sowie der selektiven Fokussierung der überregionalen, gesamtjugoslawischen Aspekte des Literaturbetriebs unter Ausblendung der Differenzen und Konflikte. Der „suvremeni jugoslavenski pisac“⁵⁶ lebte demnach in relativer ideologischer und ästhetischer Freiheit, ohne die sozialstrukturellen Voraussetzungen zur Entwicklung des Dissidentenums; ohne den Erwartungsdruck eines nationalen oder sozialistischen Literatenkultes, einer übermächtigen Tradition oder einer *publishing industry*; in der Freiheit einer Außenseiterposition an der *westlichen* Margine der osteuropäischen Peripherie; und schließlich:

u književnoj sredini orijentiranoj i otvorenoj prema zapadu, ali istodobno otvorenoj prema svim sredinama na tlu Jugoslavije. [...] U praksi je to za jugoslavenskog pisca značilo poznavati književnosti jugoslavenskih naroda, [...] živjeti u Zagrebu, imati izdavače u Beogradu, čitatelje u Ljubljani, Sarajevu, Skopju i Prištini. U praksi značilo je to živjeti slobodno različite kulture i doživljavati ih kao svoje, vlastite.⁵⁷

Der Schriftsteller war demnach ein *gesamtjugoslawischer*, oder er war keiner. Der überregionale Radius wird zum Existenzkriterium des Schriftstellers erhoben – in expliziter Umkehrung des (alten wie neuen) nationalliterarischen Paradigmas und in

54 KL, S. 56 („Jugo-Atlantis“, KdL, S. 66).

55 „Je li zaista tako bilo *before*? I tko o tome govori? Ja. Tko sam ja? Nitko. Dolazim iz Atlantide. Atlantida ne postoji. Prema tome, ja ne postojim. Ako ne postojim, kako se onda to što govorim može uzeti kao istina?“ (KL, S. 52) („War es *vorher* wirklich so? Und wer spricht darüber? Ich. Wer bin ich? Niemand. Ich komme aus Atlantis. Atlantis gibt es nicht. Demnach gibt es mich nicht. Wenn es mich nicht gibt, wie kann das, was ich sage, wahr sein?“), KdL, S. 58f.).

56 KL, S. 50 („Der zeitgenössische jugoslawische Schriftsteller“, KdL, S. 57).

57 KL, S. 49–51, Zitat S. 51 („in einem literarischen Umfeld, das sich am *Westen* orientierte, aber zugleich für alle Milieus auf jugoslawischem Boden offen war. [...] In der Praxis hieß das für den jugoslawischen Schriftsteller, die lateinisch und kyrillisch geschriebene Literatur der jugoslawischen Völker zu kennen, in Zagreb zu leben, in Belgrad verlegt, in Ljubljana, Sarajevo, Skopje und Priština gelesen zu werden. Es bedeutete, ungehindert verschiedene Kulturen zu leben und sie alle als die eigenen zu erleben.“), KdL, S. 58).

impliziter Anknüpfung an die (alten) Vorstellungen vom ‚jugoslawischen Maßstab‘ als Bollwerk gegen ‚Provinzialismus‘/,nationalen Egoismus‘ sowie als Sprungbrett für internationale Perspektiven; und im Gegenzug zur nachträglichen Diffamierung dieses kulturpolitischen Ideals und seiner geglückten Umsetzungen in Gestalt von Autor_innen wie etwa Dubravka Ugrešić selbst. In der Konsequenz sind auch die Handlungsoptionen der Schriftsteller_innen nach dem Zusammenbruch des Literaturbetriebs an die Perspektive des gesamtjugoslawisch verankerten Autors gebunden. In dieser Perspektive ist schriftstellerische Kontinuität jenseits von Gehirnwäsche oder Exil ausgeschlossen:

Da bi preživio, ex-jugo-pisac mora izvršiti samoubojstvo [...], on mora izvršiti golemi mentalni posao, proći kroz neku vrstu *brain changera*, transformirati se, odbaciti svlak da bi zaradio pravo na novi. [...] Bivšem jugoslavenskom piscu ostaju tri opcije: transformacija i adaptacija, unutarnji egzil [...] i stvarni egzil,⁵⁸

wobei die Dagebliebenen, ob angepasst oder schweigsam, moralisch suspekt erscheinen und daher verabschiedet gehören: „Laku vam noć, hrvatski pisci, ma gdje bili“⁵⁹.

Auf die radikale Umkehrung des Transitions-Narrativs und die kompromisslos pazifistische Schuldzuweisung, die zur Identifikation der moralischen Täter_innen („Veliki Manipulatori i njihovi dobro ekipirani timovi“)⁶⁰ auch inmitten des gefühlten Opferkollektivs führte, dazu plaziert in internationalen Medien und somit ohne falsche Rücksicht auf kriegsbedingte Be- und Empfindlichkeiten, scheint eine ‚kompakte Majorität‘ in der privaten und öffentlichen Umgebung der Autorin mit dem Vorwurf des Landesverrats reagiert zu haben, der in der schändlichen Medienhetze vom Dezember 1992 gipfelte.⁶¹ Im Gegenzug lieferte die zunächst gefühlte, dann tatsächliche Emigrantin pointierte Abrechnungen mit der gesamten ‚Kollegenschaft‘ –

58 KL, S. 188f. („Um zu überleben, muß der Ex-Jugo-Schriftsteller Selbstmord begehen [...], er muß eine große geistige Arbeit leisten, durch eine Art *brain changer* gehen, sich transformieren, die Schlangenhaut abwerfen, um das Recht auf eine neue zu erwerben. [...] Dem ehemaligen jugoslawischen Schriftsteller verbleiben drei Optionen: Transformation und Adaption; inneres Exil [...]; reales Exil“, KdL, S. 232).

59 KL, S. 101 („Gute Nacht, [i. O.: kroatische] Schriftsteller, wo immer ihr seid“, KdL, S. 131). – Einen guten Einblick in die gegenseitige Entfremdung von Autorin und lokalem Literaturbetrieb bietet das Kapitel „Obrisi današnjice (1991.–2000)“ [Grundzüge der Gegenwart] in: Krešimir Nemeć: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb 2003, S. 411–418: Der Rundumschlag der Autorin trifft die gesamte hier dokumentierte Palette von Autor_innen unterschiedlichster thematischer und politischer Ausrichtung; und der Literaturhistoriker hat Ugrešić in dieses Panorama gar nicht erst aufgenommen.

60 KL, S. 52 („die Großen Manipulatoren und ihre Teams“, KdL, S. 59).

61 Die ‚kompakte Majorität‘ erscheint als solche zumindest in der Darstellung der Autorin, s. den ausführlichen Rückblick in: Ugrešić, Dubravka: *Napad na minibar*. Zagreb 2010 (NMB), S. 161–193.

vom Freundeskreis bis zu den Spitzen des Literaturbetriebs.⁶² Der Rundumschlag trifft allerdings nicht nur die Schriftsteller_innen, und gilt nicht nur für die Kriegszeit – heißt es doch in einem Urteil von 2005 über *den* „[j]ugoslavenski tranzicijski intelektualac“: „nema više [...] javnih osoba pouzdanog morala“⁶³.

Aus dem besonderen Heimatverlust, der sich aus der rückwirkenden Erhebung des versunkenen gesamtjugoslawischen Kulturraums zur mythischen Atlantis einerseits, aus der irreversiblen Versenkung der ‚auferstandenen‘ Rest-Heimat in die mythischen Tiefen eines kompakten nationalistischen Sumpfs andererseits ergab, hat die literarische Apatridin eine einmalige Poetik des Exils entwickelt und eine Repositionierung im internationalen literarischen Feld abgeleitet. Die Entwicklung führte von den in *My American Fictionary* ausführlich dokumentierten Identitäts- und Orientierungsnotwendigkeiten bis zum Ausbau einer intensiv reflektierten transkulturellen Position:

Usidrenost u „ničijoj zoni“, izostanak ciljne čitateljske skupine markirane dobim, spolnim, etničkim, religijskim i rasnim identitetom, kao i prevedenost na strane jezike, omogućili su mi da pratim kako kulturni tekstovi međusobno razgovaraju i pregovaraju, kako se čitaju, kako se utiskuju u drugu čitateljsku sredinu, kako se razmjenjuju, kako cirkuliraju, kako se revitaliziraju, kako presijecaju meke granice svih gore navedenih identiteta, i kako se na kraju, zajednom s mnogim drugim knjigama, polako ugrađuju u temelje buduće nove književne kuće koja će se zvati transnacionalna književnost i transnacionalna kultura.⁶⁴

Der „kulturelle Entzug“⁶⁵ dieser emanzipatorischen Vision wird von der Autorin allerdings in skeptischer (Selbst)Reflexion zurückgeschraubt und durch den Hinweis auf die Beschränkungen und Aporien der transkulturellen Position relativiert: etwa auf die in gender-kritischer Perspektive analysierten Defizite weiblicher Autorschaft;

62 Der Freund_innenkreis: u. a. in fiktionalisierter Form in der Parabel vom Engel des Vergessens in MBP, Teil VI, Abschnitt I. Der Vorsitzende des Schriftstellerverbandes: KL, S. 109. Der Vorsitzende des P. E. N.-Zentrums: KL, S. 210f. u. NMB, S. 170f. Der ehemalige Chef der Autorin im literaturwissenschaftlichen Betrieb: NMB, S. 161ff.

63 NND, S. 220, 226 (über den „jugoslawische[n] Übergangsinтеллектуelle[n]“: „keine moralisch integren öffentlichen Persönlichkeiten“, S. 205, 212) (Entstehungszeit: Okt. 2004).

64 ES, S. 208 („Die Verankerung in einer ‚Niemand-Zone‘, das Ausbleiben eines durch altersbezogene, geschlechtliche, ethnische, religiöse und rassische Identität bestimmtes Zielpublikum, sowie die Übersetzungsrezeption, lassen mich beobachten, wie Texte der Kultur untereinander kommunizieren und verhandeln, wie sie gelesen werden, wie sie in ein anderes Lesermilieu eindringen, wie sie Gegenstand von Austausch und Zirkulation werden, wie sie revitalisiert werden, wie sie die weichen Grenzen aller oben genannter Identitäten durchkreuzen und wie sie schließlich, gemeinsam mit vielen anderen Büchern, langsam in die Fundamente des zukünftigen neuen Literaturhauses eingebaut werden, dessen Namen transnationale Literatur und transnationale Kultur sein wird.“)

65 ES, S. 209 („Kultur-Ethusiasmus“).

auf den Druck zur Kommodifizierung und Standardisierung im globalen Kontext; auf die Vitalität nationalliterarischer Zuordnungen gerade auch im internationalen Literaturbetrieb, so dass auch literarische Nomad_innen als Repräsentant_innen ihrer Herkunftsländer gehandelt werden.⁶⁶ Der Enthusiasmus der transkulturellen Vision speist sich offenbar nicht aus der Erfahrung der Transkulturalität an sich, sondern aus ihrer Verbindung mit dem Trauma der quasi oktroyierten Monokulturalität, mit dem die Vision – als Befreiungsvision – strukturell verbunden bleibt; der ‚Hin-zu‘-Bewegung ist die ‚Weg-von‘-Bewegung eingeschrieben.

Die Orientierung auf ein internationales Publikum und seine ungewissen Rezeptionshorizonte bedeutet die Lösung von einer Leserschaft, die offenbar auf Dauer mit der ‚kompakten Majorität‘ der Kriegsgesellschaft und ihrer Fixierung auf monolithische Identitätszuschreibungen identifiziert bleibt; einer Leserschaft, die dennoch dauerhaft im Blick behalten wird: implizit als best-informierte_r Adressat_in ‚heimatverbundener‘ Themen, explizit als Gegenstand wiederkehrender polemischer Seitenhiebe. Die „Niemand-Zone“⁶⁷ der transkulturellen Literatur, eine „Literaturzone *out of nation*“⁶⁸, ist entsprechend ein Refugium auf der Flucht aus den abgeschotteten Ethno-Zonen auf den Trümmern der multiethnischen Atlantis. Die Konturen dieser transkulturellen „Literaturzone *out of nation*“ ergeben sich u. a. aus der Neuvermessung der europäischen Ost-West-Topographie; zunächst aufgrund einer Identifikation mit ‚Osteuropa‘ als Totum pro parte der versunkenen Welt, zunehmend aber aufgrund der Positionierung *zwischen* Ost und West – beide Prozesse in Distanz von der ‚revisio-nistischen‘ Selbstzuordnung der Nachfolgestaaten (zwischen ‚Mitteleuropa‘, ‚Nesting Orientalism‘⁶⁹ und antiwestlichen Diskursen) sowie in Resonanz mit dem ehemaligen jugoslawischen ‚Dritten Weg‘.⁷⁰ Und schließlich ist sie, aufs Ganze gesehen, das „neue Haus“⁷¹ der transnationalen Literatur: Ein globaler Raum, der gleichsam jenes direkte Verhältnis zur Weltliteratur restituiert, das vor der Wende intra- und intertextuell über den literarischen Kosmopolitismus, extratextuell vom regionalen (kroatischen) über den überregionalen (jugoslawischen) zum internationalen Kontext verlief,⁷²

66 Diese Fragen werden systematisch reflektiert bes. in den folgenden Essays: „Što je evropsko u evropskoj književnosti“ und „Književna geopolitika“ in NND; „Od čega se sastoji autor“ und „ON-zona“ in ES.

67 „Živim u ‚ničijoj‘ zoni.“ ES, S. 208 („Ich lebe in einer ‚Niemand-Zone.“)

68 „I na kraju, postoji oblik književnog života koji bismo mogli nazvati *out of nation* književnom zonom, skraćeno ON-zonom.“ ES, S. 274 („Und schließlich gibt es eine Form des literarischen Lebens, die wir als Literaturzone *out of nation* nennen könnten, abgekürzt ON-Zone.“)

69 Bakic-Hayden, Milica: Nesting Orientalism. The Case of Former Yugoslavia. *Slavic Review* 54/4 (Winter 1995), S. 917–931, www.jstor.org/stable/2501399 (1.7.2015).

70 Zu dieser Resonanz vgl. die Argumentation von Hitzke: Nomadisches Schreiben (wie Anm. 47), S. 98.

71 ES, S. 208.

72 Vgl. die diesbezügliche Argumentation von Jansen, Stef: Homeless at Home. Narrations of Postyugoslav Identities. In: *Migrants of Identity. Perceptions of Home in a World of Movement*. Hrsg. von Andrew Dawson u. Nigel Rapport. Oxford 1998, S. 85–109, referiert in Hitzke, Nomadisches Schreiben (wie Anm. 47), S. 47f.

während es nach der Wende scheinbar nur noch über zersplitterte regionale Kontexte verläuft und in extraliterarisch aufgeheizten Debatten neu verhandelt werden muss.⁷³

In dem Roman *Forsiranje romana-reke* wurde die Welt noch im literarischen Spiel nach Hause geholt; in der Exil-Prosa wird die Herkunft mühsam in die Welt getragen, ganz im Sinne einer Aussage im Roman *Ministarstvo boli*, in der sich die Ich-Erzählerin mit der Gemeinschaft der exilierten Post-Jugoslaw_innen identifiziert: „Mi smo gubitnici, trajno prikvačeni na megakrvotok zemlje koju smo s mržnjom napustili.“⁷⁴ Bei der Verschiebung der Aussage aus dem fiktionalen in den literatursoziologischen Kontext, und bezogen auf die literarisch erfolgreichen postjugoslawischen Exil-Autor_innen, kann „Verlierer“ allerdings durch „Sieger“ ersetzt werden.

Literaturverzeichnis

- Bakic-Hayden, Milica: Nesting Orientalism. The Case of Former Yugoslavia. *Slavic Review* 54/4 (Winter 1995), S. 917–931, <http://www.jstor.org/stable/2501399> (1.7.2015).
- Bremer, Alida: Literaturen und nationale Ideologien. In: *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Hrsg. von Dunja Melčić. 2., aktualis. u. erw. Aufl. Wiesbaden 2007, S. 268–285.
- Burkhardt, Dagmar: Ludistische Texte. Zur postmodernen Intertextualität in Dubravka Ugrešić' „Štefica Cvek u raljama života“ und in „Forsiranje romana-reke“. In: *Diskurs der Schwelle. Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Dagmar Burkhardt u. Vladimir Biti. Frankfurt/M. u. a. 1996, S. 189–203.
- Dragović-Soso, Jasna: Saviours of the nation. Serbia's intellectual opposition and the revival of nationalism. London 2002 (serb. Ausg.: ‚Spasioci nacije‘. Intelektualna opozicija Srbije i oživljavanje nacionalizma. Beograd 2004).
- Enciklopedija Jugoslavije, 2. Ausg., Bd. 6. Zagreb 1990 (Stichwort „Jugoslavija“, Abschnitt IX: „Kultura“, S. 517–570).
- Ette, Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin 2005.
- Hitzke, Diana: Nomadisches Schreiben nach dem Zerfall Jugoslawiens. David Albahari, Bora Ćosić und Dubravka Ugrešić. Frankfurt/M. u. a. 2014.
- Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn 2006.
- Kazaz, Enver: Tranzicijska etnokulturna pustinja. In: *Sarajevske sveske* 27–28 (2010), S. 83–102. E-Zugang: www.sveske.ba/bs/content/tranzicijska-etnokulturna-pustinja (10.1.2014).
- Kuljić, Todor: *Umkämpfte Vergangenheiten. Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum*. Berlin 2010.

73 Eine der wenigen überregionalen Literaturpolemiken nach der Wende war jene von 1997/98 über die südslawischen (vor allem die kroatisch-serbischen) Literaturbeziehungen nach dem Staatszerfall und die Beziehungen zu den europäischen Literaturen nach dem Wegfall des jugoslawischen Rahmens. Auslöser der Polemik war ein Briefwechsel zwischen Stanko Lasić und Igor Mandić, dokumentiert in: Stanko Lasić: *Članci, razgovori, pisma*. Zagreb 2004, S. 451–496. Die Grundzüge der anschließenden Debatte sind dokumentiert in: Matan, Branko u. Stanko Lasić: *Bibliografija Stanka Lasića*. Zagreb 2004, S. 329–379.

74 MB, S. 257 („Wir sind Verlierer, täglich [i. O.: dauerhaft] an den Megakreislauf des Landes angeschlossen, das wir voller Haß verließen.“, MdS, S. 248).

Svjetlan Lacko Vidulić

- Lacko Vidulić, Svjetlan: Jugoslawische Literatur. Kurzer Abriss zur langen Geschichte eines produktiven Phantoms. In: Traumata der Transition. Erfahrung und Reflexion des jugoslawischen Zerfalls. Hrsg. von Boris Previšić u. Svjetlan Lacko Vidulić. Tübingen 2015, S. 161–182.
- Lasić, Stanko: Članci, razgovori, pisma. Zagreb 2004.
- Löffler, Sigrid: Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler. München 2014.
- Lukić, Sveta: Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965). Rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas. Beograd 1968.
- Matan, Branko u. Stanko Lasić: Bibliografija Stanka Lasića. Zagreb 2004.
- Matvejević, Predrag: Te vjetrenjače. 2., erw. Aufl. Zagreb 1978.
- Pet stoljeća hrvatske književnosti (Fünf Jahrhunderte kroatischer Literatur). Zagreb 1962–1995, 180 Bde.
- Previšić, Boris u. Svjetlan Lacko Vidulić (Hrsg.): Traumata der Transition. Erfahrung und Reflexion des jugoslawischen Zerfalls. Tübingen 2015.
- Schmitz, Helmut: Einleitung: Von der nationalen zur internationalen Literatur. In: Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Hrsg. von Helmut Schmitz. Amsterdam/New York 2009, S. 7–15.
- Sundhaussen, Holm: Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten: Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion von „Erinnerungen“ und Mythen. In: Mythen der Nationen: 1945 – Arena der Erinnerungen. Bd. 1. Hrsg. von Monika Flacke. Mainz 2004, S. 373–426.
- Thomsen, Mads Rosendahl: Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures. New York 2008.
- Ugrešić, Dubravka: Forsiranje romana-reke. Zagreb 1988 (FRR) (Der goldene Finger. Frankfurt/M. 1993 [GF]).
- Ugrešić, Dubravka: Američki fikcionar. Zagreb u. Beograd 2002 (AF) (erste kroat. Ausgabe: 1993) (My American Fictionary. Frankfurt/M. 1994 [MAF]).
- Ugrešić, Dubravka: Kultura laži (antipolitički eseji). 2., erw. Aufl. Zagreb 1999 (KL) (erste kroat. Ausgabe: 1996) (Die Kultur der Lüge. Frankfurt/M. 1995 [KdL]).
- Ugrešić, Dubravka: Muzej bezuvjetne predaje. Zagreb 2002 (MBP) (Das Museum der bedingungslosen Kapitulation. Frankfurt/M. 1998).
- Ugrešić, Dubravka: Ministarstvo boli. Zagreb 2004 (MB) (Das Ministerium der Schmerzen. Berlin 2005 [MdS]).
- Ugrešić, Dubravka: Napad na minibar. Zagreb 2010 (NMB).
- Ugrešić, Dubravka: Nikog nema doma. Zagreb 2005 (NND) (Keiner zu Hause. Berlin 2007).
- Ugrešić, Dubravka: Evropa u sepiji. Zagreb 2014 (ES).

D. A. Prigovs Poetik der Selbsttransposition und sein Roman *Renat i Drakon*

Einleitung

Mit dem Erscheinen von Textarbeiten in westlichen Publikationen ab den späten 1970ern und internationalen Ausstellungen ab der Perestrojkezeit wird Dmitrij Aleksandrovič Prigov zum Konzeptualisten zwischen den Kulturen. Nicht nur arbeitet er mit poetischen und visuellen Übersetzungsverfahren bzw. der Simulation eines Schreibens in anderen Sprachen (z. B. Pseudoenglisch; Pseudochinesisch; Pseudojapanisch). Als Nachkomme deutscher Einwanderer mit dem russifizierten Familiennamen „Preihof“ operiert Prigov in der russischen Literatur von einer kulturellen Außenposition aus. Prigovs „Ausländertum“, so Tómaš Glanc,¹ beschränkt sich nicht auf die Ver- und Entfremdung von ideologischen Räumen, Nationen und Kulturen. Seine universelle, quasi extraterrestrische Position erlaubt ihm einen Mikro- und Makrozoom planetarischer Aktivität.² Ab den 1990er Jahren widmet sich Prigov Strategien jenseits künstlerischer Analysen des Totalitarismus, und er verlässt die Gattung Lyrik, die er schon lange zur Prosa hin geöffnet hat – ab dem Jahr 2000 veröffentlicht er vier Romane.

Dieser Beitrag soll Prigovs narrative Auseinandersetzung mit der semantischen Achse ‚Welt‘ und ‚Erde‘ herausarbeiten. Im gegenwärtigen Diskurs über Weltliteratur erscheint sie als duale Figur: das Globale und das Planetarische bei Gayatri Chakravorty Spivak, ‚globalisation‘ und ‚mondialisation‘ bei Jacques Derrida und Jean-Luc Nancy.³ Robert Stockhammer hat dazu angeregt, angesichts mangelnder

1 Glanc, Tómaš: Prigov kak inostranec, Vortrag am 16.10. 2014, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja na Krymskom Valu, Moskva. https://www.youtube.com/watch?v=Y70_BJVP9Hk (28.6. 2015).

2 „Он использует в своих целях взгляд как бы из чужой планеты.“ Glanc, Prigov (wie Anm. 1), Min. 14:28.

3 Vgl. Stockhammer, Robert: Welt oder Erde? Zwei Figuren des Globalen. In: Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien. Hrsg. von Christian Moser. Göttingen 2014, S. 47–72, S. 64.

Belege über ‚außerirdische‘ Literatur einstweilen zwischen „Welt-“ und „Erdliteratur“ zu unterscheiden.⁴ Die Spannungen zwischen einer globalen und einer planetarischen bzw. tellurischen Raumkonzeption, so die Arbeitshypothese dieses Beitrags, verhandelt Prigov über poetologische Verfahren der Transposition. Damit ist weder Julia Kristevas Begriff der semiotischen Transposition gemeint, mit der sie ihren Intertextualitätsbegriff ersetzt und einen Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen bezeichnet,⁵ noch Pavel Pepperštejns und Sergej Anufrievs poetologischer Begriff der Transposition, der – an die formalistische Verschiebung, *sdvig*, angelehnt – die Verrückung eines Objekts innerhalb der Kultur bezeichnet.⁶ Prigovs Transpositionen scheinen mit den Rändern der Kultur zu arbeiten, seine textuellen Operationen verschieben die schreibende Perspektive an Orte an der Grenze zu dem, was jeweils als ‚Mensch‘ und ‚Welt‘ zu bezeichnen ist.

Zunächst wird Prigovs spezifische Verarbeitung von Vernadskijs Theorie von Bio- und Noosphäre einerseits und ihre neuerliche Aufnahme in den Weltliteraturdiskurs andererseits betrachtet. In seinem Spätwerk entwickelt Prigov Strategien der (Selbst-)Transposition im Bereich des Erzählens: Zwei Jahre vor seinem Tod schreibt er den Roman *Renat i Drakon* (*Renat und der Drache*, 2005).⁷ Nicht nur als Adaption von Fantasy- und Science-Fiction-Sujets, sondern auch in Anlehnung an Puškin als zeitgenössische „Enzyklopädie des russischen Lebens“⁸ konzipiert, greift sein Erzählen auf sub- und transnationale, prä- und posthumane Ebenen aus.

Prigovs Positionen

Jacob Edmond hat Prigovs Wirken als „cross-cultural conceptualism“ beschrieben und ihn in einen Kontext konzeptueller (Wort-)Kunst zwischen Nordamerika, Russland und China gestellt. In seinem Buch *A Common Strangeness* zeigt er, wie Prigov zwischen Sprachen, Kulturen, Institutionen und Medien wechselt, und stellt ihn als paradigmatische Figur heraus, die einen Übergang vollzieht: von einer Welt geteilt in westliche und östliche bzw. russische Konzeptkunst hin zu einem Netzwerk

4 Vgl. Stockhammer, *Welt* (wie Anm. 3), S. 48.

5 Vgl. Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Aus dem Franz. übers. von Reinhold Werner. Frankfurt a. M. 1978, S. 69.

6 Vgl. Sasse, Sylvia: *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*. München 2003, S. 339.

7 Prigov, Dmitrij A.: *Renat i Drakon. Romaničeskoe sobranie otdeľnyh prozaičeskich otryvkov*. Moskva 2005. Weder auf nationaler noch auf internationaler Ebene hat das Buch bisher große Aufmerksamkeit erlangt, Übersetzungen stehen aus. Alle Übertragungen stammen vom Verfasser, falls nicht anders ausgewiesen.

8 „По принципу энциклопедия русской жизни“, Prigov, Dmitrij A. u. Kirill Rešetnikov: *Ja živu v ešče ne suščestvujuščem vremeni*. Interview vom 2.11.2005. <http://azbuka.gif.ru/critics/ishsho/> (28.6.2015).

globaler Kunstproduktion, in dem private Akteure ihre Strategien an die jeweilige Umwelt anpassen. Betrachtet man jedoch einmal die semantischen Kontexte, in denen Prigov „Kultur“ und „kulturell“ verwendet, dann scheint es sich hier um eine Totalität zu handeln, die keinen Plural kennt: Alles Benenn-, Zeichen-, Sag- oder Schrei(b)bare ist Phänomen der Kultur. Während Edmond Prigov innerhalb eines „complex interplay [...] between his local milieu and the international world of contemporary art“ kenntnisreich vernetzt,⁹ soll hier ein Aspekt des Trans-Kulturellen beleuchtet werden, der sich auf die Grenzen der Kultur überhaupt bezieht. Wie Prigov in verschiedenen Interviews und Essays immer wieder betont hat, ist seine Arbeit interessiert an Projekten innerhalb einer anthropologischen Kultur und ihrer Krise.¹⁰ Dabei besteht seine oft propagierte Rolle als ‚Kulturschaffender‘ (‚dejatel' kul'tury‘) im Registrieren von Veränderungen – etwa der beschleunigten Aufeinanderfolge kultureller Generationen in Kontrast zu biologischen Generationen¹¹ – und Entwickeln von Verhaltensweisen, die mit der Veränderung der Umwelt einhergehen.¹²

Im vergangenen Jahrzehnt haben verschiedene Ansätze unter dem Schlagwort *ecocriticism* erkundet, wie Interaktionen zwischen Menschen und ihrer belebten wie unbelebten Umwelt literarisch wahrgenommen und geformt werden, wie Texte es Menschen ermöglichen, die Kontingenz ihrer eigenen Lebensform zu erkennen und zu überschreiten. Als Maß dieser Überschreitungen hat Wai-Chee Dimock in ihrem Buch *American Literature Across Deep Time* die Kategorie der „scales“ vorgeschlagen. Sie lenkt damit den Blick auf nichtlineare, interkontinentale, planetarische, ‚lange‘ Maßstäbe in Zeit und Raum. Das erfordert einerseits Aufmerksamkeit für die lange Entwicklung zeichenhafter Praxis des Menschen, andererseits für das Potential einzelner Texte, zwischen dem intimen Punkt des Hier und Jetzt und astronomischen,

9 Edmond, Jacob: *A Common Strangeness. Contemporary poetry, cross-cultural encounter, comparative literature*. New York 2012, S. 125.

10 Prigov, Dmitrij A. u. Aleksej Parščikov: *Moi rassuždenija govornat o krizise nynešnego sostojanija (beseda o „novoj antropologii“)*. In: *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007)*. Sbornik statej i materialov. Hrsg. von Evgenij Dobrenko, Il'ja Kukulin, Mark Lipoveckij u. Marija Majofis. Moskva 2010, S. 15–29, S. 16.

11 Vgl. Prigov, Dmitrij A. u. Michail Ėpštejn: *Popytka ne byt' identifikirovannym (beseda Michaila Naumoviča Ėpštejna s Dmitriem Aleksandrovičem Prigovym)*. In: Dobrenko [u. a.], *Nekanoničeskij klassik (wie Anm. 10)*, S. 52–71, S. 53.

12 Mikhail Lampolski hat darauf hingewiesen, dass Prigovs „inhumane“ künstlerische Strategien gerade innerhalb der Kultur Verhaltensweisen aus der Natur adaptieren, und dies mit Uexkülls Umweltphilosophie erklärt, aus dessen Sicht „animal behaviour is totally defined by the ‚bubble‘ of its Umwelt and in essence does not know freedom. Prigov sees the world of culture in Uexküll's categories. [...] For Prigov a writer or an artist is Uexküll's animal“, Lampolski, Mikhail: *The new anthropology as new zoology*. In: Dmitrij Prigov, *Ausstellungskatalog*, 1. Juni–15. Oktober 2011, 54th International Venice Biennale/Barbarian Art Gallery. Zürich 2011, S. 280–301, S. 284.

geologischen, prä- oder posthumanen Makroebenen zu wechseln.¹³ Dimock bezieht sich auf einen ökologischen Begriff der Biosphäre, wie ihn Vladimir Vernadskij in den 1920er Jahren geprägt hat.¹⁴ Die neuere Diskussion hat Vernadskijs geobiologische Theorie wiederentdeckt, nach der sich das Leben auf der Erde in „Sphären“ organisiert. Für Vernadskij, dessen Theorie seit den 1970er Jahren auch in die US-amerikanische Debatte eingegangen ist, wirkt menschliches und nichtmenschliches Leben als geologischer Faktor.¹⁵ Die Möglichkeit, Bereiche kultureller, biologischer und geologischer Aktivität mit dem durchlässigen Konzept der Sphäre zu begreifen, hat nicht nur in ökonomischen und ökologischen Diskursen, sondern auch in der Diskussion über Weltliteratur verschiedene Spuren hinterlassen. Im sowjetischen Kontext hat Maksim Gor'kij mit seiner Gründungsschrift für den Verlag *Vsemirnaja literatura* von 1919 einflussreiche Ideen proklamiert.¹⁶ Gor'kij stützt sich auf das planetarische Gefühl der „Einsamkeit des Menschen im Weltall“ („ощущение одиночества человека во вселенной“), das „wie ein finsternes Gespenst“ („темным призраком“) die Kulturen der Welt in ihrem „Bewußtsein der Tragik des Lebens“ („сознание трагизма бытия“) vereine.¹⁷ Gor'kij benutzt die Begriffe Bio- und Noosphäre nicht explizit, hält aber einen Bereich kognitiver und künstlerischer Aktivität konstitutiv für Weltliteratur:

Кроме атмосферы и фотосферы, вся наша планета облечена еще сферой духовного творчества, многообразной радужной эманацией нашей энергии, из которой соткано, выковано, отлито все бессмертно-прекрасное [...]»¹⁸.

13 Dimock, Wai-chee: *Through other continents. American literature across deep time*. Princeton 2006, S. 1–7; S. 8.

14 Ohne Vernadskij jedoch explizit zu erwähnen, vgl. Dimock, *Continents* (wie Anm. 13), S. 166–173.

15 Seine Schrift *Biosfera* von 1926 erschien erst 1998 in englischer Übersetzung (*The Biosphere*). Im englischsprachigen Raum wurde sie seit George Evelyn Hutchinsons Artikel „The Biosphere“ erstmals breitenwirksam aufgegriffen (vgl. Grinevald, Jacques: *The Invisibility of the Vernadskian Revolution*. In: Vernadsky, Vladimir: *The Biosphere*. Aus dem Russ. übers. von David B. Langmuir. New York 1998, S. 20–32, S. 20).

16 Die Taschenbuchreihe umfasste Werke zwischen der französischen und der russischen Revolution und war darauf ausgelegt, breiteste Leserkreise im russischsprachigen Publikum zu erreichen. Für Theo d'Haen instrumentalisiert Gor'kij religiöse Energien für eine säkulare Kommunalität aller Menschen. Sein Weltliteraturkonzept „answers to Gorky's socialist-realist desiderata under the guise of a Goethian *Verständnis* (understanding) between Europe's, and later the world's various peoples“. D'haen, Theo: *The Routledge concise history of world literature*. London 2012, S. 23.

17 Gorki, Maxim: *Über Weltliteratur*. Aus dem Russ. übers. von Ingeborg Schröder. Leipzig 1969, S. 32; Gor'kij, Maksim: *Vsemirnaja literatura*. In: Ders.: *Nesobrannnye literaturno-kritičeskie stat'i*. Moskva 1941, S. 274–281, S. 275.

18 Gor'kij, *Vsemirnaja literatura* (wie Anm. 17), S. 276. „Außer von der Atmosphäre und der Photosphäre ist unser ganzer Planet noch von der Sphäre geistigen Schaffens, von der vielfältigen, verheißungsvollen Ausstrahlung unserer Energie umgeben, die alles unsterblich Schöne gewebt, geschmiedet und gegossen hat [...]“, Gorki, *Weltliteratur*, S. 33.

Während für Gor'kij die ‚noetische‘ Energie gegen die Biosphäre gebündelt wird, um „die Kräfte auf den Kampf gegen die geheimnisvollen Naturgewalten zu lenken“ („направить все силы [...] на борьбу с таинственными силами природы“),¹⁹ geht es in Prigovs Poetik um einen virtuellen Kräfteaustausch. Änderungen im eigenen Textprinzip sind auf Bio- und Noosphäre, aber auch auf kosmische Ordnungen transponierbar:

Если принять во внимание, что [...] в системе стих-предупреждение последний несет идеологическо-проphetическую нагрузку, то отсутствие предупреждения значило бы слишком серьезную перекомпоновку смыслов, обратно транспонируемые бы в систему политической жизни как объявление нового режима, в области биологической жизни и ноосферы – как начало новой антропологии, в пределах космогонии – наступление эры Водолея – что было бы слишком уж ответственно и откровенно.²⁰

Die Organisation poetischer und prosaischer Sprache in Schichten ist ein wiederkehrendes Phänomen bei Prigov, aber erst in den 1990er Jahren werden die Verfahren auf eigene Weise systematisiert: Prigov produziert sogenannte „Stratifikations- und Konversionstexte“, die im Band *Isčislenija i ustanovlenija (Berechnungen und Bestimmungen)* versammelt sind. „Stratifikationen“, so die Vorbekundung zum gleichnamigen Text (*Stratifikacii*, 1995), adressieren ein „Begehren nach einer allgemeinen Stratifikation der umgebenden Welt“ („[c]трасть всеобщей стратификации окружающего мира“²¹) des Autors und können mythologischer, ritueller, wissenschaftlicher, sozialer, militärischer und spielerischer Ausprägung sein. Der Text wiegt Phänomene gegeneinander numerisch auf, wie etwa bei der Bewertung verschiedener Bodenformen: „Песок нельзя принять за 1, но скорее за 0,5. Глина и чернозем уже 0,7. Колючки и терновник 0,8. Трава и клевер 0,9. Деревья, леса, тайга и джунгли 1. [...] Адские окрестности – 7. Райские долины 10.“²² Zahlenwerte

19 Gorki, Weltliteratur (wie Anm. 17), S. 37; Gor'kij, Vsemirnaja literatura (wie Anm. 17), S. 279.

20 „Wenn man bedenkt, dass [...] im System Vers-Vorbekundung letztere ideologisch-prophetisch aufgeladen ist, dann würde das Fehlen einer Vorbekundung eine viel zu starke Sinnveränderung bedeuten, die wiederum ins System politischen Lebens als Ausrufung eines neuen Regimes zu transponieren wäre, im Bereich des biologischen Lebens und der Noosphäre als Beginn einer neuen Anthropologie, im Bereich der Kosmogonie als Anbruch der Ära des Wassermanns – was wiederum allzu schwerwiegend und unverhohlen wäre“. (*Preduvedomenie k sborniku „Veščiči, na kotorye est' i na kotorye net otveta“ [Vorbekundung zum Band „Dinge, auf die es Antworten gibt und welche, auf die es keine gibt“], 1993*), Prigov, Dmitrij A.: *Sbornik preduvedomenij k raznoobraznym veščičam*. Moskva 1996, S. 257.

21 Prigov, Dmitrij A.: *Isčislenija i ustanovlenija. Stratifikacionnyje i konvertacionnyje teksty*. Moskva 2001, S. 5.

22 „Sand lässt sich nicht auf 1 festlegen, sondern eher auf 0,5. Lehm und Schwarzerde schon 0,7. Dornen und Schlehen 0,8. Gras und Klee 0,9. Bäume, Wälder, Taiga und Dschungel 1. [...] Höllengefilde – 7. Paradiestäler 10“, Prigov, *Isčislenija* (wie Anm. 21), S. 7.

lassen Prigov Lehm, Taiga und Paradies in ein gemeinsames System mit den globalen Literaturen verrechnen:

Если достоинства русской литературы обозначить через 1, то китайская потянет на 0,99. Немецкая на 0,89. Английская на 0,87. Французкая на 0,785. Испанская и итальянская на 0,75 каждая. Я потяну на 0,31.²³

Im Akt der arbiträren Bewertung verteilt der Autor ‚mehr‘ oder ‚weniger‘ Punkte auf einer Skala, die nach unten offen ist, wobei negative Zahlen dem Bereich des Imaginären zu entsprechen scheinen.²⁴ Dass Prigovs Literatur im Vergleich zur russischen Literatur (1) und zur deutschen (0,89) nur auf den Wert 0,31 kommt, hat keine zahlenmythologische Bedeutung, sondern indiziert lediglich: Prigovs Literatur ‚gibt‘ es (sie ist nicht Null), und sie steht in einem Verhältnis zu den anderen der Welt.

Der Text *Prorastanie aksiologij* (*Das Keimen der Axiologien*, 1998) reflektiert die anthropologische Kontingenz von Wert- bzw. Urteilssystemen: Sie sind entweder „нами самими ли понастроенными и протянутыми повсюду, как организующие нити, либо просто артикулированными в их неантропоморфической предзаданности“²⁵. Die Vorstellung, dass auch „nicht-anthropomorph“ bestimmte Werte durch körperliche Handlungen verändert werden könnten, bildet die Grundlage für Übungen: „Если недвижно сидеть долгое время, то теряется ощущение пространства в его трехмерности, но возрастает ощущение тяжести наличия“²⁶. Dazu erklärt die Vorbekundung, „что как разрушение предыдущих аксиологий, так и возникновение новых тесно связано с неким особым режимом телесного положения и самоощущения“²⁷. Prigov nimmt hier die „Position“ buchstäblich als körperliche Lage, deren Veränderung eine Transposition einer Kategorie in der Werteskala ermöglichen soll und damit den Bereich der Buchstäblichkeit verlässt. Im Text *Pozicii* (*Positionen*, 1997) entfaltet er eine Poetik der „reinen Position“:

23 „Wenn man die Verdienste der russischen Literatur mit 1 bezeichnet, dann beläuft sich die chinesische auf 0,99. Die deutsche auf 0,89. Die englische auf 0,87. Die französische auf 0,785. Die spanische und italienische auf 0,75 jeweils. Ich belaufe mich auf 0,31“, Prigov, *Isčislenija* (wie Anm. 21), S. 6.

24 Vgl. dazu ausführlich Obermayr, Brigitte: Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei Velimir Chlebnikov und Dmitrij Prigov. In: Wiener Slawistischer Almanach 56 (2005), S. 211–285, S. 248f.

25 „[V]on uns hingebaut und auf alles draufgezogen wie organisierende Fäden, oder einfach artikuliert in ihrer nicht-anthropomorphen Vorgegebenheit“, Prigov, *Isčislenija* (wie Anm. 21), S. 229.

26 „Wenn man für lange Zeit bewegungslos sitzt, verliert man die Empfindung für den Raum in seiner Dreidimensionalität, dafür wächst die Empfindung für die Schwere der Anwesenheit“, Prigov, *Isčislenija* (wie Anm. 21), S. 230.

27 „[D]ass sowohl die Zerstörung früherer Axiologien als auch die Entstehung neuer eng mit einer Art besonderem Regime von körperlicher Lage und Selbstempfindung zusammenhängt“, Prigov, *Isčislenija* (wie Anm. 21), S. 229f.

В данном случае речь идет не о привычной нам позиции социальной, или культурной, или балетной, скажем, позиции, или шахматной. Нет. Говорится о позиции как таковой, чистой, самодостаточной, само-, так сказать, удовлетворяющей и удовлетворяющейся, то есть позиции, как она открыта не претендующему на нее.²⁸

Die „Position als solche“ soll das avantgardistische „Wort als solches“ ablösen und Trennungen zwischen Poesie, Prosa und Mathematik unterlaufen. Doch der absolute Wert, die absolute Position ist ein Unding, sie können nur in Relation zu anderen bestehen. Georg Witte hat Prigovs Spiel mit dieser Paradoxie als einen „Sprung vom relativen Wert und vom relativen Anderen in selbstwertiges und ‚absolutes‘ Anderes“ beschrieben.²⁹ Gemäß dem Prinzip der Oszillation springt Prigov zwischen verschiedenen relativen und einem absoluten Maßstab. Wie diese Strategie für Erzähltexte funktioniert, ist aufgrund des vergleichsweise geringen Interesses für Prigovs Romane bisher wenig beleuchtet geblieben. Die Strategie der (Selbst-)Transposition soll daher im Folgenden anhand eines späten Prosawerks, dem Roman *Renat i Drakon* (*Renat und der Drache*, 2005) nachgezeichnet werden.

Erzählen als (Selbst-)Transposition in *Renat i Drakon*

Helden – transnational, transgenerational, transgenerisch

Die Kernidee zu seinem dritten Roman tritt bereits in Prigovs Werk Mitte der 1970er Jahre zutage:

[М]еня всегда интересовали кандидатуры на замещение вакантных должностей чина народных героев. Например, пластичное и милое сращение функций Георгия Победоносца и Аники-воина в лице Василия Ивановича Чапаева.³⁰

28 „Hier ist die Rede nicht von einer uns gewohnten sozialen Position, oder einer kulturellen, oder, sagen wir, einer Ballett- oder Schachposition. Nein. Es geht um die Position als solche, rein, selbstgenügsam, selbst-, sozusagen, zufriedenstellend und sich selbst zufriedenstellend, also die Position, wie sie demjenigen offen ist, der keine Ansprüche auf sie erhebt“, Prigov, *Isčislenija* (wie Anm. 21), S. 80.

29 Witte, Georg: „Was ich mit wem vergleichen würde ...“. Prigovs Poesie des totalen Tauschs. In: Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien, 3. bis 5. Dezember 1999 (= Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 54). Hrsg. von Wolfgang Weitlaner. Wien 2001, S. 201–215, S. 213.

30 „Mich haben immer Kandidaturen auf die Nachfolge vakanter Posten im Rang von Volkshelden interessiert. Zum Beispiel das plastische und nette Zusammenwachsen der Funktionen von Georg dem Drachentöter und Anika dem Krieger in der Person Vasilij Ivanovič Čapaevs“ (*Preduvedomlenie k sborniku ‚Istoričeskie i geroičeskie pesni‘ i sborniku rasskazov ‚SOVY‘* [Vorbekundung zum Sammelband

Das Freiwerden eines Rangs, einer Position in der Kultur zeigt *Renat i Drakon* am Beispiel des Drachentöters Georg: Ausgangspunkt ist dessen Dekanonisierung – 1969 wurde der bis dahin als Heiliger verehrte Georg zusammen mit anderen nur legendarisch überlieferten Figuren aus dem Heiligenkalender der katholischen Liturgie entfernt.³¹ Die Hauptfigur Renat, ausgebildet am Moskauer Literaturinstitut und nun mit biotechnologischen Experimenten befasst, schlussfolgert: Wenn Georg dekanonisiert ist, dann hat das Ereignis des Drachenkampfes nicht stattgefunden. Zahlreiche Episoden referieren auf Drachen- und Monsterkämpfe an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten. Doch das Monster selbst bleibt abwesend, nur Zeichen, Spuren, Reflexionen, niedere Verkörperungen wie Ratten, menschliche Grausamkeiten oder Gerüchte von Seeungeheuern vertreten es.³² Im pseudophilosophischen Stil Renats ausgedrückt, der sich vom parodistischen Erzählerton durch eine bisweilen naive Aufrichtigkeit unterscheidet:

Я говорю о ноуменальном уровне. Благодаря деканонизации его как бы изъяли не только из человеческой истории, но и если не с метафизического уровня, то из праистории. То есть дезавуировали сам акт драконоборства.³³

Eine leere Stelle, ein „разреженное пространство“³⁴ („verdünnter Raum“) in Geschichte, Urgeschichte und Mythos zugleich ist entstanden. Wie diese Ebenen in den Georgssagen und -ikonen verschränkt sind, hat Vladimir Propp gezeigt.³⁵

Der vakant gewordene Posten des Drachentöters hat die Struktur der Geschichte gestört, wie Renat mit Anleihen aus Science-Fiction und Strukturalismus erklärt:

„Historische und heroische Lieder“ und zum Erzählungsband ‚SOVY (= Eulen), 1971–1974]), Prigov, Sbornik (wie Anm. 20), S. 8.

- 31 Vgl. Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 565f. Von einer Dekanonisierung kann im strengen Sinne allerdings nicht die Rede sein, weil Georg in den Kalendern verschiedener Kirchen unterschiedlich verehrt wird, von der Beliebtheit Georgs in der orthodoxen Kultur ganz zu schweigen.
- 32 Für Mark Lipoveckij steht Prigovs „unsichtbare Figur“ des Drachen für „the symbol of the transcendental and sublime (in the Burkean rather than Kantian sense). At the same time, the very process of approaching and seeking the signs of the transcendental appears indistinguishable from the production of phantoms. In other words, the transcendental is treated simultaneously as an unattainable epistemological goal and as a direct (if phantasmic product of intellectual quest).“ Lipovetsky, Mark: *Postmodernist novel*. In: *Russian Literature since 1991*. Hrsg. von Evgeny Dobrenko u. Mark Lipovetsky. Cambridge 2015, S. 145–166, S. 161.
- 33 „Ich spreche von einer noumenalen Ebene. Durch die Dekanonisierung hat man ihn sozusagen nicht nur aus der menschlichen Geschichte entfernt, sondern wenn auch nicht aus der metaphysischen Ebene, dann aus der Urgeschichte. Man hat also den Akt des Drachenkampfes selbst desavouiert“, Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 566.
- 34 Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 567.
- 35 Propp, Vladimir: *Zmeeborstvo Georgija v svete fol'klora*. In: Ders.: *Fol'klor. Literatura. Istorija*. (Sobranie trudov). Moskva 2002, S. 92–114, insb. S. 94; S. 114.

„Собственно, тысячи таких вот исторических макро- и микрособытий теперь в виде пустых пузырей плавают и чреваты разной мощности катастрофическими последствиями при столкновении с активными зонами.“³⁶ Unterschiedliche Konfrontationen mit monströsen Phänomenen, aber auch Hinweise auf übersinnliche Fähigkeiten animieren Renat dazu, selbst die Lücke bzw. „Leere“ im Kontinuum der Zeit zu füllen. Prigov geht es bei seinem über 600-seitigen Roman, der in einer ursprünglichen Fassung etwa den doppelten Umfang hatte, nicht um eine konsekutive Entfaltung dieses Sujets, von chronologischer Reihenfolge ganz zu schweigen. Stattdessen macht er mit dem Untertitel „romaničeskoe sobranie ot del'nych prozaičeskich otrivkov“ („Sammlung einzelner Prosaauszüge in Romanform“) den kalkuliert fragmentarischen Charakter des Texts deutlich. Das titelgebende Duell von Held und Ungeheuer findet nicht statt. Es bezieht sich nicht nur auf Renat und den Drachen, sondern auf zeitlich und örtlich unterschiedlich angesiedeltes Personal. Prigovs in der Lyrik entwickelte Verfahren mit Namen und (Um-)Benennung nutzen die im Kontext des *dramatis personae* des Romans möglichen Typen der Nomination (Figuren mit mehreren Namen; mehrere Figuren mit einem Namen; namenlose Figuren; figurenlose Namen). Der Antagonismus zwischen Drache und Drachenkämpfer ist instabil. So tritt ein Georgič auf, der Renats tierähnliche Züge bemerkt und ihm damit wiederum selbst monströsen Charakter zuspricht:

– Как у зверя хребет-то, – с уважением говорил Георгич, сын местного Георгича, порождение некоего удаленного во времени и уже непроглядываемого ряда Георгичей, заканчивающегося и вовсе непредставимым первичным, как сказали бы немцы, Ур-Георгием.³⁷

Der nicht mehr zurückverfolgbare „Ur-Georg“ besetzt den verschütteten Anfang einer Kette von Generationen, die durch Namen verbunden sind. Die Stelle verweist darauf, dass der Übergang von Mythos – auch von Georg als russischem National- bzw. Moskauer Stadthelden – in der Erzählung nicht mehr rekonstruierbar ist. Die Bindung von Drache und Drachentöter an die Erde ist verwischt, aber noch präsent: als (unter-)irdisches Ungeheuer und als Georg (von gr. ‚georgós‘, ‚Landwirt‘, eigentlich ‚Erd(be)arbeiter‘).

36 „Eigentlich schweben nun Tausende von solchen historischen Makro- und Mikroereignissen in Form leerer Blasen herum und können bei einem Zusammenstoß mit aktiven Zonen katastrophale Folgen unterschiedlicher Stärke haben“, Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 567.

37 „Ein Rückgrat wie ein Tier“, sagte Georgič respektvoll, der Sohn des ortsansässigen Georgičs, Nachfahre einer zeitlich weit zurückreichenden und nicht mehr überschaubaren Reihe von Georgičs, die mit einem völlig unvorstellbaren primären, die Deutschen würden sagen: Ur-Georgij, endet“, Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 45f.

Das Primat des Tellurischen über das Menschliche ist in vielen Schichten erkennbar: Gleich zu Beginn und später wiederholt beschreiben Kapitelfragmente eine zeitlich und örtlich nicht näher definierte Landschaft, die an die Erde in einem prähumanen Zeitalter erinnert: Hitze, Feuchtigkeit, für höheres Leben ungeeignete Umstände. In ihrer umfassenden Analyse des Romans hat Lena Szilard drei Typen von Orten ausgemacht: reale (Moskau, Petersburg, Datschenorte von Moskauer Intellektuellen), unbestimmte, aber geografisch identifizierbare (die oben beschriebenen Landschaften) und „quasireale“ Phantomorte, die jeweils durch „Pausen“ zwischen den Fragmenten getrennt und zugleich verbunden sind.³⁸ In seiner entkörperlichten Transformation, in der er mit Bezug auf Solov'evs Theorem der „ewigen Weiblichkeit“ die androgyne Vereinigung mit der unbestimmten Figur Mašen'ka sucht, durchstreift Renat alle drei Typen dieser Orte. Ein Beispiel für Phantomorte, an denen der Ich-Erzähler auf paradoxe Weise anwesend ist, findet sich im ersten Kapitel V:

А то и вовсе покажется, что какие-то доисторические обстоятельства вскрываются – духота нестерпимая, влажность несусветная. Из этой-то перенасыщенности неизбежно и существа образуются гигантские. Не соразмерные ни с чем и несообразные. Оттого и незаметны нашими глазами, привыкшими к другим размерностям, масштабам. К другим способам объявления всего подобного в этом мире. Я знаю. Я там бывал.³⁹

Das Ich behauptet ein Wissen über die prä- oder posthistorischen Maßstäbe, die innerhalb der Konventionen realistischer Prosa kein Mensch bezeugen kann. Prigov dreht damit eine bekannte Stellung seines lyrischen Ichs um: In der *Tridcat' sed'maja azbuka „Pochoronnaja“* (*Siebenunddreißigstes Alphabet*, „Beerdigungsalphabet“, 1985) imaginiert es sich nach dem Aussterben aller alphabetisch besungenen Menschen als postapokalyptischer Rest am Ende der Welt bzw. des Alphabets. Der Roman zitiert das Gedicht fast wörtlich: „Все повымерли. Один я и остался.“⁴⁰ Hier jedoch wird eine Umgebung erzählt, in der es entweder retrospektiv noch keine Menschen gibt oder die zu menschlichem Leben in keiner Beziehung steht – logisch oder biologisch. Als Reprise des modernistischen Romans zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist *Renat i*

38 Silard, Lena: Byt i sobytie bytija: „Renat i Drakon“ D.A. Prigova. In: Prigov i konceptualizm. Hrsg. von Žanna Galieva. Moskva 2014, S. 187–226, S. 203.

39 „Überhaupt scheint nämlich, dass sich hier vorhistorische Umstände offenbaren – unerträgliche Schwüle, extreme Feuchtigkeit. Aus einer derartigen Übersättigung bilden sich unweigerlich gigantische Wesen. Die mit nichts in ihren Ausmaßen zu vergleichen und mit nichts vereinbar sind. Die daher auch nicht erkannt werden von unseren Augen, die andere Größenordnungen und Maßstäbe gewohnt sind. An andere Formen des Auftauchens von allem Derartigen in dieser Welt. Ich weiß es. Ich war dort“, Prigov, Renat (wie Anm. 7), S. 8.

40 „Alle sind einfach ausgestorben. Allein ich bin geblieben“, Prigov, Renat (wie Anm. 7), S. 379.

Drakon nicht nur Prosaexperiment, sondern auch narrative Reflexion wissenschaftlicher Experimente. Dabei wird – in der Manier von Science-Fiction in Literatur und Film – die Anwesenheit bzw. die Relevanz des Menschen in der Biosphäre problematisiert. Als in einem Fragment nicht näher bezeichnete Wissenschaftler eine Landschaft untersuchen, fallen die epistemologischen Grenzen ins Gewicht:

Выловили однажды что-то похожее на гигантский клубок женских волос. Да они, как оказалось после лабораторного углеродного и резонансного анализа, к 375 тысячелетию до нашей эры относятся, когда не только женских, никаких волос в природе еще и не существовало. [...] Так сказать, рефлектирующего и самосознающего субъекта не наличествовало, чтобы что-то сказывать.⁴¹

Ob sich das Aussageverb „skazyvat“, das die Mündlichkeit der Erzählung („skaz“) hervorhebt, auf die Vorzeit oder die Jetztzeit bezieht, bleibt offen. Ist das „selbstbewusste Subjekt“, das es zum Zeitpunkt der Entstehung des jetzt nurmehr forensisch klassifizierbaren Objekts noch nicht gegeben hat, Subjekt oder Objekt der Aussage? Hier klingt eine philosophische Diskussion an, die Quentin Meillassoux im Ausgang von Kant polemisch als „korrelationale“ Auffassung der Wirklichkeit beschrieben hat: Danach kann „nichts Sinnliches – sei es affektiver oder perzeptiver Qualität – [...] so, wie es sich mir zeigt, in den Dingen allein existieren, ohne sinnlichen Bezug zu mir oder einem anderen Lebewesen.“⁴² Mit einer Form der Wirklichkeit, die dem menschlichen Leben vorausgeht, fordert Meillassoux dieses Argument heraus, er nennt sie „ancestral“ und fragt:

Wie den *Sinn* einer wissenschaftlichen Aussage begreifen, die sich explizit auf den Sachverhalt einer Welt bezieht, welche der Emergenz des Denkens vorausgeht und selbst dem Leben – *d. h. die jeder menschlichen Form der Beziehung zur Welt vorausgeht*?⁴³

Für Prigov geht es nicht darum, in die von der philosophischen Tradition versperrte ancestrale Wirklichkeit diskursiv vorzudringen. Seine Romanpoetik lotet stattdessen die Effekte aus, die ein Springen des Erzähler-Ichs vom selbstbewussten Subjekt zu seinem absolut äußerlichen Objekt erzeugt (siehe Kap. 2: die Strategie des Oszillierens

41 „Einmal fischten sie etwas heraus, das wie ein gigantisches weibliches Haarbüschel aussah. Allerdings stellte sich nach einer Kohlenstoff- und Resonanzanalyse im Labor heraus, dass es aus dem 375. Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung stammte, als in der Natur nicht nur keine weiblichen, sondern überhaupt noch keine Haare existierten. [...] Es war sozusagen noch kein reflektierendes und selbstbewusstes Subjekt anwesend, dass man irgendetwas hätte sagen können“, Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 37f.

42 Meillassoux, Quentin: *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*. Zürich 2011, S. 13.

43 Meillassoux, *Endlichkeit* (wie Anm. 42), S. 24.

zwischen der relativen und der absoluten Position). Als Renat sich von den blassen Gesichtern in einem Restaurant an Fotos von Opfern der stalinistischen Repressionen erinnert fühlt, relativiert der Erzähler die Morde mit dem Aussterben der Dinosaurier:

Хотя, конечно, прожили бы еще 20–30 лишних унылых размеренных лет. Разница-то по сравнению с мировыми сроками! Динозавры, к примеру, обитали на земле 350 миллионов лет, пока окончательно не вымерли. И ничего – не жалуются.⁴⁴

Der Blick auf die *longue durée* des irdischen Lebens verführt den Kommentator dazu, den individuellen Erfahrungsschatz abzuwerten, ja zu banalisieren. Das ist kein Zynismus, sondern spezifischer Ausdruck von Prigovs Sicht auf Geschichte bzw. dem häufig in seiner philosophisch-theologischen Paradoxie gebrauchten Begriff des Äons als reiner Dauer, die dennoch in sich abgeschlossen ist. Am deutlichsten wird dies in einer spezifischen Interpretation des konzeptualistischen Topos von Russland als Leere. Nicht nur das nationenstiftende Ereignis des Drachenkampfs ist ein entleertes. Ähnlich geht es dem sowjetischen Imperium nach dessen Ende: Der historische Punkt bzw. der Äon, in dem es bestand, hat sich entleert, der Hohlraum hält daher nicht den Veränderungen von außen stand:

Экранирующая ее оболочка весьма непрочна, чтобы выдержать давление нарастающих пластов новой отягощенной темпоральности. Ведь рухнет. Как пить дать, рухнет. Не выдержит. Провалится и искривит все последующее, а для нас – предыдущее жизненно-историческое пространство. Да. Я не говорю уж о бесчисленных пустотах, впоследствии порожденных по причине опростания главной порождающей пустоты, их породившей. Рассосутся как-нибудь сами. А что делать с той, основной, основополагающей?⁴⁵

Dass Russland als geschichtliche Matrix seine Zeugungsfähigkeit buchstäblich verloren hat, lässt sich an der dreifachen Verwendung des Verbs ‚poroždat‘/ ‚porodit‘ erkennen. Wie der *horror vacui* des seriellen Schreibmaschinenarbeiters Prigov

44 „Obwohl sie natürlich auch noch 20 bis 30 weitere trostlose, geregelte Jahre hätten leben können. Was für ein Unterschied im Vergleich zu globalen Zeitspannen! Die Dinosaurier zum Beispiel haben die Erde 350 Millionen Jahre bewohnt, bis sie schließlich ausgestorben sind. Und kein Mucks – die beschwerten sich nicht“, Prigov, Renat (wie Anm. 7), S. 140.

45 „Die ihn abschirmende Hülle ist kaum robust genug, um dem Druck der anwachsenden Schichten einer neuen, belastenden Temporalität stand zu halten. Sie reißt nämlich. Da beißt die Maus keinen Faden ab, die reißt. Das hält die nicht aus. Sie bricht zusammen und verzerrt alles Folgende, bzw. für uns: den bisherigen Lebens- und Geschichtsraum. Ja. Ich rede gar nicht von den unzähligen Leeren, die im Folgenden erzeugt werden durch die Entleerung der elementaren zeugenden Leere, die sie erzeugt hat. Die werden sich schon irgendwie selbst auflösen. Aber was tun mit jener grundsätzlichen, grundlegenden?“ (Kursivierungen d. Verf.), Prigov, Renat (wie Anm. 7), S. 65.

unter Bedingungen der großen, aber abgeschlossenen Prosaform (bzw. des potentiell unendlichen, aber immer neue weiße Flächen generierenden Computerdokuments) funktioniert, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Dmitrij Golytko-Vol'fson hat zu Recht gefordert, Prigovs „Antihistorismus“⁴⁶ eingehender zu diskutieren und ihn genauer zu bestimmen. Für *Renat i Drakon* lässt sich eine Dynamik des Wechsels von Perspektiven beschreiben: vor der menschlichen Geschichte (prähistorisch), über ihr/sie (metahistorisch) oder gegen sie (antihistorisch).

Die Romanfigur als „transponierende Struktur“

Wenn *Renat i Drakon* Prigovs poetische Strategien des *scale-switching* in Prosaform weiterentwickelt, dann sollte das nicht nur am Erzähler (wie im letzten Teil gezeigt), sondern auch an anderen Vermittlungsebenen der Romangattung ablesbar sein: Hierzu werden in den kommenden beiden Abschnitten die Romanfigur Renat und der Autor Prigov befragt. Renat entwirft eine Figur des Vermittlers:

[H]ужен посредник. Медиатор со своей феноменальной структурой, как бы вызывающей, провоцирующей и обнаруживающей, обнажающей подобные существования. Они через него являются в наш мир. Он служит транспонирующей структурой их возможности объявиться у нас по нашим законам мерности и материальности.⁴⁷

Es besteht wenig Zweifel, dass Renat selbst als diese „transponierende Struktur“ fungieren soll, die menschlichen Sinnen nicht zugängliche Phänomene übersetzt. Dieses Science-Fiction-Klischee mutiert zu einem Bauprinzip des Romans. Die oben beschriebene Rolle Renats als Mediator, Prophet oder gar retroaktiver Messias – er soll den vakant gewordenen Posten des Drachenkämpfers ausfüllen und damit die historische Leere der russischen Nation aufheben – ist ambivalent. Zwar kündigt der tatarische Name „Renat“ in seiner etymologischen Wurzel von einer „Wiedergeburt“⁴⁸, jedoch läuft dieser mythologischen Aufladung einiges zuwider. Zu Renats Herkunft gibt es

46 Golytko-Vol'fson, Dmitrij: Mesto monstra pusto ne byvaet. Božestvennoe i čudoviščnoe v teologičeskom proekte D. A. Prigova. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 5 (2010), S. 221–236, S. 224.

47 „[M]an braucht einen Vermittler. Einen Mediator mit seiner phänomenalen Struktur, die gewissermaßen solche Existenzen hervorruft, provoziert und auffindet, entblößt. Sie erscheinen durch ihn in unserer Welt. Er dient als transponierende Struktur, die ihnen ermöglicht bei uns nach unseren Gesetzen von Maß und Materialität aufzutauchen“, Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 587.

48 Der bei Tataren häufige Name Renat stammt vom Lateinischen ‚renatus‘ (‚wiedergeboren‘). Nach der Oktoberrevolution entstand eine neue Herleitung von der Abbraviatur ‚Revolucija, nauka i trud‘ (‚Revolution, Wissenschaft und Arbeit‘) – dass Prigov ‚Renat‘ und nicht die ebenso verbreitete Schreibweise ‚Rinat‘ verwendet, lässt diese Deutung durchaus zu.

widersprüchliche Versionen, die der Erzähler aus Gerüchten rekonstruiert: Seine Mutter Marfa hat während der deutschen Okkupation einen jüdischen Künstler im Keller ihres Hauses versteckt gehalten, als dort ein deutscher SS-Offizier Quartier bezogen hat. Vieles scheint ungereimt in Renats Leben, etwa dass er jünger wirkt, als er sein müsste, sollte er während des Krieges zur Welt gekommen sein. Zeugung und Geburt Renats bleiben in dieser Biographie im Dunkeln – auch die im Namen implizierte Wiedergeburt wird damit unsicher. Mit der Darstellung Renats als okkulte ‚Ausgeburt‘ des Totalitarismus benutzt Prigov einen traumatischen Topos der europäischen Erinnerungskultur. Doch auch diese Version ist nur eine unter mehreren möglichen, je nach Glaubwürdigkeit der Gerüchte. Das entspricht dem ‚demographischen‘ Phantasma des Texts als Montage von Gerüchten, alle möglichen erzählten Varianten der Wirklichkeit abzuhorchen, um so zu der ‚einen‘ Wahrheit vorzudringen. Vor dieser maximalen Polyphonie kapituliert der Erzähler allerdings: „И выходила в результате вроде бы даже и абсолютная неприкрытая правда [...]. Но это в неулавливаемом ряду последований, выходящих за пределы слабой человеческой жизни.“⁴⁹ Erzählen als kulminierte Zur-Sprache-Kommen aller Menschen – transkulturell, über die Gegenwart in beide Richtungen hinaus – wäre ein utopisches Unterfangen im fedorovschen Sinne des „Gemeinsamen Werkes“. Für Prigov – im Gegensatz zur Romanfigur Renat, die Fedorov noch überbieten will (vgl. S. 53) – ist eine solche Transgression nicht von Interesse. Erzählen als eine solche unmögliche Operation, die dem Menschen das erklärt, was vor ihm war und über ihn hinausgeht, kann höchstens in die alltägliche Routine überführt werden. Auch das Narrativ der Evolution mit seiner Annahme eines „anzestralen“ Plusquamperfekts unterliegt diesem Mechanismus:

Ведь вот, если показать человеку камень и сказать, что именно от него он произошел, – кто же поверит? Кто же одушевится этой идеей? Но если постепенно, медленно так. Сначала, скажем, камень рассыпался на кусочки. Затем в песочек перетерся. Потом чуть расплавился. Следом какие-то из него сложные химические образования образовались. Потом молекулы. Потом микробы какие-нибудь. Ну, потом, ясно, крупные всякие бактерии. Червяки, жучки, паучки разные. Крупные насекомые и бабочки. Ящерицы уже. Ящеры, крокодилы, динозавры. Потом мыши и крысы всевозможные. Множество разнообразных тварей. И среди них – наши родные обезьяны. Вот мы и достигли финальной точки. Вернее, предфинальной.⁵⁰

49 „Und so käme unterm Strich sozusagen gar die absolute und unverstellte Wahrheit heraus [...]. Doch das ergäbe sich nur in einer nicht nachvollziehbaren Reihe von Folgen, die die Grenzen eines schwachen Menschenlebens überschreiten“, Prigov, Renat (wie Anm. 7), S. 378.

50 „Ja was ist denn zum Beispiel, wenn man jemandem einen Stein zeigt und sagt, dass er genau davon abstammt – wer kauft einem das ab? Wer wird sich von dieser Idee schon begeistern lassen? Wenn man es schrittweise und langsam angeht, dann schon eher. Zuerst, sagen wir mal, ist der Stein in Stücke zerbröselt. Dann ist er zu Sand zerrieben worden. Und dann so ein bisschen geschmolzen.“

Die Spekulation über das Davor, zu der Kant in seiner Schrift *Muthmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* (1786) ermutigt hat,⁵¹ kann eine glaubwürdige Aussage sein, wenn es rhetorisch in die „Routine“ (ebd.) der Lebenswirklichkeit integriert wird. In dieser mediatorisch-meditativen Praxis macht der Roman Inhalte nichtmenschlicher Dimensionen zugänglich, vollführt Sprünge zwischen dem Inkommensurablen und Banalen. Wie bereits gesagt, ist *Renat* nicht ausschließlich eine Figur aus dem Geiste des totalitären Europas, es kommt auch eine nicht-eurozentrische Genese in Frage: Von einem tatarischen Vater ist die Rede – immer wieder macht *Renats* Schwester ihn auf sein „wildes tatarisches Fleisch“ aufmerksam.⁵² Eine Vermutung seines Bruders über die Abstammung von einem persischen Adelsgeschlecht gibt dem Erzähler Anlass, über dessen Zeugung durch einen Windhauch zu spekulieren – wie in zoroastrischen Schöpfungsmythen.⁵³ Diese Vorstellung einer pneumatischen Genese verbindet die Mythopoetik des Romans mit den aus Science-Fiction entlehnten Virtualitätsphantasmen. Das Leben des Menschen *Renat* ist undefiniert wie die Grenzen der Romanfigur, und zwar im durchaus visuellen Sinn, da der Erzähler immer wieder gestalttheoretische Kontraste zwischen Figur und Hintergrund verschwimmen lässt.

Die Anthropologie von Prigovs Romanfigur, deren Geburt und Tod aus dem Text herausfallen, interferiert dabei mit seiner Gattungspoetik. Eine Reihe erzähltechnischer Charaden negieren im Rückgriff auf modernistische Poetiken den Anfang des Romans an sich. So lauten die ersten Titel der Kapitel „Anfang“ und „zweiter Anfang irgendeiner langen Erzählung“, bzw. später „Näher am Anfang irgendeiner Erzählung“, „2. Mittelbekundung“, „Kleiner Ausschnitt gerade so vor dem Ende“⁵⁴. In „quasi durcheinandergeratener“ Reihenfolge („[в] той именно заданной последовательности, в которой все здесь как бы перепутано“⁵⁵) sind die 44 mit teilweise

Darauffin haben sich aus ihm irgendwelchen komplexen chemischen Verbindungen gebildet. Dann Moleküle. Dann irgendwelche Mikroben. Und dann natürlich alle möglichen großen Bakterien. Würmer, Käfer, Spinnen und dergleichen. Große Insekten und Schmetterlinge. Dann schon Eidechsen. Echsen, Krokodile, Dinosaurier. Dann Mäuse und alle möglichen Ratten. Unmengen verschiedener Lebewesen. Und unter ihnen sind dann schon unsere lieben Affen. So, und jetzt haben wir den finalen Punkt erreicht. Oder besser gesagt den präfinalen,“ Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 385.

51 Vgl. dazu Neumann, Gerhard: „Geschenk des Geschlechtes“ und „Gabe des Gedichts“. Natalität *avant la lettre*. In: Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst. Hrsg. von Aage A. Hansen-Löve, Michael Ott u. Lars Schneider. München 2014, S. 97–114, S. 99.

52 „Svirepoe/dikoe tatarskoe mjaso“, Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 41; 118; 197; 291; 472. Mit dieser Bemerkung zitiert Prigov auch im Roman *Tol'ko moja Japonija* die Belyj-Forscherin Lena Szilard, die wiederum die bisher wichtigsten Beiträge zu *Renat i Drakon* geliefert hat. Vgl. dazu Szilard selbst in Silard, Lena: Poverch bar'erov ili Forma formans contro forma formata: Ot Andreja Belogo k D. A. Prigovu. In: Dobrenko [u. a.], *Nekanoničeskij klassik* (wie Anm. 10), S. 305–327, S. 323.

53 Vgl. Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 473.

54 Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 635–638.

55 „[[In genau der vorgegebenen Reihenfolge, in der alles hier scheinbar durcheinandergeraten ist“, Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 260.

nummerierten Buchstaben gekennzeichneten Kapitel angeordnet. Die mit „А, Б и С“ überschriebene „unverzichtbare Vorbekundung“ („neobchodimoe predvedomlenie“) taucht erst auf Seite 246 auf, mit visuellen Analogien zwischen lateinischem und kyrillischem Alphabet spielend. Im Gegensatz zu Prigovs *Azbuki*-Versen stehen die Buchstaben in keinem offensichtlichen phonetischen oder semantischen Bezug zu den jeweiligen Kapiteltexten. Eine Ausnahme bildet das letzte Kapitel, das mit den drei letzten Buchstaben des russischen Alphabets endet („Э, Ю, Я“) und zentral vom Ich-Erzähler (oder schlicht: vom „ja“) handelt. Diese in allen von Prigov benutzten Medien (vor allem Lyrik und Performance) zentrale Instanz ist auch für den Roman das Schlüsselement der Vermittlung, der Transposition zwischen *scales*.

Autofiktion als Selbsttransposition

Während die transnationale und transgenerationale Konfiguration von Drachen und Drachentöter auf fraktale Zeit- und Ortsebenen verteilt ist, hat der Roman eine scheinbar unbewegliche narrative Instanz. Der anonyme Ich-Erzähler⁵⁶ äußert sich in mehreren „Vor“- und „Zwischenbekundungen“ metapoetisch zu Konzept und Machart des Texts, erzählt aber auch von eigenen Erlebnissen. Diese Passagen – überwiegend im Präteritum geschrieben – finden in Abwesenheit Renats statt, dessen Episoden im Präsens gehalten sind. Lediglich eine Art Alter Ego namens Dimka taucht in Renats Kindheitserzählungen (hier mit dem geschlechtsneutralen Kosenamen Renatka gerufen) auf. In einer früheren Fassung des Romans erzählt Renat von einer Kindheitserfahrung,⁵⁷ die in der Endfassung dem Ich-Erzähler zugeordnet ist und eindeutige biographische Details über den Autor Prigov verrät: Zusammen mit Freund San’ka vermutet der Ich-Erzähler im Kohlenkeller einen Drachen, beide verbarrikadieren den Eingang mit Gerümpel. Die Ebenen von Traum, alltäglicher und ideologisch erzeugter Angst und organischen Alteritätserfahrungen scheinen hier verschränkt, über den vermeintlichen Hinterhof-Drachen heißt es, „внешнее обличье его могло меняться до неузнаваемости, относительно привычного канонического вида и образа. До вида, скажем, мелкого, почти капельного клопа. Или таракана.“⁵⁸ Die Kakerlake ist als Schwundstufe chthonischer Fabelwesen aus Prigovs sowjetischen Texten wohlbekannt, spielt aber hier keine Rolle mehr. Der Drache dient nicht als Hypostase äußerlicher Bedrohungen, sondern der

56 Der Name „Prigov“ taucht in der Endfassung nicht auf, dafür fällt die wiederholte Verwendung des Verbs „prigovarivat“ („beiläufig sagen“) in Inquit-Formeln auf.

57 Prigov, Dmitrij A.: Renat i Drakon, Dokument im digitalen Archiv, Dracon-1.doc, 30.3. 2004, S. 612.

58 „[S]ein äußerer Anblick konnte sich bis zur Unkenntlichkeit verändern, im Verhältnis zu seiner gewöhnlichen, kanonischen Form und Erscheinung. Bis zur Form einer, sagen wir mal, gerade mal tropfengroßen Wanze. Oder Kakerlake“, Prigov, Renat (wie Anm. 7), S. 610.

Monstrosität des eigenen Körpers, wie sie der Ich-Erzähler in der Kinderlähmung erfährt. Statt dem Ungeheuer befällt die Jungen Fieber, sie verlieren das Bewusstsein und erkranken an Kinderlähmung – auch auf dieser alltäglichen Ebene der Erzählung eine Ellipse, ein erzählerischer Blackout des Drachenkampfs. Die Struktur des leeren Ereignisses entsteht hier im Erleben des Ichs selbst:

Температура поднималась и поднималась. Я куда-то проваливался стремительно и неотвратно. Внутрь самого себя, расширяясь там невероятно, порождая все новые и новые раздувающиеся пузыри бесчисленных пространств, которые обжить не было никаких моих возможностей. Они нарастали, как прозрачные непостижимого размера икринки. Я летел все дальше и дальше. В то же самое время в обратном направлении сжимался в некую невообразимо тяжелую, бескачественную и уже неопределяемую черную точку. [. . .]. Я оказывался нулевой точкой.⁵⁹

Die Urszene des Fieberanfalls und der darauffolgenden Bewegungslosigkeit wird allen Prigov-Romanen mit jeweils eigenen Verfahren der Reintegration modernistischer Ästhetik erzählt.⁶⁰ Hier dient sie als Erfahrung des suprematistischen „Nullpunkt“-Phantasmas sozusagen am eigenen Leib. Im Zustand steigender Erhitzung beschreibt das Ich eine buchstäblich zu verstehende Kristallisation. Die Kontraktion zu einem „eigenschaftslosen“ Punkt lässt sich als initiale Dynamik verstehen, von der aus sich der Roman in ein „fraktales Chronotop“⁶¹ auffächert, wie es Szilard formuliert hat. Alle *scales* – die prähistorische Hitze, mythische bis zeitgenössische politische Monster (siehe 3.1.) – werden aus dem kindlichen Mikrokosmos generiert. Es ist der scheinbar abwesende Ich-Erzähler, der zwischen ihnen transponiert. Er ist explizit kein Lyriker – im Gegensatz zu seinen vorherigen beiden Romanen *Živite v Moskve* (*Lebt in Moskau*, 2000) und *Tol'ko moja Japonija* (*Nur mein Japan*, 2001) verzichtet Prigov in *Renat i Drakon* auf Passagen mit eigenen Versen. Im Kapitel „A, B, und S: Unabdingbare Vorbekundung“ („A, B i S: Neobchodimoe preduvedomlenie“)

59 „Die Temperatur stieg und stieg. Ich verschwand irgendwohin, heftig und unabwendbar. In mich selbst, wo ich mich auf unwahrscheinliche Ausmaße weitete, immer neue Blasen unzähliger Räume sich aufblähen ließ, die ich unmöglich bewohnen konnte. Sie wuchsen an, wie durchsichtige Kaviarkörnchen unbegreiflicher Größe. Ich flog immer weiter. Gleichzeitig drückte ich mich in umgekehrter Richtung zu einem unvorstellbar schweren, eigenschaftslosen und gar nicht mehr definierbaren schwarzen Punkt zusammen. [. . .] Ich war ein Nullpunkt“, Prigov, *Renat* (wie Anm. 7), S. 623.

60 Dazu ausführlich: Kukulin, Il'ja: Javlenie russkogo moderna sovremennomu literatoru. Četyre romana D. A. Prigova. In: Dobrenko [u. a.], *Nekanoničeskij klassik* (wie Anm. 10), S. 587–592. Kukulin sieht eine Schlüsselanalogie zur monstrosen Erfahrung eines kindlichen Fieberanfalls in Andrej Belyjs *Kotik Letaev* und *Živite v Moskve*, die aber auch für *Renat i Drakon* zu betrachten wäre.

61 Silard, *Byt*, S. 226. Zu Bedeutung fraktaler Geometrie für das Konzept von *scales* bzw. die Kategorie der „deep time“ („Tiefenzeit“) vgl. Dimock, *Continents* (wie Anm. 13), S. 75f.

entwickelt Prigov eine visuell-meditative Ästhetik, die den Raum werkstrategisch mit seinen grafischen Monster-Serien verbindet.⁶² Die nächtliche Zeichenarbeit des Künstlers Prigov erscheint hier als mystische Erfahrung der „Anabiose“, in der sich die Grenzen zwischen menschlichem, tierischem und virtuellem Leben verschieben. Die gezeichneten „Wesen“ – hier mit dem philosophischen Terminus „suščnosti“ belegt – drängen ihrem Schöpfer buchstäblich ihre Gestalt auf:

К пятому-шестому часу рисования изображения высвобождались и высовывали наружу свои пупырчатые насекомоподобные конечности. Они тянули к моему горлу мощные, ни с чем не сообразные когти, пальцы, наросты, волосатые щупальца и присоски. Я начинал задыхаться. Впадал почти в анабиоз. На пределе сознания, опомнившись, смирял их. Вернее, смирял себя. Свою прыть антропозооморфного восуществления.⁶³

Mit dem über lange Zeiträume praktizierten, quasi-mönchischen, rituellen Zeichnen monströser Figuren verfolgt der zeichnende Ich-Erzähler (hier im Wortsinn der griechischen Übersetzung für Maler ‚zoográphos‘, Zeichner von Lebewesen) eine Produktionsästhetik des Züchtens, die Formveränderungen über viele Generationen hinweg simuliert. Immer wieder hat Prigov auf eine Kontinuität zwischen biotechnischer Virtualisierung des Lebendigen und archaischen Wahrnehmungsweisen von nichtmenschlicher und nichtkörperlicher Vitalität hingewiesen. Hier setzt er diese Kontinuität durch autofiktionale Erzähltechniken der Transposition um: mit dem Zentrum im „Ich“, das weder mit dem biographischen Prigov noch seinem intermedialen Projekt Dmitrij Aleksandrovič Prigov ineins fällt, sondern nur durch seine textuelle „Position“ (siehe Abschnitt 2) in der Lage ist, sich von einem eigenschaftslosen „Nullpunkt“ in die prähistorische Hitze einer Landschaft auszudehnen – und das auch wieder rückgängig machen kann.

Fazit

In seinen Romanen *Katja kitajskaja* (*Die chinesische Katja*, 2007) und *Tol'ko moja Japonija* beschäftigt sich Prigov mit Asien bzw. östlichen Philosophien und Poetiken.

⁶² Prigov, Renat (wie Anm. 7), S. 246–249.

⁶³ „Nach fünf, sechs Stunden Zeichnen befreiten sich die Abbildungen und holten ihre mit Bläschen übersäten insektenähnlichen Gliedmaßen raus. Sie streckten meiner Kehle mächtige, mit nichts vergleichbare Krallen, Finger, Auswüchse, haarige Fühler und Sauger entgegen. Ich bekam allmählich keine Luft mehr. Fiel fast in Anabiose. Am Rande der Bewusstlosigkeit kam ich zu mir und brachte sie zur Ruhe. Besser gesagt, mich. Mein Ungestüm der anthropozoomorphen Verwirklichung“, Prigov, Renat (wie Anm. 7), S. 249.

Besonders letzterer Text imaginiert, wie ein an euro- und anthropozentrischen Kategorien gebildetes Konzept von Nation vor dem Horizont virtuellen, posthumanen Lebens an seine Grenzen stößt: Wenn der Beginn des Lebens durch Biotechnologien aufgehoben werden kann, wird ‚Geburt‘ als etymologisches Substrat des Nationalen fragwürdig.⁶⁴ *Renat i Drakon* arbeitet mit zeitlichen und örtlichen Maßstabverschiebungen, die vor die Geschichte des menschlichen Lebens überhaupt springen, ohne festzusetzen, wann und ob ihr Beginn stattgefunden hat. Das Bestimmen und Wechseln von Positionen passiert bei Prigov vor mathematischem, musikalischem oder genetischem Sinnhorizont,⁶⁵ es verspricht unmenschliche, ‚reine‘ Werte, löst dieses Versprechen aber nie ein. Hat Prigov in seinen poetischen Textarbeiten die Transpositionen zwischen privater Existenz, Noo- und Biosphäre mit dem schöpfenden Ich durchgeführt, weitet er diese Praxis in *Renat i Drakon* auf die Figurenwelt eines Romans aus. Der Rückgriff auf Techniken des modernistischen Romans ermöglicht ihm einen paradoxen Anschluss an den europäischen Prosakanon des 20. Jahrhunderts. Prigov provoziert diesen Kanon nicht als kulturell marginale Figur, sondern als „nichtkanonischer Klassiker“⁶⁶ der russischen Lyrik. Nicht zufällig widmet er sich in *Renat i Drakon* einer widersprüchlichen imperialen Mythopoetik: als Heiligenfigur wurde Georg der Drachentöter vom Vatikan abgewertet, als Stadt- und Landespatron bleibt er ein heraldisches Schwergewicht.

Literaturverzeichnis

- Braidotti, Rosi: *Transpositions. On nomadic ethics*. Cambridge 2006.
Dimock, Wai-chee: *Through other continents. American literature across deep time*. Princeton 2006.
D’haen, Theo: *The Routledge concise history of world literature*. London 2012.
Dobrenko, Evgenij, Ilja Kukuljin, Mark Lipoveckij u. Marija Majofis: *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007)*. Sbornik statej i materialov. Moskva 2010.
Edmond, Jacob: *A Common Strangeness. Contemporary poetry, cross-cultural encounter, comparative literature*. New York 2012.
Glanc, Tómaš: Prigov kak inostranec, Vortrag am 16.10. 2014, Gosudarstvennaja Tret’jakovskaja galereja na Krymskom Valu, Moskva, https://www.youtube.com/watch?v=Y70_BJVP9Hk (28.6.2015).
Golyňko-Volfson, Dmitrij: Mesto monstra pusto ne byvaet. Božestvennoe i čudoviščnoe v teologičeskom proekte D. A. Prigova. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 5 (2010), S. 221–236.
Gorki, Maxim: *Über Weltliteratur*. Aus dem Russ. übers. von Ingeborg Schröder. Leipzig 1969.

64 Vgl. Kohl, Philipp: Die postnat(ion)ale Situation in D.A. Prigovs Reisetext *Tol’ko moja Japonija*. In: *Grenzüräume – Grenzbewegungen. Ergebnisse der Arbeitstreffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Basel 2013 und Frankfurt (Oder) und Słubice 2014*, Bd. 1. Hrsg. von Nina Frieß, Gunnar Lenz u. Erik Martin. Potsdam 2016, S. 73–85.

65 Vgl. zum dieser Semantik des Transpositionsbegriffs im Kontext einer posthumanen Lebensphilosophie: Braidotti, Rosi: *Transpositions. On nomadic ethics*. Cambridge 2006, S. 5.

66 Siehe den Titel des hier wiederholt zitierten Sammelbandes (Dobrenko [u. a.], *Nekanoničeskij klassik* [wie Anm. 10]).

Philipp Kohl

- Gor'kij, Maksim: Vsemirnaja literatura. In: ders.: Nesobrannye literaturno-kritičeskie stat'i. Moskva 1941, S. 274–281.
- Grinevald, Jacques: „The Invisibility of the Vernadskian Revolution“. In: Vernadsky, Vladimir: The Biosphere. Aus dem Russ. übers. von David B. Langmuir. New York 1998, S. 20–32.
- lampolski, Mikhail: The new anthropology as new zoology. In: Dmitrij Prigov, Ausstellungskatalog, 1. Juni–15. Oktober 2011, 54th International Venice Biennale/Barbarian Art Gallery. Zürich 2011, S. 280–301.
- Kohl, Philipp: Die postnat(ion)ale Situation in D. A. Prigovs Reisetext *Tol'ko moja Japonija*. In: Grenzüräume – Grenzbewegungen. Ergebnisse der Arbeitstreffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Basel 2013 und Frankfurt (Oder) und Słubice 2014, Bd. 1. Hrsg. von Nina Frieß, Gunnar Lenz u. Erik Martin. Potsdam 2016, S. 73–85.
- Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Aus dem Franz. übers. von Reinhold Werner. Frankfurt a. M. 1978.
- Kukulin, Il'ja: Javlenie russkogo moderna sovremennomu literatoru. Četyre romana D. A. Prigova. In: Dobrenko [u. a.], Nekanoničeskij klassik, S. 566–611.
- Lipovetsky, Mark: Postmodernist novel. In: Russian Literature since 1991. Hrsg. von Evgeny Dobrenko u. Mark Lipovetsky. Cambridge 2015, S. 145–166.
- Meillassoux, Quentin: Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz. Aus dem Franz. übers. von Roland Frommel. Zürich 2011.
- Neumann, Gerhard: „Geschenk des Geschlechtes“ und „Gabe des Gedichts“. Natalität *avant la lettre*. In: Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst. Hrsg. von Aage A. Hansen-Löve, Michael Ott u. Lars Schneider. München 2014, S. 97–114.
- Obermayr, Brigitte: Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei Velimir Chlebnikov und Dmitrij Prigov. In: Wiener Slawistischer Almanach 56 (2005), S. 211–285.
- Prigov, Dmitrij A.: Isčislenija i ustanovlenija. Stratifikacionnye i konvertacionnye teksty. Moskva 2001.
- Prigov, Dmitrij A.: Renat i Drakon. Dokument im digitalen Archiv. Dracon-1.doc, 30.3. 2004.
- Prigov, Dmitrij A.: Renat i Drakon. Romaničeskoe sobranie otdel'nych prozaičeskich otryvkov. Moskva 2005.
- Prigov, Dmitrij A.: Sbornik preduvedomlenij k raznoobraznym veščam. Moskva 1996.
- Prigov, Dmitrij A. u. Michail Ėpštejn: Popytka ne byt' identifičirovannym (beseda Michaila Naumoviča Ėpštejna s Dmitriem Aleksandrovičem Prigovym). In: Dobrenko [u. a.], Nekanoničeskij klassik, S. 52–71.
- Prigov, Dmitrij A. u. Aleksej Parščikov: Moi rassuždenija govordat o krizise nynešnego sostojanija (beseda o „novoju antropologii“). In: Dobrenko [u. a.], Nekanoničeskij klassik, S. 15–29.
- Prigov, Dmitrij A./Rešetnikov, Kirill: Ja živu v ešče ne suščestvujuščem vremeni. Interview vom 2.11.2005. <http://azbuka.gif.ru/critics/ishsho/> (28.6.2015).
- Propp, Vladimir: Zmeborstvo Georgija v svete fol'klora. In: Ders.: Fol'klor. Literatura. Istorija. (Sobranie trudov). Moskva 2002, S. 92–114.
- Sasse, Sylvia: Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus. München 2003.
- Silard [Szilard], Lena: Byt i sobytie bytija: „Renat i Drakon“ D. A. Prigova. In: Prigov i konceptualizm. Hrsg. von Žanna Galieva. Moskva 2014, S. 187–226.
- Silard [Szilard], Lena: Poverch bar'erov ili Forma formans contro forma formata: Ot Andreja Belogo k D. A. Prigovu. In: Dobrenko [u. a.], Nekanoničeskij klassik. Moskva 2010, S. 305–327.
- Stockhammer, Robert: Welt oder Erde? Zwei Figuren des Globalen. In: Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien. Hrsg. von Christian Moser. Göttingen 2014, S. 47–72.
- Witte, Georg: „Was ich mit wem vergleichen würde ...“. Prigovs Poesie des totalen Tauschs. In: Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien, 3. bis 5. Dezember 1999 (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 54). Hrsg. von Wolfgang Weitlaner. Wien 2001, S. 201–215.

Migration, translinguales Schreiben und Hybridität

Russisch-translinguale Gegenwartsliteratur als Weltliteratur

Für gewöhnlich markieren neue Jahrzehnte, Jahrhunderte oder gar Jahrtausende nur selten den Beginn dessen, was aus der Retrospektive als der Beginn einer neuen Ära bezeichnet wird (aus welchen Gründen und anhand welcher Kriterien auch immer). Für das Thema dieses Sammelbandes im Allgemeinen und dieses Beitrags im Besonderen markierte das Jahr 2000 allerdings tatsächlich den Beginn einer neuen literarischen bzw. literaturhistorischen Epoche. In diesem Jahr erschien nämlich das erste Buch des jungen und bis dahin wenig bekannten Autors Wladimir Kaminer, *Russendisko*. Keineswegs handelte es sich dabei allerdings um den ersten Text eines aus dem Russischen in eine andere Sprache gewechselten Autors nach 1989 überhaupt. Auch der unerwartet eintretende, überwältigende Erfolg¹ eines solchen Textes bzw. eines_einer Autor_in war keineswegs ein Novum. Bereits fünf Jahre zuvor wurde dem russisch-französischen Autor Andreï Makine die seltene Ehre zuteil, für seinen (vierten) Roman, *Le Testament Français* (dt. *Das französische Testament*, 2002) gleichzeitig mit zwei der prestigeträchtigsten Literaturpreise Frankreichs ausgezeichnet zu werden, dem Prix Goncourt und dem Prix Médicis. Diese Anerkennung war umso wichtiger, da sich die literarische Karriere Makines in Frankreich zuvor überaus schwierig gestaltete; so weigerten sich mehrere französische Verlage seine ersten Romane ins Programm aufzunehmen.² Bis zum heutigen Tag verfasste Makine noch fast zwanzig weitere Romane (teils unter dem Pseudonym Gabriel Osmonde) und ist ein anerkannter, ja gefeierter Schriftsteller, sowohl in Frankreich als auch anderswo. Allerdings hatte sein Erfolg dem Anschein nach nur wenig Strahlkraft auf potenzielle weitere Autor_innen russischer Herkunft in Frankreich (deren Zahl dort, gerade in Vergleich zu Deutschland, Israel oder den USA, eher gering ist). Adrian Wanner, Autor

1 Sowohl bei den Leser_innen, was sich in (unerwartet) hohen Verkaufszahlen niederschlug und mehrere Neuauflagen nach sich zog, als auch bei der Literaturkritik.

2 Wanner, Adrian: *Out of Russia. Fictions of a New Translingual Diaspora*. Evanston, Ill. 2011, S. 23.

der bislang einzigen maßgeblichen Monographie über die russisch-translinguale Literatur der Gegenwart, nennt darin (bis zum Jahr 2011) lediglich zwei weitere russisch-französische Autor_innen. In Deutschland und dem deutschsprachigen Raum hingegen läutete der Erfolg Kaminers das, was man als den (ungebrochenen) Siegeszug der russisch-deutschen Literatur bezeichnen könnte³, ein. Siebzehn Jahre später und nach fast zwanzig Romanen aus der Feder von einem Dutzend weiterer Autor_innen ist jede (mögliche) Vermutung, es könnte sich dabei um ein zeitlich begrenztes, vorübergehendes Modephänomen handeln, widerlegt.⁴ Zugleich war der Erfolg Kaminers nicht nur für spätere russisch-deutsche Autor_innen von Bedeutung. An dieser Stelle sei die Hypothese vorgestellt, dass der von Brigid Haines sehr zutreffend beschriebene ‚Eastern Turn‘ in der deutschsprachigen Literatur⁵, d. h. die Präsenz einer großen Anzahl von Autor_innen aus Ost- und Südosteuropa, ohne den überwältigenden Erfolg Kaminers in dieser Form womöglich nie eingetreten wäre. Den Leser_innen führte Kaminer vor, dass es so etwas wie eine russisch-deutsche Literatur gibt und dass sie durchaus lesenswert ist. Für die deutschsprachige Verlagslandschaft machte dieser Erfolg deutlich, dass Texte von Autor_innen aus Ost- und Südosteuropa, die von Migrationserfahrungen in deutschsprachigen Ländern und/oder von der Geschichte und Gegenwart der jeweiligen Herkunftsländer handeln, nicht nur symbolisches sondern auch finanzielles Kapital abwerfen können. Nicht

3 Ich verwende den Begriff ‚russisch-deutsche Literatur‘ in Anlehnung an den im amerikanischen Kontext üblichen Terminus ‚Russian-American Literature‘, mit dem die englischsprachigen Texte der aus der Sowjetunion bzw. Russland eingewanderten Autor_innen bezeichnet werden. Vgl. Furman, Yelena: Hybrid Selves, Hybrid Texts: Embracing the Hyphen in Russian-American Fiction. In: *Slavic and East European Journal* 55/1 (2011), S. 19–37. Das ‚deutsch‘ ist in diesem Kontext natürlich als ‚deutschsprachig‘ zu verstehen; darunter fallen auch in Österreich und der Schweiz lebende Schriftsteller_innen.

4 Nannte Wanner in seiner Arbeit noch fünf Autor_innen (Alina Bronsky, Lena Gorelik, Eleonora Hummel, Wladimir Kaminer, Vladimir Vertlib), könnten heute mindestens elf weitere Namen und mehr als doppelt so viele Texte genannt werden. Die folgende Aufzählung ist zwar bei Weitem nicht vollständig, vermittelt aber einen ersten Überblick: Belkin, Dmitrij: *Germanija: Wie ich in Deutschland jüdisch und erwachsen wurde*. Frankfurt am Main 2016; Gaponenko, Marjana. *Annuschka Blume*. Berlin 2010; Dies.: *Wer ist Martha?* Berlin 2012; Dies.: *Strohalm in Luzifers Schweif. Erzählungen*. o. O. 2015; Dies.: *Das letzte Rennen*. München 2016; Grjasnowa, Olga: *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. München 2012; Dies.: *Die juristische Unschärfe einer Ehe*. München 2014; Himmelfarb, Jan: *Sterndeutung*. München 2015; Kapitelman, Dmitrij: *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*. Berlin 2016; Kaufman, Kat: *Superposition*. Hamburg 2015; Martynova, Olga: *Sogar Papageien überleben uns*. Graz, Wien 2010; Dies.: *Mörikes Schlüsselbein*. Graz, Wien 2013; Dies.: *Der Engelherd*. Frankfurt am Main 2016; Petrowskaja, Katja: *Vielleicht Esther*. Berlin 2015; Poladjan, Katerina: *In einer Nacht, woanders*. Berlin 2013; Dies.: *Vielleicht Marseille*. Berlin 2015; Rabinowich, Julia. *Spaltkopf*. Wien, 2008/2011; Dies.: *Herznovelle*. Wien 2011; Dies.: *Die Erdresserin*. Wien 2012; Dies.: *Krötenliebe*. Wien 2016; Dies.: *Dazwischen: Ich*. München 2016; Veremej, Nellja: *Berlin liegt im Osten*. Berlin 2013; Dies.: *Nach dem Sturm*. Salzburg, Wien 2016.

5 Haines, Brigid: *The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature*. In: *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 16/2 (2008), S. 135–149.

zufällig hat heute fast jeder große deutschsprachige Literaturverlag eine_n russisch-deutsche_n Autor_in unter Vertrag und/oder Autor_innen aus anderen ost- bzw. südosteuropäischen Ländern.⁶ Denn bei den Texten der aus dem Russischen ins Deutsche gewechselten Autor_innen handelt es sich keineswegs um ein gesellschaftliches ‚Randphänomen‘, um eine ‚Spartenliteratur‘, die ein tristes Dasein in den hintersten Regalen von Spezialbuchhandlungen fristen würde, im Gegenteil. Wenn nicht immer so bejubelt, wie Katja Petrowskajas Roman *Vielleicht Esther*, so werden in Deutschland doch (fast) ausnahmslos alle Texte (vgl. Anm. 4) von der Literaturkritik mit Lob bedacht⁷, sie gewinnen nicht nur Spezialpreise wie den Adalbert-von-Chamisso Preis, der gezielt jene aus anderen Sprachen ins Deutsche Wechselnde würdigt, sondern auch die renommiertesten Literaturpreise für deutschsprachige Werke überhaupt. Im Jahr 2010 stammten sechs von zwanzig Romanen auf der Longlist des Deutschen Buchpreises aus der Feder translingualer Autor_innen, darunter Olga Martynovas erster Roman *Sogar Papageien überleben uns* und Alina Bronskys zweiter Roman *Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche*.⁸ Zwei Jahre hintereinander, 2012 und 2013, gewannen Olga Martynova und Katja Petrowskaja den begehrten Ingeborg-Bachmann-Preis.⁹ Die Texte Kaminers und Bronskys wurden für die Bühne adaptiert und erfolgreich verfilmt.

In den USA lässt sich eine ganz ähnliche Entwicklung, allerdings erst zwei Jahre später, verfolgen. Im Jahr 2002 erschien zunächst die Kurzgeschichte Gary Shteyngarts *Shylock on the Neva*¹⁰ und noch im selben Jahr sein erster Roman *The Russian Debutante's Handbook*. Der Erfolg Shteyngarts ebnete in den USA den Weg für viele andere russisch-amerikanische Autor_innen, wie etwa Yelena Akhtiorskaya, David Bezmozgis, Boris Fishman, Ellen Litman, Sana Krasikov, Irina Reyn, Lara Vapnyar u. a. Gemeinsam ist den in den USA als auch in Europa lebenden Schriftsteller_innen (bis auf wenige Ausnahmen), dass ihre literarische Karriere erst außerhalb Russlands begann und dass sie von Anfang an ausschließlich in den jeweiligen Landessprachen schrieben. Darin besteht eine der zentralen Gemeinsamkeiten dieser ansonsten sehr heterogenen Gruppe, die vor allem in den USA tatsächlich ein ausgeprägtes

6 Einen guten Überblick liefert der in Anm. 5 genannte Artikel von Haines sowie eine spätere Fassung desselben aus dem Jahr 2015. Haines, Brigid: Introduction: The Eastern European Turn in Contemporary German-Language Literature. In: German Life and Letters 68/2 (2015), S. 145–153, hier S. 145.

7 Eine repräsentative Anzahl von Rezensionen ist im Onlinekulturmagazin Perlentaucher.de zu finden (<http://www.perlentaucher.de>); auf <http://www.buecher.de> können vollständige Rezensionen aufgerufen werden.

8 Vgl. <http://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2010/#tab-longlist> (19.12.2016).

9 Vgl. zu Martynova <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/news/4185/index.html> (19.12.2016) und zu Petrowskaja <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/de/news/4548/index.html> (19.12.2016).

10 Shteyngart, Gary: *Shylock on the Neva*. In: Wild East: Stories from the Last Frontier. Hrsg. Von Boris Fishman. New York 2002. S. 3–22.

Gruppenbewusstsein an den Tag legt. So treten sie gemeinsam in der Öffentlichkeit auf und agieren als eine durch und durch solidarische Gemeinschaft; sie rezensieren und bewerben gegenseitig ihre Bücher, entwickeln gemeinsame Projekte etc.¹¹ Die Texte sind vielfach autobiographisch geprägt und geben persönliche Erfahrungen der Autor_innen wieder, dabei unterscheiden sich natürlich die Biographien und somit auch die Texte. Allerdings verwenden nicht alle Autor_innen die persönliche Migrationsbiographie als Thema ihrer Texte. Behandelt die Mehrheit der Genannten in ihren Texten meistens migrationsbedingte Erfahrungen, so suchen einige sich gezielt von der teils als Stigma empfundenen ‚Migrationsliteratur‘ zu distanzieren, so etwa die in den USA lebenden Olga Grushin und Keith Gessen oder die in Frankreich lebenden Iegor Gran und Luba Jurgenson. Die Autor_innen gehören unterschiedlichen Altersgruppen an – der Älteste, Andreï Makine, ist 1953 geboren, die Jüngste, Lena Gorelik, im Jahr 1981. Einige, wie eben Makine, Ellen Litman, Lara Vapnyar, Wladimir Kaminer und Olga Martynova haben die Sowjetunion, deren Zerfall und die chaotischen und turbulenten Jahre der Perestroika und post-Perestroika als (junge) Erwachsene miterlebt. Andere, wie Gary Shteyngart, David Bezmozgis, Irina Reyn und Lena Gorelik verließen das Land noch als Kinder oder Jugendliche. Somit gehören sie unterschiedlichen ‚Migrationswellen‘ an, von politischen Emigrant_innen der 1970er und frühen 1980er Jahre (v. a. in den USA) bis zu den jüdischen ‚Kontingentflüchtlingen‘ der 1990er Jahre in Deutschland.

Im vorliegenden Beitrag wird die These vertreten, dass es sich bei dieser in jeder Hinsicht vielfältigen und heterogenen Literatur um Weltliteratur handelt bzw. dass diese stets als eine solche gelesen werden kann. Das Ziel ist es somit, einen (gewiss nur cursorischen) Überblick über jene Aspekte, Tendenzen, Motive etc. dieser Texte anzubieten, die eine solche Lektüre erlauben bzw. nahelegen. Vor einer ausführlichen Diskussion der Texte werden in den folgenden zwei Abschnitten Definitionen und Einordnungen dessen angeboten, was hier als translinguale Literatur und Weltliteratur bezeichnet wird.

Weltliteratur – Versuch einer Begriffseinordnung

In den letzten Jahren wurden viele unterschiedliche Vorschläge unterbreitet, wie eine Weltliteratur, die nicht lediglich einen überzeitlichen und weltumspannenden Kanon der ‚besten Werke‘ der jeweiligen Nationalliteraturen darstellen soll, zu definieren

11 Für den amerikanischen Kontext vgl. Furman, *Hybrid Selves, Hybrid Texts* (wie Anm. 3) und für den deutschen Uffelmann, *Dirk: Paradoxe der jüngsten nichtslavischen Literatur slavischer Migranten*. In: *Ost-West-Problematik in den europäischen Kulturen und Literaturen. Ausgewählte Aspekte. Problematika Východ – Západ v evropských kulturách a literaturách. Vybrané aspekty*. Helena Ulbrechtová u. Siegfried Ulbrecht (Hrsg.). Dresden 2009. S. 601–630.

und zu erforschen sei. Grundsätzlich kann in dem inzwischen enorm differenzierten Feld der Weltliteraturforschung zwischen zwei Richtungen unterschieden werden. Die eine Richtung nimmt das Prozesshafte, oder, um es mit dem amerikanischen Komparatisten Djelal Kadir auszudrücken, *the Worlding*, die *Weltwerdung* von literarischen Texten unter die Lupe:

[...] it might be apposite to the discussion of world literature and globalization to take the word ‚world‘ as a verb [...]. To world and to globalize, then, would have to be parsed in light of their subject agencies and their object predicates. World and globalization, thus, would be imputable actions, rather than anonymous phenomena. The virtue of imputability resides in the prospect of being able to trace responsibility and consequence, not as a mechanical cause and effect necessarily, but as motivation and outcome in an object relation of subject agency as it affects a phenomenon and makes it a/the world. [...] In the case of literature, the compelling question becomes, who carries out ist worlding and why?¹²

So fragen Pascale Casanova, David Damrosch und Franco Moretti aber auch Mads Rosendahl Thomsen¹³, aus ganz verschiedenen theoretischen Positionen und mit unterschiedlichen Zielsetzungen im Wesentlichen danach, wie (National-)Literatur zur Weltliteratur *wird bzw. gemacht werden kann*. Sie fragen u. a. nach den Strategien und der Beschaffenheit von Übersetzungs-, Rezeptions-, Zirkulations- und Kanonisierungsprozessen aber auch danach, wie Texte einer Nationalliteratur *als* Weltliteratur gelesen werden können. Vor allem David Damrosch macht in seinem Buch deutlich, dass nicht bestimmte inhärente Eigenschaften (Motive, Plots, sprachliche Verfahren o. ä.) Texte zu ‚Weltliteratur‘ machen, sondern dass sie erst durch bestimmte Lektüreverfahren und durch bestimmte Lektürekombinationen zu Weltliteratur werden.

Die andere Richtung versteht bestimmte Texte oder Gruppen von Texten schon im Vorfeld, noch vor dem Einsetzen der genannten Prozesse, als Weltliteratur und zwar aufgrund einiger ihrer intrinsischen inhaltlichen wie formalen Eigenschaften. So machte bereits Homi Bhabha in seinem 1994 erschienenen und zum Klassiker der Kulturtheorie avancierten Buch *The Location of Culture* einen den Begriff der ‚Weltliteratur‘ betreffenden Vorschlag, der auf große Resonanz gestoßen ist. Darin schlug er vor, die transnationalen Geschichten von Migrant_innen, von politischen

12 Kadir, Djelal: To World, to Globalize – Comparative Literature's Crossroads. In: Comparative Literature Studies, 41/1 (2004), S. 1–9.

13 Casanova, Pascale: La République mondiale des Lettres. Paris 1999; Damrosch, David: What is World Literature? Oxford 2003; Moretti, Franco: Conjectures on World Literature. In: New Left Review 1 (2000), S. 54–68; Thomsen, Mads Rosendahl: Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures. London 2010.

Geflüchteten und ehemals kolonialen Subjekten zum eigentlichen Gegenstand der modernen Weltliteratur im Kontext der Globalisierung und des Post- und Neokolonialismus zu erheben:

there may be a sense in which world literature could be an emergent, prefigurative category that is concerned with a form of cultural dissensus and alterity, where non-consensual terms of affiliation may be established on the grounds of historical trauma [...] Where, once, the transmission of national traditions was the major theme of world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees – these border and frontier conditions – maybe the terrains of world literature.¹⁴

Im deutschsprachigen Kontext wurde Bhabhas Idee u. a. von Doris Bachmann-Medick aufgegriffen, die eine Definition von Weltliteratur aus der Sicht postkolonialer Theorie vorschlug, als eine Art „postkoloniales Projekt“¹⁵:

Weltliteratur ist [...] nicht aus Internationalisierung abzuleiten, sondern ihr eher als eine kritische Dimension entgegenzuhalten: als komplexer ‚Ort‘ für eine Selbstdarstellung der verschiedenen Kulturen und Kulturkonflikte, eng angelehnt an die Selbstäußerungen ihrer Subjekte, als Medium der Verarbeitung von Kolonisierung und Modernisierung, nicht zuletzt auch mit der Stoßkraft eines antieuropäischen ‚Writing Back‘.¹⁶

Ziel sei, laut Bachmann-Medick, die Etablierung eines „aus den einzelnen Gesellschaften und Nationen gleichsam „ausgelagerten“ Bereich[s] des Oszillierens zwischen den Kulturen“, in dem es möglich werden würde „Verschiedenheit selbstbewusst zu kultivieren und Kontraste produktiv zu machen“¹⁷. Diese Definition wurde von Elke Sturm-Trigonakis in ihrer Studie *Global Playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur* von 2007 dahingehend kritisch hinterfragt, als sie auf die vielen Texte aufmerksam macht, die zwar nicht im Sinne des postkolonialen ‚Writing back‘ bzw. ‚Re-Writing‘ beschrieben, dennoch aber im Sinne von Weltliteratur verstanden werden können. Drei Hauptbeschreibungskriterien führt sie für ihren Begriff an:

14 Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. London, New York 1994, S. 12.

15 Lamping, Dieter: *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*. Stuttgart 2010, S. 132. Lamping beschreibt die Essenz ihrer Sicht wie folgt: „Doris Bachmann-Medick [hat] Weltliteratur als ein post-koloniales Projekt beschrieben, das angesichts der Einebnung kultureller Unterschiede auf die Erhaltung von Differenz aus ist“. Lamping, ebd.

16 Bachmann-Medick, Doris: Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive. In: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Doris Bachmann-Medick (Hrsg.). Tübingen und Basel, 2044, S. 262–297, hier S. 269.

17 Bachmann-Medick, *Cultural Turns* (wie Anm. 19), S. 273 und S. 277.

1. Zwei- bzw. Mehrsprachigkeit der in Frage kommenden Texte. 2. Die den Texten charakteristische Referenz auf die für die Globalisierung typischen Phänomene des Transnationalismus, border-crossing, Transgressionen aller Art, Mehrfachidentitäten, aber auch Reisen, Exil und Migration. 3. Die Hinwendung der Texte zum Regionalen und Lokalen als Gegenbewegung zum Globalen und Transnationalen (u. a. Essen, Kleidung oder Religion als Ausdruck lokaler kultureller Praktiken).¹⁸

In den nachfolgenden Überlegungen folge ich den post-kolonial geprägten Vorstellungen von Weltliteratur, denn die hier interessierenden Texte weisen vor allem jene Merkmale auf, von denen Bhabha, Bachmann-Medick und Sturm-Trigonakis sprechen.¹⁹ Ganz grundsätzlich sollen sie hier als Weltliteratur verstanden werden, weil sie, wie Bachmann-Medick es nennt, ‚Orte‘ der Darstellung verschiedener Kulturen und zugleich komplexer, sich überlagernder und auf eine geradezu kaleidoskopische Art und Weise stets wandelnder Kulturkonflikte sind. Sie sind Medien der Verarbeitung von Globalisierungs- und kulturellen Kolonisierungsprozessen.

Translingualität und Mehrsprachigkeit – Definitionen und Positionen

In seinem Buch *The Translingual Imagination*, der ersten umfassenden literaturwissenschaftlichen Studie zum Thema des (literarischen) Sprachwechsels, verortet Steven Kellmann diesen vorrangig bei den Autor_innen selbst; zumeist resultiert dieser, so der amerikanische Komparatist, aus einem Ortswechsel der schreibenden Personen. Grundsätzlich unterscheidet er zwischen zwei Formen bzw. Kategorien der Translingualität:

A taxonomy of literary translingualism would begin by differentiating between authors who have written important works in more than one language, the ambilinguals, and those who have written in only a single language but one other than their native one, the monolingual translinguals.²⁰

Auf diese Kategorisierung greift auch Adrian Wanner in seinem bereits genannten Buch *Out of Russia. Fictions of a Translingual Diaspora* zurück. Die fünfzehn von ihm berücksichtigten Autor_innen, die zum damaligen Zeitpunkt zusammen fast sechzig

18 Sturm-Trigonakis, Elke: *Global Playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg 2007, S. 108–109. Diese beiden Richtungen sollen aber nicht als konkurrierend oder sogar einander ausschließend verstanden werden, sondern – im Idealfall – als sich ergänzend.

19 Eine umfassende Untersuchung würde, in einem zweiten Schritt, auch die besagten Prozesse der Übersetzung, Rezeption und Zirkulation in Augenschein nehmen.

20 Kellmann, Steven G.: *The Translingual Imagination*. Lincoln 2000, S. 12.

Romane und Erzählungen veröffentlichten, bezeichnet er, in Anlehnung an Kellmann, als *translingual monolinguals*. Eine solche Definition erscheint problematisch, vor allem weil sie eine zentrale Folge oder ein Resultat des Sprachwechsels aus dem Russischen in andere Sprachen außer Acht lässt. Während der Begriff *monolinguals* auch eine Einsprachigkeit der Texte impliziert, ist dies hier vielfach gerade nicht der Fall. Die französischsprachigen Prosatexte eines Makine, die auf Englisch verfassten Romane und Erzählungen von Gary Shteyngart, Irina Reyn, Ellen Littman u. v. a. sowie die deutschsprachige Prosa von Katja Petrowskaja oder Kat Kaufmann, besonders aber russisch-translinguale Lyrik, z. B. der russisch-amerikanischen Dichter_innen Katia Kapovich, Eugene Ostashevsky, Ilya Kaminsky u. v. a. sind – auf vielfältige und unterschiedliche Art und Weise – stets zwei- oder mehrsprachig²¹. In vielen Texten spielt neben dem amerikanischen Englisch mindestens eine weitere Sprache, meist das Russische, eine konstitutive, sogar zentrale Rolle (auf die Funktionen der Mehrsprachigkeit gehe ich im vorletzten Abschnitt ausführlich ein). Es handelt sich also um einen Sprachwechsel, der in Mehrsprachigkeit resultiert, in einer grundsätzlichen Offenheit gegenüber der Verwendung von vielen verschiedenen Sprachen.²² Um diesem Umstand Rechnung zu tragen wird der Begriff ‚Translingualität‘ hier weniger als der von Kellmann und Wanner fokussierte Sprachwechsel von Autor_innen verstanden, sondern vor allem als eine sprachlich-ästhetische Qualität eines Textes. Es werden damit diverse Formen von Überschreitung, ja Sprengung der Grenzen von Einsprachigkeit bezeichnet, wie es Alfrun Kliems formuliert:

Die Begriffe *transterritorial*, *translingual*, *translokal* meinen nicht primär den Wechsel von einem Staatsgebiet, einer Sprache, von einem signifizierten Ort zum anderen – son-

21 Vgl. dazu auch Finkelstein, Miriam und Diana Hitzke: Mehrsprachigkeit in der translingualen russischen und postjugoslawischen Gegenwartsliteratur. In: *Variations* 22 (2014) „Mehrsprachigkeit/Polylinguisme/Polylingualism“, S. 53–65.

22 Allerdings gibt es sowohl im amerikanischen als auch im deutschen Kontext eine ganze Reihe streng einsprachiger (deutscher oder englischer) Texte, die auf translinguale Elemente verzichten (z. B. von Wladimir Kaminer oder Olga Martynova). Susi Frank sieht sie in der Tradition des sowjetischen Übersetzbarkeitsdiktums: „[...] others [texts-MF] evoke the impression that their mode of writing is based on the Soviet concept of translatability that in times of the multinational project allowed the easy integration of a virtually unlimited number of cultures.“ Vgl. Frank, Susi K.: „Multinational Soviet Literature“: The Project and Its Post-Soviet Legacy in Iurii Rytcheu and Gennadii Aigi. In: *Postcolonial Soviet Literatures After Communism*. Hrsg. von Klavdia Smola u. Dirk Uffelman. Köln, Wien, 2016, S. 191–217, S. 214. Zu fragen wäre, darüber hinaus, nach einer aktuellen politischen Dimension einer vollständigen Integration in die Sprache des neuen Landes und deren Affirmation: Wie hängt etwa das Vorführen einer perfekten Beherrschung der neuen/zweiten Sprache mit der Kulturpolitik der jeweiligen Länder, also dem unruhlichen Motto von der ‚deutschen Leitkultur‘ oder der ‚English only‘-Politik in den Vereinigten Staaten, zusammen? Zur ‚English-only‘-Politik vgl. Sollors, Werner: *Multilingual America*. New York 1998, S. 1–13.

dern vielmehr eine Poetik, die die Wechselwirkungen politischer Affinitäten, wechselnder Sprachen, erfahrener Kulturen in den Werken ästhetisch durchscheinen lässt.²³

In anderen Worten, es ist nicht der biographisch bedingte Sprachwechsel und die damit einhergehende Mehrsprachigkeit der Verfasser_innen, die hier im Vordergrund stehen sollen, sondern stets die der Texte selbst.²⁴ Der Begriff *russisch-translinguale* Literatur wird hier verwendet um kenntlich zu machen, dass die russische Sprache und Literatur das kulturelle Fundament dieser neuen, hybriden Literaturen bilden.

Formen der Hybridität in russisch-translingualen Literaturen

Am Beginn der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesen Literaturen stand die unzweifelhaft korrekte Erkenntnis, dass es sich bei diesen um eine neue, eigentümliche Verbindung, ja Verschmelzung der russischen und einer anderen, amerikanischen, deutschen, französischen o. a. literarischen Tradition handelt. Wie diese Verschmelzung aber genau zu beschreiben und zu definieren ist, darüber gehen die Meinungen auseinander. Die Verwendung des von Homi Bhabha im postkolonialen Sinne geprägten Begriffs ‚Hybridität‘ lag auf der Hand; die Bezeichnung dieser Literaturen als hybrid hat sich bald etabliert und durchgesetzt. Dennoch besteht an dieser Stelle weiterer Klärungs- und Präziserungsbedarf – was genau ist an diesen Literaturen hybrid und von welcher Hybridität kann hier gesprochen werden? Teile der diesbezüglichen Forschung betrachten v. a. die Identität der Protagonist_innen (und gelegentlich auch der Autor_innen); so argumentiert Yelena Furman in Bezug auf die russisch-amerikanische Literatur, diese sei weder russisch, noch amerikanisch, sondern eben eine hybride ‚Bindestrich-Literatur‘ (hyphaneted literature).²⁵ Für Furman, die sich dabei dezidiert auf Homi Bhabha beruft, stellte

23 Kliems, Alfrun: Transterritorial – Translingual – Translokal. Das ostmitteleuropäische Literaturexil zwischen nationaler Behauptung und transkultureller Poetik. In: Literatur und Exil. Neue Perspektiven. Hrsg. von Doerte Bischoff u. Susanne Komfort-Hein. Berlin/Boston 2013, S. 169–182, hier S. 175.

24 In diesem Zusammenhang ist auch ein Verweis auf eine noch viel grundlegendere Frage anzubringen, nämlich die nach der ‚Einsprachigkeit einer Sprache‘. Denn, und darauf verweist u. a. Jacques Derrida, weisen zumindest europäische (National-)Sprachen stets Einflüsse anderer Sprachen auf, so etwa des Französischen, Jiddischen und zunehmend des Englischen im Deutschen, des Lateinischen im Englischen etc. Vgl. Derrida, Jacques: Die Einsprachigkeit des Anderen. München 2003. Die Sprache selbst ist demnach in sich translingual und es liegt in der Entscheidungsmacht der Autor_innen diese Sprachschichten in ihren Texten zu aktivieren oder eben nicht. Es gilt demnach zu überlegen, ob nicht auch die in einer einzigen Sprache geschriebenen Texte dann als mehrsprachig zu betrachten wären, wenn sie diese anderen, ‚fremden‘ Elemente prominent setzen und produktiv machen.

25 Furman, Hybrid Selves, Hybrid Texts (wie Anm. 3), S. 21.

sich die Hybridität deshalb ein, weil die neue Identität der literarischen Protagonist_innen eine Verschmelzung der russischen und der amerikanischen Identität darstellt. Diese Position, die auch von Adrian Wanner geteilt wird, wird von Sasha Senderovich dahingehend kritisiert, als er darauf verweist, dass es Bhabha nicht um eine Verschmelzung zweier verschiedener doch gleichberechtigter Kulturen ging, sondern gerade um das Machtgefälle zwischen der Kultur der Kolonialmacht und jener der unterdrückten Kolonisierten. Hybridität als der ‚Dritte Raum‘ ist nicht einfach nur Ort der Begegnungen zwischen den Kulturen, sondern Ort einer komplexen Aushandlung von Beziehungen, die durch Machtungleichgewicht bedingt und geprägt sind.²⁶

Trotz dieser berechtigten Einwände muss eine strikt an Bhabhas Definition angelehnte Anwendung des Begriffs²⁷ nicht die einzige Möglichkeit bleiben, um von Hybridität zu sprechen, genauso wenig, wie die Frage nach der Identität bei dieser Diskussion zentral gesetzt werden muss. Nicht weniger bedeutend ist die Frage nach den nationalen literarischen Traditionen, auf die sich russisch-translinguale Literaturen beziehen, in die sie sich einschreiben und die sie zu verknüpfen versuchen. Denn sie beziehen sich gleichzeitig auf zwei Traditionen, die russische und eine weitere. Besonders da, wo sich die Autor_innen auf die international renommierten und kanonisierten Klassiker der russischen Literatur beziehen, wie etwa Lev Tolstoj, Fëdor Dostojewskij, Nikolaj Gogol' u. a., kann von einem Machtgefälle zwischen der russischen und einer beliebigen anderen Literatur nicht die Rede sein.²⁸ Da, wo es zu einer Begegnung und Verbindung der russischen mit einer anderen Literatur kommt, geschieht dies auf Augenhöhe. Somit kann in diesem Fall tatsächlich von einer Hybridität im Sinne Furmans und Wanners gesprochen werden, im Sinne einer Synthese zweier gleichermaßen ‚großen‘ Literaturen zu einer dritten. Für die migrierten Autor_innen selbst stellt die russische Literaturtradition und natürlich die Klassiker, die sie neu schreiben, wichtiges symbolisches Kapital dar; die Einschreibung und die Partizipation an dieser Tradition ermöglichen ihnen, der Literatur und dem Literaturbetrieb des neuen Landes selbstbewusst gegenüberzutreten.

Während die Analyse der Bezüge zur amerikanischen bzw. deutschen Literatur den Vertreter_innen der jeweiligen Fachdisziplin überlassen werden muss, dient der

26 Eine kritische Auseinandersetzung mit Furmans Hybriditätsmodell findet sich in Senderovich, Sasha: *Scenes of Encounter: The ‚Soviet Jew‘ in Fiction by Russian Jewish Writers in America* 2015. In: *Proof-texts* 35/1 (2015), S. 98–132.

27 Wie es Senderovich in seiner Analyse der literarischen Figur des sowjetischen Juden in der älteren jüdisch-amerikanischen und der russisch-jüdisch-amerikanischen Gegenwartsliteratur überaus überzeugend demonstriert.

28 Tatsächlich werden fast immer nur solche Klassiker umgeschrieben; die einzige mir bekannte Ausnahme ist Olga Grushins Roman *The Line* (New York 2010), der als eine Neufassung des Romans *Očered'* (*Die Schlange*) von Vladimir Sorokin (Paris 1985) gelesen werden kann.

hier gebotene russistische Blick dazu, den Dialog der russisch-translingualen Texte mit der russischen Literatur und Kultur zu durchleuchten.

Die Mittel und die Strategien zur Bezugnahme, ja sogar zur Fortsetzung der russischen Literatur sind so vielfältig wie sie unterschiedlich sind. Neben der Bezugnahme auf allseits bekannte Klassiker (auf die im vorletzten Abschnitt ausführlicher eingegangen wird)²⁹, die die zentrale (und womöglich einzige) Quelle symbolischen Kapitals der aus Russland bzw. der Sowjetunion migrierten Autor_innen ist, gibt es noch andere, weniger bekannte Aspekte und Traditionen russischer Literatur und Kultur, die in ihren Texten nun zum Tragen kommen.

Handelt es sich bei russisch-translingualen Texten gewiss um ein qualitativ wie quantitativ neues Phänomen, sei an dieser Stelle dennoch daran erinnert, dass gerade aus historischer Perspektive Translingualität, und zwar sowohl im Sinne von Sprachwechsel als auch von der Mehrsprachigkeit (der Autor_innen *und* der Texte), für die russische Literatur und Kultur eben *keine* Novität sind. So war in Russland und der Sowjetunion, einem multinationalen, multiethnischen und mehrsprachigen Imperium, persönliche wie literarische Mehrsprachigkeit keine Ausnahme, für große Teile der Bevölkerung sogar die Regel.³⁰ Die russische Kultur und Literatur, an deren Ursprüngen im Mittelalter kulturelle Transfer- und Übersetzungsprozesse standen (v. a. aus Byzanz), war im Laufe ihrer Geschichte stets von sprachlichen Kontakt- und Importprozessen und, gleichzeitig, von Mehrsprachigkeit geprägt. Dazu gehört zum Beispiel die Situation der Diglossie im Mittelalter, die Koexistenz des Russischen und des Kirchslawischen, die von den Sprecher_innen in unterschiedlichen Situationen verwendet wurden. Bevor es im 18. Jahrhundert zur intensiven Rezeption der westeuropäischen Sprachen kommt, allen voran des Deutschen, Holländischen und Französischen, inkorporierte die russische Sprache zahlreiche Wörter aus Turksprachen³¹. Hinlänglich bekannt ist, dass noch weit ins 19. Jahrhundert hinein für die gebildete, zumeist adelige Schicht, das Sprechen des Russischen *und* des Französischen eine Selbstverständlichkeit war. Vielen war das Französische sogar eher vertraut und die russische Sprache musste später eigens erlernt werden. Weniger bekannt ist die auf Französisch geschriebene Literatur aus der Feder russischer Autor_innen. Die von Jurij Lotman und Victor Rosenzweig im Jahr 1994 herausgegebene Anthologie *Russkaja literatura na francuzskom jazyke – XVIII–XIX vekov* führt eindrucksvoll vor, wie viele Autor_innen – von Vasilij Trediakovskij im 18. Jh. bis Aleksandr Puškin im 19. Jh. – Lyrik und Prosa auf Französisch geschrieben

29 Am sichtbarsten wird die Auseinandersetzung mit und die Selbstpositionierung zu der russischen literarischen Tradition in solchen Texten, die russische ‚Klassiker‘ um-, neu-, oder fortschreiben, so etwa Lev Tolstoj's Roman *Anna Karenina*, Nikolaj Gogol's Erzählung *Portret* u. v. a.

30 So etwa für russische Juden, deren Muttersprache bis weit ins 20. Jahrhundert für gewöhnlich Jiddisch war sowie für die Bewohner_innen des Baltikums, des Kaukasus, Zentralasiens etc.

31 Baskakov, Nikolaj A.: *Tjurkizmy v vostočno-slavjanskich jazykach*. Moskva 1974.

haben.³² Zitate, Einschübe und andere Versatzstücke in deutscher, französischer, englischer und in anderen Sprachen waren – auch später, in der Literatur des 19. und sogar des frühen 20. Jahrhunderts – an der Tagesordnung. Man denke nur an die Bedeutung des Französischen in Lev Tolstoj's Roman *Vojna i Mir* (Krieg und Frieden)³³ aus dem Jahr 1869 oder an das satirische Verspoem Aleksej Konstantinovič Tolstoj's *Istorija Gosudarstva Rossijskogo ot Gostomyla do Timaševa* (*Die Geschichte des russischen Staates von Gostomyl bis Timašev*, verfasst 1868, veröffentlicht 1883), in dem die russische Geschichte immer auch als Sprachgeschichte, als Geschichte der Mehrsprachigkeit in Russland, reflektiert wird³⁴. Wichtiger jedoch als die einzelnen mehrsprachigen Texte selbst, die die nicht-russische Lexik integrieren und diese als solche klar markieren (z. B. in dem sie diese in lateinischer Schrift belassen), ist für den vorliegenden Kontext die russische sprachreformerische Praxis des 18. und 19. Jahrhunderts.

Mit der grundlegenden Erneuerung der russischen Literatur im Zuge der Reformen Peters des Großen ging die Suche nach einer adäquaten, modernen poetischen Sprache einher. Diese wurde letztlich um die Jahrhundertwende zum 19. Jahrhundert

32 Die noch immer ausstehende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen und ähnlichen Texten führt exemplarisch eines der Grund- und Hauptprobleme der (noch immer viel zu oft) in nationalen Kategorien organisierten und agierenden akademischen Philologien bzw. Literaturwissenschaften vor; die Erforschung anderssprachiger Texte ist im Rahmen einer (jeden) Nationalphilologie – grundsätzlich – nicht vorgesehen, die hierfür notwendige (sprachliche und andere) Kompetenzen sind meist kaum vorhanden. In dem speziellen Fall französischsprachiger Literatur aus Russland ist auch die etwaige Hoffnung auf die Vergleichende Literaturwissenschaft als einer besser geeigneten bzw. eigentlich ‚zuständigen‘ Fachdisziplin für solche Texte unerfüllt geblieben, was wiederum in der von Mads Rosenthal Thomsen zu Recht bemängelten Fokussierung zahlreicher komparatistischer Institute, Lehrstühle etc. auf die westlichen bzw. westeuropäischen Literaturen begründet sein mag. Vgl. Thomsen, *Mapping World Literature*, (wie Anm. 14), S. 21–23.

33 Vgl. dazu Apter, Emily: *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. London/New York 2013, S. 16–17.

34 So fügt Tolstoj deutsch- oder französischsprachige Passagen in den russischen Text hinein und lässt u. a. die aus anderen Ländern stammende Herrscher_innen Russlands in anderen Sprachen sprechen, so etwa den frühmittelalterlichen warägischen Fürsten Rjurik auf Deutsch oder Katharina die Große auf Französisch: „Но братец старший Рюрик / Постой, – сказал другим, – / Fortgehen ungebührlich, / Vielleicht ists nicht so schlimm. [...] За ним княжил князь Игорь, / А правил им Олег, / Das war ein grosser Krieger / И умный человек. / Потом княжила Ольга, / А после Святослав; / So ging die Reihenfolge / Языческих держав. [...] Madame, при вас на диво Порядок расцветет, – Писали ей учтиво / Вольтер и Дидерот, – Messieurs, – им возразила / Она, – vous me comblez, – / И тотчас прикрепил / Украинцев к земле.“ Die Fremdheit der nicht-russischen Einfügungen wird einerseits hervorgehoben, denn sie sind (meist) in lateinischer Schrift geschrieben. Andererseits fügen sie sich geradezu organisch in den Text hinein und stören nicht den Lesefluss, da auch die Endungen der fremdsprachigen Wörter dem durchgehenden Reimschema abab angepasst sind. Tolstoj, Aleksej K.: *Istorija Gosudarstva Rossijskogo ot Gostomyla do Timaševa*. In: *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva 1981. T. 1, S. 25–58, hier S. 25 und S. 35.

von den als *novatory*, Erneuerer, bekannten Dichtern geprägt. Wesentlicher Teil der Strategie der Erneuerer, zu deren bekanntesten Vertretern Aleksandr Puškin gehörte, war die Einführung fremder, vorwiegend französischer, Lexik. Vor allem sollten solche Begriffe eingeführt werden, deren Äquivalent laut den *novatory* in der russischen Sprache entweder nicht vorhanden war oder wenn der entsprechende Begriff (meist aus älteren Sprachschichten stammend) als unzulänglich empfunden wurde. Von ihren Widersachern, den sogenannten *archaisty* (Archaisten), die eine Erneuerung des Russischen auf der Grundlage des Altkirchenslawischen anstrebten, wurden Wortentlehnungen aus fremden Sprachen und eine solche Literatursprache strikt abgelehnt.³⁵ Nichtsdestotrotz avancierte gerade diese spätestens zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu *der* poetischen Sprache Russlands. Entscheidend ist somit, dass die Geschichte der russischen Sprache und Literatur stets von Sprachwechsel, Mehrsprachigkeit und von ständiger Inkorporierung fremder Sprachen bestimmt war. Diese Geschichte bildet so auch den kulturellen Resonanzraum heutiger Autor_innen, auf den sie sich implizit oder explizit berufen. Wenn sie ihre Texte mehrsprachig gestalten und verschiedene Sprachen kombinieren, so greifen sie auf eine altbewährte russische Praxis zurück, die v. a. durch die Namen der prominentesten russischen Dichter (v. a. Puškin) kodifiziert und legitimiert ist und durch diese – in der russischen Literatur und Kultur – ein enorm hohes Ansehen genießt.

Auch in der Sowjetunion war die Mehrsprachigkeit für Millionen Menschen die Normalsituation, mussten doch alle Sowjetbürger_innen in allen Republiken neben der jeweiligen Muttersprache auch Russisch beherrschen. Der literarische Sprachwechsel war ebenfalls alles andere als ungewöhnlich. Verschiedene Autor_innen wechselten aus ihren Muttersprachen ins Russische, so Gennadij Ajgi, ein gebürtiger Tschuwasche, der in Kirgisien geborene Čingiz Ajtmatov, der Abchaze Fasil Iskander oder Jurij Rytcheu, ein Tschukote. Die Gründe für den Wechsel waren vielfältig und gewiss individuell; grundsätzlich konnten in der Sowjetunion aber nur diejenigen Texte breite Leserschaft und ggf. auch landesweite Anerkennung erreichen, die in der einzigen gemeinsamen Sprache des Landes verfasst wurden, nämlich Russisch. Über den Translingualitätscharakter der Texte dieser und anderer sowjetischer Autor_innen ist bis heute ähnlich wenig bekannt, wie über die auf Französisch geschriebene Literatur Russlands. Die ersten Studien zum Thema, der bereits genannte Aufsatz von Susi Frank zum sowjetischen Projekt einer multinationalen Literatur sowie dessen Konsequenzen für Ajgi und Rytcheu und der Aufsatz von Tomaš Glanc über den Transnationa-

35 Vgl. Tynjanov, Jurij: *Archaisty i novatory*. Leningrad 1929. In der Komödie Aleksandr Griboedovs *Gore ot uma (Verstand schafft Leiden, 1825)* verunglimpft der Protagonist Čackij sie deshalb als eine absurde und lächerliche Vermischung des Französischen mit der Sprache von Nižgorod-Region („smes' francuzskogo s nižgorodskim“).

lismus und die Translingualität Ajgis³⁶, machen jedoch klar, dass die Texte der genannten Autor_innen zahlreiche andere Sprach- und Kulturschichten enthalten.³⁷

So überrascht es nicht, dass die heutigen russisch-translingualen Texte immer wieder – auf vielfältige Art und Weise – auf diese mehrsprachige Vergangenheit Russlands rekurrieren. Von zentraler Bedeutung ist, dass die Mehrsprachigkeit der Protagonist_innen nicht nur Resultat der Migration in den Westen ist; bemerkenswerterweise sind es nicht nur die älteren, jene noch vor der Russischen Revolution zur Welt gekommenen Protagonist_innen, die in einer als mehrsprachig beschriebenen Umwelt groß werden.³⁸ Auch die in den 1980er Jahren in verschiedenen Sowjetrepubliken geborenen Figuren wachsen mit der Kenntnis der Sprache und der Kultur des jeweiligen Landes auf, z. B. die im aserbajdschanischen Baku geborene Mascha, die Heldin von Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt*³⁹, die schon als Kind neben Russisch auch Azeri spricht.

Doch nicht nur die Mehrsprachigkeit, sondern auch die (mit der Sprachsituation aufs Engste verbundenen) Prozesse der Transkulturalisierung und Hybridisierung, die in den russisch-translingualen Literaturen fast immer eine prominente Rolle spielen, resultieren nicht nur aus der Migration in den Westen. Bereits im Vorfeld, noch vor der Migration, werden die Protagonist_innen als Individuen entworfen, die in mehreren, oft konfligierenden nationalen, politischen, kulturellen und sprachlichen Kontexten verortet sind. Zum einen ist deren überwiegende Mehrzahl (wie die der Autor_innen selbst) jüdischer Herkunft; in zahlreichen Texten spielt die russisch-jüdische Geschichte in all ihren Facetten eine prominente Rolle.⁴⁰ Zum anderen spielt der multinationale und multiethnische Charakter Russlands bzw. der Sowjetunion oft eine Schlüsselrolle. Viele Geschichten der zukünftigen Migrant_innen nehmen ihren

36 Glanc, Tomaš: (Ino)Strannyj jazyk poezii Ajgi – problemy i posledstvija transnacionalizma. In: Russian Literature 2016 (79–80), S. 13–27.

37 Schichten die sich den auf die russische Literatur spezialisierten Slavist_innen, die nicht über Kenntnisse des Kirgisischen, Tschuwaschischen etc. verfügen, nur selten erschließen. Dieser Mangel macht die slavistischen Analysen nicht weniger interessant oder gültig, doch brächte Wissen über diese anderen Sprachen und Kulturen einen kaum hoch genug einzuschätzenden Mehrwert und würde zu einem tieferen und u. U. ganz anderen Verständnis der Texte führen. Der Bedarf an der z. B. von Damrosch eindringlich eingeforderten interdisziplinären Zusammenarbeit ist in diesem Fall nicht zu übersehen. Damrosch, What is World Literature (wie Anm. 13), S. 285–286.

38 Hier wären v. a. der 96-jährige Luka Lewadski aus Marjana Gaponenkos Roman *Wer ist Martha?* (Angaben in Anm. 4) zu nennen, die 92-jährige Rosa Masur aus Vladimir Vertlubs Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* (München 2003) und die hochbetagte Charlotte Lemmonier aus Makines Roman *Le Testament Français* (Paris 1995).

39 Grjasnowa, *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (wie Anm. 4).

40 Dazu gehört die Aufarbeitung der tragischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts, des alltäglichen Antisemitismus sowie die Fragen nach der Möglichkeit einer russisch-jüdisch-deutschen (und/oder amerikanischen) Identität und deren Beschaffenheit in der Gegenwart.

Ausgang an der ehemaligen russischen/sowjetischen ‚Peripherie‘, im Baltikum, im Kaukasus, in Zentralasien. Die russischen wie russisch-jüdischen Protagonist_innen sind nicht nur in den Metropolen Moskau und Leningrad/Peterburg, sondern auch in den genannten regionalen Kulturen und lokalen Geschichten verortet. Im ersten Buch von David Bezmozgis, dem Erzählungsband *Natascha and Other Stories* (Toronto 2004) sowie in seinem Roman *The Free World* (New York 2011), stammen die Protagonist_innen, wie er selbst, aus dem sowjetisch-lettischen Riga. In Olga Grjasnowas erstem, bereits genannten Roman als auch im zweiten, *Die juristische Unschärfe einer Ehe* (München 2014), kommt den Beschreibungen Aserbaidschans und seiner spät- bzw. postsowjetischen Geschichte große Bedeutung zu. Viele von Sana Krasikovs Erzählungen aus dem Band *One more Year* (New York 2008) nehmen die politischen, kulturellen und ökonomischen Konflikte in Georgien, wo die Autorin selbst lange gelebt hat, in den Fokus, aber auch die in Uzbekistan und Tadschikistan.

In anderen Worten: Die hybride Identität der aus Russland bzw. der Sowjetunion stammenden Menschen entsteht nicht erst durch die (E)Migration und die damit verbundenen Erfahrungen, sondern sie ist immer schon – geradezu selbstverständlich – gegeben.⁴¹ Russland bzw. die Sowjetunion nicht nur als Heimat von Russ_innen sondern als ein multinationales, multiethnisches und mehrsprachiges Land den Leser_innen im Westen zu präsentieren, ist so auch eins der übergeordneten Ziele dieser (in dieser Hinsicht oft emphatisch-aufklärerischen) Literatur. Die Begegnung mit einer oder mehreren weiteren Sprachen und Kultur(en) im Zuge der Migration ist vor diesem Hintergrund nur als eine letzte Stufe eines sukzessiven Hybridisierungsprozesses zu verstehen, nicht als deren Ausgang.

Mehrsprachigkeit in den russisch-translingualen Literaturen

Ob ideologisch überhöht wie in Makines Roman *Le Testament Français* oder eher realitätsnah in Vladimir Vertlibs *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* und in Marjana Gaponenkos *Wer ist Martha?*, wird die Mehrsprachigkeit stets als ein integraler, geradezu selbstverständlicher Teil des russischen Lebens vor 1918 beschrieben,

41 Der hybride Charakter scheint sogar so selbstverständlich zu sein, dass ebendiese Hybridität zunehmend zum Gegenstand ironischer Zuspitzung und Brechung wird. Sascha Goldberg, die Protagonistin von Anya Ulinichs Roman *Petropolis* (2008), ist jüdischer wie auch afrikanischer Abstammung. So deutlich wie in keinem anderen Text wird hier gegen jede Essentialisierung von Identität argumentiert und der Konstruktcharakter, ja die Kontingenz von Identität wird vorgeführt: Saschas dunkelhäutiger Vater ist jüdisch, weil er als Baby von einem jüdischen Ehepaar adoptiert wurde, über seine leiblichen Eltern ist nur so viel bekannt, dass sich seine Mutter, eine Russin, im Jahr 1957 während des internationalen Jugendfestivals in Moskau in einen Gast aus einem afrikanischen Land verliebte und von diesem ein Kind bekam.

sie wird als der eigentliche ‚Normalzustand‘ in Russland imaginiert. Einsprachigkeit, d. h. eine absolute Dominanz des Russischen, wird in beiden Romanen als Resultat des totalitären Sowjetregimes dargestellt, sie stellt somit eine zeitlich begrenzte Episode in der Geschichte des Landes dar, eine historische Ausnahme.⁴²

So imaginiert Makine die Geschichte eines zweisprachigen Russlands, eines Landes, in dem das Französische unmittelbar bis vor der Revolution und danach sogar vom einfachen Volk, den Bauern etwa, geschätzt und respektiert (wenn auch nicht unbedingt gesprochen) wurde. Paradigmatisch hierfür ist der Dialog der Protagonistin Charlotte, einer gebürtigen Französin, mit einem sibirischen *Kulak* (Großbauern), bei dem sie (und ihre Mutter) kurz nach der Revolution als Tagelöhnerin anheuert und harte körperliche Arbeit verrichtet. Als dieser die beiden Frauen untereinander Französisch sprechen hört, ändert der ansonsten so strenge und unfreundliche Mann seine Haltung ihnen gegenüber:

Eines Abends war Charlottes Erschöpfung so groß, dass sie französisch zu sprechen begann, als sie dem Hofbesitzer begegnete. Der Bart des Bauern wurde von einer starken Regung geschüttelt, die Augen rückten auseinander und er lächelte: „Gut, morgen ruhst du dich aus. Falls deine Mutter in die Stadt will, geht ruhig ...“. Nach einigen Schritten, drehte er sich noch mal um: „Weißt du eigentlich, daß die jungen Leute einen Tanz veranstalten? Geh doch mal hin, wenn du Lust hast ...“⁴³.

Entscheidend ist, dass nicht ihre Persönlichkeiten, die der Bauer nicht kennt oder ihre Herkunft, von der er nichts weiß, die Änderung seines Verhaltens hervorrufen, sondern lediglich die französische Sprache, für die er offenbar starke Empfindungen hegt. Für ihn sowie für die vielen einfachen Menschen in dem kleinen Städtchen, in dem Charlotte wohnt, symbolisiert sie die für immer verlorene russisch-französische Vergangenheit Russlands. Die absolute Dominanz des Russischen über alle anderen Sprachen der Sowjetunion und die erzwungene Einsprachigkeit ihrer Bewohner_innen erscheint in diesem Text als eine von der nationalistischen Politik des totalitären Staates bedingte Ausnahme. Makines Roman macht deutlich, dass Zwei- bzw. Mehrsprachigkeit besonders für totalitäre Systeme eine enorme politische Sprengkraft birgt. So ist der Protagonist Aleksej, der bei seiner Großmutter Charlotte aufwächst, zweisprachig, seit Kindesbeinen beherrscht er neben dem Russischen das Französische und ist sehr gut mit der französischen Literatur vertraut, die er im Original lesen kann. Seine Zweisprachigkeit sorgt geradezu automatisch für einen

42 Eine solche thematische Auseinandersetzung nennt Elke Sturm-Trigonakis *Metamultilingualismus*, Sturm-Trigonakis, *Global Playing* (wie Anm. 18).

43 Makine, Andreï: *Le Testament Français*. Paris 1995. Hier wird nach der deutschen Übersetzung zitiert: *Das französische Testament*. München/Zürich 2002, S. 91.

‚doppelten Blick‘ Aleksejs und macht ihn gegen sowjetische Ideologie und jede Art ideologische Indoktrination immun.⁴⁴

Dies ist für die hier interessierende Frage, ob und inwiefern russisch-translinguale Literaturen als Weltliteratur zu verstehen sind, von zentraler Bedeutung. Denn Russland erscheint in diesen Texten mitnichten als exotisch, als ‚das Andere‘ des Westens, sondern als ein integraler Bestandteil der (westlichen) Welt, in dem die westeuropäischen Sprachen, Literaturen und Kulturen bekannt und präsent sind. Die (E)Migrationen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts sind somit keine Bewegungen von einer russischen Peripherie in ein eurozentrisch imaginiertes Zentrum der Welt (nach Nordamerika oder Westeuropa). Die literarischen Figuren und die Autor_innen bewegen sich in einer Welt, in der ‚Zentren‘ und ‚Peripherien‘ im eurozentrischen Verständnis nicht existieren.⁴⁵ Die im Zuge oder als Folge dieser (Migrations-)Bewegungen entstandenen Texte sind, in ihrem eigenen Selbstverständnis, somit auch Texte der Welt – Weltliteratur.

Auf mehrfache Art und Weise erweist sich Mehrsprachigkeit aber auch außerhalb Russlands als eines der effektivsten Mittel im Kulturkonflikt, im Kampf gegen die Sprach-, Kultur- und Ideologiemonopole der westlichen Welt. Zum Beispiel kann sie auf performativer Ebene, d. h. direkt auf Sprach- bzw. Textebene sichtbar werden, etwa durch Einschübe einzelner russischer Wörter und Wendungen in nicht-russischen Texten, die zwar lateinisch transkribiert, doch so gut wie nie übersetzt werden, wie das häufig in den Texten Gary Shteyngarts und vieler russisch-amerikanischer Autor_innen der Fall ist. In der bereits zum Klassiker der postkolonialen Theorie avancierten Studie *The Empire Writes Back* beschreiben Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin die zentrale Funktion solcher Einschübe:

such uses of language as untranslated words do have an important function in inscribing difference. They signify a certain cultural experience which they cannot hope to reproduce but whose difference is validated by the new situation. In this sense they are directly metonymic of that cultural difference which is imputed by the linguistic variation. [...] The technique of selective lexical fidelity which leaves some words untranslated in the text is a more widely used device for conveying the sense of cultural distinctiveness.⁴⁶

In anderen Texten, etwa in dem Versdrama *Infinite Recursor or The Bride of Dž Spinoza* des russisch-amerikanischen Lyrikers Eugene Ostashevsky, aber auch in der multi-

⁴⁴ Vgl. auch Wanner, *Out of Russia* (wie Anm. 2), S. 29–44.

⁴⁵ Gewiss existieren in ihr andere ‚Zentren‘ und ‚Peripherien‘, was aber hier nicht Gegenstand der Diskussion ist. Entscheidend ist, dass Russland in diesem Verständnis keine Peripherie der westlichen Welt ist.

⁴⁶ Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London 1989, S. 63.

lingualen Lyrik Valerij Scherstjanojs⁴⁷ werden nicht nur einzelne anderssprachige Wörter oder Wendungen eingefügt; die hier vorzufindende Kombination von zwei, oft aber mehreren Sprachen stellt das Primat einer Sprache als Grundlage eines Textes generell in Frage. Überdeutlich kommt dieses Verfahren in dem genannten Poem Ostashevskys zum Tragen. Das in acht Sprachen verfasste Stück handelt von der tragikomischen Liebesgeschichte des DJ Spinoza zu seiner Braut und vom Kampf zwischen dem DJ und seinem Widersacher, MCz, der die Braut für sich reklamiert. Gleichberechtigt treten nebeneinander reale und fiktive Figuren auf: Auf der Seite des MCz kämpft der englische metaphysische Dichter Andrew Marvell (1621–1678), es tritt ein russischer Altgläubiger sowie eine französische Amme auf. In der Unterhaltung zwischen dem englischen Dichter Andrew Marvell und einem russischen Altgläubigen werden so etwa Englisch, Deutsch, Latein und Altrussisch bzw. Altkirchenslawisch vermengt:

AM: Sick, O sick! I do not understand his Russian but I think he is asking for money. (*To Old Believer.*) Pecuniam non habeo.

OB: Wie bitte?

AM: Non habeo! Habere! Habeo, habes, habet, habemus, habetis, habent! Pecuniam! Pecunia, pecuniae ...

OB: Куку да куку? Да не полумен еси? Али дыкий? Мерижанец пернатый, Ситтинг Стул? Отпряну аз во Христе, зане укусит. (*To Andrew Marvell.*) Guten Abend, mein Herr! Auf wiedersehen!⁴⁸

Die durchgehende Präsenz dieser und anderer Sprachen (Russisch, Französisch, Spanisch, Italienisch) im gesamten Text stellt die Dominanz des Englischen als Hauptsprache dieses Textes prinzipiell in Frage⁴⁹, in den Mittelpunkt rückt hier eine fast gleichberechtigte Koexistenz verschiedener Sprachen.⁵⁰ Auf dem Gleichlaut von Wörtern basierende Missverständnisse und zwar innerhalb des Englischen, Französischen, Russischen etc. sowie zwischen diesen verhindern allerdings nicht die Kommunikation, sondern werden produktiv gemacht und motivieren bisweilen die Handlung:

47 Zu Scherstjanoi vgl. Greber, Erika: Reden in Zungen als Buchstabieren in Schriften. Valerij Scherstjanojs multilinguale und multialphabetische Zeichenblätter. In: Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität. Waltraud Wiethölder, Hans-Georg Pott, Alfred Messerli (Hrsg.). München 2008, S. 251–278.

48 Ostashevsky, Eugene: Life and Opinions of DJ Spinoza. New York 2008, S. 65.

49 Ausführlich zu Ostashevsky vgl. Finkelstein, Miriam: Die hässlichen Entlein. Russisch-amerikanische transkulturelle Gegenwartslyrik. In: Transkulturelle Lyrik. Eva Binder, Sieglinde Klettenhammer, Birgit Mertz-Baumgartner (Hrsg.). Würzburg 2016, S. 251–270.

50 Und sogar deren Schriften, denn die russischen Zeilen sind in der kyrillischen Schrift gedruckt.

MC: You lost my army! Walrus, give me back my legions!

AM: Your allusion is to Varrus, not walrus. There's no *l* and the first letter is *v* not a *w*.

MC: W?! I'll quadruple you, I'll octuple you, I'll topple you, stomp on you, crumple you!

AM: All of that? Why, you ... No more of this you-business with you! Thou art a nincompoop and a chump! A rear admiral, thou art admirable from the rear but thy front is a spitting image, thou purple-assed baboon!⁵¹

Auf die gleiche Art und Weise wird die Dominanz von Hochkultur unterminiert: Ausführlich zitiert und nebeneinander gestellt werden unterschiedlichste – russische, amerikanische und andere – kulturelle Kontexte, literarische und musikalische Genres, darunter Kinderreime und Lieder, Zungenbrecher, amerikanischer Rap, Poetryslam, typische Verse etc. Der Einheitlichkeit und Geschlossenheit sprachlicher (und somit notwendigerweise kultureller und ideologischer) Systeme setzen die Texte Ostashevskys gezielt eine Offenheit gegenüber verschiedensten Sprachen und Kulturen entgegen. Unterschiedliche literarische, philosophische und andere Traditionen können so zu einem (transkulturellen) Ganzen synthetisiert werden, zugleich können auch die Bruch- und Konfliktlinien zwischen ihnen hervorgehoben werden.

Auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht setzen mehrsprachige Texte Eugene Ostashevskys und anderer Dichter_innen auf Offenheit, denn sie funktionieren ohne die Kenntnis aller vorhandenen Sprachen bzw. sogar am besten dann, wenn die Leser_innen nicht aller Sprachen mächtig sind. Denn die idealen Leser_innen sind nicht diejenigen (mutmaßlich wenigen) die alle diese Sprachen beherrschen, sondern solche, die die Bereitschaft (aber auch Interesse und Neugier) aufbringen, sich mit dem nicht unmittelbar verständlichen und zugänglichen Sprachmaterial auseinanderzusetzen. Die Konfrontation mit der bei Ostashevsky oft ironisch übersteigerten Sprachenvielfalt führt – idealerweise – zu einer Auseinandersetzung mit der Mehrsprachigkeit in der eigenen Gesellschaft. Die dezidiert ethische Dimension seiner Lyrik besteht darin, dass die Übersetzung der jeweils unverständlichen Textteile eine Verständigung zwischen Sprachen und Kulturen bzw. ihren Träger_innen voraussetzt bzw. erforderlich macht, was wiederum zur Sichtbarkeit und Akzeptanz der verschiedenen Sprachen und Kulturen innerhalb einer jeden Gesellschaft beiträgt.

Migrantisches Re-Writing

In *The Empire Writes Back* beschreiben Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin das Um- bzw. Neuschreiben von kanonischen Texten europäischer Literaturen

51 Ostashevsky, *Life and Opinions* (wie Anm. 46), S. 73.

als eine der produktivsten Strategien, die universalen Ansprüche und hegemonialen Durchsetzungspraktiken eines westlichen Literatur- und Wissenskanons zu unterminieren und zu subvertieren. Diese Strategie lädt die Texte mit postkolonialen Erfahrungen auf und kehrt die Hierarchie der Figuren um, sie lässt postkoloniale subalterne Subjekte wieder handlungsmächtig und sprachfähig werden.⁵² Tatsächlich nehmen solche Umschreibungen eine überaus prominente Stellung auch in den Werken russisch-translingualer Autor_innen ein; man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, dass das Um-, Neu- und Fortschreiben der russischen Klassiker wie Gogol', Dostoevskij, Mandel'stam, Puškin, Tolstoj und anderen am Beginn sowohl der russisch-amerikanischen als auch der russisch-deutschen Literatur steht.⁵³ So ist Gary Shteyngarts erste Veröffentlichung, die Kurzgeschichte *Shylock on the Neva* aus dem Jahr 2002, eine neue Version von Nikolaj Gogol's Erzählung *Portret (Das Porträt)*, die Kurzgeschichte *Stadtführer Berlin* aus Wladimir Kaminers erstem Buch *Russendisko* (2000) ist eine neue Version von Vladimir Nabokovs Erzählung *Putevoditel' po Berlinu (Berlin, ein Stadtführer, 1925)*. Die Romane *Memoires of a Muse* (2006) von Lara Vapnyarund *What happened to Anna K.* (2009) von Irina Reyn, aber auch viele Gedichte von Eugene Ostashevsky (u. a. *Song of the Western Slavs* und *Death of Oleg* aus dem Gedichtband *Iterature* von 2005) schreiben kanonische Texte der russischen Literatur um, in dem sie die jeweilige Handlung in die Gegenwart, in die Lebenswelt der russischen Migrant_innen in den USA oder Deutschland verlegen.⁵⁴ Neufassungen literarischer Klassiker der neuen Länder bleiben hingegen eher die Ausnahme – für den russisch-deutschen Kontext kann lediglich Nellja Veremejs Roman *Berlin liegt im Osten* (2013) genannt werden, eine Transposition von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*; für alle anderen russisch-translingualen Literaturen sind keine vergleichbaren Beispiele bekannt.⁵⁵

Eine Besonderheit dieser Umschreibungen besteht in deren Multidirektionalität. Während die frühere postkoloniale Kritik der Re-Writings immer an die metropolitane Kultur des imperialen Zentrums gerichtet war, an eine Gesellschaft also (man denke an Salman Rushdies berühmtes Diktum ‚writing back to the center‘), haben die genannten Texte nicht *das eine* Zentrum, stattdessen richtet sich ihre Kritik an zwei Zentren bzw. Gesellschaften. Da die meisten Autorinnen und Autoren russische Klassiker

52 Vgl. Bachmann-Medick, (wie Anm. 17), S. 195.

53 Ausführlicher dazu Furman, Yelena: Telling Their Hybrid Stories: Three Recent Works of Russian-American Fiction. In: *Slavic and East European Journal* 59/1 (2015), S. 116–124 und Finkelstein, Miriam: Re-Writing Tolstoevskii: Postcolonial Narratives in Contemporary Russian-American Literature. In: *Postcolonial Slavic Literatures after Communism*. Klavdia Smola u. Dirk Uffelmann (Hrsg.). Köln, Wien 2016, S. 453–477.

54 Vapnyars Roman schreibt die Erinnerungen Appolinarija Suslovas, der Geliebten und Muse Dostoevskijs fort, Reyns Roman ist eine neue Fassung von Lev Tolstoj's Roman *Anna Karenina*, Ostashevsky schreibt Puškins Gedichte *Pesni zapadnyh slavjan* und *Smert' Olega* um.

55 Obwohl intertextuelle Bezüge zur Literatur des jeweiligen zweiten Landes natürlich stets vorkommen.

umschreiben, könnte der Eindruck entstehen, dass sich deren Kritik nur an Russland richten würde, doch ist das nicht nur und nicht immer der Fall. Werden in Gary Shteyngarts Kurzgeschichte der Antisemitismus und allgemein die Xenophobie im post-sowjetischen Russland angeprangert, richtet sich die Kritik Vapnyars in ihrem Roman sowohl gegen die russische als auch gegen die amerikanische Gesellschaft.⁵⁶ Ihre Protagonistin, Tanya Rumer, eine aus Russland stammende junge Frau, wandert in den frühen 1990er Jahren nach New York aus, u. a. weil sie ihre wissenschaftlichen Interessen in der russischen Universitätswelt nicht verwirklichen kann. Die junge Historikerin interessiert sich weniger für die ‚große‘ politische Geschichte, sondern für die Alltagsgeschichte, auch die einfacher Menschen und Frauen. Doch ihre Vorgesetzten an der Universität, hier stellvertretend für Russland im Allgemeinen und für die autoritären Staatsinstanzen im Besonderen, bringen dem keinerlei Verständnis entgegen:

I had always felt irresistibly drawn to matters of the past. Soon, however, I found out that the particular matters of the past that interested me weren't considered important. I wanted to know exactly what it was like to be a nineteenth-century Russian, eighteenth century Frenchman, or a citizen of the Roman Empire. How people lived, what they talked about, what they ate, wore, rode, where they dumped garbage, how often they took a bath [...] Apparently, the questions that interested me didn't interest anybody else in my department. And what is worse, the questions that interested them didn't interest me. „Makeup? History of makeup in nineteenth-century Russia? You should be ashamed,” my thesis adviser said after studying my proposal. „Look at the things happening around you. The Soviet empire is about to collapse. [...] We live in a period of the greatest change. It's the dream of any historian. And you!”⁵⁷

Auch die Arbeit als Geschichtslehrerin erweist sich als ähnlich unbefriedigend; die jungen Generationen, ihre Schüler_innen, haben für Geschichte nichts übrig. In den USA wird ihr die akademische Karriere ebenfalls verwehrt, auch hier werden ihre Interessen als ‚peripher‘ eingestuft. Da sie noch zur Sowjetzeit studierte, wird sie verdächtigt, grundlos wie automatisch, der Lehre des Marxismus-Leninismus anzuhängen.⁵⁸ Nach einer kurzen Zeit in einem unbefriedigenden Aushilfsjob, trifft

56 In dieser Hinsicht ähneln diese Texte den der jüngeren postkolonialen Autor_innen, etwa Shauna Singh Baldwin oder Chitra Banerjee Divakaruni, die ihre Kritik ebenfalls sowohl an ihre Herkunftsgesellschaft richten (indisch-amerikanische bzw. indisch-kanadische) als auch an die westliche, amerikanische und kanadische. Vgl. Fludernik, Monika: Colonial vs. Cosmopolitan Hybridity: A Comparison of Mulk Raj Anand and R. K. Narayan with Recent British and North American Expatriate Writing (Singh-Baldwin, Divakaruni, Sunetra Gupta). In: Hybridity and Postcolonialism: Twentieth-Century Indian Literature. Herausgegeben von Monika Fludernik. Tübingen 1998, S. 261–290, S. 274–286.

57 Vapnyar, Lara: *Memoirs of a Muse*. New York 2006, S. 60–61

58 Vapnyar, *Memoirs* (wie Anm. 54), S. 86.

Tanya eine so ungewöhnliche wie radikale Entscheidung: statt einem Geldberuf nachzugehen, folgt sie dem Lebensentwurf Suslovas und wird zur Muse ihres Freundes, eines (wenig bekannten) amerikanischen Schriftstellers. Ihre – wohlüberlegte und freiwillige – Entscheidung trifft vor allem im amerikanischen Freundeskreis Marcs, des Schriftstellers, auf absolute Ablehnung. Gerade diese angeblich liberal gesinnten Intellektuellen, die Schriftsteller_innen und Künstler_innen, weigern sich Tanya als ihresgleichen anzuerkennen, v. a. weil sie sich der gültigen liberalen amerikanischen Norm, der Vorstellung von einer emanzipierten Frau (berufstätig, finanziell und sonst wie unabhängig) widersetzt. Ihre Entscheidung für ein ‚Musendasein‘, für eine umfassende Abhängigkeit von einem Mann ist eine unglaubliche Provokation, die umgehend mit sozialer Ächtung und Ausschluss bestraft wird. Neben der Kritik an Liberalität und Toleranz, die nur den eigenen Lebenswurf gelten lassen und alle anderen ablehnen und abstrafen, gilt die Kritik Vapnyars auch der mangelnden interkulturellen Sensibilität amerikanischer liberaler Eliten; kaum jemand interessiert sich für Tanyas russischen Hintergrund, für ihre Geschichte. Dabei ist ihre Entscheidung vor allem vor dem Hintergrund der sowjetischen Frauenemanzipation zu sehen; ihre Mutter folgte dem offiziellen Bild einer berufstätigen sowjetischen Frau, ihre erfolgreiche Karriere als Wissenschaftlerin kostete sie allerdings ihre Ehe, ihr Privatleben war ruiniert. Eine solche ‚Emanzipation‘ sucht die Tochter in den USA zu vermeiden; wie das Ende des Romans allerdings deutlich macht, vergebens.⁵⁹

Neben der Kritik an der russischen und amerikanischen Gesellschaft soll zum Schluss auf eine dritte Richtung der diesen Umschreibungen inhärenten Kritik hingewiesen werden, nämlich die an den Migrant_innen selbst. Denn sie werden nicht nur als Opfer, sondern vielfach als Täter_innen, als bereitwillige und aktive Akteur_innen der Diskriminierung geschildert. Besonders deutlich kommt diese ihre Involviertheit im Kontext ihrer Begegnungen mit Angehörigen anderer Ethnien, Menschen anderer Hautfarbe und anderen Migrant_innen zum Tragen. Ob in Deutschland, Kanada oder den USA, überall begegnen sie Menschen, die wie sie, aus anderen Ländern stammen, Menschen verschiedener Hautfarben, Religionen und Kulturen von allen Kontinenten. Die Beziehungen zu diesen bergen enorme Konfliktpotenziale, nicht zuletzt aufgrund der weitverbreiteten Xenophobie und der rassistischen Vorurteile bei vielen ehemaligen Sowjetbürgern. Bereits 1986 kritisierte Sergej Dowlatov in seinem Kurzroman *Inostranka (Die Ausländerin)* seine in New York lebenden Landsleute:

Помимо евреев в нашем районе живут корейцы, индусы, арабы. Чернокожих у нас сравнительно мало. Латиноамериканцев больше. Для нас это загадочные

59 Die Beziehung zu Marc geht in die Brüche, da ihr Ziel, in einem von Marc zu schreibenden literarischen Meisterwerk verewigt zu werden, doch nicht erfüllt wird. Schlussendlich gibt sich Tanya mit einer durchschnittlichen bürgerlichen Existenz zufrieden, mit Mann und Kind in einem kleinen Haus in einem Vorort.

люди с транзисторами. Мы их не знаем. Однако на всякий случай презираем и боимся. Косая Фрида выражает недовольство:

– Ехали бы в свою паршивую Африку! . . .

Сама Фрида родом из города Шклова. Жить предпочитает в Нью-Йорке . . .⁶⁰

Außer Juden gibt es in unserem Viertel Koreaner, Hindus, Araber. Es gibt nur wenige Schwarze. Mehr Latinos. Für uns sind das geheimnisvolle Menschen mit Ghettoblastern. Wir kennen sie nicht. Aber für alle Fälle verachten und fürchten wir sie. Die einäugige Frieda bringt ihre Unzufriedenheit zum Ausdruck:

– Sollen sie doch in ihr lausiges Afrika gehen!

Frieda selbst kommt aus der Stadt Šklov. Doch sie zieht es vor, in New York zu leben . . . (Übersetzung von mir-MF.)

In ihrem Roman *What happen to Anna K.* geht Irina Reyn einen Schritt weiter als Dovlatov, um ähnliche Denkstrukturen innerhalb der russisch-jüdischen Gemeinde selbst offenzulegen.⁶¹ Eine der vielen Konfliktlinien im Roman verläuft zwischen den Ashkenazen und den Sepharden, zwischen russischen und bucharischen Jüdinnen und Juden aus Uzbekistan. Obwohl Anna K. im Alter von nur zehn Jahren in die USA kommt und ihre späteren Beziehungen mit der russischen Sprache und Kultur explizit als sehr lose bezeichnet werden, konstruiert sie eine Hierarchie von Jüdinnen und Juden, die ganz exakt die sowjetische Hierarchie der Nationen widerspiegelt, welche der russischen Nation stets die höchste Position einräumte.⁶² In Bezug auf die bucharischen Sepharden nimmt sie die Perspektive des metropolitenen, also ‚natürlich‘ zivilisierten, aufgeklärten und fortschrittlichen russischen Judentums ein. Für Anna sind bucharische Jüdinnen und Juden exotisch wie provinziell, bucharische Bräuche werden als archaisch, barbarisch und oppressiv kritisiert:

Anna always found Bukharian customs draconian, terribly repressive of women, probably influenced by living beside Muslims in those incomprehensible countries like Uzbekistan and Tajikistan. She was just happy her own mother had had the good sense to stay in Moscow and meet her father [...] Bukharian Jews. How could they be just like us and so not like us? Bukharians remained exotic to Anna, even if her own mother had been an exiled Bukharian in Moscow, so happily Sovietized that she expressed no desire to return to Uzbekistan. [...] ⁶³

60 Dovlatov, Sergej: *Inostranka*. New York 1986, S. 6–7.

61 Ähnlich wie schon bei Vapnyar, deren Roman ein wichtiger Prätext für Reyn ist, gilt ihre Kritik durchaus auch der heutigen russischen und amerikanischen Gesellschaft, worauf hier aber nicht näher eingegangen wird.

62 Dazu Tlostanova, Madina: *Postsocialist≠Postcolonial? On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality*. *Journal of Postcolonial Writing* 48/2 (2012), S. 130–142.

63 Reyn, Irina: *What Happend to Anna K.* New York 2008, S. 60 und 38.

Trotz der räumlichen und zeitlichen Distanz zum Land ihrer Herkunft und einer erfolgreichen sprachlichen und kulturellen Integration in die amerikanische Gesellschaft reproduziert und verbreitet Anna aktiv sowjetische imperialistische Denkmuster. Da sie keine rein sachliche Kritik übt, sondern Andere aus der von ihr verinnerlichten Position der sowjetischen Kolonialmacht diffamiert, wird Anna als Kritikerin der innerhalb der bucharischen Gemeinde tatsächlich herrschenden patriarchalen Strukturen disqualifiziert.⁶⁴

Die Kritik am eigenen, russisch-jüdischen Migrant_innenmilieu, die Irina Reyn hier übt, entwickelt sich zunehmend zu einem wichtigen Aspekt russisch-amerikanischer und russisch-deutscher Literatur. Ähnlich kritisch zeichnete etwa Michael Idov die herablassende Haltung seines russisch-jüdischen Protagonisten gegenüber polnischen Migrant_innen in New York in dem Roman *Groud Up* (New York 2009); Jan Himmelfarb beschrieb überdeutlich die rassistische Haltung zahlreicher russisch-jüdischer Migrant_innen in Deutschland gegenüber türkischstämmigen Menschen und Menschen dunkler Hautfarbe in seinem Roman *Sterndeutung* (München 2015).

Fazit

Legt man der Lektüre der russisch-translingualen Literaturen die eingangs angeführten formalen und inhaltlichen Definitionen von Weltliteratur durch Homi Bhabha, Bachmann-Medick und Sturm-Trigonakis zugrunde, so kann man in der Tat behaupten, dass diese ‚Bindestrichliteraturen‘ Weltliteratur sind. Die russisch-translingualen Gegenwartsliteraturen, so die These, partizipieren stets – neben der Literatur des jeweils zweiten Landes – an der russischen Literaturtradition, sie sind in einer langen Tradition von Sprachwechsel und Mehrsprachigkeit in Russland verankert, auf die sie sich wiederholt beziehen. Ihre Texte, die nicht nur punktuelle intertextuelle Referenzen auf russische Literatur beinhalten, sondern oft die bekanntesten Klassiker neuschreiben, beinhalten fast immer ein russisches Sprachsubstrat, russische Lexik, die auf die kulturelle Differenz der Texte verweist und die Leser_innen zur intensiven Auseinandersetzung mit der russischen Sprache, der Literatur und der Kultur auffordert. Bhabhas Vorschlag, die Weltliteratur als diejenige zu bezeichnen, die von der Alterität und vom Dissens der am Rande einer Gesellschaft stehenden Migrant_innen erzählt, von deren transnationalen und transkulturellen Geschichten, trifft auf die russisch-translingualen Literaturen im vollen Umfang zu.

⁶⁴ Im weiteren Verlauf des Romans werden diese Strukturen so auch einer herben Kritik unterzogen, allerdings aus der Position der auktorialen Erzählinstanz.

Gewarnt sei hier allerdings vor automatischen Schlussfolgerungen: nicht jede_r Autor_in, der_die von einer Sprache in eine andere wechselt, schreibt deshalb notwendigerweise Weltliteratur, nicht jeder mehrsprachige Text ist zwangsweise ein weltliterarischer. Erst der darin zum Ausdruck kommende kritische Blick, so soll der Vorschlag hier lauten, ein vorzugsweise multidirektionaler Blick sowohl auf die Gesellschaft des neuen Landes als auch auf die des Herkunftslandes macht die in Frage kommenden Texte zur Weltliteratur. Allen voran ist es aber der kritische Blick der Migrant_innen auf sich selbst, ihre Selbstreflexion über ihr eigenes imperialistisch-koloniales sowjetisches Erbe und die daraus resultierenden Probleme, die ihre Texte wahrlich zur Weltliteratur macht.

Literaturverzeichnis

- Apter, Emily: *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. London/New York 2013.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London 1989.
- Bachmann-Medick, Doris: *Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive*. In: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Doris Bachmann-Medick (Hrsg.). Tübingen und Basel 2004, S. 262–297.
- Baskakov, Nikolaj A.: *Tjurkizmy v vostočno-slavjanskich jazykach*. Moskva 1974.
- Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. London, New York 1994.
- Casanova, Pascale: *La République mondiale des Lettres*. Paris 1999.
- Damrosch, David: *What is World Literature?* Oxford 2003.
- Derrida, Jacques: *Die Einsprachigkeit des Anderen*. München 2003.
- Dovlatov, Sergej: *Inostranka*. New York 1986.
- Finkelstein, Miriam und Hitzke, Diana: *Mehrsprachigkeit in der translingualen russischen und postjugoslawischen Gegenwartsliteratur*. In: *Variations 22* (2014) „Mehrsprachigkeit/Polylinguisme/Polylingualism“, S. 53–65.
- Finkelstein, Miriam: *Die hässlichen Entlein. Russisch-amerikanische transkulturelle Gegenwartslyrik*. In: *Transkulturelle Lyrik*. Eva Binder, Sieglinde Klettenhammer, Birgit Mertz-Baumgartner (Hrsg.). Würzburg 2016, S. 251–270.
- Finkelstein, Miriam: *Re-Writing Tolstoevskii: Postcolonial Narratives in Contemporary Russian-American Literature*. In: *Postcolonial Slavic Literatures after Communism*. Klavdia Smola u. Dirk Uffelman (Hrsg.). Köln, Wien 2016, S. 453–477.
- Fludernik, Monika: *Colonial vs. Cosmopolitan Hybridity: A Comparison of Mulk Raj Anand and R. K. Narayan with Recent British and North American Expatriate Writing (Singh-Baldwin, Divakaruni, Sunetra Gupta)*. In: *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth-Century Indian Literature*. Fludernik, Monika (Hrsg.), Tübingen 1998, S. 261–290.
- Frank, Susi K.: *„Multinational Soviet Literature“: The Project and Its Post-Soviet Legacy in Iurii Rytcheu and Gennadii Aigi*. In: *Postcolonial Soviet Literatures After Communism*. Klavdia Smola u. Dirk Uffelman (Hrsg.). Köln, Wien 2016, S. 191–217.
- Furman, Yelena: *Hybrid Selves, Hybrid Texts: Embracing the Hyphen in Russian-American Fiction*. In: *Slavic and East European Journal 55/1* (2011), S. 19–37.
- Furman, Yelena: *Telling Their Hybrid Stories: Three Recent Works of Russian-American Fiction*. In: *Slavic and East European Journal 59/1* (2015), S. 116–124.

Miriam Finkelstein

- Glanc, Tomaš: (Ino)Strannyj jazyk poézii Ajgi – problemy i posledstvija transnacionalizma. In: *Russian Literature* 79–80 (2016), S. 13–27.
- Greber, Erika: Reden in Zungen als Buchstabieren in Schriften. Valerij Scherstjanojs multilinguale und multialphabetische Zeichenblätter. In: *Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität*. Waltraud Wiethölter, Hans-Georg Pott, Alfred Messerli (Hrsg.). München 2008, S. 251–278.
- Haines, Brigid: The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature. In: *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 16/2 (2008), S. 135–149.
- Haines, Brigid: Introduction: The Eastern European Turn in Contemporary German-Language Literature. In: *German Life and Letters* 68/2 (2015), S. 145–153.
- Kadir, Djelal: To World, to Globalize – Comparative Literature's Crossroads. In: *Comparative Literature Studies*, 41/1 (2004), S. 1–9.
- Kellmann, Steven G.: *The Translingual Imagination*. Lincoln 2000.
- Kliems, Alfrun: „Transterritorial – Translingual – Translokal. Das ostmitteleuropäische Literatureril zwischen nationaler Behauptung und transkultureller Poetik“. In: *Literatur und Exil Neue Perspektiven*. Doerte Bischoff u. Susanne Komfort-Hein., Berlin/Boston 2013, S. 169–182.
- Krasikov, Sana: *One more Year*. New York 2008.
- Lamping, Dieter: *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*. Stuttgart 2010.
- Makine, Andreï: *Le Testament Français*. Paris 1995. (dt. *Das französische Testament*, München/Zürich 2002).
- Moretti, Franco: *Conjectures on World Literature*. In: *New Left Review* 1 (2000), S. 54–68.
- Ostashevsky, Eugene: *Life and Opinions of DJ Spinoza*. New York 2008.
- Reyn, Irina: *What Happend to Anna K*. New York 2008.
- Senderovich, Sasha: *Scenes of Encounter: The ‚Soviet Jew‘ in Fiction by Russian Jewish Writers in America* 2015. In: *Prooftexts*, 35/1 (2015), S. 98–132.
- Sollors, Werner: *Multilingual America*. New York 1998.
- Sturm-Trigonakis, Elke: *Global Playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg 2007.
- Thomsen, Mads Rosendahl: *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. London 2010.
- Tlostanova, Madina: *Postsocialist≠Postcolonial? On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality*. *Journal of Postcolonial Writing* 48/2 (2012), S. 130–142.
- Tolstoj, Aleksej K.: *Istorija Gosudarstva Rossijskogo ot Gostomyla do Timašëva*. In: *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva 1981. T. 1, S. 25–58.
- Tynjanov, Jurij: *Archaisty i novatory*. Leningrad 1929.
- Uffermann, Dirk: *Paradoxe der jüngsten nichtslavischen Literatur slavischer Migranten*. In: *Ost-West-Problematisierung in den europäischen Kulturen und Literaturen. Ausgewählte Aspekte. Problematika Východ – Západ v evropských kulturách a literaturách. Vybrané aspekty*. Helena Ulbrechtová u. Siegfried Ulbrecht (Hrsg.). Dresden 2009, S. 601–630.
- Vapnyar, Lara: *Memoirs of a Muse*. New York 2006.
- Vertlib, Vladimir: *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*. München 2003.
- Wanner, Adrian: *Out of Russia. Fictions of a New Translingual Diaspora*. Evanston, Ill. 2011.

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“ – Stimme, Körper und Sprache bei Marica Bodrožić

Seit einigen Jahren hört man immer wieder vom Eastern Turn in der deutschen Literatur. Gemeint sind damit vor allem Autor_innen, die um 1989 aus ost- und südosteuropäischen Ländern nach Deutschland, Österreich und in die Schweiz umsiedelten und die in ihren Texten über die großen gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen in Europa der letzten 25 Jahre reflektieren. Ihre Werke, so Brigid Haines, sind „products of the post-‚Wende‘ German speaking-countries and of post-communist Europe“¹. Schriftsteller_innen wie Herta Müller, Richard Wagner, Terézia Mora, Wladimir Kaminer, Vladimir Vertlib, Dimitré Dinev, Saša Stanišić, Julya Rabinowich oder Marica Bodrožić sind nur einige Beispiele für den Eastern Turn in der deutschen Literatur.

Weil der Begriff Eastern Turn von Haines² in Anlehnung an den von Leslie Adelson geprägten Turkish Turn formuliert wurde,³ lohnt es sich, einen kurzen Blick auf die Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Begriffen zu werfen. Sowohl Adelson als auch Haines distanzieren sich von früheren Kategorien wie „MigrantInnenliteratur“ (bzw. „Migrationsliteratur“) und „interkulturelle“ Literatur, die in den 1990er und 2000er Jahren von der Literaturwissenschaft weitgehend benutzt wurden.⁴ Adelson benutzt in ihrer Arbeit den Begriff „literature of migration“ und betont, dass die

1 Haines, Brigid: Introduction: The Eastern European Turn in Contemporary German-Language Literature. In: *German Life and Letters* 68/2 (2015), S. 145–153, S. 145.

2 Haines, Brigid: The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature. In: *Debatte: Journal of Central and Eastern Europe* 16/2 (2008), S. 135–49.

3 Adelson, Leslie A: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York 2005.

4 Vgl. Fischer, Sabine u. McGowan, Moray (Hrsg.): *Denn du Tanzst auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*. Tübingen 1997; Chiellino, Carmine: *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Ein Handbuch. Stuttgart/Weimar 2000; Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft: Eine Einführung*. Paderborn 2006; Müller, Peter: *Migrantenliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht*. Stuttgart 2007.

Literatur der Migration nicht nur von Migrant_innen verfasst wird.⁵ Gleichzeitig kritisiert sie den Terminus „interkulturelle“ Literatur, denn „an intercultural approach to literature of migration stresses dialogic communication as a process in which readers and characters engage as representatives of discrete worlds“⁶. Adelson argumentiert auch, dass jeder literarische Text eine neue Herausforderung für die Forschenden darstellt und die Kategorien verwischt, die normalerweise als feste Größen angesehen werden:

At what point does the literature of migration acquire contours more German than Turkish in structure, more transnational than national, more postnational than anything else? These terms are scalar rather than absolute, historically variable rather than ontological. [...] no cultural frames of reference are pre-given in any authoritative sense for the literature of Turkish migration, and [...] each text must be interpreted for relevant frames of reference or contexts to be rendered meaningful.⁷

Dadurch, dass Adelson die Möglichkeit und sogar die Erwünschtheit eines „interkulturellen“ Dialogs hinterfragt, betont sie, dass der Austausch zwischen Menschen mit und ohne Migrationshintergrund *innerhalb* der deutschsprachigen Literatur und Kultur stattfindet. So wird deutlich, dass deutsche Literatur nicht nur von Menschen geschrieben wird, die in Deutschland geboren wurden bzw. einen biographisch deutschen Hintergrund haben. Die deutschsprachige Literatur wird stattdessen als eine historisch veränderliche Größe erfasst, die von neuen literarischen Stimmen stets beeinflusst wird. Die Texte, die Adelson bespricht, beteiligen sich zudem an den „reconfigurations of the German national archive“⁸, was zeigt, dass die Texte „der türkischen Migration“ sich nicht unbedingt auf die Kultur der Türkei beziehen. Auf diese Weise wird es möglich, die wissenschaftliche Beschäftigung mit den literarischen Texten von der Biographie der Autor_innen loszulösen.

Die Position von Haines wird in hohem Grad von der bahnbrechenden Arbeit von Adelson beeinflusst, wie im folgenden Zitat sichtbar wird:

[O]ne could ask if the eastern European turn is a subset of, or a development in, German-language literature as a whole. Just like the Turkish turn before it, the answer is, of course, both, and more.⁹

5 Adelson, Turkish Turn (wie Anm. 3), S. 23.

6 Adelson: Turkish Turn (wie Anm. 3), S. 26.

7 Adelson, Turkish Turn (wie Anm. 3), S. 12.

8 Adelson, Turkish Turn (wie Anm. 3), S. 12.

9 Haines, Introduction (wie Anm. 1), S. 145.

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“

Haines argumentiert: „Categorisation based on biographical data such as ‚migrant writer‘ is in any case invidious, as it creates and perpetuates binary divisions where none need exist“¹⁰. Sie schlägt vor:

Perhaps it is time – without denying the specificity of experience – to retreat from national or linguistic identifications and the concept of distinct cultures inherent in the term „interkulturelle Germanistik“, and to talk instead of the transnational and porous nature of writing. Certainly the focus must be on the texts, not the authors.¹¹

Ähnlich wie Adelson betont Haines, dass die Texte des Eastern Turns nicht ausschließlich von Autor_innen aus dem ehemaligen Ostblock oder Jugoslawien verfasst werden, und dass der Eastern Turn eine Entwicklung innerhalb der deutschsprachigen Literatur darstellt. Gleichzeitig ist der Eastern Turn in einem spezifischen historischen Moment verortet, in dem die Zukunft Europas verhandelt wird.¹²

Dadurch, dass sie die Fetischisierung des Migrationshintergrunds der Autor_innen unterläuft und feste Zuschreibungen und Kategorisierungen vermeidet, unterscheidet sich die Position Haines' vom Ansatz Irmgard Ackermanns. Ackermann spricht nämlich von der „Osterweiterung“ der deutschen Literatur und führt so eine Kategorie ein, die nicht nur eine deskriptive, sondern auch eine normative Implikation hat, weil sie die *nationale* Literatur als Ausgangspunkt nimmt. Ackermann behauptet in diesem Zusammenhang: „Autoren aus Ost- und Südosteuropa wandern in die deutschsprachige Literatur ein, indem sie die deutsche Sprache zum Medium ihrer literarischen Kreativität machen.“¹³ Diese Aussage impliziert, dass die Autor_innen *von außen* in die geschlossene, homogene Welt der deutschsprachigen Literatur kommen und dass die „Osterweiterung“ tatsächlich keine Entwicklung innerhalb der deutschen Literatur darstellt. Ackermann bezieht sich zwar auf die frühere Einwanderung der „Osteuropäer_innen“ in den deutschsprachigen Raum nach dem ersten Weltkrieg, versucht aber nicht die Kategorie der „deutschen“ Literatur zu dekonstruieren, im Titel ihres Beitrags spricht sie etwa von der „deutschsprachigen ‚Migrantenliteratur‘“¹⁴. Die „Osterweiterung“ wird also als Teil der Migrationsliteratur konzipiert, und der implizite Gegensatz zwischen den „deutschen“ und „nicht-deutschen“ Autor_innen aufrechterhalten.

10 Haines, Introduction (wie Anm. 1), S. 146

11 Haines, Introduction (wie Anm. 1), S.147.

12 Haines, Introduction (wie Anm. 1), S.147.

13 Ackermann, Irmgard: Die Osterweiterung in der deutschsprachigen ‚Migrantenliteratur‘ vor und nach der Wende. In: Eine Sprache, viele Horizonte: Die Osterweiterung der Deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen Europäischen Generation. Hrsg. von Michaela Bürger-Koftis. Wien 2008, S. 13–22, S. 13.

14 Ackermann, Osterweiterung (wie Anm. 13), S. 13.

Die Autor_innen des Eastern Turns befinden sich aber keinesfalls am Rande der literarischen Entwicklung, sondern spielen eine zentrale Rolle in der heutigen literarischen Landschaft. Ihre Etabliertheit am deutschen Buchmarkt wird schon darin sichtbar, dass sie mit den wichtigsten Literaturpreisen ausgezeichnet werden. 2013 bekam z. B. Terézia Mora den Deutschen Buchpreis, 2014 erhielt Saša Stanišić den Preis der Leipziger Buchmesse. Die Autor_innen beteiligen sich an wichtigen politischen Debatten, die sowohl Deutschland als auch Europa betreffen. 2009 veröffentlichte Ilja Trojanow zusammen mit Juli Zeh eine Kampfschrift gegen den Sicherheitsstaat, die viel Aufsehen erregte.¹⁵ Stanišić spricht oft von der deutschen Einwanderungspolitik und dem Aufstieg der Pegida-Bewegung¹⁶ und reflektiert über seine eigene Position als ein Autor, dessen Werke der sogenannten „Immigrationsliteratur“ zugeschrieben werden.¹⁷

Gleichzeitig sollte hier die Tatsache erwähnt werden, dass die Autor_innen des Eastern Turns durch Verlage und Stiftungen gezielt gefördert werden. Der mit 15.000 Euro dotierte Adelbert-von-Chamisso-Preis, der seit 1985 von der Robert Bosch Stiftung vergeben wird, unterstützt „auf Deutsch schreibende Autoren, deren Werk von einem Kulturwechsel geprägt ist“¹⁸. Die Robert Bosch Stiftung vergibt Grenzgänger-Stipendien am Literarischen Colloquium Berlin, die „Recherchen in Ländern Mittel-, Ost- und Südosteuropas sowie Nordafrikas“ finanzieren, die dann als Grundlage der Veröffentlichungen dienen sollten, „die die Rechercheregion grenzüberschreitend thematisieren und für ein breites Publikum aufbereiten“¹⁹. Von einem Grenzgänger-Stipendium haben bisher Autor_innen wie Arthur Becker, Marica Bodrožić, Catalin Dorian Florescu, Lena Gorelik und Melinda Nadj Abonji profitiert. Zwischen 2001 und 2011 wurde zudem von der TU Dresden und der Robert Bosch Stiftung die Chamisso-Poetik Dozentur vergeben, die sich an Autor_innen richtete,

die aufgrund ihrer spezifischen Prägungen prädestiniert [waren], Fragen nach Migrationserfahrungen, freiwilliger oder erzwungener Mobilität sowie nach Alteritäts- und

15 Trojanow, Ilja u. Zeh, Juli. *Angriff auf die Freiheit: Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München 2009.

16 Stanišić, Saša: Ich möchte bei einer PEGIDA-Demo Hölderlin, Tucholsky und Karl May vorlesen. <https://www.piqd.de/literatenfunk/ich-moechte-bei-einer-pegida-demo-holderlin-tucholsky-und-karl-may-vorlesen> (02.05.2016).

17 Stanišić, Saša: Three Myths of Immigrant Writing: A View from Germany. <http://wordswithoutborders.org/article/three-myths-of-immigrant-writing-a-view-from-germany> (02.05.2016).

18 Über den Chamisso-Preis. Webseite der Robert Bosch Stiftung. <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> (02.05.2016). Der Hauptpreis wurde bisher unter anderem an Ilja Trojanow, Saša Stanišić, Arthur Becker, Terézia Mora und Michael Stavarič, der Förderpreis an Vladimir Vertlib, Dimitré Dinev, Tzveta Sofronieva, Olga Martynova, Nicol Ljubić und Olga Grjasnowa verliehen.

19 Grenzgänger Europa und seine Nachbarn. <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/11100.asp> (02.05.2016).

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“

Identitätskonzepten in das Zentrum biographischer und poetologischer Reflexion zu stellen.²⁰

Die Existenz dieser Förderinstrumente zeigt einerseits, dass die Texte, die historische Entwicklungen in Ost- und Südosteuropa thematisieren, „are timely in terms of the openness of a German, Austrian and Swiss readership to the perceived exoticism of foreign locations in general, and to depictions of the newly accessible east in a vastly expanded EU in particular“²¹. Andererseits wird selbst in den Beschreibungen der verschiedenen Formen der Unterstützung eine bestimmte Instrumentalisierung der Literatur sichtbar, besonders wenn die Texte zu einer Verständigung zwischen dem deutschsprachigen Raum bzw. dem deutschen Publikum und anderen Ländern oder Kulturen beitragen sollten. Den Autor_innen wird dabei eine „wichtige Vorbild- und Vermittlungsfunktion“²² gegeben. Man könnte daher argumentieren, dass die Werke der sogenannten Chamisso-Autor_innen auf eine teilweise „nicht-ästhetische Rezeption“ festgelegt werden, wobei ihrer Literatur „ein erkenntnistheoretischer oder didaktischer Sonderstatus zugesprochen [wird], den diese zumeist gar nicht beansprucht“²³. Dadurch, dass die Autor_innen von diesen Förderinstrumenten profitieren, beteiligen sie sich an der Verwischung der Grenzen zwischen Literatur, Politik und didaktischer Kulturarbeit. Dennoch sind literarische Texte von diesem außerliterarischen, manchmal forcierten „interkulturellen“ Dialog abzugrenzen, auch wenn die finanzielle Unterstützung durch Stipendien und Stiftungen das Entstehen der Texte zum Teil vielleicht erst ermöglicht hat.

Eastern Turn als Teil der Weltliteratur?

Der Eastern Turn fungiert als eine deskriptive und wissenschaftliche Kategorie, die eine Erweiterung und Aktualisierung des Turkish Turns bietet, indem sie die vermehrte Migration nach 1989 berücksichtigt. Die Texte, die laut Haines dem Eastern Turn angehören, beteiligen sich, genauso wie die von Adelson analysierten Werke der türkischen Migration, an der deutschen Erinnerungskultur, indem sie die Nazi-

20 Dresdner Chamisso-Poetikdozentur. https://tu-dresden.de/die_tu_dresden/zentrale_einrichtungen/m ez/dateien/Projekte/Chamisso (02.05.2016).

21 Haines, Eastern Turn (wie Anm. 2), S. 138.

22 Über den Chamisso-Preis (wie Anm. 18).

23 Schmitz, Helmut. Einleitung: Von der nationalen zur internationalen Literatur. In: Schmitz, Helmut (Hrsg.). Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Amsterdam 2009, S. 7–15, S. 11.

Verbrechen in West- und Osteuropa reflektieren (wie z. B. Vladimir Vertlib's *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* und Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*) und den veränderten Umgang mit der deutschen Geschichte nach der Wende unter die Lupe nehmen (z. B. Nicol Ljubić's *Meeresstille*).²⁴ Gleichzeitig aber entziehen sich die Texte dem Bezugsrahmen der deutschen Literatur, denn der Eastern Turn sei ein internationales Phänomen. Haines argumentiert:

[T]hese texts resist containment and generalisation because the country of settlement varies. Whereas Turkish-German literature has hitherto tended to relate to the context of the Federal Republic, [...] those seeking a new life in the West after the fall of communism and the breakup of Yugoslavia [...] have settled [...] in Germany, [...] elsewhere in Europe, [...] the USA, or [...] Israel.²⁵

Aus diesem Grund werden z. B. die Werke von Saša Stanišić oft mit denen von Aleksandar Hemon verglichen, obwohl die beiden Schriftsteller in verschiedenen Sprachen arbeiten.²⁶ Auf diese Weise kommt es zu einer Hinterfragung „jene[r] traditionelle[n] Bindung an das Fach, das den Blick über den Zaun, in andere Fächer mit ähnlichen Konstellationen einschränkt oder sogar verhindert“²⁷.

Weil die theoretische Diskussion um den Eastern Turn den begrifflichen Rahmen der germanistischen Literaturwissenschaft infrage stellt, ist es gerechtfertigt zu fragen, inwieweit sich die Arbeit von Haines mit dem Ansatz von Elke Sturm-Trigonakis überschneidet. Sturm-Trigonakis argumentiert, dass es die Aufgabe der Forschung ist, alternative Modelle für die Konzeptualisierung von Texten zu schaffen, „die sich kaum in die herkömmlichen nationalen Literaturen einordnen lassen, weil sie sprachlich und inhaltlich den Rahmen des Nationalen sprengen“²⁸. Des Weiteren argumentiert sie, dass an einer Nationalliteratur orientierte

Theorie und Methodik in dem Moment versagen, in dem ein Autor mehr als eine nationale Kultur und ein Text mehr als eine Standardsprache aufweisen. [...] Der multikulturellen

24 Haines schreibt: „[T]hese writers are intervening in or broadening out the memory debates of their countries of settlement in similar ways to Turkish-German writers“, Haines, *Eastern Turn* (wie Anm. 2), S. 143.

25 Haines, *Introduction* (wie Anm. 1), S. 143.

26 Vgl. Beganović, Davor. *Od periferije ka centru i natrag. Nomadizam u prozi Aleksandra Hemon i Saše Stanišića*. In: Beganović, Davor. *Poetika melankolije. Na tragovima suvremene bosansko-hercegovačke književnosti*. Sarajevo 2009, S. 278–318; Matthes, Frauke u. Williams, David: *Displacement, Self-(Re) Construction, and Writing the Bosnian War: Aleksandar Hemon and Saša Stanišić*. In: *Comparative Critical Studies* 10/1 (2013), S. 27–46.

27 Sturm-Trigonakis, Elke: *Global playing in der Literatur: Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg 2007, S. 19.

28 Sturm-Trigonakis, *Global playing* (wie Anm. 27), S. 13.

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“

und multilingualen Komplexität dieser Literaturen wird kaum Rechnung getragen, weil sie an einem monokulturellen und monolingualen System gemessen wird.²⁹

Darum schlägt sie die Kategorie „*Neue Weltliteratur*“ vor, die „der Versuch einer Antwort auf die derzeitigen Aporien bezüglich des literaturwissenschaftlichen Geschäfts“ sein soll.³⁰ Erst durch das Konzept der Weltliteratur, das eine vergleichende Analyse sprachlich hybrider Texte aus verschiedenen Ländern ermöglicht, „werden [die] Texte dem literarischen Diskurs jeglicher Nationalliteraturen entrissen und unter dem Referenzrahmen *Neue Weltliteratur* (NWL) neu kontexturiert“³¹.

Die Arbeit von Sturm-Trigonakis scheint mir wichtig, weil sie sich explizit mit der literarischen Mehrsprachigkeit beschäftigt, die eine „strukturelle Voraussetzung für die Aufnahme eines Textes in die NWL ist“³². Darin besteht eine weitere Überschneidung der Weltliteratur mit dem Eastern Turn, der auch von literarischer Mehrsprachigkeit geprägt ist und deshalb als Teil der *Neuen Weltliteratur* verstanden werden kann. Dabei sei, so Sturm-Trigonakis, die textuelle Mehrsprachigkeit auf keinen Fall mit der Zweisprachigkeit der Autor_innen gleichzusetzen, weil „ein Autor, der über eine mehrsprachige Kompetenz verfügt, diese Kompetenz keinesfalls zwangsläufig in jedem Text als stilistisches Mittel anwendet, also performiert“³³. Indem sie die literarische Sprache von der ethnischen und nationalen Identität und sogar von der sprachlichen Kompetenz der Autor_innen entkoppeln, hinterfragen die Texte der Weltliteratur die Gebundenheit der Schreibenden an ihre Muttersprache, wodurch der literarische Sprachwechsel de-exotisiert wird. Auf diese Weise wenden sich die Texte gegen das „monolinguale Paradigma“, das laut Yasemin Yildiz um 1800 aufkam und für die europäische Modernität bezeichnend war.

Laut Yildiz beschreibt das „monolinguale Paradigma“ eine Verknüpfung zwischen Herkunft, Identität und Sprache, die in dem Begriff *Muttersprache* auf den Punkt gebracht wird:

[T]he weight of the argument falls on the element of ‚mother‘ in *Muttersprache*. It stands for a unique, irreplaceable, unchangeable biological origin that situates the individual automatically in a kinship network and by extension in the nation.³⁴

Die Vorstellung, dass die erste Sprache direkt aus dem Körper der Mutter kommt und deshalb mit der biologischen und ethnischen Herkunft zusammenfällt, entwickelte

29 Sturm-Trigonakis, *Global playing* (wie Anm. 27), S. 16f.

30 Sturm-Trigonakis, *Global playing* (wie Anm. 27), S. 17.

31 Sturm-Trigonakis, *Global playing* (wie Anm. 27), S. 19.

32 Sturm-Trigonakis, *Global playing* (wie Anm. 27), S. 20.

33 Sturm-Trigonakis, *Global playing* (wie Anm. 27), S. 21.

34 Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York 2012, S. 9.

sich im Zuge der Nationalisierung der europäischen Staaten im 19. Jahrhundert. Die Annahme, dass das Subjekt nur eine „authentische“ Sprache hat, und zwar diejenige, die mit der Sprache des Nationalstaates identisch ist, führte dazu, dass literarische Mehrsprachigkeit – wenigstens in Europa – lange als Ausnahme galt.³⁵ Genau aus diesem Grund kann Mehrsprachigkeit zu einer subversiven Schreibpraxis werden. Juliette Taylor-Batty betont:

[M]ultilingualism troubles notions of linguistic, cultural and national identity and ‚origins‘ through the productive stylisation of processes of interlingual interference, mixing and error, and in the use of translational processes that fundamentally undermine the traditional distinction between [...] source and target languages and cultures.³⁶

Indem Mehrsprachigkeit die Idee einer sprachlichen, ethnischen und kulturellen Reinheit untergräbt, kann sie auch gegen Ausgrenzung und Diskriminierung des „Anderen“ protestieren.

Die Debatte um Begriffe wie Eastern Turn, Weltliteratur und Mehrsprachigkeit möchte ich als einen produktiven Ausgangspunkt für die Analyse der Werke von Marica Bodrožić nutzen. Es scheint mir wichtig, die normative Idee der „homogenen, in einem klar umgrenzten geographischen Raum produzierten und institutionell verbreiteten Nationalliteratur“³⁷ zu hinterfragen und aufzuzeigen, dass die Interpretation der Texte von Bodrožić im Korsett einer Einzelphilologie nicht möglich ist. In der folgenden Analyse der zwei Texte von Marica Bodrožić – *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern* (2007) und *Kirschholz und alte Gefühle* (2012) – werde ich untersuchen, inwieweit die Texte die Einheit von Nation, Kultur, Sprache und Identität hinterfragen. Beide Texte beschäftigen sich mit Sprache, Sprachlosigkeit und der Unzulänglichkeit der Sprache. Gleichzeitig wird in den Texten der Unterschied zwischen dem „Eigenen“ und dem „Fremden“ verwischt, und der Gegensatz zwischen der ersten und der zweiten Sprache infrage gestellt. Diese Überschreitung der sprachlichen Grenzen wird durch die Exploration des Phänomens Stimme erreicht. Wie Doris Kolesch und Sybille Krämer argumentieren, ist die Stimme ein „Schwellenphänomen“, das „sich der Disjunktivität begrifflicher Schemata [entzieht]“ und „unsere binären Kategorisierungen [untergräbt]“, weil die Stimme „nicht einfach Körper *oder* Geist, Sinnliches *oder* Sinn, Affekt *oder* Intellekt, Sprache *oder* Bild“ ist, sondern jeweils

35 Vgl. Stockhammer, Robert, Susan Arndt u. Dirk Naguschewski: Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache. In: Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur. Hrsg. von Dirk Naguschewski, Robert Stockhammer u. Susan Arndt. Berlin 2007, S. 7–27, S. 7.

36 Taylor-Batty, Juliette: Multilingualism in Modernist Fiction. London 2013, S. 37–38.

37 Sturm-Trigonakis, Global playing (wie Anm. 27), S. 16.

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“

beides enthält.³⁸ Die produktive Wechselwirkung zwischen dem Phänomen Stimme und dem multilingualen Schreiben wurde von Áine McMurtry in ihrer Arbeit zu Yoko Tawada erkundet. Indem sie sich auf Kolesch und Krämer bezieht, argumentiert McMurtry: „Simultaneously of the body and of the mind, a sign of individual presence as well as a vehicle of social communication, the voice has the potential to transcend, disrupt, resolve, or offer an alternative to binary modes and dualistic oppositions“³⁹. Die multilingualen Texte von Tawada, die sich explizit mit der Zweisprachigkeit und der Körperlichkeit der Stimme beschäftigen, enthüllen „the particular status – and strangeness – of the human voice when speaking another language“⁴⁰. McMurtry erörtert: „By foregrounding the place of the bilingual subject, [Tawada’s] texts explore the voice as an ambivalent medium through which to articulate critically a sense of otherness and experience of othering“⁴¹. In meiner Analyse des Romans *Kirschholz und alte Gefühle* werde ich aufzeigen, dass die Stimme in den Texten von Bodrožić als eine Figur funktioniert, die die Fremdheit des eigenen Ichs offenbart. Die Ambivalenz der Stimme entlarvt nämlich eine Spannung, die zwischen dem Körper und der sprachlichen Äußerung besteht und die McMurtry als „a fundamental discrepancy between the voice and its source“⁴² beschreibt. Die Diskrepanz zwischen Körper und Sprache wird in Bodrožićs Roman mit der Unfähigkeit verbunden, die Erfahrung der körperlichen Gewalt zum Ausdruck zu bringen.

Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern

Marica Bodrožić wurde 1973 in Svib, einem Dorf in Dalmatien, im ehemaligen Jugoslawien und heutigen Kroatien, geboren. Die Autorin hat die ersten Jahre ihres Lebens bei ihrem Großvater verbracht, während ihre Eltern in Deutschland arbeiteten. 1983 zog Bodrožić zu ihren Eltern nach Sulzbach in Hessen und lebt heute als freie Schriftstellerin in Berlin. Sie schreibt Gedichte und Prosa sowie Essays und arbeitet als literarische Übersetzerin. 2002 erschien ihr erstes Werk, ein Band mit autobiographischen Erzählungen, *Tito ist tot*. In ihren Werken beschreibt sie ihre Kindheit in Jugoslawien und reflektiert über die deutsche Sprache, ihre zweite Sprache, die ihr ermöglichte, die Erinnerungsbilder der Kindheit sprachlich zu fassen.

38 Kolesch, Doris u. Sybille Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Hrsg. von Doris Kolesch u. Sybille Krämer. Frankfurt am Main 2006, S. 7–15, S. 12.

39 McMurtry, Áine: Voicing Rupture: Ethical Concerns in Short Prose and Lyric Texts by Yoko Tawada. In: Edinburgh German Yearbook 7 (2013), S. 159–77, S. 161.

40 McMurtry, Voicing Rupture (wie Anm. 39), S. 159.

41 McMurtry, Voicing Rupture (wie Anm. 39), S. 162.

42 McMurtry, Voicing Rupture (wie Anm. 39), S. 162.

Bodrožić befasst sich auch mit der politischen Dimension der Sprache, hinterfragt deren eindeutige Zuordnung zu einer Nation und besteht darauf, dass die Grenzen zwischen Sprachen sehr oft ideologisch bestimmt und deshalb willkürlich sind. Für ihre Werke erhielt sie zahlreiche Preise, wie zum Beispiel den Adalbert-von-Chamisso-Förderpreis 2003, den European Union Prize for Literature 2013 und den Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung 2015.

Als eine Vertreterin der „postjugoslawischen Literatur(en)“⁴³ bewegt sich Bodrožić in einem ausgeprägt postnationalen Raum. Diana Hitzke und Ivan Majić zufolge hat die postjugoslawische Literatur „wörtlich, im geographischen Sinne, keinen richtigen Ort“⁴⁴. Deshalb sei auch der Begriff der „postjugoslawischen Literatur(en)“ kein richtiger „Gegenstand der Forschung“, sondern ein „Problem der Forschung“, das darin besteht, dass das geographische Zentrum dieser Literatur „in Beziehung zum Kontext dieses Schreibens noch unbestimmt ist“. Dieser unsichere, postnationale Status der postjugoslawischen Literatur befindet sich in einem Spannungsverhältnis mit den tatsächlichen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen auf dem Balkan, die durch Nationalisierung und aggressive Homogenisierung gekennzeichnet sind.

Die willkürliche Grenzziehung zwischen Sprachen, Nationen und Menschen im postjugoslawischen Raum ist ein zentrales Thema des Textes *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern* (2007). In dem autobiographischen Essay reflektiert die Erzählerin über ihre Mehrsprachigkeit (Kroatisch-Deutsch-Französisch) und beschreibt ihren Werdegang als Schriftstellerin. Sie berichtet auch vom Zerfall Jugoslawiens, den sie durch den Kontakt zu jugoslawischen Flüchtlingen erlebte. Die wachsenden Spannungen zwischen den verschiedenen „Ethnien“ aus dem ehemaligen Jugoslawien manifestierten sich unter anderem im Sprachpurismus, der schließlich dazu führte, dass das Serbokroatische – die Sprache also, die die Erzählerin als Kind sprach – auseinanderfiel und ins Serbische, Kroatische, Bosnische und Montenegrinische aufgeteilt wurde. In dem Essay wird ironisiert: „das Serbische und das Kroatische wurden per Verordnung autonom (was für eine Autonomie!)“⁴⁵. Die Erzählerin zeigt, dass die politisch motivierte Trennung der beiden Sprachen ihrer Ausdrucksfähigkeit geschadet hat. Das Serbokroatische, so der Text, „hielt größere Räume offen, verschiedene Wörter für *Zug* gab es, und wenn es das Glück gab, dann weil es *viele* Wörter für eine Sache gab“ (97). Dies suggeriert, dass die erste Sprache der Erzählerin keine homogene oder stabile Entität war.

43 Hitzke, Diana u. Ivan Majić: The State(s) of Post-Yugoslav Literature. In: Kakanien Revisited 5 (2012). http://bib.irb.hr/datoteka/680445.DHitzke_IMajic1.pdf (30.08.2015).

44 Hitzke u. Majić: The State(s) (wie Anm. 43), S. 3. Die in diesem Absatz folgenden Zitate ebd.

45 Bodrožić, Marica: *Sterne Erben, Sterne Färben. Meine Ankunft in Wörtern*. Frankfurt am Main 2007, S. 96.

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“

Der Essay *Sterne erben, Sterne färben*, dessen außergewöhnliche Ausdrucksweise von Assoziationen, Sprachexperimenten und Homophonien geprägt wird, hat bisher viel Aufmerksamkeit in der Forschung erhalten.⁴⁶ Die meisten Arbeiten konzentrieren sich auf die sprachliche Gestaltung des Textes, wobei die Zweisprachigkeit der Autorin oft im Vordergrund steht. Dagmar Winkler spricht von einer großen Sprachsensibilität, die „umso erstaunlicher ist, da die Werke von Bodrožić zum [...] sehr aktuellen Phänomen der Migrantenliteratur zählen“⁴⁷. Einerseits ist also die Sprachfähigkeit der Autorin im Hinblick auf ihre „nichtdeutsche“ Herkunft erstaunlich, andererseits wird die Virtuosität ihrer Sprache gerade durch ihren Migrationshintergrund erklärt, indem Winkler die Herkunft der Autorin mit ihrem Stil verbindet: „Es ist die Nichtmuttersprachlerin des Deutschen, die mit provozierender Kühnheit an die Fremdsprache herangeht“⁴⁸.

Eine ähnliche Exotisierung des Stils von Bodrožić nimmt Kristina Förster vor, deren These ist, dass „Bodrožić confronts the German reader with ‚the unknown‘ in the German language itself“⁴⁹. Indem Bodrožić semantische Verbindungen zwischen ähnlich klingenden, aber unverwandten Wörtern schaffe, gelingt es ihr, eine neue Perspektive auf die deutsche Sprache zu eröffnen:

Thanks to her critical distance to the German language, Bodrožić can [...] alter our perception of words and language. Bodrožić’s reading of the German language invites the monolingual German readers to take up her multilingual perspective by making such connections for themselves. Making use of that critical distance and sharing it with the reader is an important bonus that multilingual writers bring to their texts.⁵⁰

Es trifft zu, dass Bodrožić deutsche Wörter verfremdet und mit neuen Bedeutungen versieht.⁵¹ Wenn Förster von „unserer Wahrnehmung der Wörter und der Sprache“ spricht, impliziert sie aber, dass die deutschsprachigen Leser_innen eine homogene

46 Vgl. z.B. Kazmierczak, Madlen: Nation als Identitätskarte? Zur literarischen Auseinandersetzung mit ‚Nation‘ und ‚Geschichte‘ bei Marica Bodrožić und Melinda Nadj Abonji. In: *Germanica* 2 (2013), S. 21–33; Rădulescu, Raluca: Hybride Identitäten zwischen Wortlandschaften. Marica Bodrožićs Prosaband *Sterne Erben, Sterne Färben*. In: *Germanica* 2 (2013), S. 63–74.

47 Winkler, Dagmar. Marica Bodrožić schreibt an die ‚Herzmitte der gelben aller Farben‘. In: *Eine Sprache, viele Horizonte: Die Osterweiterung der Deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen Europäischen Generation*. Hrsg. von Michaela Bürger-Koftis. Wien 2008, S. 107–119, S. 108.

48 Winkler, Marica Bodrožić (wie Anm. 47), S. 114.

49 Förster, Kristina: Foreign or Familiar? Melinda Abonji’s and Marica Bodrožić’s Multilingual Literature. In: *German Life and Letters* 68/2 (2015), S. 228–44, S. 228.

50 Förster, Foreign or Familiar (wie Anm. 49), S. 243.

51 Dieser Vorgang wurde von Dagmar Winkler in einem späteren Text gründlich untersucht. Winkler schreibt: „Einzelne Wörter werden von Bodrožić auf ihre optische Form, auf ihre bildliche Darstellung hin geprüft, dann wird ihr semantischer Wert eingehend betrachtet und mit anderen Wörtern,

Gruppe bilden, die von den „multilingualen Schriftsteller_innen“ abgegrenzt wird. Förster suggeriert, dass Bodrožić eine Außenseiterin ist, deren sprachliche Kreativität auf ihre Herkunft zurückgeht und deren Perspektive sich von „unserer“ Sichtweise unterscheidet.

Kann man außerdem tatsächlich behaupten, dass Bodrožić eine kritische Distanz zum Deutschen als ihrer zweiten Sprache wahrte? Es scheint mir eher, dass in *Sterne erben*, *Sterne färben* die emotionale Bindung an die *erste* Sprache infrage gestellt wird. Bodrožić nimmt nämlich den Begriff Muttersprache kritisch auseinander, indem sie von der „Sprache der Mutter“ schreibt und fragt: „Wer aber war meine Mutter der ersten Jahre? Eine Frau, die im Ausland (für etwas mit dem Namen Zukunft) ihre Schönheit und Kraft verlor, um mich und meine Zukunft möglich zu machen [...]“⁵². Die erste Sprache und das Geburtsland werden als Orte dargestellt, an denen die Erzählerin Einsamkeit und Sehnsucht erlebte. Ihre erste Sprache also „hatte [...] aus *čežnja*, aus verzehrender Sehnsucht bestanden“ und war vor allem mit dem „Bestehen in der elternlosen Welt“⁵³ verbunden. Genauso wird das erste Heimatland charakterisiert:

Jugoslawien war für mich [...] ein Land, in dem ich neun Jahre lang ohne meine Eltern lebte [...]. Mich an diese ersten Jahre meines Lebens zu erinnern heißt auch immer, die unaussprechbare Sehnsucht nach meinem Vater und meiner Mutter wieder zu erinnern.⁵⁴

In ihrem Text zeigt Bodrožić, dass die Begriffe Muttersprache, Vaterland oder Mutterland sich in ihrer Situation als unzulänglich erweisen. Das erste Land und die erste Sprache sind – verursacht durch die ökonomische Migration der Eltern – mit Sehnsucht, Schmerz und Härte verbunden. Bei Bodrožić steht also die körperliche Gebundenheit an die Sprache der Eltern, die in dem Begriff Muttersprache impliziert wird, im Widerspruch zu der tatsächlichen Distanz zwischen dem Kind und dem Körper der Mutter, die im Ausland arbeiten musste. Gefühle wie Geborgenheit und Gemütlichkeit werden erst in der deutschen Sprache möglich, die die Erzählerin als ein „wärmende[s] Kleidungsstück“⁵⁵ beschreibt.

die sich nur durch minimale Merkmale unterscheiden, auf optischer Ebene betrachtet und dann auf den semantischen Wert erweitert und Interpretationsvergleiche zwischen zwei oder mehreren Wörtern angestellt. Die einzelnen Buchstaben, vor allem diejenigen, die ein Ursprungswort semantisch erweitert haben, [...] werden als geometrische Figuren gesehen und ihre Form semantisch interpretiert“. Winkler, Dagmar: Pluridimensionale Kreativität und Interpretation von Text und Sprache. In: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 17 (2008). http://www.inst.at/trans/17Nr/5-5/5-5_winkler.htm (30.08.2015).

52 Bodrožić, *Sterne erben* (wie Anm. 45), S. 96.

53 Bodrožić, *Sterne erben* (wie Anm. 45), S. 97

54 Bodrožić, *Sterne erben* (wie Anm. 45), S. 63.

55 Bodrožić, *Sterne erben* (wie Anm. 45), S. 95.

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“

Wird nun in dem Essay die vermeintlich natürliche Verbindung zwischen der ersten Sprache und dem Körper der Mutter hinterfragt, heißt dies nicht, dass die Körperlichkeit der Sprache in den Texten von Bodrožić völlig außer Acht gelassen wird. Im Roman *Kirschholz und alte Gefühle* thematisiert sie die Stimme, die als „die Spur des Körpers in der Sprache“⁵⁶ verstanden werden kann. Einerseits verbindet die Stimme den Körper mit der Sprache, andererseits ist die Stimme ein Phänomen, das immer jenseits des Körpers auftritt und durch Flüchtigkeit gekennzeichnet ist. Bodrožić weist auf die Zerrissenheit des Subjekts hin, das eine Spaltung zwischen der eigenen Stimme und dem Körper erlebt. Zudem wird die ethische Dimension der Stimme thematisiert, indem die Erzählerin ihre Schwierigkeit beschreibt, ihre eigene Stimme zu benutzen und ihre traumatischen Erlebnisse zu bezeugen. Die Sprache selbst wird als unzulänglich dargestellt, was in der Figur der Lücke sichtbar wird.

***Kirschholz und alte Gefühle* – eine lückenhafte Erinnerung des Traumas**

Kirschholz und alte Gefühle (erschienen 2012) ist der zweite Band einer Trilogie, deren erster Teil, *Das Gedächtnis der Libellen*, 2010 veröffentlicht wurde. Im Roman wird aus der Ich-Perspektive die Geschichte aus dem Leben von Arjeta Filipo erzählt, die sich über mehr als zwanzig Jahre erstreckt. Arjeta stammt aus Sarajevo, hat in Paris studiert und wohnt seit fünf Jahren in Berlin. Sie hat ihre Zwillingbrüder und ihren Vater während der Belagerung ihrer Heimatstadt verloren. Arjeta selbst verlässt Jugoslawien im Alter von zwanzig Jahren, kurz nach dem Beginn des Bosnienkrieges, vermutlich 1992. In Paris trifft Arjeta Arik, einen Maler und Kriegsphotographen, der sie nach einem ihrer ersten Treffen an der Pont Mirabeau vergewaltigt. Daraufhin wird Arjeta schwanger: ihre Eileiterschwangerschaft erweist sich als lebensgefährdend. Sie stellt Arik jedoch nicht zur Rede, sondern beginnt eine Beziehung mit ihm. Die Beziehung dauert mehrere Jahre und Arjeta wird erneut schwanger. Arik verweist, weil er die Verantwortung für das Kind nicht übernehmen will und Arjeta entscheidet sich dafür, das Kind zur Adoption freizugeben, wodurch es ihr zugleich möglich wird, sich von Arik zu lösen und nach Berlin zu ziehen.

Im Roman spielen Lücken eine wichtige Rolle. Schon auf der ersten Seite des Romans spricht die Erzählerin von den „Lücken in meiner Erinnerung“, die sie auch „die kleinen Risse in meinem Bewusstsein“, „Anfälle“, „petit mal“, „die Pausen in meinem Gedächtnis“⁵⁷ nennt. In den *Studien über Hysterie* bezeichnen Sigmund

56 Krämer, Sybille: Die Rehabilitierung der Stimme. Über die Oralität hinaus. In: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Hrsg. von Doris Kolesch u. Sybille Krämer. Frankfurt am Main 2006, S. 269–95, S. 275.

57 Bodrožić, Marica: *Kirschholz und alte Gefühle*. München 2012, S. 7.

Freud und Josef Breuer *petit mal* als ein Symptom der Hysterie. Laut Freud und Breuer entstehen hysterische Symptome aufgrund eines psychischen Traumas, das als ein Erlebnis definiert wird, „welches die peinlichen Affekte des Schreckens, der Angst, der Scham, des psychischen Schmerzes hervorruff“⁵⁸. Das Trauma bildet eine Art von Fremdkörper in der Psyche:

Wir müssen [...] behaupten, daß das psychische Trauma, respektive die Erinnerung an dasselbe, nach Art eines Fremdkörpers wirkt, welcher noch lange Zeit nach seinem Eindringen als gegenwärtig wirkendes Agens gelten muß.⁵⁹

Sigrid Weigel zufolge „ist die Gedächtnisfigur des Traumas derart strukturiert, daß eine fremdkörperartige Erinnerung die Lücke *markiert* und den Bezug zu ihr, bzw. zu dem darin Fehlenden, zugleich *verdeckt*“⁶⁰. Auch in Bodrožićs Text ist die Lücke ein Zeichen der traumatischen Erinnerung, die gleichzeitig deutlich markiert und unzugänglich ist. So gibt es Erinnerungen, die nur als Lücken auftreten können. Die Erzählung kann diese Lücken nicht mit Inhalt füllen und macht dies zum Thema und zum Strukturprinzip des Romans.

Wenn man die Lücken als Bestandteil der Erzählung betrachtet, wird deutlich, dass sie auf inhaltlicher, sprachlicher und Kompositionsebene des Romans existieren. Arjeta ist zum Beispiel nicht imstande, das Wort „Vergewaltigung“ zu sagen oder zu schreiben. Stattdessen benutzt sie Umschreibungen wie „die Szene auf der Brücke“⁶¹, „Vorfall auf der Brücke“⁶², oder „das Missverständnis“⁶³. Letztendlich wird die Vergewaltigung selbst durch den Tatort ersetzt und Arjeta spricht nur noch von der „Brücke“⁶⁴, die durch Assonanz mit der Lücke selbst verbunden ist. Die Erinnerung wird mit einem bestimmten Ort assoziiert und so zur Seite gelegt, was dem Prozess der Dissoziation sehr ähnlich ist.⁶⁵ Das Trauma wird verschwiegen, was, wie Arjeta hofft, zum Erlöschen der Erinnerung führen soll. Die Erinnerung kann

58 Freud, Sigmund u. Joseph Breuer: Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene. In: Freud, Sigmund: Gesammelte Schriften. Studien über Hysterie. Frühe Arbeiten zur Neurosenlehre. Leipzig/Wien/Zürich 1925, S. 7–24, S. 10.

59 Freud u. Breuer, Über den psychischen Mechanismus (wie Anm. 58), S. 11.

60 Weigel, Sigrid: *Télescopage* im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: Bruchlinien: Tendenzen der Holocaustforschung. Hrsg. von Gertrud Koch. Köln/Weimar 1999, S. 255–280, S. 268.

61 Bodrožić, Kirschholz (wie Anm. 57), S. 67.

62 Bodrožić, Kirschholz (wie Anm. 57), S. 71.

63 Bodrožić, Kirschholz (wie Anm. 57), S. 68.

64 Bodrožić, Kirschholz (wie Anm. 57), S. 72.

65 Vgl. Kirmayer, Laurence J.: Landscapes of Memory: Trauma, Narrative, and Dissociation. In: *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. Hrsg. von Paul Antze u. Michael Lambek. London 1996, S. 173–98.

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“

aber nicht völlig ausgelöscht werden, und der Versuch, ein Trauma zu verschweigen, lässt immer eine Lücke übrig:

Ich glaube, damals entwickelte ich mein ganz eigenes System der Selbsttäuschung [...] – wenn ich es nicht erzähle, dann ist es nicht geschehen [...], und als ich verstand, dass ich mich hätte wehren können und auch in meiner neuen Sprache, in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte, war die Geschichte mit Arik vorbei.⁶⁶

Im Zitat wird deutlich, dass die Artikulation des Traumas eng mit der Handlungsfähigkeit der Person verbunden ist. Etwas auszusprechen bedeutet, „eine Stimme haben“, also Aufmerksamkeit für die eigene Erzählung zu fordern und sich zur Wehr setzen zu können. Arjetas Trauma bleibt aber eine Lücke in der Sprache und ein Riss in der menschlichen Kommunikation: Arjeta erzählt nämlich niemandem, dass sie vergewaltigt wurde.

Die Legitimität der eigenen Stimme

Die Stimme wird im Roman als die notwendige Vermittlung zwischen Sagen und Hören dargestellt, die menschliche Kommunikation ermöglicht. Die Stimme spielt eine entscheidende Rolle in der Bildung einer politischen und sozialen Gemeinschaft, was Mladen Dolar wie folgt beschreibt:

We are social beings by the voice and through the voice; it seems that the voice stands at the axis of our social bonds, and that voices are the very texture of the social, as well as the intimate kernel of subjectivity.⁶⁷

Dolar stellt zudem fest, dass die Stimme notwendig sei, um eine Person als politisches Subjekt zu etablieren. Die Stimme ist ein Instrument der menschlichen Sprache, das es ermögliche, ein moralisches Urteil zu fällen und gegen Ungerechtigkeit Widerspruch einzulegen:

If one receives a blow, one may well scream, that is, emit a voice to vent one's pain, and that is what a horse or a dog would also do. But at the same time one can say: „I have been wronged“ (harmed, ill-treated), and thereby the speech introduces the measure of right and wrong [...]. [I]t introduces the standard of judgement.⁶⁸

66 Bodrožić, Kirschholz (wie Anm. 57), S. 75.

67 Dolar, Mladen: *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Massachusetts 2006, S. 14.

68 Dolar, *A Voice* (wie Anm. 67), S. 106.

Der klare Unterschied zwischen dem bloßen Schrei und der sprachlichen Äußerung entspricht der aristotelischen Definition des Logos als *phone semantike*. Die menschliche Stimme sei dadurch von tierischen Geräuschen zu unterscheiden, dass sie als intelligible Rede benutzt werden kann. Laut Dolar ist aber die menschliche Stimme nicht immer mit der verständlichen Sprache/Rede gleichzusetzen, weil die Stimme immer ein Produkt des Körpers bleibt. Die Stimme hat zwar eine tiefe Verbindung zum Sinn, ihre Materialität trägt aber dazu bei, dass sie das Andere vom Sinn darstellt:

[T]he voice is the material support of bringing about meaning, yet it does not contribute to it itself. [...] it makes the utterance possible, but it disappears in it, it goes up in smoke in the meaning being produced. [...] the voice [...] is the material element recalcitrant to meaning⁶⁹.

Die Beziehung zwischen Stimme und Sprache ist also dadurch gekennzeichnet, dass die Stimme sinnvolle Äußerungen möglich macht, gleichzeitig aber jenseits der Signifikation bleibt: „[T]he voice is not simply an element external to speech, but persists at its core, making it possible and constantly haunting it by the impossibility of symbolizing it“⁷⁰. Die soziale Funktion der Stimme als Instrument der intelligiblen Rede kann daher nicht von ihrer Materialität und Körperlichkeit getrennt werden. Wenn der Körper und die Stimme versagen, wird dem Subjekt auch der Zugang zur Sprache und zur Kommunikation verweigert.

Die Unmöglichkeit, die eigene Stimme zu erheben, bedeutet für Arjeta auch eine Unfähigkeit, gegen die Gewalt von Arik zu protestieren und eine Position im sozialen Raum einzunehmen. Arjeta sagt: „Doch ich brachte kein Wort heraus, weil ich mit einem Mal Angst hatte, es laut zu sagen, und dabei meine eigene Stimme zu hören. Wie würde das Ganze klingen?“⁷¹ Wenn Arjeta es laut sagen würde, müsste sie nicht nur passende Worte finden, um über die Vergewaltigung zu sprechen, sie müsste auch ihre eigene Stimme benutzen und so zugeben, dass sie selbst das Opfer der Vergewaltigung wurde. Die Stimme also, wenn sie laut und hörbar wäre, hätte eine große, performative Wirkung, weil sie die Vergewaltigung wortwörtlich „ins Leben rufen“ und Ariks Verbrechen aus dem Privaten ins Soziale verschieben würde. Arjeta aber bezweifelt ihr eigenes Recht, Arik Vorwürfe machen zu dürfen und ist nicht imstande, das Schweigen zu brechen.

Das Wort Vergewaltigung wird nie laut ausgesprochen und bleibt eine Lücke. Arjetas Geschichte ist aber nicht die einzige im Roman, die voller Lücken bleibt. Eine Parallele zu ihrer Erzählung bildet die Geschichte von Silva, einer Jugoslawin,

69 Dolar, *A Voice* (wie Anm. 67), S. 15.

70 Dolar, *A Voice* (wie Anm. 67), S. 106.

71 Bodrožić, *Kirschholz* (wie Anm. 57), S. 72.

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“

die Arjeta in Paris trifft. Silvas Stimme wird im Text durch Arjeta vermittelt. Silva stammt aus Vukovar, einer multiethnischen kroatischen Stadt, die 1991 von der Jugoslawischen Volksarmee belagert wurde. Silva wurde Zeugin des Massakers, das unmittelbar nach dem Fall der Stadt stattfand und bei dem 300 Menschen umgebracht wurden. Es ist nicht klar, ob Silva ein Opfer sexueller Gewalt wurde. Sie fand sich aber in einer lebensgefährlichen Situation, in der sie dem Befehlshaber der serbischen Armee, die für das Massaker verantwortlich war, ausgeliefert war. „Etwas“ passierte und der Mann, der im Text Bomba genannt wird,⁷² ließ sie laufen. Wir erfahren aber nie, was genau passierte. Arjeta sagt, Silva „erzählte mir nicht, warum, sagte nicht, warum sie am Leben geblieben war und alle anderen getötet wurden. Aber Bomba tat ihr nichts“⁷³. Arjeta gibt zu: „Diese Lücke wird für immer eine Lücke bleiben“⁷⁴. Arjeta zwingt Silva nicht zu sprechen und respektiert die leeren Stellen in ihrer Erzählung. Dadurch, dass die Lücken hervorgehoben werden, werden sie aber auch zum wesentlichen Teil von Silvas Erzählung.

Gibt es eine Verbindung zwischen Silvas und Arjetas Lücke? Es ist zumindest bemerkenswert, dass sowohl die Begegnung zwischen Silva und Bomba, als auch die Begegnung zwischen Arik und Arjeta am Flussufer stattfindet. Auch sprachlich werden die zwei Stellen ähnlich gestaltet. Wenn Arjeta über Silva spricht, erwähnt sie die Donau: „Zuerst das Schimmern des Wassers. Dann der vereiste Fluss in jenem eisigen Dezember“⁷⁵. Diese Beschreibung erinnert an die Szene der Vergewaltigung auf der Pont Mirabeau: „Die Seine schimmerte eisig zu uns herauf“⁷⁶. Die Geschichten von Arjeta und Silva ähneln sich, was durch die zentrale Bedeutung der Lücken in der Erzählung, die sprachlichen Parallelen und das gemeinsame Thema, die Verletzung einer Frau durch einen Mann in einer Machtposition, deutlich wird. Der große Unterschied ist aber Arjetas *Zuhören*. Arjeta ermöglicht Silva, ihre Geschichte, wenn auch lückenhaft, zum Ausdruck zu bringen; Silvas Geschichte existiert in Arjetas Erzählung weiter. Arjeta schafft einen Raum, in dem Silva ihr Trauma artikulieren kann, und in dem ihre Geschichte eine Legitimität bekommt. In Judith Butlers Terminologie ist Arjeta „die Andere“, die Silva als ein erkennbares Subjekt konstituiert. In der Anerkennung der Anderen sieht Butler⁷⁷ die Grundlage des ethischen Systems, das von Adriana Cavarero vorgeschlagen wurde. In *Giving an Account of Oneself* erläutert sie:

72 Hier ist vermutlich Željko „Arkan“ Ražnatović gemeint, der Anführer der paramilitärischen Organisation Srpska dobrovoljačka garda, die auch als Arkans Tiger bekannt war und die mehrere Kriegsverbrechen begangen hat.

73 Bodrožić, Kirschholz (wie Anm. 57), S. 86.

74 Bodrožić, Kirschholz (wie Anm. 57), S. 90.

75 Bodrožić, Kirschholz (wie Anm. 57), S. 86.

76 Bodrožić, Kirschholz (wie Anm. 57), S. 66.

77 Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York 2005.

Cavarero argues that [...] the exposure and vulnerability of the other makes a primary ethical claim upon me. [...] we are beings who are, of necessity, *exposed* to one another in our vulnerability and singularity [...]. I am not, as it were, an interior subject, closed upon myself [...]. I exist in an important sense for you, and by virtue of you. If I have lost the conditions of address, if I have no „you“ to address, then I have lost „myself“.⁷⁸

Arjeta reagiert also auf die Verletzbarkeit und das Ausgeliefertsein Silvas und anerkennt Silvas Trauma als legitim. Die Begegnung zwischen Silva und Arjeta, die eine Anerkennung des Leidens der Anderen ermöglicht, steht im starken Kontrast zu den brutalen Begegnungen, die die Frauen mit Arik bzw. Bomba erlebten. Die Begegnung zwischen Arjeta und Silva ermöglicht eine Gemeinschaft, die die Gegenseitigkeit zwischen Ich und Du etabliert. Das Du wird notwendig, um Ich zu sagen, und die soziale Sphäre kann durch die Anerkennung der Anderen umdefiniert werden. Auch für Arjeta wird die Erzählung selbst zu einer Möglichkeit, ihr Trauma zu umschreiben, auch wenn die einzigen Adressierten ihrer Geschichte die unbenannten Zuhörenden oder Lesenden sind.

Die Zerrissenheit des Ichs und der Sprache

Bodrožić beschreibt die Schwierigkeit, die eigene Stimme angesichts von Gewalt und Missachtung zu erheben. Arjetas Schwierigkeit, das Wort Vergewaltigung auszusprechen, ist aber auch mit dem Sprechen selbst verbunden, das im Text als entfremdender Prozess dargestellt wird. Arjetas Unfähigkeit, Arik zu konfrontieren und dabei ihre eigene Stimme zu hören, zeugt von einem Zwiespalt zwischen Stimme und Ich: „Ich wollte nie viel reden. Das hat mich seit jeher müde gemacht, und wenn ich mehr als drei Sätze gesagt habe, hat mein Körper sich angefühlt wie der Körper einer Fremden“⁷⁹. *Reden* wird im Text mit der eigenen Fremdheit des Ichs verbunden, was eine Entzweiung des Körpers und der Sprache enthüllt, wie sie von Mladen Dolar erörtert wird:

[It] is *precisely the voice that holds bodies and languages together*. It is like their missing link, what they have in common. The language is attached to the body through the voice [...] There is no voice without a body, but yet again this relationship is full of pitfalls: it seems that the voice pertains to the wrong body, or doesn't fit the body at all, or disjoins the body from which it emanates.⁸⁰

78 Butler, *Giving* (wie Anm. 77), S. 31f.

79 Bodrožić, *Kirschholz* (wie Anm. 57), S. 7.

80 Dolar, *A Voice* (wie Anm. 67), S. 60.

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“

Obwohl die Stimme den Körper und die Sprache verbindet, enthüllt sie auch ihre Uneinigkeit und die Distanz, die zwischen ihnen besteht. Der Körper ist zwar notwendig, um Stimme, also auch Sprache, zu produzieren, der Körper ist aber auch immer das Andere der Sprache, das jenseits der Signifikation bleibt. Deshalb ist die Stimme das „fehlende Glied“ zwischen Körper und Sprache und das Ich wird, wenn es sich der Sprache bedient, mit der eigenen Fremdheit, d. h. mit der Fremdheit des eigenen Körpers konfrontiert.

Die Kluft zwischen Körper und Sprache wird im Roman durch die Darstellung der sogenannten akusmatischen Stimmen deutlich, die keine Quelle zu haben scheinen, wie im folgenden Beispiel sichtbar wird. Bodrožić problematisiert die – scheinbar unproblematische – Beziehung zwischen Stimme und sprechendem Körper und zeigt, dass manche Stimmen mit dem Körper nicht zusammenpassen, zu dem sie vermutlich gehören. Dies wird in der Beschreibung von Arjetas Besuch bei Ariks Onkel Clément deutlich. In der Szene wird Arjeta, die mit Ariks Kind schwanger ist, von beiden Männern ignoriert. Arik und Clément unterhalten sich, doch die Quelle ihrer Stimmen wird als „rätselhaft“ beschrieben, was die Zerrissenheit des Subjekts, des Körpers und der Stimme betont: „Ich sah sie an, ihre Münder bewegten sich schnell, und es wurde immer rätselhafter für mich, woher eigentlich ihre Stimmen kamen“⁸¹. Arjeta fühlt sich isoliert und kann am Gespräch nicht teilnehmen. Sie ist aber nicht nur von Arik und Clément entfremdet, sondern auch von ihrem eigenen Körper:

Und mit einem Mal sah ich mich selbst, sah mich, wie ich dasaß, mit meinen schüchternen Händen [...] das Rätsel von Arik und Cléments Stimmen hielt mir mein eigenes Bild vor. So sah ich aus, wenn ich nicht ich selbst war. Ich war gefangen in diesem sprachfernen Raum, meiner Zunge, meines Mundes, meines Atems beraubt.⁸²

Die Einheit der Stimme, des Körpers und der Innerlichkeit, die nicht infrage gestellt wird, ist die Grundlage der menschlichen Kommunikation. Wenn der Riss zwischen Stimme und Körper freigelegt wird, wird auch die fast absolute Zerrissenheit des Subjekts aufgezeigt, das mit dem Anderssein des Ichs radikal konfrontiert wird.

Die Fremdheit der eigenen Stimme wird auch im Essay *Sterne erben, Sterne färben* behandelt, in dem die Erzählerin ihre Stimme auf folgende Weise beschreibt: „[M]anchmal erschrak ich mich beim Reden, weil sie mir fremd war und ich sie so gar nicht wiedererkannte“⁸³. Die Lücke zwischen Körper und Sprache wird als ein „Krächzen“ erfasst, „ein rauhes Knacken in den Stimmbändern, die [...] bei mir nie

81 Bodrožić, Kirschholz (wie Anm. 57), S.142.

82 Bodrožić, Kirschholz (wie Anm. 57), S. 142f.

83 Bodrožić, *Sterne erben* (wie Anm. 45), S. 100.

richtig zueinanderfinden. Kurz bevor sie sich berühren, rennen sie wieder voneinander fort⁸⁴. Der Körper der Erzählerin, der die Sprache produzieren soll, versagt auch, wenn sie laut spricht: „Nur einen Satz laut zu sagen kostete mich alle Kraft“⁸⁵. Die Unfähigkeit, die eigene Stimme zu benutzen, wird mit der einsamen Kindheit der Erzählerin und der Strenge der Eltern verbunden, die dem Kind das Sprechen verboten haben: „Sprechen war zu Hause immer ein Widersprechen gewesen“⁸⁶. Schreiben hingegen wird als eine Möglichkeit, „etwas zu sagen“, beschrieben, ein „Aufbäumen gegen das Untersagen“⁸⁷. Es ist also nicht der Unterschied zwischen der Mutter- und der Fremdsprache, der für die Erfahrung der Erzählerin konstituierend ist, ihr Werdegang wird vielmehr durch die Fremdheit ihrer eigenen Stimme bestimmt. Zudem wird beschrieben, wie kompliziert und mühsam es ist, „die Stimme mit den Wörtern zu verbrüdern“⁸⁸. Dieser Vorgang ist aber notwendig, um sich selbst als ein Subjekt im sozialen Raum zu etablieren.

Schlussfolgerung

Die Texte von Marica Bodrožić erkunden die komplexe Wechselbeziehung zwischen Stimme, Sprache, Mehrsprachigkeit und Sprachlosigkeit. Die Texte thematisieren die zentrale Bedeutung, die Sprache für menschliche Kommunikation hat, behandeln aber auch das Versagen der Sprache, was durch die Trennung von Körper und Stimme verdeutlicht wird. In beiden Texten wird die Erzählerin mit ihrer eigenen Sprachlosigkeit konfrontiert, die sie erst durch das Schreiben überwindet. Gleichzeitig beschäftigen sich die Texte mit dem Zusammenhang von Sprache, Ethnizität und Nation und beschreiben die katastrophalen Folgen der ethnischen und kulturellen Homogenisierung auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens. Durch das Erkunden der Fremdheit der eigenen Stimme sind die Texte imstande, die Gegensätzlichkeit der Mutter- und Fremdsprache aufzuheben, und die Grenzen zwischen dem „Eigenen“ und dem „Fremden“ zu verwischen. So beteiligen sich die Texte zumindest indirekt an der theoretischen Debatte, die in der Einführung zu diesem Aufsatz kurz erörtert wurde. Die Werke können als Teil des Eastern Turns in der deutschsprachigen Literatur aufgefasst werden, weil sie in deutscher Sprache geschrieben wurden und mit der Sprache kreativ umgehen. Gleichzeitig aber stellen sie die in Einzelphilologien eingeteilte Literaturwissenschaft vor eine Herausforderung, denn sie bewegen sich in einem „transnationalen“ Raum, indem sie sich auf Deutschland, Frankreich, Ex-

84 Bodrožić, *Sterne erben* (wie Anm. 45), S. 98.

85 Bodrožić, *Sterne erben* (wie Anm. 45), S. 102.

86 Bodrožić, *Sterne erben* (wie Anm. 45), S. 101.

87 Bodrožić, *Sterne erben* (wie Anm. 45), S. 102.

88 Bodrožić, *Sterne erben* (wie Anm. 45), S. 102.

„ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“

Jugoslawien und ganz Europa beziehen. Der Bezugsrahmen, der die Analyse der Texte möglich macht, muss stets neu erkundet werden, was im Kontext der Weltliteratur geschehen kann.

Was für die Werke vor allem prägend ist, ist der starke Fokus auf die sprachliche Äußerung und die Körperlichkeit der Sprache. Bodrožić zeigt, dass Sprache keine Grundlage für Identität bilden kann, weil das Subjekt die eigene Sprache nicht beherrschen kann, auch wenn es sich um die erste gelernte Sprache handelt. Die Sprache, die durch Stimme bedingt ist, stößt immer wieder an die Grenzen der Artikulierbarkeit, was die Kluft zwischen dem Subjekt und dessen Sprachvermögen offenbart. Die Mehrsprachigkeit und der Sprachwechsel, die in den Texten thematisiert werden, zeigen zusätzlich, dass die Lücken, die sich zwischen Wörtern und Sprachen auftun, konstitutiv für jeden Versuch sind, die eigene Erfahrung zur Äußerung zu bringen.

Literaturverzeichnis

- Ackermann, Irmgard: Die Osterweiterung in der deutschsprachigen ‚MigrantInnenliteratur‘ vor und nach der Wende. In: Eine Sprache, viele Horizonte: Die Osterweiterung der Deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen Europäischen Generation. Hrsg. von Michaela Bürger-Koftis. Wien 2008, S. 13–22.
- Adelson, Leslie A.: The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration. New York 2005.
- Beganović, Davor. Od periferije ka centru i natrag. Nomadizam u prozi Aleksandra Hemona i Saše Stanišića. In: Beganović, Davor. Poetika melankolije. Na tragovima suvremene bosansko-hercegovačke književnosti. Sarajevo 2009, S. 278–318.
- Bodrožić, Marica: Kirschholz und alte Gefühle. München 2012.
- Bodrožić, Marica: Sterne Erben, Sterne Färben. Meine Ankunft in Wörtern. Frankfurt am Main 2007.
- Butler, Judith. Giving an Account of Oneself. New York 2005.
- Chiellino, Carmine: Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart/Weimar 2000.
- Dolar, Mladen: A Voice and Nothing More. Cambridge, Massachusetts 2006.
- Fischer, Sabine u. McGowan, Moray (Hrsg.): Denn du Tanzst auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur. Tübingen 1997.
- Förster, Kristina: Foreign or Familiar? Melinda Abonji's and Marica Bodrožić's Multilingual Literature. In: German Life and Letters 68/2 (2015), S. 228–44.
- Freud, Sigmund u. Joseph Breuer: Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene. In: Freud, Sigmund: Gesammelte Schriften. Studien über Hysterie. Frühe Arbeiten zur Neurosenlehre. Leipzig/Wien/Zürich 1925, S. 7–24.
- Haines, Brigid: Introduction: The Eastern European Turn in Contemporary German-Language Literature. In: German Life and Letters 68/2 (2015), S. 145–153.
- Haines, Brigid: The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature. In: Debatte: Journal of Central and Eastern Europe 16/2 (2008), S. 135–49.
- Hitzke, Diana u. Ivan Majić: The State(s) of Post-Yugoslav Literature. In: Kakanien Revisited 5 (2012). http://bib.irb.hr/datoteka/680445.DHitzke_IMajic1.pdf (30.08.2015).
- Hofmann, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft: Eine Einführung. Paderborn 2006.
- Kazmierczak, Madlen: Nation als Identitätskarte? Zur literarischen Auseinandersetzung mit ‚Nation‘ und ‚Geschichte‘ bei Marica Bodrožić und Melinda Nadj Abonji. In: Germanica 2 (2013), S. 21–33.
- Kirmayer, Laurence J.: Landscapes of Memory: Trauma, Narrative, and Dissociation. In: Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory. Hrsg. von Paul Antze u. Michael Lambek. London 1996, S. 173–98.

- Kolesch, Doris u. Sybille Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Hrsg. von Doris Kolesch u. Sybille Krämer. Frankfurt am Main 2006, S. 7–15.
- Krämer, Sybille: Die Rehabilitierung der Stimme. Über die Oralität hinaus. In: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Hrsg. von Doris Kolesch u. Sybille Krämer. Frankfurt am Main 2006, S. 269–95.
- Matthes, Frauke u. Williams, David: Displacement, Self-(Re)Construction, and Writing the Bosnian War: Aleksandar Hemon and Saša Stanišić. In: Comparative Critical Studies 10/1 (2013), S. 27–46.
- McMurtry, Áine: Voicing Rupture: Ethical Concerns in Short Prose and Lyric Texts by Yoko Tawada. In: Edinburgh German Yearbook 7 (2013), S. 159–77.
- Müller, Peter: Migrantenliteratur. Arbeitstexte für den Unterricht. Stuttgart 2007.
- Rădulescu, Raluca: Hybride Identitäten zwischen Wortlandschaften. Marica Bodrožićs Prosaband Sterne Erben, Sterne Färben. In: Germanica 2 (2013), S. 63–74.
- Schmitz, Helmut. Einleitung: Von der nationalen zur internationalen Literatur. In: Schmitz, Helmut (Hrsg.). Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Amsterdam 2009, S. 7–15.
- Stanišić, Saša: Ich möchte bei einer PEGIDA-Demo Hölderlin, Tucholsky und Karl May vorlesen. <https://www.piqd.de/literatenfunk/ich-moechte-bei-einer-pegida-demo-holderlin-tucholsky-und-karl-may-vorlesen> (02.05.2016).
- Stanišić, Saša: Three Myths of Immigrant Writing: A View from Germany. <http://wordswithoutborders.org/article/three-myths-of-immigrant-writing-a-view-from-germany> (02.05.2016).
- Stockhammer, Robert, Susan Arndt u. Dirk Naguschewski: Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache. In: Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur. Hrsg. von Dirk Naguschewski, Robert Stockhammer u. Susan Arndt. Berlin 2007, S. 7–27.
- Sturm-Trigonakis, Elke: Global playing in der Literatur: Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg 2007.
- Taylor-Batty, Juliette: Multilingualism in Modernist Fiction. London 2013.
- Trojanow, Ilija u. Zeh, Juli. Angriff auf die Freiheit: Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte. München 2009.
- Weigel, Sigrid: Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: Bruchlinien: Tendenzen der Holocaustforschung. Hrsg. von Gertrud Koch. Köln/Weimar 1999, S. 255–280.
- Winkler, Dagmar: Pluridimensionale Kreativität und Interpretation von Text und Sprache. In: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 17 (2008). http://www.inst.at/trans/17Nr/5-5/5-5_winkler.htm (30.08.2015).
- Winkler, Dagmar. Marica Bodrožić schreibt an die ‚Herzmitte der gelben aller Farben‘. In: Eine Sprache, viele Horizonte: Die Osterweiterung der Deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen Europäischen Generation. Hrsg. von Michaela Bürger-Koftis. Wien 2008, S. 107–119.
- Yildiz, Yasemin. Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition. New York 2012.

Humor als Bindeglied zwischen den Kulturen – über die Funktion der Komik in Dimitré Dinevs *Ein Licht über dem Kopf*

Michal war ein guter Reiter. Er ritt im ersten Balkankrieg, danach auch im zweiten. Der dritte Krieg, in dem er ritt, war ein Weltkrieg. Die große Welt, die den anderen gehörte und die knapp hinter Spiro's Maisfeld begann, lag im Krieg und Michal ritt ihr entgegen. Im Laufe der Jahre wurde sein Körper von drei türkischen Kugeln und zwei rumänischen Granatsplittern getroffen. Ein griechisches Bajonett hatte sich in seine Hüfte gebohrt, ein serbischer Säbel seine linke Augenbraue entzweit. Den ersten und den zweiten Balkankrieg hatte Michal überlebt, nun lebte der Balkan in ihm.¹

In seinem 2004 veröffentlichten zweiten Werk *Ein Licht über dem Kopf* entwirft Dimitré Dinev Geschichten, die vom Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen und Mentalitäten – vor allem osteuropäischer und westeuropäischer – geprägt sind und häufig ein hohes Konfliktpotential aufweisen. In Dinevs Texten werden diese Probleme jedoch nicht nur reproduziert, sondern mit Mitteln des Humors übersteigert dargestellt. Mit dieser reflektierend-humoristischen Dekonstruktion eröffnen sich Möglichkeiten, die Konflikte zu verarbeiten und zu bewältigen. Im Folgenden soll untersucht werden, auf welche Weise die geschilderten Probleme durch die spezifische Erzählweise des aus Bulgarien stammenden Autors behandelt werden und wie ein kulturübergreifender Zugang sowie eine grenzüberschreitende Rezeptionsperspektive entstehen. Denn vor allem ein narratives Mittel sticht bei Dinevs *Ein Licht über dem Kopf* besonders hervor: der Humor, der für den interkulturellen Autor in vielerlei Hinsicht von Bedeutung ist. So äußerte Dinev, der seit Anfang der 1990er Jahre in Wien lebt, in einem Interview: „Ich bin in einer Diktatur aufgewachsen. Da kann man als Individuum ohne Humor nicht überleben.“²

1 Dinev, Dimitré: *Ein Licht über dem Kopf*. München 2007, S. 30.

2 Buttinger, Klaus: Dimitré Dinev: Nur durch das Lachen überlebt man. Oberösterreichische Nachrichten. www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Dimitr%E9-Dinev-Nur-durch-das-Lachen-ueberlebt-man;art16,518803 (10. Oktober 2010).

Gerade diese „Überlebensstrategie“ durchzieht die zehn tragikomischen Erzählungen in *Ein Licht über dem Kopf* wie ein roter Faden. Es sind Geschichten über Figuren, die bei ihrer Suche nach Identität und Zugehörigkeit auf unterschiedlichste Weise von kultureller Vielfalt umgeben sind: Ob als Grenzgänger_innen zwischen Bulgarien und dem ehemaligen Jugoslawien, als bulgarische Flüchtlinge in Österreich oder als Soldaten in den Balkankriegen, sie alle sind mit Problemen konfrontiert, die ihre manchmal auch nur temporären Migrationsbewegungen zur Folge haben. Auch auf die Protagonist_innen in *Ein Licht über dem Kopf* trifft zu, was Meike Fessmann an Dinevs erstem Roman *Engelszungen* beobachtet: Die meisten von Dinevs Figuren befinden sich in einem „Warteraum der Illegalität“³, der durch das Zusammentreffen von verschiedenen Kulturen geprägt ist. Es sind Verbrecher_innen, Gescheiterte, vom Leben Gebeutelte und Verlierer_innen, die jedoch versuchen, sich mit den teils erdrückenden Lebensumständen zu arrangieren. So nimmt beispielsweise Lazarus, der jede Woche zum illegalen Handel mit bulgarischen Waren nach Jugoslawien fährt, die damit einhergehenden Diskriminierungen und Beschimpfungen vielfach mit humorvoller Leichtigkeit in Kauf. Schon der Akt der Bestechung, der den Übertritt der Grenze erst ermöglicht, wird in ein ironisches Licht gehüllt:

Zehn Kilo Käse blieben an der Grenze. Fünf Kilo auf der bulgarischen, fünf Kilo auf der jugoslawischen Seite. Für die Zöllner, weil er ihnen so gut schmeckte, und damit sie die Zigaretten und Schnäpse, die er [Lazarus] ihnen noch schenken würde, nicht auf nüchternen Magen konsumieren mußten. Die Gesundheit der Zöllner war Lazarus wichtig.⁴

Auch Plamen Svetlev aus der Titelgeschichte des Erzählbandes ist ein charakteristisches Beispiel für Dinevs Figuren. Denn, um mehr Geld zu verdienen, zieht Plamen aus Bulgarien nach Sibirien zum Holzhacken, kehrt aber später wieder in seine Heimat zurück und wird Schlosser. Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs verliert Plamen jedoch seine Arbeit und beschließt, Taxifahrer zu werden, wodurch er mithilfe eines manipulierten Taxameters ein Vermögen verdient. Als aber sein Wagen eines Tages gestohlen und er zusammengeschlagen wird, flieht Plamen nach Österreich, wo er sich als Grieche Pyros Putakis ausgibt und wieder das Taxifahren aufnimmt. Jedoch setzt sich sein Lebenskreislauf aus Aufstieg und Fall auch in diesem Land fort. Als er eines Tages von der Polizei angehalten wird, muss er erneut Schläge über sich ergehen lassen, weil er konsequent schweigt, um seine Identität nicht preiszugeben. Carsten Hueck beschreibt Plamen

3 Fessmann, Meike: Im Warteraum der Illegalität. <http://www.andiamoverlag.de/dimitre-dinev.html> (02. Oktober 2014).

4 Dinev, Licht (wie Anm. 1), S. 73.

als einen typischen Helden Dimitré Dinevs: „Ein Mensch aus dem Osten, dessen Leben vom Existenzkampf geprägt ist und dessen Glück immer nur kurzweilig ist.“⁵

Doch nicht nur aus individuellen Beweggründen entscheiden sich die Figuren in *Ein Licht über dem Kopf* zur Migration. Als größter Katalysator für Veränderungen zeigen sich bei Dinev die politischen Umbrüche, welche zu Auslösern von Reisen, Konflikten und Schicksalsschlägen werden. So setzt der Fall des Eisernen Vorhangs in der Erzählung *Laß uns Radio hören* in Sarkos Leben eine Kettenreaktion in Gang, die den Protagonisten letztendlich zu seiner Flucht nach Österreich motiviert. Denn durch den politischen Wechsel gerät Sarko in eine sexuelle Krise, weil die langen Parteireden aus Sofia nicht mehr im Radio gesendet werden. Diese waren aus zweierlei Gründen für seine Liebesbeziehung relevant: Zum einen überdeckten sie gewisse andere Geräusche im hellhörigen bulgarischen Plattenbau und zum anderen steigerten sie Sarkos Erregbarkeit. Somit trennte sich

nach dem Zusammenbruch des Kommunismus [...] Weneta von Sarko, weil ihr Liebesleben nicht mehr so funktionieren wollte. Wie sollte es auch. Zwar waren viele neue Sender entstanden, aber die Parteireden waren verschwunden.⁶

Der tragikomische Grundtenor, der Dinevs Erzählungen dominiert, kulminiert teilweise in Sarkasmus und Grotteske wie in der Erzählung *Die Handtasche*, in der keine Person, sondern eine Handtasche den Weg durch die Kulturen antritt. Ihre Reise beginnt in der bulgarischen Hauptstadt, wo in einem Akt ausgleichender Gerechtigkeit ein Polizeiinspektor erschossen wird, der zuvor einen aufständischen Studenten aus Eifersucht hatte exekutieren lassen. Eine makabre Zuspitzung erhält die Erzählung, als der Inspektor die Haut des getöteten Studenten zu der im Titel erwähnten Handtasche verarbeiten lässt, die er seiner Liebhaberin schenkt. Diese verkauft das Präsent nach dem Tod des Inspektors, woraufhin die Wanderschaft der Tasche ihren Lauf nimmt und über verschiedene Stationen in Bulgarien schließlich nach Wien gelangt.

Am Weg der Handtasche wird exemplarisch deutlich, welche Länder die Hauptschauplätze in *Ein Licht über dem Kopf* bilden: Bulgarien als Symbol für Osteuropa und Österreich als Vertreter des Westens. Es sind zwei Länder, die eine von vielen kleinen und großen Parallelen zwischen Dinevs Erzählungen und seinem eigenen Leben bilden. So wuchs der 1968 geborene Autor in Bulgariens zweitgrößter Stadt Plovdiv auf und besuchte dort das örtliche Bertolt-Brecht-Gymnasium. Der Sohn

5 Hueck, Carsten: Abstrampeln für ein bisschen Glück. www.deutschlandradiokultur.de/abstrampeln-fuer-ein-bisschen-glueck.950.de.html?dram:article_id=132778 (2. Oktober 2014).

6 Dinev, Licht (wie Anm. 1), S. 54.

eines – wie es Katrin Hillgruber formuliert – „germanophilen Chemikers“⁷ kam daher schon früh mit der deutschen Sprache und ostdeutschen Kultur in Kontakt, die ihm seine „linientreuen Lehrer aus der DDR“⁸ vermittelten, wie er sich später erinnern wird. Den postkommunistischen Zuständen in Bulgarien den Rücken kehrend, flüchtet Dinev 1990 über die grüne Grenze nach Österreich, wo er im Flüchtlingslager Traiskirchen zunächst seine zukünftige Heimat aus der Perspektive eines illegal in Österreich lebenden Flüchtlings kennenlernt. Dinevs erste Erfahrungen in Wien sind durch die Bemühungen nach einer Aufenthaltserlaubnis und den damit verbundenen Problemen um Arbeit und die Finanzierung seines Philosophiestudiums geprägt. Über seine Anfangsjahre in Österreich berichtet Dinev:

Ich habe auf Baustellen gearbeitet, ich war Gärtner, ich war Kellner, ich habe in Casinos gearbeitet, Würstel verkauft, hin und wieder habe ich auch Übersetzungen gemacht, dann war ich Restaurator und Vergolder. Ich habe ‚gehackelt‘, wie man in Österreich sagt, acht bis zehn Stunden pro Tag.⁹

In Dinevs Erzählung *Spas schläft* befinden sich Spas und Ilja, zwei Anfang der 1990er Jahre nach Wien geflüchtete Bulgaren, in einer ähnlichen Situation. Der immerwährende Teufelskreis aus Arbeitssuche, um eine Aufenthaltserlaubnis zu erhalten und dem Problem, ohne Aufenthaltsgenehmigung keine Arbeit zu bekommen, bestimmt das Leben der beiden Freunde. Schnell finden sie daher heraus:

Zwischen der Herkunft und der Arbeit gab es einen Zusammenhang. Spas kam dahinter, dass nur die wenigsten Bulgaren und Rumänen, die er kannte, Arbeit hatten, dafür aber alle Polen. Sei es auch schwarz, sie hatten eine. [...] Es war besser, ein Pole zu sein. Griechen zu sein, war noch besser, das wusste Spas auch. Als Grieche hatte er gleich Arbeit gefunden, noch am Telefon.¹⁰

Mit der humoristischen Zuspitzung deckt Dinev in seinem Text Spas' und Iljas ausweglose Situation auf, lässt hinter das Stereotyp des arbeitslosen Migranten blicken. Denn nicht ein scheinbarer Unwille zur Arbeit, sondern ein immerwährender Teufelskreis, der das Aufnehmen einer Arbeit verhindert, ist der Grund für die missliche Lage der beiden Bulgaren.

7 Hillgruber, Katrin: Mit dem Blick aus dem Keller. www.deutschlandfunk.de/mit-dem-blick-aus-dem-keller.700.de.html?dram:article_id=8234 (29.9.2014).

8 Hillgruber, Blick (wie Anm.7).

9 Vgl. Delcheva, Marina: Dimitré Dinev spricht über das Problem der Eliten. Im Interview mit Biber-Chefredakteur Simon Kravagna. www.dasbiber.at/content/dimitre-dinev-spricht-ueber-das-problem-der-eliten (25.9.2014).

10 Dinev, Licht (wie Anm. 1), S. 99.

Homi Bhabhas Hybriditätsbegriff¹¹ folgend, besetzen Dinevs Protagonisten eine Position zwischen den Kulturen, wie bei Spas und Ilja deutlich wird. So leben die beiden Freunde zwischen Bulgarien und Österreich: Sie wollen nicht mehr in ihr Heimatland zurück, sind aber auch keine Österreicher. Sie befinden sich in einem „Dazwischen“, wodurch ihre Perspektive über die eigenen nationalen Grenzen hinausgeht und dadurch ein neuer Blick sowohl auf Österreich als auch auf Bulgarien geboten wird. Als Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet sich in Dinevs Text ein dritter Raum, der vergleichbar mit Bhabhas Beispiel eines Treppenhauses „zum Prozeß symbolischer Interaktion [wird], zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, zwischen Schwarz und Weiß konstituiert“¹². In *Spas schläft* wird die hybride Perspektive beispielsweise durch die von Spas und Ilja dezidiert wahrgenommenen Unterschiede deutlich, die sie bei ihrer Arbeitssuche in Bezug auf die österreichische Kultur, aber auch in Bezug auf ihre eigene Position und die anderer Migrant_innengruppen in der Gesellschaft beobachten. Im Text werden demnach die Identitäten unterschiedlicher Kulturen dekonstruiert, wobei auch eine (Selbst-)Reflexion über die eigene Vergangenheit und die des Herkunftslandes nicht ausgespart wird.

Sie [Spas und Ilja] hatten sich früher oft geprügelt. Ilja hatte Spas zwei Finger gebrochen, Spas ihm die Nase. [...] Viel Leid hatten sie einander angetan. Blut lag zwischen ihnen, das Blut einer Kindheit. Sie erkannten und umarmten einander. [...] Sie kauften zwei Flaschen Wein und tranken. Das Rot des Weins lag zwischen ihnen. Das Rot der Kindheit, das Rot des Kommunismus und auch die Morgenröte. Viel Rot lag zwischen ihnen. Sie teilten es.¹³

Über den Blick auf die eigene Vergangenheit hinaus wird in *Spas schläft* auch das Einwanderungsland einer genaueren Analyse unterzogen und in Kontrast zum Herkunftsland gesetzt. In *Spas schläft* vollzieht sich diese Unterscheidung vor allem über die Bedeutung der Arbeit. Denn wo in Bulgarien Glaube, Liebe und Hoffnung das Leben bestimmen, ist in Österreich die Arbeit das „magische Wort“¹⁴, welches zwischen Aufenthaltserlaubnis und Abschiebung entscheidet. Die Figuren müssen die Erfahrung machen, dass es in Österreich zwei Arten von Arbeit gibt: die weiße und die schwarze. „So wie das Brot. Nur daß die weiße Arbeit jedem besser schmeckt.“¹⁵ Wer jedoch schwarzarbeitet, ist von Unsicherheit, schlechter Bezahlung und ständiger Gefahr umgeben, entdeckt zu werden.

11 Vgl. Homi Bhabha: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000, S. 168.

12 Bhabha, Verortung (wie Anm. 12), S. 5.

13 Dinev, Licht (wie Anm. 1), S. 97.

14 Bhabha, Verortung (wie Anm. 12), S. 95.

15 Dinev, Licht (wie Anm. 1), S. 96.

Darüber hinaus beobachten Spas und Ilja, dass es nicht nur einen Unterschied zwischen den Österreicher_innen und den Bulgar_innen gibt, sondern auch zwischen den einzelnen Nationalitäten der Migrant_innen untereinander. In Dinevs Text wird das hierarchische System zwischen Migrant_innen und Einheimischen auf das Miteinander unter den Migrant_innen übertragen und dadurch auf groteske Weise kritisch hinterfragt. So lernen Spas und Ilja, dass ihre bulgarische Herkunft zwar schlechter war als die der Griech_innen oder Pol_innen, aber immer noch besser als die der Schwarzafrikaner_innen. „Ein Afrikaner zu sein, war eine Strafe. Am besten war es, ein Österreicher zu sein. Darüber waren sich alle Flüchtlinge einig, deshalb waren sie ja auch hier.“¹⁶ Durch das Verschmelzen heterogener Einflüsse wird in Dinevs Texten das Leben und Überleben als Flüchtling in Österreich dargestellt, wodurch Sachverhalte und Gegebenheiten in einem neuen Licht erscheinen. Die bulgarische Herkunft wird zu einer Brille, durch die das Einwandererland wahrgenommen wird. Dies wird im Text beispielsweise bei der Beschreibung der Müllabfuhr deutlich, da die Arbeit als Straßenkehrer_in nur Österreicher_innen vorbehalten ist. Durch Spas' und Iljas Augen wird der Berufszweig aufgrund seiner Unerreichbarkeit mystifiziert und als paradiesische Tätigkeit dargestellt. „Die Straßenkehrer waren Zauberer. An ihren Fingern glänzten Goldringe, an ihren Hälsen Ketten, geheimnisvoll ineinandergeflochten wie Schlangen, wie Wächter verborgener Schätze.“¹⁷ Für die – in erster Linie österreichischen – Rezipient_innen entstehen durch die fremde Perspektive Brüche, die kulturelle Selbstverständlichkeiten und Stereotype in Frage stellen.

Der Prozess des Verlassens der vertrauten Umgebung und des Auseinandersetzens mit dem Fremden, aus dem etwas Neues entsteht, wird auch auf einer anderen Ebene in *Ein Licht über dem Kopf* deutlich: An der Sprache, in der Dinev seine Werke verfasst.

Meine Anfänge waren auf Bulgarisch. Später kam diese Lust, mich in fremden Sprachen auszuprobieren. Und ich habe einen Freund, der hat es sehr schön ausgedrückt, [...] er sei kein Don Juan der Sprachen, sondern er liebt die Sprache, in der er gerade schreibt und macht keine Seitensprünge. Entweder, man schreibt so ganz konzentriert in dieser Sprache oder nicht. Und bei mir ist es auch so ähnlich. Ich bin ja umgeben vom Deutschen, von der Musik dieser Sprache, von der Melodie. Und deswegen fällt es mir immer schwerer, auf Bulgarisch zu schreiben.¹⁸

In Dinevs Werken entstehen ganz unterschiedliche Verbindungen und Verknüpfungen zwischen Bulgarien und Österreich. So sind seine Texte auf inhaltlicher

16 Dinev, Licht (wie Anm. 1), S. 99.

17 Dinev, Licht (wie Anm. 1), S. 100.

18 Hillgruber, Blick (wie Anm. 7).

Ebene Orte der Verarbeitung, der Erinnerung und der kulturellen Begegnung. Eine signifikante Perspektive, aus der Dinev seine Texte schreibt, ist die seines Geburtslandes. Vor allem die bulgarischen Strategien, mit Problemen umzugehen, die Dinevs Aussage nach in Österreich aufgrund der vorhandenen Gesetze und Strukturen erst gar nicht entstehen¹⁹, seien für ihn die fruchtbarste Quelle für seine Geschichten. So erwähnt Dinev beispielhaft:

Du glaubst es nicht, wie ein Bulgare es schafft, wie ein Fakir mit 20 Euro 15 Kinder zu ernähren. Und wenn er das erzählt, dann lachst du auch darüber, weil über solche Extreme, da kannst du entweder nur lachen, oder du könntest dich aufhängen, es gibt keinen Mittelweg.²⁰

In *Ein Licht über dem Kopf* zeigt sich das Lachen als Reaktion auf die Widrigkeiten des Lebens, das durch (Selbst-)Ironie, Tragikomik und schwarzen Humor evoziert wird. Doch nicht nur für Dinevs Figuren ist Komik ein Mittel, mit den kulturellen und sozialen Diskrepanzen umzugehen. Auch auf rein sprachlicher Ebene dient sie als Mittel zur Subversion und Kritik. In beinahe anarchistischer Performativität greift Dinev Stereotype und Konfliktfelder kultureller Differenzen auf, spitzt sie zu und entlarvt damit gleichzeitig ihren herabwürdigenden und rassistischen Gehalt. In humoristischen Entladungen wird der Finger wiederholt in die gesellschaftliche Wunde gelegt.

Dinevs zehn Erzählungen eröffnen jedoch auch durch die Sprache einen Raum, der vom Austausch unterschiedlicher Kulturen geprägt ist. Laut Carsten Hueck charakterisiert sich Dinevs Sprachstil durch „eine Mischung aus slawischer Seele und deutschem Wortwitz“²¹. Mit unterschiedlichen Mitteln verfremdet der Autor die Sprache und macht sie zu einem hybriden Gebilde. So nennt Tillmann Kraus Dinev einen „Meister des Zeugmas [...], jener rhetorischen Figur, die von einem Verb die unterschiedlichsten, gemeinhin nicht zusammengedachten Sachverhalte abhängig macht“²². Ein Beispiel dafür gibt es in der Erzählung *Kein Wunder*, in der die hybride Identität eines tschechischen Bauarbeiters auf sprachlicher Ebene folgendermaßen widergespiegelt wird: „Sein Name ist Karel Nemetz, sein Gesicht ist jung, seine Augen klein und blau, sein Kopf kahl, seine Gedanken in der Heimat, sein Deutsch gut.“²³ In Form einer stichpunktartigen Aufzählung bestimmter Termini wird hier das polyseme, also in Verbindung mit verschiedenen Begriffen anzuwendende Verb

19 Hillgruber, Blick (wie Anm. 7).

20 Hillgruber, Blick (wie Anm. 7).

21 Hueck, Abstrampeln (wie Anm. 5).

22 Kraus, Tillmann: Es lebe die Literatur der Migranten, weil sie uns Dichter wie Dimitré Dinev beschert. www.andiamoverlag.de/dimitre-dinev.html (03. Oktober 2014).

23 Dinev, Licht (wie Anm. 1), S. 184.

„sein“ ohne gedankliche Überleitung auf das Aussehen, die sprachlichen Fähigkeiten sowie auf den Bewusstseinszustand des Protagonisten angewandt. Dadurch entsteht eine auf den ersten Blick willkürlich erscheinende Verbindung von unterschiedlichen Sinnzusammenhängen, die mit den Regeln der Sprachkonvention bricht und eine komische Wirkung erzielt. „Indem der Text Fremdes in die deutsche Sprache überträgt, [...] verändert er die Logik des Literaturdiskurses und greift in die Normen der Standardsprache ein.“²⁴ Diese wird jedoch nicht bis zur Unkenntlichkeit verzerrt, sondern nur teilweise aufgebrochen, wodurch ungewöhnliche, überraschende Zusammenhänge kreiert und Wörter und Bedeutungen miteinander in Verbindung gesetzt werden, aus deren unkonventioneller Verknüpfung wiederum neue Bilder entstehen: „Michal hatte kein Haus, kein Geld. Er hatte nur viele Orden. Wütend ging er ins Verteidigungsministerium, wo er einem Beamten seine Orden und seine Armut vorlegte.“²⁵

In ihrer Untersuchung der Fremdheit in Dinevs Texten stellt Snezhana Boytcheva fest, dass der Autor auf sprachlicher Ebene „explizit und lustvoll die Andersheit der Fremde“²⁶ thematisiert und sie als spezifisches Charakteristikum nutzt. In seinen Werken finde sich keine Übersetzung des Bulgarischen ins Deutsche; Dinevs Texte bildeten Orte, die sich gerade durch die Begegnung und Reibung der beiden Kulturen konstituierten.

Also wird das Fremde nicht einverleibt und verwischt, im Gegenteil, es schimmert an bestimmten Stellen unverkennbar in der sonderbaren Sprache des Autors durch, die den festgelegten Gebrauch, die geltenden Normen der Sprache verletze.²⁷

Durch den Humor, der bei Dinev sowohl durch die Sprache als auch durch den Inhalt entsteht, finden die kulturellen Diskrepanzen zu einer gemeinsamen Ebene. Zur Funktion des Humors in Dinevs Text stellt sich ferner die Frage, ob nicht gerade diese komische Leichtigkeit – als interkulturelle Problembewältigungsstrategie aufgefasst – die Möglichkeit eines kulturübergreifenden Zugangs eröffnet. Der Autor selbst gibt Indizien für die Antwort: „Durch Humor kann man Menschen öffnen für das Leid anderer. Lachen darf man immer. Durch das Lachen überlebt man. Richtiger Humor wird nur aus der Verzweiflung geboren; dann, wenn es ums Überleben geht.“²⁸ In *Ein Licht über dem Kopf* müssen sich Dinevs Figuren auf die eine oder andere Weise mit

24 Boytcheva, Snezhana: Fremdsprachigkeit in literarischen Texten. Topoi der Fremdheit in der literarischen Sprache eines deutsch schreibenden Bulgaren. In: Das Fremde und der Text. Fremdsprachige Kommunikation und ihre Ereignisse. Hrsg. von Wolf-Dieter Krause. Potsdam 2010, S. 153–164, S. 164.

25 Dinev, Licht (wie Anm. 1), S. 31.

26 Boytcheva, Fremdsprachigkeit (wie Anm. 24), S. 164.

27 Boytcheva, Fremdsprachigkeit (wie Anm. 24), S. 153.

28 Buttinger, Dimitré (wie Anm. 2).

den Problemen auseinandersetzen, die ihre Heimatlosigkeit und das Leben zwischen den Kulturen bedingen. Doch sie „verfügen über den lakonischen, bitteren Humor der Unterprivilegierten, über die beinahe irre Heiterkeit von Verlorenen“²⁹, wodurch die Folgen der Auseinandersetzung mit dem Fremden nicht beschönigt werden und sich ihr Konfliktpotential durch die Distanz entschärft, die durch die humorvolle Perspektive entsteht.

Darüber hinaus wird mit Mitteln des Humors überhaupt erst auf die Probleme aufmerksam gemacht, die aus einem Aufeinanderprallen unterschiedlicher Kulturen resultieren. Die für Dinevs Texte charakteristische Erzählweise macht Konfliktsituationen sichtbar, klagt dabei nicht an, sondern erweckt vor allem durch tragikomische Wendungen Empathie für die Figuren, die als Repräsentant_innen von Minderheitengruppen fungieren. So ist zwar Plamen aus der Titelgeschichte *Ein Licht über dem Kopf* kein Unschuldslamm und musste in Bulgarien unter anderem wegen Hausfriedensbruch und Diebstahl eine Haftstrafe verbüßen, hat es in Österreich jedoch geschafft, ein ehrliches Leben zu führen. Um aber seiner Vergangenheit zu entfliehen, hat er eine falsche Identität angenommen, was ihm jedoch bei einer Zufallskontrolle zum Verhängnis wird.³⁰ Dinev demaskiert hier einmal mehr die Ausweglosigkeit der Migranten_innen, die die Versuche einer reibungslosen Integration erschwert, ohne jedoch die Figuren als pure Opfer einer ungerechten Gesellschaft darzustellen.

Dinevs Inszenierungen kultureller Identitäten reihen sich in die seit den 1990er Jahren aufgekommenen Entwicklungen der interkulturellen Literatur im deutschen Sprachraum ein, bei denen vermehrt ein „Thematisieren von kulturellen Aspekten auf spielerische und humorvolle Weise“³¹ zu beobachten ist. So zeigt beispielsweise Theresa Spechts Untersuchung zum transkulturellen Humor in türkisch-deutscher Literatur, dass Phänomene wie die Ethno-Comedy oder die Culture-Clash-Komödie, aber auch Werke interkultureller Autoren wie Feridun Zaimoglu oder Kerim Pamuk

aktuelle gesellschaftspolitische Themen, die in medialen Diskursen prominent sind, eine humoristische Reflexion erfahren. [...] In diesem Humor werden Essentialisierungen, Homogenisierungen und Stereotypisierungen, die im Dienste eines holistischen Kulturverständnisses stehen, durch den Einsatz komischer Mittel verfremdet und damit verunsichert³².

Der Humor ist zum festen Merkmal vieler interkultureller Texte geworden und damit auch die subversiven Möglichkeiten, die ihm eigen sind. Denn Humor kann „die

29 Hueck, Abstrampeln (wie Anm. 5).

30 Vgl. Dinev, Licht (wie Anm. 1), S. 163ff.

31 Specht, Theresa: Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur. Würzburg 2001, S. 11.

32 Specht, Humor (wie Anm. 30), S. 11.

Anerkennung gesellschaftlicher Macht für den Moment des Gelächers³³ suspendieren und er enthält „Kritik, die umso subversiver ist, als sie nicht innerhalb der Herrschaftsdiskurse zirkuliert, sondern ungehindert [...] weitgereicht wird und kaum zu kontrollieren ist“³⁴. So können die subversiven Möglichkeiten des Humors in Literatur und Film zur Kritik an Machtpositionen, aber auch zur Selbstkritik spielerisch genutzt werden. Denn vor allem der transkulturelle Humor lebt dadurch, dass kulturelle Differenzen, deren Darstellungen bis zu überzeichneten Stereotypen ausgereizt werden können, in ihrem Miteinander verhandelt werden und in ein gemeinsames Lachen münden³⁵. Wie das Beispiel der Figur Plamen deutlich macht³⁶, prallen in Dinevs Texten die individuellen Probleme der Protagonisten_innen und die teilweise paradoxen Anforderungen und Regeln der Einwanderungsländer in humoristischer Zuspitzung aufeinander, wodurch beide Seiten kritisch hinterfragt werden. Im Kontext der interkulturellen Literatur hebt Frahm dementsprechend die politische Funktion von Humor hervor und postuliert: „Humor ist die Komödie der Kulturkritik.“³⁷

Darüber hinaus liegt im transkulturellen Humor auch das Potential des Kulturtransfers, da er sich gerade durch spezifische Darstellungen des Fremden konstituiert und durch das bereits angesprochene „gemeinsame Lachen“ eine integrative Funktion erhält. Laut Boytcheva definieren sich Dinevs Texte gerade dadurch als eine

neue Weltliteratur, da sie die Bereitschaft [aufweisen], Selbstbilder mit dem Blick von außen zu vergleichen [und] vermeintliche Selbstverständlichkeiten eigener Identitätsbildung mit der unerwarteten Wahrnehmung des Fremden zu konfrontieren³⁸.

Dinevs *Ein Licht über dem Kopf* ist ein Paradigma des Genres der transkulturellen Literatur, indem der Autor seine Figuren auf unterschiedliche Weise mit dem Fremden konfrontiert und Vorgänge kultureller Auseinandersetzungen behandelt, deren Ausgang jedoch selten erfolgreich im Sinne einer Integration ist. Denn Dinev eröffnet in seinen Erzählungen gerade einen kritischen Blick auf Prozesse kulturellen Austausches, weckt ein Problembewusstsein für die damit verbundenen und einhergehenden Anstrengungen und Hindernisse, ohne jedoch seine Figuren als Opfer darzustellen. Diesen Effekt erzielt der Autor vor allem mit der Variationsbreite

33 Frahm, Thomas: Verneigung vor dem Säbel. Gibt es einen bulgarischen Humor? In: Humor: Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens. Hrsg. von Tina Hoffmann, Marie-Christin Leicher, Annegret Middecke u. Kathrin Tittel. Göttingen 2008, S. 21–34, S. 25.

34 Frahm, Verneigung (wie Anm. 33), S. 25.

35 Specht, Humor (wie Anm. 30), S. 115.

36 Vgl. Dinev, Licht (wie Anm. 1), S. 163ff.

37 Frahm, Verneigung (wie Anm. 33), S. 25.

38 Boytcheva, Fremdsprachigkeit (wie Anm. 24), S. 154.

des Humors, mit dem Dinev die dargestellten Prozesse kultureller Interaktionen einer kritisch-produktiven Reflexion unterzieht. So zeigt sich an diesem Text einmal mehr das Potential der neuen Weltliteratur, „normative Formen von Lebenspraxis und Lebensvollzug nicht nur in Szene zu setzen, sondern auch performativ im [...] Spiel zur Disposition zu stellen“³⁹.

Literaturverzeichnis

- Bhabha, Homi: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000.
- Boytcheva, Snezhana: Fremdsprachigkeit in literarischen Texten. Topoi der Fremdheit in der literarischen Sprache eines deutsch schreibenden Bulgaren. In: Das Fremde und der Text. Fremdsprachige Kommunikation und ihre Ereignisse. Hrsg. von Wolf-Dieter Krause. Potsdam 2010, S. 153–164.
- Buttinger, Klaus: Dinitré Dinev: Nur durch das Lachen überlebt man. <http://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Dimitr%E9-Dinev-Nur-durch-das-Lachen-ueberlebt-man;art16,518803> (10. Oktober 2010).
- Delcheva, Marina: Dimitré Dinev spricht über das Problem der Eliten. Im Interview mit Biber-Chefredakteur Simon Kravagna. <http://www.dasbiber.at/content/dimitre-dinev-spricht-ueber-das-problem-der-eliten> (25.9.2014)
- Dinev, Dimitré: Ein Licht über dem Kopf. München 2007.
- Ette, Ottmar: ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie. Berlin 2004.
- Fessmann, Meike: Im Warteraum der Illegalität. <http://www.andiamoverlag.de/dimitre-dinev.html> (02. Oktober 2014).
- Frahm, Thomas: Verneigung vor dem Säbel. Gibt es einen bulgarischen Humor? In: Humor: grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens. Hrsg. von Tina Hoffmann, Marie-Christin Leicher, Annegret Middecke u. Kathrin Tittel. Göttingen 2008, S. 21–34.
- Hillgruber, Katrin: Mit dem Blick aus dem Keller. www.deutschlandfunk.de/mit-dem-blick-aus-dem-keller-700.de.html?dram:article_id=8234 (29.9.2014).
- Hueck, Carsten: Abstrampeln für ein bisschen Glück. http://www.deutschlandradiokultur.de/abstrampeln-fuer-ein-bisschen%20glueck.950.de.html?dram:article_id=132778 (2. Oktober 2014).
- Kraus, Tilmann: Es lebe die Literatur der Migranten, weil sie uns Dichter wie Dimitré Dinev beschert. <http://www.andiamoverlag.de/dimitre-dinev.html> (03. Oktober 2014).
- Specht, Theresa: Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur. Würzburg 2001.

39 Ette, Ottmar: ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie. Berlin 2004, S. 13.

Autor_innen

Miriam Finkelstein, Studium der Slavischen und Englischen Philologie sowie der Politikwissenschaft an der LMU München, Promotion in der Slavischen Philologie (2008) über die weibliche utopische Imagination in der russischen Literatur und Kultur im 18.–20. Jh. Lehrtätigkeit an der FU Berlin und HU Berlin, 2012–2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Slavische Literaturen und Kulturen der Universität Passau. Seit 2016 Universitätsassistentin am Institut für Slavistik der Universität Innsbruck. Ihr Habilitationsprojekt gilt Erinnerungs- und Geschichtsnarrativen in der russisch-deutschen und russisch-amerikanischen Gegenwartsliteratur.

Natalia Fuhry, Studium der angewandten Literatur- und Kulturwissenschaften, Sprachwissenschaften und Musik an der Technischen Universität Dortmund. 2006 Erasmusstipendium an der Universität Warschau. 2008 Master of Arts an der TU Dortmund. Ab 2010 Lehrbeauftragte an der TU Dortmund. 2015 Promotion über Geschlechterverhältnisse in englischen und deutschen Komödien. Von 2013 bis 2015 Dramaturgin am Theater Augsburg. Nach einer Projektmitarbeit für das Filmfest München 2016 ist Natalia Fuhry Dramaturgin für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit bei den Opernfestspielen Heidenheim.

Diana Hitzke, Studium der Allgemeinen und vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft/Komparatistik, Musikwissenschaft und Slavischen Literaturwissenschaft (Kroatisch) an der Justus-Liebig-Universität Gießen und an der Universität Zagreb. Promotion an der Universität Erfurt mit der Arbeit „Nomadisches Schreiben nach dem Zerfall Jugoslawiens. David Albahari, Bora Ćosić und Dubravka Ugrešić“. Seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slavistik an der JLU Gießen. Forschungsschwerpunkte: Kulturelle Differenz und Übersetzung, Literatur und Migration, Neuere Weltliteratur.

Anne Hultsch, Studium der Ost- und Westslavistik sowie Ev. Theologie in Hamburg und Prag; 2008 Promotion; 2014 Habilitation; 2001 bis 2014 wiss. Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Slavistik/Literaturwissenschaft an der TU Dresden, dort bis heute ebenso wie an der Karlsuniversität in Prag als Lehrbeauftragte tätig; z. Z. an der Sächsischen Landesbibliothek, Mitwirkung bei der wissenschaftlichen Erschließung einer Sammlung tschechischer Avantgardebuchkunst.

Svjetlan Lacko Vidulić, Studium der Germanistik und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Zagreb und Wien (Herder-Stipendium). Ao. Prof. für deutsche Literatur an der Universität Zagreb. Forschungen zur Wiener Moderne, zur Kulturgeschichte der Liebe, zu deutsch-südslawischen Literaturtransfers und zur literarischen Erinnerungskultur in Verbindung mit dem Ende Jugoslawiens. Stipendiat der Humboldt-Stiftung 2011. Chefredakteur der Zeitschrift *Zagreber Germanistische Beiträge* und wissenschaftlicher Leiter der Österreich-Bibliothek Zagreb.

Philipp Kohl war von 2013 bis 2017 Doktorand an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien in Berlin (Humboldt-Universität und Freie Universität). Dort entstand eine Dissertation im Fach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft zum Thema „Literatur als Zoographie. D. A. Prigovs späte Romane“. 2015 erhielt er ein Erasmus Mundus-Stipendium für einen halbjährigen Forschungsaufenthalt in Moskau (Prigov-Laboratorium der RGGU; VŠĚ).

Elena Messner, Studium der Komparatistik und Kulturwissenschaften in Wien und Aix-en-Provence. Dissertation zu südslawischer Literatur, Literatursoziologie und interkulturellem literarischem Transfer. Mitarbeit beim wissenschaftlichen Internetprojekt *Kakanien revisited* in Wien; Übersetzerin aus dem Slowenischen und dem Kroatischen/Serbischen (u. a. Boris Pahor, Alma Lazarevksa, Srđan Tešin); Lehrtätigkeit in Wien, Berlin, Innsbruck und Klagenfurt; 2011 Mitkoordinatorin des Auftritts Serbiens als Schwerpunktland auf der Leipziger Buchmesse 2011; Mitbegründerin der Plattform textfeld südost. Sie lebt derzeit in Marseille und unterrichtet am Institut für Germanistik an der Universität Aix/Marseille. Zahlreiche wissenschaftliche und essayistische Beiträge. 2010 gab sie gemeinsam mit Antonia Rahofer *Zwischen dort und hier. Acht Annäherungen an die zeitgenössische bosnische Prosa* (Innsbruck, Studia) heraus; 2014 erschien *Postjugoslawische Antikriegsprosa* (Turia+Kant).

Iga Nowicz studierte Modern Languages (German and Russian), BA, und European Literature and Culture, MPhil, in Großbritannien, Russland und Deutschland. Seit 2013 promoviert sie im Rahmen eines Joint-PhDs am King's College London und an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihr Projekt befasst sich mit der Darstellung des

Jugoslawienzerfalls in der deutschsprachigen Literatur unter besonderer Bezugnahme auf das multilinguale Schreiben. Die Dissertation setzt sich mit der normativen Einsprachigkeit auseinander und untersucht dabei die herrschenden Genderrollen, als auch die Verknüpfungen zwischen normativer Männlichkeit, Nationalismus, Diskriminierung und sexueller Gewalt. Der Abschluss der Dissertation wird im Rahmen des Caroline von Humboldt-Programms der Humboldt Universität finanziert.

Rafał Pokrywka ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Kazimierz-Wielki-Universität in Bydgoszcz. Seine Forschungsschwerpunkte sind Konventionen des Lesens, Rezeption der Gattung, Kanonbildung und Wertung der neuesten deutschsprachigen und polnischen Romane.

Georg Scholz, nahm 2008 sein Lehramtsstudium mit den Fächern Philosophie und Russisch an der Justus-Liebig-Universität Gießen auf, das er im Frühjahr 2016 mit dem Ersten Staatsexamen abschloss. Während des Studiums verbrachte er insgesamt zwei Semester an der Staatlichen Universität Kazan' (Russische Föderation), unter anderem 2013 im Rahmen eines mit seiner Teilnahme am DAAD-Netzwerk „Kulturelle Kontakt- und Konfliktzonen im östlichen Europa“ verbundenen Forschungsaufenthaltes zum Thema „Die Rolle der Russischen Literatur bei der Entstehung der modernen Tatarischen Literatur am Beispiel Ghabdulla Tuqajs“. Seit 2017 lebt er als Lehramtsanwärter in Berlin.

Angelika Welebil, Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Italienisch und Deutsch als Fremdsprache. Lebte fünf Jahre als Deutsch-Lektorin in Kroatien und Slowenien. Veröffentlichte einige literaturwissenschaftliche Texte vor allem zum Thema Migration und ist Herausgeberin des Sammelbandes *Gast:arbeit. Gehen – Bleiben – Zurückkehren*. Mitherausgeberin der Wiener Literaturzeitschrift *keine delikatessen*. Derzeit arbeitet sie beim Diakonie Flüchtlingsdienst in Wien.

Weltliteratur und Übersetzung, die Welt und das literarische Feld sowie Migration, translinguales Schreiben und Hybridität sind die Themen der vorliegenden Beiträge zu slavischen Literaturen der Gegenwart. Der Band vereint Analysen von Texten, die in slavischen, aber auch in nicht-slavischen Sprachen oder aber in mehreren Sprachen zugleich verfasst worden sind. Damit werden Werke, die auf Russisch, Bosnisch-Kroatisch-Serbisch, Polnisch, Tschechisch, Deutsch, Tatarisch, Englisch und Französisch entstanden sind, miteinander in Verbindung gebracht. Die Texte beziehen sich auf globale literarische Traditionen, Ereignisse und Lebensformen. Sie reagieren jedoch auch auf unterschiedliche lokale kulturelle und historische Entwicklungen und gesellschaftliche Strukturen. Der Band bietet einerseits einen Zugang zu Konzepten der Weltliteratur und bereichert die aktuelle Debatte um Fallbeispiele aus dem osteuropäischen und slavischen Kontext. Andererseits erweitert er die slavistische Diskussion durch die Auseinandersetzung mit Theorien und Methoden der Weltliteratur und den Möglichkeiten ihrer Anwendung auf slavische Texte.

