



Marie-Christine Boucher

ÜBERSETZTE WELTEN

Kulturelle Übersetzungsprozesse
in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur

[transcript] Gegenwartsliteratur

Marie-Christine Boucher
Übersetzte Welten

Marie-Christine Boucher promovierte im Fach Literaturwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bielefeld. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen literarische Mehrsprachigkeit, transkulturelle Literatur, Übersetzung, Data Literacy sowie Computational Literary Studies. Für ihre Dissertation wurde sie mit dem Dissertationspreis der Justus-Liebig-Universität ausgezeichnet.

Marie-Christine Boucher

Übersetzte Welten

Kulturelle Übersetzungsprozesse in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur

[transcript]

Diese Dissertation wurde am Fachbereich 05 - Sprache, Literatur, Kultur der Justus-Liebig-Universität Gießen eingereicht

Open-Access-Ausgabe mit freundlicher Förderung des Open-Access-Publikationsfonds der Universität Bielefeld



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

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

2025 © Marie-Christine Boucher

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Lena Schäfferling

Umschlagabbildung: Alexandre Boucher, Sans titre, Montréal 2025, 3D-Grafik

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839400791>

Print-ISBN: 978-3-8376-7745-4 | PDF-ISBN: 978-3-8394-0079-1

Buchreihen-ISSN: 2701-9470 | Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Dank	9
1. Einleitung. Sprache und Kultur - im Plural	11
1.1 Zum Korpus. Transnationale Literatur und Mehrsprachigkeit	18
1.2 Übersetzte Welten. Eine postmonolinguale Lektüre	26
2. Theoretische Überlegungen zum Nutzen der Übersetzung als Konzept	37
2.1 Der ›translational turn‹ in der Kultur- und Literaturwissenschaft	37
2.2 Übersetzung. Zwischen Metapher, undefiniertheit und (Un-)übersetzbarkeit	45
2.3 Zur exkludierten Mehrsprachigkeit als Übersetzung	53
2.4 Wichtige Konzepte für die übersetzten Welten	60
2.4.1 Vielfalt der Adressierten	60
2.4.2 Kultur als Raster	62
2.4.3 Formen der Übersetzung	63
2.5 Zur Omnipräsenz von Übersetzungsprozessen in der Literatur	66
3. Berlin liegt im Osten. Vergangenheit, in die Zukunft übersetzt	71
3.1 »Wir sind halt Ossi«. (Post-)Sozialismus als konzeptuelles Raster	73
3.1.1 Der Osten ist weg. Verortung als Solidarität nach dem Tempozid	73
3.1.2 Zenit-Kameras, Weihnachten ›à la russe‹ und der 9. Mai im Treptower Park. Verschwundene Konsumwelt und gepflegte Traditionen	78
3.2 Von der Muttersprache zur Sprache der Tochter. Die Heimat in den Wörtern	83
3.2.1 Russisch, auf Deutsch verfasst. Zur exkludierten Präsenz der russischen Sprache	83
3.2.2 Schreiben, schimpfen, schweigen. Zwischen Demütigung und Unsichtbarkeit	87
3.3 Deutsch lernen, Russisch lehren, Berlin erzählen. Der Berlin-Roman als Übersetzungsort	91

3.3.1	Von der Übersetzerin zur Schriftstellerin. Vermitteln als ermächtigende Geste	91
3.3.2	»Du wolltest doch etwas schriftstellern, oder?« Autorschaft als Aneignung der Sprache	93
3.4	Fazit	95
4.	Hier sind Löwen. Die Notwendigkeit der Übersetzung	99
4.1	Kultur und Sprache als Erinnerung	101
4.1.1	Eine Heimat im Namen. Wechselnde Identitäten in der Leerstelle	101
4.1.2	Kolophon heißt Gedächtnis. Das armenische Alphabet als materielle Erinnerung	104
4.2	Zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen. Der Zugang zum Anderen im mehrsprachigen Kontext	107
4.2.1	»Das englische Wort für Unmerkbarkeit fiel mir nicht ein«. Exkludierte Mehrsprachigkeit und sprachliche Übersetzung	107
4.2.2	Weihnachten ist ein deutsches Fest. Vom Nicht-Verstehen zur kulturellen Übersetzung	113
4.3	Աստվածաշունչ. Manifeste Mehrsprachigkeit und die Materialität der Schrift	117
4.3.1	Transliteration. Sichtbare Sprache, unsichtbares Alphabet	117
4.3.2	Englisch, Türkisch, Griechisch. Mehrsprachigkeit jenseits des deutsch- armenischen Sprachpaares	119
4.4	Fazit	123
5.	Das achte Leben (Für Brilka). Übersetzte Emanzipation, emanzipierende Übersetzung	125
5.1	Vom Russischen Reich zum modernen Nationalstaat. Geschichtsschreibung als Übersetzung	127
5.1.1	»Leningrad, früher Petrograd und noch früher Petersburg«. Zeiten und Räume übersetzen	127
5.1.2	»Eine Welt, die mit anderen Dingen beschäftigt war«. Kollektive und individuelle Schicksale	130
5.2	Die Muttersprache und die anderen. Von fremden Wörtern und Akzenten	134
5.2.1	Russisch. Petrograd, der Sowjetgeneral und die georgische Linguistin	134
5.2.2	Deutsch und Englisch. Die Sprachen des Exils	137
5.3	»Du bist das Zauberkind«. Übersetzung als Feministische Umschreibung	142
5.3.1	Brilka ist ein Name ohne Bedeutung. Patrilineare Benennung, matrilineare Umbenennung	142

5.3.2	Tanz, Schokolade, Zauberspruch. Traditionsbrüche als Emanzipation	145
5.4	Die Geschichte hat mehrere Anfänge. Autorschaft als neue Interpretation	150
5.4.1	Die Acht und die Schleife der Ewigkeit. Verwobene Familiengeschichte und materielle Erinnerung	150
5.4.2	Eine Übersetzung, für Brilka? Das leere Buch für die Zukunft	155
5.5	Fazit	160
6.	Die juristische Unschärfe einer Ehe. Kosmopolitische Übersetzungszonen	163
6.1	Urbane Begegnungen. Städte als Übersetzungsräume	167
6.1.1	Berlin. Die deutsche Hauptstadt der Heimatlosen	167
6.1.2	Baku. Ein kaukasischer Begegnungsraum	170
6.2	Politisch, literarisch, kulinarisch. Die Erzählstimme als fiktionale Übersetzungsfigur	174
6.2.1	Statuen, Parks und Flughäfen. Die Übersetzung der politischen Landschaft	174
6.2.2	Rosen, Reis und Schokolade. Die Übersetzung kultureller Zusammenhänge	179
6.3	»Erzähl lieber nicht zu viel, mein Herz«. Figuren als fiktionale Übersetzende	182
6.3.1	Aus fremder Sicht. Die Ausländerin als Auslöser der Übersetzung	182
6.3.2	Aus einheimischer Sicht. Nebenfiguren als Übersetzende	185
6.4	Fazit	188
7.	Schlussbetrachtungen	191
8.	Quellenverzeichnis	201
8.1	Primärtextsiglen	201
8.2	Primärtexte	201
8.3	Literaturverzeichnis	201

Dank

Ein solches Vorhaben überschreitet zeitliche und räumliche Grenzen. Daher bedarf es einer Danksagung, die sich transnational, interdisziplinär und vielsprachig entfaltet.

Herzlichen Dank an Prof. Annette Simonis und Prof. Peter Hanenberg für die Betreuung dieses Projekts. Mein Dank gilt auch dem interdisziplinären Kolloquium des International PhD Programme Literary and Cultural Studies (IPP), insbesondere Dr. Elizabeth Kovach und meinen Kolleg*innen, sowie Dr. Doris Bachmann-Medick und Dr. Magdalena Pfalzgraf für ihr konstruktives Feedback in verschiedenen Phasen des Schreibprozesses. Ich danke ebenfalls Dr. Zoé Kergomard, Katharina Jobst und allen Teilnehmenden der deutsch-französischen Schreibwerkstatt für den sehr inspirierenden Austausch zwischen zwei Pandemiewellen.

Dieses Forschungsprojekt wurde durch ein Promotionsstipendium des Fonds de recherche du Québec – Société et culture unterstützt. Dank der Unterstützung des IPP konnte ich meine Forschung auch auf verschiedenen Konferenzen vorstellen und meine akademische Neugier für verschiedene Themenbereiche ausleben. Mein Dank gilt auch dem GGK/GCSC-Team, mit dem ich während der zweiten Phase dieses Projekts meinen Arbeitsalltag geteilt habe, und meinen Kolleg*innen aus Bielefeld, die mich während der Erstellung dieses Buches begleitet haben. Für das sorgfältige Lektorat und die sprachliche Verfeinerung des Textes möchte ich mich ausdrücklich bei Herta Steinmetz bedanken. Dem Open-Access-Publikationsfonds der Universität Bielefeld danke ich für die Ermöglichung dieser Open-Access-Publikation. Meinem Bruder Alexandre Boucher danke ich für die Gestaltung des Umschlagbildes.

Ich danke allen, die mir in diesen Jahren begegnet sind. Sie haben dazu beigetragen, dass dieser lange Weg nicht so einsam war. Thank you to all of the people that I have had the pleasure and honor of getting to know on this

journey, at university and beyond: Eva Zimmermann, Marija Spirkovska, Riley Linebaugh, Eleonora Rapisardi, Zerina Čatović, Zoran Vučkovac, Danijela Majstorović, Jonas Wolf, Aleksandar Talović, Eugenia van Engelhoven, Gerlov van Engelhoven, Cem Özdil, Liesa Harzer, Annika Stendebach, and all of the colleagues of my own, as well as previous and later IPP/GCSC cohorts.

A huge thank you to Silvia Casazza and David E. Susa for the rigorously meticulous feedback. Your constant academic and personal support has been invaluable in shaping this project into its final form.

Merci à mes parents, Hélène Perreault et Mario Boucher, ce projet vous est dédié. Merci d'avoir cru en moi depuis le début et de m'avoir encouragée à poursuivre mes ambitions, même quand celles-ci m'ont emmenée dans des contrées lointaines. À mes sœurs et à mon frère, Mireille, Stéphanie et Alexandre, que j'ai toujours hâte de serrer fort dans mes bras.

And last but not least, Stefan. Thank you for standing by me through it all, and for making me laugh even through the harder times. This journey—through research and through life—has been a true adventure, and I am glad to be sharing it with you.

Gießen, 18.05.2025

1. Einleitung. Sprache und Kultur - im Plural

Auf die Frage, welche sprachlichen Herausforderungen er bei der Rezeption seines Werkes sehe, weist der zeitgenössische deutsche Romancier Saša Stanišić darauf hin, dass Literaturkritiker*innen und -wissenschaftler*innen in seinen Texten tendenziell nach Spuren der Tatsache zu suchen neigen, dass Deutsch nicht seine Muttersprache ist.¹ Er bedauert, dass seine Romane nicht in erster Linie wegen ihrer ästhetischen Qualitäten gelesen werden, »weil er nicht in Detmold geboren ist« (Siller 2020, 348). Tatsächlich werden im deutschsprachigen Wissenschaftskontext Autor*innen mit Migrationshintergrund in der Regel nach ihrer Migrationsbiografie klassifiziert, sodass in der Slawistik häufig Autor*innen mit slawischer Erstsprache untersucht werden (siehe Grob, Zink und Previšić 2014; Aumüller und Willms 2020; Aumüller 2020; Hitzke und Finkelstein 2018; Hitzke 2019; Hausbacher 2019; Finkelstein 2021).² Diese Fokussierung auf die Herkunft der Autor*innen schließt aus, dass sie in gleicher Weise behandelt werden wie Autor*innen, die als einheimische Schriftsteller*innen der deutschen Literatur wahrgenommen werden.

Laut Tristan Leperlier herrscht in der Literaturwissenschaft noch immer ein »monolinguisme méthodologique«³ vor (vgl. Leperlier 2020 Abs. 3; siehe auch Leperlier 2021), den er als Folge des monolingualen Paradigmas betrachtet, da Nation und Sprache nach wie vor den unreflektierten Rahmen der meisten Forschungen in diesem Bereich bilden (vgl. Leperlier 2020, Abs. 28). Selbst

-
- 1 Kapitel 1 und 2 enthalten Material, das zur Veröffentlichung in der Zeitschrift *Studies in 20th & 21st Century Literature* vorgelegt wurde (siehe Boucher 2024). Das Material wurde für die vorliegende Studie in wesentlichen Teilen überarbeitet.
 - 2 Dieses Phänomen ist nicht auf den deutschsprachigen Raum beschränkt (siehe Sorvari 2023; Hansen 2024).
 - 3 Zum methodologischen Nationalismus in der Soziologie und Migrationsforschung, siehe Wimmer und Glick-Schiller 2002a (siehe auch 2002b).

die Forschung zu mehrsprachigen Autor*innen fokussiert sich immer noch darauf, wie einzelne von ihnen ihre Muttersprache ›überarbeiten‹ (vgl. Leperlier 2020, Abs. 28), was die Dichotomie zwischen Muttersprachlern und Nicht-Muttersprachlern, welche ebenfalls als eine Folge des monolingualen Paradigmas anzusehen ist, jedoch nicht in Frage stellt (vgl. Yildiz 2012, 2). Es wird demnach davon ausgegangen, dass Texte der Herkunftssprache bzw. -kultur ihrer Autor*innen angehören, auch wenn sie (meist) auf Deutsch verfasst sind oder Geschichten erzählen, die in einem deutschsprachigen Land spielen.

Die oben skizzierte methodologische Einsprachigkeit beeinflusst auch die Art und Weise, wie mehrsprachige Texte innerhalb der Nationalliteraturen kategorisiert und gelesen werden. Till Dembeck betont: »[N]ational philology [...] still rests on the presupposition that monolingualism is the ›unmarked case‹ (Ellis 2006) of literary production, and therefore also the basic framework of scholarship« (Dembeck 2017a, 8). Dementsprechend wird Mehrsprachigkeit in der Regel als Ausnahme von der unmarkierten Norm der Einsprachigkeit betrachtet. Wie David Martyn feststellt, geschieht dies, obwohl eine Omnipräsenz von Mehrsprachigkeit schon seit Langem von Literatur- und Sprachwissenschaftler*innen beobachtet wird (vgl. Martyn 2014, 38).

Literarische Repräsentationen von Mehrsprachigkeit haben in der deutschen Literaturwissenschaft im vergangenen Jahrzehnt zunehmend an Aufmerksamkeit gewonnen (siehe Dembeck und Mein 2014; Dembeck und Parr 2017).⁴ Der vielleicht eindrucksvollste Beweis hierfür ist die Entstehung eines neuen ›Literaturstreits‹ Anfang des Jahres 2017, der zwischen Vertretende einer *einsprachigen* und einer *vielsprachigen* Germanistik ausbrach (vgl. Geulen 2017, o. S.; Hitzke 2017b, o. S.). Auslöser der Diskussion war ein Beitrag von Martin Doerry im *Spiegel* zur Rolle der Germanistik in der Gesellschaft. Er war der Meinung, dass Germanist*innen sich zu gesellschaftlichen Themen äußern sollten (vgl. Doerry 2017, o. S.). Daraus entsprang eine Diskussion um das Thema Sprache: Auf der einen Seite wurde für die ›Einsprachigkeit‹ der Literatur (und damit der Nationalphilologien) argumentiert: Literatur sei, anders als

4 Dass das Thema zunehmend an Aufmerksamkeit gewinnt, zeigt auch die jüngste Gründung des *Journal of Literary Multilingualism* (siehe Lvovich 2023). Auch außerhalb der deutschsprachigen Literaturwissenschaft ist das Thema relativ neu, wie Juliette Taylor-Batty und Till Dembeck in der Einführung der Zeitschrift betonen (vgl. Taylor-Batty und Dembeck 2023, 10). Weitere Beispiele sind die in den letzten fünf Jahren erschienenen Bände *Routledge Handbook of Literary Translingualism* (siehe Kellman und Lvovich 2021) und *Hidden Multilingualism in 19th-Century European Literature: Traditions, Texts, Theories* (siehe Mende 2023).

Malerei oder Musik, notwendigerweise monolingual, auch wenn es Texte gibt, in denen Mehrsprachigkeit als Experiment vorkommt. Diese Experimente seien aber nur ein Beweis für die Einsprachigkeit der Literatur (vgl. Geulen 2017, o. S.). Auf der anderen Seite wurde für eine mehrsprachige Literaturwissenschaft argumentiert und betont, dass der Begriff ›Nationalphilologie‹ in sich problematisch ist und hinterfragt werden muss (vgl. Hitzke 2017b, o. S.; siehe auch Hitzke 2017a).

Diese Debatte bestätigt, dass es eine zentrale Frage bleibt, in welcher Sprache Texte verfasst werden. Wie der Austausch zwischen Geulen und Hitzke zeigt, hat dies auch konkrete Auswirkungen auf disziplinärer Ebene. Denn die sprach- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen sind zumeist noch immer nach Sprachen und Nationen gegliedert. In Deutschland und im angloamerikanischen Raum bilden die lokal dominanten Sprachen oft ein eigenes Forschungs- und Studienfach (Germanistik, Anglistik) oder sind in Sprachgruppen unterteilt (Slawistik, Romanistik). Texte, die zu mehr als einer Sprachgruppe gehören, sind deshalb ›problematisch‹, weil sie nicht so einfach einem konkreten Forschungsgebiet zugeordnet werden können.

Doch wie ist es in mehrsprachigen Nationen? Nationalphilologien als monolinguale Philologien sind nur in monolingualen Nationen möglich, was aber zum einen voraussetzt, dass es rein monolinguale Nationen überhaupt gibt – so der Vorwurf von Diana Hitzke als Spezialistin für sorbische Literatur – und zum anderen, dass Texte selbst überhaupt monolingual bzw. einsprachig sein können. Dabei wird laut David Gramling der Begriff des ›Monolingualismus‹ sehr undifferenziert und unkritisch verwendet, da die Geistes- und Sozialwissenschaften bisher keine Definition von Monolingualismus entwickelt haben (vgl. 2016, 10).⁵

Mehrsprachigkeit wird in der Literaturwissenschaft oft noch als ein neues Phänomen behandelt, das sich mit der Massenmigration im 20. und 21. Jahrhundert erklären lässt. Tatsächlich ist auch Einsprachigkeit in Europa erst im späten 18. Jahrhundert entstanden (vgl. Yildiz 2012, 10–12). In ihrem einflussreichen Werk *Beyond the Mother Tongue* schlägt Yasemin Yildiz vor, das Verständnis von Europa und das europäische Verständnis von Sprache radikal

5 So hat sich in den letzten Jahren in der Literaturwissenschaft der Begriff der ›Sprachigkeit‹ etabliert. yasser elhariry und Rebecca Walkowitz sprechen sogar von einem ›postlingual turn‹, um literarische Experimente zu beschreiben, die neue mehrsprachige Ausdrucksformen erschaffen, in denen Sprache ›weniger als eine‹ ist (vgl. Walkowitz 2021, 96; siehe auch elhariry und Walkowitz 2021).

zu verändern. Sie hat hierfür den Begriff des ›monolingualen Paradigmas‹ geprägt (vgl. 2012b, 2). Nach dem monolingualen Paradigma sind Individuen trotz der Bezeichnung nicht notwendigerweise einsprachig. Vielmehr geht es um die Zuordnung von Menschen zu einer Muttersprache, die von einer organischen Beziehung zu einer begrenzten Kultur ausgeht: »According to this paradigm, individuals and social formations are imagined to possess one ›true‹ language only, their ›mother tongue‹, and through this possession to be organically linked to an exclusive, clearly demarcated ethnicity, culture, and nation.« (Yildiz 2012, 2) Sie versteht ›postmonolingual‹ allerdings nicht als Überwindung des monolingualen Paradigmas, sondern beschreibt auf der zeitlichen Ebene das Leben nach dessen Einführung bzw. Verbreitung (vgl. Yildiz 2012, 4). Dieser ›post-‹Begriff hat folglich eher eine kritische Funktion, indem er die Bemühungen hervorhebt, sich vom monolingualen Paradigma zu trennen oder zu entfernen:

[B]esides the temporal dimension, the prefix ›post‹ also has a critical function, where it refers to the opposition to the term that it qualifies and to a potential break with it, as in some notions of postmodernism. In this second sense, ›postmonolingual‹ highlights the struggle against the monolingual paradigm. (Yildiz 2012, 4)

Die Texte der von Yildiz analysierten multilingualen Autor*innen (Franz Kafka, Theodor W. Adorno, Yōko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoğlu) erzählen von unterschiedlichen Orten und Zeiten. Ihr Bezug zur deutschen Sprache als Nationalsprache wird hinterfragt und die deutsche Sprache damit neu verortet (vgl. Yildiz 2012, 6).

Zuschreibungen und Kategorien wie die der Migrationsliteratur haben jedoch weitreichende Konsequenzen.⁶ Wie Andrea Meixner zu Recht betont, kann die thematische Lektüre und die Festschreibung zu einem Subgenre auch »eine Strategie der Exotisierung und des ›Othering‹« sein (Meixner 2014, 40). Texte, die als Folge der Migration von Menschen entstehen, lassen sich bislang nur schwer kategorisieren. Mit dem Begriff ›Migrationsliteratur‹ wird sowohl die reale Migrationserfahrung der Autor*innen als auch der Gegenstand der

6 Sigrid Weigel hat in ihrem wichtigen Aufsatz von 1992 »Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde« dafür plädiert, dass deutschsprachige Literatur von ›fremden‹ Autor*innen nicht mehr nur als ›Gastarbeiterliteratur‹ oder ›Migrationsliteratur‹, sondern als Teil der deutschsprachigen Literatur gelesen werden sollte (vgl. 1992, 182–193).

Texte bezeichnet – es handelt sich also um zwei verschiedene Kategorien (vgl. Aumüller 2020, 15). Dabei können Autor*innen mit Migrationserfahrung Texte schreiben, in denen Migration nicht als Gegenstand des Textes behandelt wird.⁷

In *Nach der Einsprachigkeit* weist Diana Hitzke darauf hin, dass transkulturelle Texte (sei ihre Mehrsprachigkeit manifest oder latent) zwar von der zeitgenössischen Forschung behandelt werden, national orientierte Philologien könnten jedoch »nur schwer oder mit Widersprüchen auf solche Texte zugreifen« (Hitzke 2019, 13). Hier ist wieder auf die bereits erwähnte Tatsache hinzuweisen, dass literaturwissenschaftliche Disziplinen häufig einsprachig strukturiert sind und dass die Texte selbst in der deutschsprachigen Forschung oft nach ihrer Herkunft und Muttersprache kategorisiert und rezipiert werden. Nehmen wir ein einzelnes, jüngeres Beispiel: Auch wenn einige Beiträge von Germanist*innen verfasst wurden, ist der Sammelband *Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum* von Matthias Aumüller und Weertje Willms aus einer Tagung an der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien der Universität Regensburg hervorgegangen (siehe Aumüller und Willms 2020). Entsprechend werden die Texte Kategorien zugeordnet, die sich auf die Biografien der Autor*innen beziehen. Erwähnenswert ist dabei weniger die Tatsache, dass Texte von Slawist*innen gelesen werden. Es stellt sich vielmehr die Frage, warum diese Texte in der Germanistik weitgehend unbeachtet bleiben.

Wo beziehungsweise von welchem Fach bestimmte Texte behandelt werden, ist ein Beleg für das von Yasemin Yildiz geprägte »monolinguale Paradigma«. »Monolingual« ist dabei nicht als Quantität zu verstehen, sondern als zentrales gesellschaftliches Strukturierungsprinzip:

For monolingualism is much more than a simple quantitative term designating the presence of just one language. Instead, it constitutes a key structuring principle that organizes the entire range of modern social life, from the construction of individuals and their proper subjectivities to the formation of disciplines and institutions, as well as of imagined collectives such as cultures and nations. (Yildiz 2012, 2)

7 Dies gilt ohnehin für alle in dieser Studie behandelten Texte, denn die Migrationserfahrung ist nicht die Haupthandlung. Sie wird zum Teil in der Vergangenheitsform erwähnt und die Frage der kulturellen Zugehörigkeit wird teilweise thematisiert. Dies aber nur unter dem Begriff »Migration« zusammenzufassen, wäre sehr reduzierend.

Das monolinguale Paradigma bei der Zuordnung von Literatur, die ausschließlich oder überwiegend auf Deutsch verfasst ist, lässt sich auch anhand von transkulturellen Autor*innen betrachten. So sind beispielsweise Franz Kafka, Günter Grass und Herta Müller in der Regel ohne weiteres Teil des germanistischen Curriculums, während Wladimir Kaminer, Terézia Mora, Dariusz Muszer oder Saša Stanišić – um nur einige der bekanntesten Namen zu nennen – oftmals eher von Slawist*innen in Sammelbänden zur slavistischen Literatur behandelt werden. Diese Texte werden nicht der Sprache zugeordnet, in der sie verfasst sind, sondern nach der Sprache, die als Muttersprache der Autor*innen verstanden wird. Auch auf diese Art werden Autor*innen von der Nationalliteratur ausgegrenzt: »To employ the designations ›native speaker‹, ›native language‹, and ›mother tongue‹ unreflectively is to engage, from the instant of first perception, in a gesture of othering that operates on an axis of empowerment and disempowerment« (Bonfiglio 2013, 29). Daher müssen innerhalb der Germanistik bzw. der Nationalliteraturen Lesemodelle entwickelt werden, die die Komplexität transkultureller Texte wahrnehmen können, ohne sie auszuschließen.

Autor*innen nach ihrer (Sprach-)Biografie zu kategorisieren, ist nicht unproblematisch. Dies wurde in der Diskussion um die Abschaffung des Chamisso-Preises deutlich. 2017 kündigte die Robert Bosch Stiftung an, den Adelbert-von-Chamisso-Preis einzustellen (vgl. Kister 2016, o. S.). Der Preis wurde seit 1985 an Autor*innen nichtdeutscher Herkunft vergeben, ein Kriterium, das in den folgenden Jahren auf Autor*innen erweitert wurde, deren Leben und Schreiben von einem »kulturellen Wandel« geprägt ist.⁸ Die Stiftung begründete ihre Entscheidung damit, dass viele Autor*innen unabhängig von ihrer Biografie für die Qualität ihres Schreibens anerkannt werden wollen.⁹ Kritisiert wurde die Entscheidung auch von einigen ehemaligen Preisträger*innen. Unter anderem wurde gefragt, ob dieses Phänomen nicht mehr hervorgehoben werden solle, nur weil »der Literaturbetrieb anfängliche Ressentiments gegenüber eingewanderten Autor*innen abgelegt hat« (Trojanow und Oliver 2016, o. S.; vgl. »Adelbert-von-Chamisso-Preis soll eingestellt werden. War's das?« 2016, o. S.).

8 Zur genauen Definition des »kulturellen Wandels« machte die Robert Bosch Stiftung keine näheren Angaben (vgl. »Adelbert-von-Chamisso-Preis der Robert Bosch Stiftung« o.J., o. S.).

9 Eine öffentliche Diskussion zum Thema fand beim Textland Literaturfest 2020 in Frankfurt a.M. statt (siehe Bildungsstätte Anne Frank 2020).

Es mag stimmen, dass Autor*innen für die Qualität ihres Schreibens anerkannt werden sollten. Die institutionalisierte Förderung hat gleichwohl zur »Entstehung eines ›literarischen Migranten-Ghettos« geführt, »aus dem viele Autor*innen mit aller Kraft auszubrechen versuchen« (Cornejo, Piontek und Sellmer 2014, 10). In der Literaturwissenschaft ist häufig sogar von einer Chamisso-Literatur die Rede (vgl. Pabis 2018; Cornejo, Schiewer und Weinberg 2020). Es sollte aber nicht unerwähnt bleiben, dass der Chamisso-Preis sehr viel Aufmerksamkeit für diese Autor*innen generiert hat. Auf dem literarischen Buchmarkt müssen Autor*innen erst einmal bekannt werden, was unter anderem mithilfe von Literaturpreisen gelingen kann. Der Chamisso-Preis hat dazu beigetragen, dass viele der heute bekanntesten Autor*innen mit ›Migrationshintergrund‹ überhaupt Teil der Mainstream-Kultur geworden sind. Wie Ilija Trojanow und José Oliver in der FAZ zu Recht betonten, ist der Vorwurf einer Ghettoisierung der Literatur nicht zutreffend, denn »es gibt unzählige Literaturpreise, die sich mit einem Ausschnitt der Gesamtproduktion befassen, die nach bestimmten außerliterarischen Kriterien eingrenzen« (Trojanow und Oliver 2016). Insofern war es nicht unbedingt problematisch, mit einem solchen Preis auf das Phänomen aufmerksam zu machen. Allerdings muss hier zwischen dem bereits erwähnten ›literarischen Establishment‹ und der Forschung unterschieden werden.

Dass ein Literaturpreis eine bestimmte Gruppe von Autor*innen nach ihren biografischen Kriterien unterstützen soll, ist für die Literaturwissenschaft kein Grund, diesen Begriff unkritisch zu übernehmen. Da sich Textgattungen in der Regel nach dem Inhalt oder der Form der Texte bilden, hat eine biografische Kategorisierung vor allem eine ausschließende Funktion bzw. Wirkung. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Fach Germanistik: Zum einen wird in vielen Hochschulen und Universitäten zwischen ›Germanistik‹ bzw. ›Deutscher Philologie‹ und ›Interkultureller Germanistik‹ (vgl. Heimböckel und Patrut 2021) bzw. ›Deutsch als Fremdsprache‹ unterschieden, als gäbe es eine in sich geschlossene deutsche Kultur, die sich von einer interkulturellen deutschen Kultur unterscheiden ließe.¹⁰ Auf der anderen Seite wird in Deutschland die im Ausland betriebene Germanistik als Auslandsgermanistik bezeichnet – als ob Deutschland die einzig wahre Verortung des Faches wäre.¹¹

10 Zur »Frage, ob das regionale und das Globale in der Literatur tatsächlich Gegensätze sind«, vgl. Bauer et al. 2021, 2.

11 Die Germanozentrierung des Faches betrifft durchaus auch andere deutschsprachige Literaturen. In Österreich wird die zunehmende Präsenz von Deutschen in der For-

Dabei waren Nationalliteraturen immer auch vergleichende Literatur: »From the outset [...] the construction of national ›literature‹ has always already been haunted by that of ›comparative literature‹: national literature has inherently been comparative literature« (Sakai 1997, 22). Es müssen theoretische Modelle entwickelt werden, die das vielfältige Wissen transkultureller Texte thematisieren, ohne sich immer essentialistisch auf die Migrationsbiografie der Autor*innen zu fokussieren – denn die Texte sind nicht aus biografischen Gründen transkulturell. Sie sind transkulturell, weil sich die Autor*innen entschieden haben, transkulturelle Geschichten zu schreiben. Oft sind es Texte, die das Deutsche reterritorialisieren, indem sie Geschichten erzählen, die nicht (nur) in Deutschland spielen, aber auch nicht unbedingt mit Migration zu tun haben. Solche Erzählungen sollten nicht undifferenziert der Migrationsliteratur zugeordnet werden.

1.1 Zum Korpus. Transnationale Literatur und Mehrsprachigkeit

Oft wird die heutige Migration als Erklärung dafür herangezogen, dass zunehmend ›in anderen Sprachen‹ geschrieben wird, auch wenn transkulturelles Erzählen gar kein neues Phänomen ist. Dabei schreiben Migrant*innen im Land der Immigration oftmals in einer Sprache, die nicht ihrer Muttersprache entspricht und die sie manchmal sogar erst als Erwachsene gelernt haben.

Literatur »deutsch schreibender Schriftsteller ausländischer Herkunft« wurde im Laufe der Jahrzehnte unterschiedlich bezeichnet (Preschl 2017, 165). »Dabei orientieren sich Begriffe wie ›Ausländerliteratur‹ (Ackermann und Weinrich 1986), ›Gastarbeiterliteratur‹ (Biondi und Schami 1981), ›Migrantenliteratur‹ (Schierloh 1984) oder auch ›Literatur nationaler Minderheiten‹ (Reeg 1988) vorwiegend an der Autorenbiografie und lassen sich unter dem Label Migrantenliteratur als ›(deutschsprachige) Literatur von Autorinnen und Autoren mit Migrationshintergrund‹ zusammenfassen« (Rösch 2019, 338; vgl. Scheer und Wojcik 2021). Der Begriff der ›Migrationsliteratur‹ ist auch dann nicht mehr zutreffend, wenn die Autor*innen selbst keine Migrationserfahrung haben. So hat sich inzwischen der Begriff ›postmigrantisch

schung von einigen Forscher*innen kritisch betrachtet. So wurde beispielsweise in der *Neuen Zürcher Zeitung* von einer deutschen Professorin an der Universität Wien berichtet, die eine Arbeit über österreichische Literatur nicht betreuen wollte, weil sie sich nicht mit »Regionalliteratur« beschäftige (vgl. Jandl 2022, o. S.).

durchgesetzt, um die Erfahrung von Menschen zu beschreiben, die selbst nicht eingewandert sind (vgl. Bukow, Yildiz und Hill 2015; Foroutan 2019; Yildiz 2022; Cramer, Schmidt und Thiemann 2023; Hodaie und Hofmann 2024; Schramm 2024). Rahel Cramer, Jara Schmidt und Jule Thiemann betonen: »Der Begriff der Postmigration setzt sich zusammen aus dem Substantiv ›Migration‹ (lat. migrare: wandern, auswandern, übersiedeln) und dem Präfix ›post‹ (lat. post: danach, nachher, hinter). Keinesfalls jedoch meint das Präfix eine abgeschlossene Migrationsbewegung, sondern steht vielmehr für ein Mitdenken und Berücksichtigen von Migrationsbiografien sowie der Migration als geteilte, gesellschaftliche Erfahrung. Eine postmigrantische Gesellschaft ist durch Globalisierung, Technisierung sowie Digitalisierung geprägt und weist somit komplexe interkulturelle Strukturen auf« (Cramer, Schmidt und Thiemann 2023, 11).

Bevor sich das Thema in der Literaturwissenschaft etabliert hatte, wurde das Phänomen schon aus unterschiedlichen Bereichen heraus besprochen: Soziologie der Kommunikation (vgl. Kremnitz 2004), historische, politische und soziale Geschichte der Migration in Deutschland (vgl. Chiellino 2007; Arnold 2006), Literatursoziologie (vgl. Sievers 2016), Poetiken der Interkulturalität (vgl. Heimböckel und Patrut 2021). Mittlerweile hat sich die Forschung immer weiter etabliert.¹² So widmete die Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2015 dem Thema der transkulturellen Literatur ein Themenheft, in dem unter anderem literarische Mehrsprachigkeit (Blum-Barth 2015) und mehrsprachige Autor*innen (Kremnitz 2015) untersucht wurden.¹³ Zum Thema Mehrsprachigkeit in der deutschsprachigen Literatur wurde unter anderem Berlin als mehrsprachige Stadt untersucht (vgl. Fleig 2018). Literarische Mehrsprachigkeit wurde im Rahmen des Berliner Sonderforschungsbereichs ›Affective Societies – Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten‹ aus der Perspektive der ›affect studies‹ betrachtet (vgl. »The Affectivity of Multilingualism« 2018, o. S.; siehe auch Acker, Fleig und Lüthjohann 2019; Lüthjohann 2018; Fleig und Scheve 2020; Maatz, Lüthjohann und Fleig 2022).

12 Auch in Sammelbänden zur zeitgenössischen Literatur befinden sich immer öfter Sektionen oder Kapitel, die explizit diesem Thema gewidmet sind (siehe Caduff und Vedder 2017; Tafazoli 2019; Aumüller und Willms 2020; Auteri et al. 2023).

13 Analysiert wird das Phänomen aus unterschiedlichen Perspektiven: Der literarischen Mehrsprachigkeit (siehe Caduff 2017; Baumberger 2017; Siller 2020; Vlasta 2020; Pelloni und Vološuk 2023), der literarischen Mehrsprachigkeit in der Schweiz (siehe Horvat 2017) und Österreich (siehe Leben und Koron 2019; Glesener 2019) und der translingualen Lyrik (siehe Gunkel 2020).

In der Forschung zur deutschen bzw. deutschsprachigen Gegenwartsliteratur hat diese ›transkulturelle‹ Literatur in den letzten Jahren und Jahrzehnten an Bedeutung gewonnen. In vielen Fällen beschäftigt sich die Forschung zur literarischen Mehrsprachigkeit der deutschsprachigen Literatur jedoch immer noch mit Texten, in denen Mehrsprachigkeit ›offensichtlich‹ oder ›sichtbar‹ ist (siehe Ette 2005; Arndt, Naguschewski und Stockhammer 2007; Yildiz 2012; Pandey 2016; Acker, Fleig und Lüthjohann 2019), in denen Mehrsprachigkeit als Experiment für die ›literarische Kreativität‹ angewendet (siehe Bürger-Koftis 2010; Kilchmann 2012, 2017, 2023) oder gegen Sprachregeln verstoßen wird. Zudem werden auch oft Texte untersucht, in denen sich die Autor*innen mit dem ›disinventing‹ von Einsprachigkeit beschäftigen, anstatt »sprachig« (vgl. Dembeck und Mein 2014, 15–16), das heißt den Regeln einer Sprache folgend, zu schreiben. In der Tat stellen mehrsprachige Texte wichtige Fragen: »Le pouvoir transgressif du texte plurilingue consiste dans sa contestation des frontières nationales et culturelles, dans sa tentative de mettre en cause le rapport à la communauté et aux identités collectives« (Simon 1994, 27). Nach Rebecca Walkowitz ist mehrsprachige Literatur eine Form vom Widerstand: »By using nonstandard versions of a national language, a work opposes political and cultural homogenization, both the kind imposed by other speakers of that language and the kind imposed by translators and publishers« (Walkowitz 2015, 32). Jeanne E. Glesener weist aber auf eine Forschungslücke hin: »Es bietet sich [an], auch einmal der Frage nachzugehen, wie sich der Umgang mit Mehrsprachigkeit bei einem Migrationsautor gestaltet, dessen Texte größtenteils monolingual verfasst sind« (2014, 327).

Auch wenn Gleseners Aufsatz mittlerweile über zehn Jahre alt ist, werden ›transkulturelle‹ Texte, insbesondere von Autor*innen mit einer Migrationsbiografie, auf der Suche nach anderssprachigen Elementen, die die erwartete Einsprachigkeit des Textes durchbrechen, immer noch meist linguistisch untersucht. Die Analysen literarischer Mehrsprachigkeit haben sich bisher vor allem mit den ästhetischen und stilistischen Spuren der Mehrsprachigkeit beschäftigt (vgl. Dembeck 2017a, 6). Texte werden in der Regel als einsprachig betrachtet, sofern die Sprache der Erzählung nicht durch Elemente aus anderen Sprachen unterbrochen und nicht gegen sprachliche Regeln verstoßen wird. Sollte dies der Fall sein, gelten sie als mehrsprachig. Ähnlich wie in der Übersetzungswissenschaft, die sich früher mit Sprache auf der Wort- und Satzebene beschäftigte, wird hier vor allem auf die Präsenz von Fremdsprachen im Text geachtet.

Bisher hat sich die Forschung in der sogenannten ›interkulturellen‹ germanistischen Literaturwissenschaft vor allem auf Autor*innen türkischer Herkunft fokussiert, unter anderem auf Emine Sevgi Özdamar (siehe Brandt 2006; Mecklenburg 2006; Fleig 2019; Sepp 2021), Feridun Zaimoğlu (siehe Kroesen 2018; Acker, Fleig und Lüthjohann 2019; Twist 2020) und Zafer Şenocak (siehe Klettenhammer 2012; Twist 2020; Göktürk 2022). Im Allgemeinen liegt der Fokus der Forschung zur deutschsprachigen literarischen Mehrsprachigkeit auf Autor*innen wie Özdamar (siehe Ette 2005; Zierau 2010), Yöko Tawada (vgl. Ette 2005; Yildiz 2012; Martyn 2014; Sgambati 2017; Pajević 2020; Sepp 2021; Kim 2022) oder Franz Kafka (siehe Yildiz 2012; Fleig 2021).

Der Beitrag der angloamerikanischen ›German Studies‹ zur Entwicklung der Forschung zur deutschsprachigen Literatur aus einer transkulturellen und mehrsprachigen Perspektive sollte nicht unerwähnt bleiben, so Azade Seyhan:

Am Ende des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts rühmen sich die ›German Studies‹ in Amerika eines diversen, vielfältigen Lehrplans, der Kolonialismus und Postkolonialismus in der deutschen Literatur, Filmwissenschaft, Fragen der interkulturellen Identität, Zwei- und Mehrsprachigkeit, Übersetzungswissenschaft und andere interdisziplinäre Fächer umfasst. (2012, 6)

Ein wichtiger Beitrag wurde in den letzten Jahrzehnten von Leslie A. Adelson geleistet, die die ›transatlantischen German Studies‹ entwickelt hat (siehe Lutzel und Hoynig 2018; Brandt und Yildiz 2022). Ähnlich wie die interkulturelle Germanistik im deutschsprachigen Raum beschäftigen sich die ›transatlantic German studies‹ vor allem mit dem US-amerikanisch-deutschen Austausch, also mit dem Austausch zwischen der US-amerikanischen Kultur und Deutschland bzw. der deutschsprachigen europäischen Welt. Allgemein haben sich die Germanistik, ›German Studies‹ und ›études allemandes‹ seit zwanzig Jahren intensiv mit diesen Themen auseinandergesetzt.¹⁴

Gegenstand dieser Studie sind die Romane der aus Aserbaidschan (Olga Grjasnowa, *Die juristische Unschärfe einer Ehe*, 2014), Georgien (Nino Hara-

14 Um nur einige Beispiele zu nennen, wurden Themen wie die türkisch-deutsche Literatur, das Jüdische in den ›German Studies‹ oder die Interkulturalität der deutschsprachigen Literatur besprochen (siehe Seyhan 2001; Adelson 2005; Göktürk, Gramling und Kaes 2007; Mandel 2008; Berman 2008; Goebel et al. 2008; Morris 2009; Bürger-Koftis 2010; Meyer 2012; Yildiz 2012; Schwarz 2015; Hermann, Smith-Prei und Taberner 2015; Taberner 2017; Norberg 2018; Leitloff, Perfözl und Wilhelmi 2019; Cornejo, Schiewer und Weinberg 2020; Braese 2024).

tischwili, *Das achte Leben [Für Brilka]*, 2014) und Russland (Nellja Veremej, *Berlin liegt im Osten*, 2013; Katerina Poladjan, *Hier sind Löwen*, 2019) stammenden Autor*innen, welche im deutschsprachigen Raum in deutscher Sprache publiziert wurden.¹⁵ Diese Texte sind bisher kaum oder nur wenig wissenschaftlich untersucht worden. Alle Romane wurden in deutscher Sprache verfasst und sind auf den ersten Blick hauptsächlich einsprachige Geschichten, die zwischen Deutschland bzw. anderen westeuropäischen Ländern und dem (kulturellen und politischen) Raum der ehemaligen Sowjetunion – Armenien, Aserbaidshan, Georgien und Russland – spielen. Und obwohl das Motiv der Bewegung eine wichtige Rolle einnimmt, sind es zumeist keine Migrationsgeschichten. In den meisten Romanen sind die Figuren zu Beginn der Erzählung bereits in Deutschland oder die Migrationserzählung ist Teil der Erinnerung und nicht zentral für die Haupterzählung. Die Bewegungen in diesen Romanen sind im Sinne der von Ette beschriebenen ›ZwischenWelten‹ zu begreifen, jedoch nicht als hybride, dritte Räume zu verstehen, sondern als Bewegungsräume, in denen ein ständiges Hin und Her stattfindet, im Sinne einer Literatur, »die im höchsten Maße eine Literatur der Bewegung und in Bewegung ist« (Ette 2005, 162).

Die vorliegende Studie hat nicht den Anspruch, nach der »poetologischen Identität« der ›Migrationsliteratur‹ zu fragen (vgl. Cornejo, Piontek und Sellmer 2014, 11) oder eine umfassende Analyse des Phänomens der Literatur von Autor*innen aus Osteuropa bzw. aus Ländern der ehemaligen Sowjetunion zu bieten. Dieser Beitrag wurde unter anderem bereits von Brigid Haines (2007), Eva Hausbacher (2009), Madlen Kazmierczak (2016) oder Nora Isterheld (2017) geleistet. In Isterhelds 2017 erschienener Dissertationsschrift stehen migrationspolitische Ursachen und rezeptionsgeschichtliche Hintergründe im Vordergrund. Zudem wird »das Textkorpus in einen weiten kultur- und literaturwissenschaftlichen Kontext ein[gebettet]« (vgl. 2017, Umschlag). Isterheld zufolge verfügen die Autorinnen »über ähnliche Migrations- und Sprachbiografien und schöpfen aus denselben kulturellen Archiven, so dass von einer ›Gruppenidentität‹ ausgegangen werden kann« (Isterheld 2017, 15; siehe auch Trepte 2019; Vangi 2021; Finkelstein 2021). Diese Zuschreibung einer ›Gruppenidentität‹ stößt jedoch schnell an ihre Grenzen: Nadja Luschina bezeichnet in ihrer Forschung die Autorinnen als ›die neuen Russinnen‹, wobei Haratischwili

15 Im Sinne von Steven Kellman sind diese Autorinnen ›monolingual translinguals‹ (2000, o. S.).

aus Georgien und Olga Grjasnowa aus Aserbaidtschan stammen (vgl. Luschina 2013, 253). Die Texte werden nach der Herkunft der Autorinnen geordnet, doch indem die ehemalige Sowjetunion mit dem heutigen Russland gleichgesetzt wird, wird ihnen eine Herkunft zugeschrieben, die so nicht zutreffend ist (vgl. Luschina 2013, siehe auch 2018).

Dass die Texte bisher in der Slavistik analysiert wurden (siehe Hitzke 2019; Hausbacher 2016, 2019; Beridze 2025), ist ein Zeichen dafür, dass davon ausgegangen wird, dass die in den Texten präsente ›Kultur‹ dem Untersuchungsgegenstand der Slavistik entspricht. Zum Teil stimmt das auch: Es sind Texte, die zumindest teilweise in den Regionen spielen, die von Slawist*innen in der Regel bearbeitet werden. Es trifft zwar zu, dass Veremej, Poladjan, Grjasnowa und Haratischwili aus der ehemaligen Sowjetunion und vor allem aus der Kaukasusregion stammen, in der diese Erzählungen spielen, aber die Analysen konzentrieren sich in erster Linie auf die literarischen Konsequenzen dieser Tatsache. Insofern wird Isterhelds Auffassung hier geteilt: Die Autorinnen »schöpfen aus denselben kulturellen Archiven« (2017, 15). Diese kulturelle Prägung muss daher als ›ins Deutsche übersetzt‹ betrachtet werden. Dementsprechend wurden die Romane nicht aufgrund der Herkunft und Biografien ihrer Autor*innen ausgewählt, sondern weil sie transnationale Geschichten voller mehrsprachiger Charaktere zeigen, die ihr mehrsprachiges Leben (innerhalb und außerhalb Deutschlands) führen.

Versuche, Literatur über nationale und sprachliche Grenzen hinweg zu klassifizieren, waren nicht immer erfolgreich, wenn es darum ging, die methodologische Einsprachigkeit zu überwinden. Nach Robert J. C. Young:

world literature adopts [a] colonial model unconsciously, looking for literatures written in identifiable languages and then organizing each language and its literature in relation to nationality, region, or cultural origin: the literature and its language are then tacitly assumed to represent the people who are associated with them. (2016, 1209)

In einem weiteren Versuch, Literatur über nationale und sprachliche Grenzen hinweg zu klassifizieren, prägte Ottmar Ette den Begriff der ›Literatur ohne festen Wohnsitz‹, der sich als eine Möglichkeit erweist, »eine Begrifflichkeit, die quer zur gängigen Unterscheidung zwischen Nationalliteratur (um die sich die noch immer dominanten Nationalphilologien kümmern) und Weltliteratur (die eine Domäne der Vergleichenden Literaturwissenschaft darstellt) eine hochkomplexe und von zahlreichen Grenzbeziehungen und Verwerfungen struk-

turierte ZwischenWelt konfiguriert« (Ette 2005, 14). Die Einführung einer neuen Kategorie ist jedoch weder eine Dekonstruktion der bestehenden Kategorien – die Nationalliteratur des einen ist immer die Weltliteratur des anderen – noch stellt sie die Möglichkeit in Frage, dass Literatur jemals wirklich einen ›festen Wohnsitz‹ haben kann. Um unseren methodologischen Monolingualismus vollständig zu dekonstruieren, sollte die Lösung nicht darin bestehen, neue Kategorien zu schaffen, sondern unsere Lesarten anzupassen.

Aus diesem Grund wurde auch der Begriff der ›Exophonie‹ ausgeschlossen: Er suggeriert eine starke Präsenz von Fremdsprachen im Text. In dem hier untersuchten Korpus bleiben die Fremdsprachen jedoch überwiegend implizit. Wenn die Texte aus diesem Korpus kategorisiert werden sollten, könnten sie als transkulturelle oder ›transnationale Literatur‹ (siehe Taberner 2017) bezeichnet werden. Transkulturelles Schreiben wird von Ottmar Ette als ›Literatur ohne festen Wohnsitz‹ bezeichnet, die ›fremd- und fortschreibt‹:

Der Begriff der Literatur ohne festen Wohnsitz darf nicht mit dem Begriff der ›Migrationsliteratur‹ oder (noch enger) dem der ›Exilliteratur‹ gleichgesetzt oder in diesen rückübersetzt werden. Denn die [...] transarealen, transkulturellen und translingualen Dynamiken rücken im Zeichen eines ständigen und unabschließbaren Springens zwischen Orten und Zeiten, Gesellschaften und Kulturen eine Literatur ohne festen Wohnsitz in den Mittelpunkt, die – als querliegendes Konzept – weder in Kategorien wie ›Nationalliteratur‹ oder ›Migrationsliteratur‹ noch in solcher der ›Weltliteratur‹ gänzlich aufgeht oder adäquat beschrieben werden kann. (2005, 14; siehe auch Ette 2023)

Ette unterscheidet hier zwischen Migrations- und Exilliteratur und Literatur ohne festen Wohnsitz, indem er die Migrationserfahrung der Schriftsteller*innen nicht ins Zentrum stellt. Literatur ohne festen Wohnsitz ist auch nicht als Literatur ›ohne Grenzen‹ zu verstehen: Es gibt immer Grenzen, nur diese spezifische Literatur überschreitet sie ständig. Er plädiert also nicht für einen ›territorialisierbaren Gegenbegriff‹ zu National- und Weltliteratur,¹⁶ sondern dafür, dass ZwischenWeltenSchreiben nicht ›territorialisierbar‹ ist. Darunter versteht er literarische und ästhetische Entwicklungen, »die weder von der Warte der Nationalliteratur noch jener der Weltliteratur her adäquat

16 Zur Weltliteratur in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft, siehe Sturm-Trigonakis 2007, 2013.

gedacht und beschrieben werden« können (Ette 2005, 14). Hier stellt sich allerdings die Frage, ob *ZwischenWeltenSchreiben* tatsächlich mit National- und Weltliteratur vergleichbar ist. Schließlich bewegen sich diese Kategorien nicht auf derselben Ebene: National- und Weltliteratur sind Kategorien, die aus der Rezeption von Texten entstehen. Nach David Damrosch umfasst Weltliteratur »all literary works that circulate beyond their culture of origin,¹⁷ either in translation or in their original language« (2003, 4). *ZwischenWeltenSchreiben* bezieht sich hingegen auf die Produktion von Texten. Nationalliteraturen und Weltliteraturen sind diskursive Kategorien, die nichts mit den literarischen und ästhetischen Qualitäten eines Textes zu tun haben. Texte sind nicht intrinsisch Teil (oder eben nicht Teil) einer Nationalliteratur. Diese Kategorie verläuft in der Regel entlang mehr oder weniger scharfer nationaler und sprachlicher Grenzen. Auch wenn Weltliteratur seit einigen Jahrzehnten anders als früher definiert wird (siehe Damrosch 2003, 2009; Casanova 2007; Beecroft 2008; Cheah 2014; Hiddleston und Ouyang 2021) und es in der Literaturwissenschaft zunehmend Versuche gibt, den klassischen Kanon zu revidieren, um auch marginalisierte Literaturen zu integrieren, bleibt Weltliteratur als Forschungsgebiet weitgehend ›top-down‹ – ein von einer intellektuellen und akademischen Elite kuratierter Kanon (siehe Bassnett und Damrosch 2016; Helgesson, Lindqvist und Alling 2018; Helgesson, Neumann und Rippl 2020; Giusti und Robinson 2021; Meyer 2021). *ZwischenWeltenSchreiben* hingegen deutet bereits eine ästhetisch-thematische Beschreibung des Untersuchungsgegenstandes an.

Vorgeschlagen wird hier eine Lesart, die die von Ottmar Ette als Fremd-, Fort-, Ineinander- und *ZwischenWeltenSchreiben* bezeichneten Phänomene mit dem Konzept des Fremdlesens verbindet, um Texte produktiv zu lesen. Statt von einer ›Literatur ohne festen Wohnsitz‹ auszugehen, die sich nicht aus der Perspektive von National- und Weltliteratur beschreiben lässt, soll die

17 Anders formuliert definiert Damrosch ›World Literature‹ als »any work that has ever reached beyond its home base« (2003, 4). In gewisser Weise wird hier Emily Apters Vorbehalt gegenüber der Weltliteratur geteilt, die sie in *Against World Literature* formuliert. Apter warnt vor möglichen neoliberalen Tendenzen der World Literature towar Disziplin: »I do harbor serious reservations about tendencies in World Literature toward reflexive endorsement of cultural equivalence and substitutability, or toward nationally and ethnically branded ›differences‹ that have been niche-marketed as commercialized ›identities‹, [...] translation theory as Weltliteratur would challenge flaccid globalisms that paid lip service to alterity while doing little more than to buttress neoliberal ›big tent‹ syllabi taught in English« (2013, 2, 7).

Existenz einer Nationalliteratur in Frage gestellt werden. Genauer gesagt geht es um die Frage, ob die Kategorie Nationalliteratur überhaupt sinnvoll und notwendig ist, um Texte zu kontextualisieren. Ette hat zwar recht, wenn er von ›ohne festen Wohnsitz‹ spricht und darauf hinweist, dass dies im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts zunimmt (vgl. Apter 2005, 15), dennoch kann dieser Begriff auch eine negative Konnotation hervorrufen. Eine Analyse, bei der nicht nur innerhalb der Texte nach einer Instabilität der kulturellen Zugehörigkeit gesucht, sondern diese auch aus einer Perspektive, die von ihrer eigenen Instabilität ausgeht, betrachtet werden, ist dringend erforderlich. Transkulturelle Romane sind demnach nicht ›ohne festen Wohnsitz‹, weil sie nirgendwo hingehören, sondern weil der Kontext, in dem sie entstehen, ebenfalls instabil ist.

1.2 Übersetzte Welten. Eine postmonolinguale Lektüre

In einem 2017 erschienenen Sammelband über die Zukunft der Komparatistik in den USA stellte Rebecca Walkowitz die Frage, wie literarische Texte in Zukunft gelesen werden (siehe Walkowitz 2017). Sie plädiert dafür, Texte künftig ›fremd‹ zu lesen (›foreign reading‹), also so zu lesen, als existierten sie (bereits) in mehreren Sprachen, Medien und Formaten. Dies sieht sie auch für statische Texte vor – »works that do not travel« (2017, 108) –, da auch diese unübersetzten Texte von einem breiten Publikum gelesen und möglicherweise irgendwann übersetzt werden. Nicht die Herkunft des Textes sollte als ›fremd‹ betrachtet werden, sondern die Art und Weise der Lektüre sollte das Potenzial des Textes zum ›Weiterleben‹¹⁸ ausloten. Anstatt die Texte nur aus einer monolingualen Perspektive zu lesen, sollte die Präsenz anderer Lesenden untersucht werden: »incorporating the trace [...] and the needs of other readers« (Walkowitz 2017, 109). Texte werden folglich nicht nur in der *einen* Sprache gelesen, in der sie ursprünglich vorliegen. Stattdessen muss auch nach Sprachen gesucht werden, die innerhalb des Textes präsent sind, beispielsweise in Gestalt anderssprachiger Adressierter oder auch künftiger Rezipient*innen, die den Text in Übersetzungen lesen werden. Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass diese Texte in Zukunft selbst in der Sprache des Originals anders gelesen werden, da sich Sprache und Kultur stets weiterentwickeln.

18 ›Weiterleben‹ wird hier im Sinne Benjamins verstanden (siehe Benjamin [1923] 1991).

Das bedeutet jedoch nicht, dass die Texte kontextunabhängig gelesen werden. Der Kontext, in dem der Text entstanden ist, wird als einer von unzähligen möglichen Kontexten, in denen der Text hätte entstehen können, noch stärker betont. Dieser spezifische Kontext kann daher beim Lesen nicht ausgeklammert werden.

Durch den Fokus auf das multilinguale Schreiben – die multilinguale Praxis – von Autor*innen mit Migrationshintergrund wird das monolinguale Paradigma aufrechterhalten (vgl. Yildiz 2012, 6). Es scheint, als müssten diese ihre Muttersprache im Deutschen sichtbar machen, um zu zeigen, dass sie sich nicht ganz davon trennen können und als ob das Schaffen in der Fremdsprache unbedingt von der Muttersprache beeinflusst sein müsse. Die Mehrsprachigkeit von Texten auszuschließen, die auf den ersten Blick einsprachig erscheinen, wäre hingegen sehr naiv und würde die Macht des monolingualen Paradigmas außer Acht lassen. Da das monolinguale Paradigma die europäische Gesellschaft immer noch prägt, ist das Verlagswesen nach wie vor auf die Veröffentlichung einsprachiger Texte ausgerichtet (vgl. Gramling 2016, 137). In Bezug auf Autor*innen, die ausschließlich in einer Sprache schreiben, die nicht ihre erste erworbene Sprache ist, betont auch Steven Kellman: »The case of monolingual translanguals suggests the limitations and illusions of linguistic freedom: even those able to step outside their native tongues are restricted in the further steps they take« (2000, o. S.). So arbeiten die Autor*innen in einem immer noch überwiegend einsprachigen Literaturbetrieb, wovon auch ihr Schreiben beeinflusst wird. Daher sind die meisten Romane nicht ohne weiteres explizit mehrsprachig. Die Vielsprachigkeit und die kulturelle Komplexität der Texte im vorliegenden Korpus sind kein Zufall und ihre Auswahl auch nicht nach rein ästhetischen Entscheidungen getroffen.

In diesem Zusammenhang hat Übersetzung in den Literatur- und Kulturwissenschaften als Alternative zu anderen Konzepten wie Hybridität (siehe Ette und Wirth 2014; Bachmann-Medick 2014)¹⁹ oder ›in-between‹²⁰ einen hohen Stellenwert eingenommen. Der Begriff spielte zunehmend eine so wichtige

19 Für eine pointierte Kritik an der in der kulturwissenschaftlichen Forschung verbreiteten Tendenz ›Hybridität: einer »kulturellen Homogenität« entgegenzusetzen, siehe Albrecht 2016, 395–397.

20 Leslie A. Adelson hat bereits vor zwei Jahrzehnten den Begriff des ›Dazwischen‹ oder ›in-between‹ scharf kritisiert: »[T]he imaginary bridge ›between two worlds‹ is designed to keep them apart as much as it pretends to bring them together. Migrants are at best imagined as suspended on this bridge in perpetuity« (2003, 22). Stattdessen führte Adelson den Begriff ›touching tales‹ als Alternative ein, um über die bis da-

Rolle, dass bereits vor zwei Jahrzehnten eine translatorische Wende (›translational turn‹)²¹ postuliert wurde (siehe Bassnett und Lefevere 1998; Bachmann-Medick 2009; Snell-Hornby 2009).

Kulturelle Übersetzung bezeichnet einen Übersetzungsprozess²² ohne Originaltext, bei dem der Prozess selbst im Mittelpunkt steht. Die Bewegung von Menschen – im Gegensatz zu Texten – ist die Ursache einer kulturellen Übersetzung (vgl. Pym 2009, 138). So beschreibt Anthony Pym den von Bhabha (siehe 2012) geprägten Begriff ›cultural translation‹:

The concepts associated with cultural translation can complement other paradigms by drawing attention to [...] the cultural hybridity that can characterize that position. [...] This view of translation is from the perspective of a (figurative) translator, not translations. No other paradigm, except perhaps parts of Skopos [...] theory, has talked about the position of someone who produces language from the ›between space‹ of languages and cultures (one could also talk about ›overlaps‹). (2009, 138, 147)

Dieses Konzept hilft dabei Phänomene zu beschreiben, die als ›hybrid‹ gelesen werden, wie beispielsweise literarische Werke, die Geschichten von Kulturkontakten erzählen: »[A] translational view suggests paying more attention to micro-theoretical approaches, and proposes focusing on small-scale units« (Bachmann-Medick und Kugele 2018, 273) und ermöglicht so einen kontextualisierenden, aber nicht deterministischen Zugang zu den Ergebnissen des kulturellen Austauschs. Der Kontext ist dabei von zentraler Bedeutung, da der Prozess des Übersetzens ein Prozess der Interpretation und folglich der Transformation des Textes ist: »A hermeneutic model conceives of translation as an interpretive act that inevitably varies source-text form, meaning, and effect according to intelligibilities and interests in the receiving culture« (Venuti 2019, 1). Ausgehend von einer Definition kultureller Übersetzung als »process

hin meist als ›zwischen zwei Welten‹ beschriebene türkisch-deutsche Literatur zu sprechen (Brandt und Yildiz 2022, 2; siehe auch Adelson 2005).

21 Das ›translational turn‹ wird im Kapitel 2.1.1 näher erläutert.

22 Mit dem Begriff ›Übersetzungsprozesse‹ wird das Prozesshafte betont, denn Prozesse werden per se vom Ablauf der Zeit beeinflusst, da sie sich mit der Zeit entwickeln: »[S]ich über eine gewisse Zeit erstreckender Vorgang, bei dem etwas [allmählich] entsteht, sich herausbildet« (»›Prozess‹ auf Duden online« o. J., o. S.). Diese Prozesse sind mit mehreren Zeiten gleichzeitig verbunden. Sie sind das Ergebnis eines Ursprungs in einer gegebenen Zeit.

in which there is no start text and usually no fixed text«, die als Hauptursache »the movement of people (subjects) rather than the movement of texts (objects)« hat (Pym 2009, 138), unternimmt die vorliegende Studie den Versuch, Erkenntnisse der Translationswissenschaft als theoretisches Instrumentarium für die literaturwissenschaftliche Analyse zu nutzen.

Als ›travelling concept‹ (siehe Bal 2009) ermöglicht Übersetzung die Beschreibung von ›hybriden‹ Phänomenen, die in der heutigen Gesellschaft allgegenwärtig sind. Das Konzept der Hybridität ist jedoch mit Vorsicht zu behandeln, da es häufig zu wenig kontextualisiert ist (vgl. Bachmann-Medick 2014, 129). Sherry Simon weist zu Recht darauf hin, dass Hybridität wichtige Fragen der Ungerechtigkeit unbeantwortet lässt: »Not everyone is equally positioned to participate in the values of hybridity« (Simon 2006, 8). Helmut Schmitz schreibt:

Die Überbetonung der historischen Entwurzelung und der hybriden Identitäten [...] läuft weiterhin Gefahr, ein normatives Modell (homogene kulturelle Identitäten) durch ein anderes (Hybridität) zu ersetzen, die spezifischen Differenzen zwischen einer nicht auf Migration beruhenden modernen Entwurzelung und einer auf Migrationserfahrung beruhenden hybriden Identität zu verwischen und die sozialen Gegebenheiten in Deutschland aus den Augen zu verlieren. (2009, 11)

Hybridität als Konzept ist daher nicht zufriedenstellend. Es gibt nicht *ein* in-between, es gibt zahlreiche Iterationen des kulturellen Austauschs zwischen verschiedenen Kulturräumen: »Weder der Diskurs der Identitätspolitik noch die postkoloniale Theorie kann der Vielfalt der Geschichten, die aus den Grenzübergangspunkten zwischen Sprachen, Kulturen und Glaubens- und Wertssystemen entstehen, gerecht werden« (Seyhan 2012, 54). Kulturelle Begegnungen finden jedoch immer zu einem bestimmten Zeitpunkt, in einem bestimmten historischen Kontext, an einem bestimmten Ort und in einem bestimmten Raum statt (vgl. Lutter 2014, 159). Diese Kontextualisierung muss jedoch behutsam erfolgen, um nicht in die Falle des Determinismus zu tappen: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft müssen als »non-national, non-normative, and [...] non-anthropological« verstanden werden (Solomon 2014, 69).

Bei dem Versuch, die Unbestimmtheit von Hybridität zu vermeiden, ohne deterministisch zu werden, kann die Übersetzung zweifellos eine Schlüsselrolle spielen: »Translation becomes a crucial practice for connecting (universal-

zing) concepts back to historical life-worlds and ›local histories« (Bachmann-Medick 2014, 130). Im Sinne einer konzeptbasierten Methodologie ermöglicht Übersetzung einen theoretischen Zugang, der nicht die ›Hybridität‹ transkultureller Literatur in den Vordergrund stellt, sondern den Dialog zwischen Kulturräumen, der durch die ›De-‹ und ›Reterritorialisierung‹ von Elementen im Kontext verschiedener deutschsprachiger kultureller Raster entsteht. Bei der Übersetzung müssen selbst kleinste Bedeutungseinheiten sorgfältig hinterfragt werden:

It obliges us to ask with each proper name, with each cultural reference, with each stylistic trait, with each idiomatic expression, with each swear word: how similar is this reality to its possible replacement in another language? ... how different? When do differences climb from the trivial to the substantial? (Simon 2006, 12)

Darüber hinaus erkennt das Konzept der Übersetzung die Handlungsfähigkeit der Akteure an, die am und um den Text herum beteiligt sind. Übersetzen ist kein zufälliger Akt, sondern erfordert Absicht und eine gründliche Kenntnis der Sprachen und Kulturen, mit denen man interagiert. Angesichts der Tatsache, dass kultureller Kontakt an bestimmte zeitliche, örtliche und räumliche Orte gebunden ist, kann Übersetzung ein nützliches konzeptionelles Instrument sein, das es ermöglicht, den Schwerpunkt auf den Dialog und die Bewegung zwischen spezifischen kulturellen Räumen zu verlagern, ohne Sprachen und Kulturen als feste, geschlossene oder unveränderliche Einheiten betrachten zu müssen. Diese Nuancierung ist wichtig, da Übersetzung nicht die Einheit der Sprachen voraussetzt:

[T]ranslation is anterior to the unity of language and [...] this unity is posited through the specific representation of translation. It is therefore important to introduce difference in and of language in such a way that we can comprehend translation not in terms of the communication model of equivalence and exchange, but as a form of political labour to create continuity at the elusive point of discontinuity in the social. (Sakai 2009, 71–72)

So betont auch Birgit Neumann die Übersetztheit der Sprache (vgl. 2021a, 20) in Anlehnung an Derridas Konzept des ›monolinguisme de l'autre‹, aus dem sich »die These [ableitet], dass Sprache immer nur angeeignet ist«:

Angesichts dieser Verflechtungen findet Übersetzung, so Derrida, eben nicht nur zwischen Sprachen, sondern vielmehr innerhalb jeder einzelnen Sprache statt. Anders gewendet: Jede Sprache ist bereits eine übersetzte, also eine von kultureller und historischer Übersetzung geprägte Sprache. (2021b, 21)

Zentral für Derridas Auffassung von Übersetzung ist die Tatsache, dass Sprache »niemals Eigentum« ist (Neumann 2021b, 21). Sprachen selbst sind also immer schon übersetzt und Übersetzung ist ein Prozess, der sich innerhalb der Sprachen beobachten lässt. Davon ausgehend soll eine translatorische Lektüre die Präsenz kultureller Übersetzung innerhalb literarischer Texte suchen. ›Inter-‹ oder ›Transkulturalität‹ müssen auf der narrativen Ebene untersucht werden, anstatt sie aus Kriterien wie der Herkunft der Schriftsteller*innen abzuleiten. Translational lesen bedeutet, die komplexen kulturellen Verflechtungen von Texten wahrzunehmen, bei denen bestehende Kategorien oft an ihre Grenzen stoßen. Um den sprachlichen, kulturellen und sozialen Hintergrund eines Textes richtig wahrnehmen zu können, muss in solchen ›scheinbar monolingualen‹ Texten nach Übersetzungsphänomenen gesucht werden, die die Mehrsprachigkeit verschleiern: »Only if we reconstruct the interplay of all these facets of linguistic diversity in a text will we be able to relate it to its linguistic, cultural and social background – and thus to assess its potential politico-cultural agency« (Dembeck 2017a, 6–7). Nur so kann die Macht des monolingualen Paradigmas tatsächlich wahrgenommen werden.

In der Übersetzungstheorie prägte Gideon Toury den Begriff der ›assumed translation‹: Für ihn galt als Übersetzung »any target-language utterance which is presented or regarded as such within the target culture, on whatever grounds« (Toury 1985, 20). Pseudoübersetzungen beschrieb er später folgendermaßen: »Texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having existed« (Toury 2012).²³ Diese Texte werfen viele Fragen zur Zielkultur auf und sind daher für die Translationswissenschaft von besonderem Interesse. Wird ein Text als Übersetzung ›verkauft‹, um Zensurmaßnahmen zu umgehen oder um Neuerungen einzuführen, indem er einer anderen Kultur zugeschrieben wird? Wie wird die Ausgangskultur im Text dargestellt? Letzteres sagt viel über die

23 In ähnlicher Weise haben Pseudoübersetzungen in den letzten Jahrzehnten viel Aufmerksamkeit erfahren (siehe Kaindl und Spitzl 2014; Woodsworth 2018). Dies wird in Kapitel 2.1. weiter ausgeführt.

Wahrnehmung einer fremden Kultur aus – die Rezeption einer Pseudoübersetzung kann demnach besonders aussagekräftig sein (siehe Strümper-Krobb 2018).

Statt nur textzentriert von Pseudoübersetzungen zu sprechen, wenn Texte selbst als solche Pseudoübersetzungen fungieren, schlägt Brigitte Rath vor, den Begriff als Lesart einzuführen: »Foregrounding a text's imaginary origin in a different culture reads this ›double refraction‹ as already built into a text« (B. Rath 2017, 230). So können transkulturelle Elemente durch diese ›double refraction‹ (vgl. Damrosch 2003, 283) entschlüsselt werden. Im Fall von transkultureller Literatur als Produkt von Migration ist dies eine Lösung, um Kategorien zu vermeiden, die sich auf die Biografie der Autor*innen stützen.

Während Pseudoübersetzung als Lektüre durchaus produktiv ist, kann die Wahl des Begriffs zu Verwirrung führen, da wie schon erwähnt der Begriff Pseudoübersetzung nach Toury in der Übersetzungswissenschaft bereits etabliert ist. Daher wird in der folgenden Analyse das Konzept der ›übersetzten Welten‹ vorschlagen. Aufbauend auf Mary Louise Pratts ›contact zones‹ beschreibt Sherry Simon Situationen aus der realen Welt als ›translation zones‹: »Translation zone‹ refers to an area of intense interaction across languages« (Simon 2013, 181; siehe auch Cronin und Simon 2014). Dieselben Räume werden von Michael Cronin als ›translation spaces‹ bezeichnet: »multilingual, multi-ethnic urban space as first and foremost a translation space« (Cronin 2006, 68). Jüngst hat sich Simon auch mit ›translation sites‹ beschäftigt – damit sind Orte wie Hotels, Kirchen oder Brücken gemeint, an denen ähnliche kulturelle und sprachliche Überschneidungen innerhalb von ›translation zones‹ bzw. ›translation spaces‹ festzustellen sind (siehe Simon 2019). Emily Apter hat den Begriff für die Komparatistik übernommen, und beschreibt die ›translation zone‹ als eine

zone of critical engagement that connects the ›l‹ and the ›n‹ of transLation and transNation. The common root ›trans‹ operates as a connecting port of translational transnationalism [...] as well as the point of debarkation to a cultural caesura – a trans——ation – where transmission failure is marked. (Apter 2006, 5)²⁴

Der Begriff ›Zone‹ soll eine Analyse ermöglichen, die nicht innerhalb nationaler Grenzen verortet werden kann: »Zone‹ responds to the need to

24 Interpunktion aus dem Original übernommen.

situate translation activity within clearly delimited geographies which are not framed by the nation« (Simon 2013, 182). In den folgenden Analysen spielt das Nationale keine zentrale Rolle, kann aber auch nicht gänzlich ausgeklammert werden, da Nationen als Analysekategorie nach wie vor existieren. ›Nationen‹ sind nur insofern relevant, als sich ›Nationalliteraturen‹ noch stark an diesem Konzept orientieren. Simon betont jedoch, dass Apters »*The Translation Zone* (2006), while exploring practices of hybridity and creolization, remains attentive to Pratt's emphasis on the centrality of conflict in the study of cultural contact« (Simon 2013, 181). Der Begriff der ›Zone‹ ist somit politisch und polemisch von Diskussionen über Konflikte geprägt.²⁵

Bereits in früheren Jahren hatte Sherry Simon ihren Übersetzungsbegriff erweitert, um auch literarische Texte als Übersetzungen zu berücksichtigen – damit wurde auch der prozessuale Charakter dieser Übersetzungen betont:

[...] I give translation an expanded definition in this book: writing that is inspired by the encounter with other tongues, including the effects of creative interference. Understood as a process rather than as product, translation becomes an important tool for analysing cultural contact. As a process that includes direction or vectoriality (always including the ›from‹ and the ›to‹ of cultural interactions), it is a dynamic and subtle tool for tracking the elements that come together in cultural contact. It puts emphasis on the movements that give birth to transfer and interrelations, the ›couplings, fusions and interpenetrations‹ that result from the ›fractures and entanglements‹ of history (Pratt 2002, 33). (2006, 17)

Mit Simon werden die Romane im vorliegenden Korpus als Übersetzungen beschrieben, in denen Szenen des Alltagslebens in diesen ›Übersetzungszonen‹ und ›Übersetzungsorten‹ betrachtet werden (siehe Simon 2012; Cronin und Simon 2014). Innerhalb der Texte findet ein ›worldmaking‹ oder ›worldbuilding‹ statt, das in und aus kulturellen Übersetzungsprozessen entsteht. David Herman baut auf Nelson Goodmans Modell der ›ways of worldmaking‹ auf und verwendet den Begriff ›storyworld‹: »I use the term *storyworld* [Herv. i.O.] to refer to the world evoked implicitly as well as explicitly by a narrative [...] storyworlds are mental models of the situations and events being recounted –

25 Auch wenn in der Analyse nicht der Fokus darauf gelegt wird, sollen der russische Angriff auf die Ukraine ab Februar 2022, die Kriege in Abchasien und in Südossetien sowie der Konflikt zwischen Armenien und Aserbaidschan, der auch in *Hier sind Löwen* thematisiert wird, an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.

of who did what to and with whom, when, where, why, and in what manner« (Herman 2009, 72–73; vgl. Goodman 1978).

In der Literatur werden Welten geschaffen. In Anlehnung an Ottmar Ettes Konzept des ZwischenWeltenSchreibens werden die Texte hier als übersetzte ›Welten‹ beschrieben, wobei diese ›Welten‹ sowohl im literarischen Sinne des ›worldmaking‹ als auch im Sinne unabschließbarer ›Kulturen‹ verstanden werden können, die Ette als ›ZwischenWelten‹²⁶ bezeichnet (Ette 2005, 15). Diese Übersetzungswelten bestehen aus mehreren sich überlappenden kulturellen Rastern.²⁷ Sie entstehen in und aus der Übersetzung und in den literarischen Texten selbst finden sich diese Übersetzungen. Die Methode ergibt sich aus der Beschäftigung mit den Texten: Eine Lektüre, die Übersetzungen aus der ›wirklichen‹ Welt mit Übersetzungen innerhalb der Texte verbindet.

Der Idee der kulturellen Übersetzung folgend wird hier vorgeschlagen, auch Phänomene des Kulturtransfers jenseits der sprachlichen Ebene wahrzunehmen. So werden in transkulturellen Texten mehrere Sprachen gleichzeitig gesprochen und gleichzeitig kulturelle Elemente auf unterschiedliche Weise übersetzt, wodurch die Erzählung des Romans den Lesenden nur auf Deutsch vorliegt. Anstatt Übersetzung nur in mehrsprachigen Texten zu suchen, sollte Übersetzung als zentraler Prozess transkulturellen Schreibens betrachtet und auch dort gesucht werden, wo sie nicht auf den ersten Blick sichtbar ist. Denn Übersetzung ist in den meisten Fällen unsichtbar.

Im zweiten Kapitel werden die theoretischen Grundlagen näher erläutert. Nach einer Aufstellung der historischen Entwicklung wichtiger ›turns‹, die die kultur- und literaturwissenschaftliche Forschung in den letzten Jahrzehnten geprägt haben (Kap. 2.1), wird die Verwendung von Übersetzung als Begriff und Metapher in der bisherigen Forschung kritisch hinterfragt (Kap. 2.2) und das Konzept der exkludierten Mehrsprachigkeit als Übersetzung eingeführt (Kap. 2.3). Im Anschluss daran werden für die translatorische Lektüre zentrale Konzepte erläutert: Vielfalt der Adressierten (Kap. 2.4.1), Kultur als Raster (Kap. 2.4.2) und verschiedene Formen der Übersetzung (Kap. 2.4.3). Diese

26 Die bereits in Kapitel 1.1 eingeführten ›ZwischenWelten‹ versteht Ette als »dynamische Raum-Zeit-Konfigurationen, die sich überschneidende, durch komplexe Grenzlinien charakterisierte Zwischenwelten im Transit zu erkennen geben« (Ette 2005, 15).

27 Hier sei noch einmal auf André Lefevere verwiesen, der von ›cultural grids‹ spricht, wenn er Texte in Bezug auf Übersetzungen verorten möchte. Als Entität ist ein kulturelles Raster die Summe einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Ortes oder Raumes. Dieser Begriff wird im Kapitel 2.4.2. näher erläutert.

drei Konzepte sind zentral für eine Lektüre, die sich mit Übersetzungsprozessen innerhalb von Texten beschäftigt. Abschließend wird die Omnipräsenz der kulturellen Übersetzung noch einmal betont, um dann die Analysen anzuleiten (Kap. 2.5).

Das dritte Kapitel behandelt Nellja Veremejs *Berlin liegt im Osten* (2013). Der Roman zeichnet ein komplexes Bedeutungsgeflecht von Bewegungen auf mehreren kulturellen Rastern, die sowohl zeitlich als auch räumlich sind und von Bedeutungsverschiebungen zeugen. Auf der Ebene des textuellen Rasters geben die Bezüge zum Berliner Alexanderplatz einen Hinweis auf die Verortung als Berlin-Roman. Da der Text autobiografische Bezüge aufweist, kann er als Metareflexion über das Schreiben als Migrantin betrachtet werden. Die Erzählerin geht davon aus, dass für das Schreiben ein gewisses Sprachniveau erforderlich ist und auch wenn sie ihre fehlerhafte deutsche Sprache thematisiert, wird diese im Roman in fehlerfreies Standarddeutsch übersetzt.

Das vierte Kapitel ist Katarina Poladjans Roman *Hier sind Löwen* (2019) gewidmet, der die Notwendigkeit der Übersetzung im diasporischen Kontext thematisiert. Für die Protagonistin entfaltet sich ihre sich ständig verändernde und nicht fixierte Identität in vielen Leerstellen: Sie hat keine endgültige Antwort darauf, was ihre Identität ist. Das Nicht-Verstehen, mit dem sie in Armenien konfrontiert ist, ermöglicht ihr den Zugang zu anderen, indem sie auf deren Übersetzung angewiesen ist. In diesem Roman erfolgt der Zugang der Protagonistin zur armenischen Sprache über ihre Materialität. Als Buchbinderin setzt sie sich aktiv für die Erhaltung alter Schriften ein, wie unter anderem alter Bibelhandschriften, die innerhalb armenischer Familien überliefert wurden.

Das fünfte Kapitel befasst sich mit Nino Haratischwilis *Das achte Leben (Für Brillka)* (2014). Der Roman richtet sich an gleich zwei Adressierte: die Nichte der Erzählerin als Adressierte der Erzählung und die deutschsprachigen Adressierten außerhalb der Erzählung. Die schleifenförmige Struktur der Erzählung, die sich am Anfang und am Ende wiederholt, eröffnet Raum für Veränderungen, die einer epistemologischen Emanzipation gleichkommen, in der Kultur, Wissen und kulturelle Produktion in Frage gestellt und neu interpretiert werden. Emanzipation findet auch statt, indem die Familiengeschichte auf Deutsch geschrieben wird, einer Sprache, die eine Außenperspektive ermöglicht. Hier ist die Autorschaft auch Auslöser eines Emanzipationsprozesses, indem die Tante für ihre Nichte die Familiengeschichte aufschreibt und sie damit auffordert, sich davon zu lösen und für sich selbst ein neues Kapitel zu schreiben.

Das sechste Kapitel handelt von Olga Grjasnowas *Die juristische Unschärfe einer Ehe* (2014). Die politische und gesellschaftliche Situation in Deutschland wird in diesem Roman aus einer distanzierten Perspektive betrachtet und gewissermaßen rückübersetzt. Für die drei Hauptfiguren scheint es keine starke emotionale Bindung an eine bestimmte Muttersprache zu geben – ihre Mehrsprachigkeit ist gegeben und wird nicht thematisiert. Vielfältiges und heterogenes Wissen wird in diesem Roman durch die Erzählstimme in der Übersetzendenrolle vermittelt. Auf diese Weise werden kulturelle und politische Zusammenhänge durch die Erzählstimme in konzeptuelle und textuelle Raster eingeordnet. Einige Haupt- und Nebenfiguren fungieren ebenfalls als Übersetzende, die für die deutschsprachigen Adressierten des Romans Übersetzungen auslösen oder die Zugehörigkeit der Protagonist*innen kontextualisieren.

2. Theoretische Überlegungen zum Nutzen der Übersetzung als Konzept

Die vorliegende Studie stützt sich auf theoretische Ansätze, die im Zuge einiger ›turns‹ in den Kultur- und Literaturwissenschaften stattgefunden haben. Das Ziel ist nicht unbedingt einen ›translational turn‹ zu vollziehen, sondern vielmehr eine Brücke zwischen Übersetzungstheorie und Komparatistik zu schlagen. Insofern knüpft es an die Kritik des ›translational turns‹ vieler Übersetzungswissenschaftler*innen an, die unter anderem die Undefiniertheit des Übersetzungskonzepts bzw. dessen Verwendung als reine Metapher bedauern. Im Folgenden wird zunächst eine Genealogie der verschiedenen ›turns‹ vorgeschlagen, die zum ›translational turn‹ geführt haben. Anschließend wird der ›translational turn‹ in den Kultur- und Literaturwissenschaften vorgestellt und mit einem Überblick über die jüngste Kritik von Übersetzungstheoretiker*innen an dieser Entwicklung ergänzt. Darauf folgt eine Darstellung des Konzepts der exkludierten Mehrsprachigkeit, wobei dessen Potenzial als Untersuchungsobjekt für eine translatorische Lektüre beleuchtet wird. Nach einer kurzen Erläuterung einiger Konzepte, die für die Lektüre der übersetzten Welten von zentraler Relevanz sind, wird das Potenzial der translatorischen Lektüre insbesondere für das vorliegende Korpus zusammenfassend erörtert.

2.1 Der ›translational turn‹ in der Kultur- und Literaturwissenschaft

Lange Zeit galt – zumindest im Westen (siehe Sakai 1997; Sakai und Solomon 2006) – eine Definition von Übersetzung, die stark auf Treue und der Frage der Äquivalenz beruhte. Eine Übersetzung war demnach die Übertragung eines Originals in einer ersten Sprache in eine zweite Sprache. Im deutschsprachigen Raum gilt Schleiermachers *Über die verschiedenen Methoden des Überset-*

zens ([1813] 1838) als eine der wichtigsten historischen Auseinandersetzungen mit dem Thema.¹ Seine Unterscheidung zwischen Entfremdung und Einbürgerung beeinflusst die Translationswissenschaft bis heute (vgl. Bassnett 2014, 48; siehe Venuti 1995).

Seitdem hat sich das Verständnis des Übersetzungsbegriffs erheblich erweitert. Das Erscheinen von Walter Benjamins berühmtem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* im Jahr 1923 gilt bis heute als Wendepunkt in der Übersetzungstheorie, vor allem seit seiner Rezeption in der englischsprachigen Forschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.² Nach dem ›cultural turn‹ in der Übersetzungswissenschaft hat sich die Definition von Übersetzung – und damit auch das Forschungsfeld der Übersetzungswissenschaft selbst – deutlich weiterentwickelt (vgl. Zwischenberger 2023, 4–5). Für Itamar Even-Zohar, der die Polysystemtheorie in Anlehnung an Bourdieu entwickelt hat (siehe Even-Zohar 1990b, 1990c), sind ›translatorische Beziehungen‹ nicht auf ›aktualisierte Texte‹ zu beschränken (vgl. Even-Zohar 1990a, 75). Dies bedeutet im Wesentlichen, dass das Lesen von Werken im Original, wenn die Originalsprache für den Leser eine Fremdsprache ist, eine ähnliche Erfahrung darstellt wie das Lesen des fremdsprachigen Werkes in einer übersetzten Version (vgl. Ning und Domínguez 2016, 294; siehe auch Koda 2012).³ Auch beim Lesen kann also eine ›translatorische Beziehung‹ stattfinden ohne dass der Text eine Übersetzung ist. Die systematische Analyse des Phänomens Übersetzung ist dennoch vergleichsweise neuartig.

Die Translationswissenschaft hat sich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etabliert. James Holmes verwendete 1972 als erster den Begriff ›translation studies‹ (vgl. Bassnett 2011, 17). Kurz darauf, in den 1980er Jahren, stellte die Translationswissenschaft das Verständnis von Übersetzung als Praxis in Frage und entwickelte viele neue analytische Kategorien, die sich von einem rein linguistischen Verständnis von Übersetzung entfernten und die Übersetzung als kulturelle Aushandlung in den Mittelpunkt stellten (siehe Shadd 2012). Diese Tendenz wird als ›cultural turn‹ in der Translationswissenschaft bezeichnet (vgl. Zwischenberger 2023, 5). Seit Mitte des 20.

1 Für eine ausführliche Geschichte der Übersetzung bzw. der Übersetzungstheorie, siehe Bassnett und Lefevere 1995; Bassnett 2002; Stolze 2018.

2 Die Bedeutung dieses Textes zeigt sich unter anderem darin, dass er in dieser Periode intensiv kommentiert wurde. Sogar ganze Monografien sind dem Thema gewidmet (vgl. Robinson 2022, 1).

3 Zu Lesenden von multilingualer Literatur, siehe Grutman 2023.

Jahrhunderts werden verschiedene Entwicklungen sowohl in den angloamerikanischen ›cultural studies‹ als auch in den deutschen Kulturwissenschaften als ›turns‹ bezeichnet (vgl. Bachmann-Medick 2016, 1). Seit Ende der 1990er Jahre ist von einem ›translational turn‹ die Rede. Der Übersetzung als Konzept wird im metaphorischen Sinne die Fähigkeit zugeschrieben, zeitgenössische soziale und gesellschaftliche Phänomene wie Migration und multikulturelle Gesellschaften zu erklären: »[T]ranslation‹ has [...] become a master metaphor epitomizing our present condition humaine, evoking our search for a sense of self and belonging in a perplexing context of change and difference« (Delabastita und Grutman 2005, 23). Tatsächlich wird in den Geistes- und Kulturwissenschaften Übersetzung als ›Linse‹ – das heißt als Konzept und als Metapher – zunehmend verwendet. Sie wird als Handlungsform und soziale Praxis betrachtet, und nicht ausschließlich als Hermeneutik (siehe Buden 2004; Chakrabarty 2007; Fuchs 2009; Bhabha 2012; Bachmann-Medick 2018). Nach Gayatri Chakravorty Spivak ist Übersetzung sogar eine Pädagogik, »in some ways the only pedagogy [...] capable of challenging monolingual protocols in the Euro-American academy«, da sie sich an den Besonderheiten und Unzulänglichkeiten jedes Idioms orientiert (Apter 2022, 4).

Nach Ansicht der Vertretende des ›translational turn‹ hat Übersetzung den Vorteil, dass sie immer eine Kontextualisierung erfordert. Dies bedeutet, dass Kulturen nicht als feste Objekte betrachtet werden können, sondern immer wieder neu definiert werden müssen. Doris Bachmann-Medick verweist auf die frühere Forderung von Susan Bassnett, die Translationstheorie als eine allgemeine Theorie aller Transaktionen zu betrachten:

Today the movement of peoples around the globe can be seen to mirror the very process of translation itself, for translation is not just the transfer of texts from one language into another, it is now rightly seen as a process of negotiation between texts and between cultures, a process during which all kinds of transactions take place mediated by the figure of the translator. (Bassnett 2002, 6; siehe auch Bassnett und Lefevere 1998; Bachmann-Medick 2009)

Bassnett betont hier zu Recht die vermittelnde Rolle der Übersetzendenfigur und damit auch ihre Agentialität im Übersetzungsprozess. Auch Mary Snell-Hornby hat sich mit dem ›translational turn‹ auseinandergesetzt und schreibt der Übersetzung und der Translationswissenschaft die Fähigkeit zu, die menschliche Kommunikation zu verbessern: »Translation studies is

concerned not with languages, objects or cultures as such, but with communication across cultures« (2006, 165–166). In diesem Zusammenhang betont sie auch, dass Übersetzung sowohl als Praxis als auch als Wissenschaft sich im Vergleich zur traditionellen Literaturwissenschaft ständig mit dem Kontext einer Äußerung, eines Diskurses oder eines Textes auseinandersetzen muss:

[W]hat is now a truism in Translation Studies, but by no means self-evident in traditional literary studies, that any discourse, be it of Shakespeare, Homer, Stoppard or Tagore, does not simply exist ›as such,‹ but is always relative to its immediate situation in time and place. (Snell-Hornby 2006, 165)

Dabei wird nicht nur der kulturelle Kontext der Textentstehung berücksichtigt, sondern darüber hinaus auch der Produktions- und Rezeptionskontext. Alle diese Kontexte können bei der translatorischen Lektüre eine Rolle spielen.

Wie bereits angedeutet sind nicht nur Sprachen und Kulturen, sondern auch die Kommunikation zwischen Kulturen Gegenstand der Translationswissenschaft: »[I]t allows larger complexes of communication like cultural transfer, the transmission of concepts, cultural dialogue or cultural comparison to be almost microscopically dissected« (Bachmann-Medick 2012b, 28; siehe auch Snell-Hornby 2009). Es ist daher sinnvoll, den Begriff der Übersetzung als ein weiter gefasstes Konzept zu verwenden, um nicht nur den Gegenstand der Sprache zu betrachten:

The globalization of world society, in particular, demands increased attention to mediation processes and problems of transfer, in terms both of the circulation of global representations and ›travelling concepts‹ and of the interactions that make up cultural encounters. Here, translation becomes, on the one hand, a condition for global relations of exchange (›global translatability‹), and on the other, a medium especially liable to reveal cultural differences, power imbalances and scope for action. (Bachmann-Medick 2009, 2)

Nach Bachmann-Medick müsse der Übersetzungsbegriff drei Phasen durchlaufen, um von einem ›translational turn‹ sprechen zu können: »(1) expansion of the object or thematic field; (2) metaphorisation; (3) methodological refinement« (Bachmann-Medick 2012b, 26). Diese ›methodische Verfeinerung‹ würde es der Übersetzung ermöglichen, eine wirkliche Interdisziplinarität zu erreichen, und nicht nur, wie Mieke Bal es nennt, eine ›lose Übertragung‹ des

Konzepts – sonst könnte man nicht von Interdisziplinarität sprechen (vgl. Bal 2009, 17).

Während die ersten beiden Phasen eines ›turns‹ in den Literatur- und Kulturwissenschaften bereits stattgefunden haben, steht eine systematische ›methodologische Verfeinerung‹, die Konzepte und Methoden der Translationswissenschaft als Analyseschlüssel in andere Disziplinen exportieren würde, noch weitgehend aus. So bleibt die translationswissenschaftliche Forschung in diesem Kontext von Wissenschaftler*innen anderer Disziplinen weitgehend unbeachtet. Nach Dilek Dizdar ist der ›translational turn‹ jedoch erst dann vollzogen, wenn ›translation proper‹, also die Praxis des Übersetzens, zum Bezugspunkt wird (vgl. Dizdar 2009, 90).⁴ Um den ›translational turn‹ aus seiner metaphorischen Phase herauszuführen, ist es daher notwendig, die Forschungsergebnisse der Übersetzungswissenschaft anzuwenden.

Komparatistik und Übersetzung sind seit jeher eng miteinander verbunden. Viele bekannte Übersetzungswissenschaftler*innen sind bzw. waren zugleich auch Komparatist*innen, wie beispielsweise Mary Snell-Hornby, Susan Bassnett, André Lefevere oder Naoki Sakai. Diese enge Verwandtschaft blieb jedoch lange Zeit eine einseitige Beziehung: In der Übersetzungswissenschaft wurde der Literatur besondere Aufmerksamkeit geschenkt, während in der Komparatistik trotz der selbstverständlichen Mehrsprachigkeit des Korpus die Frage der Übersetzung lange Zeit unbeachtet blieb. Erst als im Jahr 1995 ein Sonderheft der Zeitschrift *Comparative Literature* erschien, wurde die Komparatistik »vielleicht zum ersten Mal« aus der Perspektive der Übersetzungswissenschaft betrachtet (vgl. Ning und Domínguez 2016, 288–289). In seiner Einleitung zu dieser Sonderausgabe bemerkt Lefevere, dass diese Beziehung keine vielversprechenden Anfänge hatte, da die Entstehung der Komparatistik in die Zeit der nationalistisch orientierten Romantik fällt (vgl. Lefevere 1995, 1).

Der Begriff der Übersetzung hat sich in der Literaturwissenschaft in den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren fest etabliert. In Abkehr von einer rein literaturwissenschaftlichen Theorie beschäftigte sich Emily Apter auch mit Übersetzungssituationen aus der realen Welt: Kriegsgebiete, Nachrichtensender, und die Geburt der Komparatistik als Disziplin (siehe 2006). Später setzte sie sich für die Unübersetzbarkeit und gegen eine Weltliteratur ein, die sie als Konsequenz des Neoliberalismus auffasst (siehe Apter 2013). Sie ruft auch zu

4 Zur Wechselwirkung zwischen Übersetzungstheorie und -praxis beschäftigt, vgl. Kadiu 2019, 2.

einer Philosophie der Übersetzung auf, die Übersetzung nicht nur als Metapher für Transfer, sondern auch als Denkweise und Heuristik begreift:

[...] let there be a philosophy of translation: a branch of philosophy that recognizes translation as an important heuristic [...] and that philosophizes translation as a medium of writing, thinking, and producing rather than as a loose metaphor for transcoding, interpreting, or transcribing. (vgl. 2010, 51)

In der Germanistik hat Azade Seyhan auch das Schreiben transnationaler Autorinnen »sowohl in der Fremde als auch zu Hause als eine Form der kulturellen Übersetzung« (Seyhan 2012, 54) beschrieben. Dieser Trend hat sich in den letzten Jahren bestätigt. Im Jahr 2021 ist der Sammelband *Die Sichtbarkeit der Übersetzung* von Birgit Neumann erschienen (siehe 2021a). Anfang 2022 wurde eine »Special Issue« des *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* mit dem Thema »Untranslatability: A Problem, or a Practice?« Gayatri Chakravorty Spivak zu ihrem 80. Geburtstag gewidmet (siehe »Untranslatability: A Problem, or a Practice?« 2022«). 2024 erschien in der Zeitschrift *Studies in 20th & 21st Century Literature* eine »Special Focus Section« zum Thema »Translating Multilingualism« mit Yasemin Yildiz and Bettina Brandt als Gastherausgeberinnen (vgl. Yildiz 2024). Diese Veröffentlichungen der jüngeren Vergangenheit belegen, dass in der literaturwissenschaftlichen Forschung nach wie vor Interesse am Phänomen der (kulturellen) Übersetzung besteht.

Rebecca Walkowitz geht in ihrer Aneignung des Konzepts für die Komparatistik noch einen Schritt weiter, indem sie die Begriffe des »native reader« und »native writer« dekonstruiert, um die traditionelle Grenze zwischen »eingeborenen« und »fremden« Lesenden bzw. Autor*innen zu verwischen. Dies zeigt sie anhand von Texten, die an mehr als einem Ort angesiedelt und in mehr als einer Sprache verfasst zu sein scheinen oder sich gleichzeitig an mehrere Zielgruppen wenden (vgl. Walkowitz 2015, 6; siehe auch Kellman 2020). Sie plädiert für eine »translatorische Perspektive«, die sie »reading in translation« nennt. Dies würde unter anderem bedeuten, dass alle Texte als Übersetzungen gelesen werden:

Reading originals the way we read translations would mean treating every text as if its location were not similar with our own. We would want to keep in mind the presence of several languages and nonstandard uses of language. But we would also pay attention to the appearance of variant editions, histor-

ical changes to the meanings of language and the relationship among languages, paratextual features of the work, and the kinds of collaboration that have contributed to the work's ongoing production and circulation. (Walkowitz 2015, 177)

Diese Auffassung von Texten als ›born translated‹ beruht also auf einer Analyse, die sowohl den Inhalt als auch die Rezeption der Texte berücksichtigt. Die vorliegende Studie befasst sich zwar nicht primär mit der Rezeption von Texten, stellt aber im Sinne des Ansatzes von Walkowitz die Frage nach der Existenz mehrerer Leserschaften, die den Texten innewohnen.

Im letzten Jahrzehnt wurden darüber hinaus erste Grundlagen für eine neue Teildisziplin der Translationswissenschaft gelegt, die sich auf vielfältigste Weise mit ›Übersetzenden‹ und den von ihnen verfassten Texten befasst: Transfiktio(n) (›transfiction‹) (siehe B. Rath 2013; Babel 2015; Ben-Ari et al. 2016; Woodsworth 2018). Judith Woodsworth schreibt der Transfiktio(n) das Potenzial zu, »insights into problematic personal or social situations such as displacement, migration and hybridity, all characteristic of this modern world« zu bieten (Woodsworth 2018, 2). Ziel ist es, das Feld der Übersetzungstheorie zu erweitern und die Erkenntnisse der Translationswissenschaft in andere Disziplinen zu übertragen. Damit wäre der ›translational turn‹ vollzogen (vgl. Woodsworth 2018, 2–4; siehe auch Tymoczko 2007). Mit einer Tagungsreihe⁵ wurde versucht, Transfiktio(n) als neue Teildisziplin in der Translationswissenschaft zu etablieren. In den ersten beiden Tagungsbänden widmen sich die meisten Beiträge den Figuren der Übersetzenden und der Dolmetschenden in der Literatur. Im dritten Tagungsband wird das Konzept in einem noch weiteren Sinne verstanden: Hier finden sich Beiträge zu Themen wie Übersetzung im Schreiben und Diskurs von ›Nicht-Übersetzenden‹, der Rolle von frühen Übersetzungen in der Rezeption (älterer Texte) sowie zu verschiedenen Formen von Pseudo-Übersetzungen (siehe Judith Woodsworth, Véronique Béghain, Sabine Strümper-Krobb und Katrien Lievois in Woodsworth 2018).

Ein Phänomen, das häufig unter dem Begriff ›transfiction‹ analysiert wird, ist die ›Pseudoübersetzung‹. Wenn »producers of texts« versuchen, das

5 Im Jahr 2011 fand in Wien die erste Tagung zu ›Transfiktio(n)‹ statt (siehe »Conference on Fictional Translators in Literature and Film« o.J.). Daraufhin fanden 2013 in Tel-Aviv (siehe »Beyond Transfiction: Translators and (Their) Authors« o.J., o. S.), 2015 in Montréal (siehe »Transfiction 3« o.J., o. S.) und 2017 in Guangzhou (siehe »International Conference on Transfiction 4: Images as Translational Fictions« o.J., o. S.) drei weitere Tagungen statt.

Bewusstsein der Lesenden über »the positions translations and translators, as well as the activity of translation as such, are allotted in the culture and the functions they may fulfill« (Toury 2012, 29) zu manipulieren, um Texte so zu verfassen, als wären sie Übersetzungen, manipulieren sie im Wesentlichen das, was Gideon Toury das »source-text postulate« nennt, das auf der Annahme beruht »that there is another text, in another culture/language, which has both chronological and logical priority over it« (2012, 47). Nach Tourys Definition sind Pseudoübersetzungen »fictitious translations« (2012, 47), die auf ihrer Beziehung zu einem imaginären Original basieren. Diese fiktiven Übersetzungen werfen Fragen über die Natur von Übersetzungen als Produkte auf, insbesondere über ihre Rolle in der vermeintlichen Zielkultur sowie über die Annahmen, die sie über die postulierte Ausgangskultur des imaginären Originaltextes vermitteln.⁶

In Abkehr von Tourys textzentriertem Modell schlägt Brigitte Rath vor, Pseudoübersetzung auch als Lektüre zu verstehen. Texte als Pseudoübersetzungen zu lesen setzt voraus, dass die Texte, auch wenn es kein Original oder eine Übertragung von einem Text in einen anderen gibt, in einer Weise gelesen werden müssen, die der sprachlichen und kulturellen Grenzüberschreitung Rechnung trägt, die allen Texten inhärent ist – sei es aufgrund ihrer Produktionsbedingungen, ihres Inhalts oder ihrer Rezeption. Dies ist besonders wichtig für die Analyse transkultureller Narrative. Statt die Texte an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit zu verorten, kann sich die Lektüre auf die komplexen kulturellen Verflechtungen konzentrieren, die ihrer Entstehung zugrunde liegen. Auf diese Weise werden die Texte sowohl als Originale interpretiert als auch als »a translation pointing toward an imagined original, produced in a different language for a different audience« (B. Rath 2017, 230).

Wenn scheinbar einsprachige Texte nicht auf Spuren anderer Sprachen untersucht werden, bleibt die Dominanz der Hauptsprache unhinterfragt (vgl. Walkowitz 2017, 109). Es gibt zwar Texte, die diese Dominanz herausfordern, indem sie Mehrsprachigkeit für stilistische Effekte nutzen, aber wenn man sich nur auf diese Fälle konzentriert, reduziert man sprachliche Entscheidungen auf eine Frage der Ästhetik. Sprachliche Experimente dieser Art, auch wenn sie literarisch sehr wertvoll sind, bilden jedoch eher die Ausnahme, da die meisten Texte – und ihre jeweiligen Autor*innen – nicht in der

6 Zur metafiktionalen Dimension der Pseudoübersetzung, siehe Vanacker und Toremans 2016.

Lage sind, die Dominanz der Einsprachigkeit in Frage zu stellen. Tatsächlich bewegen sich die meisten Autor*innen in einem literarischen System, das sie dazu zwingt einsprachige Texte zu verfassen (vgl. Gramling 2016, 137). Wie Übersetzungen sind auch diese Originale bereits vor ihrer Veröffentlichung »always already mediated« (Venuti 2019, 40).

In diesem Teilkapitel wurde gezeigt, wie sich der Übersetzungsbegriff in den letzten zwanzig Jahren in den Literatur- und Kulturwissenschaften durchgesetzt hat und wie er gegenwärtig immer wieder neue Impulse setzt. Im folgenden Abschnitt wird auf drei Kritikpunkte eingegangen: Erstens wird die Verwendung der Metapher ohne Rückgriff auf Übersetzungstheorien problematisiert. Zweitens wird die mangelnde Begriffsbestimmung von »kultureller Übersetzung« diskutiert und drittens wird die in jüngster Zeit vermehrt zu beobachtende Verwendung des Begriffs der Unübersetzbarkeit kritisch beleuchtet.

2.2 Übersetzung. Zwischen Metapher, Undefiniertheit und (Un-)übersetzbarkeit

Ob ein »translational turn« tatsächlich vollzogen wurde, hängt von der Frage ab, ob die Disziplin der »translation studies« Impulse und Methoden (vgl. Snell-Hornby 2006, 72) aus anderen Disziplinen mehr importiert als exportiert. Klaus Kaindl unterscheidet drei Phasen dieser Interdisziplinarität in der Übersetzungswissenschaft, die er »imperialistische«, »importierende« und »reziproke« Interdisziplinarität nennt (vgl. Kaindl 2004, 64–65).

In der Phase der imperialistischen Interdisziplinarität werden zunächst »[s]tatt gleichberechtigte Kooperation anzustreben« (Kaindl 2004, 64) Methoden und Theorien aus der Linguistik übernommen. Die Phase der importierenden Interdisziplinarität erfolgt, indem das Wissen für eine Disziplin gewonnen wird, während die andere Disziplin lediglich als Werkzeuglieferant fungiert. Schließlich setzt die Phase der reziproken Interdisziplinarität eine gleichberechtigte Zusammenarbeit der Disziplinen voraus und fördert die systematische Entwicklung theoretischer und methodischer Konzepte für Forschungsaufgaben (vgl. Kaindl 2004, 64–65). Wie im Folgenden gezeigt wird, hat sich die Reziprozität trotz der Popularität des Begriffs in der Forschung seit Beginn des »translational turn« noch nicht durchsetzen können.

Auch Michael Cronin hatte bereits früher darauf hingewiesen, dass die Forschung zur ›kulturellen Übersetzung‹ oft noch keinen Bezug zur bestehenden translationswissenschaftlichen Forschung herstellt:

The nomadic character of translation studies is its strength in terms of disciplinary openness but it is also a source of marginalization, as evidenced in the recent work of James Clifford who managed to completely ignore the entire body of scholarly work on translation in a work allegedly discussing the question of translation and travel. (2000, 4)

Dies wird unter anderem am Beispiel von Emily Apter gezeigt. Wie bereits erwähnt, beschäftigt sie sich seit zwanzig Jahren intensiv mit dem Begriff der Übersetzung. In einer früheren Monografie bezieht sie sich jedoch bezüglich der Übersetzungstheorie ausschließlich auf Walter Benjamin, Gayatri Chakravorty Spivak, Paul de Man und Jacques Derrida (siehe Apter 2006). Auch wenn sie von ›translation theory‹ spricht, werden nur Benjamin und Barbara Johnson erwähnt und nicht Übersetzungstheorie oder ›translation studies‹ als Forschungsfelder. Ähnliches gilt für Apters 2013 erschienene Monografie *Against World Literature*. Dort wird die Translationstheorie nur in der Einleitung erwähnt, an einer Stelle klingt es gar wie eine Grabrede, da sie von diesem Forschungsfeld nur in der Vergangenheitsform spricht: ›Translation studies' particular appeal derived from its ability to respond to a planetary remit without sacrificing engagement with the world's languages‹ (Apter 2013, 4). Einzig Derrida wird durchgängig für seine Theoretisierung der Übersetzung erwähnt.

Cornelia Zwischenberger schreibt 2017 in einem Aufsatz mit dem aussagekräftigen Untertitel »Wanted: Translaboration!«, dass Übersetzung als Metapher verwendet wird, andere Disziplinen aber bisher nur die Metapher übernommen haben ohne sich für die Forschung und Theorie aus der Translationswissenschaft zu interessieren (vgl. Zwischenberger 2017, 388). Eine Kritik der mangelnden Differenziertheit des Begriffs ›kulturelle Übersetzung‹ findet sich auch bei Christina Lutter und Sarah Maitland. Letztere beschreibt das Konzept als »evocative and yet frustratingly abstruse« (Maitland 2017, vii; siehe auch Lutter 2014). Auch Brian James Baer bedauert als Übersetzungswissen-

schaftler, dass sich Komparatist*innen seiner Meinung nach zu weit vom ›fact of translation‹⁷ entfernt haben:

Only when we refuse to abstract or impoverish translation can we move definitively past Romantic concepts of ineffability and loss in favor of an understanding of translation as a complex generative site of negotiation and world-making, the very place at which ›newness enters the world.‹ (2020, 158)

Die Kritik von Baer ist besonders zutreffend. Im Grunde besteht das Problem mit der kulturellen Übersetzung als Metapher vor allem darin, dass viele dieser Analysen, die sich dem Begriff rein metaphorisch annähern, zugleich ein veraltetes Verständnis des Begriffs aufrechterhalten. Was bei einer solchen Sichtweise übersehen wird, ist die Tatsache, dass Übersetzung in erster Linie eine kreative Arbeit ist, die die beteiligten Sprachen (oder Kulturen) formt oder verändert. Hier ist es wichtig, die Zweiseitigkeit des Prozesses zu betonen. Die Übersetzung ist nicht etwas ›Drittes‹, das außerhalb des kulturellen Raums der Ausgangs- oder Zielsprache entsteht, sondern sie ist eng mit beiden (oder möglicherweise mehreren) Sprachen und Kulturen verbunden. Sie beeinflusst sie und existiert nicht unabhängig von ihnen.

Dennoch ist oft von einem ›Dritten‹ die Rede. Auch Birgit Neumann schreibt, dass »Übersetzungen sich als offene Prozesse der Bedeutungsübertragung verstehen [lassen], bei denen durch sprachliche Kreativität, semantischen Transfer und Verknüpfung Neues, also ein Drittes, entsteht« (Neumann 2021b, 11). Neumanns Übersetzungsbegriff liegt jedoch bereits ein Begriffsverständnis zugrunde, das die Instabilität von Sprachen und Kulturen als sich ständig wandelnde Objekte in den Vordergrund stellt: »Impliziert sind damit die Instabilität und Polyvalenz innerhalb jeder einzelnen Sprache, ›[t]he existence of two languages within a single language‹ (Guldin 2016, 20), die den Wechsel und Übergang zwischen dem Wörtlichen und Figürlichen allererst ermöglicht« (Neumann 2021b, 11–12).

Ähnlich warnt Maria Tymoczko vor der üblichen räumlichen Metapher, auch wenn Übersetzung zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen

7 Mit ›fact of translation‹ meint er die Übersetzung als Praxis, was Dilek Dizdar ›translation proper‹ nennt (vgl. 2009).

stattfindet, und schlägt stattdessen vor, Übersetzung als Transfer zwischen Systemen⁸ zu denken:

In theories of systems, one is seen as acting or operating within a system. In the event that one transcends the limits of a given system, one does not escape systems altogether or fall between systems, but instead one enters another system, generally a larger system that encompasses or includes the system transcended. (2010b, 223)

Dasselbe gilt für die Kultur, denn Kulturen sind komplexe Systeme. Tymoczko weist darauf hin, dass diese Tatsache bereits für die Anthropologie und Ethnografie festgestellt wurde. Wenn beim Übersetzen der Ausgangstext von der Zielsprache her »befragt« wird, findet kein »Umschalten« von einem Sprachsystem in ein anderes statt. In der Transzendenz der sprachlichen »codes« befindet sich die übersetzende Person in einem formalen System, das beide Sprachsysteme umfasst (vgl. Tymoczko 2010b, 223). Aus einer literarischen Perspektive können also Romane, die zwei oder mehrere Sprachen und Kulturen umfassen, als »übersetzte Welten« betrachtet werden.

Die Verbreitung der Unübersetzbarkeit als Analysekonzept hat in die wissenschaftliche Diskussion eine essentialistische Sicht der Übersetzung eingebracht, die auf der perfekten Äquivalenz zwischen zwei Wörtern beruht. Das Interesse für Übersetzung als Metapher und Konzept in der Literatur- und Kulturwissenschaft hat sich weiterentwickelt, sodass in den letzten Jahren das Potenzial von »Unübersetzbarkeit« (»untranslatability«) von vielen übernommen wurde. Laut Sherry Simon kann Übersetzung sowohl »cross-cultural dialogue« als auch »failed encounters« erklären:

8 Tymoczko betont auch den Eurozentrismus der räumlichen Metapher. Auch wenn diese historisch begründet ist, entstand sie im spezifischen historischen Kontext einzelner Länder in Europa: »[...] before the modern age, the local nature of knowledge and ideas to be translated was less abstract and philosophical. Indeed, translation of such local knowledge might involve a very concrete crossing of space, for it often presupposed physically transporting yourself (*translating yourself or carrying yourself across* [Herv. i.O.]) to a new place as to learn about the ideas current in that place« (Tymoczko 2010b, 220). Deswegen sollte diese Metapher kritisch betrachtet werden. Äquivalente von »Übersetzung« haben in anderen (nicht-europäischen) Sprachen nicht zwingend die gleiche Konnotation (vgl. Tymoczko 2010b, 221).

Translation was also useful because it served as a figure not only of cross-culture dialogue but also of failed encounters. The will to translate follows the enthusiasms and resistances of history. It creates points of contact in an enduring dialogue that includes zones of silence. The areas where translation breaks down – as a result of indifference or hostility – are equally important to examine. (Simon 2006, 9)

Die Übersetzung scheitert auch im positiven Sinne in mehrsprachigen Situationen »as a result, not of distance, but of excessive contact and interpenetration« (Simon 2006, 9). Das Scheitern der Übersetzung hat somit auch ein analytisches Potenzial.

Spätestens seit der Veröffentlichung von Barbara Cassins *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles* (2004), das zehn Jahre später in einer englischen Übersetzung von Emily Apter erschienen ist, hat sich der Begriff der ›Unübersetzbarkeit‹ stark verbreitet (siehe Apter 2013; Large, Akashi und Józwickowska 2018; Attridge 2021).⁹ Nach Cassins Auffassung sind ›Unübersetzbarkeiten‹ (›intraduisibles‹) nicht per se Begriffe, die sich nicht übersetzen lassen:

Parler d'intraduisibles n'implique nullement que les termes en question, ou les expressions, les tours syntaxiques et grammaticaux, ne soient pas traduits et ne puissent pas l'être – l'intraduisible, c'est plutôt ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire. Mais cela signale que leur traduction, dans une langue ou dans une autre, fait problème, au point de susciter parfois un néologisme ou l'imposition d'un nouveau sens sur un vieux mot: c'est un indice de la manière dont, d'une langue à l'autre, tant les mots que les réseaux conceptuels ne sont pas superposables – avec *mind*, entend-on la même chose qu'avec *Geist* ou qu'avec *esprit*; *pravda*, est-ce justice ou vérité, et que se passe-t-il quand on rend *mimêsis* pas représentation au lieu d'*imitation*? [Herv. i.O.] (2004, xvii-xviii)

9 Dipesch Chakrabarty spricht in *Provincializing Europe* von ›radical untranslatability‹: »The very obscurity of the translation process allows the incorporation of that which remains untranslatable« (Chakrabarty 2007, 76, 86). Emily Apter versteht Übersetzung und Unübersetzbarkeit als ›critical pedagogy‹ (vgl. 2010). Samir Haddad spricht von ›untranslatables as pedagogy‹ (vgl. 2021). Anfang 2022 hat der *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* eine Sonderausgabe zum Thema »Untranslatability: A Problem, or a Practice?« herausgegeben (vgl. 2022).

Mit Deleuze versteht Cassin die Frage der Unübersetzbarkeit als Form der De-territorialisierung:

Notre travail est au plus loin d'une telle sacralisation de l'intraduisible, fondée sur l'idée d'une incommensurabilité absolue des langues et liée à la quasi-sainteté de certaines langues [...] Ni universalisme logique indifférent aux langues, ni nationalisme ontologique avec essentialisation du génie des langues: face à ces deux positions, quelle est la nôtre? Si je devais la caractériser, je parlerais deleuzien: »déterritorialisation«. (2004, xix-xx)

Für Brian James Baer sind die Unübersetzbarkeitsbegriffe von Cassin und mehr noch von Apter eher »symptoms of our cultural malaise« als »constructive interventions« (Baer 2022, 23), die Übersetzung abwerten, indem sie »incommensurability with untranslatability and, by extension, translation proper with transposability« (Baer 2020, 154) verwechseln. Trotz der berechtigten Kritik von Baer ist Apters Verständnis von Übersetzung nicht so essentialisierend, wie er es beschreibt. Apter warnt beispielsweise auch vor ethnonationalistischen Strömungen, die sich aus der Fiktion des Monolingualismus ergeben: »[...] the key to parsing complex tensions between the imperatives of cultural belonging (predicated on psychopolitical investment in a shared linguistic commons), and the negative fallout of attachments to a fiction of monolingualism that lends itself to ethnonationalist identity politics« (2022, 2). Die Unübersetzbarkeit bzw. der Begriff »lost in translation« setzt voraus, dass diejenigen, die Texte im Original lesen, den Text »perfekt« interpretieren und es eine feststehende Bedeutung gibt, die von allen »Muttersprachlern« bzw. allen, die die Sprache »beherrschen«, richtig und eindeutig verstanden wird. Texte werden aber nicht von allen gleich verstanden. Was in der Übersetzung verloren geht, ist vielleicht dasselbe, was vielen Lesenden beim Lesen des Originals verloren geht. Lawrence Venuti wendet sich daher gegen ein instrumentalisierendes Verständnis von Übersetzung, das er in einem Großteil des verbreiteten Verständnisses von Übersetzung vorfindet. Für ihn steht außer Frage, dass das Original mehrere Interpretationen zulässt: »Stop assuming that a source text possesses an invariant form, meaning, or effect; start assuming that a source text can support multiple and conflicting interpretations and therefore an equally heterogeneous succession of translations« (Venuti 2019, 174). Daraus lässt sich wiederum ein Verständnis von Übersetzung ableiten, das nicht auf der Konzeption von Übersetzung als Verlust beruht. Das Spektrum der Unübersetzbarkeit ist für die Analyse lite-

rarischer Texte ohnehin relevant, weil es auch – um mit Benjamin zu sprechen – die ›Aufgabe des Übersetzers‹ sichtbar macht:

[...] even the most common objects, which would seem to be the easiest to translate, that is, the most transposable, may reference quite different prototypes in the minds of target readers [...] Therefore, even in instances where transposability appears possible, the thing referenced is not the ›same,‹ making incommensurability not the exception inevitably undermining the translator's task but the enabling condition of that task. (Baer 2020, 147–148)

Der Prozess der Übersetzung besteht, wie bereits erwähnt, aus Reibungen innerhalb des Bedeutungsspektrums: »Zwischen Verrat, Entstellung und Fehlübersetzungen auf der einen Seite und der notwendigen Offenheit, Transformationskraft und Kreativität der Übersetzung auf der anderen tut sich ein breites Spektrum sprachlicher Entscheidungsmöglichkeiten auf« (Neumann 2021a, 12).

Dabei geht es nicht darum, dass bestimmte Dinge nicht übersetzt werden können. Vielmehr ist Übersetzbarkeit nach Birgit Neumann als »Raum für Interaktion, Verquickung und Verhandlung« zu verstehen (2021a, 14): »Jede neue Übersetzung ist daher Zeugnis für die Übersetzbarkeit des Ausgangstextes; paradoxerweise zeigt sie zugleich dessen Unübersetzbarkeit an, denn sie markiert Vorläufigkeit und weist ihrerseits auf kommende [sic!] Übersetzungen voraus« (Neumann 2021a, 13). Wichtig ist hier der Begriff der Entscheidungsmöglichkeiten¹⁰:

10 Besonders einschlägig ist Chris Campanionis Unterscheidung zwischen Unübersetzbarkeit und ›Übersetzungsresistenz‹. Er betont, dass Übersetzung stets ein instabiler Prozess ist: »Closer attention to the inherent instability of correspondence can remind us: what is untranslatable is not the same as what is resistant to translation. In that resistance – to fidelity, to equivalence, to cultural homogenization and dominance – what is brought to light is a framework for translation that is transparent, not, as Walter Benjamin (1968) desired, to escort an authentic original but in fact to perform as a collaborative act that opens up the processes of its own mediation, relating its passage through borders both national and linguistic, psychic and material. The task of translation thus becomes mobility, where mobility is the remaking of space through our positions within it. What is remade, what is undertaken, what is confronted through this interaction is not just the code – the text, the lingual script – but the source itself: as sovereign, as natural and naturalizing, as pure and absolute« (Campanioni 2022, 73).

Sprachen sind im kulturellen Imaginären verortet und historisch gewachsen; sie bestehen aus kulturell spezifischen Konzepten, die auch im Laufe ihrer Geschichte Bedeutungen, Denotationen und Konnotationen erworben haben, die sich der vollständigen Übersetzbarkeit entziehen. (Neumann 2021a, 12)

So ist die Agentialität der übersetzenden Person eng mit der (Un-)Übersetzbarkeit verbunden. Denn der Übersetzungsprozess ist voller Entscheidungen, die von Übersetzenden kognitiv getroffen werden (siehe Hanenberg 2018). Es gibt keine Universalismen, die Übersetzung ist immer ein Spektrum, ein Netzwerk von Entscheidungen, die sich gegenseitig beeinflussen können. Die Frage ist also: Lassen sich Spuren dieser Entscheidungsprozesse in literarischen Texten beobachten? Wie werden ›kulturelle Objekte‹ in der Literatur übersetzt? Dies können Dinge sein, die im deutschsprachigen Kulturraum keine Entsprechung haben, oder zwar Entsprechungen haben, sich aber als ›falsche Freunde‹ erweisen können. Ziel ist es vor allem, von der Fixierung auf Mangel und Inkommensurabilität wegzukommen und das Potenzial des Begriffs in Bezug auf »negotiation and world-making« auszuloten (Baer 2020, 158).

Entsprechend sollte mehrsprachiges, transkulturelles oder ›migrantisches‹ Schreiben nicht aus einer monokulturellen Perspektive heraus gelesen werden, die diese kulturellen Übersetzungsprozesse – zumindest in ihrer Benennung – als defizitär behandelt. Vielmehr sind diese Texte Übersetzungswelten, in denen das Vertraute ver- und entfremdet wird. Sie bewegen sich in jenem Spannungsfeld zwischen Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit, in dem die Bedeutung von allem in Frage gestellt werden muss, da Bedeutung immer nur vorläufig ist, so wie auch die Beziehungen zwischen verschiedenen Bedeutungen in jeder Kultur und Sprache stets nur vorläufig sind. Es handelt sich um komplexe Sachverhalte, um ›Kulturen‹ in einem offenen Sinn. In den Texten lassen sich zahlreiche Manifestationen des Übersetzens beobachten, wie beispielsweise die Geschichte bzw. Geschichtsschreibung als Übersetzungsprozess, die Interferenzen und die daraus resultierende Notwendigkeit der Übersetzbarkeit und die konkreten sprachlichen Bezüge, die den Text im Deutschen reterritorialisieren.

2.3 Zur exkludierten Mehrsprachigkeit als Übersetzung

Sprachenvielfalt bedeutet nicht zwangsläufig Mehrsprachigkeit. So ist das Gegenteil von Monolingualismus nicht Multilingualismus im Sinne des von Yildiz kritisierten Nebeneinanders mehrerer Sprachen, bei dem der oder die Einzelne immer eine besondere Beziehung zur eigenen Muttersprache hat. Dies geht oft mit einem Essentialismus einher, demzufolge jeder Mensch eine wahre Sprache der Zugehörigkeit besitzt: Nach dem monolingualen Paradigma besteht Mehrsprachigkeit aus einer Vielfalt von Sprachen, die voneinander unabhängig sind, wobei jede*r eine erste Sprache – die ›Muttersprache‹ – hat, welcher bestimmte positive Eigenschaften zugeschrieben werden (Yildiz 2012, 2). Bei dieser Mehrsprachigkeit existieren die Sprachen nebeneinander, sind jedoch voneinander getrennt. Im Gegensatz dazu ist Mehrsprachigkeit im Sinne von Multilingualismus als Netzwerk zu denken. Alle Sprachen, die ein Mensch beherrscht, stehen miteinander in Beziehung. Bedeutung entsteht in diesem Zusammenspiel der Sprachen, einem ständigen Hin und Her, in dem das Wissen und Verstehen einer Sprache von der Gesamtheit der sprachlichen Fähigkeiten eines Individuums nicht unbeeinflusst bleiben kann.

Gleichermaßen sind scheinbar ›einsprachige‹ Texte oftmals nicht unbedingt tatsächlich nur einsprachig. Die Mehrsprachigkeit eines Romans (inkl. Variationen innerhalb einzelner Sprachen) sollte auch dann wahrgenommen werden, wenn die Geschichte auf den ersten Blick einsprachig geschrieben ist. So ist Till Dembeck der Ansicht: »Jeder Text kann im Hinblick auf die Vielfalt der verwendeten sprachlichen Ausdrucksmittel gelesen werden« (Dembeck 2020, 167), denn: »There is no such thing as a monolingual text« (2017b, o. S.). Es stellt sich demnach die Frage, wie sich die Präsenz von ›mehr als Deutsch‹ in den Texten manifestiert, ohne dass die Mehrsprachigkeit des Textes auf sprachlicher Ebene sichtbar wird. Denn die meisten Texte sind eben nicht manifest mehrsprachig. David Gramling weist zu Recht darauf hin, dass die Fokussierung auf individuelle mehrsprachige ›Experimente‹ die Tatsache übersieht, dass gesellschaftliche Mehrsprachigkeit in den meisten Fällen durch literarische Einsprachigkeit repräsentiert wird:

The downside to these approaches, especially those that focus on conspicuous, manifest intratextual code-switching, is that they draw on a very small collection of exceptional text experiments, [...] these polyglot experiments lie at the outskirts, both of literary publishing and of public awareness. To select such polyglot texts for a literary genealogy of multilingualism results

in a minoritizing categorization of multilinguality-as-experiment, obscuring the otherwise structurally agonistic relationship between literary monolingualism and social multilingualism. (2016, 105)

Gramling warnt jedoch vor einem zu ›entlastenden‹ Verständnis von textueller Mehrsprachigkeit: »[A]nalytic recourse to the ›depth‹ and ›multilayeredness‹ of language celebrates a humanistic spirit of heteroglossia and interrelation, while nonetheless depoliticizing the very monolingualism of the text and its means of production« (2016, 7). Vor allem bei Texten, die durch Begegnungen und Bewegungen zwischen verschiedenen Zeiten, Orten und Kulturen entstehen, ist grundsätzlich von einer Mehrsprachigkeit auszugehen, die sich auf mehreren Ebenen der Erzählung bemerkbar macht: »The concept of hypotextuality is most useful if it is understood politically, as a means to figure the suppression of allolingual meanings, even as affirmative close-readings eagerly repatriate them into the interpretive frame« (Gramling 2016, 106). Die Texte, die den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie bilden, sind zwischen den Kategorien der Einsprachigkeit und der Mehrsprachigkeit zu verorten: Es handelt sich um Texte, in denen Mehrsprachigkeit weitgehend exkludiert wird, in denen aber dennoch die Präsenz mehrerer Sprachen deutlich zu erkennen ist.

Die literarische Mehrsprachigkeitsforschung beschäftigt sich mit zahlreichen Aspekten des Phänomens der Mehrsprachigkeit in der Literatur:

Erstens geht es um den Fokus, in dem das mehrsprachige Werk eines Autors betrachtet wird, zweitens um die Wahrnehmbarkeit der im Text enthaltenen Sprachen und um die dadurch jeweils geprägten Formen literarischer Mehrsprachigkeit, drittens schließlich um die Sprachen selbst. (Radaelli 2011, 47)

Giulia Radaelli unterscheidet zwischen einer ›manifesten‹ und einer ›latenten‹ Mehrsprachigkeit. Während die manifeste Mehrsprachigkeit – ein Text besteht aus Elementen verschiedener Sprachen – eher als selbstverständlich angesehen werden kann, ist die latente Mehrsprachigkeit weniger erforscht, obwohl sie wahrscheinlich die »häufigste Form von literarischer Mehrsprachigkeit überhaupt« (Radaelli 2011, 61) darstellt. Gemeint ist damit die ›unterschwellige‹ Präsenz anderer Sprachen, die neben der Hauptsprache, in der das Werk verfasst ist, nicht ›unmittelbar wahrnehmbar‹ sind. Solche Werke könnten ohne weiteres als ›einsprachig‹ bezeichnet werden. Latente Mehrsprachigkeit definiert Radaelli in drei Kategorien:

Dies trifft (1) bei den meisten Übersetzungen zu, (2) wenn – ohne dass dabei ein impliziter Übersetzungsvorgang stattfände – auf andere Sprachen verwiesen wird und (3) wenn der Text eine Sprachreflexion beinhaltet, die seiner eigenen (auch nur potentiellen) oder einer geschilderten Mehrsprachigkeit gilt. (Radaelli 2011, 61)

Die Texte, die im Rahmen der vorliegenden Studie analysiert werden, gehören somit zur zweiten und dritten Kategorie.

Natalia Blum-Barth schlägt eine Typologie vor, die textinterne Mehrsprachigkeit¹¹ in drei Hauptformen unterteilt: manifeste, latente und exkludierte Mehrsprachigkeit. In Anlehnung an Giulia Radaelli (siehe Radaelli 2011, 2014) definiert Blum-Barth manifeste Mehrsprachigkeit als die eindeutigste Präsenz von mehr als einer Sprache in einem Text. Sie kann in zwei Hauptkategorien unterteilt werden: Sprachwechsel und Sprachmischung (vgl. Blum-Barth 2021, 69). Die latente Mehrsprachigkeit beschreibt hingegen das Vorhandensein von Sprachen unter der Oberfläche. Blum-Barth bezieht sich hier auf Jeanne E. Gleseners ›étrange langue‹, die Glesener auch als sprachinterne Mehrsprachigkeit bezeichnet (vgl. Glesener 2014, 326). Diese Art von Mehrsprachigkeit verbirgt sich unter einer scheinbar monolingualen Oberfläche, unterwandert und ›deautomatisiert‹ die Sprache. Im Gegensatz zur manifesten Mehrsprachigkeit, die als horizontales Phänomen verstanden wird, bei dem Sprachen nebeneinander existieren, ist die latente Mehrsprachigkeit eher ein vertikales Phänomen, bei dem Sprachen beispielsweise durch Lehnübersetzungen oder interlinguale Wortspiele ineinander übergehen (vgl. Blum-Barth 2021, 77–78).

Während diese ersten beiden Kategorien aufgrund ihres unbestreitbaren ästhetischen Potenzials bisher Gegenstand der meisten Untersuchungen zur literarischen Mehrsprachigkeit waren, soll hier nun der exkludierten Mehrsprachigkeit, der dritten und letzten Hauptkategorie, mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden. Blum-Barth beschreibt diese Form der Mehrsprachigkeit als »Sprechen über« (Blum-Barth 2021, 86) andere Sprachen, ohne dass diese Sprachen in der Sprache des Textes realisiert werden. Die anderen Sprachen werden aus dem Diskurs ausgeschlossen, obwohl sie in der Erzähwelt präsent

11 Textinterne Mehrsprachigkeit wird hier im Gegensatz zu textexterner Mehrsprachigkeit verwendet, die sich auf die Mehrsprachigkeit von Autor*innen bezieht, die in ihrem literarischen Schaffen verschiedene Sprachen verwenden, jedoch nicht notwendigerweise in ein und demselben Text.

sind (vgl. Blum-Barth 2021, 85). Exkludierte Mehrsprachigkeit ähnelt einer früheren Version von Brigitte Raths Begriff der Pseudoübersetzung, die sie als einen Prozess definiert, in dem »eine Äußerung einer Sprache eine Äußerung in einer anderen Sprache als ihr imaginiertes Original evoziert, diese anderssprachige Äußerung aber nur durch eben diese Imagination zugänglich ist« (B. Rath 2013, 16). Diese Pseudoübersetzungen stehen den Lesenden also in ihrer bereits übersetzten Form zur Verfügung (G. Rath 2013, 16). Während dieser Ansatz auf den ersten Blick mit Robert Stockhammers Kategorie des ›Schon-Übersetzten‹ vergleichbar sein mag, überschneidet sich Stockhammers Typologie des ›bereits Übersetzten‹¹² in der Literatur tatsächlich eher mit Blum-Barths manifester und latenter Mehrsprachigkeit (Stockhammer 2009, 265, 273).

So wie die Mehrsprachigkeit in den meisten Fällen unsichtbar bleibt, ist auch die Rolle der Übersetzenden historisch gesehen meist unsichtbar geblieben. Dies hängt mit dem früheren Verständnis von Übersetzung als reinem Text zusammen, bei dem die Übersetzung eine unmittelbare Wirkung haben sollte. Lawrence Venuti weist in *The Scandals of Translation* (1998) auf die Unsichtbarkeit der Übersetzenden hin, die er schon 1995 als ›regime of fluent translating‹ bezeichnet hatte: »Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work ›invisible,‹ producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems ›natural,‹ i.e., not translated.« (Venuti 1995, 5). Diese Unsichtbarkeit manifestiert sich in vielerlei Hinsicht: »Die Namen von Übersetzer:innen werden auf den meisten Buchcovern nicht genannt und in vielen

12 Stockhammer schlägt vor, mehrsprachige Phänomene in Texten in drei Kategorien zu klassifizieren: Als erste Kategorie nennt er »Das Schon-Über-Gesetzte, unübersetzt, in Sprachen« (2009, 265). In diesem Fall handelt es sich um Lehnwörter. Auch diese Fremdwörter können nicht ohne weiteres in eine Übersetzung übernommen werden. Ein Gallizismus in einem deutschen Text kann in einer französischen Übersetzung unsichtbar bleiben, aber er kann nicht einfach durch andere Fremdwörter (wie Anglizismen oder Germanismen) ersetzt werden, denn diese haben im französischen Sprachsystem nicht zwingend dieselbe Rolle oder denselben Stellenwert wie die Gallizismen im Deutschen. Die zweite Kategorie nennt er »Das Schon-Übersetzte in Texten« (2009, 273) – hier unterscheidet Stockhammer nach der Intention des Schreibenden. Die dritte Kategorie – »Je schon übersetzte Texte« – sind Texte, die die Sprache neu konstruieren« (2009, 281). Seitdem hat Stockhammer seine Kategorisierung mehrsprachiger Phänomene weiterentwickelt. Er verwendet Begriffe aus dem Griechischen und unterscheidet zwischen glottamimetischen, -diegetischen, -pithanon, und -aporetischen Verfahren in der Literatur (vgl. 2015).

Rezensionen finden sie allenfalls dann Erwähnung, wenn es um Erwartungen an sprachliche Flüssigkeit und Transparenz geht« (Neumann 2021a, 9). Übersetzende werden demnach oftmals erst dann sichtbar, wenn sie bestimmte Erwartungen von Unsichtbarkeit nicht erfüllen. Eine ›gute‹ Übersetzung sei flüssig, oft domestizierend oder assimilierend. Dahinter bleiben nicht nur die Übersetzenden unsichtbar, sondern auch der Übersetzungsprozess. Übersetzende wurden, zumindest außerhalb der Übersetzungsforschung, als neutrale Vermittler*innen gesehen.

In den vergangenen zwei Jahrzehnten hat sich die Forschung langsam von einem normativen Verständnis der Übersetzung als entweder gut (und daher unsichtbar) oder schlecht (und daher sichtbar) entfernt. Birgit Neumann weist darauf hin, dass sich die Situation vor allem seit der Veröffentlichung von Venutis *The Scandals of Translation* (1998) in eine positive Richtung entwickelt hat. Im Gegensatz zu der oft wiederholten (vor allem angloamerikanischen) Perspektive, dass Übersetzungen und Übersetzende im Allgemeinen unsichtbar seien, spricht sie von »einer anderen Geschichte der Übersetzung, eine[r] Geschichte der Sichtbarkeit, Profilierung und Agentialität« (Neumann 2021a, 11) der Figur des Übersetzenden, die zumindest in der Forschung immer präsenter geworden ist. Mit der Frage nach der Agentialität stellt sich zugleich auch die Frage nach der Positionierung: Wer spricht und aus welcher Position heraus?

Übersetzung bewegt sich immer noch im Spannungsfeld zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Es wird immer etwas übersetzt und dieses ›etwas‹ steht immer im Zentrum. Auch wenn die Unsichtbarkeit der Übersetzenden kritisch betrachtet und ihre Agentialität betont wird, muss trotzdem immer davon ausgegangen werden, dass sich Übersetzung ständig zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bewegt. Denn nicht nur die Übersetzenden selbst sind unsichtbar. Wenn es sich um eine ›echte Übersetzung‹ handelt, wird die Ausgangssprache durch die Übersetzung an der Oberfläche des Zieltextes unsichtbar gemacht. Umgekehrt wird für die Rezipienten in der Zielkultur ein Text sichtbar, der sonst aufgrund seiner Unzugänglichkeit für sie unsichtbar geblieben wäre. Übersetzung entsteht immer durch die Reibung verschiedener Bedeutungsspektren aneinander. Es wird erwartet, dass diese Reibung im ›Endprodukt‹ unsichtbar bleibt, was jedoch nicht bedeutet, dass sie nicht existiert. Dass Texte *nicht* übersetzt sind, ist ebenso eine Illusion wie die Annahme der Unmittelbarkeit unübersetzter Texte. Was passiert also, wenn der Text tatsächlich in der Zielsprache verfasst wurde? Lassen sich dennoch Übersetzungsprozesse beobachten, die beispielsweise auf ›domestizierende‹ oder

›glättende‹ Tendenzen hindeuten (siehe Venuti 1995; Schleiermacher [1813] 1838)? Auch die ›unübersetzte‹ Kultur wird übersetzt, sie ist nicht selbstverständlich vorhanden. Im Übersetzungsprozess wird auch das Eigene sichtbar – nichts darf als gegeben hingenommen werden, alles ist Interpretation und die Bedeutung von Ausgang und Ziel muss permanent hinterfragt werden.

Hier kommt die kulturelle Übersetzung ins Spiel: Es wird nicht die Illusion erzeugt, dass ein Text in der (Ziel-)Sprache verfasst wurde – er wurde tatsächlich in dieser Sprache verfasst. Demzufolge erscheint die Frage nach einer ›flüssigen‹ Übersetzung an dieser Stelle nicht relevant. So kann ein Text auf Deutsch verfasst worden sein und zugleich mehrere ›unsichtbare‹ Sprachen enthalten, die ebenso präsent sind, wie auch die Originalsprache in einem übersetzten Text stets unterschwellig präsent ist (vgl. Baer 2020, 153). Dennoch lohnt es sich danach zu fragen, wie Übersetzungsprozesse sichtbar gemacht werden. Denn Autor*innen müssen sich beim Schreiben mitunter die gleichen Fragen stellen, als würden sie einen Originaltext in eine Zielsprache übersetzen. Dabei ist die Beziehung zu verschiedenen Kulturen die gleiche. Es gibt jedoch eventuell mehrere Adressierte mit unterschiedlichen kulturellen Kenntnissen und Erwartungen, die erfüllt werden müssen.

Eine translatorische Lektüre rüttelt somit in zweierlei Hinsicht an Vorannahmen: Auch rein deutschsprachige Texte sind nicht notwendigerweise einsprachig, denn sie enthalten eine Vielzahl von Sprachen. Die Lektüre von Texten als übersetzte Welten – nicht als reale Übersetzungen existierender Originale, sondern als imaginäre Übersetzungen einer mehrsprachigen Erzähwelt in einem monolingualen Diskurs – ermöglicht es, die sprachliche und kulturelle Komposition von Texten zu erhellen, deren gelebte Mehrsprachigkeit in literarische Einsprachigkeit übersetzt wurde.¹³

Wie ›deutsch‹ sind also die hier untersuchten, scheinbar einsprachigen Texte? Wird in den Texten, die vollständig in deutscher Sprache verfasst sind, implizit gar nicht Deutsch gesprochen? Während der Diskurs der Romane vollständig auf Deutsch verfasst ist, steht diese Sprache nur für das, was in den Erzählungen – auf der Ebene der Histoire – in einer Vielzahl anderer Sprachen ausgedrückt wird. Es stellt sich also die Frage nach der Sichtbarkeit verschiedener Übersetzungsprozesse in den Texten. Wie sichtbar ist die Tatsache, dass der Text Elemente aus verschiedenen kulturellen Rastern¹⁴ ent-

13 David Gramling bezeichnet dies als »textual monolingualism and worldly multilingualism« (2016, 110).

14 In Kapitel 2.4.2 wird das Konzept der Kultur als Raster näher erläutert.

hält? Wird sichtbar, dass eine Erzählung zum Teil mehrere Adressierten hat oder dass eine Erzählstimme als Übersetzendenstimme fungiert? Inwieweit werden fremde (hier: nicht-deutsche) Sprachen in der Erzählung sichtbar?

Die in dieser Studie vorgeschlagene translatorische Lektüre bietet eine Perspektive, die auf jedes Werk anwendbar ist, seien es Erzählungen über Reisen, Migration und das Leben in kosmopolitischen Städten, ohne sich auf neue Kategorien zu stützen, die diese Texte allein aufgrund der Biografien ihrer Autor*innen von den Genres und Kategorien ausschließen, denen sie eigentlich angehören.¹⁵ Die Tatsache, dass die untersuchten Romane nicht nur deutsch sind, sollte daher nicht aus den Biografien der Autor*innen, die selbst keine Muttersprachler*innen sind, abgeleitet werden. Vielmehr ist die Mehrsprachigkeit der in den Romanen dargestellten realen Situationen zu berücksichtigen.

Ziel ist es, eine Brücke zwischen bestehenden literatur- und kulturwissenschaftlichen Studien zu schlagen. Literaturwissenschaftliche Studien befassen sich meist explizit mit literarischer Mehrsprachigkeit, nehmen eine strukturalistische Perspektive auf diese Art der literarischen Produktion ein und neigen dazu, sich auf Formen manifester und latenter Mehrsprachigkeit zu konzentrieren. Kulturwissenschaftliche Analysen wiederum neigen dazu, die Präsenz von Mehrsprachigkeit zu übersehen, wenn sie aus dem Text ausgeschlossen wird. In diesem Sinne bietet die translatorische Lektüre einen Rahmen, in dem alle Texte unabhängig der Herkunft des Autors oder der Autorin gleichermaßen gelesen werden können. So wird man der Komplexität aller literarischen Texte gerecht, ohne Kategorien zu schaffen, die muttersprachliche Autor*innen von ihren nicht-muttersprachlichen Kolleg*innen trennen.

15 Stuart Taberner erwähnt dies in seiner Analyse von Nellja Veremejs *Berlin liegt im Osten*, die mit ihrem Roman eine sehr aktuelle Debatte über die deutsche Erinnerungskultur an den Zweiten Weltkrieg aufgreift. Dieser Umstand wurde jedoch weitgehend übersehen, da die Literaturkritik den Roman vorschnell als Migrationserzählung bezeichnete (vgl. 2018, 413).

2.4 Wichtige Konzepte für die übersetzten Welten

2.4.1 Vielfalt der Adressierten

Theo Hermans fragt nach der Präsenz der Übersetzendenstimme in übersetzten Texten. Ausgehend von der Beobachtung, dass übersetzte Texte oft analysiert werden, ohne nach der Rolle des Übersetzenden im Text zu fragen, bedauert er, dass prominente narratologische Modelle nicht zwischen Original und Übersetzung unterscheiden und damit die unvermeidliche Präsenz der Übersetzendenstimme übersehen (vgl. Hermans 1996, 27). Er sieht dies als Konsequenz des Modells der unsichtbaren Übersetzung, das zur »illusion of the one voice, that blinds us to the presence of this other voice« (Hermans 1996, 27) führt. Seiner Meinung nach sollten neben den impliziten Autor*innen auch implizite Übersetzenden postuliert werden, die zwischen den impliziten Autor*innen und den impliziten Lesenden stehen (vgl. Hermans 1996 27; siehe auch Schiavi 1996).

In einer ›echten‹ Übersetzung wird die Übersetzendenrolle von einer anderen Person übernommen, die keinen Einfluss auf die Erzählung hat: »Translation [...] is delegated speech, and the delegate has no executive powers« (Hermans 1996, 24). Natürlich ist die Dynamik in Texten, die nicht übersetzt wurden, eine andere. In übersetzten Welten schwimmt die übersetzende Instanz. Die Arbeit, die von Übersetzenden geleistet worden wäre, entfaltet sich in verschiedenen Formen im Text. Diese Rolle wird sowohl von dem oder der impliziten Autor*in als auch von der Erzählstimme übernommen, sie kann aber auch im Diskurs der Erzählung zu finden sein, entweder in Gestalt einer Figur oder eines oder einer Adressierten.

Naoki Sakai unterscheidet zwischen ›homolingualer‹ und ›heterolingualer‹ Adressierung (›homolingual‹ und ›heterolingual address‹) (vgl. 1997, 1–6). In der homolingualen Adressierung wenden sich Vertretende einer homogenen Sprachgemeinschaft als allgemeine Adressierte (›general addressees‹) an Vertretende einer ebenso homogenen Sprachgemeinschaft:

[...] a regime of someone relating herself or himself to others in enunciation whereby the addresser adopts the position representative of a putatively homogeneous language society and relates to the general addressees, who are also representative of an equally homogeneous language community. (Sakai 1997, 3–4)

In den meisten Fällen sind bei homolingualer Adressierung die Sprache von Autor*in und Lesenden identisch. Dies ist jedoch nicht notwendigerweise der Fall, denn das ›regime of homolingual address‹ setzt nicht voraus, dass ›addresser‹ und ›addressee‹ derselben Sprachgemeinschaft angehören (vgl. Sakai 1997, 4). Das heißt, ein*e Autor*in könnte in einer Fremdsprache schreiben, dabei aber die homolinguale Adressierung verwenden, wenn die intendierten ›allgemeinen Adressierten‹ Vertretende einer homogenen Sprachgesellschaft sind (vgl. Sakai 1997, 5). In der heterolingualen Adressierung hingegen wird im Text von heterogenen Adressierten ausgegangen, der Text richtet sich folglich an Vertretende verschiedener Sprachgemeinschaften (vgl. Sakai 1997, 2). Zentral für die heterolinguale Adressierung ist die Annahme, dass »every utterance can fail to communicate because heterogeneity is inherent in any medium, linguistic or otherwise« (Sakai 1997, 8). Verstehen ist in der heterolingualen Adressierung demnach keine Selbstverständlichkeit. Die übersetzende Instanz – sei es in diesem Fall ein*e reale*r Übersetzer*in, seien es in anderen Fällen fiktive Übersetzendenfiguren – muss mehrere Sprachgemeinschaften gleichzeitig adressieren können:

Precisely because of her positionality, the translator has to enunciate for an essentially mixed and linguistically heterogeneous audience. In order to function as a translator, she must listen, read, speak, or write in the multiplicity of languages, so that the representation of translation as a transfer from one language to another is possible only as long as the translator acts as a heterolingual agent and addresses herself from a position of linguistic multiplicity: she necessarily occupies a position in which multiple languages are implicated within one another. (Sakai 1997, 9)

Dies entspricht der Forderung von Rebecca Walkowitz, wenn sie von ›born translated‹ Romanen spricht: »[treat] every text as if its location were not similar with our own« sowie »keep in mind the presence of several languages [and] the relationship among languages« (Walkowitz 2015, 177). Übersetzte Welten bestehen aus einem komplexen Bedeutungsgeflecht, das – ähnlich wie bei der tatsächlichen Übersetzung – die Beziehung zwischen Autor*in, Erzählenden, Text und Lesenden noch komplexer macht.

2.4.2 Kultur als Raster

Die Analyse kultureller Übersetzungsprozesse setzt eine genaue Definition des Kulturbegriffs voraus. Was verstehen wir unter Kultur? Wo liegen die Grenzen einer Kultur – wo fängt sie an, wo hört sie auf? Mieke Bal betont, dass sich Kultur in einem ständigen Wandel befindet: »It would be presumptuous to pronounce on what ›culture‹ is, except perhaps to say that it can only be envisioned in a plural, changing and mobile existence« (Bal 2009, 16). Und woraus besteht Kultur? Christina Lutter warnt vor den möglichen Verkürzungen ›Sprache = Kultur‹ und ›Kultur = Raum‹ (Lutter 2014, 158).

Ausgehend von der Annahme, dass Kulturen sich ständig verändern und nicht nur aus begrenzten Räumen oder Sprachen bestehen, wird Kultur hier im Sinne der Theorie der kulturellen Raster (›cultural grids‹) von André Lefevere verstanden. Lefevere entwickelte für die Übersetzungswissenschaft eine Theorie, in der sich Kultur aus einem Geflecht von ›textual grids‹ und ›conceptual grids‹ zusammensetzt.¹⁶ Diese kulturellen und konzeptuellen Raster sind das Ergebnis der Sozialisation in einem bestimmten kulturellen Raum. Durch die Überlappung dieser Raster konstituiert sich die Wirklichkeit für die Lesenden (vgl. Lefevere 1999, 75–77).¹⁷ Textuelle Raster¹⁸ sind beispielsweise bestimmte Texttraditionen, die in einer Kultur existieren und beim Lesenden

16 Im Nachhinein erweiterte Lefevere seinen Kulturbegriff um ›kulturelle Skripte‹: »A ›cultural script‹ could be defined as the accepted pattern of behavior expected of people who fill certain roles in a certain culture« (Lefevere 2017, 68).

17 Andere Übersetzungswissenschaftler*innen verwenden Konzeptionen von Kultur, die einer ähnlichen system- oder netzwerkartigen Formation entstammen. So spricht Itamar Even-Zohar von einem ›kulturellen Repertoire‹: »The culture repertoire is the aggregate of options utilized by a group of people, and by the individual members of the group, for the organization of life« (2003, 425). Maria Tymoczko hingegen versteht Kultur im Sinne einer ›theory of systems‹ (vgl. 2010b, 223). Ähnlich wie für André Lefevere ist auch für Tymoczko die Überlappung von Systemen von großer Bedeutung, da Systeme nicht getrennt voneinander existieren. Ebenso steht sie der räumlichen Übersetzungsmetapher sehr kritisch gegenüber und betont, dass der Raum zwischen den Kulturen kein ›in-between‹ sei (vgl. Tymoczko 2010a, 218–226).

18 ›Textual grids‹ decken sich teilweise mit der Metapher von ›Kultur als Text‹, derzufolge Kultur aus »both a constellation of texts, and a semiotic fabric of symbols that becomes ›readable‹ in forms of cultural expression and representation« besteht (Bachmann-Medick 2012a, 99). Diese kulturelle Semiotik umfasst außerdem weitere soziale Phänomene wie das ›kulturelle Imaginäre‹ (siehe Simonis und Rohde 2014) und das ›kollektive Gedächtnis‹ (siehe Erll 2017).

Erwartungen wecken. Konzeptionelle Raster bewegen sich dagegen auf einer abstrakteren Ebene. Sie legen unter anderem fest, welche Themen in einer Kultur behandelt werden dürfen und welche nicht (vgl. Lefevere 1999, 77): »Problems in translating are caused at least as much by discrepancies in conceptual and textual grids as by discrepancies in languages« (Lefevere 1999, 2). Dieses Verständnis von Kultur als Überlagerung von Rastern erlaubt es – ganz im Sinne der Warnung von Christina Lutter – über Kultur(en) zu sprechen, ohne sie als klar abgrenzbare Objekte zu betrachten.

Lefeveres Raster lassen sich mit Ottmar Ettes ›Vektoren‹ zur Beschreibung von Übersetzungsprozessen kombinieren (siehe Boucher 2022). Ette verwendet das Bild des Vektors, der die Summe einer Bewegung in Zeit und Raum ist, um eine Poetik der Bewegung zu postulieren:

Die *Vektorisierung* [Herv. i.O.], diese Speicherung alter (und selbst künftiger) Bewegungsmuster, die in aktuellen Bewegungen aufscheinen und von neuem erfahrbar werden, greift weit über das je individuell Erfahrene und lebensweltlich erfahrbare hinaus: Vektorisierung erfaßt auch den Bereich der kollektiven Geschichte, deren Bewegungsmuster sie im diskontinuierlichen, vielfach gebrochenen post-euklidischen Vektorenfeld künftiger Dynamiken speichert. (2005, 11)

In einer translatorischen Lektüre können kulturelle Übersetzungsprozesse in Texten als Bewegungen zwischen verschiedenen Punkten in unterschiedlichen, sich überlappenden kulturellen Rastern betrachtet werden. Die Übersetzungsvektoren setzen sich aus diesen Bewegungen zwischen den Punkten der unterschiedlichen Systeme zusammen. Eine übersetzte Welt besteht demnach aus der Summe aller Vektoren, also aller Übersetzungen, die in einem Text zu finden sind. Diese Summe ist jedoch sehr spezifisch und würde – wie in einem ›realen‹ Übersetzungsprozess – an anderen Punkten und zu anderen Zeiten zu einem anderen Ergebnis führen.

2.4.3 Formen der Übersetzung

In den untersuchten Romanen lassen sich verschiedene konkrete Formen der Übersetzung beobachten:

Übersetzungsorte

Übersetzungsorte (›translation sites‹) sind nach Sherry Simon öffentliche Räume wie Gärten, Brücken, Straßen, Hotels, Märkte, Museen, Checkpoints oder Grenzgebiete, »where languages compose ever-changing palimpsests and where spaces are charged with the tension between here and elsewhere« (2019, 2). Sie sind »sites shaped by conversations across languages [...] places whose cultural meanings are shaped by language traffic and by the clash of memories« (Simon 2019, 1–2). Dabei geht es jedoch nicht um ein Nebeneinander verschiedener Sprachen: »Polyglot places bring together the past and present; they also scramble the near and the far, the rooted and the transient, the stable and the impermanent, the low and the elevated« (Simon 2019, 5).

Übersetzungszonen

Übersetzungszonen (›translation zones‹) sind den Übersetzungsorten relativ ähnlich, da sie nach Michael Cronin und Sherry Simon »areas of intense interaction across languages« (Cronin und Simon 2014, 119; siehe auch Simon 2014) sind, in denen »language as a vehicle of urban cultural memory and identity« (2014, 119) agiert. Emily Apter das Konzept der Übersetzungszone für die Komparatistik übernommen und beschreibt sie weder als ›Eigentum‹ einzelner Nationen noch als formlosen postnationalen Umstand, sondern vielmehr als »a zone of critical engagement« zwischen »transLation and transNation« (Apter 2006, 5). In Anlehnung an Simons Fokus auf die Bedeutung urbaner Räume und Apters Konzept der Zone als nicht-nationalem Raum werden Übersetzungszonen hier als geografische Räume verstanden, die nicht in der gleichen Weise abgegrenzt sind wie Übersetzungsorte. Zudem entfaltet sich die Mehrsprachigkeit dieser »multilingual milieus« (Cronin und Simon 2014, 120) eher auf der Ebene der ›longue durée‹, während sich die Zusammensetzung der Übersetzungsorte ständig verändert.

Übersetzungsobjekte

Der im New Materialism verankerte Ansatz von Andrea Ciribuco und Anne O'Connor liest die ›kulturelle Kodierung‹, die in einem Objekt je nach Kontext zum Ausdruck kommt. Einerseits können »[e]veryday objects that appear mundane in a migrant's country of origin [...] as powerful, immediate links across time and space« wirken (Ciribuco und O'Connor 2022, 2). Andererseits werden »[o]bjects found and acquired in the host country« oft zu einem »tangible proof of improved social status« (Ciribuco und O'Connor 2022, 2).

Ciribuco und O'Connor schlagen eine Taxonomie vor, die drei verschiedene Rollen von Übersetzungsobjekten beschreibt: Übersetzungswerkzeuge (›tools of translation‹), Übersetzungsauslöser (›translation catalysts‹) und Übersetzungsprodukte (›products of translation‹) (vgl. 2022, 6).

Übersetzungswerkzeuge sind Objekte wie Schreibfeder, Wörterbücher oder Smartphones – alle Objekte, die im Laufe der Geschichte im Übersetzungsprozess eine Rolle gespielt haben (vgl. Ciribuco und O'Connor 2022, 6). Übersetzungsauslöser sind Objekte, die normalerweise nicht mit Übersetzung in Verbindung gebracht werden, wie Kleidung oder Lebensmittel – ›unmarkierte‹ Alltagsgegenstände, die in einem neuen Kontext verfremdet werden und dadurch eine neue Bedeutung erhalten (vgl. Ciribuco und O'Connor 2022, 7). Übersetzungsprodukte sind beispielsweise übersetzte Bücher, Zeitschriften oder Videos – wobei hier die Materialität dieser Objekte betont wird, die oft über physische Grenzen hinweg transportiert oder geschmuggelt werden – sowie alle Objekte, deren Bedeutung, sei es Zusammensetzung, Zweck oder Funktion, sich verändert hat (vgl. Ciribuco und O'Connor 2022, 7–8).

Zusätzlich führen Ciribuco und O'Connor die Kategorie ›erzählte Objekte‹ (›narrated objects‹) ein. Diese umfasst Objekte der drei oben genannten Kategorien, die in fiktionalen Erzählungen eine Rolle spielen (vgl. Ciribuco und O'Connor 2022, 8). Diese ›erzählten Objekte‹ werden hier in der Korpusanalyse als »translated materialities« (Simon und Polezzi 2022, 156) und »objects as trace« (Simon und Polezzi 2022, 158) betrachtet. Ziel ist es, die materiellen Spuren der Übersetzung nicht nur im Sinne eines Verlustes und eines rückwärtsgewandten Blickes zu untersuchen, sondern auch als Spuren narrativer Kontinuität und der »resilient co-presence of multiple narratives and selves« (Simon und Polezzi 2022, 158) zu erforschen. In den analysierten Texten sind dementsprechend erzählte Objekte zu finden, die innerhalb der Erzählung einer der drei oben genannten Kategorien zuzuordnen sind.

Selbstübersetzung

Selbstübersetzung hat in der Forschung je nach Kontext zwei unterschiedliche Bedeutungen. So bezeichnet zum einen ›auto-‹ oder ›self-translation‹ Übersetzungen, bei denen Schriftsteller*innen ihre eigenen Texte übersetzen – im Gegenbegriff zum üblichen Prozess der ›hetero-‹ oder ›allograph translation‹ (vgl. Maia, Pięta Cândido und Assis Rosa 2018, 77–78). Zum anderen sind unter dem Begriff Übersetzungen des Selbst, als eine Form des »Ankommen[s] in der Fremde« (vgl. Hoffman 1989) oder ein »process of translating the perso-

nal and national past into present identities« (Resch 2014, 269) zu verstehen.¹⁹ Selbstübersetzung beschreibt in diesem Verständnis die Dynamik des interkulturellen Kontakts, »in which the individual interprets and is interpreted by the new environment and tries to interpret the new self that is emerging« (Frittella 2017, 369). Francesca Maria Frittella sieht Übersetzung als »a term that can designate the transformation from one language and culture into another not only of texts but also of individuals« (2017, 369; siehe auch Buden et al. 2009). Selbstübersetzung kann aber auch aus der Genderperspektive als Übersetzung der eigenen geschlechterspezifischen Erfahrung betrachtet werden (siehe Simon 1996; von Flotow 2010; Von Flotow und Kamal 2020).

Fiktionale Übersetzende

Dieses Konzept hat sich vor allem im Zusammenhang mit dem Aufkommen von ›transfiction‹ als Forschungsgebiet entwickelt. Spätestens seit dem ›fictional turn‹ in der Übersetzungswissenschaft interessieren sich viele für das kritische Potenzial fiktionaler Darstellungen der Übersetzendenrolle (siehe Strümper-Krobb 2003, 2014; Delabastita und Grutman 2005; Godbout 2014; Ben-Ari et al. 2016; Arrojo 2017; Woodsworth 2021; Kripper 2023). Damit sind alle Fiktionen gemeint, in denen Übersetzen und Dolmetschen als literarische Themen und Übersetzende und Dolmetschende als Figuren vorkommen (vgl. Kaindl 2014, 4). Es wird dementsprechend untersucht, inwiefern die Erzählungen als Übersetzungsfiktionen fungieren können und inwiefern die verschiedenen Figuren in den Romanen die Rolle von Übersetzenden einnehmen.

2.5 Zur Omnipräsenz von Übersetzungsprozessen in der Literatur

Übersetzung ist ein Gewinn, kein Verlust. Als Lektüre ermöglicht sie es, sich nicht nur auf das ›Displacement‹ in der Migrationserfahrung zu konzentrieren, sondern auch auf die Reterritorialisierung der Sprache, in diesem Fall des Deutschen. Diese Deterritorialisierung der Sprache setzt eine Autorisierung der Autorschaft in der Fremdsprache von Autor*innen voraus, die »sich in eine andere (anderssprachige) literarische Tradition [einschreiben]« (Radaelli 2011,

19 Auch das Schreiben von mehrsprachigen Autor*innen wird von Pascale Casanova als eine Art ›Übersetzung des Selbst‹ betrachtet. Sie bezeichnet diese als ›hommes traduits‹ (siehe Casanova 1999; Drori 2020).

50). So steht auch beim Übersetzen für den literarischen Text und zugleich für dessen Sprachkultur nicht mehr der Verlust, sondern der Gewinn im Vordergrund.

Indem der Fokus nicht nur auf die ›mehrsprachige Migrationsliteratur‹ gelegt wird, die den Bezug zur Muttersprache der Schriftsteller*innen betont, wird in den folgenden Kapiteln die ›mehrsprachige deutsche Sprache‹ der übersetzten Welten betont, die in den untersuchten Romanen entsteht. Die deutsche Sprache wird deterritorialisiert und transportiert, um übersetzte Geschichten zu erzählen. Diese Aneignung der (deutschen) Fremdsprache stellt somit eine Form des ›writing back‹ dar (siehe Ashcroft, Griffiths und Tiffin 1989). Eine translatorische Lektüre – als Erweiterung der von Rebecca Walkowitz postulierten ›Pseudoübersetzung als Lektüre‹ – ermöglicht es, Texte jenseits des monolingualen Paradigmas zu lesen. Sie wendet sich gegen ein essentialisierendes Verständnis von muttersprachlichem Schreiben als Authentizität. Die Autorschaft wird nicht mehr »mit der Muttermilch« aufgesogen (vgl. Ette 2005, 183).

An dieser Stelle soll David Gramlings Aussage noch einmal aufgegriffen werden: Es kann durchaus sein, dass Texte nicht mehrsprachig verfasst werden – wie die hier beschriebenen ›übersetzten Welten‹ –, weil auf die Autor*innen Druck ausgeübt wird, monolinguale Texte zu verfassen (vgl. Gramling 2016, 137).²⁰ Die Sprachigkeit, das heißt die Summe aller Sprache in einem Text,²¹ mag eine individuelle Entscheidung sein, bleibt aber vom literarischen Markt nicht unberührt:

Literary or intratextual monolingualism is thus less a manifestation of identity, competence, or individual experience than it is a negative reflection of

20 Eine ähnliche Spannung kann auch in der ›realen‹ Übersetzung betrachtet werden: »[W]ithout a conscious effort and a political commitment on the part of the translator, translation can be a vehicle for domination and oppression, colonial or otherwise« (Dols und Calafat 2020, 100).

21 Robert Stockhammer betont, dass »auf der Sprachigkeit aller Texte« insistiert werden soll, »also darauf, dass sie in bestimmten Verhältnissen zu spezifischen Idiomen (etwa vom Typ der ›Nationalsprachen‹ oder ›Dialekte‹) stehen, denen sie sich niemals vollständig, aber doch in verschiedenen Graden der Vollständigkeit zurechnen lassen [...]. Wenn bestimmte Texte offensichtlich mehrsprachig sind, so sind dies besonders deutliche Zeichen von mehr Sprachigkeit, also einer intensivierten Auseinandersetzung mit dem Sachverhalt, dass sich jeder Text in spezifischer Weise zu mehr als einer ›langue‹ verhält« (Stockhammer 2017, 15–16).

the ways in which agents provisionally consent to participating in a certain form, or a meta-form, of alienation – whether in public dialogue, textual composition, or frameworks of knowledge and memory. (Gramling 2016, 104)

Keine dieser Möglichkeiten sollte essentialisiert oder fetischisiert werden. Eine translatorische Lektüre sollte daher all diese Möglichkeiten in Betracht ziehen und in den Texten nach der Präsenz verschiedener kultureller Übersetzungsprozesse und nicht nur nach der sichtbaren Präsenz anderer Sprachen suchen.

Kulturelle Übersetzung stellt das Bestehende in Frage. Auch wenn es sich bei den Texten nicht um interlinguale Übersetzungen handelt, sind diese Phänomene insofern ähnlich, als in beiden Fällen ein Interpretationsprozess stattfindet: »[...] Übersetzungen [sind] stets auch Interpretationen, die auf subjektiven Lektüren beruhen [...] die Translation Studies sprechen sogar von einer Neuschöpfung bzw. einem ›Rewriting‹ [...]« (Neumann 2021a, 13). Nach Sarah Maitland ist kulturelle Übersetzung die Neuinterpretation eines ›Textes‹, – hier im Sinne von Kultur als Text zu verstehen – die auf dem Zirkel der Hermeneutik nach Ricœur aufbaut (lesen, interpretieren, hinterfragen, neu interpretieren):

In this conceptualization ›translation‹ is so much more than that which we produce when we undertake to communicate the contents of a text written in one language for the benefit of an audience that speaks another. Translation is the social practice of embracing the existence of the other [...] cultural translation [is] both the process by which we disclaim the notion that understanding is intrinsic and the means by which we contest ideology. (Maitland 2017, 9)

Die Übersetzung wird somit in einem weiteren Sinne als eine soziale Praxis verstanden: »Translation is based primarily on a translator's cognitive engagement with a piece of writing, on the one hand, and with the needs, knowledges, expectations and perceptual lacunae of an audience who will receive the translation, on the other« (Maitland 2017, 10). In übersetzten Welten entsteht Übersetzung nicht aus der ›kognitiven Auseinandersetzung‹ mit einem Text, sondern mit der Kultur als Text (siehe Bachmann-Medick 2004), die im literarischen Schreiben neu interpretiert wird.

Da das Verstehen nicht selbstverständlich gegeben ist, handelt es sich auch immer um einen Interpretationsprozess, bei dem die Agentialität der Autor*innen betont werden muss (siehe Tymoczko 2007; Tymoczko 2010b; Lefevere 2017). Ähnlich wie die literarischen Selbstübersetzenden sind diese Autor*innen »aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Ausgangskultur« zugleich »native informant[s]« und »foreign expert[s]« (Trimmel 2021, 151). Einerseits werden in den Texten Emanzipationsprozesse beschrieben, andererseits ist dieses Kulturverständnis auch emanzipatorisch, weil es von einem Modell des Verlustes und der Hybridität wegführt. Kultur (als Text) wird nicht mehr nur als *unveränderliches* Original begriffen und nicht mehr alles, was von diesem abweicht, als Verlust verstanden. Texte werden also nicht mehr für das gelesen, was die Autor*innen *nicht* sind, wie etwa keine muttersprachlichen Autor*innen, sondern für das, was sie tatsächlich leisten, nämlich Welten zu übersetzen.

3. *Berlin liegt im Osten. Vergangenheit, in die Zukunft übersetzt*

Lena, die Protagonistin von *Berlin liegt im Osten* (Veremej 2013), ist eine Frau Anfang 40, die in der Russischen Sowjetrepublik aufgewachsen und Anfang der 1990er Jahre nach Deutschland eingewandert ist. Der Roman spielt im Jahr 2010, etwa zwischen Weihnachten und Neujahr, und ist am Berliner Alexanderplatz und seiner Umgebung angesiedelt.¹ Lena arbeitet als Altenpflegerin im Zentrum des ehemaligen Ost-Berlins. Als Ich-Erzählerin erzählt sie ihre eigene Lebensgeschichte und parallel dazu die ihres Kunden, Freundes und zeitweiligen Geliebten Ulf Seitz. Seitz wuchs als Kind im Zweiten Weltkrieg auf und wurde in der DDR erwachsen. Er wird als einfacher Mensch dargestellt, der unter der Geschichte und der politischen Entwicklung des Landes gelitten, aber auch von ihr profitiert hat: Er wuchs ohne seinen Vater auf, der im Krieg gefallen war, profitierte aber später von dessen Status als angesehener Journalist und Schriftsteller in der DDR. Die Begeisterung vieler Menschen – auch seiner inzwischen verstorbenen Frau – für den Westen und die Wendezeit kann er deshalb nicht ganz nachvollziehen. Die Protagonistin erzählt von einer komplexen Beziehung zu ihrem deutschen Kunden: Dieses Bedeutungsgeflecht bewegt sich in mehreren kulturellen Rastern, die unterschiedliche Bedeutungen hervorrufen. Nicht nur die Rollen sind unterschiedlich («Samariterin und Verwundeter, Vater und Tochter, Deutscher und Russin, Siegerin und Besiegte»), auch Zeit und Raum verschmelzen hier in der Gegenüberstellung von physischen («Flüsse, Gräber, Meilen») und symbolischen räumlichen Distanzen («Welten») sowie einer zeitlichen Distanz («Jahrzehnte») (BO, 146).

1 Teile dieses Kapitels wurden bereits in Form eines Aufsatzes veröffentlicht. Das Material wurde für die vorliegende Studie in wesentlichen Teilen überarbeitet (siehe Boucher 2022).

Die Autorin Nellja Veremej wurde 1963 in der Sowjetunion geboren und lebte dort unter anderem im Osten Russlands und in Maikop, einer Kleinstadt im russischen Kaukasus, etwa auf halber Strecke zwischen Krasnodar und Sotchi. Sie studierte zunächst russische Philologie in Leningrad und später Journalismus in Novi Sad in Jugoslawien (vgl. Berking 2013, o. S.). Der Roman enthält starke autobiografische Elemente, da die Autorin selbst zeitweise als Altenpflegerin tätig war. Veremej lebt seit 1994 hauptsächlich in Berlin-Mitte. Dieser Bezirk spielt in ihrem Debütroman eine wichtige Rolle, da die Handlung hauptsächlich rund um den dort gelegenen Alexanderplatz angesiedelt ist.²

In der wissenschaftlichen Rezeption wurde der Roman vor allem als Beispiel eines kosmopolitischen (trans-)kulturellen Gedächtnisses analysiert. Lena erzählt die Geschichte ihres deutschen Kunden so, wie sie sie von ihm persönlich gehört hat. Dabei erwähnt sie auch, dass sie keine ganz zuverlässige Erzählerin ist und die Lücken manchmal mit ihrer eigenen Fantasie füllt (vgl. BO, 169). Insgesamt schildert Lena die Erinnerungen von Ulf Seitz sehr viel ausführlicher als ihre eigenen, die sie eher knapp und oberflächlich wiedergibt. Zu Beginn des Romans, bevor sie in die Vergangenheit von Ulf Seitz eintaucht, berichtet sie auch von den Erinnerungen eines anderen Kunden an das Kriegsende, kurz nachdem dieser im Altersheim gestorben ist. Dies dient zwar nicht dem eigentlichen Handlungsbogen der Geschichte, ist aber, wie Stuart Taberner bemerkt, »significant for its framing of Lena as a teller of German stories« (Taberner 2018, 415). Als ausländische Arbeiterin ist sie »die einzige Hüterin seiner Erinnerungen« (BO, 39). Stuart Taberner verortet den Roman im Kontext der jüngsten Erweiterung der deutschen Erinnerungskultur, nachdem Minderheiten und Migrant*innen lange vom ethnisch geprägten deutschen kulturellen Gedächtnis des Zweiten Weltkriegs ausgeschlossen blieben (vgl. Taberner 2018, 407–408). Die Integration von Migrant*innen in das deutsche Gedächtnis, bleibt daher ebenso ein Diskussionsthema wie die Einbettung des deutschen Gedächtnisses in eine universelle Konfliktgeschichte. Als »Hüterin« sammelt sie Erinnerungen, die nicht ihre eigenen sind, aber auch nicht unbedingt den genauen Erinnerungen ihres Kunden entsprechen. Taberner zufolge hat die Einordnung des Romans als Migrationsliteratur in der

2 Nach ihrer fiktionalen Erkundung des Alexanderplatzes veröffentlichte Veremej 2021 ein Sachbuch über diesen Platz im Berliner Verlag be.bra in der Reihe *Berliner Orte* (siehe Veremej 2021).

medialen Rezeption die »potentially scandalous emphasis on German wartime suffering over German perpetration« (Taberner 2018, 413) übersehen.

Im Gegensatz zu einigen anderen zeitgenössischen Autorinnen und Autoren, die ebenfalls aus Ländern der ehemaligen Sowjetunion stammen, wie etwa Olga Grjasnowa und Nino Haratischwili – die in den vergangenen Jahren vergleichsweise häufig rezensiert, besprochen und übersetzt wurden – ist Veremejs Roman trotz überwiegend positiver Medienkritiken nicht ganz so breit rezipiert worden. Sabine Berking bezeichnete *Berlin liegt im Osten* in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung als einen »Berlin-Roman, wie man ihn bisher vermisste« (Berking 2013, o. S.). Diese Aussage einer Frankfurter Journalistin über ein Buch einer russischstämmigen Autorin, welches zunächst in einem österreichischen Verlag erschien, unterstreicht den translokalen und transnationalen Charakter dieser Erzählung.

3.1 »Wir sind halt Ossis«. (Post-)Sozialismus als konzeptuelles Raster

3.1.1 Der Osten ist weg. Verortung als Solidarität nach dem Tempoizid

Bei einem Besuch in ihrer Heimatstadt in Russland stellt Lena fest: »Das Kino *Wostok*³ ist weg [...]« (BO, 241). Das russische Wort »wostock« (kyr. »восток«)⁴ bedeutet im Deutschen »der Osten«. Auch wenn dieser Satz für die Adressierten des Textes ohne Übersetzung des Wortes verständlich ist, bleibt ein Teil seiner symbolischen Bedeutung unzugänglich. Denn für Lena ist der Osten, wie sie ihn einmal kannte, tatsächlich »weg«. Dennoch ist er nach wie vor Teil ihres Selbstverständnisses. Lena sagt über sich und ihren Kunden und Freund Ulf Seitz: »Wir sind halt Ossis« (BO, 44).⁵ Mit diesem Ausdruck der Vertrautheit signalisiert Lena, dass sie sich gegenüber Seitz nicht so fremd fühlt wie gegenüber anderen Deutschen – wie etwa Westdeutschen oder auch jüngeren (Ost-)Deutschen, die den Kommunismus nicht selbst erlebt haben. Durch

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

4 Sofern nicht ausdrücklich in der Analyse vermerkt, sind Transliterationen des Russischen, Armenischen und Georgischen von mir.

5 Dies ist ein Beispiel für kulturelle Übersetzung: In dem auf Englisch verfassten Beitrag »Cultural translation as a poetics of movement« (Boucher 2022) wurde nach diesem Zitat ein Satz hinzugefügt, um das Wort »Ossi« zu erklären, was im deutschen Text natürlich nicht nötig ist.

diese Erfahrung teilen sie ein gemeinsames Vokabular.⁶ So schafft eine Erinnerung aus Lenas Kindheit Vertrautheit mit Herrn Seitz: Sie erzählt von ihrer Zeit in der Pioniergruppe ›Richard Sorge‹, dem deutschen ›Helden der Sowjetunion‹, der in Japan wegen Spionage verhaftet und schließlich hingerichtet wurde. Es fasziniert sie, dass Ulfs Seitz' Vater Konrad »eine Weile mit dem jungen Richard Sorge befreundet war« (BO, 149). Diese Überschneidung der konzeptuellen Raster macht das Leben von Ulf Seitz für sie realer und verständlicher.

Was die Bürger*innen der ehemaligen DDR und der Sowjetunion gemeinsam haben, sind nicht nur die Entsprechungen innerhalb konzeptueller Raster, sondern auch deren Verschiebung nach dem Ende des Kommunismus. Der Sohn von Herrn Seitz emigrierte aus der Deutschen Demokratischen Republik, um in Leningrad zu studieren. Seine Erfahrung ist insofern mit der Migrationserfahrung der Protagonistin aus der Russischen Sowjetrepublik vergleichbar, als auch sie ein Land verlassen hat, das nicht mehr existiert: »Es ist nicht das Land, das er als Kind verlassen hat. Seine Stadt, sein Elternhaus – alles ist weg« (BO, 290). Eine der letzten Bedeutungsverschiebungen, die die Bürgerinnen und Bürger der ehemaligen Sowjetunion erfahren, findet nach ihrem Tod statt, da der Brauch der Bestattung sich seit der Auflösung der Sowjetunion verändert hat. So wurde Lenas Mutter, obwohl sie auf dem gleichen Friedhof wie ihre Eltern begraben wurde, nicht unter »einer silbernen Stele mit rotem Stern«, sondern »neuerdings nach Konfession getrennt« unter einem orthodoxen Kreuz beerdigt (BO, 239). Die Ich-Erzählerin Lena erklärt dann, wie so ein Kreuz überhaupt aussieht: »Das Kreuz hat zwei Querbalken. Der untere ist kleiner, er ist schief angebracht, so wie es zur Orthodoxie gehört« (BO, 239). Im Vergleich zu der ausgewanderten Tochter hat sich das konzeptionelle Raster auch für die Zurückgebliebenen vor Ort verschoben. Lenas Leben ist vor allem durch die eigene Migrationserfahrung mit neuen konzeptuellen Rastern gefüllt. Lenas Mutter ist in Russland geblieben, hat aber auch dort einen Rasterwechsel erlebt. Die Journalistin Sabine Berking verwendet in der *taz* den Begriff ›Tempozid‹, um das Verschwinden des Landes zu beschreiben: »Mit den Russen meiner Generation verbindet mich, in einem Land geboren

6 Viele Gegenstände aus dem kommunistischen Alltag können in der Literatur als Übersetzungsobjekte betrachtet werden. In Lana Lux' *Kukolka* (2019) gibt es beispielsweise eine Szene, in der die Protagonistin ihren Weg durch eine ostdeutsche Wohnung findet, weil sie den Grundriss aus der Ukraine kennt.

zu sein, das es nicht mehr gibt. Wir teilen die Erfahrung des Tempozyds, eines Verschwindens der Zeit, in der wir gelebt haben« (Berking 2021, o. S.).

Bei einem Besuch in der Wohnung ihres Kunden Ulf Seitz bemerkt Lena, dass sie, als sie die Wohnung zum ersten Mal betrat, als erstes ihre Hand auf den Bauch seines cremefarbenen Kühlschranks legte, eines fast fünfzig Jahre alten ›Zil Moskva‹ aus der »goldenen Ära der sozialistischen Zivilisation« (BO, 43). Der Kühlschrank und sie entstammen demselben Jahrgang und ihre Mutter hat das gleiche Modell noch in ihrer Wohnung in Russland stehen. Stolz erzählt ihr Seitz, dass das Gerät bis auf die Gummidichtung noch funktioniert und dass Moskau in den 1960er Jahren eine gute Konkurrenz für ›General Electric‹ war. Lena ist erstaunt, dass sie in diesem Moment Stolz empfindet, als wäre das Kompliment an sie persönlich gerichtet. Von diesem Moment an weiß sie, dass sie eine gemeinsame Sprache sprechen:

Warum fühlte ich mich stellvertretend für dieses brummende Monster geschmeichelt? Herr Seitz sagte nichts weiter, und es war auch nicht nötig – in diesem Moment wusste ich, dass er, wie ich, ein Fan der Kosmonauten war, und nicht der Astronauten, und dass er auch nicht an die Mondlandung der Amerikaner glaubte. Dass wir beide zu den Menschen gehören, die es empörend finden, wenn jemand Maxim Gorki nicht gelesen hat, oder das Wort *Chatschaturjan* nicht aussprechen konnte. Wir haben immer noch nicht kapiert, warum die sowjetische Invasion in Afghanistan Krieg war und die von der NATO als Friedensmission gilt. Das selbstgefällige Amerika ist uns in vieler Hinsicht suspekt, gleichzeitig aber schämen wir uns insgeheim über unsere miserablen Englischkenntnisse. Wir beide haben einen Großteil unseres Lebens unter roten Fahnen verbracht, unsere Sensoren und Antennen bleiben wohl für immer nach links gekippt, selbst wenn wir uns ehrlich bemühen, sie aufrecht und in der Mitte zu halten. (BO, 44)

Betrachtet man diese Szene aus einer Übersetzungsperspektive, kann man die Summe aller Vektoren, aller Bewegungen sehen, die diesen Austausch charakterisieren. Einerseits erzählt diese Szene von der Realität vieler Migrant*innen, insbesondere von Frauen, die in Pflegeheimen arbeiten. Lena, eine Russin, pflegt Seitz, einen alten deutschen Mann. Da »eine solche Untersuchung immer neue – freilich quer- und übersetzbare – Grenzen und Grenzziehungen sichtbar zu machen vermag« (Ette 2005, 15), erzählt sie andererseits aber auch von einer viel komplexeren Situation: Beide Figuren haben einen Großteil ihres Lebens in zwei Ländern verbracht, die es nun nicht mehr gibt. Indem Lena in diesem Ausschnitt in der ersten Person Plural über Seitz spricht, thematisiert

sie auch ihre eigene Vergangenheit und erzählt dem Lesenden damit ebenso viel über sich wie über ihn. Was Lena mit Seitz teilt, ist die Folge einer Rasterverschiebung in der Mitte des 20. Jahrhunderts und einer weiteren, die gegen Ende desselben Jahrhunderts stattfand. Sie teilen eine Realität, die durch die Existenz (und das Verschwinden) dieser konzeptuellen Raster bedingt ist. Der kurze Austausch über den Kühlschrank verweist nicht nur auf eine vergangene Zeit, sondern auch auf eine Zeit, in der die globalen Machtverhältnisse noch andere waren:

Fast ein halbes Jahrhundert alt, immer noch taff!

Ich mag das Ding auch, hustete Herr Seitz stolz. Der Dichtungsgummi gibt nach, ansonsten alles noch in Gang. Gute Arbeit, notabene hat Moskau mit seinen Maschinen damals, in den Sechzigern, General Electric ernst herausgefordert. (BO, 43–44)

Lena fühlt sich »stellvertretend für dieses brummende Monster geschmeichelt« (BO, 44), vielleicht weil sie sich als ehemalige Sowjetbürgerin von Seitz angesprochen fühlt. An dieser Stelle wechselt die Erzählung von ›ich‹ und ›er‹ zu ›wir‹ und ›uns‹, im Gegensatz zum distanzierteren ›Sie‹ und ›dem Westen‹. Es ist dieses Zusammenspiel von Zeit und Raum, das es der migrantischen Pflegekraft Lena ermöglicht, sich plötzlich weniger fremd zu fühlen. Da sich kulturelle Raster nicht an sprachlichen oder territorialen Grenzen orientieren, muss sie in der Gegenwart des alten Mannes zwar immer noch Deutsch sprechen, sich aber nicht vollständig übersetzen. Der Titel des Romans, *Berlin liegt im Osten*, verweist auf eine Verlagerung Berlins nach Osten, aber auch darauf, dass das heutige Deutschland zumindest teilweise noch in diesem ›östlichen‹ konzeptuellen Raster liegt (Zil Moskwa, Kosmonauten, Maxim Gorki, Chatschaturjan), was es Lena ermöglicht, ihre Erfahrungen mit dem Kommunismus ohne größere Schwierigkeiten zu übersetzen.

Lena und Ulf Seitz stammen beide aus Ländern, die nicht mehr existieren. Diese Erinnerungen sind mit Objekten gefüllt, die beide in überlappenden konzeptuellen Rastern verorten, da sie auf konzeptueller Ebene ein gemeinsames Vokabular teilen. In einem Gespräch fragt er sie, wovon sie als Kind geträumt hat: »Cowboy, das war mein Jugendtraum. Cowboys, Arizona und so ein Kram. Und Sie, was wollten Sie früher werden? Kosmonautin?« (BO, 27). Er benutzt das Wort ›Kosmonautin‹, nicht ›Astronautin‹, wie es sonst in der Bundesrepublik hieß, und wie die meisten Deutschen heute sagen oder schreiben würden. ›Astronautin‹ und ›Kosmonautin‹ sind im Prinzip dasselbe, aber

jedes Wort hat eine eigene Konnotation, je nachdem in welchem Kontext es geschrieben oder gesagt wird. Die Tatsache, dass Herr Seitz das Wort ›Kosmonautin‹ verwendet hat, verortet ihn im gleichen konzeptuellen Raster wie Lena. Ebenso finden sich im Roman weitere sozialistische Begriffe, die aus der DDR bekannt sind, wie das Wort ›Kombinat‹ (vgl. BO, 68). Dieses Vokabular existiert bereits seit DDR-Zeiten, wurde in den allgemeinen deutschen Sprachgebrauch übernommen und gehörte für viele Menschen zum Alltag. Obwohl es sich um deutsche Wörter handelt, erscheinen sie vielen Deutschsprachigen, die nicht aus der DDR stammen, dennoch als Fremdwörter. Dies ist vergleichbar mit russischen Wörtern, die in der DDR bekannt waren, oder englischen Wörtern im Westen, die den Menschen aus der DDR und der Sowjetunion lange fremd blieben, da sie kein Englisch gelernt hatten.

Die Erzählerin verwendet einige Begriffe aus dem sowjetischen bzw. ost-europäischen Wortschatz, die im Text unübersetzt bleiben. So sagt sie zum Beispiel in einer Kindheitserinnerung, dass sie als Fünfjährige »ein Generalissimus so wie Breschnjew werden« wollte (BO, 31). ›Generalissimus‹ (russ. кур. ›Генералиссимус Советского Союза‹ [lat. ›Generalissimus Sovyétского Soyuza‹], dt. ›Generalissimus der Sowjetunion‹) war der Titel von Josef Stalin. Leonid Breschnjew⁷ hingegen erhielt diesen Titel offiziell nicht, er war stattdessen Marschall der Sowjetunion. Obwohl das Wort auch in anderen europäischen Sprachen bekannt ist, wird es hier in seiner russischen bzw. sowjetischen Bedeutung verwendet.⁸ Anders verhält es sich mit dem Begriff ›Sputnik‹ (dt. ›Trabant‹ oder ›Satellit‹), der im Text ohne Übersetzung oder Erklärung erwähnt wird: »Ich nehme die Hand von Herrn Seitz in meine, damit wir uns hier, im Gedränge der Schlemmerparadiese nicht verlieren. [...] Es ist sehr warm drinnen, mein Sputnik nimmt seine anachronistische, deplatzierte Kopfbedeckung ab [...]« (BO, 52). Das Wort ist zwar auch außerhalb des russischen Sprachraums bekannt, weil russische Satelliten so benannt wurden, jedoch wird es im Russischen auch im Sinne von ›Weg-‹ bzw. ›Lebensgefährte‹ oder ›Begleiter‹ verwendet. Diese Bedeutung ist hier gemeint, es ist eine Anspielung, die sich über zwei Sprachen erstreckt. Auch ohne die weiteren russischen Bedeutungen des Wortes zu kennen, ist der Satz im Deutschen verständlich. Berücksichtigt man diese jedoch, entfaltet der Satz eine noch spezifischere Wirkung und Bedeutung.

7 In der Analyse wird hier die Schreibweise aus dem Roman übernommen.

8 Das Wort ›Generalissimus‹ kommt auch in Haratischwilis *Das achte Leben (Für Brilka)* (2014) vor, da Stalin in diesem Roman nie mit vollem Namen genannt wird.

Ein weiteres Zeichen dafür, dass sich Berlin in Richtung Westen bewegt hat, ist die Präsenz der englischen Sprache. Lena sieht an einer weißen Wand im Foyer des Berliner Soho Club (heute unter dem Namen Soho House bekannt) ein »Wappen mit leuchtendem Slogan: What the fuck is Heimat?« (BO, 266–267). Dabei handelt es sich vermutlich um ein Kunstwerk des aus Baden-Württemberg stammenden, deutschen Pop-Künstlers Stefan Strumbel (vgl. o.J., o. S.). Dieser verarbeitet in seiner Kunst sowohl religiöse als auch handwerkliche Motive. Während darin eine Anspielung auf Heimatgefühle zu lesen ist, scheint die Protagonistin den Satz als Verfremdung zu interpretieren. Sie sieht ihn in einem exklusiven Club mit Londoner Bezug im Namen und beginnt sogleich von der rasanten Privatisierung der ehemals kommunistischen Stadt rund um den Alexanderplatz zu erzählen. Das Wort ›Heimat‹ in einem englischen Satz steht für sie für die Heimat im Osten, die es nicht mehr gibt. Das Verhältnis zur englischen Sprache teilt sie mit Herrn Seitz. Dessen Sohn arbeitete nach der Wende für die Firma ›East Security Consulting‹ beim Aufbau eines NATO-Militärstützpunktes, weil seine »Russischkenntnisse von Nutzen sein konnten«, und wurde später in Kabul entführt (BO, 303–304). Diese Nachricht wurde Herrn Seitz auf Englisch übermittelt, obwohl er die Sprache nicht beherrschte, was zu ihrer Fremdheit nochmals beitrug: »On March 26, 1995 our representative Marius Seitz was abducted in northern Kabul and his whereabouts remained unknown« (BO, 307). Die Verfremdung dieser Botschaft bleibt im deutschen Text erhalten, indem sie in englischer Sprache und kursiv gedruckt wird – eines der einzigen Beispiele für manifeste Mehrsprachigkeit im Roman.

3.1.2 *Zenit*-Kameras, Weihnachten ›à la russe‹ und der 9. Mai im Treptower Park. Verschwundene Konsumwelt und gepflegte Traditionen

Es lohnt sich, der Frage nachzugehen, ob Gegenstände als Übersetzungsäquivalente fungieren, denn die materielle Erinnerung spielt für die Protagonistin und Herrn Seitz eine wichtige Rolle: Konsumgüter, die in der Sowjetunion oder in der DDR üblich waren, ›möblieren‹ die Erinnerungen dieser Figuren. Wie anhand des Beispiels des Kühlschranks von Ulf Seitz beschrieben, übersetzt die Protagonistin mit diesen Gegenständen ihre Erinnerung in die Sprache der DDR. Auf diese Weise werden ihre Erinnerungen reterritorialisiert und viele Konsumgüter aus der DDR und anderen kommunistischen Ländern so in Erinnerung gerufen: tschechische Kristallglas-Vasen, feine Damenstrümpfe aus der DDR, rumänische kobaltblaue Tassen oder eine DDR-Porzellan-Gar-

nitur (vgl. BO, 101, 244). Viele Marken aus der ehemaligen Sowjetunion wurden in der DDR verkauft und ebenso umgekehrt, darunter auch Automodelle: »Ein nagelneuer Moskwitsch mit kecken und spitzen Trabant-Flossen am Heck« (BO, 12). Die Bedeutung bestimmter Konsumgüter wird durch deren mehrfache Erwähnung unterstrichen. So wird die »Zenit«-Kamera insgesamt fünfmal erwähnt:

- (1) »Die einst in die Linse einer *Zenit*-Kamera geratenen Details sind die einzigen Beweise, dass Kema überhaupt existiert hat« (BO, 7).
- (2) »Die Frau des Kompaniechefs hatte einen Pudel und eine Perücke, mein Vater hatte ein Motorrad und unser Nachbar Kotov eine *Zenit*-Kamera, die in Kema die Fotos von mir gemacht hat« (BO, 31).
- (3) »So blieben sie in meiner Erinnerung: Frau Kotov mit ihrem luftigen Schlafrock, Herr Kotov mit seiner *Zenit*« (BO, 35).
- (4) »Die Flugpassagiere, die *für immer* ausreisten, hatten alle eine *Zenit*-Kamera oder ein Fernglas um den Hals hängen und ähnelten damit tapferen, neugierigen Boy Scouts. Diese Gegenstände waren im Westen angeblich sehr begehrt« (BO, 143).
- (5) »Unter ihnen gab es auch eine solide *Zenit*, so eine, wie sie Herr Kotov, unser Nachbar in Kema, besessen hatte.« (BO, 183)

Die Kamera wird als Zeitzeuge betrachtet, deren Fotos selbst Zeitzeugen sind. Sie ist ein materielles Zeichen der Erinnerung, eine Metonymie, die Erinnerungen *für immer* festhält. Für Lena ist sie aber auch ein Zeichen für den Erfolg der Sowjetunion: ein Produkt, das im Westen gefragt und sehr langlebig war.

Ähnlich wie bei Markennamen werden auch einige sowjetische Geschäftsnamen in russischer Sprache ohne Übersetzung zitiert: »In den ebenfalls vergitterten *Sojuspresse*-Zeitungskiosken und den *Nebukadnezar*-Schusterbuden nisteten sich Wechselstuben ein« (BO, 235). Damit ist auch der Übergang zur neuen Konsumwelt in der Sowjetunion beschrieben. Nach dem Verschwinden der in der Sowjetunion üblichen Kioske und Buden mit russischen Namen kamen Marken mit englischen Namen. »Herbalife«, ein Multi-Level-Marketing-Unternehmen aus den USA, das Diät- und Nahrungsergänzungsmittel vertreibt, ist ein Novum in der postsowjetischen Welt: »Meine Mutter schimpfte damals auf die Oma: sie selbst allerdings steckte ihr ganzes Geld in *Herbalife*, ein Wunderpulver, das ewige Jugend verspricht« (BO, 236). So werden die Verheißungen einer kapitalistischen Gesellschaft mit Firmen in Verbindung gebracht, die englische Namen tragen. Auch die deutsche Sprache

kann für die Ich-Erzählerin die kapitalistische Konsumwelt symbolisieren. So berichtet sie von einem deutschen Supermarkt kurz vor Weihnachten: »Alle tummeln sich um eine goldbekrustete Gans (*Maggiweihnachtsgeflügelgoldbackfix – Festliche Tafel, Gans leicht gemacht!*), um anschließend zu goldenen Ferrero-Glückskügelchen zu greifen« (BO, 73). Nora Isterheld analysiert die Szene im Vergleich zu einem russischen Text über die Konsumwelt, Ivan Bunins Novelle *Der Herr aus San Francisco* (vgl. 2017, 242). Interessant ist hier das Wort »Maggiweihnachtsgeflügelgoldbackfix«. Dieses Produkt gibt es in der Realität nicht, es ist kein echtes Maggi-Produkt – aber die deutsche Sprache eignet sich dafür besonders gut, weil man sehr spezifische Komposita frei erfinden kann. So stellt sich Lena die Namen solcher deutschen, sehr spezifischen, Produkte vor – in dieser Welt des Überflusses gibt es für alles ein Produkt.

Die Geschichte erstreckt sich über ein ganzes Jahr und es werden sowohl Weihnachten als auch Neujahr gefeiert. Somit ergeben sich viele Anlässe zum Feiern mit traditionellem Essen. Nach einem »richtigen deutschen Heiligabend« möchte Lena »Silvester auf Russisch feiern [...]« (BO, 107). Eine Besonderheit des russischen Festes im Vergleich zum deutschen ist nicht, *dass* man isst, sondern *was* man isst. Auch die Esskultur ist eine Welt für sich, die übersetzt werden muss. Einiges wird erklärt: »Pirozhki, gebackene Teigtaschen, gefüllt mit Reis und Ei, Ei und Schnittlauch, Kartoffeln und Pilzen, Kohl und Fleisch« (BO, 86–87). Hier ist die Übersetzung eine Umschreibung (»gefüllte Teigtaschen«) gefolgt von einer detaillierten Beschreibung aller möglichen Füllungen. Etwas anders wird »Hering im Pelz« behandelt. Dies ist »ein farbenfroher Wintersalat: Hering, gekochte Kartoffeln, Möhren, Rote Beete – alles in Stücke geschnitten, schichtenweise in einer Schüssel übereinandergelegt und mit einer dünnen Mayonnaise-Schicht bedeckt« (BO, 86–87).⁹ Der Name des Salats »Hering im Pelz« wird zunächst wortwörtlich übersetzt (russ. kyr. »селёдка под шубой«, lat. »seljodka pod schuboj«), dann wird das Gericht als »Wintersalat« bezeichnet, da der Name selbst keinen Hinweis darauf gibt, was in diesem Salat enthalten ist, oder auch nur *dass* es sich um einen Salat handelt. Schließlich wird die Zusammensetzung angegeben, gefolgt von der genauen Zubereitungsmethode.

Bei diesen Festen »à la russe« ist auch der sogenannte »Salat Olivje« von größter Wichtigkeit. Lena erwähnt in ihren Silvestererinnerungen diesen vor allem in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion bekannten Salat. Die Geschichte dieses Salates erzählt Lena im Roman auf Nachfrage von Herrn Seitz:

9 Zur Geschichte der Mayonnaise in der russischen Küche, siehe Meienberger 2022.

»Der Franzose, der im neunzehnten Jahrhundert ein Restaurant in Moskau führte, hieß Olivier. Nach dem Ur-Rezept jedoch fügt man auch das Fleisch von Krebsen, Kapern, Blattsalat und Kaviar bei« (BO, 111). Der Salat, den sie kennt, sei jedoch eine »spartanische, sowjetische Variante« davon, die mit weniger wertvollen Zutaten zubereitet wird (BO, 111). Der Salat ist also kein ›Original, denn das Wort hatte zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten unterschiedliche Bedeutungen. Wie Lena in ihrer Geschichte erzählt, wurde der Salat nach dem französisch-belgischen Chefkoch des Restaurants ›Ermitage‹ in Moskau, Lucien Olivier, benannt (vgl. Oustiougov 2022, o. S.). Diese ausführlichere Erklärung zeigt auch deutlich die Bedeutung des Salats in der russischen bzw. sowjetischen Kultur, die Lena vertraut ist. Im Deutschen ist dieser Salat auch entsprechend der französischen Schreibweise des Familiennamens unter dem Namen ›Oliviersalat‹ oder ›Salat Olivier‹ bekannt. Die im Roman gewählte Schreibweise ›Olivje‹ ist eine Transkription des russischen Wortes ›салат Оливье‹. So wird die Übersetzung aus dem Russischen sichtbar. Die sehr wichtige Rolle dieses Gerichts in der sowjetischen Kultur (»die Krönung einer festlichen russischen Mahlzeit« [BO, 107]), wird auch dadurch unterstrichen, dass der Salat in mehreren Szenen des Romans Erwähnung findet.

Manchmal besteht die Übersetzung von Objekten aus mehreren Teilen, die sich über mehrere Kapitel erstrecken. In einer Kindheitserinnerung erzählt die Protagonistin von Männern, die ›Papirossy‹ rauchen. Dabei handelt es sich um eine Zigarettenart, die vor allem in den ehemaligen Sowjetstaaten bis heute geraucht wird. Das Wort ›Papirossa‹ steht im Duden als Entlehnung aus dem Russischen (vgl. »Papirossa« auf Duden online« o. J., o. S.). Es handelt sich demnach eher um eine kulturelle als um eine sprachliche Übersetzung. Das erste Mal werden die ›Papirossy‹ (Pl.) erwähnt, ohne genauer zu erklären, was damit gemeint ist: »Es sind die Onkel mit den weißen Hemden und den beißenden Papirossy [...]« (BO, 11–12). Erst später in der Geschichte werden die Zigaretten wieder erwähnt, diesmal in Verbindung mit einem Adjektiv und einem Verb, die die notwendigen Kontextinformationen liefern: »Die Dozentinnen dagegen hatten tiefe, raue Stimmen, weil sie filterlose Papirossy rauchten« (BO, 125).

Der Atheismus war ein wichtiger sozialer und kultureller Bestandteil der kommunistischen Gesellschaften. Das rituelle Leben wurde nach einem nicht-religiösen Kalender organisiert, der für die Protagonistin Lena immer noch eine zentrale Rolle spielt, auch wenn sie nach zwei Jahrzehnten in Deutschland ihre Gewohnheiten teilweise geändert hat. Eines der wichtigsten Ereignisse

in diesem Kalender ist nach wie vor der 9. Mai. An diesem Tag, dem Tag der bedingungslosen Kapitulation der Wehrmacht 1945, wird in Russland (und in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion) der ›Tag des Sieges‹ gefeiert. In einigen europäischen Ländern wird dieser Tag auch bereits am 8. Mai als ›Tag der Befreiung‹ gefeiert. Da dieser Tag in Deutschland jedoch kein Feiertag ist, verlernt die Protagonistin mit der Zeit, sich das Datum zu merken. So erklärt Lena in einer Szene die kulturelle Bedeutung dieses Tages, indem sie sich wundert, dass sie das Datum überhaupt vergessen konnte. Sie beschreibt den großen Feiertag in Russland mit einer »riesige[n] Siegesparade« von »Panthern und Flugzeugen«. Sie vergleicht den »Aufruhr« des ganzen Landes dort mit der Stille in Berlin (BO, 152). Das Datum hat eine feste Bedeutung, es ist eine Tatsache, dass nach dem gregorianischen Kalender dieser Tag zwischen dem 8. und 10. Mai liegt, im fünften Monat des Jahres, 129 Tage nach Silvester. Die kulturelle Bedeutung dieses Datums ist jedoch in den beiden Ländern, in denen die Protagonistin gelebt hat und lebt, sehr unterschiedlich. Hier befindet sich Lena in einer Situation, in der sich die Raster nicht überschneiden: Konzeptuell hat das Datum für sie die eine oder die andere Bedeutung, je nachdem, wie sie es interpretiert und aus welcher Perspektive heraus sie es betrachtet.

So nimmt auch Lena in der Erzählung zum ersten Mal an einem »richtigen deutschen Heiligabend« teil (BO, 49). Dieses Fest kennt sie aus ihrer Erfahrung nicht, da in der Sowjetunion und später in Russland nur Silvester gefeiert wurde. Weihnachten blieb dagegen ein eher kleines Fest für besonders religiöse Menschen (vgl. Kireev 2021, o. S.). Aber wie die Protagonistin selbst bemerkt, haben beide Feste dennoch eine ähnliche Funktion und werden auch ähnlich gefeiert:

Zwar schmücke auch ich an diesem Tag einen Tannenbaum und brate eine polnische Ente, komme mir dabei aber etwas komisch vor, als ob ich schauspielern würde. In meiner Familie gab es nur Silvester. Aber es war fast das Gleiche, oder? Tannenbaum, Geschenke und so. Ja, fast das Gleiche, aber ohne Krippen, Engel und Enten. Zu Silvester essen alle bei uns Salat *Olivje*. Oft auch Hering unter einer Schicht aus Roter Beete, Kaviar und marokkanischen Orangen. Auch schön, aber halt anders. (BO, 49–50)

Trotz dieser ›Andersartigkeit‹ haben Weihnachten als religiöses und Silvester als weltliches Fest durchaus eine ähnliche soziale Funktion. Lena beschreibt die Wahrnehmung vieler zugewanderter Russ*innen, für die große Teile der deutschen Kultur auch nach langer Zeit immer noch rätselhaft bleiben. An-

fangs neigen viele dazu, sich zu assimilieren, was auch sie versucht hat: »Es gab Zeiten in meinem Berliner Leben, wo ich die Russen mied. Am Anfang nimmt sich jeder Ausgewanderte vor, so schnell wie möglich deutsch zu werden, zu wirken, zu ticken« (BO, 257). Neben kulturell-sprachlichen Hürden – »[d]er deutsche Humor ist unverständlich« (BO, 257) – bedauert sie die Undurchschaubarkeit der Bräuche und Feste: »Wer sind die Heiligen Drei Könige und was ist eine Himmelfahrt? Wer auf der Welt soll all die bemalten Herzen vertilgen? Was bedeutet Advent und was hat er mit Shopping zu tun?« (BO, 257–258). Ihr Unverständnis rührt von der Überschneidung von Konsum und Religion her, mit der sie aus der Sowjetunion nicht vertraut war. Während viele »kulturell zweisprachig« werden und »in beiden Sprachen feiern, scherzen und fluchen können« (BO, 257–258), gäbe es noch viele mehr, die dem sowjetisch-russischen Raster folgend nur zu Silvester »den festlichen Tisch decken« und sich am 9. Mai »zum Picknick im Treptow-Park [versammeln]« (BO, 257–258). Lena fühlt sich eher der zweiten Gruppe zugehörig. Sie verortet sich dementsprechend im gleichen konzeptuellen Raster wie vor ihrer Migration nach Deutschland. Obwohl der »Osten« für sie in vielerlei Hinsicht verschwunden ist, bewegt sie sich weiterhin in seinem konzeptuellen Raster, was sich auch darin zeigt, dass sie sich mit Herrn Seitz und seiner Wohnung voller Spuren der DDR leichter identifizieren und auch verständigen kann.

3.2 Von der Muttersprache zur Sprache der Tochter. Die Heimat in den Wörtern

3.2.1 Russisch, auf Deutsch verfasst. Zur exkludierten Präsenz der russischen Sprache

Die Präsenz der russischen Sprache bleibt im gesamten Roman eher schwer fassbar. Auch in indirekter und erlebter Rede wird Russisch oft nicht erwähnt. Mit ihrer Tochter Marina spricht Lena zu Hause möglicherweise Russisch, da erwähnt wird, dass diese die Sprache fließend bzw. muttersprachlich beherrscht. Im Dialog mit der Tochter wird dies jedoch nicht bestätigt. Ob Marina anlässlich des Geburtstages ihrer Mutter »einen Trinkspruch auf (ihr) 43. Lebensjahr« auf Russisch oder auf Deutsch zum Besten gibt, ist anhand des Textes nicht festzustellen (BO, 87). In einer solchen Szene gibt es keinen Hinweis darauf, dass sie tatsächlich auf Russisch stattfindet. Es bleibt lediglich die Vermutung – auch im Zusammenhang mit anderen Äußerungen im

Roman – dass Lena sich mit ihrer Tochter meist auf Russisch unterhält, wenn beide allein sind. Auch wenn die russische Sprache in der Erzählung öfter erwähnt wird, bleiben russische Wörter verborgen. So wird beispielsweise ein russisches Wort angedeutet, das gemeinte Wort aber ins Deutsche übersetzt: »Der Weihnachtsbaum hieß im Land meiner Kindheit Neujahrsbaum« (BO, 65). Der Weihnachtsbaum heißt im Russischen »Weihnachtstanne« (russ. kyr. »рождественская ёлка«, lat. »rozhdestvenskaja jolka«) bzw. »Neujahrsbaum« (russ. kyr. »новогоднее дерево«, lat. »novogodnee derevo«). Hier geht es nicht nur um die sprachliche, sondern auch um die konzeptuelle Ebene, denn hinter dem Wort verbirgt sich ein ganzes kulturelles Bedeutungsfeld. In diesem Fall weist das Wort darauf hin, dass das große Fest am Ende des Jahres nicht das religiöse Weihnachten, sondern das weltliche Neujahr ist.

Im russischen Supermarkt, der der Protagonistin und ihren ebenfalls aus Russland und der ehemaligen Sowjetunion eingewanderten Freundinnen als Treffpunkt dient (vgl. Kap. 3.2.3), bleibt die russische Sprache ebenfalls exkludiert. So fallen hier, vermutlich ins Deutsche übersetzte, Schimpfwörter wie »Scheusal«, »Natterngezücht« und »Saftarsch« (BO, 253–254). Die vermutete Übersetzung kann jedoch nur aus Indizienbeweisen abgeleitet werden: Lena ist unter russischsprachigen Freundinnen, die alle als Erwachsene nach Deutschland gekommen sind und möglicherweise ein ähnliches Verhältnis zu Schimpfwörtern haben wie sie selbst. Davon abgesehen lässt der Text offen, ob das Gespräch tatsächlich auf Russisch oder auf Deutsch geführt wird.

Die Präsenz der russischen Sprache ist bei Szenen, die in Russland spielen, zweifellos eindeutiger. Nichtsdestotrotz kann auch dort nur exkludierte Mehrsprachigkeit festgestellt werden. In einer Erinnerung an die Zeit nach dem Ende der Sowjetunion erzählt Lena von Demonstrationen, an denen sie teilgenommen hat. Diese wurden durch Radioberichte angekündigt, die im Text auf Deutsch wiedergegeben werden: »*Achtung! Achtung! Die Panzer der Putschisten rollen in die Richtung unserer Stadt!*« (BO, 129). Hier ist das Zitat im deutschen Text kursiv gesetzt, da es sich auch innerhalb der Erzählung um eine wiedergegebene Rede handelt. Auch wenn Seitz' Sohn Marius aus Leningrad mit seiner Mutter telefoniert, ist die russische Sprache der Wächterin des Studentenwohnheims kursiv geschrieben: »*Alljo, alljo [...]*« (BO, 185). Ähnlich sind auch geschriebene Texte kursiv gesetzt, wie etwa Lenas alte Schulaufgabe (auf Russisch) oder Ulfs autobiografisches Schreiben (auf Deutsch) (BO, 237, 300). Die Kursivschrift bedeutet demnach nicht zwingend, dass dieser Text in einer anderen Sprache als Deutsch zu verstehen ist. Auch der Name der Bibliothekarin – Vera Antonowna Gutowa – mit der Lena als Kind befreundet war und die

ihr Bücher empfahl, ist kursiv gesetzt: »Ich durfte sie mit ihrem Vornamen ansprechen, wie eine Gleichaltrige, und ohne den Vatersnamen, *Vera Antonowna*, wie es bei uns üblich wäre« (BO, 69). Hier wird die Präsenz der russischen Sprache angedeutet, allerdings nur dadurch, dass die Protagonistin von der großen Bedeutung erzählt, einen Namen ohne den Vatersnamen verwenden zu dürfen. So wird die kulturelle Bedeutung dieses russischen Sprachgebrauchs in der Äußerung explizit gemacht, ohne dass die russische Sprache im Text manifest wird.

In den Erinnerungen von Ulf Seitz wird Berlin während und nach dem Zweiten Weltkrieg als vielsprachige Übersetzungszone dargestellt. Nach einem Bombenalarm steht der junge Seitz am Bahnhof Friedrichstraße. Die Szene wird in der Erzählung als Turmbau zu Babel beschrieben, in dem die Deutschen als »unbedeutende, vorbeiziehende Minderheit« erscheinen. Neben der »grollenden Sprache« Einzelner, hört Seitz Polnisch und Französisch. Italiener und Skandinavier werden erwähnt, wenn auch nicht explizit an ihrer Sprache erkannt. Dazu kommen »Ostarbeiter«, die »laut sprachen und lachten« (BO, 116). Wenn ein russischer Soldat etwas in unverständlichem Deutsch erklärt, wird ein Dolmetscher um Hilfe gebeten: »Verärgert und fluchend rief er nach dem Dolmetscher, einem Deutschen, der erklärte, dass die Jungen beim Abtransport der herumliegenden Leichen helfen sollten« (BO, 166). Da Seitz als Kind kein Russisch sprach, werden in seinen Erinnerungen russische Wörter verwendet, um verstörende Szenen zu beschreiben. Übersetzung wird in diesem Zusammenhang vor allem verwendet, um die grausame Realität des Krieges und der Nachkriegszeit zu beschreiben.

Einige russische Wörter aus Seitz' Kindheitserinnerungen sind im Text enthalten. Diese in lateinischer Schrift wiedergegebenen Worte sind eines der wenigen Beispiele für die manifeste Mehrsprachigkeit in diesem Roman. Ein russisches Lied wird vom sowjetischen Ensemble der Roten Armee zum dreißigsten Jahrestag der Oktoberrevolution gesungen:

Zuerst spielte das Blasorchester einen langsamen, düsteren Marsch, dann eine brave Melodie, dann wurde das Lied ›Mutter‹ majestätisch angekündigt. Maaaaaat!!!, quoll es aus dem weit geöffneten Mund des uniformierten, stämmigen Solisten, und Ulf erinnerte sich, wie er neulich neben der Mutter im halbdunklen Korridor gestanden hatte, er sah ihre Gesichter im Spiegel, und dieses Bild beunruhigte ihn nun sehr. (BO, 172)

Indem der deutsche Titel des Liedes zunächst das benennt, was dann im Lied besungen wird (›mat‹), wird das Wort ›mat‹ (kyr. ›мать‹, dt. ›Mutter‹) übersetzt. Das russische Wort wird in der Szenenbeschreibung übersetzt, gefolgt vom Original, was bei Ulf Seitz negative Gefühle auslöst. Er steht vor Ende der Vorstellung auf, um nach seiner Mutter zu suchen. Zwei Stunden später stirbt sie. Das russische Wort ist hier der Auslöser für die folgende Szene, auch wenn nicht geklärt werden kann, ob Seitz selbst zu diesem Zeitpunkt die Bedeutung des Titels kannte. In solchen Fällen werden die russischen Wörter im Text nicht als solche gekennzeichnet. Ein weiteres Beispiel ist die Begegnung mit einem russischen Soldaten: »Stoj! Er zeigte auf Schüssel und Löffel: Zurück! Ulf aß schnell, gab das Geschirr wieder ab und ging heim« (BO, 159). Wie ›mat‹ ist auch ›stoj‹ (kyr. ›Стой‹, dt. ›halt‹ oder ›Pause‹) hier nicht kursiv gesetzt. Als er als Kind russische Soldaten hörte, konnte er die Sprache nicht verstehen. Wahrscheinlich hat er sie auch daher als fremd empfunden und die Präsenz dieser nicht übersetzten Worte im Text trägt zu diesem Eindruck bei.

So ist auch eine Kindheitserinnerung von Herrn Seitz eines der einzigen Beispiele, in denen ein Akzent im Text sichtbar wird. Als die russischen Soldaten in Berlin einmarschierten, erinnert sich Herr Seitz, dass sie den Tod Hitlers verkündeten. Dabei wird die russische Aussprache in der Schreibweise sichtbar: »*Gitler kaputt! Nicht schießen! Gitler kaputt*, dröhnte es von der Kreuzung, wo der sowjetische Lautsprecherwagen erschien« (BO, 155). Hier wird die russische Schreibweise und Aussprache von Hitler (russ. kyr. ›Гитлер‹, russ. lat. ›Gitler‹) imitiert. Auch die Sprachqualität anderer Personen in Seitz' Erinnerungen wird von der Erzählerin als mangelhaft beschrieben. So erklärt beispielsweise der russische Leutnant Kruglow, der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs mit Seitz' Mutter liiert war, etwas »in seinem löchrigen Deutsch« (BO, 160). Dem Lesenden bleibt es somit selbst überlassen, sich vorzustellen, wie diese ›löchrige‹ – und damit mangelhafte – Sprache klingen mag und um welche ›Löcher‹ es sich handelt. Auf diese Weise wird auch vermieden, eine Sprache niederzuschreiben, die klischeehaft klingt. Dies ist ein generelles Problem aller akzentuierten Sprachen:¹⁰ Dialekte und regionale Varianten werden oft auch deshalb nicht verschriftet, weil es für sie keine Rechtschreibregeln gibt. Daher ist es schwierig, die Sprache authentisch wiederzugeben. Das kann schnell ›charmant und exotisch‹ wirken, auch wenn es nicht so gemeint

10 Um eine Wertung dieser Sprache zu vermeiden, werden die sprachlichen Markierungen des Akzents und die grammatischen Fehler, die im Text thematisiert werden, als akzentuierte Sprache bezeichnet.

ist (vgl. Attridge 2021, 47). Dennoch wird gerade hierdurch die von der Norm abweichende Sprache der Figur überhaupt erst sichtbar gemacht.

3.2.2 Schreiben, schimpfen, schweigen. Zwischen Demütigung und Unsichtbarkeit

Die Erzählerin Lena sagt von sich selbst, dass sie die deutsche Sprache nicht fehlerfrei sprechen kann und erzählt von ihren diesbezüglichen Schwierigkeiten. Zum Beispiel bemerkt sie, dass sie noch einige Ausspracheschwierigkeiten hat und auch bestimmte Laute ungern ausspricht. Sie vermeidet beispielsweise den Ausdruck ›Danke schön!‹ und sagt stattdessen ›Vielen Dank!‹, weil sie die Umlaute »nicht bewältigen kann, und das wohl auch nie können« wird (BO, 56). Dass sie aber trotz ihrer Schwierigkeiten fließend Deutsch spricht, kontrastiert sie mit ihrer Unfähigkeit, sich auf Deutsch zu empören oder in dieser Sprache zu schimpfen und zu fluchen. Diese von der Protagonistin selbst thematisierte ›fehlerhafte‹ deutsche Sprache bleibt im Roman jedoch weitgehend spurlos. Die Schwierigkeiten, von denen die Protagonistin in der Erzählung berichtet, finden sich nicht im Text, sondern nur im Erzähldiskurs. So sind ihr Akzent und ihre sprachlichen Fehler nur in ihrem Diskurs über ihre eigenen sprachlichen Fähigkeiten wahrnehmbar, der Erzähldiskurs und die Erzählung selbst sind hingegen fehlerfrei. Insofern kann hier von einer intralingualen Übersetzung gesprochen werden: Die fehlerhafte Sprache, die nicht der Standardsprache entspricht, wird in eine fehlerfreie Standardsprache übersetzt. Im Erzähldiskurs geschieht dies durch die Entscheidung der Protagonistin, bestimmte Wörter zu wählen und andere zu vermeiden. Diese Übersetzung ihrer akzentuierten Sprache in die Standardsprache trägt zur Unsichtbarkeit ihres Idiolekts bei. Auf einer metaphorischen Ebene kann die Unsichtbarkeit dieser akzentuierten Sprache mit der Unsichtbarkeit der Protagonistin in der Gesellschaft verglichen werden: Als weiße Osteuropäerin ist ihre Identität als Migrantin stark an Sprache gebunden. Solange sie schweigt, bleibt sie unter anderen Menschen unauffällig oder gar unsichtbar. Erst wenn sie spricht, wird sie als Teil einer Minderheit sichtbar. Durch die Übersetzung in die Standardsprache kann Lena also ihre Unsichtbarkeit bewahren.

Das Gefühl der Hilflosigkeit und Demütigung, das mitunter aus der Sprachlosigkeit resultiert, thematisiert die Protagonistin in der Beziehung zu ihrer Tochter. Ihre in Deutschland geborene Tochter Marina hat laut der Erzählerin zwei Muttersprachen. Interessant ist hier, dass Russisch und Deutsch als die »beide[n] Muttersprachen« von Marina bezeichnet werden,

obwohl beide Elternteile aus Russland stammen (BO, 56). Die Tochter kann jedoch mit beiden Sprachen »souverän« umgehen (BO, 56). Aus ihrer Perspektive sind beide Sprachen gleichwertig, auch wenn sie im privaten Bereich – zu Hause mit ihren Eltern – vermutlich nur Russisch spricht. Die Bezeichnung als Muttersprache erfolgt bei Lena also nicht unbedingt entlang der üblichen emotionalen Zuschreibungen, die mit der Muttersprache verbunden sind. Anders verhält es sich in einer Szene, in der Lena von einem Mann hinter ihrem Rücken als »Tante« angesprochen wird. Die direkte Rede des Mannes wird auf Deutsch wiedergegeben, in der Rededarstellung bezeichnet die Erzählerin die Sprache der Äußerung als »meine Muttersprache« (BO, 122). Der Mann spricht also Russisch. Während sie für sich die emotionale Assoziation mit einer Sprache verbindet, in der sie schimpfen und sich empören kann, beschreibt sie die Sprachsituation ihrer Tochter zwar immer noch mit dem Wort ›Muttersprache‹, verwendet dafür aber das Wort ›hantieren‹, das ein eher instrumentelles Verhältnis zur Sprache – etwa als Werkzeug – suggeriert. Währenddessen fühlt sich Lena der deutschen Sprache unterlegen, weil sie bestimmte Laute nicht ›beherrscht‹.

Die Protagonistin thematisiert in mehreren Situationen wiederum ihr eigenes Nicht-Verstehen. Teilweise thematisiert sie dieses Nicht-Verstehen – des Deutschen – in Bezug auf ihre Muttersprache, wenn sie sich beispielsweise mit ihrer Tochter und deren Sprachkenntnissen vergleicht. Lena beschreibt das Gefühl, sich in einer bestimmten Situation unsicher zu fühlen, weil sie die Sprache nicht vollkommen beherrscht: »Marina hatte keinerlei Probleme mit der Sprache, und auch sonst fühlte sie sich in der Schule sehr wohl. Ich dagegen zitterte vor dem ersten Elterngespräch wie ein Birkenblatt. Vieles davon, was die Lehrerin mir über meine Tochter erzählte, verstand ich kaum« (BO, 198). Lena versteht die Aussagen von Marinas Lehrerin kaum. Und wenn sie sie doch versteht, kann es für sie auch verwirrend sein. Sprachlosigkeit erzeugt hier Demütigung: Als Mutter ist sie der Situation nicht gewachsen, weil sie die Menschen nicht versteht. Die Sprache ist für sie in diesem Moment kein Werkzeug, denn Lena wird von der Sprache beherrscht und nicht umgekehrt.

So erfährt sie, dass ihre Tochter in der Schule bezüglich der Arbeit ihrer Eltern lügt:

Mein Wortschatz reichte aber aus, um zu erkennen, wie Marina uns, ihre Eltern, gerne sehen würde: Marina hat mir erzählt, dass Ihre journalistische Tätigkeit sehr anstrengend ist, dass Sie Reportagen aus gefährlichen Gebie-

ten schreiben und dass Ihr Mann sehr, sehr viel arbeitet, sagte die Lehrerin, Frau Klein, und schaute mich prüfend an. (BO, 199)

In dieser Situation entsteht eine doppelte Verunsicherung: Sie kann zum einen nicht alles verstehen, zum anderen ist das, was sie versteht, für sie demütigend. Und obwohl es nicht ihre eigene Lüge ist, fühlt sie sich von der Lehrerin beschuldigt. Ihr wird bewusst, dass ihre Tochter die (sprachliche) Demütigung der Eltern wahrnimmt und sich etwas anderes wünscht. Dies verunsichert die Protagonistin zusätzlich. Lena vergleicht die Beziehung zu ihrer eigenen Mutter mit der zu ihrer Tochter. Während sie sich ihrer Mutter erst mit siebzehn Jahren »endgültig und verzweifelt überlegen« fühlte, hatte ihre Tochter Marina »dieses Gefühl schon als Grundschulkind« (BO, 55). Das liegt daran, dass Marina – wie viele Migrant*innenkinder – schon als Kind ihrer Mutter bei der Kommunikation helfen musste. Lena lernt viel von ihrer Tochter, die in Deutschland aufgewachsen ist und die deutsche Sprache besser beherrscht als sie. Im Deutschen ist Marina ihrer Mutter daher schon als Kind überlegen: »Erst neulich habe ich von Marina erfahren, dass die Pflanze ›Stechpalme‹ heißt – die Namen der Bäume und der Tiere lernt man sonst in der Kindheit« (BO, 30).

Das Nicht-Verstehen in einer Sprache kann verschiedene Ursachen haben, wie beispielsweise die Tatsache, dass bestimmte semantische Felder eher in der Kindheit erlernt werden. Mit der ›Muttersprache‹ sind nicht nur Emotionen verbunden, sondern auch technische Wortfelder aus dem Alltag. So erklärt Lena in einer Szene, dass sie ein Wort noch nie gehört habe und seine Bedeutung nicht kenne: »Die Wohnung war feucht, bei frostigen Temperaturen überzogen sich die Stubenfenster, die hoch, fast unter der Decke lagen, mit Eisblumen, üppig wie Federbüsche. ›Federbüsche? Das Wort hatte ich nie zuvor gehört.‹ ›Det trägt ein Krieger auf dem Helm, meene Kleene, so ein krauses Ding« (BO, 24). Im Gegensatz zu Herrn Seitz, in dessen Erinnerung das Nicht-Verstehen von russischen Wörtern einfach durch die Wiedergabe dieser Wörter markiert wird, muss die Erzählerin in verschiedenen Situationen auf andere Mittel wie Erklärungen zurückgreifen, um ihr Nicht-Verstehen (oder Missverstehen) zu kommunizieren, da die deutschen Wörter den Lesenden bereits bekannt sind und somit das Nicht-Verstehen nicht vermitteln können.

In der gesprochenen Sprache verwendet Lena bewusst Wörter, die ihr leichter fallen. Aber auch in der Schriftsprache können bestimmte Wörter Schwierigkeiten bereiten. Als Lena einen Zettel für Marinas Schule schreibt, fragt sie sich, ob das Wort ›Termin‹ mit einem bestimmten oder unbestimmten Artikel stehen soll: »*Liebe Frau Flügel, meine Tochter Marina hat heute Termin bei*

einem Arzt um 12 Uhr. – Einen Termin, den Termin?» (BO, 55). Zunächst schreibt sie den Satz ohne Artikel, was der russischen Form entspricht. Nachdem sie den Satz korrigiert hat, bittet sie Marina, einen weiteren Satz hinzuzufügen: »Und hier schreibst du bitte etwa so: *Sie wird um 11 Uhr abgeholt und ich bitte dies zu entschuldigen*« (BO, 56). Dann weist sie auf einen Fehler hin, der im gedruckten Text nicht vorkommt: »Abgeholt – zusammengeschrieben!« (BO, 56). Der Fehler, den sie in dem kursiv gedruckten Satz gemacht hat, wird nur in der Erzählung wiedergegeben. Der geschriebene Text selbst enthält diesen Fehler nicht, da es sich um die Aussage der Tochter handelt. Die Erzählerin reflektiert ihre eigene Fähigkeit, unsichtbar zu bleiben. Sie korrigiert ihren Fehler »gehorsam« mit einer »dünne[n] wackelige[n] Brücke zwischen Ab und geholt« (BO, 56). Diese Tatsache bleibt im gedruckten Text unsichtbar, aber innerhalb der Erzählung wird Lenas Unsicherheit in Form der »wackeligen« Brücke, die sie zeichnet, sichtbar.

Die russische Sprache und Kultur wird für die Protagonistin durch den russischen Supermarkt »Rodina« (»родина«, dt. »Heimat«, »Vaterland«) verkörpert. Der Name des Ladens ist im Text nicht übersetzt, seine Bedeutung erschließt sich nur aus seiner Beschreibung als Ort der Heimat – ein Übersetzungsort –, an dem die Menschen die Dinge kaufen, nach denen sich »ausgewanderte russische Seelen« sehnen: »Vodka, Gottesmütter im Taschenformat, Holzlöffel und geblünte Teekannen«, »Buchweizen, Sauergurken, Stockfisch und Auberginenkaviar« oder »Piroggen« (BO, 107). Hier trifft sich Lena regelmäßig mit Freundinnen aus Russland. Sie unterhalten sich über Deutschland, klagen über deutschen Hering und Halwa (vgl. BO, 259). Der Laden ist ein Übersetzungsort, in dem sich die Mitarbeitende wie eine Kulturvermittlerin verhält: »Gerade berät sie einen deutschen Kunden, stolz und souverän, so wie eine Reiseführerin einem westlichen Touristen die Schätze der Eremitage präsentieren würde« (BO, 107). Deutsche Kund*innen werden in diesem Raum als Außenseiter*innen, als Gäste, behandelt. Dieser Übersetzungsprozess ermutigt die Verkäuferin, da die Rollen vertauscht sind und sie in dieser Situation diejenige ist, die über Wissen verfügt.

3.3 Deutsch lernen, Russisch lehren, Berlin erzählen. Der Berlin-Roman als Übersetzungsort

3.3.1 Von der Übersetzerin zur Schriftstellerin. Vermitteln als ermächtigende Geste

Zu Beginn der Geschichte erzählt Lena von ihrer Ankunft in Berlin. Damals musste sie noch Deutschunterricht nehmen. Um sich die deutsche Sprache anzueignen, las die studierte Philologin viele Klassiker der deutschen Literatur. Ihre Erfahrungen als Migrantin in Deutschland kontextualisiert sie mithilfe von Literaturzitataten. Sie liest zum Beispiel Chamisso's *Schlemihl*: »Der ›Schlemihl‹, den ich jetzt in der Hand halte, ist nicht der Gleiche, dem ich als Kind begegnete« (BO, 80). Diese Aussage ist zweideutig: Als Kind hat sie das Buch in der russischen Version gelesen. Als Erwachsene liest sie es nun auf Deutsch und versteht die Erzählung anders, nicht nur, weil die Sprache eine andere ist, sondern auch, weil sie sich an einem anderen Ort befindet und reifer und älter geworden ist. Sie fragt sich: »Warum hat Chamisso den Helden seiner Ruhe beraubt? Was war das, was er mit den Einheimischen nicht teilen konnte? Die Kinderlieder? Die Sprache der Mutter? Die Feste der Väter?« (BO, 80). Ihre Analyse der Erzählung scheint sich nun mit ihrer eigenen Lebenserfahrung als Migrantin zu überschneiden.

Wenn die Protagonistin gelegentlich in die Rolle einer Stadtvermittlerin schlüpft, hat das für sie eine ermächtigende Funktion. In einer Szene trifft Lena auf eine russische Familie, die nach dem Weg sucht. In diesem Fall wird diese Tatsache gleich zu Beginn des Dialogs deklariert – der Diskurs wird jedoch auf Deutsch wiedergegeben, ohne eine Spur des Russischen: »Durch den Tunnel hallen, durch das Echo verstärkt, ihre russischen Worte. Brauchen Sie Hilfe?, sage ich und bleibe stehen. Ja! Sprechen Sie Russisch? So ein Glück!« (BO, 89–90). Die gesamte Szene ist implizit russisch: Lena spricht Russisch und zeigt den Weg. Im Austausch mit dem russischen Mädchen wechselt die Protagonistin die Perspektive. Wenn sie ›auf Deutsch‹ spricht, sind mit ›wir‹ Migrant*innen aus Russland gemeint. Wenn aber das russische Mädchen von den Qualitäten ›eurer Stadt‹ spricht, antwortet Lena in der ersten Person Plural: »Das Mädchen lobt unseren warmen Winter, unsere beleuchteten Hauseingänge, unsere Busfahrpläne. Während ich ihr zustimme, wundere ich mich, wie leicht mir mein *bei uns* über die Lippen geht, wenn ich über diese Stadt rede« (BO, 89). Im Austausch mit Russen fällt es ihr leichter, über die Stadt als ›ihre‹ zu sprechen. Die Stadt ermöglicht es ihr, eine Heimat außerhalb des na-

tionalen Paradigmas zu finden, auch wenn sie sich auf nationaler Ebene noch nicht wirklich zugehörig fühlt. Die Älteren in der Gruppe sprechen sie als Russin an und fragen, ob Lena sich in Berlin wohlfühle, ob sie es bereue, ihre Heimat verlassen zu haben. Für sie ist die Protagonistin nach wie vor Russin. Das Mädchen aber spricht sie als Einheimische an. Sie fragt nach einer Übersetzung des Textes an einer Fassade, der »ein Zitat aus einem Berlin-Roman« (BO, 90), nämlich aus Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* aus dem Jahr 1929 ist.

Umgekehrt hat die Rolle der Sprachvermittlerin für Lena auch eine ermächtigende Funktion. In einer der wenigen Szenen, in denen tatsächlich Russisch gesprochen wird und sich Mehrsprachigkeit im Text manifestiert, ist die Sichtbarkeit der russischen Sprache für die Erzählerin mit einem gewissen Gefühl der Ermutigung verbunden. Als Lena auf einer Silvesterfeier versucht, Herrn Seitz ein wenig Russisch beizubringen, ist sie die Expertin. Die russischen Wörter sind nur deshalb kursiv gesetzt, weil die Protagonistin sie betont, wenn sie Seitz' Fehler korrigiert – er hatte »na zdrovje!« gesagt, woraufhin sie erklärt: »Za zdo-ro-vje!, rezitiere ich. – Na zdorovje sagt man beim Essen, und als Trinkspruch sagt man – za zdorovje!« (BO, 117). Die Sprache wird in diesem Moment sichtbar, weil sie gerade erlernt wird.

Beim Essen mit ihrem Freund Roman, einem deutschen Arzt, erzählt dieser von einer seiner Patient*innen. Sie ist eine der vielen reichen Privatpatient*innen aus asiatischen Ländern, die gerade in seinem Krankenhaus behandelt werden. Lena wendet zunächst ein, dass Asien aus russischer Sicht erst in der Mongolei oder in China beginne. Doch Roman erzählt von einer kranken Frau aus Sibirien, die sich Ikonen ans Kopfende ihres Bettes gehängt hat, mit ihrem Mann im KaDeWe einkaufen geht und Kaviar mit dem Esslöffel isst, sobald sie sich von einer Chemotherapie erholt hat, und dem Krankenhauspersonal gerne Fotos von ihrem Haus mit »breite[n] Bogentüren« und »samtene[n] Vorhängen« (BO, 219). Die Protagonistin bemerkt, »dass es in der deutschen Literatur von solchen exotischen Russen nur so wimmelt, meistens treten sie als Nebenfiguren auf. Das sind oft Reisende oder Kurgäste, und sie sind immer sonderbar und immer reich. Wie im ›Zauberberg‹ zum Beispiel, möchte ich sagen [...]« (BO, 220). Hier kann man auch von Meta-Intertextualität sprechen. Die Szene ist als meta-intertextuell zu bezeichnen, da Lena von Figuren erzählt, die in anderen Romanen vorkommen, und sich selbst als russische Figur in der deutschen Literatur wiederfindet. Dementsprechend ist das Erzählen des individuellen Schicksals dieser russischen Protagonistin auch eine Form der Selbstübersetzung.

3.3.2 »Du wolltest doch etwas schriftstellern, oder?« Autorschaft als Aneignung der Sprache

Den Vorschlag ihres Ex-Mannes, sie solle doch Schriftstellerin werden, kontert Lena mit einem Kommentar zu ihren Deutschkenntnissen: »Warum sitzt du nur rum und liest? Geh zu irgendeinem Kurs, Schreibende Hausfrauen oder so, du wolltest doch etwas schriftstellern, oder?, ärgerte sich Schura. Mit meinem Deutsch?, verteidigte ich mich« (BO, 198). Hier ist die abschätzige Qualität des Kommentars nicht zu übersehen: Schura spricht abwertend von »schreibenden Hausfrauen« – obwohl Lena viel mehr Berufserfahrung hat als er – und von »etwas schriftstellern« statt »Schriftstellerin werden«. Was eine Ermutigung hätte sein können, klingt eher wie eine Abwertung. Ihre Antwort zeigt, dass sie sich Deutsch zwar als Schreibsprache vorstellen könnte, dass sie aber an ihrer Kompetenz zweifelt, weil sie das Schreiben in einer Sprache an bestimmte Fähigkeiten knüpft und vermutet, dass sie diese nicht besitzt. Allerdings hatte sie ihr Deutsch bereits als »fließend« bezeichnet. Dabei sind längst nicht alle Muttersprachler*innen auch kompetent genug, um in ihrer Muttersprache literarische Texte verfassen zu können. Aber wahrscheinlich würden sie die Aufforderung, Schriftsteller*in zu werden, nicht mit einer ebensolchen Aussage wie Lena beantworten. Auch wenn sie glauben, keine Schriftsteller*innen werden zu können, werden Muttersprachler*innen eher ihre diesbezüglich Fähigkeit im Allgemeinen bezweifeln und nicht spezifisch ihre sprachliche Kompetenz. Lena ist jedoch der Ansicht, dass sie die Sprache nicht nur fließend, sondern sogar fehlerfrei beherrschen müsse, um Texte auf Deutsch schreiben zu können. Diese Metapher erscheint besonders interessant, da es sich in einer Geschichte mit deutlichen autobiografischen Zügen, um einen Metakommentar handeln könnte. Dies dient zugleich als Gegenbeispiel zu den bereits erwähnten »exotischen Russen« (BO, 220), die sie in der deutschsprachigen Literatur beobachtet hat.

Neben den konzeptuellen Rastern bestehen Kultur und Sprache aus textuellen Rastern. *Berlin liegt im Osten* bezieht sich, wie viele andere Werke, die sich mit Berlin als Schauplatz beschäftigen, ausführlich auf Alfred Döblins Klassiker *Berlin Alexanderplatz* von 1929. Die Protagonistin erzählt eine Anekdote über Seitz' Vater, der im Roman vorkommt: »[...] der Vater von Herrn Seitz aber, Konrad Seitz, ist tatsächlich in ein Kunstwerk geraten, eben in das Buch »Berlin Alexanderplatz« – als jener Mann, der mitten auf dem Rosenthaler Platz mit zwei gelben Paketen von der Linie 41 abspringt« (BO, 46–47). Später, bei einer Verabredung mit dem Arzt Roman, erzählt Lena ihm bei einem Spaziergang

durch die Innenstadt von dem Roman: »Dann laufen wir wieder durch Berlin Mitte mit seinen engen Gassen, und diesmal schenke ich Roman all mein Wissen über das Universum von Franz Biberkopf [...]« (BO, 221). Bei der, hier bereits in anderem Zusammenhang erwähnten, Begegnung mit einer russischen Familie auf dem Alexanderplatz hatte ein Mädchen nach der Übersetzung des Zitats an der Wand gefragt: »Darüber habe ich heute in meinem Reiseführer gelesen. Dass sich ein deutscher Architekt russischer Abstammung ausgedacht hat, die Fassade so zu schmücken. Ich meinte, können Sie es mir übersetzen?« (BO, 90). Es handelt sich um das ehemalige Haus der Elektroindustrie der DDR. Das Gebäude wurde von 1999 bis 2001 saniert und vom Architekturbüro des russischstämmigen deutschen Architekten Sergei Tchoban mit einem Zitat aus *Berlin Alexanderplatz* an der Fassade versehen.¹¹ In dieser Zeit wurde das Haus auch als ›Alfred-Döblin-Haus‹ bekannt, bis das Zitat 2011 entfernt wurde.

Die Protagonistin schreibt sich in die Tradition des Berlin-Romans ein und bemerkt dabei auch, dass ein anderer Deutscher russischer Abstammung zur Erinnerung an Alfred Döblin beigetragen hat. Sie ist dabei, als das Zitat von der Wand genommen wird:

Fast alle mannshohen Buchstaben sind von der Gebäudefassade abmontiert, plötzlich, über Nacht. Der Anfang des Döblin-Zitats ist weg, und das Ende auch. Nur eine Zeile hängt hilflos in der Mitte: *igung von Damenkonfektion, Mehl und Mühlenfabrikate, Autogarage, Feuersozietät. Wiedersehen auf dem Alex ...* Da fällt mir ein, dass auch die tadschikische Teestube inzwischen nicht mehr da ist, dass der Laden von Larissa fast weggeräumt ist, dass die Plattenbauten in der Linienstraße saniert und ihre Fassaden mit einem heiteren und zeitgemäßen Make-up versehen werden. Während ich den belanglosen, kupierten Text an dem Haus anstarre, kommt es mir vor, als würden die Wörter unaufhaltsam und immer weiter vor meinen Augen schwinden, als ob ich einem sachten Erdbeben von der Gegenwart in die

11 Das Zitat an der Hauswand lautete: »Eine Handvoll Menschen um den Alex. Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brettern. Die Elektrischen fahren über den Platz die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor. Rechts und links sind Straßen. In den Straßen steht Haus bei Haus. Die sind vom Keller bis zum Boden mit Menschen voll. Unten sind die Läden. Destillen, Restaurationen, Obst- und Gemüsehandel, Kolonialwaren und Feinkost, Fuhrgeschäft, Dekorationsmalerei, Anfertigung von Damenkonfektion, Mehl und Mühlenfabrikate, Autogarage, Feuersozietät. Wiedersehen auf dem Alex, Hundekälte. Nächstes Jahr, 1929, wirds noch kälter. A. Döblin.«

Vergangenheit beiwohnen würde. Aber schon an der nächsten Ecke, zu Beginn der Torstraße, wächst etwas nach – das Eckhaus, das neulich mit Gerüsten umhüllt war, ist als Soho Club neu geboren. An der Ecke schwärmen Taxis, vor dem Eingang kreiseln Menschen mit Sektgläsern. (BO, 266)

Gegen Ende des Romans erwähnt sie, dass ihr russischer Ex-Mann Schura, mit dem sie Anfang der 1990er Jahre nach Deutschland eingewandert war, Franz Biberkopf ähnele: »Wie habe ich nur übersehen können, wie sehr mein Ex-Ehemann in seinem Habitus dem armen Franz Biberkopf ähnelt, der im Roman an exakt der gleichen Ecke mit seinem Bauchladen voller Schnürsenkel stand?« (BO, 314). Durch die Bezugnahme auf *Berlin Alexanderplatz*, einen Klassiker der deutschsprachigen Literatur, verortet sich die Erzählerin im deutschsprachigen Kontext (vgl. Finkelstein 2018). Dabei verankert und reterritorialisiert sie die Figur des Ehemannes in der Tradition des Berlin-Romans. Franz Biberkopf ist in diesem Sinne auch ein interessanter Vergleich, da er in *Berlin Alexanderplatz* in einer anderen Zeit lebt, in einer Vergangenheit, die die Autorin selbst nicht erlebt hat, die aber auch nicht das Berlin ist, das man heute kennt (vgl. Asaad 2021). Lena nutzt diese Textbezüge, um sich in dem spezifischen sozialen und kulturellen Kontext zu verorten, in dem sie heute lebt. Obwohl ihr Schicksal als Migrantin viel mit dem gemein hat, was andere Menschen auf der ganzen Welt erleben, beziehen sich die Verweise, mit denen sie dies kommuniziert, auf ein sehr spezifisches textuelles Raster. Sie lebt nicht in New York oder Paris, sondern mitten in Berlin. So vergleicht sie ihren Ex-Mann mit Franz Biberkopf und verweist auf den *Berliner Alexanderplatz*, um ihren deutschen Schwarm Roman zu beeindrucken.

3.4 Fazit

Einer der ersten Arbeitstitel für dieses Forschungsprojekt begann mit folgendem Zitat: »Meine Gegenwart, überschrittene Zukunft« (BO, 237). Wie in diesem Zitat deutlich wird, erzählt der Roman von einem komplexen Bedeutungsgeflecht von Bewegungen innerhalb mehrerer kultureller Raster, die sowohl zeitlich als auch räumlich zu verstehen sind. Diese Bewegungen zeugen von Bedeutungsverschiebungen.

Auch wenn die Ich-Erzählerin ihre fehlerhafte deutsche Sprache thematisiert, wird dies im Roman in ein fehlerfreies Standarddeutsch übersetzt. Ähnliches gilt für das Russische: Es gibt viele Szenen – beispielsweise mit Familien-

mitgliedern oder wenn sie nach Russland reist –, in denen die Dialoge implizit auf Russisch geführt werden, ohne dass dies in der Erzählung markiert wird. Dies kann nur aus dem Kontext erschlossen werden, da die Mehrsprachigkeit im Roman exkludiert ist und somit gewissermaßen bereits ins Deutsche übersetzt wurde. Dies kann auch als Reflexion ihrer Situation als russische Migrantin verstanden werden, da sie, solange sie nicht spricht, auch nicht als Migrantin wahrgenommen wird. Ihre Sichtbarkeit als Außenseiterin ist somit eng mit der gesprochenen Sprache verbunden. Umgekehrt werden Szenen beschrieben, in denen die Protagonistin die Rolle der Übersetzerin übernehmen muss. Dann fühlt sie sich ermächtigt: Wenn sie Herrn Seitz russische Wörter bringt und ihn dabei korrigiert, ist sie die Expertin. Als sie am Alexanderplatz auf eine russische Familie trifft, ist sie plötzlich Übersetzerin und Berlin-Expertin zugleich. Das zeigt sich unter anderem daran, dass sie in diesem Austausch die Pronomen wechselt und von den Berlinern als ›wir‹ spricht. Die Rolle der Übersetzerin erlaubt es ihr, flexibel mit Zugehörigkeiten zu experimentieren. Im Roman werden auch Gegenstände übersetzt. So wird Silvester auf Russisch gefeiert und dabei viele Speisen eingeführt, die für die Protagonistin eine besondere Bedeutung haben. Das Essen, das früher zum Alltag gehörte, wird in Deutschland zum Symbol für Heimat: Im Supermarkt ›Rodina‹ sind Buchweizen, Sauergurken und Stockfisch keine Alltagsgegenstände – sie sind Heimat.

Konzeptuelle Raster spielen in diesem Berlin-Roman ebenso eine wichtige Rolle. Wie der Titel schon andeutet, wird Berlin im Osten verortet. Auch wenn die Protagonistin aus ihrer Sicht in den Westen emigriert ist, findet sie in Berlin einige Überschneidungen mit ihren eigenen konzeptuellen Rastern, die für sie verständlicher sind und wo keine Übersetzung nötig ist. Ein Kühlschrank aus DDR-Zeiten erzeugt für sie eine Reihe von Vorannahmen, die die Kommunikation mit ihrem Kunden erleichtern. Der Unterschied zwischen Herrn Seitz und anderen Deutschen ist auch ein Zeichen für die doppelte Verschiebung in kulturellen Rastern, die die Hauptfiguren in ihrem Leben erfahren haben: Auf der zeitlichen Ebene fand mit dem Ende der Sowjetunion eine Verschiebung statt, die viele konzeptuelle Veränderungen mit sich brachte, beispielsweise als in Russland atheistische Rituale durch religiöse Rituale ersetzt wurden. Auf der physischen und geografischen Ebene hat sich mit der Migration auch eine Verschiebung vollzogen, denn in Berlin ist sie nun von ihrer ursprünglichen Heimat aus betrachtet im Westen und vieles, was sie mit der westlichen Kultur assoziiert hat, findet sich dort wieder. Diese Verwischung wird auch von der Erzählerin thematisiert, die von »*vergangenen* Orten« spricht (BO, 259). Auch

in den Erinnerungen von Herrn Seitz wird die Geschichte Berlins als Übersetzungszone thematisiert. Seine Kindheitserinnerungen aus der Nachkriegszeit erzählen von Situationen, in denen er von Menschen umgeben war, deren Sprache er nicht verstand. Für die Protagonistin bleibt Berlin immer noch oft ein Ort des Nicht-Verstehens. So ist sie in der Schule ihrer Tochter nicht die ermächtigte Frau, die als Übersetzerin und Berlin-Expertin den russischen Touristen begegnet, sondern eine verunsicherte Frau, die oft auf die Unterstützung ihrer Tochter angewiesen ist.

Auf der Ebene des textuellen Rasters geben die Verweise auf Döblins *Berlin Alexanderplatz* Aufschluss darüber, wie sich Veremejs Roman selbst als Berlin-Roman verortet: Durch die Verwendung bestimmter Marker, die für die Textsorte typisch sind, und die in seinem spezifischen Kontext repräsentiert werden. Die Präsenz dieser Verweise auf textuelle und konzeptuelle Raster verankert die Erzählerin in ihrer spezifischen Realität: (Ost-)Deutschland – und genauer: (Ost-)Berlin. Da der Text autobiografische Bezüge aufweist, kann er als Metareflexion über das Schreiben als Migrantin betrachtet werden. Für die Protagonistin ist es selbstverständlich, dass sie auf Deutsch schreiben würde, gleichzeitig empfindet sie ihre Sprachkenntnisse noch als mangelhaft und geht davon aus, dass sie nicht ausreichen, um literarische Texte zu verfassen. Sie geht davon aus, dass man ein gewisses Sprachniveau haben muss, um überhaupt schreiben zu dürfen. Dabei wäre für die Protagonistin die Aneignung dieser Sprache durch das Schreiben genau das, was (kulturelle) Übersetzung sichtbar machen würde.

4. Hier sind Löwen. Die Notwendigkeit der Übersetzung

Katerina Poladjans 2019 erschienener Roman *Hier sind Löwen* erzählt die Geschichte der deutschen Buchrestauratorin Helen Mazavian, die im Rahmen eines wissenschaftlichen Austauschprogramms mit dem Mesrop-Maschtoz-Institut für alte Manuskripte¹ nach Armenien reist, um dort die traditionelle armenische Buchbindetechnik zu erlernen. Helens Vater war Deutscher, den sie jedoch nie kennen gelernt hat. Ihre Mutter Sara, von der sie ihren armenischen Nachnamen ›Mazavian‹ erhalten hat, wurde in Moskau geboren und spricht mit ihrer Tochter Helen Russisch. In Armenien ist Helen auch auf der Suche nach Spuren ihrer Familiengeschichte, die durch den Völkermord an den Armeniern zu Beginn des 20. Jahrhunderts maßgeblich geprägt wurde.

Der Roman ist linear aufgebaut: Nach einem sehr kurzen ersten Kapitel mit dem Titel ›Hic et nunc‹, in dem sich Helen bereits im Restaurationsraum befindet, wird ihre Geschichte im Folgenden chronologisch erzählt. Sie beginnt in Istanbul, als Helen bereits auf dem Weg nach Armenien ist, und endet nach ihrem Aufenthalt in Jerewan. Die Erzählung wird jedoch immer wieder von Kapiteln unterbrochen, in denen die Fluchtgeschichte von Anahid und Hrant erzählt wird. Es ist die Geschichte zweier Personen, die im Kolophon einer alten Familienbibel erwähnt werden, die Helen restauriert hat. Familienbibeln haben in der armenischen Kultur eine große Bedeutung und in das Kolophon werden persönliche Notizen geschrieben:

Matthäus, Markus, Lukas, Johannes – ich ordnete die herausgelösten Seiten zu vier Stapeln. Ein fünfter Stapel bildete die Nachschrift, das Kolophon, das

1 Eine solche Kooperation besteht tatsächlich zwischen der Staatsbibliothek zu Berlin und dem Mesrop-Maschtoz-Institut, siehe Van Winsen 2017.

in armenischen Handschriften nicht nur Herkunft und Datum der Abschrift enthielt, sondern auch Notizen, Widmungen und Fürbitten. (HL, 39)

Helen reist nach Armenien, um dort Bücher zu restaurieren. Die Sprache der Bücher, die sie restauriert, versteht sie nicht, obwohl es die Sprache ihrer Großeltern mütterlicherseits war. Mit ihrer Restaurierungsarbeit trägt sie zum Erhalt dieser Sprache bei, die sie selbst nicht lernen konnte. Ihre Beziehung zu dieser unbekanntenen – und verlorenen – »Muttersprache« bedarf jedoch der Vermittlung durch andere. Auch ihre Bedeutung erschließt sich der Protagonistin erst durch die Übersetzungsarbeit anderer: »Sie [Knarik Gevorgian] haben sie [die Familienbibel] gesehen. Vor einigen Wochen waren Sie in der Werkstatt und haben aus dem Kolophon übersetzt« (HL, 180). Ohne diese Arbeit bleibt die Sprache für sie nur in ihrer physischen Erscheinung präsent, in dieser besonderen Schrift in den zu restaurierenden Büchern.

Die Bewahrung der Vergangenheit und der Familiengeschichte geschieht vor allem durch jene Bücher. Helen sucht nach ihrer Familie, findet aber nur wenige Spuren. Auf der Suche nach Familienmitgliedern wird sie dagegen in der restaurierten Bibel fündig. Die handgeschriebenen Familienbibeln sind das Gedächtnis vieler Familien, manchmal das letzte Zeugnis, das nach dem Exil übriggeblieben ist. Die Bücher, ihre Sprache und Handschrift, sind Vermittler der Vergangenheit. Für Helen sind sie auch eine Art Ersatz für ihre eigene Familiengeschichte, die voller Lücken ist. So wird die Protagonistin auch zur Vermittlerin der Geschichte des Völkermords an den Armenier*innen. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Roman konzentrierte sich bisher vor allem auf seine Rolle in einer transnationalen Postmemory-Erinnerungskultur (vgl. Manstetten 2023; siehe auch Prinz 2023).

Der Titel des Romans taucht als Motiv immer wieder im Text auf. *Hier sind Löwen* ist die deutsche Übersetzung des lateinischen Ausdrucks »Hic sunt leones«, der auf alten Landkarten gefährliche oder unerforschte Gebiete bezeichnet, eine Terra incognita. Die erste Erwähnung im Roman stammt von Tarık, einem alten Kollegen aus Istanbul: »Was wollen Sie in Anatolien? *Hic sunt leones*² schrieb man in alter Zeit an die weißen Flecken einer Landkarte« (HL, 9). Helen verwendet den Satz später selbst, als sie sich vorstellt, wie ihre Mutter reagieren wird, wenn sie erfährt, dass sie einen Verwandten gefunden hat, obwohl sich bereits herausgestellt hat, dass es doch kein Verwandter ist, da Helen in das falsche Dorf gegangen war:

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

Ich spielte mit dem Gedanken, Sara anzurufen. Ich habe einen armenischen Verwandten gefunden, er heißt Hagob, lebt mit seiner alten Mutter in den Außenbezirken des Paradieses und freut sich auf deinen Besuch. Sie würde ihn sofort in seinem Trainingsanzug und den Lederschlappen vor den Grenzzaun zur Türkei stellen, im Hintergrund der Ararat. Sie würde ihn filmen, wie er nacheinander die armenische, die russische, die türkische, die israelische, die amerikanische und die palästinensische Flagge schwenkte. Vielleicht würde sie ihn auch dazu bringen, etwas zu rufen, *Hic sunt leones!* (HL, 102)

Wie auf alten Landkarten ist Armenien für die Protagonistin sowohl unerforscht als auch gefährlich. Unerforscht aus persönlicher Sicht, weil sie das Land überhaupt nicht kennt, aber auch gefährlich, weil sie nach dem Tod ihres Geliebten an der Grenze aus erster Hand von den immer noch bestehenden Konflikten erfährt. Der Satz ›*Hic sunt leones*‹ könnte sich somit auch auf die historischen Ereignisse beziehen.

4.1 Kultur und Sprache als Erinnerung

4.1.1 Eine Heimat im Namen. Wechselnde Identitäten in der Leerstelle

Die Protagonistin ist in Deutschland geboren und aufgewachsen, als Tochter eines deutschen Vaters, den sie nie kennen gelernt hat, und einer aus Moskau stammenden russischen Mutter mit armenischen Wurzeln. In Armenien und der Türkei wird sie aufgrund ihres Nachnamens oft als Armenierin wahrgenommen, auch wenn sie selbst nicht davon überzeugt ist. In Beispiel (1) stellt Helen die Behauptung, Armenierin zu sein, in Frage, während sie in Beispiel (2) Unsicherheit bezüglich ihrer Identität zeigt. Die Beispiele (3) und (4) spielen in der Türkei, (3) an der Grenze zu Armenien und (4) in Ordu. Vielleicht weil sie sich auf dem Weg in das Dorf ihrer Vorfahren befindet, in einem Land, in dem der Völkermord noch nicht anerkannt wurde, ist sich Helen ihrer Identität sicherer. In (3) wird die Frage nach ihrer Nationalität nicht direkt gestellt, aber die nüchterne Wiederholung des Nachnamens, gefolgt von ›ja‹, wirkt wie ein Bekenntnis zu dieser Selbstidentifikation, ähnlich wie in (4), wo sie die konkrete Frage mit einem Nicken beantwortet:

- (1) »Sie wollen Armenisch lernen, das ist gut. Sie sind Armenierin. Aber es ist schwierig.« »Armenierin?« (HL, 49).
- (2) »Bist du eine richtige Armenierin?«, fragte ich. »Ich sage ja, es ist idiotisch. Bist du eine richtige Deutsche?« »Ich habe keine Ahnung, was ich bin« (HL, 163).
- (3) »Ihren Pass, bitte.« [...] »Mazavian heißen Sie?« [...] »Mazavian, ja« (HL, 225).
- (4) »Ich komme gerade aus Armenien.« »Armenierin, ja?« Ich nickte« (HL, 246).

Auch Helens Mutter Sara spricht kein Armenisch: »Hat Lilit nie Armenisch mit dir gesprochen?«, fragte ich. »Doch, wenn meine Mutter wollte, dass ich sie nicht verstehe.« Lilit war für Sara immer *meine Mutter* gewesen. Für mich war Sara immer Sara gewesen. Sara Michailowna Mazavian« (HL, 266). Sara wird eindeutig als Russischsprachige positioniert, da sie ihre Tochter Helen mit ihrem russischen Kurznamen (Lena) anspricht und Helen sie mit ihrem russischen Vatersnamen benennt (Michailowna). Diesen Namen trägt sie aufgrund der Flucht ihres Vaters, der infolge des Genozids die osmanische Schwarzmeerküste verließ und in die Sowjetunion emigrierte, wo er umbenannt wurde:

Meine Mutter spricht von einer Lücke, einer Leerstelle. [...] Wissen Sie, meine Mutter Sara Michailowna Mazavian, Tochter von Mgrditsch und Lilit Mazavian, weiß nicht, über welche verschlungenen Pfade ihre Eltern einst nach Moskau gekommen waren. Es ist jedoch bekannt, dass mein Großvater Mgrditsch in der Sowjetunion zu Michail umbenannt wurde, weil der Name Mgrditsch sich mit der russischen Sprache zu sehr verhakte. (HL, 69–70)

Diese Leerstelle führt dazu, dass Helens Mutter Sara Armenien als ihre Heimat betrachtet, obwohl sie nie dort war und die Sprache nicht spricht: »Wie ist unsere Heimat?« »Unsere Heimat?« »Was sonst? Wie ist sie?« (HL, 41). Helens Mutter Sara ist Künstlerin und setzt sich in ihrer künstlerischen Arbeit mit dem Völkermord auseinander. Sie findet es besonders wichtig, dass Helen sich auf die Suche nach Familienangehörigen macht und fragt sie immer wieder danach, wenn sie miteinander telefonieren: »Hast du schon etwas über unsere Verwandten herausgefunden?« »Komm mich besuchen, du könntest jeden Tag den Ararat und die verschollene Verwandtschaft suchen. Ich habe zu arbeiten« (HL, 41). Im Gespräch mit Ano, einer armenischen Syrerin, die wegen des Krieges aus Syrien geflohen ist und seit einem Jahr in Jerewan lebt,

wird Helen auf ihre mangelnden Sprachkenntnisse angesprochen: »Es ist in Ordnung. Der ostarmenische Dialekt ist gewöhnungsbedürftig.« Was hast du in Syrien gesprochen? Arabisch und Westarmenisch. Warum sprichst du eigentlich kein Armenisch? Meine Mutter spricht auch kein Armenisch. Und mein Vater ist Deutscher. Ich kenne ihn nicht« (HL, 121). Auch wenn die Protagonistin hier nicht von einer Muttersprache spricht, bezieht sie sich dennoch auf die russische Sprache in Bezug auf ihre Mutter, indem sie diese als Erklärung dafür heranzieht, dass sie kein Armenisch spricht. Obwohl die Protagonistin von ihrer armenischen Identität nicht überzeugt ist, stellt sie kurz nach ihrer Ankunft in Jerewan fest, dass ihr Nachname »plötzlich in phonetischer Gesellschaft« ist:

Abovyan. Petrosian. Mazavian. [...] Bisher hatte ich ihn getragen wie ein unpassendes Kleidungsstück, wie einen verbeulten Hut, den ich auch zum Essen nicht abnahm. [...] Dikranian. Abovyan. Petrosian. Mazavian. Ich schloss das Fenster. Auf dem runden Holztisch im Wohnzimmer stand eine Schale mit Granatäpfeln. Rot wie das Rot in armenischen Handschriften. (HL, 11, 15)

Die Protagonistin stellt hier die unterschiedlichen armenischen Nachnamen neben andere armenische Kulturmerkmale: Granatäpfel und Handschriften.

Auch wenn sie aufgrund ihres Nachnamens für eine Armenierin gehalten wird, wird sie, wenn es um ihre Arbeit geht, eindeutig als Deutsche wahrgenommen, nicht zuletzt, weil sie offiziell aus Deutschland entsandt wurde: »Levon, kümmere dich um unsere Restauratorin aus Deutschland, sie versteht doch kein Armenisch, zeig ihr alles,« sagte Evelina. [...] »Ich soll dich herumführen, Restauratorin aus Deutschland« (HL, 74–75). Auch ihre Arbeitsmoral wird von ihrer armenischen Kollegin als »deutsch« wahrgenommen: »Sie sind ein deutsches Ungetüm, Helen, Sie wollen immer nur arbeiten« (HL, 220). Obwohl Helen auf der Suche nach ihrer Familiengeschichte ist, wird ihre Identität als Deutsche mit einer positiven Vorwärtsbewegung assoziiert: »Sie sind die dritte Restauratorin, die aus Deutschland zu uns kommt.« Ist das gut? Natürlich ist das gut, es ist schließlich Teil der Vorwärtsbewegung« (HL, 18). Wenn auch eher anekdotisch, schlägt ihr Kollege Vardan sehr altmodische deutsche Vornamen für Helens imaginäre Kinder vor: »Warum du keine Kinder hast, wird man dich hier noch oft fragen,« feixte Vardan, als Evelina außer Hörweite war, »du erfindest dir lieber welche, am besten drei Jungs – Fritz, Franz und einen winzigen Friedrich« (HL, 41). Die Wahl der deutschen Namen zeigt wieder einmal, dass Helen trotz ihres armenischen Namens und ihrer russischen

Muttersprache von ihren Kolleg*innen in Armenien eher als Deutsche wahrgenommen wird.

4.1.2 Kolophon heißt Gedächtnis. Das armenische Alphabet als materielle Erinnerung

Helen reist nach Armenien, um die Technik des armenischen Buchbindens zu erlernen. Sie kann die Sprache nicht sprechen – obwohl sie sich während ihres Aufenthalts gelegentlich darin übt –, aber sie trägt durch die Restaurierung der Bücher dazu bei, alte Spuren dieser Sprache und damit auch dieser Kultur zu bewahren. In ihrer Familiengeschichte ist die Sprache verschwunden, nach dem Exil in Russland wird nur noch Russisch gesprochen. In vielen Familien wird die Familiengeschichte auch innerhalb der armenischen Bibelhandschriften bewahrt. Diese Familienbibeln sind ein wichtiger Teil des kulturellen Gedächtnisses Armeniens: »Die Menschen haben sich in den Büchern verewigt. Gedenkt unser steht in nahezu jedem Kolophon« (HL, 61). Diese Bücher haben unzählige Erinnerungen bewahrt:

›[...] Armenische Handschriften waren Teil der Familie. Haben Sie schon im Kolophon gelesen? *Hischatakaran* nennen wir das Kolophon, übersetzt heißt es Gedächtnis.‹ Evelina nahm den Stapel mit der Nachschrift des Buches zur Hand. Unmengen von Namen, Zeichen, Wörtern standen klein und eng geschrieben untereinander und nebeneinander. (HL, 59)

Die Menschen haben die Sprache und die Kultur physisch bewahrt, indem sie kleine Bibeln immer bei sich trugen. Die Sprache wird in Büchern erhalten, die teilweise außerhalb des Landes aufbewahrt werden:

Bei unserem gemeinsamen Essen hatte Evelina mir von einem armenischen Dorf in Georgien erzählt, dort gebe es drei wertvolle Handschriften aus dem zwölften Jahrhundert, doch die Dorfbewohner wollten die Bücher nicht aus der Hand geben, weil sie fürchteten, dass dann der Fluch über sie käme. Sie selbst sei mit Inessa und Ruben in das Dorf gefahren, und sie hätten die Bücher vor Ort restauriert, um sie vor dem endgültigen Verfall zu bewahren. (HL, 49–50)

Bücher können aber auch als Bewahrung vor dem »endgültigen Verfall« (HL, 50) einer Kultur und dem gänzlichen Verschwinden einer solchen betrachtet werden:

Sie sind Deutsche. Sie kennen Heinrich Heine, Sie werden wissen, was Heine über Bücher als tragbare Heimat geschrieben hat. Es ging immer um Schutz und Abwehr, daher auch der stabile Einband, die Pressung schützte vor Insekten. In ein fest gepresstes Buch konnten Schädlinge nicht so leicht eindringen. Dieses Volk hatte schon immer Angst zu verschwinden. (HL, 62)

Das Überleben der Kultur wird hier mit der materiellen Existenz der Sprache in Büchern verglichen. In ähnlicher Weise ist Helens Beziehung zur Sprache sehr physisch mit der Schrift verbunden. So bemerkt sie beim Üben des Alphabets zum ersten Mal, dass es sie stört, die armenische Sprache nicht zu verstehen:

Bisher hatte es mich nie gestört, an Büchern zu arbeiten, die ich nicht lesen konnte. Ich habe Handschriften restauriert, geschrieben in hebräischer, lateinischer oder arabischer Schrift, und alle haben mir Geschichten erzählt, ohne dass ich die Worte entziffern konnte. Jetzt störte es mich. Es war zehn Uhr, vielleicht elf. Ich schaltete mein Telefon aus, setzte mich an den Küchentisch und schrieb bis zum Abend – Zeichen für Zeichen – die armenische Gebrauchsanweisung für die Mikrowelle ab. Sechsenddreißig Zeichen für sechsenddreißig Laute hat das armenische Alphabet, das Mesrop Maschtoz Anfang des fünften Jahrhunderts erfunden hatte, damit die Bibel auch auf Armenisch gelesen werden konnte. Die Mönche verstanden, was sie kopierten, ich jedoch musste jedes Wort der Gebrauchsanweisung mit der russischen und der englischen Übersetzung vergleichen, versuchte, Muster zu erkennen, suchte Sinn in den Buchstaben, und bald sprachen sie mit mir, weil meine Hand sie schrieb. Ich schrieb Levon. Dann schrieb ich լուսին – Mond – und բերան – Mund. Աստվածաշունչ – Asdwadzaschuntsch – nennen die Armenier die Bibel, Hauch Gottes. (HL, 48–49)

Die armenische Sprache ist wie ein Original, das nur durch die Übersetzung anderer oder durch physische Objekte zugänglich ist. So wie die Menschen gestorben sind und nur noch auf Fotografien existieren, ist auch die Sprache für Helen nur als Memento wahrnehmbar. Helen nimmt daran teil: »Ich restauriere Geschichte. Ich bewahre Geschichte. Das ist mein Beitrag« (HL, 217). Sie kann die Sprache nicht sprechen, also kann sie sie auch nicht durch Sprechen am Leben erhalten, aber sie trägt zu deren Erhalt bei, indem sie sie restauriert. So sieht es auch ihr Freund Levan, der an der Front im umkämpften Bergkarabach im Einsatz ist und Helens Arbeit mit seiner militärischen Verteidigung des Landes gleichsetzt: »Du beschäftigst dich mit armenischen Handschrif-

ten. Auch das ist dieses Land.« »Was ist mit dir?« »Ich kämpfe für mein Land.« (HL, 85).

Innerhalb des Romans gibt es eine Binnenerzählung, die von einer externen, allwissenden Erzählinstanz vermittelt wird – im Gegensatz zur Haupterzählung, in der Helen als Ich-Erzählerin fungiert. Es ist die Geschichte der jungen Armenier Anahid und Hrant, die 1915 an der Schwarzmeerküste auf der Flucht sind. Innerhalb der Hauptidee findet Helen Spuren dieser Binnenerzählung in der Bibel, die sie am Matenadaran repariert: »Da steht, *Hrant will nicht aufwachen, mach, dass er aufwacht*. Ein Gebet« (HL, 59). Das erfährt Helen dank Evelina Stepanowna, die für sie übersetzt. Der Ursprung dieser Geschichte ist allerdings unklar. Es könnte sich um die »reale« Fluchterfahrung von Anahid und Hrant handeln, die diese Bibel auf der Flucht bei sich hatten, sozusagen eine reale Geschichte innerhalb der Diegese, oder aber um eine Fiktion, die Helen erfindet, nachdem sie diese Spuren in der Bibel gefunden hat. Für beides finden sich im Text jedoch keine Anhaltspunkte.

Diese Geschichte hat in der Diegese eine doppelte Erinnerungsfunktion: Erstens wird eine Geschichte erzählt, die nicht vollständig aufgeschrieben werden konnte – die Kinder waren auf der Flucht, es bleibt nur die Bibel –, zweitens wird diese Geschichte anstelle der eigenen Familiengeschichte erzählt, weil Helens eigene Familiengeschichte unzugänglich bleibt. Katerina Poladjan sagt, sie habe diese Geschichte aus der Perspektive des Mädchens Anahid geschrieben, um Distanz zu wahren (vgl. »Interviews: »Hätte ich diesen Roman in Armenien geschrieben, wäre es ein anderes Buch geworden« o. J., o. S.). Distanz wird auch dadurch gewahrt, dass die Geschichte auf Deutsch geschrieben ist und nicht in der Sprache der Menschen, deren Leben erzählt wird. Auch in diesem Sinne ist der Text eine Übersetzung, weil die Geschichte damals nicht aufgeschrieben werden konnte oder nur in kleinsten Spuren erhalten ist. So ist dieses Original in deutscher Sprache entstanden. Gleichzeitig findet eine Reterritorialisierung der deutschen Sprache statt, die hier zum Überleben der armenischen Erinnerung beiträgt.

4.2 Zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen. Der Zugang zum Anderen im mehrsprachigen Kontext

4.2.1 »Das englische Wort für Unmerkbarkeit fiel mir nicht ein«. Exkludierte Mehrsprachigkeit und sprachliche Übersetzung

Da Helen kein Armenisch spricht, sind die Menschen in Armenien auf andere Sprachen angewiesen, um mit ihr kommunizieren zu können. Dasselbe gilt außerhalb Armeniens: Wenn die Protagonistin in die Türkei reist, werden andere Sprachen verwendet. In vielen Fällen wird die Sprache, in der kommuniziert wird, einfach von der Ich-Erzählerin benannt. Dies ist vor allem bei Russisch der Fall. Da Russisch die Lingua franca der Sowjetunion war, wird es auch heute noch von vielen Menschen in Armenien als Fremdsprache gesprochen (vgl. Comrie 1981, 32).³ So hat Helen durch ihre Muttersprache Zugang zu vielen Menschen im Land, mit denen sie sich auf Russisch unterhalten kann. Die exkludierte Mehrsprachigkeit zeigt sich darin, dass Russisch in der Erzählung erwähnt wird, ohne im Text sichtbar zu sein. Darauf wird in der Erzählung immer wieder Bezug genommen:

- (5) »Helene⁴ Mazavian? Mein Name ist Levon Petrosian, willkommen in Jerevan«, sagte der Mann auf Russisch« (HL, 10).
- (6) »Dikranian, hörst du mir zu?,« rief er ärgerlich auf Russisch« (HL, 15).
- (7) »Ich heiße Hagob, kommen Sie herein«, sagte er auf Russisch« (HL, 100).
- (8) »Ein dicker Mann in Freizeitkleidung und einer Grillschürze über dem Parka erschien. Er streifte seine Handschuhe ab und begrüßte mich auf Russisch, dann verhandelten die Herren unter sich, und ich betrachtete den Wandkalender« (HL, 106).

Manchmal wird die gesprochene Sprache aber gar nicht erwähnt, und ist nur dem Kontext zu entnehmen. So telefoniert Helen kurz mit einem Kind in Russland. Das Kind sagt ›Hallo‹ vermutlich auf Russisch (kyr. ›алло‹, lat. ›allo‹) und nicht auf Deutsch:

3 2016 sprachen 58,6 % der Armenier Russisch als Erst- oder Fremdsprache (vgl. Feuertack 2018, o. S.).

4 So wird der Name an dieser Stelle im Roman geschrieben, vermutlich um die Aussprache der Figur wiederzugeben.

Ich wählte die Vorwahl für Russland und versuchte es damit erneut. Nach dem dritten Freizeichen meldete sich ein Kind. Ich legte auf und rief wieder an. Es meldete sich wieder das Kind. Es sagte ›hallo‹, aber es sagte es so, als wäre es intensiv beschäftigt, mit einer Fernsehserie zum Beispiel oder dem Sortieren von Fußballsammelkarten. ›Wer bist du,‹ fragte ich und das Kind sagte, ›Mischa – und wer bist du?‹ (HL, 189)

Der Kontext deutet nicht nur auf die gesprochene Sprache hin, sondern auch auf die Herkunft der Person.

Die russische Sprache bewegt sich in der Erzählung an der Grenze zwischen exkludierter und latenter Mehrsprachigkeit. Als Helen in Jerewan ankommt, stellt sich ihre Kollegin vom Metanadaran folgendermaßen vor: ›Herzlich willkommen, Helen, ich bin Evelina Stepanowna Petrosian‹ (HL, 13). Die Verwendung des vollständigen Namens mit Vornamen, Vatersnamen und Nachnamen deutet darauf hin, dass dieser Dialog auf Russisch geführt wird. Im Russischen wird die formelle Anrede wie etwa bei Kolleg*innen mit dem Patronym (russ. kyr. ›отчество‹, lat. ›otchestvo‹) aufgebaut. Bei Frauen wird der Name des Vaters mit dem Suffix ›-yevna‹, ›-ovna‹ oder ›-ichna‹ aufgebaut (vgl. Yegorov 2017, o.S). Der Sohn hingegen stellt sich ohne patronymischen Namen vor: »Helene Mazavian? Mein Name ist Levon Petrosian, willkommen in Jerewan« (HL, 9). Dieser Unterschied hängt möglicherweise mit der sowjetischen Sozialisation der älteren Evelina zusammen, während ihr Sohn Levon Russisch nur als Fremdsprache gelernt hat. In diesem Ausschnitt steht Helen am Eingang des Matenadaran und wartet auf die Erlaubnis der Polizisten das Gebäude zu betreten. Da ein Polizist sie fragt, ob sie kein Armenisch spreche, ist bereits klar, dass der Polizist sie nicht auf Armenisch angesprochen hat. Auch hier ist der Name ihrer Kollegin ausschlaggebend für die Bestimmung der Sprache im Dialog:

Am Personaleingang vier Polizisten, zwei waren mit Laubfegen beschäftigt, einer las Zeitung, der vierte widmete sich meiner Ankunft. Ich reichte ihm meinen Pass. ›Mazavian?‹ ›Ist das ein Name, der häufig vorkommt?‹ ›Nein. Aber es gibt ihn. Armenierin?‹ ›Meine Mutter.‹ ›Sie sprechen kein Armenisch?‹ ›Ich bedaure, nein.‹ ›Weshalb sind Sie hier?‹ ›Ich bin Buchrestauratorin. Ein wissenschaftliches Austauschprogramm. Evelina Stepanowna erwartet mich.‹ (HL, 17)

Kurz darauf spricht Helen mit Levon, wobei sie noch die formelle Anrede (›Ihre Mutter‹) mit Vornamen und Vatersnamen verwendet: »Mesrop Maschtoz hat mich bewacht. Und dann ist Ihre Mutter Evelina Stepanowna gekommen« (HL, 25). Im Gegensatz dazu wird Evelina in der Erzählung nur mit ihrem Vornamen genannt. Hier wird Mehrsprachigkeit zunächst exkludiert, obwohl das Vorhandensein des Patronyms als latenter Hinweis auf die russische Sprache interpretiert werden kann. Manchmal wird die gesprochene Sprache von den Figuren auch selbst erwähnt, wie in einer Szene mit Levons Ex-Frau Araik und ihrer Tochter Julja. Helen flüstert, weil ihr die Situation komisch vorkommt und sie nicht möchte, dass Julja etwas mitbekommt. Darauf antwortet Araik: »Du brauchst nicht zu flüstern. Meine Tochter versteht kein Russisch, und mein Vater ist eingeschlafen« (HL, 81). Ähnliches ereignet sich mit Levon nach einem Telefonat zwischen Helen und ihrer Mutter Sara, welches im Text nur auf Deutsch wiedergegeben wird: »›Wer ist Sara?,‹ fragte Levon. ›Sara ist meine Mutter.‹ ›Du sprichst russisch [sic!] mit ihr.‹ ›Du sprichst auch russisch mit mir.« (HL, 138–139).

Mit vielen Nebenfiguren unterhält sich Helen nicht auf Russisch, sondern auf Englisch. In Beispiel (9) verrät sie in ihrer Funktion als Ich-Erzählerin indirekt, dass dieser Dialog auf Englisch geführt wird. In (10) hingegen wird die Sprache explizit genannt, während in (11) ein Sprachwechsel stattfindet, woraufhin Helen um eine Übersetzung bittet. Im letzten Beispiel (12) ist Helen im Austausch mit Ano aus Syrien, mit der sie nur Englisch spricht:

- (9) »Das englische Wort für Unmerkbarkeit fiel mir nicht ein« (HL, 57).
 (10) »Sie sprach schnell, und zwischendurch entschuldigte sie sich bei mir auf Englisch, dass sie so hektisch hereingeplatzt sei, das sei sehr unhöflich, und sie hoffe, mich bald wiederzusehen, und sie wünsche mir eine schöne Zeit in Armenien, und in Deutschland sei sie schon gewesen, in Frankfurt« (HL, 129).
 (11) »Vardan trocknete seine Tränen und sagte etwas auf Armenisch. ›Was sagst er?,‹ flüsterte ich Tsovinar zu. ›Vardan, sprich englisch [sic!]!« (HL, 160).
 (12) »›Sag etwas aus Johannes,‹ sagte Ano. ›Und der Teufel, der sie verführte, ward geworfen in den feurigen Pfuhl und Schwefel.‹ ›Warum hast du das ausgesucht? Warum die Offenbarung?‹ ›Die Stelle kann ich auch auf Englisch« (HL, 122).

Wie Russisch und Englisch wird Armenisch in den meisten Fällen nicht wiedergegeben, da die Protagonistin die Sprache nicht versteht und die Geschich-

te aus ihrer Perspektive erzählt wird. In (13) und (14) wird die Sprache der Äußerung nur erwähnt, da die Protagonistin und Ich-Erzählerin selbst nicht weiß, was gerade gesagt wurde, obwohl sie die Sprache erkennen kann. Beispiel (15) stammt aus der Geschichte von Seda und Melek, die Helen im türkischen Ordu trifft, als sie mithilfe der von ihr restaurierten Familienbibel auf der Suche nach ihren Verwandten ist. Sie erzählen⁵ die Geschichte ihrer Eltern, und diese Worte auf Armenisch sind der Höhepunkt der Geschichte, in dem sich die Pointe offenbart:

- (13) »Sie besprach sich mit Evelina auf Armenisch, sie planten die folgenden Tage« (HL, 129).
 (14) »Sie verschwand fast hinter der halbgeöffneten Stahltür des Schrankes, murmelte etwas auf Armenisch, fluchte, bückte sich, kam wieder hoch und hielt den Zettel mit der Inventarnummer ins Licht der Deckenlampe« (HL, 182).
 (15) »Mein Guter. Sie hatte die Worte auf Armenisch gesagt. Dieses Mädchen war unsere Mutter« (HL, 239).

Im letzten Beispiel (15) wird die Worte selbst nicht verraten, obwohl Helen ausnahmsweise die Bedeutung des Wortes kennt. Fremd klingt die Sprache für sie trotzdem und nur diese Wahrnehmung wird in der Erzählung vermittelt: »Vardan lief durch die Räume und verkündete den Feierabend. Für mich klang das armenische Wort für Feierabend wie Pacman. Evelina hatte es eilig, ihre Enkelin sollte sie besuchen, auch die anderen verabschiedeten sich, wünschten mir einen schönen Abend« (Poladjan 2019). Gemeint ist vermutlich der Ausdruck ›Geschäftsschluss‹ (arm. ՎԻՍԿՆԱՆ ԺԱՄ, arm. lat. ›p'akman zham‹) oder das Wort ›Schließung‹ (arm. ՎԻՍԿՆԱՆ, arm. lat. ›p'akman‹).

Da die Protagonistin der Sprache nicht mächtig ist, ist sie auf die Übersetzung durch andere angewiesen. Als sie damit beginnt, die alte Familienbibel zu restaurieren, muss sie ihre Kollegin Evelina um Hilfe bitten, um Wörter im armenischen Text zu erkennen. In der Bibel liest sie den Namen ›Anahid‹:

›Das ist ein Mädchenname. In Armenien kommt er häufig vor. Die Reine. Die persische Göttin hieß Anahita.‹ Evelina setzte ihre Brille ab und rief etwas auf Armenisch in Richtung Inessa. Inessa hob die Arme, dann nickte sie. [...]

5 Sie erzählen die Geschichte vermutlich auf Türkisch. Siehe hierzu Kapitel 4.3.2.

›Hrant?‹ fragte ich. ›Hrant ist ein armenischer Jungenname. Die Bedeutung kenne ich nicht,‹ sagte Evelina. (HL, 59)

In anderen Situationen wird von anderen Personen Armenisch gesprochen und Helen muss um eine Übersetzung bitten:

(16) »Hörst du mir noch zu, Helene? Arev?‹ ›Was heißt Arev?‹ [...] ›Arev heißt Sonne« (HL, 140).

(17) »Levon ging zum Spülbecken und trank Wasser aus der Hand, wischte sich den Mund, ging ins Schlafzimmer, betrachtete flüchtig Danils Foto und sagte etwas auf Armenisch. ›Was hast du gesagt?‹ ›Ein Fluch, ein Kompliment, ein Wunsch. Ich überlasse es dir« (HL, 45).

(18) »Julja fragte mich etwas. ›Was sagt sie?‹ ›Sie mag deine hellen Haare« (HL, 81).

(19) »Als es an der Tür klingelte, raffte ich meine Sachen zusammen, lief die Treppen hinunter und trat auf die Straße. Levon umrundete das Auto und hielt mir die Tür auf, nuschelte etwas auf Armenisch« (HL, 73).

In (16) wird nur ein einziges Wort gesprochen, das kurz und deutlich genug ist, dass Helen es als Wort erkennen und nach der Bedeutung fragen kann, indem sie das Wort selbst wiederholt. (17), (18) und (19) sind wiederum Beispiele, in denen zu schnell gesprochen wurde oder die Äußerung zu lang war, um von Helen wirklich verstanden zu werden. In diesen Fällen wird die Äußerung daher nur als ›etwas‹ bezeichnet. In anderen Situationen versteht die Protagonistin die Äußerung aus dem Kontext und die (nicht vorhandene) Übersetzung dient eher als Zensur: »Er fluchte leise auf Armenisch« (HL, 169).

Außerdem gibt es Situationen, in denen Menschen explizit eingeladen werden, als Übersetzer*in zu fungieren. Als Helen in einem Dorf nördlich von Jerewan nach Verwandten sucht, wird jemand hinzugeholt, der ihre Fragen übersetzt. Es bleibt jedoch offen, in welche Sprache oder aus welcher Sprache der Mann übersetzt:

Der gute Artak hier hat mich gebeten, bei einem Übersetzungsproblem zu helfen. Nun, da bin ich. [...] Ich bedaure, Ihnen sagen zu müssen, dass mir keine Familie mit Namen Mazavian hier im Ort bekannt ist, ich werde jedoch Ihre Frage übersetzen in der Hoffnung, dass der gute Artak hier oder die alte Hasmik Ihnen weiterhelfen können. (HL, 99)

Der Kontext lässt jedoch die Vermutung zu, dass der Mann gerufen wird, um auf Russisch zu übersetzen, da Helen versucht hatte, im Restaurant mit der Wirtin Russisch zu sprechen, was diese, und später auch deren Mann, jedoch nicht verstehen:

Auf Russisch bestellte ich Schaschlik. Von ihrer langen Antwort auf Armenisch verstand ich kein Wort und fragte erneut nach Schaschlik. Sie schüttelte den Kopf und gestikulierte in Richtung Ofen, der, so entnahm ich ihren Gesten, kaputt oder noch nicht heiß genug war.

›Harissa‹, sagte sie.

›Harissa?,‹ fragte ich.

Sie nickte. ›Harissa.‹

Ich nickte. Der Weizenbrei war dick, heiß und stärkend. (HL, 98)

Helens Versuch, das ihr vertraute Schaschlik zu bestellen, scheitert unter anderem daran, dass sie aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse schließlich von der Wirtin überzeugt wird, das traditionelle armenische ›Harissa‹ zu bestellen. ›Harissa‹, oft auch ›Charisa‹ transkribiert,⁶ ist ein armenisches Nationalgericht. Es handelt sich um einen Weizenbrei mit Hühnerfleisch, der unter anderem an Festtagen zubereitet wird (vgl. Lehmann-Haupt 1988, 178). So erzählt der Roman auch von Situationen, die sich aus der Abwesenheit einer fiktionalen Übersetzerfigur ergeben.

Neben Russisch, Englisch und Armenisch werden im Roman von der Protagonistin und den Nebenfiguren noch weitere Sprachen verwendet. Helen spricht Türkisch (20), vermutlich weil sie Orientalistik studiert und ein Praktikum in den Werkstätten der Süleymaniye-Bibliothek absolviert hat, bevor sie sich für eine Ausbildung als Buchbinderin entschied. Dies lässt sich allerdings nur anhand von kurzen Hinweisen im Text vermuten. In einer Szene, in der sie als Restauratorin aus Deutschland vorgestellt wird (21), wird sie von einer Frau auf Deutsch begrüßt. Ob der folgende Satz des Mannes ebenfalls auf Deutsch ist, kann nicht eindeutig geklärt werden. Als sie in Kars (22) ein Telefongespräch mithört, kann sie die Sprache des Mannes nicht zuordnen und schließt nur aus dem Kontext, dass es sich um Kurdisch handeln muss:

(20)»Das Kind lachte, mein Türkisch klang holzig nach all den Jahren« (HL, 6).

6 Möglicherweise um Verwechslungen mit dem nordafrikanischen Chilipaste ›Harissa‹ zu vermeiden.

- (21) »Woher ich käme, wollte sie wissen. »Sie kommt aus Deutschland«, verkündete sie meine Antwort laut. »Guten Tag«, rief eine Frau aus der Küche auf Deutsch, und ein Mann, der gerade Getränkeboxen hereintrug, strahlte mich an: »Wie geht's denn so?« »Gut, gut«, sagte ich« (HL, 34).
- (22) »Ilay deutete auf das Telefon, das er an sein Ohr hielt. Er führte ein kurzes Gespräch in einer Sprache, die ich nicht verstand, vermutlich Kurdisch. Dann sagte er, »ich habe meine Frau verständigt, Sie können bei uns bleiben. Es ist nicht weit« (HL, 250).

Tarik, ein Bekannter von Helen, spricht einen Konditor in Ordu mit »Meister« an. Dabei handelt es sich vermutlich um eine Übersetzung des türkischen Wortes »usta« (dt. »Meister«), der höflichen Anrede für Handwerker (vgl. Kerslake und Goksel 2014, 288): »Sagen Sie, Meister, gibt es in dieser Stadt noch Armenier?« »Wie bitte?« »Ja, Sie haben richtig gehört, Armenier«, nickte Tarik« (HL, 231). Einige Seiten später wird diese Anrede in der Binnenerzählung wiederholt, doch diesmal wird deutlicher, dass sie tatsächlich so gemeint war: »Der neue Meister hieß İzzet und hatte seine Heimat Kreta verlassen müssen, und bei seiner Ankunft hatte man ihm gesagt, es gebe diese verlassene Lederwerkstatt, da könne er unterkommen. İzzet Usta nannte den Jungen Ozan« (HL, 238). In Ordu trifft Helen auch auf die Zwillingsgeschwister Seda und Melek, die die Geschichte ihrer Eltern erzählen. Melek erzählt, wie eines Tages die Lederfabrik, in der sich ihr Vater versteckt hatte, von einem Mann übernommen wurde. Der Akzent verrät, dass dieser vermutlich aus dem Ausland stammt: »Ist hier jemand?«, rief er mit einem seltsamen Akzent« (HL, 238). Hier steht die deutsche Standardsprache für eine andere akzentuierte Sprache, da der Mann wie sich herausstellt aus Kreta kommt und daher »mit einem seltsamen Akzent« Türkisch spricht.

4.2.2 Weihnachten ist ein deutsches Fest. Vom Nicht-Verstehen zur kulturellen Übersetzung

Bei einem Theaterbesuch wird Helens Nicht-Verstehen der armenischen Sprache thematisiert: »Am Abend gingen wir ins Theater. Ich verstand kein Wort. Menschen liefen kurzärmelig über die Bühne, diskutierten an langen Tafeln unter Plastikbäumen, dann kamen Außerirdische und spielten Duduk« (HL, 219). »Duduk« wird hier ohne weitere Erklärung verwendet, weil Helen schon zuvor danach gefragt hatte, wie diese Flöte heißt (vgl. Kap. 4.3.1). Helen empfindet es manchmal als Vorteil, die Sprache nicht zu verstehen, und beschreibt

es als einen fast meditativen Zustand, in dem ihre Gedanken frei schweben können:

Ich gehörte dazu, saß ganz selbstverständlich dabei, es wurde Armenisch und Russisch gesprochen, und ich nickte zwischendurch zustimmend oder fragend. Manchmal war ich froh, nicht alles zu verstehen. [...] Oft verlor ich den Faden und bemerkte kaum, wie sich meine Gedanken den fremden und halb verstandenen Worten entwanden. (HL, 116)

Die Situation der Protagonistin ist kein Einzelfall. Durch die Auswanderung zahlreicher Armenier*innen sind viele Familien nun über die ganze Welt verstreut, was oftmals dazu führt, dass die nachfolgenden Generationen die Sprache nicht mehr beherrschen, so wie auch die Protagonistin und ihre Mutter kein Armenisch sprechen können. Mit diesem Mangel an Sprachkenntnissen sind nicht nur die Emigrant*innen konfrontiert. Auch die in der Heimat Zurückgebliebenen erleben ihn aus umgekehrter Perspektive, wenn sie weiterhin von Verwandten kontaktiert werden, deren (neue) Sprache sie nicht verstehen: »Haben Sie Ihre Tante in Griechenland jemals wiedergesehen?«, fragte ich. »Nein, sie ist gestorben. Aber ihre Tochter schreibt mir noch.« »Auf Griechisch?« »Ja.« »Sie verstehen es nicht.« »Nein.« (HL, 109). Diese Briefe sind Übersetzungsauslöser, da sie ihre kommunikative Funktion nur mithilfe einer Übersetzung erfüllen können.

Um sich besser verständigen zu können, versucht Helen, ein wenig Armenisch zu lernen. Das führt zu Situationen, in denen sich die Figuren dennoch nicht verstehen:

Bei Tisch saß ich zwischen Evelina und Araik. Levon und seine Tochter waren am anderen Ende der Tafel, dazwischen Onkel Davids Freunde und Verwandte, alle sprachen armenisch [...] Onkel David fragte mich etwas, bemühte sich, russisch oder englisch zu sprechen. Ich versuchte, auf Armenisch zu antworten, und er verstand mich so wenig, wie ich ihn. (HL, 76)

Helens Versuche, Armenisch zu sprechen, werden meistens als erfolglos beschrieben: »Der Wachmann hinter dem kleinen Fenster der Pforte zeigte lebhaftes Interesse für die Fotografie, verstand aber kein Wort. Je mehr ich mein weniges Armenisch bemühte, desto verständnisloser starrte er mich an« (HL, 106). Kurz nach ihrer Ankunft in Jerewan werden ihre Schwierigkeiten mit der armenischen Aussprache ebenfalls thematisiert: »[...] also zog ich meinen Kof-

fer über das narbige Pflaster bis vor einen vierstöckigen Plattenbau in einer Straße mit dem unaussprechlichen Namen Երպրիչներ« (HL, 14). Hier bleibt die Mehrsprachigkeit wieder exkludiert, denn die armenische Sprache wird nur im Zusammenhang mit Helens mangelnden Sprachkenntnissen erwähnt. Dadurch wird ihre Angewiesenheit auf die Übersetzung erneut hervorgehoben.

Die Präsenz der russischen Sprache wird in einer Textpassage durch die kulturelle Anspielung hergeleitet: »Ich lehnte dankend ab, und sie sagte, ›nimm, nimm, es wird dein Lächeln und dein Flehen, es wird dein fürchterlicher Eid als fahles Schattenbild verwehen. Schau nicht so, das ist von Anna Achmatowa.« ›Warum zitieren Sie Achmatowa?« (HL, 96). Helen zitiert ein Gedicht der berühmten russischen Dichterin Anna Achmatowa. Im Text handelt es sich jedoch um eine Übersetzung der Autorin, da es keine offizielle Übersetzung dieses Textes außerhalb der Diegese gibt. Dies ist ein Hinweis darauf, dass der Dialog auf Russisch geführt wird.

Helen veranstaltet am 24. Dezember in ihrer Wohnung in Jerewan eine kleine Feier. Sie hat dafür ein ganzes Huhn und russischen Sekt gekauft und trifft sich mit Ano und Hovhes, für die sie auch kleine Geschenke gekauft hat. Da dieses Fest in Armenien unbekannt ist, wird es von einem der Gäste als ›deutsch‹ wahrgenommen: »Hovhes wünschte mir ein frohes deutsches Fest« (HL, 216). Tatsächlich wird in der armenischen Kirche nicht im Dezember Weihnachten *per se* gefeiert, sondern die Geburt Jesu Christi (arm. Ծնունդ թուրք, arm. lat. ›surb znund‹, dt. wortwörtlich: ›heilige Geburt‹) am 6. Januar – was der Erscheinung des Herrn bzw. der Heiligen Drei Könige in der westlichen Kirche entspricht. Die Tatsache, dass Hovhes das Fest als ›deutsches Fest‹ bezeichnet, macht deutlich, dass er es als völlig fremd betrachtet. Zwar gibt es ein Äquivalent, aber das deutsche und das westkirchliche Weihnachten sind in einem konzeptuellen Raster nicht an derselben Stelle zu finden. Dies ist eine kulturelle Übersetzung, denn sie zeigt, dass die Bedeutung von Weihnachten sehr relativ ist, auch wenn es eine direkte Übersetzung gibt. In Wörterbüchern wird das Wort ›Weihnachten‹ als Äquivalent des armenischen Ausdrucks Ծնունդ թուրք angegeben, nichtsdestotrotz wird es von der Figur nicht als Äquivalent wahrgenommen. Tatsächlich hat sich Weihnachten als Fest im Laufe der Geschichte unterschiedlich entwickelt. In Europa hat es sich Ende Dezember durchgesetzt, um ein heidnisches Fest zu ersetzen. Das Fest Anfang Januar wurde entsprechend umbenannt. In der armenischen Kirche gab es kein solches Fest, was von den Geistlichen be-

kämpft werden »musste«. Daher wird die Geburt Christi immer noch Anfang Januar gefeiert (vgl. Tchilingirian o.J.).

Die armenische Schrift spielt in der Erzählung eine zentrale Rolle, auch wenn Helen sie nicht versteht. Sie übersetzt im folgenden Beispiel direkt aus einer schriftlichen Zeile, die nicht in lateinischer Schrift geschrieben ist: »Auf der Rückseite stand *Artaschat 1957*, darüber einige Namen« (HL, 43). An manchen Stellen ist die Erzählung jedoch auf ihr mangelndes Verständnis angewiesen und die Bedeutung eines Textes kann nicht entziffert werden:

Die Schrift auf dem zweiten Zettel war auf den ersten Blick unleserlich, vermutlich kyrillisch, die engen Schwünge wurden zum Ende der wenigen Zeilen größer, eine hastig hingeworfene Notiz, ein flüchtiger Gedanke oder einfach der Versuch, die trocken gewordene Tinte in einem Schreibgerät zum Laufen zu bringen. (HL, 185)

Beide Fälle finden sich in einem späteren Absatz wieder, in dem sie zunächst etwas in Armenisch nicht entziffern kann und dann etwas in Russisch liest, das im Text kursiv gesetzt ist:⁷

*Wie hast du dich genannt. Wer mochte dieses Du sein? Hatte die Person die Frage an sich selbst gerichtet? Verborg sich hinter dem Du eine Liebe? Wie hast du dich genannt? Wie nenne ich mich, wie nenne ich etwas beim Namen? Ich las den Satz immer wieder, bis ich las *Wie hast du mich genannt – Wie habe ich mich genannt.* (HL, 191)*

In ähnlicher Weise zitiert Helen aus dem Buch, an dem sie zuerst gearbeitet hat, aber da sie eine armenische Bibel in der Hand hält, ist es hier kein direktes Zitat, was sie aus der Bibel vorliest, sondern die offizielle Übersetzung aus der Lutherbibel, die im Text kursiv auf Deutsch steht: »*Und da das Schiff ergriffen wurde und nicht mehr gegen den Wind gerichtet werden konnte, gaben wir auf und ließen uns treiben.* Mit Lukas hatte ich angefangen, mit Johannes hörte ich auf« (HL, 271). Das Zitat stammt aus der Apostelgeschichte des Lukas (APG 27, 15).

7 Die geschriebene Sprache wird meist kursiv wiedergegeben, die gesprochene Sprache in der Regel nicht, es sei denn, es werden innerhalb einer Äußerung Fremdwörter verwendet. Lediglich in der Erzählung von Seda und Melek sind einige Passagen kursiv gedruckt. In diesem Fall handelt es sich jedoch um eine direkte Rede in direkter Rede, bei der die Kursivschrift die auf dem Zettel in russischer Sprache geschriebenen Worte kennzeichnet.

Da sie die Sprache, in der die Bibel verfasst ist, nicht versteht, kann sie nicht direkt aus der Bibel gelesen haben. Es muss sich folglich um ein indirektes Zitat handeln. An dieser Stelle kann von einem Palimpsest der Übersetzungen gesprochen werden, denn Helen liest aus der Bibel – dem Übersetzungsprodukt der christlichen und westlichen Welt schlechthin – ein Zitat vor, das im Text in seiner bereits vorhandenen deutschen Übersetzung steht.

4.3 Աստվածաշունչ. Manifeste Mehrsprachigkeit und die Materialität der Schrift

4.3.1 Transliteration. Sichtbare Sprache, unsichtbares Alphabet

Die armenische Sprache wird selten direkt wiedergegeben, da sie aufgrund ihres eigenen Alphabets für die meisten deutschsprachigen Lesenden nicht zu entziffern ist.⁸ Dies liegt vermutlich ebenso in der Tatsache begründet, dass die Protagonistin selbst diese Sprache und ihre Schrift nicht versteht. In der Hauptidee kommt Armenisch im armenischen Alphabet nur dreimal vor:

(23) »Ich schrieb Levon. Dann schrieb ich լուսին – Mond – und բերան – Mund. Աստվածաշունչ – Asdwadzaschuntsch – nennen die Armenier die Bibel, Hauch Gottes« (HL, 49).

(24) »Ich schrieb die Zeichen für Anahid sorgfältig ab. Անահիտ. Sechs Zeichen für sechs Laute« (HL, 126).

(25) »Միայնակ – miaynak – ist das armenische Wort für einsam« (HL, 267).

In den Beispielen (23) und (24) ist Helen dabei, die Schrift zu erlernen. Das Abdrucken dieser Wörter in ihrer originalen Schrift im Text unterstreicht die physische Arbeit mit dieser Schrift, die nicht nur aus Lauten besteht – die auch in lateinischer Schrift gedruckt werden können –, sondern auch die ästhetische Qualität dieser Buchstaben. In Beispiel (25) erinnert sich Helen an ihre armenisch sprechende Großmutter Lilit und fragt sich, ob ihre Großmutter, die Selbstmord begangen hat, einsam war. Ihre Erinnerung an die Großmutter wird durch die Präsenz der armenischen Schrift vergegenwärtigt. Interessant

8 Das Wort »Asdwadzaschuntsch« lautet ins Deutsche übersetzt »Bibel«, siehe Beispiel (23). Die Präsenz des unübersetzten Wortes in der Überschrift soll die Aufmerksamkeit auf die Materialität einer nicht verstandenen Schrift lenken.

ist hier auch die Wortwahl: Es sind nicht die ›üblichen‹ ersten Wörter, die man in einer Fremdsprache lernt, sondern solche, die aus unterschiedlichen Gründen in diesem Kontext eine Rolle spielen. ›Mond‹ und ›Mund‹ sind im Deutschen ein geeignetes Wortpaar, da sich beide Wörter nur durch einen Vokal unterscheiden. Dies zeigt, dass die Wörter im Armenischen erwartungsgemäß überhaupt nicht ähnlich sind.

Die deutsche Danksagung der Autorin am Ende des Romans liegt auch in armenischer Sprache vor. Dabei handelt es sich im Wesentlichen um eine wortgetreue Übersetzung. Da Katerina Poladjan kein Armenisch spricht, ist davon auszugehen, dass der armenische Text aus dem Deutschen übersetzt wurde und nicht umgekehrt. Zudem ist im Buch die deutsche Version an erster Stelle zu finden, gefolgt von der armenischen Version. Allerdings wurde ein Absatz in armenischer Sprache mit der Überschrift ›Ծանօթագրութիւն‹ (arm. lat. ›Tsanot'agrut'iwn‹, dt. ›Anmerkung‹) hinzugefügt: »Վէպին մէջ յայտնուող բոլոր դէմքերը երեակայածին են: Ապրող անձերու հետ ամէն նմանութիւն պատահական է եւ ոչ դիտումնաստոր« (Deutsch: »Alle im Roman vorkommenden Charaktere sind frei erfunden. Jede Ähnlichkeit mit lebenden Personen ist zufällig und unabsichtlich«).⁹ Diese Anmerkung weist darauf hin, dass der Text mehrere Adressierte hat. Obwohl die meisten Armenier*innen, die sich in dem Roman wiedererkennen könnten, den Text wahrscheinlich nie auf Deutsch lesen, werden sie dennoch angesprochen. Die Personen, die durch diesen Hinweis im deutschen Text angesprochen werden, haben möglicherweise nur Zugang zum Text in der Übersetzung, da sich die Anmerkung an eine andere Sprachgemeinschaft als die des Textes richtet.

Viele armenische Wörter werden im Roman in lateinischer Schrift wiedergegeben: »Die Armenier glauben, sie seien etwas Besonderes, auserwählt. Ihre Schrift, das erste Brot, der erste Schuh, das erste Land mit dem Christentum als Staatsreligion. Irgendwann finden sie sich alle im Paradies, im Hayastan« (HL, 85). Das Wort ›Hayastan‹ (arm. ›Հայաստան‹) ist das Endonym von Armenien. Der Satz ist mehrdeutig formuliert: Aus dem Kontext ist nicht klar, ob das Wort ›Hayastan‹ beides bedeuten könnte – was es nicht tut – oder ob dieser Glaube in der Bevölkerung verbreitet ist und das Land als Paradies auf Erden angesehen wird. Letzteres wird durch eine frühere Szene untermauert, in der Araik, der Ehemann von Helens Kollegin Evelina, eine Legende über Armenien

9 Die Übersetzung der Anmerkung wurde mit Google Translate und mithilfe eines Wörterbuchs für Armenisch und Englisch vorgenommen.

erzählt, nach der das Land ein »Paradies auf Erden« sei, weil »Gott beim Verteilen der Erde die Armenier vergessen hat«, und als er »seinen Irrtum bemerkte, gab er den Armeniern das Land, das er eigentlich für sich selbst vorgesehen hatte« (HL, 29).

Manifeste Mehrsprachigkeit geht jedoch auch manchmal mit latenter Mehrsprachigkeit einher. In einer Szene tauschen sich Helen und Vardan aus und springen während des Gesprächs von einem Thema zum anderen:

›Wie lange arbeitest du schon in der Werkstatt, Vardan?‹ ›Zwei Jahre, ich bin noch in der Ausbildung. Willst du Armenisch lernen?‹ ›Dein Englisch ist hervorragend.‹ ›Kranich heißt *krunk*, und *tzov* heißt Meer, und *mair* heißt Mutter, und *tzech* heißt Schmutz, und *tsche* heißt nein.‹ ›Und ja?‹ ›Ajo heißt ja, aber du wirst *tsche* häufiger hören als *ajo*. Soll ich dich nach Hause fahren?‹ ›Ajo.‹ ›Oder willst du noch was trinken gehen?‹ ›Ajo.‹ (HL, 56)

Aus Helens Kommentar zu Vardans Sprachkenntnissen lässt sich schließen, dass das Gespräch auf Englisch geführt wird. Dann beginnt Vardan, Helen beliebige armenische Wörter und ihre Bedeutung aufzuzählen. So beginnt Helen, das Wort für »ja« (arm. »ajo«) selbst zu verwenden. Zwei weitere armenische Wörter tauchen unmarkiert im Text auf: die Flöte »Duduk« – »Wie heißt diese Flöte?«, fragte ich. »Das ist ein Duduk,« sagte Evelina, »das armenische Nationalinstrument« (HL, 77) – und das Fladenbrot »Lawasch«, welches auch in Deutschland relativ verbreitet ist und daher vermutlich unübersetzt bleibt: »[...] Mein Teller wurde mit Fleisch gefüllt, mit Zwiebeln, Kräutern, Lawasch« (HL, 76). Die Präsenz der Übersetzungsauslöser hat in unterschiedlichen Situationen dazu geführt, dass die Figuren zu fiktionalen Übersetzenden wurden. Zugleich ist Helen selbst eine fiktionale Übersetzerin, die mithilfe von Übersetzungswerkzeugen die armenische Sprache für sich selbst sowie für die Lesenden übersetzt.

4.3.2 Englisch, Türkisch, Griechisch. Mehrsprachigkeit jenseits des deutsch-armenischen Sprachpaares

Helen begegnet in Jerewan auch geschriebenen Wörtern in englischer Sprache, die unkommentiert wiedergegeben werden. Dies unterstreicht, dass sie selbst die Sprache beherrscht, ebenso wie vermutlich der Großteil der Lesenden. In Beispiel (26) wartet sie in der Wohnung, in der sie während ihres Aufenthalts untergebracht ist, (27) und (28) sind touristische Hinweisschilder, die Helen in

den Straßen von Jerewan sieht, und gehören somit zu ihrer allgemeinen Wahrnehmung der Stadt:

- (26) »Dahinter ein Wohnzimmer mit Küchenecke, ein Schlafzimmer, ein Bad. Auf der Ablage im Flur lag eine Notiz: Welcome Helene Mazavian, enjoy your stay!« (HL, 14).
 (27) »Wir setzten uns zum *Spago Grill – Make your own plate*« (HL, 202).
 (28) »*Our hotel is built in authentic ottoman style, we serve ottoman breakfast*« (HL, 226).
 (29) »Auf seinem T-Shirt stand *Don't mess with Texas*« (HL, 251).

Helen kennt Tarik aus ihrem Praktikum in den Werkstätten der Süleymaniye-Bibliothek in Istanbul. Tarik – sein Name wird im Roman mit dem entsprechenden türkischen Buchstaben geschrieben – ist Altphilologe. Er spricht auch Altgriechisch und seine Rede ist oftmals von Fremdsprachen wie Latein (30, 32) und Italienisch (31) durchsetzt:

- (30) »*Mors est quies viatoris – finis est omnis laboris*« (HL, 224).
 (31) »[...] diese Platane erinnert mich an Handels Arie *Ombra mai fù* aus seiner Oper *Serse*: *Ombra mai fu di vegetabile, Cara ed amabile, Soave più!*« (HL, 229).
 (32) »Sie kennen mein Motto: *Nulla dies sine linea*« (HL, 257).

In Ordu erzählt Tarik von der historischen Benennung des Schwarzen Meeres: »*Póntos Áxeinos – Póntos Euxeinos – Póntos Mélas*, die Geschichte des Namens dieses Gewässers ist etwas verwirrend, das ungastliche – gastliche – Schwarze Meer« (HL, 229). Er übersetzt dann selbst die Wörter, die er gerade benutzt hat: »*Póntos Áxeinos*«, das ungastliche Meer; »*Póntos Euxeinos*«, das gastliche Meer, »*Póntos Mélas*«, das Schwarze Meer. Hier sind die Wörter nicht in altgriechischer, sondern in lateinischer Schrift wiedergegeben, vermutlich um die Wiederholung des Wortes »*Póntos*« und damit die folgende Übersetzung für Lesende ohne Kenntnisse des Altgriechischen deutlicher zu machen. Im Kontrast dazu wird kurz darauf Herodot von Tarik zitiert:

»Die Platane lässt uns natürlich auch an Xerxes' Platane denken.« fuhr Tarik fort. »Herodot schreibt: ταύτην ἰὼν ὁ Ξέρξης τὴν ὁδὸν εὔρε πλατάνιστον, τὴν κάλλεος εἶνεκα δωρησάμενος κόσμῳ χρυσέῳ καὶ μελεδωνῶ ἄθανάτῳ ἀνδρὶ ἐπιτρέψας δευτέρῃ ἡμέρῃ ἀπύκετο ἐς τῶν Λυδῶν τὸ ἄστυ. – sinngemäß: Als

Xerxes auf dem Wege nach Sardes an dieser Platane vorübergegangen war, hatte er sie bewundert, hatte sie die Königin unter den Bäumen genannt und sie wie einen königlichen Bruder umarmt« (HL, 230).

Hier wird das Altgriechische direkt wiedergegeben. Dadurch entsteht ein Kontrast zwischen dem Moment, in dem Tarik den Satz ausspricht – was Helena vermutlich nicht versteht, da nicht erwähnt wird, dass sie Altgriechisch kann – und der Übersetzung, die er selbst danach gibt. In diesem Fall konnte das Zitat direkt in altgriechischer Schrift wiedergegeben werden, da es direkt danach übersetzt wird. Noch in Ordu werden die türkischen Bezeichnungen der Stadtteile im Text genannt. Essen hingegen wird ohne Namensnennung umschrieben:

Seda erzählte, die Nachbarn kämen manchmal auf einen Tee vorbei und brächten Nusskuchen in schweren Honig getränkt. Wieder zu Hause sagten die Nachbarn, wir waren bei den Ungläubigen, sie sagten nicht, wir waren bei Seda und Melek. So sei es früher gewesen, genauso sei es jetzt. Gâvur Mahallesi, Viertel der Ungläubigen, sagten sie, nicht Ermeni Mahallesi. (HL, 232)

Diese Szene findet auf Türkisch statt, hier wird für Helen anscheinend nicht übersetzt, aber die Wiederholung der Worte im Dialog (›Gâvur Mahallesi«, dt. ›Viertel der Ungläubigen‹) ist an sich bereits eine Übersetzung. Die Tatsache, dass diese Wörter im Dialog nicht kursiv gesetzt sind, ist ein weiteres Zeichen dafür, dass die Unterhaltung auf Türkisch geführt wird. Die Bedeutung von ›Ermeni Mahallesi‹ (›armenisches Viertel‹) muss sich hier aus dem Kontext erschlossen werden. Kurz darauf wird im Gespräch das Wort ›Tonir‹ in der deutschen Schreibweise – nicht durch Kursiv- oder Kleinschreibung als fremd gekennzeichnet – und ohne Übersetzung verwendet, obwohl diese Art von Backofen im Deutschen eher unter dem Namen ›Tandur‹ bekannt ist. Die Bedeutung des Wortes lässt sich jedoch aus dem Kontext ableiten: »Abends versammelten wir uns um den Tonir, der Rauch stieg zur Decke, entwich durch ein kleines Loch und schwärzte die Wände, im Sommer mussten wir tünchen, immer mit der gleichen hellblauen Farbe« (HL, 233). Im folgenden Absatz sind etwaige Fremdwörter wieder durch Kursiv- und Kleinschreibung gekennzeichnet:

Er hatte lange keine Kinder gesehen, sie saßen am Wegesrand auf dem Boden und spielten miteinander, riefen *tschelik*, *tschelik*, *tschibuk*, andere jagten einem Hund nach, und der Junge fürchtete sich vor den Kindern. [...] Dann sagte er, ich werde dich Safet nennen [...] schnitt ihm die Haare und gab ihm ein langes sauberes Hemd, ein Zbun. (HL, 235)

Der Ausdruck ›*tschelik*, *tschelik*, *tschibuk*‹ scheint an ein Kinderspiel zu erinnern. ›*tschelik*‹ bedeutet sowohl im Armenischen als auch im Türkischen ›Stahl‹ (arm. շէլիկ, arm. lat. ›*ch'elik*‹, trk. ›*çelik*‹). Die Bedeutung von ›*tschibuk*‹ bleibt jedoch unklar, es könnte von շիբուկ (arm. lat. ›*ch'ibwk*‹, dt. ›Schuh‹) oder aus ›*çubuk*‹, einer türkischen Tabakspfeife, stammen. Das Wort ›*zbun*‹ ist jedoch nicht kursiv gesetzt und wird entsprechend der deutschen Rechtschreibung hier mit einem Großbuchstaben am Wortanfang geschrieben, im Gegensatz zu ›*tschelik*, *tschelik*, *tschibuk*‹ die kursiv und kleingeschrieben werden. Das Wort ›*Zbun*‹ im obigen Beispiel steht direkt neben seiner Beschreibung und bezeichnet ein langes Hemd, wie es damals in dieser Region getragen wurde.

In der Stadt Kars besucht die Protagonistin eine Gedenktafel für die ›türkischen Opfer‹ von 1918. Sie geht zunächst von einem Missverständnis aus: »Sehen Sie dort?«, sagte er wenig später und zeigte auf einen marmornen Obelisken, der etwas abseits der Straße stand. ›Das ist ein Denkmal für die Opfer der Armenier.‹ ›Sie meinen, es ist ein Denkmal für die armenischen Opfer‹ (HL, 246). Der Text, der auf der Tafel zu sehen ist, wird im Buch so wiedergegeben:

BU ANIT ERMENİLER TARAFINDAN
BU KÖYDE 1918 YILINDA KATLEDİLEN
TÜRKLERİN ANISINA İNŞA EDİLMİŞTİR.

THIS MONUMENT WAS BUILT FOR THE
REMEMBRANCE OF THE TURKS SLAUGHTERED IN 1918 BY THE
ARMENIANS IN THIS VILLAGE. (HL, 246)

Die Tafel ist nicht ins Armenische übersetzt – der Text ist nur auf Türkisch und Englisch verfügbar. Die Präsenz der armenischen Opfer wird zweimal negiert: Durch die Tatsache, dass sie im Text nicht als Opfer anerkannt werden, sowie durch die fehlende Übersetzung, die als Bestätigung dafür dient, dass die Armenier nicht gemeint sind oder angesprochen werden. All diese Beispiele zeigen einmal mehr, dass Armenien und die türkische Grenzregion als Über-

setzungszone fungieren, in der verschiedene Sprachen aufeinandertreffen – Sprachen der Nachbarländer (Türkisch und Armenisch), Sprachen, die mit der historischen Präsenz verschiedener Sprachgruppen verbunden sind (Russisch und Griechisch), sowie ›Trendsprachen‹ (Englisch als *Lingua franca*) – und in der Übersetzung als Faktum die Spuren von Konflikten trägt.

4.4 Fazit

Hier sind Löwen thematisiert die Notwendigkeit der Übersetzung im diasporischen Kontext. Die Protagonistin Helen trägt einen armenischen Nachnamen und obwohl sie sich selbst keine armenische Identität zuschreibt, hat sie durch diesen Namen eine Verbindung zu diesem Land, die von anderen Personen immer wieder thematisiert wird. So bezeichnet Helens Mutter Armenien als ihre Heimat, obwohl sie selbst nie dort war und ihr diese Identität durch den Nachnamen ihres Vaters vererbt wurde. Durch diesen Namen wird die Protagonistin in Armenien je nach Situation sowohl als Deutsche als auch als Armenierin wahrgenommen. Da sie aus Deutschland kommt, von einer deutschen Bibliothek entsandt wurde und kein Armenisch spricht, wird sie meist als Deutsche gesehen. Erfahren die Menschen jedoch ihren Namen, wird sie als Armenierin betrachtet. In diesen vielen Leerstellen entfaltet sich für die Protagonistin ihre stets wechselnde und nicht fixierte Identität: Durch ihre Mutter trägt sie einen armenischen Namen, während ihr Vater, den sie nie kennen gelernt hat, Deutscher war. Dabei ist ihre Muttersprache Russisch, da ihre Mutter, als Folge des Exils des Großvaters nach dem Völkermord in Armenien, in Russland geboren wurde. Auf die Frage nach ihrer Identität hat Helen keine eindeutige Antwort.

Helen ist zum ersten Mal in Armenien und versteht die Sprache nicht. Das empfindet sie aber nicht unbedingt als entfremdend: Es gibt Situationen, in denen sie es als fast meditativen Zustand empfindet, dass ihre Gedanken frei fließen können, wenn sie in einem Gespräch nicht alles versteht. Dieses Nicht-Verstehen ermöglicht ihr auch einen Zugang zu anderen, wenn sie auf deren Übersetzung angewiesen ist. Oft muss sie die Bedeutung von Wörtern erfragen und muss darauf vertrauen, dass die anderen Personen, ihr die Bedeutung genau übersetzen. Umgekehrt sind viele Armenier*innen von einer ähnlichen Situation betroffen: Für Kontakt zu Familienangehörigen sind sie in der Diaspora auf Übersetzung angewiesen, da sie sonst nicht mit Menschen kommunizieren können, die im Ausland eine andere Sprache erworben haben und des Armenischen nicht (mehr) mächtig sind. Für die Protagonistin erfolgt jedoch

die Kommunikation mit Menschen in Armenien meist auf Russisch, der *Lingua franca* der Sowjetunion, die viele Menschen in Armenien noch besser beherrschen als Englisch. So kann Helen über die Diasporasprache ihrer Mutter mit vielen Menschen erfolgreich kommunizieren.

Neben Russisch und Armenisch kommen im Text noch weitere Sprachen vor: Englisch, Latein, Griechisch und Türkisch. Englisch ist als neue *Lingua franca* und Zeichen der heutigen Tourismusindustrie präsent und wird von Helen mit jüngeren Menschen oder mit der neuen armenischen Diaspora infolge des Syrienkrieges gesprochen – also mit Menschen, mit denen sie sich nicht auf Russisch unterhalten kann. Diese Mehrsprachigkeit sowie der armenische Paratext, der sich an andere Adressierte als der deutsche Text richtet, zeugen von der komplexen Sprachsituation an einem Ort mit einer vielschichtigen Emigrations- und Immigrationsgeschichte. Der Zugang der Protagonistin zur armenischen Sprache erfolgt vor allem über ihre Materialität. Als Buchbinderin setzt sie sich aktiv für die Erhaltung alter Schriften ein. Die armenische Sprache wurde von vielen Familien in ihrer physischen Form in der Gestalt von Bibelhandschriften bewahrt. Einige dieser Familienbibeln, wie die, die Helen restauriert, sind Zeugen des Völkermords und mitunter die letzten Spuren von Familien, deren Mitglieder allesamt ermordet wurden. Ciribuco und O'Connor sprechen von Büchern als Übersetzungsprodukten, die mit den Menschen reisen und Zeugen der Migrationserfahrung sind (2022, 7–8). Umgekehrt wird hier nicht ein Buch übersetzt, – obwohl die Bibel selbst eine zentrale Rolle in der Übersetzungstheorie der westlichen, christlichen Tradition spielt und selbst unzählige Male übersetzt wurde – sondern Helen ist selbst gerüst, um mit diesem Text zu arbeiten. Die Sprache, in der diese Bibel geschrieben ist, ist für Helen beinahe ein eigenes Objekt, denn sie kann die Schrift nur in der Materialität ihrer Form wahrnehmen, ohne sie entziffern zu können. Der Zugang zur Bedeutung bleibt immer noch nur mittels Übersetzung möglich.

5. *Das achte Leben (Für Brilka)*. Übersetzte Emanzipation, emanzipierende Übersetzung

Nino Haratischwilis *Das achte Leben (Für Brilka)* (2014) erzählt die Geschichte der georgischen Familie Jaschi über sechs Generationen hinweg.¹ Die Geschichte wird von Niza niedergeschrieben. Sie kam nach dem georgischen Bürgerkrieg Anfang der 1990er Jahre nach Deutschland und studierte hier osteuropäische Geschichte. Nizas zwölfjährige Nichte Brilka, die Tochter ihrer Schwester Daria, ist zu Beginn der Rahmenerzählung mit einer Tanzgruppe in Europa. Auf der Suche nach den Spuren ihrer Urgroßtante Kitty, die zu ihrer Zeit ebenfalls in Europa lebte, entfernt sie sich von der Gruppe und will nicht nach Tbilissi² zurückkehren. Niza soll sie finden und nach Tbilissi zurückbringen. Diese Rahmenerzählung ist der Anlass für die Erzählung der Familiengeschichte, die chronologisch mit der Geschichte von Stasia, der Urgroßmutter der Protagonistin der Rahmenerzählung, Niza, beginnt. In jedem der sieben ›Bücher‹ des Romans wird die Lebensgeschichte eines Familienmitglieds erzählt.

Die Erzählung beginnt im Jahr 1900 mit der Geburt von Stasia, der Tochter eines Schokoladenfabrikanten, und reicht bis ins Jahr 2007. Dieser ist bekannt für seine verführerische Schokolade, die ihm und seiner Familie ein wohlhabendes Leben ermöglicht. Sein Rezept für die heiße Schokolade hat er aus Westeuropa mitgebracht, wahrscheinlich aus Wien, was jedoch bis zum Ende der Geschichte nicht verraten wird. Das Rezept wird von den Frauen der Familie geheim gehalten und immer an die nächste Generation weitergegeben. Dies ist der rote Faden, der alle Familiengeschichten über die Jahre

-
- 1 Bisher hat sich die Forschung vor allem auf diesen Aspekt konzentriert (siehe Lempp 2020; Grugger und Holzner 2021; Grugger 2021).
 - 2 Im Roman von Haratischwili wird die Stadt ›Tiflis‹ nach der endonymischen Bezeichnung ›Tbilissi‹ genannt. Dementsprechend wurde diese Schreibweise in den Analysen beibehalten.

hinweg miteinander verbindet. Niemand kann ihrem verführerischen, magischen und berausenden Duft widerstehen, weshalb die heiße Schokolade als ›verflucht‹ gilt, denn sobald sie jemand trinkt, bringt sie Unglück.

Stasia heiratet Simon Jaschi, einen antikommunistischen Weißgardisten, der sein ganzes Leben ohne seine Familie auf weit entfernten Posten verbringt. Als Stalin an die Macht kommt, suchen Stasia und ihre Kinder Kitty und Kostja Zuflucht bei Stasias jüngerer Schwester Christine, die mit einem wichtigen Parteimitglied namens Ramas Iosebidge verheiratet ist. Nach einer Reihe unglücklicher Ereignisse flieht die Tochter Kitty nach London, wo sie eine berühmte Sängerin wird. Der Sohn Kostja macht in der Sowjetunion eine erfolgreiche Karriere in der sowjetischen Nomenklatura. Seine Tochter Elene bekommt später zwei Töchter, Daria und Niza.

Niza erscheint als homodiegetische Erzählerin, die teilweise autodiegetisch erzählt. Meistens agiert sie als auktoriale Erzählerin, obwohl sie ihre Unsicherheit im Text kundtut: »Kitty spielte in diesen Wochen ihre erste Hauptrolle in einer Studentenaufführung; in meiner Vorstellung war es Antigone. Aber wahrscheinlich war dieses Stück zum damaligen Zeitpunkt verboten, also kannst du es dir selbst aussuchen, Brillka, welche Rolle Kitty gespielt hat« (AL, o. S.).³ Je nachdem, von welcher Zeit sie erzählt, erzählt sie hetero- oder homodiegetisch. Die Nichte Brillka ist ›das *achte* Leben‹ des Romantitels; die letzte Seite des Romans ist die Titelseite von einem noch nicht geschriebenen ›Buch 8 – Brillka‹. Niza widmet ihr den Roman und spricht sie in der Erzählung oft direkt an, während sie die Geschichte der Familie Jaschi erzählt. Brillka fungiert in der Erzählung als ›implied reader‹.

3 Da der Roman sehr umfangreich ist, wurde die Analyse anhand der E-Book-Version durchgeführt. Aus diesem Grund werden keine Seitenzahlen angegeben.

5.1 Vom Russischen Reich zum modernen Nationalstaat. Geschichtsschreibung als Übersetzung

5.1.1 »Leningrad, früher Petrograd und noch früher Petersburg«. Zeiten und Räume übersetzen

Als Generationenroman ist die Erzählung nicht nur durch sprachliche und geografische Unterschiede geprägt, sondern auch durch eine Zeitspanne von rund einhundert Jahren. So ist die Erzählung mit historischen Ereignissen verwoben, da das Schicksal der Figuren stark von den politischen Entwicklungen in der Sowjetunion (und teilweise darüber hinaus) beeinflusst wird. Dieser Bezug ist kein Zufall, da die Erzählerin Niza promovierte Historikerin ist und ihre Doktorarbeit über osteuropäische Geschichte geschrieben hat. Ihre Rolle als Vermittlerin dieser Geschichte hat vielfältige Implikationen. Die Figur ist selbst Georgierin, aber ihre Lebensgeschichte ist von einem Kontextwechsel geprägt, da sie in Deutschland studiert hat. Sie hat den Kontextwechsel durch das Ende der Sowjetunion und die Bürgerkriege der 1990er Jahre selbst miterlebt. Wie Lena, die Erzählerin und Protagonistin in *Berlin liegt im Osten* (Veremej 2013), hat Niza mit dem Ende der Sowjetunion und ihrer Migration nach Deutschland verschiedene Verschiebungen kultureller Raster erlebt, die sich aus ihren Bewegungen in Zeit und Raum ergeben.

Auch wenn transnationale bzw. transkulturelle Elemente in *Das achte Leben* eine entscheidende Rolle spielen, kann auch die zeitliche Ebene aus einer Übersetzungsperspektive betrachtet werden. Geschichte und Geschichtsschreibung sind durch Kontextwechsel geprägt, so wie eine »normale« Textübersetzung die Differenz aufzeigen würde, die sich aus einem räumlichen – und davon ausgehend sprachlichen – Kontextwechsel ergibt (vgl. Bachmann-Medick 2017, 22). In der Geschichtsschreibung werden verschiedene Ebenen von Zeitlichkeit in den Blick genommen (vgl. Bachmann-Medick 2017, 23). Übersetzung ist demnach, wie Geschichtsschreibung, eine referentielle Praxis, eine Praxis der Vermittlung, auch auf zeitlicher Ebene (vgl. Bachmann-Medick 2017, 28). Im Kontext dieses Romans ist es die Erzählerin, die als Historikerin und Vermittlerin einer Geschichte, die größtenteils in der Vergangenheit spielt, diese Bezüge herstellt.

Als Historikerin übermittelt die Erzählerin eine Geschichte, die sich auf mehreren Zeitebenen abspielt. Die Erzählung beginnt Anfang des 20. Jahrhunderts, in einer Zeit, in der Georgien viele politische und soziale Veränderungen erlebt hat, die die kulturellen Raster verschoben haben. Begriffe und Bezeich-

nungen wurden eingeführt und wieder verworfen. Geografisch lässt sich dies beispielsweise an der Umbenennung von Territorien und politischen Einheiten ablesen: Mit Beschreibungen wie »Leningrad, früher Petrograd und noch früher Petersburg«⁴ und »Transkaukasische Republik« (AL, o. S.) sind die heutigen Gebiete von Armenien, Aserbaidschan und Georgien gemeint.

In Stasias Buch ist Simon Jaschi zunächst ein Weißgardist. Damit sind bestimmte Erwartungen verbunden, dieser Status ist semantisch aufgeladen. Unter anderem bedeutet es, dass er in dieser Rolle als konservativer Monarchist gilt und für Russland kämpft. Nach der Revolution ist er dann Soldat der Roten Armee, was wiederum ganz andere Implikationen mit sich bringt. Seine Frau Stasia, deren Geschichte das erste Buch gewidmet ist, reist zweimal aus Georgien nach Petrograd. Beide Male ist die Reise gefährlich und sie hat Angst. Das erste Mal vor der Revolution und den Unruhen auf den Straßen, denn sie steht auf der ›falschen‹ Seite der Geschichte, weil sie bei einer (ehemals) relativ wohlhabenden Verwandten in Petrograd untergekommen ist und ihren Mann Simon sucht, der zu diesem Zeitpunkt noch Mitglied der Weißen Garde ist. Das zweite Mal reist sie während der Leningrader Blockade nach Moskau, um ihren Sohn Kostja zu suchen, der sich in Leningrad aufhält. Sie kommt jedoch nicht bis nach Leningrad und muss aus Moskau evakuiert werden. Aber ihr Bezugsrahmen hat sich verschoben, diesmal steht sie auf der gleichen Seite wie die einheimische Bevölkerung.

Das achte Leben enthält viele russische Begriffe, die nicht als solche gekennzeichnet sind, aber bereits als Archaismen bezeichnet werden können. Die Lieblingsfächer von Nizas Schwester Daria im Gymnasium sind Russisch und »Physkultur, die damalige Bezeichnung für Sport« (AL, o. S.). Das Wort ›Physkultur‹ taucht in einigen Übersetzungen russischer Texte auf (vgl. Lissitzky 1989, 28; siehe auch Studer 2015, 97), ist aber ein sowjetischer Begriff, da die sozialistisch geprägte Bezeichnung ›физкультура‹ (russ. lat. ›fiskultura‹) bzw. ›физическая культура‹ (russ. lat. ›fisitscheskaja kultura‹, dt. ›physikalische Kultur‹) sich vom ›bürgerlichen‹ Sport unterscheiden sollte (vgl. Borrero 2017, 320). Es handelt sich hier jedoch um eine Übertragung des russischen Wortes ins Deutsche mit einer kleinen Anpassung an die deutsche Sprache, so wurde das ›a‹ am Ende des Wortes entfernt. Ansonsten ist das Wort im deutschen Sprachgebrauch nicht belegt. In der DDR wurde Bewegung – in Abgrenzung zum ›bürgerlichen‹ Sport – zwar nach dem gleichen Konzept, jedoch unter

4 Im Roman wird die Stadt jeweils so genannt, wie sie zu der Zeit hieß, in der die Geschichte erzählt wird.

dem Begriff ›Körperkultur‹ verstanden (vgl. Eichberg 2009, 166). In diesem Fall ist das aus dem Russischen entlehnte Wort ›Physkultur‹ nicht nur ein Lehnwort aus einer Fremdsprache, sondern auch ein Lehnwort aus der Vergangenheit. Anders wird mit dem Automodell ›Tschaika‹ umgegangen: »Mein Großvater setzte sich in den weißen Lada seiner Tochter, da sein geliebtes Sammlerauto Tschaika (die ›Möwe‹, offiziell GAZ 13 genannt und nur der sowjetischen Elite vorbehalten) [...]« (AL, o. S.). Hier wird zuerst das Wort genannt, dann folgt in Klammern eine Übersetzung des Namens und eine genauere Beschreibung der kulturellen Bedeutung.

Die Erzählerin übersetzt gleichzeitig für zwei Adressierte, die sich narratologisch gesehen auf zwei Ebenen befinden: Die deutschsprachige Leserschaft außerhalb der Erzählung und die zwölfjährige Brilka innerhalb der Erzählung. Die Tatsache, dass Brilka so jung ist, spielt in der Erzählung eine entscheidende Rolle, da sie der Erzählerin viel mehr Übersetzungsarbeit abverlangt, als wenn sie älter wäre. Für Brilka muss sie auch die Zeit übersetzen, denn sie hat nicht unbedingt das Wissen über die sowjetische Kultur, das eine ältere Georgierin hätte. Sie wird in einem Alter angesprochen, in dem sie noch als Jugendliche entscheiden kann, wie sie weitermachen will, wie sie sich von der Vergangenheit beeinflussen lassen will, was sie übernehmen und was sie lieber nicht übernehmen will. Dies hat für sie eine emanzipatorische Funktion, weil sie so vermeiden kann, die Gegebenheiten einfach so hinzunehmen, wie sie immer waren. Niza erzählt Dinge, die für Brilka wichtig sind, und die sie unbedingt wissen muss, um sich ›einen Kopf zu machen‹, bevor sie erwachsen wird. So werden diese Informationen auch für die Lesenden genauso wichtig, denn das sind die Aspekte, die ausgewählt wurden, um als wichtige Ereignisse präsentiert zu werden. Gleichzeitig ist Brilkas junges Alter auch im Hinblick auf die impliziten Lesenden von besonderem Vorteil, da sie so die Vermittlungsarbeit der Erzählerin plausibler erscheinen lässt.

Die Erzählerin betreibt mit ihrer Geschichtsschreibung zugleich Selbstübersetzung und kulturelle Übersetzung. Sie ging nach Deutschland, um die Geschichte ihres Heimatlandes Georgien bzw. ihrer Heimatregion zu studieren, und schreibt somit über die Geschichte dieses Landes vermutlich auf Deutsch. Dies muss jedoch aus Texthinweisen hergeleitet werden und ist daher reine Vermutung, da nicht erwähnt wird, in welcher Sprache Niza ihre Forschungsarbeiten verfasst. Es ist jedoch davon auszugehen, dass sie – schon aus karrierestrategischen Gründen – zumindest den Großteil ihrer Forschung nicht in ihrer Muttersprache verfasst. Da Englisch ebenfalls eine weit verbreitete Sprache in der Forschung ist, kann nicht ausgeschlossen

werden, dass sie auch in dieser Sprache schreibt. Sicher ist jedoch, dass sie auf Deutsch promoviert hat und diese Sprache im akademischen Kontext verwendet und beherrscht. Sie forscht somit über ihr Herkunftsland in einer anderen Sprache. Dies wird thematisiert, indem Nizas Doktormutter sagt, sie beherrsche die Sprache besser als manche Muttersprachler*innen: »Sie schreiben mittlerweile ein besseres Deutsch als ihre muttersprachlichen Kommilitonen« (AL, o. S.). Die Betreuerin versucht mit dieser Aussage, Niza zu einer Promotion zu ermutigen. Ihre Sprachkenntnisse bedeuten für sie auch einen akademischen Aufstieg. Dies ist jedoch nicht losgelöst von Machtverhältnissen zu betrachten, da viele kleine Sprachen, wie Georgisch oder Armenisch, in der Wissenschaft sehr selten verwendet werden. Das bedeutet aber auch, dass die Adressierten ihrer Geschichtsschreibung dadurch auch die Adressierten des Romans sind.

Nizas Geschichte ist geprägt von einem Wechselspiel von Annäherung und Distanzierung. Sie ist als junge Erwachsene nach Deutschland ausgewandert und hat sich von ihrem persönlichen Umfeld distanziert – sie sagt, sie habe sich selbst gesucht und stellt fest, dass sie auch auf der Suche nach einem Verständnis für die Geschichte ihres Landes war und auf dieser Suche nach Deutschland gekommen ist: »Ich verdanke diese Zeilen unendlich vielen vergossenen Tränen, ich verdanke diese Zeilen mir selber, die die Heimat verließ, um sich zu finden, und sich doch zunehmend verlor; ich verdanke aber diese Zeilen vor allem dir, Brilka« (AL, o. S.). Auf diese Weise führte ihre persönliche Biografie in der Distanzierung zu mehr Verständnis. Erst aus der Distanz heraus konnte sie sich mit sich selbst, der Geschichte ihres Landes und seiner Kultur auseinandersetzen.

5.1.2 »Eine Welt, die mit anderen Dingen beschäftigt war«. Kollektive und individuelle Schicksale

Die individuellen Geschichten der Figuren im Roman sind miteinander verwoben, aber auch die individuellen Geschichten mit der kollektiven Geschichte und die Geschichten der Länder mit anderen Ländern. In der Erzählung trägt die Zusammensetzung von Analepsen und Prolepsen zur Erstellung einer Art von »histoire croisée« bei.⁵ Dies wird auch von den Figuren im Roman reflek-

5 Der Begriff »histoire croisée« stammt aus der Geschichtswissenschaft und bezeichnet eine Analyse historischer Ereignisse, die sich auf alle Arten von »Kreuzungen« konzentriert, wobei der Schwerpunkt auf der diachronischen Interpretation liegt (siehe Wer-

tiert. Als die Ich-Erzählerin Giorgi Alania trifft, um ihn zu seiner Geschichte zu befragen, da er Karriere beim sowjetischen Geheimdienst gemacht hat, antwortet er: »Sie sollten Ihre Geschichte nicht von der allgemeinen trennen, sich nicht von sich selbst zu amputieren versuchen. Egal, was Sie mit all dem machen, Sie sollten es nicht auf diese Art und Weise tun. – Es ist für eine wissenschaftliche Untersuchung, keinen Liebesroman« (AL, o. S.). So wird die Fiktion des Romans intradiegetisch als wissenschaftliche Untersuchung bezeichnet.

Der Text enthält zahlreiche Zitate, die die Erzählung nach manchen Absätzen unterbrechen. In den meisten Fällen handelt es sich um ›echte‹, nicht fiktiv erdachte, Zitate. Viele sind Übersetzungen, beispielsweise Zitate aus der sowjetischen Propaganda, von Plakaten oder von berühmten Persönlichkeiten. Hier einige Beispiele:

- (1) »Wir dürfen keine Gnade der Natur erwarten, das Benötigte zu nehmen – ist unsere Aufgabe. Plakatspruch« (AL, o. S.).
- (2) »Im Sieg der unsterblichen Idee des Kommunismus
sehen wir die Zukunft unseres Landes,
und dem roten Banner des ruhmreichen Vaterlandes
bleiben wir immer grenzenlos treu!« (AL, o. S.).
- (3) »Blutrote Fahnen grüßt das Sonnenlicht,
blutrote Fahnen rufen zum Gericht!
Blutrote Fahnen werden Sieger sein,
sie tragen neue Hoffnung in die Welt hinein.« (AL, o. S.).

Beispiel (1) wird nur als ›Plakatspruch‹ bezeichnet. Es handelt sich vermutlich um ein Zitat von Iwan Mitschurin, einem russischen Botaniker, Pflanzenzüchter und Anhänger des Lyssenkoismus (siehe Roninson 2005). Zitat (2) ist die letzte Strophe aus der deutschen Übersetzung der sowjetischen Hymne. Ebenfalls als Epigramm ist (3) der deutsche Text des sozialistischen Liedes ›Bandiera rossa‹ mit der Melodie eines lombardischen Volksliedes. Es gibt mehrere deutsche Übersetzungen, diese trägt den Titel ›Voran du Arbeitvolk, du darfst nicht weichen‹ und stammt von Walter Dehmel. Der Dichter schrieb die deutsche Version des Weltjugenlieds ›Jugend aller Nationen‹.⁶ Dieses Lied wird schlicht als »sozialistisches Lied« bezeichnet. Andere Zitate stammen von

ner und Zimmermann 2003, 2006). Der Ausdruck wird hier frei als Metapher für die nichtlineare Struktur des Romans verwendet.

6 Das Original stammt von Anatoli Novikow aus dem Jahr 1948.

berühmten Lyriker*innen, Sänger*innen oder politischen Figuren wie Boris Pasternak, dem ›Generalissimus‹ Josef Stalin, Anna Achmatowa, Galaktion Tabidse (auch Galaktioni genannt), David Bowie, Wladimir Wyssozki, Bob Dylan und Marina Zwetajewa. Die meisten Zitate sind tatsächliche Übersetzungen aus dem Englischen oder Russischen, entweder offizielle Übersetzungen oder Übersetzungen der Erzählerin bzw. der Autorin. Alle werden nur mit Nachnamen genannt. Mit einem historischen Bezug können sie auch helfen, wichtige Figuren zu erkennen: »Seit man den Kreml mit Chvantschkara belieferte, dem Lieblingswein des neuen Führers, trank auch der Kleine Große Mann vorzugsweise diesen Wein. Man reichte ihn ihm und er trank aufs Wohl der Partei und aller, und besonders auf die Gastgeber« (AL, o. S.). Chvantschkara (und viele andere Weinsorten) wurden wohl zum Lieblingswein Josef Stalins (vgl. Kharbedi 2014, o. S.). In diesem Fall ist es auch ein weiterer Beweis dafür, dass mit dem ›kleine[n] große[n] Mann‹ tatsächlich Josef Stalin gemeint ist. Die Szenen der individuellen Geschichte werden immer wieder von Zitaten aus der ›großen‹ Geschichte unterbrochen. So lässt sich die individuelle Geschichte nicht klar von der kollektiven Geschichte trennen.

Immer wieder – vor allem zu Beginn der Kapitel – werden historische Ereignisse mit dem Schicksal der Figuren verwoben. Ihre eigene Geburt beschreibt die Erzählerin folgendermaßen:

In diesem Land kam ich also am 8. November 1973 auf die Welt. Eine Welt, die mit anderen Dingen beschäftigt war, als dass meine Ankunft groß aufgefallen wäre. Der Watergate-Skandal, die Antikriegskampagnen gegen Vietnam, der Militärputsch in Griechenland, die Ölkrise und Elvis hielten die westliche Welt auf Trab, während der östliche Teil unter Breschnew und der sowjetischen Nomenklatura in dumpfer Stagnation versank. Eine Stagnation, die beinhaltete, dass man mit allen Mitteln die Erhaltung der Macht und damit die Ablehnung jeder Art von Reformen behauptete und immer mehr die Augen vor der aufblühenden Korruption und dem Schwarzmarkt verschloss. (AL, o. S.)

Auf diese Weise wird nicht nur die kollektive Geschichte mit der individuellen Geschichte verflochten, sondern es findet auch eine Verschmelzung auf der zeitlichen Ebene statt: Auf der Ebene der Weltgeschichte werden Ereignisse erwähnt, die teilweise von längerer Dauer waren, während Niza von ihrer Geburt an einem bestimmten Tag erzählt. Ebenso wird die Erzählung über die letzten Monate des Zweiten Weltkriegs mit detaillierten historischen Details

angereichert. Ein Beispiel hierfür ist die Figur des Andor Eristawi, der Teil der Georgischen Legion der Wehrmacht war:

Auch Andro Eristawi wurde im August 1945 mit 1500 anderen sowjetischen Kriegsgefangenen von Plattling an die sowjetischen Behörden übergeben und kam in einen sibirischen Gulag bei Nasino (ein Ort, der durch die ›Tragödie von Nasino‹ bekannt wurde, als im Sommer 1933 im Zuge der Säuberungen 6000 sowjetische Deportierte dort einfach ausgesetzt und ohne ein Dach über dem Kopf, ohne Verpflegung und ohne jegliche Werkzeuge zurückgelassen wurden. Nach zwei Wochen lebten nur noch 2000 von ihnen. 4000 waren verhungert oder erfroren, aber die meisten waren Kannibalismus zum Opfer gefallen).

Und Wien war viergeteilt und tot. (AL, o. S.)

Mit der Verstrickung des Zweiten Weltkriegs in das individuelle Schicksal einer georgischen Familie geht auch ein Perspektivwechsel einher, denn der Zweite Weltkrieg wird hier aus östlicher Sicht erzählt. Georgische Geschichte wird auch transnational, denn die Geschichte der Familie Jaschi ist zugleich die Geschichte der Sowjetunion: Viele Ereignisse, die die Familie im Laufe der Jahrzehnte erlebt, spielen sich in Russland ab. Zudem gibt es im Roman viele in Georgien lebende Russ*innen und einige der Männer verbringen viel Zeit außerhalb Georgiens. So entsteht eine transnationale Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg, in der deutsche Geschichte in deutscher Sprache aus einer anderen Perspektive erzählt wird. Die Verschmelzung der Ebenen von individueller und kollektiver Geschichte hat zunächst auch den Effekt, dass die Familiengeschichte in einem den deutschsprachigen Adressierten vertrauten Raster verortet wird, nämlich dem der Geschichte des Zweiten Weltkrieges und des Kalten Krieges.

Die Perspektive der Erzählerin als Geschichtsschreiberin zeigt sich auch darin, dass sie sich der Lücken in ihrer Erzählung bewusst ist. Häufig weist sie darauf hin, dass sie nicht genau weiß, wie sich eine Situation abgespielt hat und nur vermuten kann, wie es wirklich gewesen sein könnte. Teilweise erwähnt sie auch sehr transparent, woher sie die Geschichten kennt, die sie erzählt, wo sie die Informationen recherchiert und mit wem sie gesprochen hat, um die Geschichten zu sammeln und daraus diese Erzählung zu konstruieren. Sie erklärt zudem recht offen, dass es sich um ihre eigene Perspektive handelt: »so stelle ich mir das zumindest vor«, »[i]ch bin mir nicht sicher, ob [...]«, »und leider verfüge ich über keine gesicherten Informationen darüber«

(AL, o. S.). In einigen Fällen gibt sie sogar ihre (fiktionalen) Quellen an, wie die Biografie von Ida Efremova (AL, o. S.).

5.2 Die Muttersprache und die anderen. Von fremden Wörtern und Akzenten

5.2.1 Russisch. Petrograd, der Sowjetgeneral und die georgische Linguistin

Insgesamt gibt es im Text nur wenige Fälle, in denen Fremdwörter unübersetzt auftauchen. Der Text ist überwiegend in deutscher Sprache verfasst und fremdsprachliche Spuren im Text sind kaum wahrnehmbar. In vielen Fällen handelt es sich vor allem um Wörter, die ohnehin verwendet werden, um über Georgien zu schreiben. So heißt beispielsweise die Rebsorte ›Saperavi‹ auch auf Deutsch so. Abgesehen von solchen minimalen Fällen des Sprachwechsels (Radaelli 2011, 55) bleibt Mehrsprachigkeit weitgehend exkludiert.

Die soziale und kulturelle Bedeutung des Akzents im Georgischen und Russischen wird mehrfach erwähnt. Stasia spricht akzentfrei Russisch, »wie es sich damals für jede Dame von Welt hinter der endlosen Seidenstraße gehörte« (AL, o. S.). Russisch galt damals als Sprache der Oberschicht und es wurde hart daran gearbeitet, jede Spur des georgischen Akzents zu verlieren, wie es Stasias Schwiegermutter von ihren Töchtern Lida und Meri erwartete. Sie hatten »(einen) Privatlehrer, der an ihrem Russisch arbeiten sollte, denn ihr Akzent sei abscheulich« (AL, o. S.). ›Akzentfrei‹ ist jedoch nicht bedingungslos. Wenn sie in eine schwierige Situation gerät, verliert Stasia einen Teil ihrer Fähigkeiten: »Im Wagen der Militärs erklärte sie den Soldaten in akzentfreiem Russisch, das ihr aber bleiern auf der Zunge lag, nicht mehr so leicht und sprudelnd ihrem Mund entspringen wollte, aus welchem Grund sie in der Stadt war [...]« (AL, o. S.).

Während ihrer ersten Reise nach Petrograd lebte Stasia mit Thekla, einer Verwandten (die Cousine eines Cousins ihres Vaters) aus Georgien, zusammen. In welcher Sprache sie sich unterhalten, wird zunächst nicht thematisiert. Erst nach dem Tod der Verwandten liest Stasia den Abschiedsbrief, den diese auf Georgisch geschrieben hat. Dabei stellt sie fest, dass sie die Schrift im Laufe der Zeit fast vergessen hatte und sich nur selten auf Georgisch unterhielt:

Erst einige Minuten später nahm Stasia wahr, dass der Brief in Theklas und ihrer Muttersprache geschrieben war, in der verschnörkelten Schrift, die allen Außenstehenden als eine Art Geheimschrift vorkommt, die Schrift, die Stasia fast vergessen hatte; die Schrift, an der sie sich in der Mädchenschule die Zähne ausgebissen hatte, weil es ihr nicht gelingen wollte, schön, einer Dame angemessen zu schreiben. Thekla und sie hatten sich fast immer auf Russisch unterhalten und dieser letzte Brief erinnerte sie schmerzlich daran, dass sie niemals mehr mit Thekla in der zu der Schrift passenden Sprache würde sprechen können. (AL, o. S.)

Hier wird die enge Beziehung zwischen der georgischen Sprache und ihrer Schrift beschrieben. Die Sprache wird jedoch nur als »Muttersprache« bezeichnet, aber nicht explizit genannt. Es besteht zudem eine Diskrepanz zwischen dieser emotionalen Bezeichnung als Muttersprache und der Tatsache, dass sie sich immer nur auf Russisch unterhalten haben. Die emotionale Rolle der Sprache wird allerdings dadurch unterstrichen, dass Thekla vor ihrem Tod beschließt, einen Brief auf Georgisch zu verfassen und nicht in der Sprache, die sie sonst immer mit Stasia gesprochen hat. Wie die Erzählerin jedoch betont, erscheint das Georgische, nicht zuletzt wegen seiner Schrift – es ist die einzige Sprache der kartwelischen Sprachgruppe und hat daher keine nah verwandten Sprachen, die man gegenseitig verstehen könnte – »Außenstehenden« wie eine Art Geheimschrift. Vielleicht hat Thekla gerade deshalb diese Sprache gewählt, um nicht verstanden zu werden, sollte ihr Brief nicht von Stasia gefunden werden. Bemerkenswert ist in dem obigen Zitat auch die ausschließende und nahezu räumliche Bezeichnung der Sprecher*innen und Nicht-Sprecher*innen. Da Georgisch überwiegend in einem mehr oder weniger klar abgegrenzten Territorium gesprochen wird, können die Nicht-Sprecher*innen sogar wörtlich als diejenigen interpretiert werden, die außerhalb stehen. In jedem Fall handelt es sich um eine ausgrenzende Formulierung: »Außenstehend« betont die Nichtzugehörigkeit zu einer Gemeinschaft.

Im Roman wird anhand unterschiedlicher Akzente die Stellung der Figuren in der georgischen Gesellschaft aufgezeigt. So sprechen die meisten einfachen Soldaten mit georgischem oder kaukasischem Akzent. Auch in Prag begegnet Stasia einem Soldaten mit einem »kaukasischen Akzent« (AL, o. S.). Wie seine Mutter Stasia spricht auch Kostja, der Rotarmist mit wichtigem Posten, seiner sozialen Schicht entsprechend akzentfrei Russisch: »Oh, verzeihen Sie, ich weiß auch nicht, ich wurde ..., stammelte Kostja in akzentfreiem Russisch« (AL, o. S.). Damit verbunden ist auch eine ablehnende Tendenz gegenüber sei-

nen Landsleuten. Als er beim Militär das Zimmer mit einem georgischen Kameraden teilen muss, fragt er seinen Vater, ob bei der Zimmerverteilung absichtlich Landsleute in gemeinsame Zimmer eingeteilt werden. Der Vater antwortet, er solle froh sein, »dass er weiterhin die Möglichkeit habe, seine Muttersprache zu sprechen« (AL, o. S.). Sein Zimmergenosse Giorgi Alania kommt dagegen aus einfachen Verhältnissen. Im Georgischen hat er einen »südgeorgischen Akzent [...], der alle Worte weicher machte und den Kostja als schmierig empfand« (AL, o. S.). Alanias Akzent gilt in den Augen des Großstädtlers Kostja als »provinziell« und ist mit negativen Attributen behaftet, da er auch von seiner bescheidenen Herkunft zeugt.

Interessanterweise ist das Wort für »Mutter« eines der wenigen georgischen Wörter im Text. Das Wort »deda« (georg. დედა, dt. »Mutter«) wird insgesamt achtzehn Mal erwähnt, immer ohne Übersetzung. Die Bedeutung muss aus dem Kontext erschlossen werden:

- (4) »Simon Jaschi lernte seinen Sohn erst kennen, als er bereits »Deda« sagen konnte« (AL, o. S.).
- (5) »All die Zeit hatte sie darauf gewartet, dass er anfang zu sprechen, wie sie bei ihrem Sohn auf seine ersten Worte gewartet hatte, auf sein erstes *Deda*, aber jetzt, wo er sprach, empfand sie hauptsächlich Wut« (AL, o. S.).
- (6) »Du bist von Sinnen, Stasia! – Schon lange nannte er sie nicht mehr *deda*« (AL, o. S.).
- (7) »[...] er hätte sie in diesem Brief wieder mit *deda* anreden wollen, nicht mit ihrem Vornamen, wie er es üblicherweise tat, um die Distanz zwischen Mutter und Sohn aufrechtzuerhalten« (AL, o. S.).

Bei der ersten Erwähnung im Roman (4) wird das Wort in Anführungszeichen gesetzt. Danach wird es immer kursiv geschrieben, wie in den Beispielen (5), (6) und (7). Die Bedeutung des Wortes ergibt sich aus dem Kontext der verschiedenen Beispiele. Vielleicht ist schon in (4) klar, welches Wort gemeint ist, weil Säuglinge oft zuerst die Mutter nennen. Wenn nicht, dann ist wahrscheinlich nach der zweiten oder dritten Erwähnung genügend Kontext vorhanden, um die Bedeutung des Wortes eindeutig zu verstehen – in diesen Zitaten geht es immer um Kostja und seine Mutter Stasia. Erst in (7) – der achten Erwähnung im Roman – wird das Wort »Mutter« im selben Satz erwähnt. Das Wort »Mutter« bleibt somit in der Muttersprache. Es wird häufig in Kontexten erwähnt, um zu betonen, dass Kostja seine Mutter nicht mehr »deda« nennt.

Kostjas Tochter Elene wächst wie ihr Vater in den höchsten Kreisen der sowjetischen Gesellschaft auf (8). Sie verbringt sogar einen Teil ihrer Kindheit außerhalb Georgiens. Folglich spricht sie Georgisch mit russischem Akzent (11), was immer wieder zu Spannungen in der Beziehung zwischen ihrer Mutter Nana und ihrem Vater führt (9, 10). Nana ist Sprachwissenschaftlerin für Georgisch und es gefällt ihr gar nicht, dass ihre Tochter im Russischen sprachgewandter ist als im Georgischen:

- (8) »Tbilissi wäre schließlich nicht irgendein Dorf, dort ließe es sich auch gut lernen, zumal solle sie wieder ihre Muttersprache sprechen und in weiblicher Gesellschaft sein« (AL, o. S.).
- (9) »Bei der Entscheidung, ob Elene die zehnte Klasse eines russischen oder eines georgischen Gymnasiums besuchen sollte, bekam er kein Mitspracherecht. Sie habe diesen vornehm gekünstelten Akzent in Elenes Sprache satt, erläuterte Nana ihm am Telefon, das elitäre Gehabe müsse ein für alle Male aufhören und sie würde eine ganz normale georgische Schule im Wera-Viertel besuchen und zu Fuß zur Schule gehen können, ein Fahrdienst sei für ein fünfzehnjähriges Mädchen mehr als übertrieben« (AL, o. S.).
- (10) »Und ich könnte schon kotzen, wenn ich diesen verdammten russischen Akzent in ihrer Muttersprache höre ...« (AL, o. S.).
- (11) »– Alles gut, deda?, fragte sie besorgt. Ihr Georgisch hatte schon längst die russische Färbung angenommen, die Nana zur Weißglut brachte« (AL, o. S.).

Russisch wird von ihr mit einem bestimmten Habitus assoziiert, dem Habitus der elitären ›russischen Schule‹, der sich laut Nana im Georgischen affektiert und unnatürlich ausdrückt. Die Rolle der russischen Sprache im Roman, auch wenn sie ausschließlich in Form einer exkludierten Mehrsprachigkeit vorkommt, unterstreicht die Realität Georgiens als Übersetzungszone, in der neben dem Georgischen – und anderen lokalen Sprachen und Dialekten, die im Roman nicht vorkommen – auch die russische Sprache eine wichtige Rolle spielt.

5.2.2 Deutsch und Englisch. Die Sprachen des Exils

Während Kostja in der Sowjetunion Karriere macht, lebt seine Schwester Kitty in London im Exil, weshalb ihr Leben stark von Mehrsprachigkeit geprägt ist.

Bereits vor ihrem Exil war sie in Georgien als Sängerin bekannt. Das Lied, mit dem sie berühmt wurde, trägt den Titel ›Die perfekte, perfekte Welt‹. Im Roman wird er auf Deutsch wiedergegeben, obwohl es sich um ein georgisches Lied handelt. Englisch muss sie nach ihrer Ankunft in London lernen, was für sie zunächst eine »entscheidende Barriere« darstellt (AL, o. S.). In London beginnt sie, auch auf Englisch zu singen. Im Gegensatz zum georgischen Titel wird der englische Liedtext im Roman nicht übersetzt, sondern direkt auf Englisch wiedergegeben:

›Thus far I've come. Searching for the ghosts you've promised – they'd wait for us. But they're gone, just like you, gone so far away. So I'm walking through the city of ghosts, just walking ahead, asking myself: Should I go on, should I start, should I wish or should I die, cause you've not come as far as I ...‹

Wenn ich mich nicht täusche, ist dieses Lied das erste, das Kitty in London schrieb. Sie schrieb es zuerst in ihrer Muttersprache, erst später wurde dieses Lied übersetzt, und sie hat es mit ihrem starken, fremdartigen, nicht genau zuzuordnenden Akzent auf Englisch gesungen. (AL, o. S.)

Hier ist vermutlich die Wahrnehmung der Adressierten entscheidend: Da die meisten deutschsprachigen Lesenden im Englischen mehr oder weniger versiert sind, muss der Text nicht übersetzt werden. Im Gegensatz dazu hätte der Titel des georgischen Liedes für die meisten Lesenden keine Bedeutung, wenn er nicht ins Deutsche übersetzt worden wäre. Diese Nicht-Übersetzung ist jedoch selbst eine Übersetzung, da Kitty das Lied ursprünglich auf Georgisch geschrieben hat, bevor es ins Englische übersetzt wurde.

Im obigen Zitat wird auch erwähnt, dass Kitty im Englischen einen »starken, fremdartigen, nicht genau zuzuordnenden Akzent« (AL, o. S.) hat. Der Grund für eine derartige Beschreibung ist vermutlich, dass es sich bei ihr um einen Akzent aus einer für westliche oder englische Ohren weniger vertraut klingenden Sprache handelt. Dies trägt auch zu Kittys Karriere bei, zumindest nach Ansicht ihrer Agentin bzw. Mäzenin Amy: »Ihr Akzent, so behauptete Amy, sei ihr Markenzeichen, sie solle ihn auf keinen Fall ablegen« (AL, o. S.). Die Medien interessieren sich für ihr »hartes Los einer sowjetischen Künstlerin und Exilantin« (AL, o. S.). So schreibt Kitty trotz ihres Exils in London weiterhin neue Lieder »in ihrer Muttersprache« (AL, o. S.), die sie dort im Radio singt. Erwähnenswert ist hier auch die Rolle von Amy als Kittys ›Übersetzerin‹: »Am gleichen Tag noch ging Kitty Jaschi in Begleitung ihrer Mäzenin und jetzt auch Übersetzerin Amy zu einem Radiointerview« (AL, o. S.). In diesem

Zusammenhang ist nicht ganz klar, aus welcher Sprache Amy für Kitty übersetzt – aus dem Russischen? Oder übersetzt sie Kittys Englisch mit Akzent und Fehlern in ›British English‹?

Kittys Beziehung zu ihrer Muttersprache scheint wichtiger zu sein als bei den anderen Figuren, da sie im Exil lebt. Sie fühlt sich wohl in London unter Migrant*innen und sie findet die Akzente – die Spuren anderer Muttersprachen – tröstlich: »Bald fühlte sich Kitty wohl unter ihnen. Mochte ihre rauen Stimmen, ihre Witze, ihre Sprachen und unterschiedlichen Akzente, sogar ihre Vulgarität« (AL, o. S.). In Kittys Buch wird Georgisch häufiger als Muttersprache bezeichnet als bei den anderen Figuren. An einigen Stellen am Anfang des Romans, im Prolog und am Ende von Nizas Geschichte (Buch 7) wird Georgisch jedoch als Muttersprache bezeichnet, ohne dass sie überhaupt erwähnt wird. Niza vergleicht ihre Beziehung zu fremden Sprachen mit Gegenständen, die sie sich ausleiht und die ihr nicht gehören: »Ich tauschte meine Muttersprache gegen alle die Sprachen aus, die ich mir für wenige Tage lieb, wie die schönen Haarschleifen, die ich mir früher von Daria geborgt hatte« (AL, o. S.). Sie bedauert diese Haltung, auch wenn sie Brilka auffordert, sich von Sprache und Kultur zu emanzipieren. Obwohl Georgisch oft als Muttersprache bezeichnet wird, ist es bei Kitty mit fast der Hälfte aller Nennungen am häufigsten der Fall. Das Wort wird unter anderem verwendet, um die Hürden einer Fremdsprache zu betonen (12) oder um den privaten Charakter einer Situation hervorzuheben (13):

- (12) »Sie wusste selbst nicht, was, und vor allem, wie sie es sagen sollte. Und hätte sie es in ihrer Muttersprache sagen können, wäre es genauso gewesen« (AL, o. S.).
- (13) »Amy hatte sich an diese Telefonate inzwischen gewöhnt, stellte keine Fragen, wenn Kitty sich zurückzog, um ein Gespräch in ihrer Muttersprache zu führen« (AL, o. S.).

Bei einem Besuch in Georgien wird deutlich, dass Kitty mittlerweile einen Akzent im Georgischen hat, da sie nicht so oft die Gelegenheit bekommt, die Sprache zu sprechen. Im georgischen Gespräch, das im Text auf Deutsch wiedergegeben wird, verwendet sie englische Wörter, um das fremde Wort zu markieren: »– Ja. Ich singe. Und ich schreibe Songs. Das meint: Lieder« (AL, o. S.). Obwohl sie in England lebt, klingt Deutsch für Kitty weniger fremd als Englisch:

– Du bist mir nah, das erschreckt mich. Ich frage mich, wieso das so ist. Ich frage mich das die ganze Zeit und finde keine Antwort. – Fred sprach auf einmal auf Deutsch. Diese Sprache überraschte Kitty. Sie kam ihr vertraut vor, vertrauter als Englisch. Diese Sprache hatte sie in der Schule gehabt, die Sprache hatte sie mit Andro lernen wollen. (AL, o. S.)

Die deutsche Sprache – von der Erzählerin als solche hervorgehoben, sonst wäre sie im Text nicht sichtbar – ist Kitty sofort vertrauter, obwohl Fred, eine jüdische Österreicherin, sie nutzt, um nicht verstanden zu werden und Distanz in ihrer Aussage zu schaffen – oder weil sie ein solches Geständnis nur in ihrer Muttersprache machen konnte. So erscheint Kitty die fremde Sprache plötzlich nicht mehr fremd, das Fremde wird nicht mehr als Hindernis empfunden. Sie brauchen keine gemeinsame Sprache mehr, das Nicht-Verstehen wird nicht als problematisch empfunden: »Als sei eine fremde Sprache zwischen ihr und dieser Frau kein Hindernis. Als dürfe sie kein Hindernis sein« (AL, o.S.).

Der englische Akzent der Österreicherin Fred wird im Laufe der Zeit unterschiedlich beschrieben. Wenn sie Englisch spricht, kommentiert die Erzählerin: »Sie hatte einen entsetzlichen deutschen Akzent [...]« (AL, o. S.). Später, als Fred nach langer Abwesenheit wieder auftaucht, wird ihr Akzent ganz anders beschrieben: »Dieser Akzent, dieser weiche, schnodderige Akzent, wie vertraut der doch in Kittys Ohren klang!« (AL, o.S.). Bei Fred werden der deutschen Muttersprache, als Sprache der Gefühle und der Vertrautheit, positive Eigenschaften zugeschrieben. Auch aus Kittys Perspektive ist die Sprache faszinierend: »Es war das erste Mal, dass sie Kitty sich in ihrer Muttersprache unterhalten hörte. Als sei es ein Kunstwerk, das sie vollbrachte, schaute sie ihr fasziniert zu« (AL, o. S.). Im Kontext der Deportation von Freds Familie in ein Konzentrationslager wird die gleiche Sprache dann plötzlich nicht mehr wie zuvor wahrgenommen, da die Sprache der Soldaten für sie fast wie eine Fremdsprache wirkt und plötzlich nicht mehr die vertrauten Eigenschaften der Muttersprache besitzt: »Der schneidige Ton. Als benutzten sie eine andere Sprache, nicht meine Muttersprache. Diese Papiere, diese Stempel, diese Zugfahrt. Zuerst war es das Ghetto in Theresienstadt« (AL, o. S.) Mit den grausamen Erfahrungen des Krieges hat die deutsche Sprache für Fred ihre »Mütterlichkeit« verloren und ist nicht mehr die Sprache, in der sie sich wohlfühlen kann.

Die Erzählerin Niza hat mithilfe ihres Freundes Severin in Tbilissi Deutsch gelernt. Dieser kommt Anfang der 1990er Jahre aus Deutschland nach Georgien, um für seinen Vater im Westen inzwischen begehrte sowjetische Alltagsge-

genstände zu erwerben, die er dann in Deutschland wieder gewinnbringend verkaufen soll. Mit Niza spricht er ein »mit Deutsch gefärbte[s] Russisch« (AL, o. S.). Als sie sich besser kennen lernen, versprechen sie sich, die Sprache des jeweils anderen zu lernen: »Ich würde ihm Georgisch beibringen und er würde mich im Gegenzug Deutsch lehren« (AL, o. S.). Auf diese Weise kommt die Erzählerin zum ersten Mal mit der deutschen Sprache in Kontakt. Bevor Severin nach Deutschland zurückkehrt, weil er das Chaos und die Unsicherheit des Bürgerkriegs nicht mehr aushält, sagt er zu Niza: »Du solltest nach Europa gehen, Niza, sagte er zu mir, diesmal auf Deutsch« (AL, o. S.). So kann diese Aussage von den anderen nicht verstanden werden. Deutsch fungiert in diesem Moment also als eine Art Geheimsprache. Fremde Sprachen sind für Niza als Zugang zu einer fremden Welt faszinierend. Diesen Sprachen werden unterschiedliche Eigenschaften zugeschrieben:

Das Englisch schmeckte nach Meeresluft und nach einer herbstlichen Dämmerung an einer Nordküste, etwas nach Fischbuden riechend, ein wenig nach Regen. Das Französisch, das ich nie gelernt hatte, müsste wie Aprikosengelee auf der Zunge zergehen und nach trockenem Weißwein schmecken. Das Russisch schmeckte nach einer endlosen Weite, nach Weizenfeldern, nach Einsamkeit und Illusionen. Georgisch aber schmeckte staubig, voll, übervoll nahezu, und manchmal auch nach einem Versteckspiel im Wald. Das Deutsch, das Severin mir beibrachte, schmeckte dagegen anfangs eisig und bitter, dann änderte sich der Geschmack und verwandelte sich in den von Algen, es schmeckte nach dunkelgrünem Moos, dann wurde der Geschmack wieder streng, aber angenehmer, und später, viel später, schmeckte für mich das Deutsch nach reifen Kastanien und nach Höhe, ja, nach einer schwindelerregenden Höhe. (AL, o. S.)

Teilweise verbindet sie Fremdsprachen mit Emanzipation, Exotik und Kostbarkeit (›Seeluft‹, ›Nordküste‹, ›Aprikosengelee‹, ›reife Kastanien‹, ›Höhe‹), mit der Ausnahme von Russisch (›Einsamkeit und Illusionen‹), einer Sprache, die sie bereits beherrscht und die für sie bereits negativ besetzt ist und nicht den Reiz des Fremden, sondern nur das Negative verkörpert. Insgesamt sind diese Zuschreibungen recht klischeehaft – Englisch wird mit dem Meer assoziiert, Französisch mit Essen und Wein und Deutsch ist anfangs ›eiskalt und bitter‹. Im Laufe der Zeit entwickelt sich allerdings eine andere, differenziertere Wahrnehmung.

Insgesamt kann der Roman intradiegetisch als Selbstübersetzung betrachtet werden, da die Erzählerin ihre eigene Geschichte in einer Sprache erzählt,

die ihr zu Beginn ihres Lebens fremd war und die auch für die meisten Figuren fremd bleibt. Die Sprache des Romans ist die Sprache ihres Exils. Umgekehrt sind auch die Sprachen, in denen die Erzählung tatsächlich spielt, für die allgemeinen Adressierten des Textes Fremdsprachen.

5.3 »Du bist das Zauberkind«. Übersetzung als Feministische Umschreibung

5.3.1 Brilka ist ein Name ohne Bedeutung. Patrilineare Benennung, matrilineare Umbenennung

Wie bereits erwähnt, erzählt der Generationenroman von Einzelschicksalen, in denen die ›große‹ Geschichte mit der ›kleinen‹ individuellen Geschichte verwoben ist. Er erzählt von den Auswirkungen politischer und gesellschaftlicher Entwicklungen auf Frauen, die oftmals von Männern bestimmt und auch aus deren Perspektive erzählt werden. Auch in der Erzählung der großen kollektiven Geschichte wird die Rolle der Frauen betont: »Eine halbe Million Bürger, vor allem Frauen, errichteten Befestigungsanlagen vor Moskau« (AL, o. S.). Dieser matrilinearen Aufstellung entspricht auch die Struktur des Romans: Die Erzählerin überlegt, ob sie die Geschichte, die mehrere Anfänge hat, mit Brilka beginnen oder zu den Wurzeln gehen soll. Sie entscheidet sich schließlich für beides und baut die Erzählung in einer Achterschleife auf. Das, was in dieser Geschichte den ›Wurzeln‹ entspricht, ist jedoch Stasias Geschichte, die zuerst erzählt wird. So entsteht die matrilineare Struktur dieser Erzählung.

Zu Beginn der Geschichte werden die Frauen nach dem traditionellen patrilinearen Muster benannt. Im Text wird Elene Jaschi fünfmal mit vollem Namen genannt, meist um die patrilineare Abstammung zu betonen. Damit wird verdeutlicht, dass sie die Tochter von Kostja Jaschi ist, einem wichtigen Mann in der Roten Armee (14), und dass damit große soziale und politische Erwartungen verbunden sind (15, 16):

(14) »Immerhin hatte er längst mitbekommen, wessen Tochter Elene Jaschi war, und wollte sich keinen Fehler erlauben, der ihn Kopf und Kragen kosten könnte« (AL, o. S.).

(15) »Doch so fühlte sie sich ständig schuldig, schmutzig, orientierungslos und so voller Wut, es war so anstrengend, Elene sein zu müssen, Elene Jaschi,

dieses Erbe mit sich herumzutragen, ständig etwas Besonderes leisten zu müssen! » (AL, o. S.)

(16) »[...] ein solch privilegiertes Geschöpf, wie Elene Jaschi es war« (AL, o. S.).

Die Erzählerin Niza Jaschi hat ihren Vater nie kennengelernt. Sie und ihre Schwester Daria haben keinen Vater: »Das Wort ›Vater‹ existierte in Darias Wortschatz genauso wenig wie in meinem« (AL, o. S.). So wird der Name Jaschi, der seit Beginn der Erzählung die Patrilinearität der Familie markiert, zu einem matrilinearen Namen. Selbst als Darias Vater auftaucht und behauptet, seine Tochter soll seinen Nachnamen bekommen, weigert sich die Mutter. So trägt auch Brillka den Nachnamen ihrer Mutter Daria, obwohl diese zum Zeitpunkt ihrer Geburt noch mit Brillkas Vater verheiratet war.

Die Männer im Roman werden im Gegensatz zu den Frauen meist mit vollem Vor- und Nachnamen genannt: Der Urgroßvater Simon Jaschi, der Großvater Kostja Jaschi, Stasias Tanzlehrer in Petrograd Peter Wasiljew, Christines Ehemann Ramas Iosebidse und auch Giorgi Alania, ein Freund von Kostja Jaschi und Kittys Informant in England. Im Gegensatz dazu haben die wichtigen politischen Männer keine Namen: Josef Stalin wird durchgehend als ›Generallissimus‹ bezeichnet und Ramas Iosebidses Chef als ›der kleine große Mann‹, obwohl er als Lawrentia Beria zu identifizieren ist (»Der Fluch der Schokolade« 2019, o. S.). Auch Micheil Saakaschwili wird nur ›der kleine Revoluzzer‹ genannt. Das macht sie zugleich mächtiger und unmenschlicher.

Brilka, das ›achte Leben‹, wurde als Anastasia geboren. Dies ist der Vorname ihrer Urgroßmutter, dem ›ersten Leben‹ des Romans. Die jüngere Anastasia – Brillka – hat viel mit ihrer gleichnamigen Vorfahrin gemeinsam, nicht zuletzt die Liebe zum Tanz. Während Anastasia, genannt Stasia, vor der russischen Revolution davon träumte, mit dem Ballets Russes nach Paris zu reisen, tanzt Brillka traditionelle georgische Tänze. Diese Namensgebung verweist auf eine weit verbreitete Tradition, denn georgische Kinder werden häufig nach Familienmitgliedern benannt, oft nach ihren Eltern oder Großeltern. Dadurch wird die Zugehörigkeit zur Familie betont. Die Erzählerin betont die Bedeutung der Vornamen aus einer deterministischen Perspektive, indem sie darauf hinweist, dass sie selbst, Brillkas Tante Niza und Brillkas Mutter Daria im Georgischen bedeutungsvolle Vornamen haben. Im Namen ›Niza‹ bedeutet die letzte Silbe ›tsa‹ auf Georgisch – »in unserer Muttersprache« – ›Himmel‹ während ›aria‹ in ›Daria‹ ›Chaos‹ oder ›chaotisch‹ bedeutet (vgl. AL, o. S.). Diese Bedeutung wirkt in der Erzählung deterministisch, da die beiden Schwestern sehr unterschiedliche Leben führen und die ›chaotische‹ Daria ein tragisches

Ende nahm, während Niza, deren Name ›Himmek‹ bedeutet, in die Ferne, in die Weite zog.

Als Kind wählte Brillka – die jüngere Anastasia – ihren eigenen Spitznamen, der im Georgischen weder Bedeutung noch Tradition hat. Sie entschied sich zunächst für den Namen ›Bri‹ und später für ›Brilka‹, ein »unbeschriftet[er] und unstigmatisiert[er]« Name (AL, o. S.). Spitznamen und Kosenamen sind in der georgischen Namensgebung weit verbreitet, oft haben Namen mehrere Kurzformen, die auf bekannte Namen zurückgehen: Nana ist auch ›Naniko‹, Niza ist ›Niziko‹, Giorgi ist ›Giwik‹, Davit ist ›Dato‹. Niza erwähnt, dass ihre »[...] Schwester Daria, meist Daro, Dari oder Dariko genannt« wurde. Für den Namen Anastasia gibt es auch die georgische Kurzform ›Taso‹, die Stasias Freundin Sopio Eristawi bevorzugt, »da [sie] sich weigerte, Anastasia nach der slawischen Manier auf Stasia abzukürzen« (AL, o. S.). In einem anderen Absatz wird ›Taso‹ weiter zu ›Tasiko‹ abgekürzt. Menschen werden von ihren Bekannten und Verwandten selten direkt mit ihrem vollen Vornamen angesprochen. Brillkas Fall ist jedoch insofern originell, als es sich nicht um eine übliche Kurzform von Anastasia handelt. Einerseits bleibt die Tradition erhalten, da sie im Alltag einen Spitznamen verwendet, andererseits bricht Brillka mit der Tradition, indem sie sich selbst einen Spitznamen gibt.

Brilkas Verhältnis zu Kultur und Tradition ist kein völliger Bruch mit den bestehenden Verhältnissen. Offiziell heißt sie nach wie vor Anastasia. Nur im Alltag, in dem viele Menschen mit dem Spitznamen angesprochen werden, der zu ihrem Vornamen gehört, identifiziert sich Brillka mit einem ›unbeschrifteten und unstigmatisierten« Namen. Sie hat die Bedeutung des Vornamens nicht unreflektiert übernommen. Dies zeigt, dass sie ihre eigene Identität entwickeln möchte, indem sie sich von der muttersprachlichen Bedeutung des Namens entfernt. In diesem Sinne ist sie schon jetzt bereit, ihre eigene Geschichte zu erzählen. Dies ist umso bedeutsamer, als sie nicht einen Spitznamen aus einer anderen Sprache gewählt hat, sondern tatsächlich einen Namen, der (noch) keine Bedeutung in den ihr bekannten Sprachen hat. Es ist ein Neuanfang, frei von den Bedeutungszuschreibungen ihrer Familie und ihrer Kultur. Durch diese Entscheidung entsteht eine neue Bedeutung, wo vorher keine war.

5.3.2 Tanz, Schokolade, Zauberspruch. Traditionsbrüche als Emanzipation

Die Erzählerin Niza hat sich im Laufe ihres Lebens von ihrer Familie entfernt. In ihrer Jugend lernte sie in Georgien den Deutschen Severin kennen. Sie war mit ihm befreundet und konnte seine Faszination für das Land nicht verstehen, da er ein eher naives Verständnis der politischen Situation nach dem Krieg hatte und die Instabilität liebte, die er als dynamisch empfand. In diesem Sinne war ihre persönliche Geschichte immer mit Europa, mit dem Fremden verbunden. Dies war für sie ein Zugang zu einer fremden Perspektive. Auf dieser Suche nach sich selbst entfernte sich Niza zunächst physisch von ihrer Familie und ihrem Land, um sich schließlich auch emotional, persönlich von ihnen zu trennen. Auf diese Weise lernte sie sich auf zwei Ebenen kennen. Auf der persönlichen Ebene durch neue Erfahrungen, aber auch durch die Distanzierung von den Menschen, die sie liebte.

Die intradiegetische Adressierte ihrer Geschichte, Brilka, hat sich dagegen noch nicht endgültig von ihrer Familie gelöst. Als Figur stellt sie jedoch viele bestehende Traditionen in Frage. So tanzt sie als Mitglied einer georgischen Tanzgruppe die Männerrollen, weil sie andere körperliche Voraussetzungen mitbringt und daher nicht in die Frauenrollen passt: Sie ist zu groß und kräftig und entspricht nicht den Geschlechtererwartungen des traditionellen Tanzes, in dem die Frauen, ähnlich wie im Ballett, »schweben« und sehr schlank sind. Brilka hat viele Neurosen und Ängste – unter anderem isst sie nichts Rotes, zählt die Sekunden bis die Ampel umspringt oder summt ein Lied, wenn es regnet. Nur beim Tanzen verschwinden all diese Ängste:

Nur beim Tanzen, nur wenn sie sich bewegte, schienen all diese Zwänge, all diese schlechten Omen, Rituale und Präventionen vergessen. Da scherte sie sich nicht darum, ob es regnen würde, sie hinfallen und sich verletzen könnte, da interessierte es sie nicht, ob das Unheil im Anmarsch war, ob der Tod ihr auflauerte. Sie war frei, gelöst. Sie war sie selbst, ohne ihre Ängste und Zwänge. Beim Tanz war sie die alleinige Herrscherin in einem Reich voller Freiräume und voller Möglichkeiten. (AL, o. S.)

Brilka nimmt Dinge, die eine Bedeutung haben, und gibt ihnen eine andere Bedeutung, zum Beispiel indem sie die männlichen Parts tanzt. Sie tanzt traditionelle georgische Tänze und kein Ballett wie ihre Urgroßmutter. In gewisser Weise ist sie ein Beispiel für eine wiederkehrende nationale Tradition, die sich

langsam durchgesetzt hat, eine Ablehnung der europäischen oder russischen Kultur. Gleichzeitig stellt sie ihre eigene Tradition in Frage, indem sie nicht die erwarteten Geschlechterrollen annimmt. Tanz und Bewegung führen zur Emanzipation der Figuren: Für beide Anastasias war der Tanz die Motivation, das Land zu verlassen – mit und ohne Erfolg. Brilka zelebriert in ihrer Neuinterpretation die georgische Kultur. Im Gegensatz zu ihrer Tante findet Brilkas Emanzipation jedoch nicht in der Ferne, sondern in der Neuinterpretation statt. Diese Lust an der Neuinterpretation zeigt sich auch darin, dass sie die Rechte an den Liedern ihrer Großtante Kitty erwirbt, um daraus Choreografien zu entwickeln. Tanz ist für sie eine Neuinterpretation des Vorhandenen.

Ein zentrales Element der gesamten Familiengeschichte ist der Fluch der Schokolade. Stasias Vater entwickelte auf seinen Reisen durch Europa ein ›zauberhaftes‹ Schokoladenrezept: »In ganz Europa sammelte mein Urgroßvater Erfahrungen, er bereiste einige exzellente Konditoreien in Westeuropa und entschloss sich doch, gegen die Erwartungen seiner Vorgesetzten, in seine Heimat zurückzukehren, um dort ein eigenes Geschäft zu gründen« (AL, o. S.). Über die genauen Zutaten wird nicht viel verraten, nur dass es sich um eine heiße Schokolade nach Wiener Art auf Schokoladenbasis mit Zimt, Kakao, braunem Zucker und Nelkengewürz handelt, »sowie die anderen, hier nicht weiter zu nennenden Zutaten« (AL, o. S.). Stasias Familie wurde mit dieser Schokolade reich, denn die Schokoladenkreationen waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts – noch vor der Russischen Revolution – in der Tbilisser Oberschicht sehr begehrt. Der Schokoladenfabrikant nutzte die heiße Schokolade, »um seine Frau dazu zu überreden, ihm einen Nachfolger zu gebären« (AL, o. S.). Er wollte unbedingt einen männlichen Nachfolger, der sein Geschäft übernehmen sollte: »So beschloss er, seine beste Schöpfung, die Heiße Schokolade, für sie zu kochen, denn je konzentrierter die Zutatenmenge desto größer auch die Wirkung der Rezeptur« (AL, o. S.). Nach einem Ultimatum willigte seine Frau Ketevan ein: »Würde sie sich auf eine weitere Schwangerschaft einlassen, würde er ihr im Laufe der kommenden neun Monate täglich die Heiße Schokolade zubereiten« (AL, o. S.). Kurz nach der Geburt von Anastasia, die ihr eineiiger Zwilling nicht überlebte, starb Ketevan an einer Lungenentzündung.

Stasias Vater hatte seine Frau mit der Schokolade manipuliert, weil er unbedingt einen Sohn haben wollte. Seitdem gilt die Schokolade als verflucht. Stasia brachte das Rezept als Mitgift in ihre Ehe. Im Deutschen hat das eine Konnotation, die es in anderen Sprachen nicht gibt, denn in vielen Sprachen hat das entsprechende Wort für ›Mitgift‹ noch immer nur die Bedeutung

›Gabe‹ oder ›Erbe‹. Etymologisch hat das Wort ›Mitgift‹ ebenfalls diese Bedeutung. Im Deutschen jedoch hat das Morphem ›Gift‹ durch den Einfluss des Griechischen einen Bedeutungswandel von ›Gabe‹ zu ›tödliche Gabe, Gift‹ erfahren, obwohl das Wort ›Mitgift‹ älter ist (vgl. »Mitgift« o.J., o. S.). So wird Stasia ›Mitgift‹ zum ›Gift‹, das Unheil bringt: Theklas Tod, Sopia Eristawis Verhaftung, Christines verätztes Gesicht, Kittys erzwungene Abtreibung, Nanas unglückliche Ehe. Christine glaubte im Gegensatz zu ihrer (Halb-)Schwester Stasia zunächst nicht an den Fluch: »[...] sie hatte Stasia ausgelacht, hatte ihr Aberglaube und Naivität unterstellt« (AL, o. S.). Dennoch beschließt sie eines Tages, die unheilvolle Macht der Schokolade auszuprobieren. Sie backt Pralinen für den ›kleinen großen Mann‹, der am 26. Juni 1953 verhaftet und zum Tode verurteilt wird. Alle Familienmitglieder glauben an diesen Fluch, ohne ihn wirklich zu hinterfragen, so dass er vielleicht zu einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung geworden ist. Sie sind sich sicher, dass all diese Dinge zusammenhängen, auch wenn sie es in Wirklichkeit nicht tun. Auch Christine hat nun den ›Fehler‹ gemacht, den Fluch nicht ernst zu nehmen und gar über ihn zu lachen.

Im Vergleich zu anderen Familienmitgliedern glaubt Brilka nur eingeschränkt an diesen Fluch, hält ihn aber auch nicht für Aberglauben oder Naivität. Sie geht einfach davon aus, dass es einen Zauberspruch geben muss: »Für jeden Fluch gibt es einen Zauberspruch, der ihn unschädlich macht, fügte sie, ihrer selbst vollkommen sicher, hinzu« (AL, o. S.). Ihre Tante Niza ist von dieser Selbstsicherheit überrascht. Obwohl alle Familienmitglieder diese Tatsache seit über hundert Jahren nicht in Frage gestellt haben, gibt es für die jüngste Erbin keinen Zweifel. Brilka ist somit das erste Familienmitglied, das den Fluch in Frage stellt. Für sie ist der Fluch selbst jedoch nicht entscheidend, da es eine Lösung in Form eines Zauberspruchs geben muss. Damit betritt sie den Kreis der Hermeneutik:

Il faut croire pour comprendre: jamais en effet l'interprète ne s'approchera de ce que dit son texte s'il ne vit dans l'*aura* [Herv. i.O.] du sens interrogé. Et pourtant ce n'est qu'en comprenant que nous pouvons croire. Car le second immédiat que nous cherchons, la seconde naïveté que nous attendons, ne nous sont plus accessibles ailleurs que dans une herméneutique; nous ne pouvons croire qu'en interprétant. C'est la modalité ›moderne‹ de la croyance dans les symboles; expression de la détresse de la modernité et remède à cette détresse. Tel est le cercle: l'herméneutique procède de la pré-compré-

hension de cela même qu'en interprétant elle tâche de comprendre. (Ricœur 1969, 294)

Brilka tritt in diesen Kreis ein, indem sie glaubt, interpretiert und versteht. Im Gegensatz dazu hat Niza nicht geglaubt. Sie hat nicht versucht, den Sinn zu hinterfragen oder zu interpretieren, sondern sich einfach entfernt. Aber sie kommt zu dem Schluss, dass sie sich dabei immer mehr verliert. Brilka geht anders damit um. Sie geht selbstbewusst von einem Zauber aus und gewinnt so die »seconde naïveté« zurück. Niza sieht in ihrer Nichte die Möglichkeit, sich von der deterministischen Vergangenheit ihrer Familie und ihrer Kultur zu distanzieren, die im Roman vor allem durch die verfluchte Schokolade symbolisiert wird.

Auch die Struktur des Textes deutet auf diese kreisförmige Emanzipation hin. Die beiden folgenden Passagen wiederholen sich ebenfalls weitgehend, nur der Rhythmus ist ein anderer, da die Sätze beim ersten Mal länger sind bzw. der Inhalt am Anfang des ersten Absatzes häufiger wiederholt wird, während die Wiederholung beim zweiten Mal in der Mitte des Absatzes erfolgt:

*Und ich wusste in dem Augenblick sicherer denn je, dass du das Zauberkind bist. Ja, du bist es.*⁷ Durchbrich also den Himmel und das Chaos, durchbrich uns alle, durchbrich diese Zeilen, durchbrich die Gespensterwelt und die wirkliche Welt, durchbrich die Umkehrung der Liebe, des Glaubens, verkürz die Zentimeter, die uns immer vom Glück trennten, durchbrich das Schicksal, das keines war. Durchbrich mich und dich. Durchlebe alle Kriege. Passiere alle Grenzen. Ich widme dir alle Götter und alle Rosenkränze, alle Verbrennungen, alle geköpften Hoffnungen, alle Geschichten. Durchbreche sie. (AL, o. S.)

Im ersten Satz dieses Absatzes bleibt eine gewisse Unsicherheit bestehen: »In dem Augenblick sicherer denn je« weist auf die bisher herrschende Ungewissheit, »denn je« heißt noch nicht unbedingt 100 % sicher. Im Gegensatz dazu ist der Satz am Anfang des zweiten Zitats eindeutig:

Du bist das Zauberkind. Du bist es. Durchbrich also den Himmel und das Chaos, durchbrich uns alle, durchbrich diese Zeilen, durchbrich die Gespensterwelt und die wirkliche Welt, durchbrich die Umkehrung der Liebe, des Glaubens, verkürz die Zentimeter, die uns immer vom Glück trennten, durchbrich

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

das Schicksal, das keines war. *Durchbruch diese Geschichte und lass sie hinter dir. Durchbruch mich und dich. Durchlebe alle Kriege. Passiere alle Grenzen. Ich widme dir alle Götter und alle Rosenkränze, alle Verbrennungen, alle gepöftelten Hoffnungen, alle Geschichten. Durchbreche sie.* (AL, o. S.)

Brilka ist hier die Zauberformel: »Denn ich hatte die Gegenformel zur Zauberformel gefunden: dich, Brillka, und ich war mir sicher, dass du auch deine eigene Gegenformel finden würdest, die alle Flüche unschädlich machen würde« (AL, o. S.). Unter anderem hinterfragt Niza kritisch, dass die georgische Gastfreundschaft, auf die viele Georgier*innen sehr stolz sind, nicht frei von Bedingungen ist. Sie sagt, dass die Menschen so lange gastfreundlich sind, wie die eigene Kultur bejaht und nicht in Frage gestellt wird. Dass es also sehr schwierig ist, etwas Neues in die Kultur zu bringen, weil sich die Menschen nach einem goldenen Zeitalter, das etwa im 12. Jahrhundert stattgefunden hat, sehnen und Fortschritt dementsprechend auch Rückschritt bedeutet. Ihr Verständnis entstammt der Emanzipation von dieser Kultur und von diesem Land. Die Zauberformel ist eine Frau, bisher wurde das Schicksal der Frauen stark von den Männern in ihrem Leben beeinflusst, Frauen wurden oft zu einer gewissen Passivität gezwungen, aber Brillka will das nicht akzeptieren.

Damit geht Brillka noch einen Schritt weiter als ihre Tante. Nizas Schreiben kann aus translatorischer Perspektive bereits als eine Art ›womanhandling‹ betrachtet werden. Barbara Godard beschreibt mit diesem Begriff eine feministische Form des Übersetzens, in der »the modest, self-effacing translator« stattdessen »an active participant in the creation of meaning« wird (Godard 1989, 50). Insofern nimmt die Ich-Erzählerin des Romans diese Rolle bereits ein, indem sie sich aus ihrer persönlichen Perspektive in ihre eigene Geschichte hineinschreibt. Als ›Zauberformel‹ ist Brillka aber mit noch mehr sinnstiftendem Potenzial besetzt.

5.4 Die Geschichte hat mehrere Anfänge. Autorschaft als neue Interpretation

5.4.1 Die Acht und die Schleife der Ewigkeit. Verwobene Familiengeschichte und materielle Erinnerung

Ein zentrales Thema des Romans ist die Frage nach der Erinnerung an die Vergangenheit. Kostjas Frau Nana wirft der Familie Jaschi vor, nicht über die Vergangenheit zu sprechen: »Ihr redet niemals über das Früher, Kostja. Warum? [...] Siehst du, ihr lenkt immer ab, ihr alle, als sei das eure Familientradition« (AL, o. S.). Die Familie Jaschi ist ein Mikrokosmos, der die Geschichte des 20. Jahrhunderts in Georgien repräsentiert. Auch als eher wohlhabende Familie war sie stark von den politischen Ereignissen betroffen. Die persönlichen Folgen waren vielfältig: politische Ausweisung und Verhaftung, Exil, (Selbst-)Mord, Zwangsabtreibung. Die Erzählerin Niza hat ebenfalls lange gebraucht, um ihre Geschichte überhaupt erzählen zu können. Lange hat sie versucht, ihre eigenen Erinnerungen zu verdrängen. Auch wenn sie sich als Historikerin mit der Geschichte auseinandersetzte, tat sie dies aus einer wissenschaftlichen Perspektive, um ihre persönlichen Erfahrungen immer auszublenken. Sie deutet an, dass sie schon früher die Absicht hatte, die Geschichte ihrer Familie aufzuschreiben. Sie habe diese Geschichte lange in sich aufgenommen und in ihrem Körper verinnerlicht: »Verständnis dafür, wie viel Mühe es mich kostete, nicht über die Geschichten nachzudenken, meine und fremde, die ich mir über Jahre ausgeliehen und einverleibt hatte, in der Hoffnung, sie eines Tages fortschreiben zu können« (AL, o. S.).

Doch das gelang ihr lange Zeit nicht. Ihre Dissertation schrieb sie nicht zu Ende: »Ich verbot es mir, über Wörter, die einen Sinn ergeben könnten, nachzudenken, einen Sinn, der über die Banalitäten des Alltags hinausging, Wörter, die mehr beschrieben, als ich zu erinnern bereit war« (AL, o. S.). Obwohl sie jahrelang versuchte, alles zu verdrängen, will sie die Geschichte »fortschreiben«. Sie verwendet das Wort »fortschreiben«, nicht »aufschreiben«. Das Schreiben bedeutete für sie eine Art Neuanfang: »In der Zeit des Schreibens wurde ich gezwungen, das Fühlen neu zu entdecken. Wie Menschen, die nach einem schweren Unfall das Gehen oder Sprechen neu lernen« (AL, o. S.). Erst als sie ihre distanzierte wissenschaftliche Perspektive einer unsichtbaren Übersetzerin aufgab und ihre persönliche Geschichte erzählte, in die sie sich auch selbst – im Sinne eines »womanhandling« – hineinschrieb, gelang es ihr, diese Geschichte tatsächlich aufzuschreiben.

Das achte Leben (Für Brillka) ist nicht durchgehend linear erzählt. Der Prolog des Romans beginnt mit der Feststellung der Ich-Erzählerin: »Eigentlich hat diese Geschichte mehrere Anfänge. Ich kann mich schwer für einen entscheiden. Da sie alle den Anfang ergeben« (AL, o. S.) Sie weiß nicht, wo sie mit der Erzählung beginnen soll – bei der Unterbrechung ihres Berliner Alltags durch ihre Nichte oder bei den »Wurzeln«. Und auch dann fällt es ihr schwer, den richtigen »Anfang« der Familiengeschichte zu finden. Sie entscheidet sich weitgehend für eine lineare Erzählweise in dem Sinne, dass die Leben der einzelnen Familienmitglieder chronologisch aneinandergereiht werden. In diesem Fall beginnt die Erzählung mit Stasias Leben. Schon hier wird deren Vater erwähnt, der sogar indirekt eine wichtige Rolle in der Erzählung spielt, da er derjenige ist, der das Schokoladenrezept aus Westeuropa mitgebracht hat. Es gibt nicht den einen Ursprung. Zuerst wird Stasias Geschichte erzählt, dann die von Christine (Stasias Halbschwester), von Kostja und Kitty (Stasias Kinder), von Elene (Kostjas Tochter) und schließlich von Daria und Nizas (Elenes Töchter). Es gibt mehrere Sprünge in der Erzählung, da Stasia und Christine der gleichen Generation angehören, ebenso wie Kostja und Kitty und später Daria und Niza. So werden Epochen jeweils aus zwei Perspektiven erzählt.

Der Roman wird in einer Schleife erzählt, in der das Ende des siebten Kapitels (Buch 7) Teile des Anfangs (Prolog) wiederholt. Es wirkt fast als wolle Niza zeigen, dass sie dieselbe Person geblieben ist, die sie zuvor war, aber auch eine neue Person geworden ist, nachdem sie die Geschichte erzählt hat. Einige Zeilen werden am Anfang und am Ende der Geschichte wörtlich wiederholt: »Ich verdanke sie (diese Zeilen) dir, weil du das achte Leben verdienst. Weil man sagt, dass die Zahl Acht gleichgesetzt ist mit der Ewigkeit, mit dem wiederkehrenden Fluss. Ich schenke dir meine Acht« (AL, o. S.). Diese Schleife (das Unendlichkeitszeichen) ist ein Hinweis auf die Struktur des Romans. Andere Passagen wiederholen sich teilweise mit minimalen Abweichungen zwischen Anfang und Ende. Ein längerer Auszug von sechs Sätzen aus dem Prolog wird zum größten Teil am Ende des letzten Buches übernommen. Nur die hier im folgenden Absatz kursiv gedruckten Wörter werden nicht übernommen. In diesem Textauszug zählt Niza die Personen und Ereignisse auf, denen sie ihre Erzählung »verdankt«. Sie beginnt mit folgendem Satz: »*Ich* verdanke diese Zeilen einem Jahrhundert, das alle betrogen und hintergangen hat, alle die, die hofften.« (AL, o. S.) Am Ende wird der Satz mit »denn« formuliert: »*Denn* ich verdanke«, was entschlossener klingt. Nach einem Dreipunkt geht es weiter mit Miro, in den sie als Jugendliche in Tbilissi verliebt war, ihrem Vater, den sie nie richtig kennengelernt hat, »einem Schokoladenfabrikanten und einem weiß-

roten Oberleutnant« (AL, o. S.). Interessanterweise werden diese beiden letzten nicht namentlich genannt, obwohl es sich bei dem Schokoladenfabrikanten um ihren Ururgroßvater und bei dem Oberleutnant um ihren Urgroßvater Simon Jaschi, Stasias Ehemann, handelt. Dann erwähnt sie eine Gefängniszelle und einen »Operationstisch mitten in einem Klassenraum« (AL, o. S.), also den Tisch, auf dem an Kitty eine Zwangsabtreibung vorgenommen wurde. Am Anfang des Romans steht der Satz: »[...] einem Buch, das ich nie geschrieben hätte, wenn ...«. Am Ende des Romans wird das zuvor markierte »wenn« durch folgende Zeile ersetzt: »[...] wenn du nicht in mein Leben gekommen wärest« (AL, o. S.). Den letzten Satz vervollständigt sie erst am Ende des Romans, als ob sie erst dann zu diesem Schluss kommen kann, zu dem Schluss, dass Brillka die Lösung ist.

Das Ende des Romans unterstreicht die Bedeutung von Brillka für den Schreib- und Denkprozess der Erzählerin. Niza betont, wie Brillkas Erscheinen sie ermutigt hat, die Geschichte ihrer Familie aufzuschreiben. Die Migration der Erzählerin nach Deutschland sei ein Versuch gewesen, sich selbst besser kennen zu lernen: »Ich verdanke diese Zeilen unendlich vielen vergossenen Tränen, ich verdanke diese Zeilen mir selber, die die Heimat verließ, um sich zu finden, und sich doch zunehmend verlor; ich verdanke aber diese Zeilen vor allem dir, Brillka« (AL, o. S.). Durch Brillkas Anwesenheit habe sie jedoch gelernt, dass die Distanzierung nicht unbedingt in der Entfernung liegt, sondern vielmehr in der Infragestellung von Kultur, Tradition und Familiengeschichte. Dementsprechend plädiert Sarah Maitland für eine Distanzierung oder Verschiebung durch (Neu-)Interpretation, die in der kulturellen Übersetzung zu betrachten ist: »Hermeneutics teaches that we displace ourselves in the appropriation of the text. By displacing ourselves we take the first steps towards critique, removing something of the certitude with which we attempt to construct the world« (Maitland 2017, 161). Distanzierung wird hier nicht im physischen oder geografischen Sinne verstanden. Emanzipation bedeutet Befreiung von Gewissheiten, aber nicht im Sinne von fliehen, weggehen oder sich entfernen. Niza hatte sich geografisch von ihrer Familie entfernt, aber das hatte nicht zu einer »Befreiung« von dem geführt, was sie als Fluch oder Schicksal bezeichnen würde. In der Erzählung nähert sich Niza ihrer Familiengeschichte an, um sich durch deren Neuinterpretation besser emanzipieren zu können.

Durch Brillka wird das, was bisher von den Familienmitgliedern als Schicksal empfunden wurde, zu einer Schleife, in der Emanzipation stattfinden kann. In der Wiederholung wird der hermeneutische Zirkel sichtbar: Die Ana-

lyse dreht sich im Kreis und kommt am Ende zu neuen Schlüssen. Vor Brillka fand diese Analyse nicht statt, die Tatsachen wurden nicht hinterfragt und ohne ›Intervention‹ als Schicksal hingenommen. Durch Fragen und Analyse wird nicht direkt alles weggeworfen, aber Kultur wird zu einer bewussten Entscheidung, nicht zu einem Schicksal. Indem Brillka Gegebenheiten in Frage stellt, kann diese Wiederholung der Geschichte wie im Kreis der Hermeneutik zu einer Neuinterpretation führen. Dadurch positionierte sie sich als Übersetzerin. Diese Positionierung Brillkas als Übersetzerin im Kreis der Hermeneutik ermöglicht es ihr, bestehende Realitäten bewusst wahrzunehmen und in Frage zu stellen, anstatt sie als Fluch und Schicksal zu ertragen: »Through this circular hermeneutics, the point of the journey from the self to the other and back again is to arrive at self-understanding« (Maitland 2017, 160). Dort, wo die anderen in der Mitte des Kreises – nach dem Lesen und Interpretieren – aufgehört haben, hat Brillka durch das Hinterfragen eine emanzipierende Neuinterpretation eingeführt.

Die Metapher der Acht und der Schleife ist mit der Metapher des Teppichs verbunden. In der Familie wird ein alter Teppich als Familienerbstück von Generation zu Generation weitergegeben. Im Alter von acht oder neun Jahren beobachtet Niza ihre Urgroßmutter Stasia auf dem Dachboden des Hauses, wie sie einen alten, »von Motten zerfressenen« Teppich ausklopft. Stasia möchte den Teppich restaurieren lassen: »Ich werde den alten Teppich wieder neu machen und ihn aufhängen. Der Teppich gehörte unserer Großmutter, und Christine hat ihn geerbt. Sie mochte ihn nie, also gab sie ihn mir, aber auch ich habe ihn niemals zu schätzen gewusst, bis ich selber alt geworden bin« (AL, o. S.). Ein Erbe also, das von Frau zu Frau weitergegeben wurde. Die junge Niza ist zunächst skeptisch: »Das kann man doch gar nicht, etwas Altes neu machen?« (AL, o. S.). Stasia weist darauf hin, dass die Restaurierung des Teppichs eine Verwandlung sein soll: »Das Alte wird neu, also anders sein, nie mehr genau das, was es einmal war, das ist auch nicht der Sinn der Sache. Es ist besser und interessanter, wenn sich etwas verwandelt« (AL, o. S.). Metaphorisch wird also Niza von Stasia ermutigt, ihre Geschichte zu erzählen: »Wir machen ihn neu, hängen ihn auf und sehen, was passiert« (AL, o. S.). Für Stasia ist eine Restaurierung demnach kein neutraler Prozess, bei dem das Original getreu nachgebildet werden muss.

Wenn die Neuinterpretation der Geschichte mit ›neu machen‹ vergleichbar ist, kann das Aufhängen mit dem Prozess der Veröffentlichung gleichgesetzt werden. Die Rezeption wäre demnach das, ›was passiert‹. Indem Stasia Niza den Teppich zeigt, will sie auch, dass die Familiengeschichte bewahrt und

gepflegt wird. Sie deutet damit aber auch an, dass in diesem Prozess selbst, in der Pflege des Teppichs, etwas Neues entsteht. Sie nimmt den alten Teppich heraus und restauriert ihn. Niza nimmt die alten Geschichten heraus und erzählt sie, und auch dadurch kann eine Verwandlung entstehen, in der Neuinterpretation. Teppiche werden nicht gepflegt, damit sie so bleiben, wie sie waren. Dasselbe gilt für Geschichten. Der Prozess des Schreibens selbst ist eine Neuinterpretation einer bereits existierenden Geschichte. Jedes Schreiben ist in sich eine Neuinterpretation. Es gibt keine *wahre* Geschichte. Nur Interpretationen.

Das Gedächtnis der Familiengeschichte ist ein komplexes Gefüge von Ereignissen. Die Geschichten sind miteinander verwoben und die Muster ergeben sich aus dem Zusammenhang der einzelnen Fäden, die miteinander verknüpft sind:

Ein Teppich ist eine Geschichte. In ihr verbergen sich wiederum unzählige andere Geschichten. [...] Das sind alles einzelne Fäden. Der einzelne Faden ist wiederum auch eine einzelne Geschichte, verstehst du mich? [...] Du bist ein Faden, ich bin ein Faden, zusammen ergeben wir eine kleine Verzierung, mit vielen anderen Fäden zusammen ergeben wir ein Muster. Die Fäden sind alle verschieden, verschieden dick oder dünn, in verschiedenen Farben gehalten. (AL, o. S.)

Stasia erklärt, wie diese Geschichten miteinander verwoben sind, wie Fäden, aus denen Muster entstehen: »[...] mit ihr gemeinsam beweihte ich die Tatsache, dass ich den Ausgang so vieler Geschichten noch nicht erfahren, den Zusammenhang von so vielen Ereignissen noch nicht verstanden hatte und dass sie mir nie wieder würde dabei helfen können« (AL, o. S.). Die einzelnen Geschichten, die einzelnen Fäden, mögen auf den ersten Blick linear erscheinen, aber eine Erzählung kann das nicht wirklich sein. Niza unterscheidet dabei zwischen persönlicher und kollektiver Geschichte: »Stasias Geschichten hatten für mich stets etwas Magisches an sich gehabt, sie waren Fabeln und Märchen aus einer anderen Welt, das, was Alania mir erzählte, waren Fakten, Tatsachen, so real und so brutal« (AL, o. S.). Stasias Geschichte ist die persönliche Geschichte, während Alania für den sowjetischen Geheimdienst arbeitete und somit der kollektiven Geschichte zugeordnet werden kann. Die individuelle Geschichte ist immer mit der Geschichte anderer verwoben. Das Private mit dem Öffentlichen, mit dem Sozialen, Gesellschaftlichen und Politischen:

Die Muster sind einzeln schwer zugänglich, aber wenn man sie im Zusammenhang betrachtet, dann erschließen sich einem viele fantastische Dinge. [...] Teppiche sind aus Geschichten gewoben. Also muss man sie wahren und pflegen. Auch wenn dieser jahrelang irgendwo verpackt den Motten zum Fraß vorgeworfen wurde, muss er nun aufleben und uns seine Geschichten erzählen. Ich bin mir sicher, wir sind da auch eingewebt, auch wenn wir das nie geahnt haben. (AL, o.S.)

Die Muster wiederholen sich. Deshalb sagt die Erzählerin, dass es keinen klaren Anfang gibt und dass die Geschichte, die sie erzählt, mehrere Anfänge haben könnte. Alle Geschichten sind miteinander verwoben, durch die Wiederholung entstehen immer wieder die gleichen Muster. Wenn sich die Geschichten wiederholen, wiederholen sich auch die Muster. Würde man die Geschichte in einer anderen Reihenfolge erzählen, ergäben sich andere Muster – wie beim Weben eines Teppichs, der hier zugleich als Übersetzungsauslöser und Übersetzungsprodukt betrachtet werden kann.

Doch wenn sich Geschichten verändern, entstehen neue Muster. Die ›Restaurierung‹ lässt etwas Neues entstehen, und diese Restaurierung ist die Neuinterpretation der Geschichte. Die (intradiegetische) Autorin entscheidet, wie sie die Geschichte erzählt und womit sie beginnt: »Man kann die Geschichte aber auch mit einem zwölfjährigen Mädchen beginnen, das beschließt, der Welt, in der sie lebt, ein Nein ins Gesicht zu schleudern und einen anderen Anfang für sich und ihre Geschichte zu suchen« (AL, o. S.). Die Geschichte ist stark von sich wiederholenden Mustern geprägt. Neben den formalen Wiederholungen und der Geschichte mit der Schokolade, die immer mit dramatischen Folgen endet, ist auch das Leben der einzelnen Frauen von Wiederholungen geprägt: »Sie [Stasia] fragte sich, warum jeder ihrer Versuche, ihre Familie zusammenzubringen, in einen Krieg mündete« (AL, o. S.). Stasia verweist auf die Wiederholung eines Musters: Als Frau war sie jedes Mal auf der Suche nach einem Mann – das erste Mal nach ihrem Ehemann, das zweite Mal nach ihrem Sohn. Das Schicksal ihrer Familie ist mit der Weltgeschichte verwoben. Doch am Ende sucht Brilka keinen Mann, sondern Kittys Lieder, das kulturelle Gedächtnis einer toten Frau, die ins Exil getrieben wurde.

5.4.2 Eine Übersetzung, für Brilka? Das leere Buch für die Zukunft

Es gibt eine Diskrepanz zwischen der impliziten Adressierten, die nicht Deutsch spricht (Brilka) und den ›realen‹ Lesenden, die den Roman auf

Deutsch lesen (das deutschsprachige Publikum). Diese impliziten Lesenden außerhalb der Geschichte sind ein anderes Lesepublikum, sie haben einen anderen Hintergrund als die implizite Leserin innerhalb der Geschichte, Brilka, die aus Georgien stammt und mit der dortigen Kultur vertrauter ist. Es handelt sich hierbei um eine heterolinguale Adressierung, weil Brilka nicht die gleiche Sprache spricht, sie ist kulturell nicht die gleiche Adressierte wie die Lesenden. In der Originalausgabe des Romans sind die sieben Geschichten, die Niza erzählt, auf Deutsch verfasst. Rein sprachlich handelt es sich also auf der extratextuellen Ebene nicht um eine Übersetzung. Intratextuell lässt sich diese Frage jedoch nicht so einfach klären, da die Adressierte der Erzählung, die junge Brilka, (noch) nicht der deutschen Sprache mächtig ist: »Auch wenn Brilka kein Deutsch sprach [...]« (AL, o. S.). Auf diese Frage gibt es drei mögliche Antworten.

In Szenario (1) ist der Roman eine Pseudübersetzung. In diesem Szenario hat die Erzählerin den Roman auf Georgisch geschrieben. Dies wäre unter Umständen möglich, wenn diese Geschichte auf der intradiegetischen Ebene tatsächlich als Roman veröffentlicht worden wäre. Das heißt, sie hätte eine Geschichte auf Georgisch geschrieben, die im Original veröffentlicht wurde, und dann eine Übersetzung ins Deutsche angefertigt – die Version, die im Roman zu finden ist. Auf der intradiegetischen Ebene hätte also eine Übersetzung stattgefunden. Als Text, der sich als Übersetzung ausgibt, obwohl es sich um ein Original handelt, könnte der Text extradiegetisch als Pseudübersetzung fungieren. Dies scheint jedoch eher unmöglich, da der Schreibprozess im Text reflektiert wird: »einem Buch, das ich nie geschrieben hätte, wenn [...] ich verdanke aber diese Zeilen vor allem dir, Brilka« (AL, o. S.) oder »Ich habe dir alle Worte aufgeschrieben, die ich besaß« (AL, o. S.). Die Geschichte wird also explizit aufgeschrieben, eine Veröffentlichung wird im Text jedoch nicht erwähnt. Prinzipiell könnte Niza diesen Text auch nur für ihre Nichte geschrieben haben.

In Szenario (2) liegt der Roman implizit auf Georgisch vor. Wenn Niza die Geschichte implizit auf Georgisch geschrieben hätte, könnte man von impliziter Mehrsprachigkeit ausgehen. Das würde bedeuten, dass die in der Originalpublikation auf Deutsch vorliegende Erzählung implizit auf Georgisch geschrieben ist. Auf der Ebene der Erzählung gibt es jedoch Indizien, die dagegensprechen. So wird beispielsweise häufig die »Muttersprache« erwähnt, ohne dass die Sprache immer explizit benannt wird. Auch werden viele typisch georgische Gerichte nicht bei ihrem georgischen Namen genannt, sondern auf Deutsch beschrieben oder umgeschrieben: »Mschadi« wird zu »Maisbrot«, »gho-

mi« zu ›Maisbrei«, ›Matsoni Suppe« zu ›Joghurt Suppe«, ›tqemali« zu ›Zwetschgensauce«, ›lobio« zu ›Bohnensuppe« und ›Pkhali« und ›Badridschani« werden als ›Spinat- und Auberginenpaste mit extra Knoblauch« umgeschrieben. Nur selten bleiben die ursprünglichen Namen ohne Erklärung: »Er stürzte sich gierig auf das Essen. Seine Augen glühten, als anschließend Baje auf den Tisch gestellt wurden. Er tunkte das Brot in die verschiedenen Saucen und warf ihr dabei dankbare Blicke zu« (AL, o. S.). ›Baje« ist eine Walnusssoße, die oft zu Fleisch serviert wird. Ähnlich verhält es sich in diesem Zitat: »Dort gab es ein üppiges georgisches Buffet und viel Saperavi« (AL, o. S.), wobei ›Saperavi« eine Rebsorte ist, aus der Rotwein hergestellt wird. Dass ›Saperavi« ohne Übersetzung auftaucht, wird jedoch durch den Satzanfang konterkariert, denn in einem georgischen Text wäre von einem ›supra« und nicht von einem ›georgischen Buffet« die Rede. Auch dieser Satz weist also darauf hin, dass der Text nicht implizit georgisch ist.

Im Roman wird die Schrift erwähnt und beschrieben, aber nirgends wird mit georgischen Buchstaben geschrieben. In einem späteren Teil des Kapitels wird diskutiert, dass die georgische Schrift »allen Außenstehenden als eine Art Geheimschrift vorkommt« (AL, o. S.) und dass ›Außenstehende« eine ausschließende Qualität hat. Insofern könnte das Fehlen dieser Schrift im Roman zwei Gründe haben: Wenn die Geschichte implizit auf Georgisch geschrieben wäre, dann wäre der Text ohnehin implizit mit dieser Schrift und nur an der ›Oberfläche« auf Deutsch verfasst. Wenn die Geschichte aber tatsächlich auf Deutsch verfasst ist, wird niemand ausgeschlossen oder an seine Rolle als ›Außenstehender« erinnert. Die impliziten Lesenden befinden sich als externe Beobachter*innen in der gleichen Rolle wie Brilka, weil sie dem Text genau so viel entnehmen können wie sie. Dies wäre nicht der Fall, wenn der Text auch georgische Wörter, Zeilen oder Absätze enthalten würde. Dann würde den Lesenden ein Teil des Sinns vorenthalten werden.⁸

In Szenario (3) muss Brilka erst Deutsch lernen, um die Geschichte lesen zu können. Dieses letzte Szenario beinhaltet die Möglichkeit, dass die Erzählerin ihre Geschichte auf Deutsch erzählt, eine Sprache, die ihre zwölfjährige Nichte noch nicht versteht: »Auch wenn Brilka kein Deutsch sprach und die Maklerin nicht verstehen konnte, begriff sie die Situation sofort, und ich konnte die Enttäuschung sich förmlich in ihrem Gesicht ausbreiten sehen« (AL, o. S.). Im

8 In *Hier sind Löwen* spielt die armenische Schrift eine umgekehrte Rolle. Dort begleiten die Lesenden das Nicht-Verstehen der Protagonistin Helen, die die Schrift ebenfalls nicht lesen kann. Siehe hierzu Kapitel 4.2.2.

Rahmen des Textes – auf intratextueller Ebene – erscheint dies sehr plausibel, da die Erzählerin ihre Nichte dazu auffordert, in eine Interpretationsschleife einzutreten, indem sie sich der Kultur und Geschichte ihres Landes und ihrer Familie abwechselnd annähert und sich von ihr distanziert. In diesem Sinne könnte die Erzählerin beabsichtigen, dass ihre Nichte diese Distanz durch das Erlernen einer Fremdsprache erreicht, so wie sie es selbst getan hat.

Ein weiterer Hinweis darauf, dass das Original textimmanent auch auf Deutsch verfasst wurde, ist die Anspielung auf ›Acht‹ und ›achten‹. Die Erzählerin sagt zu ihrer Nichte: »Ich schenke dir meine Acht. [...] Auf immer und Acht. [...] Nimm meine Acht an« (AL, o. S.). Diese Anspielung ist eng mit der deutschen Sprache verbunden. Die Bedeutung der Zahl ›Acht‹ im Sinne der Ewigkeit wird hier mit dem Wort ›Acht‹ im Sinne von ›achten‹, ›achtgeben‹ oder ›Achtung‹ verwoben. Diese Bedeutung ist wichtig, weil Niza die Geschichte für Brillka geschrieben hat, weil sie sich um sie kümmern will.⁹

Welches Szenario das ›richtige‹ oder tatsächlich zutreffende ist, spielt an sich keine große Rolle, denn alle weisen auf eine komplexe Beziehung zur Sprache hin, die den Monolingualismus als Paradigma in Frage stellt. Die ersten beiden Szenarien sind Übersetzungen, einmal in Form einer Pseudübersetzung, einmal in Form einer impliziten Übersetzung. In beiden Fällen könnte man von Übersetzung im Sinne von ›translation proper‹ sprechen. Es wäre jedoch auch möglich von einer kulturellen Übersetzung auszugehen, da bei der Erzählerin die Emigration aus Georgien bzw. die Immigration nach Deutschland eine entscheidende Rolle für die Entstehung der Erzählung gespielt hat.

Auch die geografische Verortung des Schreibprozesses spielt in der Erzählung eine Rolle. Es gibt keine genauen Hinweise darauf, ob Niza den Roman in Georgien schreibt oder ob sie sich während des Schreibens in Georgien aufhält. Niza schreibt das Buch in Wien – der Stadt, die sie vor Brillka immer gemieden hat –, St. Petersburg, Moskau, Berlin, Prag, London. Die textimmanente autobiografische Dimension der Erzählung – der Generationenroman wird von einem Familienmitglied geschrieben – setzt zumindest eine Recherchearbeit voraus, die zum Teil nur vor Ort geleistet werden kann. Manche Details erfordern Archivarbeit, manchmal erwähnt Niza aber auch, dass sie Menschen direkt angesprochen hat: »Als ich Stasia nach dieser Begegnung fragte und gegen ihren Willen immer mehr Details aus ihr herausholte [...]« (AL, o. S.). Auch in der realen Welt außerhalb der Erzählung hat Nino Haratischvili zum

9 In der englischen Übersetzung bleibt diese Bedeutung beispielsweise nicht erhalten (siehe Haratischvili 2019).

Teil in Georgien geschrieben. Für ihren Roman erhielt die Schriftstellerin 2010 den Chamisso-Förderpreis und das Grenzgänger-Stipendium für Recherchearbeit. Diese nutzte sie, um vor Ort in Georgien und Russland für den Roman zu recherchieren (vgl. »Nino Haratischwili« o.J.). Das Buch ist also auch in der Realität teilweise in Georgien entstanden, oder zumindest ein Teil der Vorarbeit dazu. Auf beiden Ebenen wird damit die deutsche Sprache neu verortet.

Die Kapitelzahl entspricht auch der Metapher des Unendlichkeitszeichens. Niza erzählt die Geschichte ihrer Familie in einem Roman mit acht Büchern. Der Roman besteht aus sieben Büchern, das achte Buch ist nur eine Seite mit dem Titel »Buch 8 – Brilka«. Das leere Buch befindet sich im selben Roman wie die anderen Geschichten. Die leere Seite ist an sich schon ein Neuanfang, aber die Tatsache, dass es sich um das ›achte‹ Buch handelt, weist auf die Verwurzelung hin. Brilkas Geschichte steht für Kontinuität, auch wenn sie ihren eigenen Weg geht. Niza schreibt einen Roman für ihre Nichte, sieben Bücher, in denen sie die Geschichte ihrer Familie, ihres Landes und zum Teil der Welt erzählt. In der Einleitung des Kapitels erklärt sie auch, warum die Geschichte so viele Anfänge hat und warum alle Teilgeschichten miteinander verwoben sind.

Das achte Buch ist leer aber es ist keine ›leere Seite‹. Als ›Achte‹ fängt Brilka nicht am Anfang an, sondern kann bestehende Dinge selbst interpretieren. Wie die Übersetzung entsteht auch die Geschichte aus dem Kontext, sie ist nie ganz original. Die leere Seite ist nicht leer, weil Brilka die Geschichte ihrer Familie in sich trägt: Brilka erfährt in diesem langen Roman, wie viel vor ihr geschehen ist, wie die Geschichten miteinander verwoben sind, welche Motive oder Muster sich wiederholen. Nachdem Niza die Geschichte selbst interpretiert hat, soll Brilka ihre eigene Geschichte erzählen bzw. die Geschichte der Familie fortschreiben. Sie ist Teil einer Gesellschaft, eines Milieus, einer (sich stets wandelnden) Kultur. Ihr zukünftiges Buch ist die Fortsetzung des bereits Erzählten, es baut auf der Wiederholung familiärer Motive und dem Verweis auf die Familiengeschichte auf. Es gibt keine Anfänge, die völlig frei sind vom Einfluss der Umgebung, der Familie, des Milieus sind, ihre Emanzipation findet aber in der Neuinterpretation des Bestehenden statt. Die Zauberformel, der Ausweg aus der Tradition, liegt in der Person, die diese Traditionen in Frage stellt, ohne sie notwendigerweise zu verwerfen: »Sei alles, was wir waren und nicht waren« (AL, o. S.). So hat Brilka die Möglichkeit, in der Rolle der Übersetzerin ihr eigenes ›womanhandling‹ der Geschichte zu betreiben und bestehenden kulturellen Texten eine neue Bedeutung zu geben.

5.5 Fazit

Das achte Leben (Für Brilka) hat zwei unterschiedliche Adressierte. Wie der Titel schon andeutet, ist Brilka, die Nichte der Erzählerin, die Adressierte der Erzählung innerhalb der Narration. Als deutschsprachiger Text hat der Roman jedoch allgemein deutschsprachige Adressierte, die mit der georgischen Kultur anders vertraut sind als die Nichte aus Tbilissi. Die Geschichte wird demnach auf zwei Ebenen übersetzt: zum einen für die junge Nichte, die mit der Familiengeschichte nicht vertraut ist, zum anderen für implizite Lesende, der oder die mit der georgischen Kultur und Sprache wenig vertraut ist. *Das achte Leben* kann also als ›heterolinguale Adressierung‹ betrachtet werden, da der oder die allgemeinen Adressierten nicht aus einer homogenen Sprachgesellschaft stammen. Geht man jedoch davon aus, dass der Roman – innerhalb der Erzählung – tatsächlich auf Deutsch geschrieben wurde, so wirkt das Schreiben in der Fremdsprache sowohl für Brilka als auch für die Erzählerin selbst als emanzipatorische Geste. Einerseits soll sich Brilka von ihrer Muttersprache entfernen, indem sie sich die Geschichte ihrer Familie und ihres Landes in einer Fremdsprache aneignet. Auf der anderen Seite entfernt sich die Erzählerin von ihrer Muttersprache als Sprache der Verbundenheit, indem sie ihre ganz persönliche Geschichte der Selbstfindung auf Deutsch erzählt. Brilka, die Adressierte innerhalb des Romans, ist jedoch georgischsprachig. Der Roman selbst, außerhalb der Erzählung, wurde auf Deutsch geschrieben und im Original zuerst in Deutschland veröffentlicht: »Jedes Original ist schon übersetzt« (Bachmann-Medick 2017, 26).

Die achtförmige Struktur der Erzählung, die sich am Anfang und am Ende wiederholt, eröffnet Raum für Veränderungen. So wird die Adressierte innerhalb der Erzählung aufgefordert, für sich einen Neuanfang zu suchen, der aus einer Kombination von Altem und Neuem besteht. Dadurch wird unter anderem die Beziehung zwischen Muttersprache, Kultur und Nation, die einen starken Einfluss auf das individuelle Schicksal haben, in Frage gestellt. Es handelt sich um eine epistemologische Emanzipation,¹⁰ bei der Kultur, Wissen und kulturelle Produktion in Frage gestellt und neu interpretiert werden. Dies geschieht unter anderem dadurch, dass die Geschichte neu geschrieben und vor allem aus der Perspektive der Frauen erzählt wird. Zudem wird sie in

10 Unter Emanzipation wird hier ein Prozess verstanden, der es ermöglicht, die bestehende Ordnung, die bestehenden Ideologien in Frage zu stellen.

anderen Sprachen geschrieben als in denen die Ereignisse stattgefunden haben. Während das Georgische für Außenstehende wie eine Geheimschrift wirken kann, findet Emanzipation auch dadurch statt, dass die Familiengeschichte auf Deutsch geschrieben wird – einer Sprache, die eine Außenperspektive ermöglicht.

Wie in *Berlin liegt im Osten* wird die Migrationserfahrung der Erzählerin sowohl in ihrer zeitlichen als auch in ihrer räumlichen Dimension wahrgenommen: »War ich nicht deswegen über die Grenze gekommen, von Ost nach West, die Grenze vom Damals ins Jetzt?« (AL, o. S.). Die Möglichkeit der Autorschaft löst einen Emanzipationsprozess aus: Die Tante hat die Familiengeschichte aufgeschrieben, damit die Nichte sie kennt. Sie fordert Brilka aber auf, sich davon zu lösen und für sich ein neues Kapitel zu schreiben, das sich von der Familiengeschichte lösen kann: »Wieder blieb für mich die Zeit stehen. Wieder musste ich zurück, aber diesmal tat ich es, um voranzukommen« (AL, o. S.). In Brilka erkannte sie das Potenzial, deterministische Glaubenssätze in Frage zu stellen: »Es gab uns und die Vergangenheit, in die ich zurückfuhr, auch wenn es Brilka für eine Zukunft hielt« (AL, o. S.). Durch ihre Neuinterpretation gelingt es Brilka, dem Alten eine neue Bedeutung zu geben.

6. Die juristische Unschärfe einer Ehe. Kosmopolitische Übersetzungszonen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.1 Urbane Begegnungen. Städte als Übersetzungsräume

6.1.1 Berlin. Die deutsche Hauptstadt der Heimatlosen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.1.2 Baku. Ein kaukasischer Begegnungsraum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.2.2 Rosen, Reis und Schokolade. Die Übersetzung kultureller Zusammenhänge

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.3.1 Aus fremder Sicht. Die Ausländerin als Auslöser der Übersetzung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.3.2 Aus einheimischer Sicht. Nebenfiguren als Übersetzende

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.4 Fazit

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

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

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

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

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

7. Schlussbetrachtungen

Die Studie stellt eine translatorische Lektüre vor, die nach der Präsenz kultureller Übersetzungsprozesse in literarischen Texten fragt. Die Inter- und Transkulturalität der im Korpus analysierten Romane wurde aus den Texten selbst und nicht aus den Biografien der Autorinnen abgeleitet. In diesen scheinbar monolingualen Texten wurden kulturelle Übersetzungsprozesse beschrieben, die auch die Präsenz verborgener Sprachen offenbaren. Da es sich bei diesen Texten um narrative Erzählungen – ›storyworlds‹ – handelt, die in und durch kulturelle Übersetzung entstehen, wurden sie als übersetzte Welten bezeichnet.

In Kapitel 2.1 wurde zunächst eine Genealogie der verschiedenen ›turns‹ vorgeschlagen, die zum ›translational turn‹ geführt haben. Nach dem ›cultural turn‹ in der Translationswissenschaft hatte sich der Übersetzungsbegriff von einem rein linguistischen Verständnis von Übersetzung entfernt, was den ›translational turn‹ ermöglichte, der sich seit Ende der 1990er Jahre in den Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaften durchsetzt. Auch in der Literaturwissenschaft hat sich der Übersetzungsbegriff seit den frühen 2000er Jahren fest etabliert, so dass mittlerweile sogar dafür plädiert wird, alle Texte als Übersetzungen zu lesen und somit weitere mögliche, prägende Produktions- und Rezeptionskontexte wahrzunehmen. Bislang wurde der Übersetzungsbegriff jedoch vor allem als Metapher verwendet, um zeitgenössische soziale und gesellschaftliche Phänomene wie Migration und multikulturelle Gesellschaften zu erklären. Auch die Kritik am ›translational turn‹ wurde thematisiert: Für viele Wissenschaftler*innen ist ein ›translational turn‹ gerade deshalb noch nicht vollständig vollzogen, weil die meisten Studien dieses Konzept immer noch nur als Metapher anwenden, ohne weitere Konzepte und Methoden der Übersetzungswissenschaft als Analyseschlüssel in andere Disziplinen zu importieren. Für die Analyse transkultureller Narrative ist ein solcher Ansatz besonders produktiv, da er den Blick auf die komplexen kulturellen Verflechtun-

gen lenkt, die ihrer Entstehung, ihrem Inhalt oder ihrer Rezeption zugrunde liegen.

In Kapitel 2.2 wurde darauf eingegangen, dass Übersetzen in erster Linie eine kreative Arbeit ist, die die beteiligten Sprachen (oder Kulturen) formt oder verändert. Ein zweiter Kritikpunkt am ›translational turn‹ ist, dass die Diskussion um die Unübersetzbarkeit, ein Konzept, das derzeit besonders in der Literaturwissenschaft populär ist, auf einer überholten essentialistischen Sichtweise des Übersetzungsbegriffs als einer reinen Frage der Äquivalenz zwischen Wörtern beruht. Perfekte Äquivalenz gibt es jedoch nie: Jede Übersetzung, auch die gelungenste, ist nur vorläufig. Die Unübersetzbarkeit setzt voraus, dass diejenigen, die die Texte im Original lesen, auch in der Lage sind, den Text optimal zu interpretieren. Es gibt allerdings keine feststehende Bedeutung, die von allen Muttersprachler*innen oder allen, die die Sprache beherrschen, richtig und eindeutig verstanden wird. Es ist nicht auszuschließen, dass beim Lesen eines Originals etwas verloren geht, wie etwa wenn ein Text viele Jahre nach seiner Veröffentlichung gelesen wird. Auch zeitliche Verschiebungen führen mitunter zum Bedeutungsverlust, weil den Lesenden eines Originaltextes dadurch vieles an Kontext fehlt. Die Unübersetzbarkeit abzulehnen bedeutet also, sich von einem Verständnis von Übersetzung als Verlust zu verabschieden. Dies wiederum betont die Agentialität der Übersetzenden, die im Übersetzungsprozess zahlreiche Entscheidungen treffen müssen. Es betont ihre aktive Rolle bei der Übertragung von Inhalten und den Einfluss, den ihre Entscheidungen auf das Original haben.

In Kapitel 2.3 wurde gezeigt, dass sprachliche Vielfalt nicht unbedingt mit Mehrsprachigkeit gleichzusetzen ist, da auch scheinbar ›einsprachige‹ Texte oft versteckte Mehrsprachigkeit enthalten, die bei oberflächlicher Betrachtung nicht offensichtlich ist. Es wurde betont, dass die Mehrsprachigkeit von Texten auch dann wahrgenommen werden muss, wenn diese auf den ersten Blick einsprachig erscheinen. Natalia Blum-Barths Begriff der ›exkludierten Mehrsprachigkeit‹ wurde eingeleitet und später in den Analysekapiteln verwendet, um Textpassagen zu beschreiben, in denen über andere Sprachen gesprochen wird, ohne dass diese im Text unmittelbar realisiert werden. Es handelt sich dabei um einen Ausschluss der anderen Sprachen der Erzähwelt aus dem Diskurs. Obwohl diese Form der Mehrsprachigkeit die häufigste ist, wurde sie bisher verhältnismäßig wenig erforscht. Die exkludierte Mehrsprachigkeit ähnelt dem Phänomen des Lesens in Übersetzung insofern, als in beiden Fällen in den Dialogen eine andere Sprache zu lesen ist, als der Text impliziert. Der Vergleich zwischen der Unsichtbarkeit von Mehrsprachigkeit und der Un-

sichtbarkeit der Übersetzenden und des Übersetzungsprozesses zeigte, dass Übersetzung als Phänomen oft erst dann sichtbar wird, wenn bestimmte Erwartungen hinsichtlich ihrer Unsichtbarkeit nicht erfüllt werden. Damit verbunden ist ein negatives Verständnis von Übersetzung als Verlust. Ebenso werden in mehrsprachiger Literatur Fremdsprachen im Text sichtbar, wenn sie nicht übersetzt werden. Diese Momente der Nicht-Übersetzung machen die Präsenz der Übersetzung in anderen Situationen sichtbar. Die Agentialität der Autor*innen, die in einer ähnlichen Funktion wie Übersetzende arbeiten und ähnliche Fragen stellen, als würden sie einen Originaltext in eine Zielsprache übersetzen, wurde hier erneut betont, da ihre Werke verschiedene Adressierte mit unterschiedlichen kulturellen Kenntnissen und Erwartungen ansprechen. Die Tatsache, dass die Romane mehr als nur deutsch sind, lässt sich nicht ausschließlich auf die Biografie der Autor*innen zurückführen, sondern ist im Inhalt der Texte zu suchen, insbesondere wenn die Mehrsprachigkeit der in den Romanen dargestellten realen Situationen berücksichtigt wird. So wird der Komplexität aller literarischen Texte gerecht, ohne Kategorien zu schaffen, die muttersprachliche Autor*innen von ihren nicht-muttersprachlichen Kolleg*innen trennen. Die Betonung der Mehrsprachigkeit und ihrer Sichtbarkeit in literarischen Werken eröffnet eine neue Perspektive auf die Vielfalt und die Bereicherung von Sprache und Kultur in der Literatur. So ermöglicht eine translatorische Lektüre von Texten als übersetzte Welten, die komplexe sprachliche und kulturelle Komposition von Texten zu erhellen, deren gelebte Mehrsprachigkeit in literarische Einsprachigkeit übersetzt wurde.

In Kapitel 2.4 wurden Konzepte eingeführt, die für eine translatorische Lektüre von zentraler Bedeutung sind: Die Vielfalt der Adressierten, die kulturellen Raster sowie verschiedene Formen der Übersetzung. Gerade die Heterogenität der Adressierten macht die Beziehung zwischen Autor*in, Erzählenden, Text und Lesenden äußerst komplex, da eine Verständigung nicht immer selbstverständlich gegeben ist. Die in dieser Studie beschriebenen kulturellen Übersetzungsprozesse basieren auf dem Kulturbegriff von André Lefevere, der zwei Kategorien von kulturellen Rastern (cultural grids) postuliert hat: Nach Lefevere besteht Kultur aus einem Geflecht von textuellen und konzeptuellen Rastern. Textuelle Raster sind in einer Kultur bestehende Texttraditionen, die bei Lesenden Erwartungen wecken, während konzeptuelle Raster abstraktere kulturelle Erwartungen darstellen. Die Differenzen zwischen den Rastern können als vektorähnliche Verschiebungen identifiziert werden, aus denen die übersetzten Welten entstehen. In diesem Zusammenhang wurden verschiedene Formen der Übersetzung identifiziert,

darunter Übersetzungsorte (›translation sites‹), die öffentliche Räume wie Gärten, Brücken, Straßen, Hotels, Märkte, Museen, Checkpoints oder Grenzgebiete umfassen können. Übersetzungszonen (›translation zones‹) ähneln Übersetzungsorten, sind aber weder fest an einzelne Nationen gebunden noch formlose postnationale Realitäten. Sie können als geografische Räume betrachtet werden, die sich nicht so leicht wie Übersetzungsorte eingrenzen lassen. Darüber hinaus wurden Übersetzungsobjekte als begriffliche Kategorie eingeführt, darunter Übersetzungswerkzeuge, Übersetzungsauslöser und Übersetzungsprodukte, die alle als ›erzählte Objekte‹ innerhalb der Narration betrachtet werden können. Auch die Selbstübersetzung – also die Dynamik des interkulturellen Kontakts – sowie literarische Übersetzende und Dolmetschende wurden als fiktionale Übersetzende berücksichtigt.

Die in dieser Studie vorgeschlagene und in Kapitel 2.5 zusammengefasste translationale Lektüre hat zum Ziel, transkulturelle und transnationale Narrative unter besonderer Berücksichtigung der Reterritorialisierung durch das Schreiben auf Deutsch und die Aneignung der deutschen Sprache zu erschließen. Dabei wird deutlich, dass die ›mehrsprachige deutsche Sprache‹ in diesen Texten für mehrsprachige Welten steht. Wie bei Übersetzungen ist dies nicht als Verlust, sondern als Gewinn zu verstehen, da neue Bedeutungsgewebe entstehen. Die translatorische Lektüre dieser Romane ist in zweierlei Hinsicht als emanzipatorisch zu betrachten: Zum einen beschreibt sie emanzipatorische Prozesse, die innerhalb der Texte zu beobachten sind, zum anderen führt diese Lektüre weg von einem verlustorientierten Verständnis kultureller Prozesse, das Kultur (als Text) als *unveränderliches* Original begreift und alles, was davon abweicht, als Verlust betrachtet. Stattdessen werden Texte nicht mehr als das gelesen, was sie *nicht* sind, sondern als das, was sie tatsächlich sind.

Nellja Veremejs *Berlin liegt im Osten* (2013) erzählt von zeitlichen und räumlichen Bewegungen innerhalb verschiedener kultureller Raster, die von Bedeutungsverschiebungen zeugen. Die Ich-Erzählerin thematisiert ihre eigene Unkenntnis der deutschen Sprache, die sie in ein fehlerfreies Deutsch übersetzt. Die Mehrsprachigkeit des Textes bleibt weitgehend ausgeklammert, indem Russisch nur unterschwellig gesprochen wird. So wird beispielsweise impliziert, dass sie sich mit ihrer Familie und ihren ebenfalls russischsprachigen Freundinnen auf Russisch unterhält, was aber im Text nicht an der Oberfläche sichtbar wird. Oft bleibt es völlig implizit, da es in den meisten Fällen nicht einmal eine Markierung des Sprachwechsels oder der tatsächlich gesprochenen Sprache im Text gibt. Dies lässt sich mit ihrer Situation als unsichtbare Migrantin vergleichen, denn ihre Sichtbarkeit ist an die

– mit den Worten der Protagonistin: ›fehlerhafte‹ – gesprochene Sprache gebunden, nur wenn sie spricht, wird ihre Identität als Nicht-Muttersprachlerin wahrgenommen. Im Gegensatz dazu verfügt ihre Tochter über zwei ›Muttersprachen‹ – eine Tatsache, die sich auf die Beziehung zwischen Marina und ihrer Mutter Lena auswirkt, denn im Deutschen sind die Rollen vertauscht. So ist die Tochter im Deutschen selbstbewusst und mächtig, sie übernimmt gewissermaßen die Rolle der Mutter. Diese sprachlichen Defizite wirken auf die Protagonistin demütigend, werden aber immer wieder von Situationen unterbrochen, in denen sie die Rolle der Übersetzerin übernehmen muss, was für sie eine ermutigende Wirkung hat: So wird sie ›tour à tour‹ Sprachlehrerin, Stadtführerin und Supermarktbegleiterin. Durch die Überschneidung bestimmter Begriffsraster, die sie aus der Sowjetunion kennt, wird Berlin als Stadt im Osten verortet, da in diesen Situationen keine Übersetzung notwendig ist. Gleichzeitig erfolgt die Verortung in textuellen Rastern durch Verweise auf Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*.

Die Notwendigkeit der Übersetzung für die armenische Diaspora spielt wiederum in *Hier sind Löwen* (2019) von Katerina Poladjan eine zentrale Rolle. Da die Protagonistin Helen einen armenischen Nachnamen trägt, wird ihre Identität immer wieder neu verhandelt, je nachdem, mit wem sie gerade spricht. Sie selbst hat keine feste Antwort auf diese Frage nach ihrer Identität, was auch nicht als problematisch dargestellt wird. Auch wenn sie als Tochter einer russischen Mutter in Deutschland aufgewachsen ist und als Mitarbeitende einer deutschen Bibliothek nach Jerewan entsandt wurde, wird ihr von vielen Menschen in Armenien allein aufgrund ihres Nachnamens eine armenische Identität zugeschrieben. Der Zugang zu dieser Kultur kann jedoch nur über die Übersetzung bzw. die Vermittlung durch andere Sprachen erfolgen. Das Deutsche hingegen ist im Roman vor allem das nicht Vorhandene. Es werden nur andere Sprachen gesprochen, ihren deutschen Vater hat sie nicht kennen gelernt und zu Beginn der Erzählung befindet sich die Protagonistin bereits außerhalb Deutschlands. Helens Muttersprache ist Russisch, eine Sprache, die sich ihre Großeltern nach ihrer durch den Völkermord an den Armeniern notwendigen Flucht ins Exil in Russland angeeignet haben. Der Zugang zu dieser Sprache ist allerdings nur über die Übersetzungsarbeit möglich, die von Mitarbeitenden der Bibliothek und Bekannten geleistet wird. Die Übersetzung findet dabei auf zwei Ebenen statt: Zum einen wird innerhalb der Erzählung für die Protagonistin übersetzt, zum anderen werden jene Situationen, in denen in der Erzählung für sie ins Russische oder Englische übersetzt wird, an der Oberfläche des Textes ins Deutsche übersetzt. Umgekehrt findet

die eigentliche Auseinandersetzung mit der armenischen Sprache vor allem durch die Nicht-Übersetzung statt. Die Protagonistin nimmt die Materialität der Sprache wahr, indem sie nur die Laute und Klänge hört ohne die Gespräche zu verstehen, indem sie die Buchstaben schreiben lernt ohne zu wissen, was die Wörter bedeuten und indem sie Bücher bindet, die sie nicht lesen kann.

Nino Haratischwilis *Das achte Leben (Für Brilka)* (2014) richtet sich, wie der Titel bereits andeutet, an gleich zwei Adressierte: Innerhalb der Erzählung ist die Geschichte an Brilka adressiert, außerhalb der Erzählung richtet sich der Roman an eine implizite Leserschaft, die als allgemein deutschsprachige Adressierte benannt werden kann. Der Roman kann somit als heterolinguale Adressierung bezeichnet werden, da er sich nicht an eine homogene Sprachgemeinschaft richtet und sich dessen auch bewusst ist. Während auf der einen Seite die Nichte aus Tbilissi adressiert wird, die mit der georgischen Sprache und Kultur vertraut ist, aber kein Deutsch spricht, behandelt die Erzählung über mehrere Generationen hinweg eine georgische Familiengeschichte während der letzten hundert Jahre, eine Realität, die zumindest einem Großteil der deutschsprachigen Leserschaft nur bedingt bekannt sein dürfte. Die Übersetzung wurde auf zwei Ebenen untersucht. Zum einen wird die Familiengeschichte in eine zeitgenössische Erzählung übersetzt – was ein Verständnis von Geschichte als kultureller Übersetzung voraussetzt –, zum anderen wird diese Erzählung durch die exkludierte Mehrsprachigkeit auch sprachlich übersetzt, indem die Dialoge, die wie in den anderen Romanen dieser Studie implizit überwiegend nicht auf Deutsch sind, ins Deutsche übersetzt werden. Da die Ich-Erzählerin ebenfalls aus Georgien stammt, wirkt das Schreiben in einer Fremdsprache als emanzipatorische Geste. Indem sie eine sehr persönliche Geschichte ausdrücklich nicht in ihrer Muttersprache als Sprache der Verbundenheit aufschreibt, findet eine Aneignung der Fremdsprache statt: Sie nimmt sich das Recht, ihre eigene Geschichte auf Deutsch zu schreiben. Auch die achtförmige Struktur der Erzählung verweist auf einen Deutungsspielraum. So wird auf einer metaphorischen Ebene Übersetzung als Interpretation thematisiert. Brilka soll einen Neuanfang suchen, der nicht ganz neu ist. Sie soll das Verhältnis von Muttersprache, Kultur und Nation hinterfragen und für sich neu interpretieren.

Die letzte Analyse behandelt Olga Grjasnowas *Die juristische Unschärfe einer Ehe* (2014). Ähnlich wie in *Hier sind Löwen*, wo Übersetzung konstant notwendig ist, ist Übersetzung in diesem Roman geradezu omnipräsent. Die Protagonist*innen sind kosmopolitische Migrant*innen, die Deutschland aus der distanziierten Perspektive mobiler und (in unterschiedlicher Weise) privilegier-

ter Außenstehender betrachten. Ihre zumeist privilegierte Situation erlaubt es ihnen, ihre eigene Zugehörigkeit weitgehend unbeachtet zu lassen. Ihre Mobilität spiegelt sich auch in der Mehrsprachigkeit der Figuren wieder: Alle drei Protagonist*innen sind mehrsprachig – ohne dass thematisiert wird, ob sie eine Sprache als ihre Muttersprache betrachten oder nicht. Es wird keine Zugehörigkeit suggeriert, die mit der Beherrschung einer bestimmten Sprache einhergehen würde. Diese nicht vorhandenen Zugehörigkeiten werden dennoch nicht als Mangel betrachtet, sondern lediglich nicht thematisiert und von den Protagonist*innen scheinbar auch nicht gebraucht. Eine Konsequenz dieser nicht zentralen Rolle der Sprache ist beispielsweise die Tatsache, dass sich aus den textlichen Hinweisen nur selten ableiten lässt, in welcher Sprache die im Text auf Deutsch verfassten Dialoge tatsächlich stattfinden. Auch wenn unter anderem Russisch, Aserbaidshianisch, Georgisch, Englisch und Deutsch gesprochen werden, bleibt Mehrsprachigkeit im Roman fast immer ausgeschlossen. Die wenigsten Szenen finden tatsächlich auf Deutsch statt. In Aserbaidshian, wo die Hälfte des Romans spielt, fungiert die allwissende Erzählstimme als fiktionaler Übersetzer, der mit verschiedenen literarischen Mitteln kulturelle Übersetzung betreibt, indem er Wissen über Politik und Kultur vermittelt. Auch verschiedene Figuren fungieren als fiktionale Übersetzende, indem sie selbst für andere (sprachlich) übersetzen oder als Auslöser für Übersetzungen durch andere fungieren.

Alle in Kapitel 2.2.4 vorgeschlagenen Formen der Übersetzung finden sich in allen untersuchten Romanen wieder, auch wenn die Schwerpunkte in jedem Text unterschiedlich stark ausgeprägt sind. Während in *Berlin liegt im Osten*, wie der Titel schon andeutet, mit Berlin vor allem eine Stadt als Übersetzungszone im Vordergrund steht, die auch durch ihre Geschichte von Orten der sprachlichen Begegnung und Auseinandersetzung belebt ist, spielen in *Hier sind Löwen* vor allem die Übersetzungsobjekte eine zentrale Rolle. So wird Übersetzung in ihrer Materialität präsent, in den Wörterbüchern und Stiften der Protagonistin, mit denen sie nach und nach das armenische Alphabet entziffert. *Das achte Leben (Für Brillka)* stellt Fragen nach der Identität des Individuums als Teil einer Familie und einer Gesellschaft, für die Übersetzung als ein Interpretationsprozess fungiert, so dass die Selbstübersetzung ein emanzipatorisches Potenzial aufzeigt. Für die Figuren in Olga Grjasnowas *Die juristische Unschärfe einer Ehe* hingegen spielt Übersetzung bereits im Alltag eine entscheidende Rolle, da die drei Protagonist*innen abwechselnd in Situationen geraten, in denen sie die jeweilige Sprache nicht beherrschen und auf die fiktionalen Übersetzenden angewiesen sind, die ihre übersetzte Welt beleben.

Gemeinsam ist den vier Werken, dass sie auf den ersten Blick monolingual erscheinen, obwohl die Erzählungen nur wenig Deutsch enthalten. Veremejs Berlin-Roman weist den höchsten Anteil an Deutsch auf, während es in Poladjans Roman komplett ausbleibt, obwohl die Protagonistin dieses Textes als einzige der Hauptfiguren in Deutschland geboren wurde. In *Das achte Leben (Für Brillka)* und *Die juristische Unschärfe einer Ehe* hingegen ist Deutsch zwar nicht gänzlich ausgeschlossen, aber die Sprache existiert in diesen Texten neben den verschiedenen anderen Sprachen der Figuren und spielt nur eine marginale Rolle.

Diese Studie hat die Grundlagen für eine translatorische Lektüre gelegt. Durch die Analyse der in diesem Korpus enthaltenen Romane als übersetzte Welten wurde der Schwerpunkt auf den Inhalt der Texte selbst gelenkt. Die Ergebnisse dieser Arbeit ließen sich darüber hinaus durch diachrone Untersuchungen, die sowohl die Produktion als auch die Rezeption der Texte und gegebenenfalls ihrer Übersetzungen in den Blick nehmen, gewinnbringend ergänzen. Um den Horizont dieser Forschung zu erweitern, könnte eine literatursoziologische Perspektive auf exkludierte Mehrsprachigkeit besonders fruchtbar sein, um die Produktion und Vermarktung mehrsprachiger Texte zu beleuchten. Eine solche Analyse könnte unter anderem verschiedene Tendenzen in der Produktion mehrsprachiger Literatur bestätigen, die aus einer klassischen literaturwissenschaftlichen Perspektive schwer zu erkennen sind. Eine Analyse, die die verschiedenen Übersetzungen der Romane berücksichtigt, würde zudem den Ausgangstext als Original weiter destabilisieren, indem sie verschiedene Interpretationen nebeneinanderstellt. Als Pendant zur sogenannten Auslandsgermanistik würde hier die ›Inlandsgermanistik‹ den Blick nach außen richten, um die zeitgenössische Wahrnehmung der deutschen Kultur in den Vordergrund zu bringen. Auf diese Weise ließe sich herausfinden, welches Bild durch die übersetzte deutschsprachige Literatur im Ausland vermittelt wird.

In der Studie wurde ein literarisches Textkorpus untersucht, das bisher weniger erforscht wurde als Texte mit ähnlicher Thematik aus anderen Migrant*innengruppen. Es würde sich lohnen, auch in der Germanistik mehr Texte, die sich mit den Kulturen der ehemaligen Sowjetunion auseinandersetzen, zu untersuchen. Auch wenn die lokalen Kulturen der verschiedenen Länder sehr unterschiedlich sind, gibt es aufgrund dieser Erfahrung der Sowjetzeit doch Überschneidungen, die, wie die Analysen hier gezeigt haben, die kulturellen Raster dieser Regionen immer noch beeinflussen. Dies ist auch insofern interessant, als ein Teil des heutigen Deutschlands stark von der Er-

fahrung des Sozialismus geprägt ist, wie auch die Analyse von Nellja Veremejs *Berlin liegt im Osten* zeigt.

Wie schon Nora Isterheld festgestellt hatte, sind Frauen bei den russischstämmigen Autor*innen in Deutschland auf dem Literaturmarkt besonders präsent (vgl. Isterheld 2017, 21). Eine weitere Studie könnte der Frage nachgehen, ob sich diese Feststellung auch für Autor*innen aus der gesamten ehemaligen Sowjetunion beobachten lässt. Aus der Perspektive der Gender Studies könnte nach der geschlechtsspezifischen Bedeutung des Schreibens in der Fremdsprache gefragt werden. Was sich vor allem in *Berlin liegt im Osten* und *Das achte Leben (Für Brillka)* als Thema herauskristallisiert hat, nämlich dass das Schreiben in der Fremdsprache ein emanzipatorisches Potenzial birgt, könnte durch die Analyse eines erweiterten Korpus untersucht werden.

Die Anwendung empirischer Methoden des Reader-Response und des Distant Reading würde weitere Perspektiven und Einsichten für eine translatorische Lektüre ermöglichen. So könnte eine rezeptionsästhetische Untersuchung von Textrezensionen durchgeführt werden, die die Wahrnehmung von Texten in unterschiedlichen Kontexten erklärt. Empirisch wäre zunächst zu prüfen, ob die exkludierte Mehrsprachigkeit von den Lesenden überhaupt wahrgenommen wird oder ob sie tatsächlich unsichtbar ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Mit qualitativen ethnografischen Forschungsmethoden könnte das mehrsprachige Schreiben von Autor*innen untersucht werden, um der Frage nachzugehen, wo die Entscheidungen über den Grad der Mehrsprachigkeit und Übersetzbarkeit eines Textes stattfinden – beim Schreibprozess? Im Gespräch mit den Verlagsredakteur*innen? Dabei könnte auch geprüft werden, ob sich im deutschsprachigen Raum tatsächlich beobachten lässt, dass Autor*innen im Laufe ihrer Karriere dazu neigen, zunehmend einsprachige Texte zu schreiben. Dies würde die vorliegende Studie insofern ergänzen, als nicht nur der kulturelle Kontext dessen, was sich in den Texten widerspiegelt, diskutiert würde, sondern auch die Produktionsbedingungen der Texte, um der Tatsache Rechnung zu tragen, dass Texte nicht nur um ihrer selbst willen existieren, sondern auch von ihrem Entstehungskontext beeinflusst sind.

Die vorliegende Studie hat gezeigt, dass es notwendig ist, hinter das Offensichtliche zu blicken und sich des Nicht-Offensichtlichen bewusst zu werden. So begeisternd die ästhetischen Qualitäten eines Textes auch sein mögen, hat die Konzentration auf die sichtbaren Ausnahmen bisher auch eine ausschließende Wirkung gehabt, indem sie die Präsenz der weniger sichtbaren Mehrheit übersehen hat. Insofern spielt die translatorische Lektüre eine Schlüssel-

rolle bei der Erschließung unsichtbarer Sprachen in literarischen Texten. Dieser Aspekt hat auch eine politische Dimension: Er erfordert eine grundlegende Neubewertung unseres Umgangs mit Texten, die eine Überwindung des methodologischen Nationalismus anstreben muss. Nur so kann der gelebten Mehrsprachigkeit, die der Realität der meisten Menschen auf der Welt entspricht und sich entsprechend in literarischen Texten widerspiegelt, in der Literaturwissenschaft Rechnung getragen werden.

8. Quellenverzeichnis

8.1 Primärtextsiglen

AL Haratischwili, Nino. 2014. *Das achte Leben (Für Brilka)*.

BO Veremej, Nellja. 2013. *Berlin liegt im Osten*.

HL Poladjan, Katerina. 2019. *Hier sind Löwen*.

JU Grjasnowa, Olga. 2014. *Die juristische Unschärfe einer Ehe*.

8.2 Primärtexte

Grjasnowa, Olga. 2014. *Die juristische Unschärfe einer Ehe*. München: Carl Hanser.

Haratischwili, Nino. 2014. *Das achte Leben (Für Brilka)*. Frankfurt a.M.: Frankfurter Verlagsanstalt.

Poladjan, Katerina. 2019. *Hier sind Löwen: Roman*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Veremej, Nellja. 2013. *Berlin liegt im Osten*. Salzburg: Jung und Jung.

8.3 Literaturverzeichnis

Acker, Marion, Anne Fleig und Matthias Lüthjohann, Hg. 2019. *Affektivität und Mehrsprachigkeit: Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

Adair, Gigi, Rebecca Fasselt und Carly McLaughlin, Hg. 2024. *The Routledge Companion to Migration Literature*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003270409>.

- »Adelbert-von-Chamisso-Preis der Robert Bosch Stiftung«. o.J. *Robert Bosch Stiftung*. <https://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung> (Zugriff am 11.04.2025).
- »Adelbert-von-Chamisso-Preis soll eingestellt werden. War's das?« 20. Sep. 2016. *Börsenblatt*. https://www.boersenblatt.net/2016-09-20-artikel-war_s_das_-adelbert-von-chamisso-preis_soll_eingestellt_werden.1238172.html (Zugriff am 11.04.2025).
- Adelson, Leslie A. 2003. »Against Between: A Manifesto«. *New Perspectives on Turkey* 29, S. 19–36. <https://doi.org/10.1017/S0896634600006099>.
- Adelson, Leslie A. 2005. *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave Macmillan.
- Albrecht, Monika. 2016. »On the Invention of an ›Essentialist View of Culture‹: Thinking Outside the Prevalent Cultural Studies Discourse on Culturally and Ethnically Heterogeneous Germany«. *The German Quarterly* 89.4, S. 395–410. <https://doi.org/10.1111/gequ.12011>.
- Apter, Emily. 2006. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400841219>.
- Apter, Emily. 2010. »Philosophical Translation and Untranslatability: Translation as Critical Pedagogy«. *Profession*, S. 50–63.
- Apter, Emily. 2013. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London, New York: Verso.
- Apter, Emily. 2022. »Tasks of the Spivakian Translator«. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 45.1, S. 1–9.
- Arndt, Susan, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer. 2007. *Exophonie: Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Arnold, Heinz Ludwig, Hg. 2006. *Literatur und Migration*. München: Text + Kritik.
- Arrojo, Rosemary. 2017. *Fictional Translators: Rethinking Translation Through Literature*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315738727>.
- Asaad, Hend. 2021. »Berlin als Literarischer Chronotopos in Nellja Veremejs *Berlin liegt im Osten* (2013) und Sonallah Ibrahims *Berlin* 69 (2014)«. *The German Quarterly* 94.3, S. 332–349. <https://doi.org/10.1111/gequ.12198>.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths und Helen Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203402627>.
- Attridge, Derek. 2021. »Untranslatability and the Challenge of World Literature: A South African Example«. In: *The Work of World Literature*. Hg. von

- Francesco Giusti und Benjamin Lewis Robinson. Berlin: ICI Berlin Press, S. 25–55. https://doi.org/10.37050/ci-19_02.
- Aumüller, Matthias. 2020. »Migration und Literatur. Überlegungen zum motiv- und gattungsbildenden Potenzial des Migrationsbegriffs als Bestandteil des Kompositums »Migrationsliteratur««. In: *Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum*. Hg. von Matthias Aumüller und Weertje Willms. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 3–23. https://doi.org/10.30965/9783846765241_002.
- Aumüller, Matthias und Weertje Willms, Hg. 2020. *Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum*. Paderborn: Wilhelm Fink. <https://doi.org/10.30965/9783846765241>.
- Auteri, Laura, Natascia Barrale, Arianna Di Bella und Sabine Hoffmann, Hg. 2023. *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)*. Bd. 2. Bern: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b20759>.
- Babel, Reinhard. 2015. *Translationsfiktionen: zur Hermeneutik, Poetik und Ethik des Übersetzens*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839432204>.
- Bachmann-Medick, Doris, Hg. 2004. *Kultur als Text: die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. 2., aktualisierte Aufl. Tübingen: Francke.
- Bachmann-Medick, Doris. 2009. »Introduction: The Translational Turn«. *Translation Studies* 2.1, S. 2–16. <https://doi.org/10.1080/14781700802496118>.
- Bachmann-Medick, Doris. 2012a. »Culture as Text: Reading and Interpreting Cultures«. In: *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Hg. von Birgit Neumann und Ansgar Nünning. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 99–118. <https://doi.org/10.1515/9783110227628.99>.
- Bachmann-Medick, Doris. 2012b. »Translation – A Concept and Model for the Study of Culture«. In: *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Hg. von Birgit Neumann und Ansgar Nünning, S. 23–43. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Bachmann-Medick, Doris. 2014. »From Hybridity to Translation: Reflections on Travelling Concepts«. In: *The Trans/National Study of Culture: A Translational Perspective*. Hg. von Doris Bachmann-Medick. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 119–136. <https://doi.org/10.1515/9783110333800.119>.
- Bachmann-Medick, Doris. 2016. *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110402988>.

- Bachmann-Medick, Doris. 2017. »Übersetzung zwischen den Zeiten – ein travelling concept?« *Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte* 67.1, S. 21–43. <https://doi.org/10.7788/saeculum-2017-0104>.
- Bachmann-Medick, Doris. 2018. »Migration as Translation«. In: *Migration: Changing Concepts, Critical Approaches*. Hg. von Doris Bachmann-Medick und Jens Kugele. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 273–293. <https://doi.org/10.1515/9783110600483-015>.
- Bachmann-Medick, Doris und Jens Kugele, Hg. 2018. *Migration, Changing Concepts, Critical Approaches*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110600483>.
- Baer, Brian James. 2020. »From Cultural Translation to Untranslatability«. *Alif: Journal of Comparative Poetics* 40, S. 139–163. <https://www.jstor.org/stable/26924869>.
- Baer, Brian James. 2022. »Untranslatability and the Cold War: Theory in Context«. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 45.1, S. 17–24.
- Bal, Mieke. 2009. »Working with Concepts«. *European Journal of English Studies* 13.1, S. 13–23. <https://doi.org/10.1080/13825570802708121>.
- Bassnett, Susan. 2002. *Translation Studies*. 3. Aufl. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203427460>.
- Bassnett, Susan. 2011. »From Cultural Turn to Translational Turn: A Transnational Journey«. In: *Literature, Geography, Translation: Studies in World Writing*. Hg. von Stefan Helgesson, Cecilia Alvstad und David Watson. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, S. 67–80.
- Bassnett, Susan. 2014. *Translation*. London: Routledge.
- Bassnett, Susan und David Damrosch. 2016. »Introduction«. *Journal of World Literature* 1.3, S. 295–298. <https://doi.org/10.1163/24056480-00103001>.
- Bassnett, Susan und André Lefevere, Hg. 1995. *Translation, History and Culture*. London: Cassell.
- Bassnett, Susan und André Lefevere. 1998. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bauer, Theodora, Isabel Fargo Cole und Roman Ehrlich et al. 2021. »Deutsche Literatur – Global: Stimmen und Positionen der Gegenwartsliteratur«. *The German Quarterly* 94.1. Hg. von Andreas Martin Widmann, S. 1–48. <https://doi.org/10.1111/gequ.12160>.
- Baumberger, Christina. 2017. »Autoren-Übersetzer. Poetik der Mehrsprachigkeit und Übersetzung seit 2000«. In: *Gegenwart schreiben: zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Hg. von Corina Caduff und Ulrike Vedder. Pader-

- born: Wilhelm Fink, S. 199–208. https://doi.org/10.30965/9783846759189_019.
- Beecroft, Alexander. 2008. »World Literature without a Hyphen: Towards a Typology of Literary Systems«. *New Left Review* 54 (Nov.-Dez. 2008), S. 87–100.
- Ben-Ari, Nitsa, Patricia Godbout, Klaus Kaindl und Shaul Levin, Hg. 2016. *Beyond Transfiction: Translators and (Their) Authors. Special Issue of Translation and Interpreting Studies* 11.3.
- Benjamin, Walter. (1923) 1991. »Die Aufgabe des Übersetzers«. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV/I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–21.
- Beridze, Irine. 2025. Neuere Migrationsliteratur: Transkulturelle Poetiken ost-europäischer Gedächtnisse nach 2010. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839474853>.
- Berking, Sabine. 7. Juni 2013. »Nellja Veremej: Berlin liegt im Osten: Wem der Osten noch am Gaumen klebt«. *FAZ.net*. <https://www.faz.net/1.2207057> (Zugriff am 11.04.2025).
- Berking, Sabine. 28. Feb. 2021. »Der große Bruder Russland: Der Osten in mir«. *Die Tageszeitung*. <https://taz.de/!5752277/> (Zugriff am 11.04.2025).
- Berman, Nina. 2008. »On the Relevance of Comparative Cultural Knowledge for German Literary Studies«. *The German Quarterly* 78.2, S. 243–245. <https://doi.org/10.1111/j.1756-1183.2005.tb00014.x>.
- »Beyond Transfiction: Translators and (Their) Authors«. o.J. http://humanities1.tau.ac.il/tirgum_eng/index.php/component/content/article/5144-main/33-welcome (Zugriff am 11.04.2025).
- Bhabha, Homi K. 2012. *The Location of Culture*. 2. Aufl. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203820551>.
- Bildungsstätte Anne Frank. 23. Okt. 2020. »Textland Salon Macht.Worte.Widerworte – Sprechen über Rassismus«. YouTube. Video, 1:56:55. <https://www.youtube.com/watch?v=fnwvmUaLMQE> (Zugriff am 11.04.2025).
- Blum-Barth, Natalia. 2015. »Einige Überlegungen zur literarischen Mehrsprachigkeit, ihrer Form und Erforschung – Zur Einleitung«. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6.2, S. 11–16. <https://doi.org/10.14361/zig-2015-0204>.
- Blum-Barth, Natalia. 2021. *Poetik der Mehrsprachigkeit Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Bonfiglio, Thomas Paul. 2013. »Inventing the Native Speaker«. *Critical Multilingualism Studies* 1.2, S. 29–58.
- Borrero, Mauricio. 2017. »Sport in Russia and Eastern Europe«. In: *The Oxford Handbook of Sports History*. Hg. von Robert Edelman und Wayne Wilson. Ox-

- ford: Oxford University Press, S. 319–330. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199858910.013.25>.
- Boucher, Marie-Christine. 2022. »Cultural Translation as a Poetics of Movement«. In: *Passages: Moving beyond Liminality in the Study of Literature and Culture*. Hg. von Elizabeth Kovach, Jens Kugele und Ansgar Nünning. London: UCL Press, S. 89–102. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2k615mb.11>.
- Boucher, Marie-Christine. 2024. »Multilingual Lifeworlds and Textual Monolingualism: Pseudotranslation in Katerina Poladjan, Olga Grjasnowa, and Nino Haratischwili«. *Studies in 20th & 21st Century Literature* 48.1, Beitrag 8. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.2253>.
- Braese, Stephan. 2024. Handbuch Deutschsprachig-Jüdische Literatur seit der Aufklärung Bd. 3: Sprachkulturen. Berlin, Heidelberg: Springer. <https://doi.org/978-3-662-67563-2>.
- Brandt, Bettina. 2006. »Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller«. In: *Literatur und Migration*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Text + Kritik, S. 74–83.
- Brandt, Bettina und Yasemin Yildiz, Hg. 2022. *Tales That Touch: Migration, Translation, and Temporality in Twentieth- and Twenty-First-Century German Literature and Culture*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110778922>.
- Buden, Boris. 2004. *Der Schacht von Babel: Ist Kultur übersetzbar?* Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Buden, Boris, Stefan Nowotny, Sherry Simon, Ashok Bery und Michael Cronin. 2009. »Cultural Translation: An Introduction to the Problem, and Responses«. *Translation Studies* 2.2, S. 196–219. <https://doi.org/10.1080/14781700902937730>.
- Bukow, Wolf-Dietrich, Erol Yildiz und Marc Hill, Hg. 2015. *Nach der Migration: postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- Bürger-Koftis, Michaela, Hg. 2010. *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien: Praesens.
- Caduff, Corina. 2017. »Mehrsprachigkeit, Dialekt und Mündlichkeit«. In: *Gegenwart schreiben: zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Hg. von Corina Caduff und Ulrike Vedder. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 187–197. https://doi.org/10.30965/9783846759189_018.
- Caduff, Corina und Ulrike Vedder, Hg. 2017. *Gegenwart schreiben: zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Paderborn: Wilhelm Fink. https://doi.org/10.30965/9783846759189_002.

- Campanioni, Chris. 2022. »Silence as Noise: The Resistance of Translation; Translation as Resistance«. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 45.1, S. 72–81.
- »can«. o.J. *Wiktionary.org*. <https://en.wiktionary.org/wiki/can#Azerbaijani> (Zugriff am 11.04.2025).
- Casanova, Pascale. 1999. *La République mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil.
- Casanova, Pascale. 2007. »Principles of a History of World Literature«. In: *Transatlantic Literary Studies*. Hg. von Susan Manning und Andrew Taylor. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 65–72. <https://doi.org/10.1515/9781474470674-013>.
- Cassin, Barbara, Hg. 2004. *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Le Robert, Seuil.
- Chakrabarty, Dipesh. 2007. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. 2. Aufl. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400828654>.
- Cheah, Pheng. 2014. »World against Globe: Toward a Normative Conception of World Literature«. *New Literary History* 45.3, S. 303–329. <https://doi.org/10.1353/nlh.2014.0021>.
- Chiellino, Carmine Gino, Hg. 2007. *Interkulturelle Literatur in Deutschland: ein Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05264-3>.
- Ciribuco, Andrea und Anne O'Connor. 2022. »Translating the Object, Objects in Translation: Theoretical and Methodological Notes on Migration and Materiality«. *Translation and Interpreting Studies* 17.1, S. 1–13. <https://doi.org/10.1075/tis.00052.int>.
- Comrie, Bernard. 1981. *The Languages of the Soviet Union*. Cambridge: Cambridge University Press.
- »Conference on Fictional Translators in Literature and Film«. o.J. <https://transfiction.univie.ac.at/home/index.htm> (Zugriff am 11.04.2025).
- Cornejo, Renata, Slawomir Piontek und Izabela Sellmer, Hg. 2014. *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Wien: Praesens.
- Cornejo, Renata, Gesine Lenore Schiewer und Manfred Weinberg, Hg. 2020. *Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839450413-fm>.

- Cramer, Rahel, Jara Schmidt und Jule Thiemann. 2023. *Postmigrant Turn: Postmigration als kulturwissenschaftliche Analysekatgorie*. Berlin: Neofelis.
- Cronin, Michael. 2000. *Across the Lines: Travel, Language, Translation*. Cornwall: Cork University Press.
- Cronin, Michael. 2006. *Translation and Identity*. London: Routledge.
- Cronin, Michael und Sherry Simon. 2014. »Introduction: The City as Translation Zone«. *Translation Studies* 7.2, S. 119–132. <https://doi.org/10.1080/14781700.2014.897641>.
- Damrosch, David. 2003. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691188645>.
- Damrosch, David. 2009. *How to Read World Literature*. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell.
- »Dāvāja Māriņa«. o.J. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Dāvāja_Māriņa.
- Delabastita, Dirk und Rainier Grutman. 2005. »Fictional Representations of Multilingualism and Translation«. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 4, S. 11–34. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v4i.124>.
- Dembeck, Till. 2017a. »Multilingual Philology and National Literature: Re-Reading Classical Texts«. *Critical Multilingualism Studie* 5.3, S. 2–12.
- Dembeck, Till. 2017b. »There Is No Such Thing as a Monolingual Text! New Tools for Literary Scholarship«. *Polyphonie.at*. www.polyphonie.at/?op=publicationplatform&sub=viewcontribution&contribution=105 (Zugriff am 11.04.2025).
- Dembeck, Till. 2020. »Es gibt keine einsprachigen Texte! Ein Vorschlag für die Literaturwissenschaft«. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 11.1, S. 163–176. <https://doi.org/10.14361/zig-2020-110111>.
- Dembeck, Till und Georg Mein. 2014. *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Dembeck, Till und Rolf Parr, Hg. 2017. *Literatur und Mehrsprachigkeit: ein Handbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- »Der Fluch der Schokolade«. 01. Feb. 2019. *Frankfurter Rundschau*. <https://www.fr.de/kultur/literatur/fluch-schokolade-11647533.html> (Zugriff am 09.09.2022).
- Dizdar, Dilek. 2009. »Translational Transitions: ›Translation Proper‹ and Translation Studies in the Humanities«. *Translation Studies* 2.1, S. 89–102. <https://doi.org/10.1080/14781700802496274>.

- Doerry, Martin. 4. Feb. 2017. »Schiller war Komponist«. Die Krise der Germanistik«. *Der Spiegel*, S. 104.
- Dols, Gabriel und Caterina Calafat. 2020. »Cultural Translation, Universality and Emancipation«. *The International Journal of Translation and Interpreting Research* 12.2, S. 92–105. <https://doi.org/10.12807/ti.11222.2020.a08>.
- Drori, Danielle. 2020. »Tightrope Walkers: Jacqueline Shohet Kahanoff and Naïm Kattan as ›Translated Men««. *Dibur Literary Journal* 8, S. 43–53.
- Eichberg, Henning. 2009. »Body Culture«. In: *Routledge Companion to Sports History*. Hg. von Steven W. Pope. London: Routledge, S. 162–181.
- elhariry, yasser und Rebecca L. Walkowitz. 2021. »The Postlingual Turn«. *SubStance* 50.1, S. 3–9. <https://doi.org/10.1353/sub.2021.0000>.
- Ellis, Elizabeth. 2006. »Monolingualism: The Unmarked Case«. *Estudios de Sociolingüística* 7.2, S. 173–196. <https://doi.org/10.1558/sols.v7i2.173>.
- Erll, Astrid. 2017. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05495-1>.
- Ette, Ottmar. 2005. *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ette, Ottmar. 2016. *Writing-between-Worlds: TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode*. Übers. von Vera M. Kutzinski. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110462876>.
- Ette, Ottmar. 2023. »ZwischenWeltenSchreiben in den Literaturen der Welt. Europa und die Literaturen ohne festen Wohnsitz«. In *Transnationale Literaturen und Literaturtransfer im 20. und 21. Jahrhundert: Plurilinguale und interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. von Matteo Anastasio, Margot Brink, Lisa Dauth, Andrew Erickson, Isabelle Leitloff und Jan Rhein. Bielefeld: transcript, S. 51–62. <https://doi.org/10.1515/9783839464717-006>.
- Ette, Ottmar und Uwe Wirth, Hg. 2014. *Nach der Hybridität: Zukünfte der Kulturtheorie*. Berlin: Walter Frey.
- Even-Zohar, Itamar. 1990a. *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press.
- Even-Zohar, Itamar. 1990b. »The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem«. *Poetics Today* 11.1, S. 45–51. <https://doi.org/10.2307/1772668>.
- Even-Zohar, Itamar. 1990c. »Translation and Transfer«. *Poetics Today* 11.1, S. 73–78. <https://doi.org/10.2307/1772670>.
- Even-Zohar, Itamar. 2003. »Culture Repertoire and Transfer«. In: *Translation Translation*. Hg. von Susan Petrilli. Amsterdam, New York: Rodopi, S. 425–431. https://doi.org/10.1163/9789004490093_027.

- Feuerstack, Aljoscha. 20. Apr. 2018. »Die russische Sprache und ihre Lerner. Russland 2.0: Das Land durch seine Sprache und Medien verstehen«. <https://hooou-russland.blogs.uni-hamburg.de/die-russische-sprache-und-ihre-lerner/> (Zugriff am 11.04.2025).
- Finkelstein, Miriam. 2018. »Russisch-translinguale Gegenwartsliteratur als Weltliteratur«. In: *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – hybride Konstellationen*. Hg. von Diana Hitzke und Miriam Finkelstein. Innsbruck: Innsbruck University Press, S. 189–214.
- Finkelstein, Miriam. 2021. »From German into Russian and Back. Russian-German Translingual Literature«. In: *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*. Hg. von Steven G. Kellman und Natasha Lvovich. New York: Routledge, S. 188–199. <https://doi.org/10.4324/9780429298745-20>.
- Fleig, Anne. 15. Dez. 2018. *Berliner Futur*. SFB Affective Societies. <https://affective-societies.de/2018/sfb-1171/berliner-futur/> (Zugriff am 11.04.2025).
- Fleig, Anne. 2019. »Shared and Divided Feelings in Translingual Texts of Emine Sevgi Özdamar Performativity and Affective Relationality of Language, Writing and Belonging«. In: *Analyzing Affective Societies: Methods and Methodologies*. Hg. von Antje Kahl. London: Routledge, S. 230–245. <https://doi.org/10.4324/9780429424366-13>.
- Fleig, Anne. 2021. »So deutsch wie Kafka« – Diversität und Zugehörigkeit in der Literatur und im literarischen Feld«. In: *Umkämpfte Vielfalt: affektive Dynamiken institutioneller Diversifizierung*. Hg. von Hansjörg Dilger und Matthias Warstat. Frankfurt: Campus, S. 208–226. <https://doi.org/10.12907/978-3-593-44772-8>.
- Fleig, Anne und Christian von Scheve, Hg. 2020. *Public Spheres of Resonance: Constellations of Affect and Language*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429466533>.
- Foroutan, Naika. 2019. *Die postmigrantische Gesellschaft: Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839442630>.
- Frittella, Francesca Maria. 2017. »Cultural and Linguistic Translation of the Self: A Case Study of Multicultural Identity Based on Eva Hoffman's *Lost in Translation*«. *Open Cultural Studies* 1.1, S. 369–379. <https://doi.org/10.1515/culture-2017-0034>.
- Fuchs, Martin. 2009. »Reaching out; or, Nobody Exists in One Context Only. Society as Translation«. *Translation Studies* 2.1, S. 21–40. <https://doi.org/10.1080/14781700802496191>.

- Geulen, Eva. 17. Feb. 2017. »Für die Einzelsprachlichkeit der Literatur. Nebenbemerkung zum jüngsten Streit um die Germanistik«. *ZfL BLOG*. <https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2017/02/17/eva-geulen-fuer-die-einzelsprachlichkeit-der-literatur-nebenbemerkung-zum-juengsten-streit-um-die-germanistik/> (Zugriff am 11.04.2025).
- Giusti, Francesco und Benjamin Lewis Robinson, Hg. 2021. *The Work of World Literature*. Berlin: ICI Berlin Press. https://doi.org/10.37050/ci-19_01.
- Glesener, Jeanne. 2014. »Zum Konzept der ›étrange langue‹ von Jean Portante. Überlegungen zur sprachinternen Mehrsprachigkeit«. In: *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Hg. von Till Dembeck und Georg Mein. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 323–341.
- Glesener, Jeanne. 2019. »Kleine Literaturen: Eine Übersicht der Begrifflichkeiten«. In: *Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext*. Hg. von Andreas Leben und Alenka Koron. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 47–62.
- Godard, Barbara. 1989. »Theorizing Feminist Discourse/Translation«. *Tessera* 6, S. 42–53. <https://doi.org/10.25071/1923-9408.23583>.
- Godbout, Patricia. 2014. »Fictional Translators in Québec Novels«. In: *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Hg. von Klaus Kaindl und Karlheinz Spitzl. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 177–188. <https://doi.org/10.1075/btl.110.12god>.
- Goebel, Rolf J., Jane V. Curran, Christophe Fricker und Katherine Faull. 2008. »The Role of Translation in German Studies, Responses«. *The German Quarterly* 81.4, S. 489–492. <https://doi.org/10.1111/j.1756-1183.2008.00033.x>.
- Göktürk, Deniz. 2022. »Beyond Fidelity and Treason: On the Ironic Poetics of Translation«. In: *Tales That Touch: Migration, Translation, and Temporality in Twentieth- and Twenty-First-Century German Literature and Culture*. Hg. von Bettina Brandt und Yasemin Yildiz. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 139–164. <https://doi.org/10.1515/9783110778922>.
- Göktürk, Deniz, David Gramling und Anton Kaes, Hg. 2007. *Germany in Transit: Nation and Migration, 1955–2005*. Berkeley: University of California Press.
- Goodman, Nelson. 1978. *Ways of Worldmaking*. Hassocks: The Harvester Press. <https://doi.org/10.5040/9781350928558>.
- Gramling, David. 2016. *The Invention of Monolingualism*. New York: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501318078>.
- Grjasnowa, Olga. 2020. »Literarische (Mehr)Sprachreflexionen«. In: *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*. Hg. von Barbara Siller und Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 49–67.

- Grob, Andrea, Boris Zink und Thomas Previšić, Hg. 2014. *Erzählte Mobilität im östlichen Europa: (post-)imperiale Räume zwischen Erfahrung und Imagination*. Tübingen: Francke.
- Grugger, Helmut. 2021. »Zum Begriff des Generationenromans«. In: *Der Generationenroman*. Hg. von Helmut Grugger und Johann Holzner. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1–17. <https://doi.org/10.1515/9783110612356-001>.
- Grugger, Helmut und Johann Holzner, Hg. 2021. *Der Generationenroman*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110612356>.
- Grutman, Rainier. 2023. »The Missing Link: Modeling Readers of Multilingual Writing«. *Journal of Literary Multilingualism* 1.1, S. 15–36. <https://doi.org/10.1163/2667324X-20230103>.
- Gunkel, Katrin. 2020. *Poesie und Poetik translingualer Vielfalt: zum Englischen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Wien: Praesens.
- Haddad, Samir. 2021. »Questions of the Foreigner in *Of Hospitality*«. *Poetics Today* 42.1, S. 67–83. <https://doi.org/10.1215/03335372-8752629>.
- Haines, Brigid. 2007. »German-Language Writing from Eastern and Central Europe«. In: *Contemporary German Fiction: Writing in the Berlin Republic*. Hg. von Stuart Taberner. Cambridge: Cambridge University Press, S. 215–229. <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511485886.013>.
- Hanenberg, Peter. 2018. *Cognitive Culture Studies*. Lissabon: Universidade Católica Editora.
- Hansen, Julie. 2024. *Reading Novels Translingually: Twenty-First-Century Case Studies*. Boston: Academic Studies Press. <https://doi.org/10.1515/9798887193861>.
- Haratischvili, Nino. 2019. *The Eighth Life (For Brillka)*. Melbourne, London: Scribner.
- »Nino Haratischvili«. o.J. *Grenzgänger*. <https://grenzgaengerprogramm.de/autor/haratischvili-nino> (Zugriff am 11.04.2025).
- Hausbacher, Eva. 2009. *Poetik der Migration: transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Hausbacher, Eva. 2016. »On the Slate of Memory: Postcolonial Strategies in Transcultural (Migration) Literature«. In: *Postcolonial Slavic Literatures After Communism*. Hg. von Klavdia Smola und Dirk Uffelmann. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 411–432. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-06149-9>.
- Hausbacher, Eva. 2019. »Transnationale Schreibweisen in der Migrationsliteratur«. In: *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Hg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 187–202. <https://doi.org/10.1515/9783110340532>.

- Heimböckel, Dieter und Iulia-Karin Patrut. 2021. »Poetiken der Interkulturalität: Einführung in das Thema«. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 12.1, S. 9–22. <https://doi.org/10.14361/zig-2021-120103>.
- Helgesson, Stefan, Yvonne Lindqvist und Annika Mörte Alling, Hg. 2018. *World Literatures: Exploring the Cosmopolitan-Vernacular Exchange*. Stockholm: Stockholm University Press. <https://doi.org/10.16993/bat>.
- Helgesson, Stefan, Birgit Neumann und Gabriele Rippl, Hg. 2020. *Handbook of Anglophone World Literatures*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110583182-003>.
- Herman, David. 2009. »Narrative Ways of Worldmaking«. In: *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Hg. von Sandra Heinen und Roy Sommer, S. 71–87. Berlin, New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110222432.71>.
- Hermann, Elisabeth, Carrie Smith-Prei und Stuart Taberner, Hg. 2015. *Transnationalism in Contemporary German-language Literature*. Rochester: Camden House. <https://doi.org/10.1515/9781782045694>.
- Hermans, Theo. 1996. »The Translator's Voice in the Translated Narrative«. *Target* 8.1, S. 23–48. <https://doi.org/10.1075/target.8.1.03her>.
- Hiddleston, Jane und Wen-chin Ouyang, Hg. 2021. *Multilingual Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501360121.ch-1>.
- Hitzke, Diana. 27. März 2017a. *Literatur und Migration*. Nomadisches Schreiben. <https://nomadlit.hypotheses.org/10> (Zugriff am 11.04.2025).
- Hitzke, Diana. 2017b. »Warum Einzelsprachlichkeit?« *Undercurrents ~ Forum für Linke Literaturwissenschaft* 10, S. 1–8. <http://undercurrentsforum.com/index.php/undercurrents/article/view/69>.
- Hitzke, Diana. 2019. *Nach der Einsprachigkeit: Slavisch-deutsche Texte transkulturell*. Frankfurt a.M.: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b16372>.
- Hitzke, Diana und Miriam Finkelstein, Hg. 2018. *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – hybride Konstellationen*. Innsbruck: Innsbruck University Press.
- Hodaie, Nazli und Michael Hofmann, Hg. 2024. *Postmigrantische Literatur: Grundlagen, Analysen, Positionen*. Berlin, Heidelberg: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-69953-9>.
- Hoffman, Eva. 1989. *Lost in Translation: A Life in a New Language*. New York: E.P. Dutton.
- Horvat, Vesna Kondrič, Hg. 2017. *Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur: Entgrenzung durch Kulturtransfer und Migration*. Wiesbaden: J.B. Metzler.

- International Conference on Transfiction 4: Images as Translational Fictions*. O. J. https://www.aconf.org/conf_100255.International_Conference_on_Transfiction_4_Images_as_Translational_Fictions.html (Zugriff am 11.04.2025).
- »Interviews: »Hätte ich diesen Roman in Armenien geschrieben, wäre es ein anderes Buch geworden««. o.J. *Hundertvierzehn. Das literarische Online-Magazin des S. Fischer Verlags*. Frankfurt a.M.: S. Fischer. <https://www.fischerverlage.de/magazin/interviews/katerina-poladjan-roman-armenien-schreiben> (Zugriff am 11.04.2025).
- Isterheld, Nora. 2017. »In der Zugluft Europas«: zur deutschsprachigen Literatur russischstämmiger AutorInnen. Bamberg: University of Bamberg Press.
- Jandl, Paul. 8. Juni 2022. »Ende der Willkommenskultur: Österreich beklagt deutsche Hegemonie«. *Neue Zürcher Zeitung. Feuilleton*. <https://www.nzz.ch/feuilleton/ende-der-willkommenskultur-oesterreich-beklagt-deutsche-hegemonie-ld.1686537> (Zugriff am 11.04.2025).
- Kadiu, Silvia. 2019. *Reflexive Translation Studies: Translation as Critical Reflection*. London: UCL Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6q5315>.
- Kaindl, Klaus. 2004. *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog am Beispiel der Comiciübersetzung*. Tübingen: Stauffenburg.
- Kaindl, Klaus. 2014. »Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction«. In: *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*. Hg. von Klaus Kaindl und Karlheinz Spitzl. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 1–26. <https://doi.org/10.1075/btl.110.oik.ai>.
- Kaindl, Klaus und Karlheinz Spitzl. 2014. *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.110>.
- Kazmierczak, Madlen. 2016. *Fremde Frauen: zur Figur der Migrantin aus (post)sozialistischen Ländern in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Erich Schmidt. <https://doi.org/10.37307/b.978-3-503-16651-0>.
- Kellman, Steven G. 2000. *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kellman, Steven G. 2020. *Nimble Tongues: Studies in Literary Translingualism*. West Lafayette: Purdue University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhhhdz6>.
- Kellman, Steven G. und Natasha Lvovich, Hg. 2021. *The Routledge Handbook of Literary Translingualism*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429298745>.

- Kerslake, Celia und Asli Goksel. 2014. *Turkish: An Essential Grammar*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203883303>.
- Kharbedi, Malkhaz. 15. Mai 2014. *Stalin's Wine Myth*. 30.05.14. <http://en.vinogre.com/history/stalin%E2%80%99s-wine-myth> (Zugriff am 11.04.2025).
- Kilchmann, Esther. 2012. »Mehrsprachigkeit und Deutsche Literatur: Zur Einführung«. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 3.2, S. 11–18. <https://doi.org/10.14361/zig.2012.0203>.
- Kilchmann, Esther. 2017. »Von der Erfahrung zum Experiment: Literarische Mehrsprachigkeit 2000–2015«. In: *Gegenwart schreiben: zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Hg. von Corina Caduff und Ulrike Vedder. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 177–186. https://doi.org/10.30965/9783846759189_017.
- Kilchmann, Esther. 2023. »Zwischen den Sprachen: Mehrsprachigkeit und Spiele mit Übersetzung in der Literatur«. *ide. Informationen zur Deutschdidaktik: Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule* 47.1, S. 35–43.
- Kim, John Namjun. 2022. »A Betweenness That Beckons: Rhythm and Rhyme in Tawada's Poetic Time«. In: *Tales That Touch: Migration, Translation, and Temporality in Twentieth- and Twenty-First-Century German Literature and Culture*. Hg. von Bettina Brandt und Yasemin Yildiz. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 119–138. <https://doi.org/10.1515/9783110778922>.
- Kireev, Maxim. 31. Dez. 2021. »Weihnachten auf Russisch: abgekupfert und wiederentdeckt«. *mdr.de*. <https://www.mdr.de/nachrichten/welt/osteuropa/ostblogger/weihnachten-in-russland-100.html> (Zugriff am 11.04.2025).
- Kister, Stefan. 28. Juli 2012. »Olga Grjasnowa im Porträt: ›Warum wollen alle immer nur das eine wissen?« *Stuttgarter Zeitung*. <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.olga-grjasnowa-im-portraet-warum-wollen-alle-immer-nur-das-eine-wissen.d1fa2fo8-8f62-42cf-aef2-a5e2f96c5e73.html> (Zugriff am 11.04.2025).
- Kister, Stefan. 2016. *Chamisso-Preis wird eingestellt: Klassenziel erreicht – ohne Auszeichnung*. Stuttgarter Nachrichten. <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.chamisso-preis-wird-eingestellt-klassenziel-erreicht-ohne-auszeichnung.964383b1-3b2c-44e0-98d3-85b7ac2e0388.html> (Zugriff am 11.04.2025).
- Klettenhammer, Sieglinde. 2012. »Gefährliche Erbschaften. Erinnerungstopographien in transkulturellen Familien- und Generationenromanen von Carmen-Francesca Banciu, Zafer Şenocak und Vladimir Vertlib«. In: *Mi-*

- grationsliteraturen in Europa*. Hg. von Eva Binder. Innsbruck: Innsbruck University Press, S. 67–88.
- Koda, Keiko. 2012. »Development of Second Language Reading Skills: Cross-Linguistic Perspectives«. In: *The Routledge Handbook of Second Language Acquisition*. Hg. von Alison Mackey und Susan M. Gass, S. 303–318. London: Routledge.
- Kremnitz, Georg. 2004. *Mehrsprachigkeit in der Literatur: wie Autoren ihre Sprachen wählen; aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation*. Wien: Praesens.
- Kremnitz, Georg. 2015. »Mehrsprachige Autoren und ihre Sprachen: Einige Überlegungen zu einem komplexen Verhältnis«. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6.2, S. 17–32. <https://doi.org/10.14361/zig-2015-0205>.
- Kripper, Denise. 2023. *Narratives of Mistranslation: Fictional Translators in Latin American Literature*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003179986>.
- Kroesen, Stephanie. 2018. *Übertragungsfehler: Verhandlungen von Hybridität bei Feridun Zaimoglu, Yasemin Samdereli und Nuran David Calis – kulturwissenschaftliche und literaturdidaktische Lektüren*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839442289>.
- Large, Duncan, Motoko Akashi und Wanda Józwickowska, Hg. 2018. *Untranslatability: Interdisciplinary Perspectives*. New York: Routledge.
- Leben, Andreas und Alenka Koron, Hg. 2019. *Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Lefevere, André. 1995. »Comparative Literature and Translation«. *Comparative Literature* 47.1, S. 1–10.
- Lefevere, André. 1999. »Composing the Other«. In: *Postcolonial Translation: Theory and Practice*. Hg. von Susan Bassnett. London: Routledge, S. 75–94.
- Lefevere, André. 2017. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Lehmann-Haupt, Carl Friedrich. 1988. *Armenien einst und jetzt*. Hildesheim: Georg Olms.
- Leitloff, Isabelle, Renè Perfözl und Fabian Wilhelmi. 2019. »Interkulturelle Germanistik reloaded – Pilotprojekt für NachwuchswissenschaftlerInnen: Bericht zum 1. Forum junger WissenschaftlerInnen der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik (GiG) vom 10. bis 11. April 2019 an der Universität Zadar (Kroatien)«. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 10.2, S. 153–160. <https://doi.org/10.14361/zig-2019-100214>.
- Lempp, Felix. 2020. »Teppiche sind aus Geschichten gewoben«. Problematisierungen generationalen Erzählens in Nino Haratischwilis *Das achte Leben*

- (Für *Brilka*) und Jette Steckels Inszenierung am Thalia Theater Hamburg«. In: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* 2020, S. 91–107. <https://doi.org/10.18778/2196-8403.2020.05>.
- Leperlier, Tristan. 2020. »La langue des champs«. *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* 28. <https://doi.org/10.4000/contextes.9297>.
- Leperlier, Tristan. 2021. »Plurilingual Literary Spaces«. *Francosphères* 10.2, S. 185–203. <https://doi.org/10.3828/franc.2021.14>.
- Lissitzky, El. 1989. *Russland: Architektur für eine Weltrevolution*. Braunschweig: F. Vieweg. <https://doi.org/10.1515/9783035602159>.
- Luschina, Nadja. 2013. »Die neuen deutschen Russinnen: Generationsgeschichten von Alina Bronsky, Olga Grjasnowa, Nino Haratischwili und anderen«. *andererseits: Yearbook of Transatlantic German Studies* 3, S. 245–254.
- Luschina, Nadja. 2018. *Russisches Fräuleinwunder auf Deutsch: deutschsprachige Erzählliteratur von Autorinnen aus den Nachfolgestaaten der Sowjetunion zwischen 2005 und 2012*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Lüthjohann, Matthias. 12. Aug. 2018. »Gibt es einen monolingualen Affekt? Und wie kann man ihn provozieren? Tomer Gardis Lesung beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb 2016«. *SFB Affective Societies*. <https://affective-societies.de/2018/sfb-1171/gibt-es-einen-monolingualen-affekt-und-wie-kan-n-man-ihn-provozieren-tomer-gardis-lesung-beim-ingeborg-bachman-n-wettbewerb-2016/> (Zugriff am 11.04.2025).
- Lutter, Christina. 2014. »What Do We Translate when We Translate? Context, Process and Practice as Categories of Cultural Analysis«. In: *The Trans/National Study of Culture: A Translational Perspective*. Hg. von Doris Bachmann-Medick, S. 155–168. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110333800.155>.
- Lutzeler, Paul Michael und Peter Hoyng, Hg. 2018. *Transatlantic German Studies: Testimonies to the Profession*. Rochester: Camden House.
- Lux, Lana. 2019. *Kukolka: Roman*. Berlin: Aufbau TB.
- Lvovich, Natasha. 2023. »Literary Multilingualism: The Babel of Modernity«. *Journal of Literary Multilingualism* 1.1, S. 1–6. <https://doi.org/10.1163/2667324x-20230101>.
- Maatz, Sara, Matthias Lüthjohann und Anne Fleig. 2022. »Rewriting Education: Genre and Affects of Social Mobility in Contemporary German Literature«. In: *Affect, Power, and Institutions*. Hg. von Millicent Churcher, Sandra Calkins, Jandra Böttger, Jan Slaby. London: Routledge, S. 181–195. <https://doi.org/10.4324/9781003303770-13>.

- Maia, Rita Bueno, Hanna Marta Pięta Cândido und Alexandra Assis Rosa. 8. Juni 2018. »Translation and Adjacent Concepts«. In: *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, concepts, effects*. Hg. von Lieven D'hulst und Yves Gambier. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 75–84. <https://doi.org/10.1075/btl.142.o8mai>.
- Maitland, Sarah. 2017. *What Is Cultural Translation?* London: Bloomsbury Academic.
- Mandel, Ruth. 2008. *Cosmopolitan Anxieties: Turkish Challenges to Citizenship and Belonging in Germany*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822389026>.
- Manstetten, Gerald. 2023. *Erzählen vom Genozid: Deutschsprachige Literatur über die Shoah und andere Völkermorde*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839465547>.
- Martyn, David. 2014. »Es gab keine Mehrsprachigkeit, bevor es nicht Einsprachigkeit gab. Ansätze zu einer Archäologie der Sprachigkeit (Herder, Luther, Tawada)«. In: *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Hg. von Till Dembeck und Georg Mein. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 39–51.
- Mecklenburg, Norbert. 2006. »Leben und Erzählen als Migration. Intertextuelle Komik in ›Mutterzunge‹ von Emine Sevgi Özdamar«. In: *Literatur und Migration*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Text + Kritik, S. 74–83.
- Meienberger, Alexander. 2022. »Mayonnaise. Quintessenz der russischen Küche«. *Copernico. Geschichte und kulturelles Erbe im östlichen Europa*. <https://www.copernico.eu/de/link/637d038cb87915.04392113> (Zugriff am 26.04.2025).
- Meixner, Andrea. 2014. »Zwischen Ost-West-Reise und Entwicklungsroman? Zum Potenzial der so genannten Migrationliteratur«. In: *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Hg. von Renata Cornejo, Slawomir Piontek und Izabela Sellmer. Wien: Praesens, S. 37–54.
- Mende, Jana-Katharina, Hg. 2023. *Hidden Multilingualism in 19th-Century European Literature: Traditions, Texts, Theories*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110778656>.
- Meyer, Christine, Hg. 2012. *Kosmopolitische ›Germanophonie‹: Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Meyer, Christine. 2021. *Questioning the Canon: Counter-Discourse and the Minority Perspective in Contemporary German Literature*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110674392>.

- »Mitgift«. o.J. DWDS – *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. <https://www.dwds.de/wb/Mitgift> (Zugriff am 11.04.2025).
- Morris, Leslie. 2009. »How Jewish is German Studies? How German is Jewish Studies?« *The German Quarterly* 82.3, S. vii–xii. <https://doi.org/10.1111/j.1756-1183.2009.00050.x>.
- »Myortvaya duscha«. o.J. *Wiktionary*. https://ru.wiktionary.org/w/index.php?title=мёртвая_душа&direction=next&oldid=11748558 (Zugriff am 11. 04. 2025).
- Neumann, Birgit, Hg. 2021a. *Die Sichtbarkeit der Übersetzung: Zielsprache Deutsch*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Neumann, Birgit. 2021b. »Zur Einleitung: Die Sichtbarkeit der Übersetzung – Zielsprache Deutsch«. In: *Die Sichtbarkeit der Übersetzung: Zielsprache Deutsch*. Hg. von Birgit Neumann. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 9–32.
- Ning, Wang und César Domínguez. 2016. »Comparative Literature and Translation: A Cross-Cultural and Interdisciplinary Perspective«. In: *Border Crossings: Translation Studies and Other Disciplines*. Hg. von Yves Gambier und Luc van Doorslaer. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 287–308. <https://doi.org/10.1075/btl.126.14nin>.
- Norberg, Jakob. 2018. »German Literary Studies and the Nation«. *The German Quarterly* 91.1, S. 1–17. <https://doi.org/10.1111/gequ.12055>.
- Oustiougov, Boris. 15. Juni 2022. »Les vraies origines de la salade russe«. *Courrier international*. <https://www.courrierinternational.com/article/2007/01/25/les-vraies-origines-de-la-salade-russe> (Zugriff am 26.04.2025).
- Pabis, Eszter. 2018. »Nach und jenseits der ›Chamisso-Literatur‹: Herausforderungen und Perspektiven der Erforschung deutschsprachiger Gegenwartsliteraturen im Kontext aktueller Migrationsphänomene«. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9.2, S. 191–210. <https://doi.org/10.14361/zig-2018-090214>.
- Pajević, Marko. 2020. »Sprachabenteuer: Yoko Tawadas exophone Erkundungen des Deutschen«. In: *Mehrsprachigkeit und das Politische: Interferenzen in zeitgenössischer deutschsprachiger und baltischer Literatur*. Hg. von Marko Pajević. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 213–228.
- Pandey, Anjali. 2016. *Monolingualism and Linguistic Exhibitionism in Fiction*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137340368>.
- »Papirossa« auf Duden online«. o.J. *Duden.de*. <https://www.duden.de/node/108073/revision/1321793> (Zugriff am 11.04.2025).

- Pelloni, Gabriella und Ėvgenià Valentinivna Vološuk. 2023. *Sprachwechsel – Perspektivenwechsel? Mehrsprachigkeit und kulturelle Vielstimmigkeit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839466490>.
- Preschl, Johannes. 2017. »Sprachnomaden statt einer Migrationsliteratur: Literarische Entdeckungsreisen und transkulturelles Schreiben. Rezensionen«. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8.2, S. 163–176. <https://doi.org/10.14361/zig-2017-0214>.
- Prinz, Kirsten. 2023. »Erzählen gegen das Vergessen: Erinnerungen an den Armeniergenozid in Katerina Poladjans *Hier sind Löwen* und Ronya Othmanns *Die Sommer*«. In: *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)*. Hg. von Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella und Sabine Hoffmann. Bd. 2. Bern: Peter Lang, S. 395–402.
- »Prozess« auf Duden online«. o.J. *Duden.de*. <https://www.duden.de/node/115901/revision/1405679> (Zugriff am 11.04.2025).
- Pym, Anthony. 2009. *Exploring Translation Theories*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203869291>.
- Radaelli, Giulia. 2011. *Literarische Mehrsprachigkeit: Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin: Akademie. <https://doi.org/10.1524/9783050053592>.
- Radaelli, Giulia. 2014. »Literarische Mehrsprachigkeit. Ein Beschreibungsmodell (und seine Grenzen) am Beispiel von Peter Waterhouses ›Das Klangtal««. In: *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Hg. von Till Dembeck und Georg Mein. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 157–182.
- Rath, Brigitte. 2013. »Unübersetzbares, schon übersetzt. Sprachliche Relativität und Pseudoübersetzungen«. In: *Les intraduisibles: langues, littératures, médias, cultures*. Hg. von Jörg Dünne, Martin Jörg Schäfer, Myriam Suchet und Jessica Wilker. Paris: Archives contemporaines, S. 15–25.
- Rath, Brigitte. 2017. »Speaking in Tongues of a Language Crisis: Re-reading Hugo von Hofmannsthal's ›Ein Brief‹ as a Non-Monolingual Text«. *Critical Multilingualism Studies* 5.3, S. 75–106.
- Rath, Gudrun. 2013. *Zwischenzonen: Theorien und Fiktionen des Übersetzens*. Berlin, Wien: Turia + Kant.
- Resch, Renate. 2014. »Translating the past, negotiating the self: Discursive resistance in Elisabeth Reichart's *Komm über den See*«. In: *Transfiction: Research into the realities of translation fiction*. Hg. von Klaus Kaindl und Karlheinz

- Spitzl. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 261–270. <https://doi.org/10.1075/btl.110.18res>.
- Ricœur, Paul. 1969. *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique*. Paris: Éditions du Seuil. <http://archive.org/details/leconflitdesinteooopaul>.
- Robinson, Douglas. 2022. *Translation as a Form: A Centennial Commentary on Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003247227>.
- Roninson, Igor. 2005. »Seeking Favors from Nature«. *Cancer biology & therapy* 4, S. 794–799. <https://doi.org/10.4161/cbt.4.7.1927>.
- Rösch, Heidi. 2019. »Migrationsliteratur«. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literaturdidaktik*. Hg. von Christiane Lütge. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 338–356. <https://doi.org/10.1515/9783110410709-017>.
- Sakai, Naoki. 1997. *Translation and Subjectivity: On 'Japan' and Cultural Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sakai, Naoki. 2009. »How do we count a language? Translation and discontinuity«. *Translation Studies* 2.1, S. 71–88. <https://doi.org/10.1080/14781700802496266>.
- Sakai, Naoki und Jon Solomon, Hg. 2006. *Translation, Biopolitics, Colonial Difference*. Hong Kong: Hong Kong University Press. <https://doi.org/10.1515/9789888180035>.
- Scheer, Daniela und Paula Wojcik. 2021. »Migration und Literatur: Ein Diskussionsbericht«. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 12.2, S. 189–194. <https://doi.org/10.14361/zig-2021-120216>.
- Schiavi, Giuliana. 1996. »There Is Always a Teller In a Tale«. *Target* 8.1, S. 1–21. <https://doi.org/10.1075/target.8.1.02sch>.
- Schleiermacher, Friedrich. (1813) 1838. »III. Ueber Die Verschiedenen Methoden Des Uebersetzens«. In: *Band 2. Philosophische und vermischte Schriften*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 207–245. <https://doi.org/10.1515/9783111683379-004>.
- Schmitz, Helmut, Hg. 2009. *Von den nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam, New York: Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789042028777>.
- Schramm, Moritz. 2024. »Postmigration: A Critical Intervention in Literary Studies«. In *The Routledge Companion to Migration Literature*. Hg. von Gigi Adair, Rebecca Fasselt und Carly McLaughlin. London: Routledge, S. 161–170. <https://doi.org/10.4324/9781003270409>.

- Schwarz, Thomas. 2015. »Das Fremde und das Eigene/The Self and the Other: Internationale Konferenz der German Studies Association of Australia (GSAA). University of Sydney, 26.-28.11.2014«. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6.2, S. 173–176. <https://doi.org/10.14361/zig-2015-0216>.
- Sepp, Arvi. 2021. »Sprachreflexivität und Kulturtransfer: Übersetzung als hermeneutische Denkfigur bei Yoko Tawada und Emine Sevgi Özdamar«. In: *Die Sichtbarkeit der Übersetzung: Zielsprache Deutsch*. Hg. von Birgit Neumann. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 177–195.
- Seyhan, Azade. 2001. *Writing Outside the Nation*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400823994>.
- Seyhan, Azade. 2012. »Interkulturelle Hermeneutik: Der transnationale Autor als Übersetzer«. In: *Kosmopolitische ›Germanophonie‹: Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. von Christine Meyer. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 53–64.
- Sgambati, Gabriella. 2017. »Mehrsprachigkeit und (Selbst-)Übersetzung: Translationspoetiken in den Texten von Ilma Rakusa und Yoko Tawada«. In: *Kultur und Übersetzung: Studien zu einem begrifflichen Verhältnis*. Hg. von Lavinia Heller. Bielefeld: transcript, S. 275–302. <https://doi.org/10.1515/9783839429631-015>.
- Shadd, Deborah M. 2012. »Chasing Ricoeur: In Pursuit of the Translational Paradigm«. *New Voices in Translation Studies* 8, S. 158–169.
- Sievers, Wiebke, Hg. 2016. *Grenzüberschreitungen: Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*. Wien: Böhlau. <https://doi.org/10.7767/9783205204664>.
- Siller, Barbara. 2020. »Gespräch mit Saša Stanišić.« In: *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*. Hg. von Barbara Siller und Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 346–348.
- Simon, Sherry. 1994. *Le trafic des langues: traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal: Boréal.
- Simon, Sherry. 1996. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Translation Studies. London: Routledge.
- Simon, Sherry. 2006. *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Simon, Sherry. 2012. *Cities in Translation: Intersections of Language and Memory*. London: Routledge.
- Simon, Sherry. 2013. »Translation Zone«. In: *Handbook of Translation Studies*. Hg. von Yves Gambier und Luc van Doorslaer. Bd. 4. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 181–185.

- Simon, Sherry. 2014. »The City in Translation: Urban Cultures of Central Europe«. In: *The Known Unknowns of Translation Studies*. Hg. von Elke Brems, Reine Meylaerts und Luc van Doorslaer. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 155–171.
- Simon, Sherry. 2019. *Translation Sites: A Field Guide*. London: Routledge.
- Simon, Sherry und Loredana Polezzi. 2022. »Translation and the Material Experience of Migration: A Conversation«. *Translation and Interpreting Studies* 17.1, S. 154–167. <https://doi.org/10.1075/tis.00053.lor>.
- Simonis, Annette und Carsten Rohde. 2014. »Einleitung: Das kulturelle Imaginäre. Perspektiven und Impulse eines kulturwissenschaftlichen Schlüsselkonzepts«. *Comparatio* 6.1, S. 1–12.
- Snell-Hornby, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.66>.
- Snell-Hornby, Mary. 2009. »What's in a Turn? On Fits, Starts and Writings in Recent Translation Studies«. *Translation Studies* 2.1, S. 41–51. <https://doi.org/10.1080/14781700802496225>.
- Solomon, Jon. 2014. »The Transnational Study of Culture and the Indeterminacy of People(s) and Language(s)«. In: *The Trans/National Study of Culture: A Translational Perspective*. Hg. von Doris Bachmann-Medick. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 69–92. <https://doi.org/10.1515/9783110333800.69>.
- Sorvari, Marja. 2024. »Migration (and) Literature From the Post-Soviet South: The Mobility of Memory in Dina Rubina's *On the Sunny Side of the Street* and Olga Grjasnowa's *All Russians Love Birch Trees*«. In *The Routledge Companion to Migration Literature*. Hg. von Gigi Adair, Rebecca Fasselt und Carly McLaughlin. London: Routledge, S. 424–436. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003270409>.
- Stockhammer, Robert. 2009. »Das Schon-Übersetzte: Auch eine Theorie der Weltliteratur«. *Poetica* 41.3-4, S. 257–291. <https://doi.org/10.30965/25890530-0410304004>.
- Stockhammer, Robert. 2015. »Wie deutsch ist es? Glottamimetische, -diegetische, -pithanone, und -aporetische Verfahren in der Literatur«. *arcadia* 50.1, S. 146–172. <https://doi.org/10.1515/arcadia-2015-0009>.
- Stockhammer, Robert. 2017. »Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit (langagification des langues) in Goethes *Wilhelm Meister-Romanen*«. *Critical Multilingualism Studies* 5.3, S. 13–31.
- Stolze, Radegundis. 2018. *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. 7. Aufl. Tübingen: Günter Narr.

- Strumbel, Stefan. o.J. »Works«. <https://www.stefanstrumbel.de/> (Zugriff am 11.04.2025).
- Strümper-Krobb, Sabine. 2003. »The Translator in Fiction«. *Language and Intercultural Communication* 3.2, S. 115–121. <https://doi.org/10.1080/14708470308668095>.
- Strümper-Krobb, Sabine. 2014. »Wittnessing, Remembering, Translating: Translation and Translator Figures in Jonathan Safran Foer's *Everything Is Illuminated* and Anne Michael's *Fugitive Pieces*«. In: *Transfiction*. Hg. von Klaus Kaindl und Karlheinz Spitzl. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 247–260. <https://doi.org/10.1075/btl.110.17str>.
- Strümper-Krobb, Sabine. 2018. »Pretending not to be original: Pseudotranslations and their functions«. In: *The Fictions of Translation*. Hg. von Judith Woodsworth. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 199–213. <https://doi.org/10.1075/btl.139.12str>.
- Studer, Brigitte. 2015. *The Transnational World of the Cominternians*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137510297>.
- Sturm-Trigonakis, Elke. 2007. *Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sturm-Trigonakis, Elke. 2013. *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*. Übers. von Athanasia Margoni und Maria Kaiser. West Lafayette: Purdue University Press.
- Taberner, Stuart. 2017. *Transnationalism and German-Language Literature in the Twenty-First Century*. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-50484-1>.
- Taberner, Stuart. 2018. »Memories of German Wartime Suffering: Russian Migrant Nellja Veremej's *Berlin Liegt Im Osten* in Context«. *Monatshefte* 110.3, S. 406–427. <https://doi.org/10.3368/m.110.3.406>.
- Tafazoli, Hamid. 2019. *Narrative kultureller Transformationen: zu interkulturellen Schreibweisen in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839443460>.
- Taylor-Batty, Juliette und Till Dembeck. 2023. »Introduction: Literary Multilingualism Studies: Key Questions and Debates«. *Journal of Literary Multilingualism* 1.1, S. 7–14. <https://doi.org/10.1163/2667324x-20230102>.
- Tchilingirian, Hratch. o.J. »Why Do Armenians Celebrate Christmas on January 6th?« *Diocese of The Armenian Church of the United Kingdom and Ireland*. <https://armenianchurch.org.uk/why-do-armenians-celebrate-christmas-on-january-6th/> (Zugriff am 26.04.2025).

- »The Affectivity of Multilingualism«. 25. Jan. 2018. *Literaturwissenschaft in Berlin*. <https://literaturwissenschaft-berlin.de/the-affectivity-of-multilingualism/> (Zugriff am 11.04.2025).
- Toury, Gideon. 1985. »A Rationale for Descriptive Translation Studies«. In: *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Hg. von Theo Hermans. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 16–41. <https://doi.org/10.4324/9781315759029-2>.
- Toury, Gideon. 2012. *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. Revised edition. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/bl.100>.
- »Transfiction 3«. o.J. *Concordia University*. <https://www.concordia.ca/events/conferences/transfiction.html> (Zugriff am 11.04.2025).
- Trepte, Hans-Christian. 2019. »Zum Sprachwechsel in der zeitgenössischen ›Migrationsliteratur‹ slawisch-russischer Provenienz«. *Odessa Linguistic Journal* 13, S. 102–114. <https://doi.org/10.32837/2312-3192/13/10>.
- Trimmel, Wolfgang. 2021. »Selbstübersetzung als diskursive Intervention im Kontext literarischer Darstellungen der arabischen Welt«. In: *Orientalismus heute*. Hg. von Stephanie Bremerich, Dieter Burdorf und Abdalla El-dimagh. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 147–162. <https://doi.org/10.1515/9783110669428-009>.
- Trojanow, Ilija und José F. A. Oliver. 19. Sep. 2016. »Ade, Chamisso-Preis?« *FAZ.net*. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/kritik-an-bosch-stiftung-ade-chamisso-preis-14443175.html> (Zugriff am 26.04.2025).
- Twist, Joseph. 2020. »From Roots to Rhizomes: Similarity and Difference in Contemporary German Postmigrant Literature«. *Humanities* 9.3, S. 64. <https://doi.org/10.3390/h9030064>.
- Tymoczko, Maria. 2007. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome.
- Tymoczko, Maria. 2010a. »Ideology and the Position of the Translator: In What Sense Is a Translator ›In Between‹?« In: *Critical Readings in Translation Studies*. Hg. von Mona Baker. London, New York: Routledge, S. 215–228.
- Tymoczko, Maria, Hg. 2010b. *Translation, Resistance, Activism*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- »Untranslatability: A Problem, or a Practice?« 2022. *Special Issue of Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 45.1.
- Unseleber, Steffi. 26. März 2017. »Autorin über unnütze Identitäten: ›Heimat ist eine Behauptung«. *Die Tageszeitung*. <https://taz.de/!5392032/> (Zugriff am 11.04.2025).

- Van Winsen, Lizzy. 1. Mai 2017. »Zeichen der Zeit«. *Der Tagesspiegel*. <https://www.tagesspiegel.de/wissen/handschriften-aus-armenien-zeichen-der-zeit/19695986.html> (Zugriff am 11.04.2025).
- Vanacker, Beatrijs und Tom Toremans. 2016. »Enjeux métafictionnels de la pseudo-traduction. Pour une lecture du soupçon«. *Interférences littéraires/Littéraire interferences* 19, S. 5–22.
- Vangi, Michele. 2021. »Reisen nach Jerusalem« postkoloniale Identitätskonstruktion bei zeitgenössischen deutsch-jüdischen Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft«. In: *Orientalismus heute*. Hg. von Stephanie Bremerich, Dieter Burdorf und Abdalla Eldimagh. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 181–198. <https://doi.org/10.1515/9783110669428-011>.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence. 2019. *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*. Lincoln: University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvgc62bf>.
- Veremej, Nellja. 2021. *Der Alexanderplatz: Berliner Orte*. Berlin: Be.bra.
- Vermeer, Hans J. 1996. *A Skopos Theory of Translation (Some Arguments for and Against)*. Heidelberg: TEXTconTEXT.
- Vlasta, Sandra. 2020. »Literatur – grundsätzlich mehrsprachig!? Das politische Potential literarischer Mehrsprachigkeit heute, am Beispiel von Barbi Marković« Superheldinnen«. In: *Mehrsprachigkeit und das Politische: Interferenzen in zeitgenössischer deutschsprachiger und baltischer Literatur*. Hg. von Marko Pajević. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 165–182.
- Von Flotow, Luise und Hala Kamal, Hg. 2020. *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315158938>.
- Von Flotow, Luise. 2010. »Gender in Translation«. In: *Handbook of Translation Studies*. Hg. von Yves Gambier und Luc van Doorslaer. Amsterdam, Philadelphia: Kent, S. 129–133. <https://doi.org/10.1075/hts.1.gen1>.
- Walkowitz, Rebecca L. 2015. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/walk16594>.
- Walkowitz, Rebecca L. 2017. »Future Reading«. In: *Futures of Comparative Literature: ACLA State of the Discipline Report*. Hg. von Ursula K. Heise. London: Routledge, S. 108–111. <https://doi.org/10.4324/9781315227405-17>.

- Walkowitz, Rebecca L. 2021. »Less Than One Language: Typographic Multilingualism and Post-Anglophone Fiction«. *SubStance* 50.1, S. 95–115. <https://doi.org/10.1353/sub.2021.0005>.
- Weigel, Sigrid. 1992. »Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde«. In: *Gegenwartsliteratur seit 1968*. Hg. von Klaus Briegleb und Sigrid Weigel. München: C. Hanser, S. 182–229.
- Werner, Michael und Bénédicte Zimmermann. 2003. »Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité«. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 58.1, S. 7–36. <https://doi.org/10.1017/S0395264900002547>.
- Werner, Michael und Bénédicte Zimmermann. 2006. »Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity«. *History and Theory* 45.1, S. 30–50. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2006.00347.x>.
- Wimmer, Andreas und Nina Glick Schiller. 2002a. »Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences«. *Global Networks* 2.4, S. 301–334. <https://doi.org/10.1111/1471-0374.00043>.
- Wimmer, Andreas und Nina Glick Schiller. 2002b. »Methodological nationalism and the study of migration«. *European Journal of Sociology/Archives Européennes de Sociologie* 43.2, S. 217–240. <https://doi.org/10.1017/S00039756020108X>.
- Woodsworth, Judith, Hg. 2018. *The Fictions of Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.139>.
- Woodsworth, Judith. 2021. »Dressing up for Halloween: Walking the line between translating and writing«. In: *Literary Translator Studies*. Hg. von Klaus Kaindl, Waltraud Kolb und Daniela Schlager. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, S. 293–306. <https://doi.org/10.1075/btl.156.16woo>.
- Yegorov, Oleg. 26. Dez. 2017. »Who is Mr. Petrovich? The strange and quirky world of the Russian patronymic«. *Russia Beyond*. <https://www.rbth.com/lifestyle/327140-russian-patronyms-how-to-use> (Zugriff am 11.04.2025).
- Yildiz, Erol. 2022. »Postmigrantische Lesart«. In: *Othering in der postmigrantischen Gesellschaft: Herausforderungen und Konsequenzen für die Forschungspraxis*. Hg. von Irimi Siouti, Tina Spies, Elisabeth Tuidier, Hella von Unger und Erol Yıldiz. Bielefeld: transcript, S. 31–56. <https://doi.org/10.14361/9783839463086-002>.
- Yildiz, Yasemin. 2012. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt13xocqr>.
- Yildiz, Yasemin. 2024. »Special Focus Introduction: Translating Multilingualism«. *Studies in 20th & 21st Century Literature* 48.1, Beitrag 4. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.2284>.

- Young, Robert J.C. 2016. »That Which Is Casually Called a Language«. *PMLA* 131.5, S. 1207–1221. <https://doi.org/10.1632/pmla.2016.131.5.1207>.
- Zierau, Cornelia. 2010. »Als ob sie mit Fremdsprache sprechenden Menschen an einem Tisch säße« – Mehrsprachigkeit und Sprachreflexion bei Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada«. In: *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Hg. von Michaela Bürger-Koftis. Wien: Praesens, S. 412–434.
- Zwischenberger, Cornelia. 2017. »Translation as a Metaphoric Traveller across Disciplines – Wanted: Translaboration!« *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts* 3.3, S. 388–406. <https://doi.org/10.1075/ttmc.3.3.07z.wi>.
- Zwischenberger, Cornelia. 2023. »On turns and fashions in translation studies and beyond«. *Translation Studies* 16, S. 1–16. <https://doi.org/10.1080/14781700.2022.2052950>.