

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 50/51



STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 50/51

MEHRSPRACHIGKEIT

Linguistische, literatur-
und translationswissenschaftliche Zugänge

Red./Hrsg.
Katarzyna Lukas

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2024

Redaktor naczelny / Chefredakteur

Marion Brandt

Zespół redakcyjny / Redaktion

*Miłostawa Borzyszkowska-Szewczyk, Marion Brandt, Agnieszka Haas, Andrzej Kątny, Izabela Kujawa,
Sławomir Leśniak, Katarzyna Lukas, Mirosław Ossowski, Eliza Szymańska*

Rada Naukowa / Wissenschaftlicher Beirat

*Anna Babka (Wien), Bernd Ulrich Biere (Koblenz), Michael Braun (Berlin, Köln), Ines Busch-Lauer (Zwickau),
Marek Jaroszewski (Warszawa), Hans-Wolf Jäger (Bremen), Ole Letnes (Agder), Peter Oliver Loew (Darmstadt),
Heinz-Helmut Lüger (Koblenz-Landau), Stefan Michael Newerkla (Wien), Alla Paslawska (Lwów), Christoph
Schatte (Poznań), Marian Szczodrowski (Gdańsk), Zenon Weigt (Łódź)*

Recenzenci / Gutachter

*Heiner Apel (Aachen), Camilla Badstübner-Kizik (Poznań), Natalia Blum-Barth (Karlsruhe), Markus
Eberharter (Warschau), Monika Janicka (Lublin), Jolanta Józwiak (Bydgoszcz), Anna Just (Warschau),
Monika Karwacka (Katowice), Peter Oliver Loew (Darmstadt), Renata Makarska (Mainz / Germersheim),
Andrea Meyer-Fraatz (Jena), Claire O'Reilly (Cork), Igor Panasiuk (Gorzów Wielkopolski), Silke Pasewalck
(Oldenburg), Anna Pastuszka (Lublin), Joanna Pędzisz (Lublin), Beate Sommerfeld (Poznań), Joanna Szczętk
(Wrocław), Małgorzata Tempel (Potsdam), Magdalena Thien (Białystok)*

Redaktorzy językowi / Sprachliche Beratung

Katarzyna Lukas, Elke Sowul, Agnieszka Kallas

Projekt okładki i stron tytułowych / Umschlag- und Titelseitengestaltung

Andrzej Taranek

Fotografia na okładce / Umschlagfoto

© *Tomasz Roszak*

Adres Redakcji / Anschrift der Redaktion:

Uniwersytet Gdański, Instytut Filologii Germańskiej, ul. Wita Stwosza 51, PL 80-308 Gdańsk

E-Mail: sekger@ug.edu.pl

Skład i łamanie / DTP

PRACOWNIA

Publikację sfinansowano z funduszy Dziekana Wydziału Filologicznego oraz ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki z programu „Wsparcie dla czasopism” / Mitfinanziert vom Dekan der Philologischen Fakultät der Universität Gdańsk sowie vom Ministerium für Bildung und Wissenschaft im Rahmen des Programms „Förderung für Wissenschaftliche Zeitschriften”

Wersją pierwotną *Studia Germanica Gedanensia* jest wersja drukowana

Copyright by Instytut Filologii Germańskiej
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2024

ISSN 1230-6045

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl

www.wyd.ug.edu.pl

Inhaltsverzeichnis

Katarzyna Lukas	
<i>Mehrsprachigkeit: linguistische, literatur- und translationswissenschaftliche Zugänge</i>	7
Mariia Ivanytska	
<i>Die Rolle der Mehrsprachigkeit beim ukrainisch-deutschen Literaturtransfer</i>	20
Manuela Graf	
<i>Sprachbedingte Identitätskonflikte im autobiografischen</i> <i>Werk von Christabel Bielenberg (1909–2003)</i>	41
Przemysław Chojnowski	
<i>Auf der Suche nach der (Sprach-)Identität des zweisprachigen Individuums.</i> <i>Der Fall Peter (Piotr) Lachmanns</i>	54
Anna Majkiewicz	
<i>Latente und manifeste Mehrsprachigkeit</i> <i>(Saša Stanišićs Roman Wie der Soldat das Grammophon repariert</i> <i>in der polnischen Übersetzung Jak żołnierz gramofon reperował)</i>	67
Dawid Łuczak	
<i>Sprachvarietäten und ihre übersetzerische Wiedergabe als literarischer Ausdruck hybrider</i> <i>Identitäten. Am Beispiel des Romans Król von Szczepan Twardoch</i> <i>und seiner Übersetzung von Olaf Kühl</i>	84
Marta Kaźmierczak	
<i>Der Übersetzer und seine mehrsprachige Kompetenz.</i> <i>Boris Akunins vielstimmige Prosa auf Englisch</i>	106
Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz	
<i>On Inter-stylistic Dialogues in Translation. Igor Severyanin</i> <i>and Vladimir Mayakovsky at the Cradle of Polish Futurism</i>	136
Bartłomiej Gordon	
<i>Zur Wiedergabe von Eigennamen in Videospielen.</i> <i>Am Beispiel von Destiny 2 und Assassin's Creed Valhalla</i>	155

Luisa Loreng

- Spontschbob und die Minjens. Wie die Auseinandersetzung mit englischer Schriftsprache
im Internet die Schreibkenntnisse des Online-Wortschatzes
von Grundschulern beeinflusst* 166

Aneta Kwiatkowska

- Gdańsk, nicht Danzig. Zur Konstruktion einer neuen Identität der Stadt in ausgewählten
ephemereren Drucken der Nachkriegszeit* 186

Bruno Arich-Gerz

- Klein Danzig. Über die Geschichte(n) und Toponymie eines afrikanischen
Internierungslagers im Zweiten Weltkrieg* 205

REZENSIONEN

- Jadwiga Kita-Huber, Renata Makarska (red.): Wyjść tłumaczowi naprzeciw.
Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych.
Kraków: Universitas, 2020. 344 s. (*Katarzyna Lukas*) 213

- Markus Eberharter: Die translatorischen Biographien von Jan Nepomucen
Kamiński, Walenty Chłędowski und Wiktor Baworowski. Zum Leben
und Werk von drei Literaturübersetzern im 19. Jahrhundert. Warszawa:
Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, 2018. 413 S. (*Katarzyna Lukas*) 223

- Autorinnen und Autoren* 229

Gdańsk 2024, Nr. 50/51

Katarzyna Lukas

Uniwersytet Gdański / Universität Gdańsk

<https://orcid.org/0000-0003-0632-8966>

Mehrsprachigkeit: linguistische, literatur- und translationswissenschaftliche Zugänge

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.01>

Der Beitrag versteht sich als thematisch-methodologische Einführung in den Band. Die Herausgeberin bietet eine Übersicht über verschiedene Bedeutungen des Begriffs ‚Mehrsprachigkeit‘ und über die Möglichkeiten seiner Erforschung aus kultursoziologischer, linguistischer, literaturwissenschaftlicher, sprachphilosophischer und translationswissenschaftlicher Perspektive. Es wird auf die wichtigsten Aspekte und Erscheinungsformen der Mehrsprachigkeit eingegangen, die in den Beiträgen thematisiert werden und für vielfältige Querverbindungen zwischen ihnen sorgen: individueller Bi-/Multilingualismus, diskursive Mehrsprachigkeit, inter-stilistische Dialogizität, poly- vs. intralinguale Sprachenvielfalt, gesellschaftliche Mehrsprachigkeit, Exophonie, latente vs. manifeste Mehrsprachigkeit des Textes sowie das Verhältnis zwischen Multilingualismus und Translation.

Schlüsselwörter: literarische Mehrsprachigkeitsforschung, Bi-/Multilingualismus, gesellschaftliche Mehrsprachigkeit, Exophonie, diskursive Mehrsprachigkeit, intralinguale Mehrsprachigkeit, inter-stilistische Dialogizität, Mehrsprachigkeit und literarisches Übersetzen

Multilingualism: approaches of linguistics, literary and translation studies. The paper is intended as a thematic and methodological introduction to the volume. The editor offers an overview of the various meanings of the term ‘multilingualism’ and of the possibilities for researching it from the perspectives of cultural sociology, linguistics, literary studies, philosophy of language and translation studies. The paper deals with the most important aspects and manifestations of multilingualism, which are thematized in the contributions and provide for diverse cross-connections between them: individual bi-/multilingualism, discursive multilingualism, inter-stylistic dialogue, poly- vs. intralingual linguistic diversity, social multilingualism, exophony, latent vs. manifest multilingualism of the text, as well as the relationship between multilingualism and translation.

Key words: literary multilingualism studies, bi-/multilingualism, social multilingualism, exophony, discursive multilingualism, intralingual multilingualism, inter-stylistic dialogue, multilingualism and literary translation

Mehrsprachigkeit gehört zu denjenigen Kulturphänomenen, die in den letzten Jahren, besonders im neuen Millennium, in der Forschung immer mehr Aufmerksamkeit wecken. Der Begriff fand Eingang in mehrere geisteswissenschaftliche (Sub-)Disziplinen: Psychologie und Fremdsprachendidaktik, Linguistik und Sprachphilosophie, Literatur- und Translationswissenschaft,

Soziologie und Kulturanthropologie. Dort wird er synonym mit anderen Termini verwendet: Bi- und Multilingualismus, Viel- und Anderssprachigkeit, Sprachmischung, heterolinguales Schreiben, Dialogizität, Polyphonie, Intertextualität, Polykulturalität, Inter- bzw. Transkulturalität (vgl. BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ 2012: 91). Diese Vielfalt an Benennungen widerspiegelt die verschiedenen disziplinspezifischen Zugänge, die grundsätzlich dasselbe Phänomen erfassen wollen, es aber von einer jeweils anderen Seite her beleuchten. Lange Zeit blieben die relevanten Erkenntnisse über diverse Gebiete verstreut, bis sie nach der Jahrtausendwende explizit zu einer Mehrsprachigkeitsforschung zusammengeführt wurden. Ein entscheidender Impuls für diese neue Schwerpunktsetzung ging von der Literaturwissenschaft aus, was die neuesten Publikationen bezeugen (DEMBECK / PARR 2020, KILCHMANN 2024).¹

Mehrsprachigkeit und ihre literarische Umsetzung wurden bisher aus grundsätzlich drei Perspektiven angegangen (vgl. DEMBECK / PARR 2020: 9). Die einschlägige **kulturwissenschaftliche** bzw. **kultursoziologische** Forschung zu diesem Thema greift auf die Kategorien der Inter- bzw. Transkulturalität zurück und fokussiert das Schaffen von Autoren, die nicht (oder nicht nur) in ihrer Muttersprache schreiben. In der deutschen Germanistik wurden Texte von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die „als Sprachwechsler in deutscher Sprache schreiben“ (BLUM-BARTH 2014), zunächst unter der Bezeichnung ‚Migranten-‘ bzw. ‚Migrationsliteratur‘ subsumiert. In den 1990er Jahren wurde dieses Etikett durch ‚interkulturelle‘ und neuerdings ‚transkulturelle Literatur‘ abgelöst,² alternativ hat man den Terminus ‚postmigrantische Literatur‘ vorgeschlagen (YILDIZ / HILL 2014). All diese Termini heben den biografischen Hintergrund der Autorinnen und Autoren hervor: entweder ihre eigene – sei es ihre erzwungene, sei es ihre freiwillige – Migration in den deutschsprachigen Raum (vgl. THORE 2004: 39) mit der damit einhergehenden inter- bzw. transkulturellen Erfahrung, oder aber ihre Zugehörigkeit zur Generation der Kinder bzw. Enkel von Immigranten (vgl. SCHMITZ 2009: 7). Für die Erforschung des Schaffens von bi-/multilingualen Schriftstellerinnen und Schriftstellern ist einerseits deren individuelle Migrationsgeschichte mit ihren historischen, politischen, sozialen und kulturellen Determinanten ein wichtiger Kontext. Andererseits kommt bei dieser biografisch-kulturellen Perspektivierung das Ästhetische als das für die Literatur Konstitutive – hier: Mehrsprachigkeit als poetisches Mittel – oft zu kurz (vgl. KILCHMANN 2024: 15). Aber Migration und Mehrsprachigkeit müssen nicht ausnahmslos in einem kausalen Verhältnis zueinander stehen: Nicht immer findet eine migrationsbedingte multilinguale Kompetenz ihren literarischen Ausdruck in Form eines in zwei oder mehreren (ethnischen) Sprachen verfassten Textes. Und umgekehrt: Ein in mehreren Sprachen schreibender Autor ist nicht unbedingt ein Migrant (vgl. MAKARSKA 2018: 94).

Da der kulturwissenschaftlich-biografische Zugang allein nicht ausreicht, um die literarische Mehrsprachigkeit in all ihren Facetten zu erfassen, bieten sich dazu **linguistische**

¹ Diesen Kompendien gingen freilich frühere Publikationen der Autorinnen und Autoren voraus, wo diese ihre Terminologien, Instrumentarien und Methoden entwickelten. In den neuesten Arbeiten entscheiden sie sich z. T. für andere Nomenklaturen, verfeinern oder nuancieren ihre vorherigen terminologischen Vorschläge.

² Zur Begriffsentwicklung s. SCHMITZ (2009). Einen guten Überblick über den Wandel der Einstellung der (germanistischen) Literaturwissenschaft zum Phänomen der interkulturellen deutschsprachigen Literatur bietet ESSELBORN (2009).

Einblicke an. Bei der Betrachtung der „sprachlichen Struktur der literarischen Textualität“ (DEMBECK / PARR 2020: 9) kommen Verfahren in den Blick, die sich mit sprachwissenschaftlichen Instrumenten beschreiben lassen, allen voran Sprachwechsel (*code switching*) und Sprachmischung (*code mixing*) (DEMBECK 2020: 125–126). Die Linguistik liefert geeignete Instrumente, um verschiedenen Fällen der bewussten Sprachmischung, d. h. der Integrierung fremdsprachiger Einschübe in den Text, auf den Grund zu gehen (vgl. etwa PROKOPCZUK 2014). Unter Anlehnung an grammatische Kategorien kann man die syntaktische und morphologische Einbindung anderssprachiger Einheiten erklären und den Grad des Realismus des mehrsprachigen Textes einschätzen („inwiefern sich ein Text an den linguistischen Gegebenheiten seines Kontextes bzw. des Kontextes der dargestellten Handlung orientiert“, DEMBECK 2020: 146). Die Verwendung von Sprachvarietäten, die für die Vielfalt innerhalb eines formal monolingualen Textes sorgen, fällt wiederum in den Zuständigkeitsbereich der Sozio- bzw. Pragmalinguistik.

Der dritte Zugang zur Mehrsprachigkeit wird aus **literaturwissenschaftlicher** Sicht erlangt. Aus dieser Perspektive betrachtet man die multilinguale Gestaltung als „stilistische Auffälligkeit“ des Textes und als Quelle von Verfremdungseffekten (vgl. KILCHMANN 2024: 3, 15). Im Vordergrund steht die Frage nach der Funktion der Mehrsprachigkeit im literarischen Werk. Sie kann nämlich als narratives und poetisches (z. B. klangbildliches) Verfahren dienen oder als Mittel zur Individualisierung der Figurenrede eingesetzt werden. Mit heterolingualen Elementen werden Sprachporträts einzelner Protagonisten oder ganzer Gemeinschaften durchsetzt. Manchmal wird Mehrsprachigkeit für parodistische oder satirische Zwecke funktionalisiert (vgl. PROKOPCZUK 2014: 457).³ Darüber hinaus werden – unter Anlehnung an Michail Bachtins ‚Dialogizität‘ bzw. ‚Polyphonie‘ sowie an Julia Kristevas ‚Intertextualität‘ – dem Konzept gerade in der Literaturwissenschaft neue Facetten abgewonnen. Den Terminus versteht man dabei im übertragenen Sinne: als eine Vielfalt von Stilen, Genres, Zitaten und Diskursen, die in einem Werk zusammenspielen. Für die so aufgefasste Heterogenität, die literarischen Texten insgesamt eigen ist, prägt der polnische Linguist Stanisław GAJDA (2004: 10) den Terminus **diskursive Mehrsprachigkeit**. Sie bildet den Reflexionsgegenstand der Literaturtheorie und der Poetik.

Kilchmann bemängelt an der bisherigen Mehrsprachigkeitsforschung, dass man im Rahmen der drei hier skizzierten Zugänge – des kultursoziologischen, des linguistischen und des literaturwissenschaftlichen – oft einseitig vorgeht, ohne die Erkenntnisse der jeweils anderen (Sub-)Disziplinen wahrzunehmen. Sie selbst plädiert für eine ganzheitliche Auffassung, die darin besteht, „literarische Mehrsprachigkeit als ästhetische Spracharbeit im Spannungsfeld soziolinguistisch-kultureller Kontexte *und* narrativ-stilistisch-rhetorischer Verfahren zu erfassen“ (KILCHMANN 2024: 1, Hervorh. i. O.). Deshalb schlägt sie noch einen vierten, einen **sprachphilosophischen** Ansatz vor. Sie bemerkt, dass mehrsprachiges

³ Der Linguist Prokopczuk listet mehrere Funktionen auf, die Mehrsprachigkeit (im Sinne von fremdsprachigen Einschüben) sowohl in literarischen als auch nichtliterarischen Texten, schriftlichen und mündlichen Aussagen gleichermaßen erfüllen kann. Seine Studie gehört somit zu den seltenen und begrüßenswerten Beiträgen zum Thema Mehrsprachigkeit, die die Brauchbarkeit und Produktivität dieser Kategorie in sprach- und literaturwissenschaftlicher Forschung unter Beweis stellen.

Schreiben im 20.–21. Jahrhundert zunehmend von sprachkritischer und autopoetischer Reflexion der Schreibenden begleitet wird. Von dieser Beobachtung ausgehend, stellt sie die These auf, dass die Poetik des Multilingualismus gezielt verwendet wird, um die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf „die signifikante Seite des Zeichens“ (ebd.: 3) zu lenken und eine Distanz zu bilden nicht nur zu denjenigen Fremdsprachen, die dem Text beigegeben werden, sondern „gegenüber Sprache überhaupt“ (ebd.). In ihrer Argumentation macht Kilchmann die sprachphilosophische Reflexion des 20. Jahrhunderts – von de Saussure und den russischen Formalisten, über Benjamin und Adorno bis hin zu Derrida – für das Problem der mehrsprachigen Literatur fruchtbar. Letztlich fällt ihre These mit der Erkenntnis von STURM-TRIGONAKIS (2007: 154) zusammen, Mehrsprachigkeit sei ein sprachkünstlerisches Mittel zur „Entautomatisierung der Sprache“. In dieser Funktion ist sie Gegenstand linguistischer, poetologischer und sprachkritischer Reflexion gleichermaßen.

Die Beiträge in diesem Band vertreten die hier genannten Zugänge, wie unterschiedlich die Autorinnen und Autoren ihre methodologischen Schwerpunkte auch setzen mögen. Zunächst ist aber abzuklären, welche Bedeutungen von ‚Mehrsprachigkeit‘ in den einzelnen Fallstudien behandelt werden. Der Begriff, zuweilen als „polymorph“ und „polysemisch“ bemängelt (vgl. GAJDA 2004: 9–10), lässt sich wie folgt präzisieren:

- Psycholinguistisch bzw. fremdsprachendidaktisch: als „Fähigkeit eines Individuums, sich in mehreren Sprachen auszudrücken“ (BUSSMANN 2008: 459, Stichwort ‚Multilingualismus‘).
- Sprachwissenschaftlich: als **systemische Mehrsprachigkeit** (GAJDA 2004: 10) mit zwei Ausprägungen: der **polylingualen** (im Sinne der Vielfalt von ethnischen Sprachen) und der **intra lingualen**, womit eine innere Differenziertheit jeder natürlichen Sprache (v. a. in Dialekte und Soziolekte) gemeint ist.

KREMnitz (2004: 18) unterscheidet zudem zwischen zwei Erscheinungsformen systemischer Mehrsprachigkeit: der **textinternen** (intratextuellen) und der **textübergreifenden** (intertextuellen). Erstere bedeutet die Verwendung mehrerer Sprach(varietät)en innerhalb eines Textes, letztere – die Benutzung unterschiedlicher Sprachen für verschiedene Texte desselben Autors.

- Literaturwissenschaftlich: als die bereits genannte **diskursive Mehrsprachigkeit**, verstanden als ‚Redevielfalt‘: eine Vielfalt von Stimmen, die an verschiedene Diskurse, Epochen, Stilrichtungen und Poetiken verweisen. Natürlich gibt es hier eine Überschneidung mit textinterner Mehrsprachigkeit im Sinne von Kremnitz, die als bewusste Strategie der Stilisierung benutzt wird (KREMnitz 2004: 14).

Nun ist diese Auffächerung in sauber abgegrenzte Teilbedeutungen nicht unproblematisch, sondern provoziert Fragen, die in den Beiträgen mit unterschiedlicher Deutlichkeit zur Geltung kommen. So ist die Opposition ‚Ethnolekt vs. Dialekt‘ heute längst brüchig geworden, wie es etwa die Diskussionen um den Status des Kaschubischen und des Schlesischen in Polen veranschaulichen.⁴ Daher erscheint es als sinnvoller, ‚polylinguale‘ und ‚intra linguale‘ Mehrsprachigkeit als ein Kontinuum denn als gegensätzliche Kategorien zu betrachten. Auch die psycholinguistische Auffassung von Mehrsprachigkeit als multilinguale kommunikative

⁴ Zum Kaschubischen siehe BREZA 2002, OBRACHT-PRONDZYŃSKI 2002: 320–340.

Fähigkeit des Menschen bedarf einer Nuancierung. Bi-/Multilingualismus bedeutet nicht, dass die Kompetenz in beiden bzw. allen Sprachen, die man beherrscht, gleichermaßen stark ausgeprägt ist. Vielmehr handelt es sich um ein asymmetrisches Verhältnis, in dem die eine Sprache über die andere(n) dominiert. Je nach der Lebensphase kann sich der Schwerpunkt innerhalb dieses Spannungsfeldes von einer Sprache zur anderen verschieben.

Gerade aber die „Mehrsprachigkeit des Menschen“ (um den Titel von WANDRUSZKA 1979 aufzugreifen) bildet, als ureigene kommunikative Kompetenz des Einzelnen, den gemeinsamen Nenner der vorliegenden Studien, die sich mit vielfältigen Manifestationen dieser Kompetenz auseinandersetzen. Individuelle Mehrsprachigkeit kann verschiedentlich zum Ausdruck gelangen:

- als Gegenstand der (auto-)poetischen Reflexion,
- als textinterne Mehrsprachigkeit (Sprachmischung),
- als textübergreifende Mehrsprachigkeit mit ihrer besonders interessanten Form der sogenannten Exophonie: dem Schreiben in einer Fremd- oder Zweitsprache (vgl. ARNDT / NAGUSCHEWSKI / STOCKHAMMER 2007),
- als (literarisches) Übersetzen.

Mit dem letztgenannten produktiven Ergebnis der individuellen Bi-/Multilingualität lässt sich eine Brücke schlagen von der Mehrsprachigkeitsforschung zur Translationswissenschaft. Die Rekonstruktion von Sprachbiografien literarischer Übersetzerinnen und Übersetzer ist Gegenstand der *Translator Studies*: einer neuen, soziologisch inspirierten translationswissenschaftlichen Forschungsrichtung, die seit einigen Jahren hoch im Kurs steht.⁵ Daneben wird nach wie vor in ‚klassischen‘, literaturwissenschaftlich wie linguistisch fundierten Fallstudien untersucht, wie man als Übersetzer mit textinterner sprachlicher Differenzierung umgeht. Und schließlich lassen sich die Kategorien ‚Translation‘ und ‚Multilingualität‘ auf metatheoretischer Ebene zu einem Nexus verknüpfen, den YILDIZ (2024: 3) wie folgt problematisiert: Im Grunde genommen stehen Übersetzen und multilinguales Schreiben (Sprachmischung) für kreative Bewegungen mit entgegengesetzten Vektoren, weil das Übersetzen die Entstehung eines zieleitig verständlichen und daher vorzugsweise einsprachigen Textes bezweckt. Eine textinterne linguistische Vielfalt des Originals kann bei dieser Zielsetzung verflacht werden oder ganz verschwinden. Und da die Übersetzung das Original ersetzt bzw. vertritt (zumindest in der Auffassung der Translationswissenschaft vor dem *cultural turn*⁶), täuscht sie *ex definitione* über dessen Anderssprachigkeit hinweg oder versperrt sogar den Zugang dazu

⁵ Zur sogenannten translatorischen Biografie, deren wesentlicher Bestandteil die Sprachbiografie der Übersetzerin oder des Übersetzers ist, siehe EBERHARTER 2018: 28–38. Eine der ersten polnischen – wenn auch aus germanistischen Kreisen hervorgegangenen – Publikationen aus dem Bereich der *Translator Studies* ist der Sammelband *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*, hg. von Jadwiga Kita-Huber und Renata Makarska (Kraków 2020). Beide Bücher werden in diesem Band rezensiert.

⁶ In der Translationswissenschaft galt es vor dem *cultural turn* als Axiom, dass die Übersetzung an die Stelle des Originals tritt und zu diesem im Verhältnis der – wie auch immer definierten – Äquivalenz steht. Erst nach dem *cultural turn* geriet diese Vorstellung ins Wanken: Das Konzept der Äquivalenz wurde als Illusion und „belief structure“ demaskiert (PYM 2010: 37). Seitdem wurde Übersetzen in solchen Kategorien beschrieben wie: Repräsentation (des Fremden), Transformation, Manipulation, re-writing, (kulturelle) Differenz, Alterität, Hybridität u. dgl. (vgl. HEYDEL 2017: 13).

(vgl. LENNON 2010). So arbeite die Übersetzung darauf hin, Mehrsprachigkeit im Sinne der Vielfalt ethnischer Sprachen zu verbergen anstatt herauszustellen (vgl. GRUTMAN 1998: 157). In der Praxis stehen aber, so YILDIZ (2024: 3), Übersetzen und Multilingualismus für ein Kontinuum an kulturellen Praktiken; ein kreativer Übersetzer bringt nicht unbedingt einen zielsprachlichen Monolith hervor, sondern er kann auch einen hybriden Zieltext schaffen, der dem Original an linguistischer Differenziertheit nicht nachsteht (dazu mehr bei Dawid Łuczak in diesem Band).

Tatsache bleibt, dass Bi-/Multilingualismus eine Voraussetzung für jede translatorische und kulturvermittelnde Tätigkeit bildet. Das veranschaulicht **Mariia Ivanytska** in ihrem Beitrag *Die Rolle der Mehrsprachigkeit beim ukrainisch-deutschen Literaturtransfer*, der den Band eröffnet. Ivanytska zeichnet Porträts dreier ukrainisch-deutscher Kulturmittler aus dem 19.–20. Jahrhundert: Iwan Franko, Olga Kobylanska und Oswald Burghardt. Ihre multilingualen Sprachbiografien wurden durch die sog. **gesellschaftliche Mehrsprachigkeit**⁷ geprägt, wie sie für Galizien und Bukowina im 19. Jahrhundert natürlich war. Diese Grenzgebiete des damaligen Österreich-Ungarn, mit ihrem Status einer unter (*de facto*) kolonialer Herrschaft stehenden Peripherie, waren für den ukrainisch-deutschen Kulturtransfer besonders produktiv. Alle drei von Ivanytska dargestellten polyglotten, in mehreren Kulturen verwurzelten Kulturschaffenden erfüllten in diesem Transfer eine Vielzahl von Funktionen: Sie waren als Übersetzer, Schriftsteller, Publizisten, Herausgeber, Literaturwissenschaftler und -kritiker darum bemüht, die ‚minoritäre‘ Literatur und Kultur der Ukraine in den ‚majoritären‘ Literaturkreisen Lembergs, Wiens und Berlins bekannt zu machen. Durch persönliche Kontakte zu deutschen und österreichischen Schriftstellern, Verlegern, Zeitschriftenredakteuren und einflussreichen Intellektuellen fungierten sie als Organisatoren und Koordinatoren des ukrainisch-deutschen Übersetzungsfeldes. Es ist unschwer zu bemerken, dass diese „Polyfunktionalität“, wie sie Ivanytska nennt, mit den Aktivitäten zusammenfällt, die für Goethe das Wesen der Weltliteratur im Sinne eines dynamischen, produktiven Interaktionsprozesses ausmachten (vgl. STRICH 1957: 18–23). Für Franko, Kobylanska und Burghardt war ihre stark ausgeprägte Multilingualität auch deswegen so wichtig, weil sie ihnen das Übersetzen in beide Richtungen, d. h. auch ins Ukrainische, ermöglichte. Für die damals kleine, marginalisierte und unterdrückte Sprache Ukrainisch war ihre Aufwertung, Bewährung und Bereicherung als Literatursprache überlebenswichtig und die Etablierung eines weltliterarischen Kanons in ukrainischen Fassungen war ein Mittel dazu. Auf das damalige literarische Polysystem der Ukraine trifft besonders gut die Annahme von EVEN-ZOHAR (1990: 47) zu, dass Übersetzungen gerade in ‚schwachen‘, eine Krise erlebenden oder in ihrer Existenz bedrohten literarischen Polysystemen eine zentrale Position einnehmen.

In den Sprachporträts ihrer Protagonisten stützt sich Ivanytska auf Kategorien der *Translator Studies*, v. a. auf das Modell der vier Sprachen: der vernakularen, vehikularen, referentialen und mythischen Sprache, die im Leben einer mehrsprachigen Person verschiedene Funktionen erfüllen und zu denen diese ein unterschiedliches emotionales Verhältnis entwickelt. Bei individueller Bi-/Multilingualität ist die Dominanz der einen Sprache über die andere(n)

⁷ Diesen Begriff prägte KREMnitz (1990) und meinte damit die Benutzung mehrerer ethnischer Sprachen durch ganze Gruppen, sei es in Grenzgebieten, sei es in historischen oder gegenwärtigen Vielvölkerstaaten.

einerseits durch äußere, biografische Umstände bedingt, andererseits durch psychologische Faktoren und den affektiven Wert, den der Mensch einer bestimmten Sprache zuschreibt. Diese Problematik, die Ivanytska anspricht, rückt im Beitrag von **Manuela Graf** *Sprachbedingte Identitätskonflikte im autobiografischen Werk von Christabel Bielenberg* in den Vordergrund. Die analysierte Autobiografie der irisch-englisch-deutschen Autorin zeigt, wie eng ihr Verhältnis zu den drei Sprachen mit der emotionalen Bindung an deren Träger, allen voran ihren deutschen Ehemann, zusammenhing. Einen Wendepunkt in Bielenbergs erinnertem Lebenslauf bildet ihre Entscheidung, angesichts der Schrecken des Nazi-Regimes sich von ihrer selbst gewählten Zweitsprache Deutsch zu distanzieren und Zuflucht zu nehmen in die Sprachen ihrer Kindheit: Englisch und Irisch. Bielenbergs Reflexion hat keinen sprachkritischen Charakter, vielmehr betrifft sie die sozialen Folgen ihrer (Teil-)Identifikation mit den Sprachen, die für sie wichtig waren. Manuela Graf formuliert die These, dass Bielenbergs Mehrsprachigkeit zur Herausbildung einer multiplen Identität führt: eines flexiblen, anpassungsfähigen, transkulturellen Ich. Man kann nicht umhin zu fragen, inwiefern dieses Ich, das die Grenzen zwischen Sprachen, geografischen und kulturellen Räumen so nahtlos zu überwinden scheint, sich auf eine psychologische Realität bezieht und inwiefern es eine narrative Selbstinszenierung der Autorin Christabel Bielenberg ist.

Über die Schattenseite der individuellen Mehrsprachigkeit – das Ringen um die eigene Stimme, die Rivalität zweier (Mutter-)Sprachen sowie die Tatsache, dass eine Sprache dem Kind aufgezwungen und so als Instrument psychischer Unterdrückung missbraucht werden kann – reflektiert der auf Deutsch und auf Polnisch schreibende Lyriker Peter (Piotr) Lachmann in seinen Gedichten, die **Przemysław Chojnowski** in seinem Beitrag *Auf der Suche nach der (Sprach-)Identität des zweisprachigen Individuums. Der Fall Peter (Piotr) Lachmanns* bespricht. Die Lyrik des im oberschlesischen Gleiwitz geborenen, nach 1945 aus politischen Gründen zum Polnischen ‚umgezogenen‘ Dichters ist ein poetisches Zeugnis einer Bilingualität, die auf leidvoller Erfahrung von psychischer Gewalt und Oppression aufgebaut ist. Der von Lachmann (und seinem lyrischen Ich) erlebte ‚Entzug‘ seines familiären Deutsch bedeutet für das Kind den Verlust seiner heiligen Sprache; heilig ist sie deswegen, weil sie mit primären Emotionen verbunden ist und die ursprüngliche Kraft besitzt, Dinge zu benennen. Was Lachmann metaphorisch ausdrückt, verdient den Namen einer nahezu psycholinguistischen Introspektion: Es sind Einsichten in den Prozess des Spracherwerbs unter Zwang – in einen psychosomatischen Vorgang, den das lyrische Ich am eigenen Leib schmerzvoll empfindet. Lachmanns Gedichte dokumentieren die Überwindung jener kindlichen Verlusterfahrung dadurch, dass der bilinguale Dichter ein liminales lyrisches Subjekt konstruiert, das mit beiden Sprachen spielerisch umgeht. Dieser spielerische Umgang mündet letztlich in diejenige sprachkritische Reflexion, die Kilchmann der mehrsprachigen Literatur insgesamt attestiert.

Während Lachmanns Sprachbiografie durch die gesellschaftliche Mehrsprachigkeit seiner oberschlesischen Heimat vor dem Zweiten Weltkrieg beeinflusst wurde, ist die Bilingualität des deutsch-bosnischen Schriftstellers Saša Stanišić (Jahrgang 1978) aufs Engste mit seiner Emigration aus dem ehemaligen Jugoslawien nach Deutschland verbunden. Sein exophones Schreiben im deutschen Original und in polnischer Übersetzung bespricht **Anna Majkiewicz** in ihrem Beitrag *Latente und manifeste Mehrsprachigkeit (Saša Stanišićs Roman „Wie der Soldat das Grammofon repariert“ in der polnischen Übersetzung „Jak żołnierz gramofon*

reperował“). Die Aufteilung der textinternen Mehrsprachigkeit in ‚manifest‘ und ‚latent‘ geht auf RADAELLI (2011: 54–66) zurück. Die erste bezieht sich auf die offensichtliche Ko-Präsenz zweier oder mehrerer Sprachen im Text: fremdsprachige Einschübe, Zitate, Code-Switching in der Personenrede usw. Die zweite dagegen ist nicht unbedingt auf den ersten Blick erkennbar: Sie umfasst versteckte „Einfluss[e] und Spuren anderer Sprachen im nur scheinbar einsprachigen Text“ (KILCHMANN 2024: 12). Im Roman von Stanišić sind es vor allem lexikalische, syntaktische sowie phraseologische Interferenzen aus dem Bosnischen, die unter seinem Deutsch ‚durchschimmern‘ und eine eigentümliche sprachliche Schieflage des Romans verursachen. In einem pragmatischen Text würden sie als Fehler gelten, im literarischen Werk dagegen werden sie – bewusst eingesetzt – zur Quelle höchst origineller Metaphorik. Inwiefern es der Übersetzerin Alicja Rosenau gelungen ist, jene der latenten Mehrsprachigkeit des Romans entspringende metaphorische Kraft den polnischen Lesern zu vermitteln, das analysiert Anna Majkiewicz unter Verwendung vor allem grammatischer Kategorien. Ihre Fallstudie zeigt daher die Notwendigkeit eines vielseitigen, interdisziplinären Zugangs zu textinterner Mehrsprachigkeit. Diese muss mit literaturwissenschaftlichen *und* linguistischen Mitteln zugleich erforscht werden, und bei Verdopplung der mehrsprachigen Konstellation in der Übersetzung muss noch das translatorische Instrumentarium herangezogen werden. Gerade um die Spuren latenter Mehrsprachigkeit dingfest zu machen, muss man sehr tief unter die ‚Oberfläche‘ des Textes eindringen, weil diese Spuren einen syntaktischen, morphologischen, idiomatischen, manchmal phonetischen Charakter haben und daher nur in exakten linguistischen Kategorien beschreibbar sind.

Der Prosaiker Szczepan Twardoch, nur ein Jahr jünger als Saša Stanišić, definiert sich selbst als Polnisch schreibender Schriftsteller schlesischer Nationalität. Seine Sprachbiografie ist, wie im Fall des um eine Generation älteren Peter Lachmann, Ergebnis der gesellschaftlichen Mehrsprachigkeit seines heimatlichen Oberschlesiens, auch wenn der Multilingualismus dieser Region heute anders aussieht als in Lachmanns Kindheit. Mit Schlesisch und Polnisch aufgewachsen, versteht es Twardoch wie kaum ein anderer Polnisch schreibender Autor seiner Generation, Sprach(varietät)en als Mittel literarischer Stilisierung und zugleich der Sinnstiftung einzusetzen. Daher erörtert **Dawid Łuczak** in seiner Studie *Sprachvarietäten und ihre übersetzerische Wiedergabe als literarischer Ausdruck hybrider Identitäten. Am Beispiel des Romans „Król“ von Szczepan Twardoch und seiner Übersetzung von Olaf Kühl* die Funktionen der Sprachmischung in Twardochs Roman, vor allem der (meistens) polnischen Figurenrede mit reichhaltigen Einschüben und Interferenzen aus dem Jiddischen und Russischen. Diese Mehrsprachigkeit widerspiegelt die linguistischen Gegebenheiten der dargestellten Welt: Die Handlung des Romans spielt im multilingual-multikulturellen Warschau der Zwischenkriegszeit. Łuczak geht von der These aus, dass mehrsprachige Rede denjenigen Romanfiguren eigen ist, die hybride Identitäten (im ethnischen, sozialen, kulturellen Sinne) aufweisen und zugleich den marginalisierten Gruppen der damaligen polnischen Bevölkerung Warschaus angehören: der jüdischen Minderheit und der Unterwelt. Er argumentiert, dass die Sprachvarietäten bei Twardoch nicht nur zur Betonung des ‚Lokalkolorits‘ dienen, sondern sinnstiftende Elemente sind – Träger weltanschaulicher, kultur- und gesellschaftskritischer Bedeutungen. Dabei stellt Łuczak die Relevanz des postkolonialen Ansatzes für seine Fallstudie unter Beweis. Eine postkoloniale Lektüre will nämlich aufdecken, mit

welchen Mitteln kulturelle Hierarchien, Machtgefälle und Oppositionen wie: ‚Zentrum vs. Peripherie, ‚Kolonisatoren vs. Kolonisierte‘, ‚(gesellschaftliche) Mehrheit vs. Minderheit‘ im Text konstruiert, infrage gestellt und wieder dekonstruiert werden. Twardoch zeichnet eine komplexe Sprachlandschaft voller Spannungen, in der die offizielle polnische Standardsprache (die Sprache des ‚Zentrums‘) ständig von Dia-, Sozio- und minoritären Ethnolekten unterminiert wird. Die subversive Kraft der Sprachvarietäten kommt in der Figurenrede zur Entfaltung: einem hybriden Sprachgemisch, das gegen die Normen und Konventionen des Polnischen verstößt. Diese Dynamik in der deutschen Fassung des Romans zu vermitteln, ist das Verdienst von Olaf Kühl – einem versierten Übersetzer, der mit Sprachvarietäten auch bei anderen polnischen Prosaikern besonders kreativ umgeht.

Marta Kaźmierczak diskutiert in ihrem Aufsatz *Der Übersetzer und seine mehrsprachige Kompetenz. Boris Akunins vielstimmige Prosa auf Englisch* textinterne Mehrsprachigkeit in Form von fremdsprachigen Einschüben, die in einer ganz bestimmten translatorischen Konfiguration zu einer großen Herausforderung werden. Es geht um Elemente der sogenannten dritten Sprache (L3), d. h. einer Sprache, die sowohl für die L1 (Ausgangssprache) als auch für die L2 (Zielsprache) fremd ist. Der russische Schriftsteller Boris Akunin baut in seine Kriminalromane Einschübe aus einem Dutzend Fremdsprachen ein. Davon wählt Kaźmierczak französische, lateinische, deutsche und japanische Elemente aus und führt vor Augen, dass die Qualität ihrer Wiedergabe in den englischen Fassungen der Romane von der multilingualen Kompetenz des Übersetzers Andrew Bromfield abhängt. Dass dessen Polyglossie nicht alle von Akunin verwendeten Sprachen umfasst, liegt auf der Hand. Kaźmierczak postuliert daher, dass ein Translator beim Übersetzen eines literarischen Textes, der Elemente aus mehreren Drittsprachen enthält, nicht allein auf sich gestellt sein sollte. Eine philologische Betreuung des Übersetzers durch Kenner der einzelnen Fremdsprachen bleibe, so ihr Fazit, in der verlegerischen Praxis immer noch ein Desiderat.

Eine genuin literaturwissenschaftliche Auffassung von Mehrsprachigkeit repräsentiert die Studie von **Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz** *On Inter-stylistic Dialogues in Translation. Igor Severyanin and Vladimir Mayakovsky at the Cradle of Polish Futurism*. Die Autorin verfolgt die Anfänge der polnischen Rezeption des russischen Kubofuturismus in den 1910er–1920er Jahren. Ihr besonderes Augenmerk gilt der einflussreichen Poetik von Igor Sewerjanin, einem Hauptvertreter des russischen Ego-Futurismus. Sewerjanins Individualstil gab der im Entstehen begriffenen polnischen futuristischen Dichtung entscheidende Impulse. Er diente auch als stilistischer Bezugspunkt für die ersten polnischen Übersetzungen der Kubo-Futuristen, darunter der Gedichte von Wladimir Majakowski, der im russischen literarischen Feld mit Sewerjanin um den Rang des ‚Dichterkönigs‘ rivalisierte. Der Widerstreit zwischen den Poetiken, die beide russischen Künstler repräsentierten, wirkte auf das Gebiet der literarischen Übersetzung in Polen nach. So wurde im polnischen Translationsfeld ein regelrechter Kampf zwischen entgegengesetzten poetischen Stilrichtungen ausgetragen. Die inter-stilistischen Dialoge, die in den ersten polnischen Übersetzungen der Gedichte Majakowskis und Sewerjanins geführt wurden, lassen sich mit der Kategorie der diskursiven Mehrsprachigkeit beschreiben. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz leistet einen wertvollen Beitrag zu diesem Band, weil sie originelle Begrifflichkeiten aus der polnischen Literaturwissenschaft in die Diskussion über Mehrsprachigkeit einführt – allen voran

die ‚inter-stilistische Dialogizität‘ von Stanisław BALBUS (1996), die sich auf Stilrichtungen, Gattungs- und Individualpoetiken bezieht.

Der Beitrag von **Bartłomiej Gordon** *Zur Wiedergabe von Eigennamen in Videospielen. Am Beispiel von „Destiny 2“ und „Assassin’s Creed Valhalla“* erweitert das Spektrum der Kulturtexte, die sich im Hinblick auf Mehrsprachigkeit untersuchen lassen, um die Gattung des narrativen Videospiels. In den ausgewählten verbal-visuellen Texten – den englischen Originalen und ihren deutschen und polnischen Fassungen bzw. Lokalisierungen – sorgen kreative Eigennamen (Anthroponyme und Toponyme) für den ästhetischen Effekt von Mehrsprachigkeit, indem sie sich durch ihre fremdartige äußere (graphische) Form von den Dialogen abheben. Im Spiel *Assassin’s Creed Valhalla* aus der Gattung *historical fantasy*, dessen Handlung in der Wikingerzeit angesiedelt ist, besteht die Herausforderung für den Translator darin, zwischen fiktiven und authentischen (historischen) Personen- und Ortsnamen zu unterscheiden. Dabei ist weniger die translatorische Kreativität gefragt als vielmehr das historische Wissen und die Kenntnis der Konventionen, wie bestimmte Namen aus der europäischen Geschichte in der jeweiligen Zielsprache wiedergegeben werden. Die Analyse ergibt, dass die deutsche Lokalisierung des Videospiels im Vergleich zur polnischen eine viel stärker ausgeprägte historische Stilisierung aufweist, die in den nordisch-germanischen Eigennamen mit ‚mittelalterlicher‘ Schreibung zum Ausdruck kommt. Gordons Erkenntnisse werfen übrigens ein Licht auf eine Lücke in der literarischen Mehrsprachigkeitsforschung. In der einschlägigen Bibliographie wird m. W. an keiner Stelle vermerkt, dass ein Text seine Mehrsprachigkeit der Verwendung von Historiolekten verdanken kann. Die diachrone Binnendifferenzierung der Sprache steht, anders als die synchrone (in Dialekt- und Soziolekte), nicht im Blickfeld der Forscher. Im Handbuch von DEMBECK / PARR (2020) ist sie überhaupt kein Thema, obwohl ein Rückgriff auf ältere Sprachstufen im literarischen Text ein Signal sowohl der intralingualen (mit linguistischen bzw. sprachhistorischen Mitteln beschreibbaren) als auch der diskursiven Mehrsprachigkeit ist: Gezielt eingesetzte Archaismen verweisen auf vergangene literarische Epochen- und Autorenstile, Weltbilder, philosophische Diskurse u.dgl. Die literarische Archaisierung, nach CHERUBIM (2017: 219–220) als intendiertes Mittel der sprachkünstlerischen Textgestaltung verstanden, wäre also ein für Mehrsprachigkeitsforscher interessanter, noch weitgehend unerschlossener Bereich.

Der fremdsprachendidaktische Beitrag von **Luisa Loreng** *Spontschbob und die Minjens. Wie die Auseinandersetzung mit englischer Schriftsprache im Internet die Schreibkenntnisse des Online-Wortschatzes von Grundschulern beeinflusst* ist der Entwicklung mehrsprachiger Kompetenz bei deutschen Grundschulern gewidmet. Aufgrund eines selbst konzipierten sprachdidaktischen Experiments führt die Autorin vor Augen, dass Schulkinder heute auch in monolingualem Umfeld *nolens volens* bilingual aufwachsen, und zwar mit Englisch als Zweitsprache. Englischen Wörtern und Phrasen begegnen sie in Online-Medien, aber auch auf Merchandise-Produkten, in Büchern oder Zeitschriften in analoger Form. Luisa Loreng argumentiert, dass die intensive Rezeption des englischen Wortschatzes z. B. in den sozialen Medien einen positiven Effekt auf die Rechtschreibkenntnisse der Kinder im Bereich der Online-Anglizismen hat.

Die zwei Beiträge, die den Band abschließen, sind mit seinem Schwerpunkt eher lose verbunden. Der Aufsatz von **Aneta Kwiatkowska** *Gdańsk, nicht Danzig. Zur Konstruktion einer neuen Identität der Stadt in ausgewählten ephemeren Drucken der Nachkriegszeit* fällt

in die Spalte „Gedaniana“. Das Korpus, das die Autorin untersucht, bilden ausgewählte Ephemerata, die 1945–1950 in Danzig bzw. Gdańsk im Umlauf waren: Plakate und Anschlagzettel, Briefmarken, Streichholzetiketten u.dgl. Anhand dieses Materials verfolgt Kwiatkowska die sprachlichen und visuellen (typographischen) Persuasionsstrategien, die an die neuen polnischen Stadtbewohner sowie die gesamte polnische Gesellschaft in der Nachkriegszeit gerichtet waren und zum Ziel hatten, das Bild des deutschen Danzig durch dasjenige des polnischen Gdańsk zu ersetzen. Das Problem der Mehrsprachigkeit kommt hier dennoch zum Tragen, wenn auch indirekt: An den ephemeren Drucken, die Kwiatkowska bespricht, wird sichtbar, wie die deutsche Sprache aus dem urbanen Raum nach und nach schwindet und Gdańsk langsam polnischsprachig wird. Die Spuren der historischen Sprachenvielfalt der Stadt, ihre Identität als multikultureller Grenzraum sollten ab 1945 aus dem kollektiven Gedächtnis der Polen verbannt werden.

Bruno Arich-Gerz skizziert in seiner Miszelle *Klein Danzig. Über die Geschichte(n) und Toponymie eines afrikanischen Internierungslagers im Zweiten Weltkrieg* die Geschichte eines ungewöhnlichen Sprachkontakts: eine Migrationsgeschichte im wahrsten Sinne des Wortes, da sie die ‚Einwanderung‘ eines Toponyms aus dem Ostseeraum nach Südafrika betrifft. Als ‚Klein Danzig‘ bezeichneten die deutschsprachigen Bewohner Südwestafrikas ein Internierungslager in Windhoek, das von September 1939 bis Februar 1941 von der südafrikanischen Verwaltung des Landes eingerichtet wurde. Insassen waren deutschstämmige NS-Sympathisanten und Funktionäre von Organisationen mit nationalistischem Charakter. Bruno Arich-Gerz erklärt die Benennungsgeschichte des Lagers aus dem historischen Kontext heraus: Ausschlaggebend für den ‚Transfer‘ des Toponyms waren der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in Danzig sowie die Analogien, die die Internierten zwischen der Freien Stadt Danzig – einer damals vom Krieg bedrohten, isolierten ‚Enklaven-Community‘ – und ihrer eigenen Situation bemerkten.

Die hier präsentierten Fallstudien decken somit ein reichhaltiges Spektrum an Problemen der Mehrsprachigkeitsforschung ab. Sie beweisen, dass es ein Thema von großer Tragweite und Aktualität ist – gerade heute, wenn Literatur und Kunst im Zeitalter der Globalisierung und der weltumspannenden Migrationsbewegungen sich auf die historische Sprachenvielfalt ganzer Regionen besinnen oder sich individuellen mehrsprachigen Biografien zuwenden (vgl. MAKARSKA 2018: 95). Kulturwissenschaft und Philologie stellen alle nötigen Instrumente bereit, um diesen Entwicklungen auf den Grund zu gehen.

Bibliographie

- ARNDT, Susan / NAGUSCHEWSKI, Dirk / STOCKHAMMER, Robert (Hg.) (2007): *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- BALBUS, Stanisław (1996): *Między stylami* [Zwischen Stilen]. Kraków: Universitas.
- BLUM-BARTH, Natalia (2014): Deutsch-russische Literatur nach dem Mauerfall. Versuch einer Bestandsaufnahme. In: literaturkritik.de Nr. 12, Dezember 2014, https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=20072 (04.12.2024).

- BREZA, Edmund (2002): Status językowy kaszubszczyzny [Der sprachliche Status des Kaschubischen]. In: TREDER, Jerzy (Hg.): *Język kaszubski. Poradnik encyklopedyczny* [Das Kaschubische. Ein enzyklopädischer Ratgeber]. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 215–219.
- BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ, Tamara (2012): Wielojęzyczność jako chwyt [Mehrsprachigkeit als künstlerisches Verfahren]. In: BOLECKI, Włodzimierz / KRASKOWSKA, Ewa (Hg.): *Kultura w stanie przekładu. Translatologia – komparatystyka – transkulturowość* [Kultur im Zustand der Übersetzung. Translationwissenschaft – Komparatistik – Transkulturalität]. Warszawa: IBL, 91–118.
- BUSSMANN, Hadumod (Hg.) (2008): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner.
- CHERUBIM, Dieter (2017): *Sprachliche Aneignung der Wirklichkeit. Studien zur Sprachgeschichte des neueren Deutsch*. Berlin: Frank & Timme.
- DEMBECK, Till / PARR, Rolf (Hg.) (2020): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr / Francke / Attempto.
- DEMBECK, Till (2020): Sprachwechsel / Sprachmischung. In: Ders. / PARR, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen: Narr / Francke / Attempto, 125–166.
- EBERHARTER, Markus (2018): *Die translatorischen Biographien von Jan Nepomucen Kamiński, Walenty Chłędowski und Wiktor Baworowski. Zum Leben und Werk von drei Literaturübersetzern im 19. Jahrhundert*. Warszawa: ILS UW.
- ESSELBORN, Karl (2009): Neue Zugänge zur inter/transkulturellen deutschsprachigen Literatur. In: SCHMITZ, Helmut (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam / New York, NY: Rodopi, 43–58.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: „Poetics Today“ 11: 1, 45–51.
- GAJDA, Stanisław (2004): Wielojęzyczność w perspektywie stylistycznej [Mehrsprachigkeit in stilistischer Perspektive]. In: RUSZKOWSKI, Marek (Hg.): *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i poetyki* [Mehrsprachigkeit in der Perspektive der Stilistik und der Poetik]. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 9–22.
- GRUTMAN, Rainier (1998): Multilingualism and Translation. In: BAKER, Mona / MALMKJÆR, Kirsten (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London / New York: Routledge, 157–160.
- HEYDEL, Magda (2017): Rób swoje, tłumacz! Przekładoznawstwo jako metoda w humanistyce (Do your job, translate! Translation Studies as a method in the humanities). In: „Zagadnienia Rodzajów Literackich“ LX, H. 3, 9–23.
- KILCHMANN, Esther (2024): *Poetologie und Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit. Deutschsprachige Literatur in translingualen Bewegungen (1900–2010)*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- KREMnitz, Georg (2015): *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick*. Wien: Praesens.
- KREMnitz, Georg (1990): *Gesellschaftliche Mehrsprachigkeit: institutionelle, gesellschaftliche und individuelle Aspekte*. Wien: Braumüller.
- LENNON, Brian (2010): *In Babel's Shadow: Multilingual Literature, Monolingual States*. University of Minnesota Press.
- MAKARSKA, Renata (2018): Textual Multilingualism, or Inscribing a Place. Regionalism, Polyculturalism, and Multilingualism in New Central-European Literature. In: „Wielogłos“ (Special Issue) 2018, 93–108.

- OBRACHT-PRONDZYŃSKI, Cezary (2002): *Kaszubi. Między dyskryminacją a regionalną podmiotowością* [Die Kaschuben. Zwischen Diskriminierung und regionaler Identität]. Gdańsk.
- PROKOPCZUK, Oleksij (2014): Textinterne Mehrsprachigkeit. Motive und Effekte. In: LUKAS, Katarzyna / OLSZEWSKA, Izabela (Hg.): *Deutsch im Kontakt und im Kontrast. Festschrift für Prof. Andrzej Kątny zum 65. Geburtstag*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 453–462.
- PYM, Anthony (2010): *Exploring Translation Theories*. London / New York: Routledge.
- RADAELLI, Giulia (2011): *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin: Akademie Verlag.
- SCHMITZ, Helmut (2009): Einleitung: Von der nationalen zur internationalen Literatur. In: Ders. (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam / New York, NY: Rodopi, 7–15.
- STRICH, Fritz (1957): *Goethe und die Weltliteratur*. Zweite, verbesserte und ergänzte Auflage. Bern: Francke.
- STURM-TRIGONAKIS, Elke (2007): *Global Playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- THORE, Petra (2004): „*wer bist du hier in dieser stadt, in diesem land, in dieser neuen welt*“. *Die Identitätsbalance in der Fremde in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Migrantenliteratur*. Uppsala: Univ.-Verlag.
- WANDRUSZKA, Mario (1979): *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*. München: Piper.
- YILDIZ, Erol / HILL, Marc (Hg.) (2014): *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript.
- YILDIZ, Yasemin (2024): Special Focus Introduction: Translating Multilingualism. In: „Studies in 20th & 21st Century Literature“ Vol. 48, Issue 1, Article 4.

Gdańsk 2024, Nr. 50/51

Mariia Ivanytska

Nationale Taras-Schewtschenko-Universität Kyjiw /

Universität Tübingen

<https://orcid.org/0000-0002-4870-431X>

Die Rolle der Mehrsprachigkeit beim ukrainisch-deutschen Literaturtransfer¹

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.02>

In diesem Beitrag wird die gesellschaftliche und individuelle Mehrsprachigkeit von Akteuren des deutsch-ukrainischen Übersetzungsfeldes analysiert. Im Fokus stehen dabei folgende Aspekte: die Bedeutung der multikulturellen Regionen Galizien und Bukowina für den ukrainisch-deutschen Literaturtransfer, mögliche Einflussfaktoren bei der Wahl der Identifikationssprache von Kulturmittlern, die Bedeutung der multilingualen Kompetenz für die soziale Rolle als Übersetzer. Diese Aspekte werden anhand von Sprachbiographien und Sprachentscheidungen von drei ukrainisch-deutschen Kulturmittlern untersucht: Ivan Franko, Olga Kobylanska und Oswald Burghardt.

Schlüsselwörter: Literaturübersetzung, Mehrsprachigkeit, ukrainische Literatur, Hybridität, kleine Sprache

The role of multilingualism in Ukrainian-German literary transfer. The article analyses social and individual multilingualism of actors in the German-Ukrainian translation field. The following aspects are within the focus of the research: the significance of multicultural regions Galicia and Bukovyna for Ukrainian-German literary transfer; factors influencing the language choice of cultural mediators' self-identification; the importance of multilingual competence for the social role of translators. These aspects are investigated by means of using the language biographies and language decisions of three Ukrainian-German cultural mediators: Ivan Franko, Olha Kobylanska, and Oswald Burghardt.

Key words: literary translation, multilingualism, Ukrainian literature, hybridity, minor language

1. Einleitung: Mehrsprachigkeit als Phänomen

Unter Mehrsprachigkeit wird die menschliche Fähigkeit verstanden, „in mehreren verbalen Sprachen zu kommunizieren“ (VIDESOTT 2006: 51), die alle Formen „multipler Sprachkompetenz“ (AHRENHOLZ 2010: 5) einschließen kann. Da eine Person eher selten mehrere Sprachen auf gleichem Niveau beherrschen und gebrauchen kann, sowohl quantitativ als auch qualitativ, werden

¹ This project has received funding through the MSCA4Ukraine project, which is funded by the European Union.

unterschiedliche Stufen der Mehr- bzw. Zweisprachigkeit ausdifferenziert, wobei die Zweisprachigkeit als eine in der Jugend erworbene Kompetenz angesehen wird, während die Mehrsprachigkeit auch später erworbene Sprachkenntnisse inkludiert (AHRENHOLZ 2010: 5).

Wenn man Konstellationen und Koexistenz von Sprachen bei der individuellen Mehrsprachigkeit betrachtet, werden verschiedene Sprachen unterschieden: Muttersprache (inzwischen als Terminus im westeuropäischen Wissenschaftsdiskurs kaum verwendet), Herkunftssprache, Familiensprache, Erfahrungssprache, gelernte Wissenssprache, Identifikationssprache u. a. (EGGERT / PETER 2022: 28–29).

KNIFFKA / SIEBERT-OTT (2012: 177) definieren die Herkunftssprache als die Sprache „des kulturellen Erbes“, mit dem eine durch Herkunft oder Tradition begründete Verbindung empfunden wird; dabei spielt der Wunsch nach der Beibehaltung und Pflege dieser Sprache eine wesentliche Rolle. Diesem Begriff steht der Begriff ‚Heritage Language‘ nahe, den LITTLE (2020: 209) als die Sprache definiert, die im familiären Umfeld gesprochen, entwickelt und beigebracht wird. Der Begriff ‚Familiensprache‘ bezeichnet laut KNIFFKA / SIEBERT-OTT (2012: 177–178) eine beliebige Sprache, die in der Familie gesprochen wird, sei es eine Herkunftssprache oder eine Mehrheitssprache.

Gegenwärtige Forschungen der Mehrsprachigkeit sind vieldimensional und betrachten das Phänomen sowohl aus der rein linguistischen als auch aus der soziolinguistischen Perspektive. Dazu kommen Fallstudien zu einzelnen Schriftstellern² aus der literaturwissenschaftlichen Sicht. Für meine Fragestellung ist die Forschung von KREMnitz (2015) von Bedeutung, der sich hauptsächlich mit der textübergreifenden (intertextuellen) Mehrsprachigkeit auseinandersetzt, bei der ein Autor in unterschiedlichen Texten bzw. unterschiedlichen Phasen seines Lebens verschiedene Sprachen benutzt. Er analysiert Kriterien für die Sprachwahl von mehrsprachigen Autoren, wobei es zwischen objektiven und subjektiven Kriterien unterschieden wird. Zu den objektiven Kriterien werden der Zustand von Sprachen, die sprachliche Zusammensetzung von Gesellschaften sowie literarische Konventionen und Traditionen gezählt; zu den subjektiven – biographische Aspekte (d. h. Bildungssozialisierung, mentales und symbolisches Verhältnis zur Sprache, sprachliche Kompetenz und sprachliches Bewusstsein) und Motivationen des Schreibens. Als ein besonderes Kriterium wird der Wechsel der Bezugsgesellschaft (Migration und Exil) erörtert.

GOBARD (1976: 31–51) differenziert zwischen unterschiedlichen Funktionen von Sprachen bei Mehrsprachigkeit: *langue vernaculaire* (die Alltagssprache, Familiensprache, Sprache der primären Sozialisierung), *langue véhiculaire* (die Verkehrssprache, die im öffentlichen Diskurs angewandt wird, staatliche Sprache), *langue référentielle* (Sinn- und Kultursprache) und *langue mythique* (die Sprache der Religion und des spirituellen Lebens). MAKARSKA (2013) übernimmt dieses Vier-Sprachen-Modell und unterscheidet ebenso zwischen *vernakularen*, *vehikularen*, *referentialen* und *mythischen* Sprachen, indem sie über multilinguale Schriftsteller und Übersetzer berichtet. Diese Überlegungen bilden die Basis, um Besonderheiten der Mehrsprachigkeit beim ukrainisch-deutschen Literaturtransfer zu analysieren.

² Aufgrund der besseren Lesbarkeit wird im Text das generische Maskulinum verwendet. Gemeint sind jedoch immer alle Geschlechter.

2. Gesellschaftliche Mehrsprachigkeit: Multikulturelle (Grenz-)Regionen als Brücke und Herausforderung

Für den ukrainisch-deutschen Literaturtransfer³ spielte der direkte Kontakt zwischen den Trägern beider Sprachen eine zentrale Rolle. Besonders bedeutsam waren vor allem die Grenzregionen Galizien und Bukowina, in denen über mehrere Jahrhunderte hinweg Ukrainer, Polen, Juden, Rumänen und andere Ethnien nebeneinander lebten und insbesondere in den Zeiten der Österreichisch-Ungarischen Monarchie mit der deutschsprachigen Welt in unmittelbare Berührung kamen. Auch die Übersiedlung von Deutschen nach Russland auf Einladung der Zarin Katharina II. führte dazu, dass sich in dem Teil der Ukraine, der zum Russischen Zarenreich gehörte, zahlreiche Deutsche niederließen. Sie lebten in der ukrainischsprachigen Umgebung und agierten mit dem Russischen als Amtssprache.

So entstand in der Westukraine (Galizien, Bukowina, Wolhynien) gesellschaftliche Mehrsprachigkeit als ein natürliches Phänomen: Die Beherrschung der Sprache der Nachbarn war für die alltägliche Kommunikation und somit für das Überleben unverzichtbar, während das Erlernen der Amtssprache des Staates für Bildung und beruflichen Erfolg unumgänglich war.⁴

Meistens definieren Sprachforscher solche Koexistenz mehrerer Sprachen in einem sozialen System als gesellschaftliche Mehrsprachigkeit (VIDESOTT 2006: 51), die vor allem für koloniale Gesellschaften typisch ist (OPPENRIEDER / THURMAIR 2003). Allerdings war gesellschaftliche Mehrsprachigkeit ein charakteristisches Merkmal aller Imperien, insbesondere ihrer Peripherien – selbst dann, wenn diese formal nicht als Kolonien galten.

Wie EGGERT / PETER (2022: 11–12) erörtern, variieren in mehrsprachigen Regionen Funktionen und Gebrauchsweisen der einzelnen Sprachen. Ihnen wird jeweils ein unterschiedlicher gesellschaftlicher Wert zugeschrieben, der vom gesellschaftlichen Druck sowie vom ökonomischen, symbolischen und kulturellen Kapital und der sozialen Stellung der Sprachträger abhängt. Dabei kommt zumindest einer Sprache eine Vorrangstellung zu (ebd.: 15).

Das trifft auch auf die Sprachsituation in Galizien und Bukowina zu, die in der deutschsprachigen Literatur des Öfteren als positives Beispiel der Multikulturalität dargestellt wird: Es geht um sprachliche Vielfalt und Heterogenität, friedliches Miteinander und Toleranz. So huldigt Rose Ausländer das friedliche Zusammenleben von mehreren Sprachen

³ Unter dem Literaturtransfer verstehe ich alle Formen der Literaturvermittlung: Übersetzungen, literaturkritische Texte, literarische Entlehnungen (Themen, Sujets, Formen) u. ä., die eine Literatur auf einem anderen Literaturfeld vertreten.

⁴ Für Galizien und Wolhynien war zu der Zeit, als diese Gebiete ein mächtiges Fürstentum im mittelalterlichen Staat Kyjiwer Rus' bildeten, die Staatssprache Ruthenisch / Altukrainisch (MOSER 2024: 57; KRYMS'KYJ 1922; OHIJENKO 2001). Später, als diese Region größtenteils in das Königreich Polen integriert wurde, wurde Polnisch zur Amtssprache. Im kleineren Teil der ukrainischen Territorien, der an das Großfürstentum Litauen angegliedert wurde, blieb Ukrainisch als Amtssprache erhalten. Zu den Zeiten von Rzeczpospolita gewann das Polnische für das gesamte Gebiet an Bedeutung. Nach 1772 fiel Galizien an Österreich und Deutsch wurde zur offiziellen Sprache. Auch die Bukowina gehörte im Mittelalter größtenteils zur Rus' und danach zum Großfürstentum Moldau, sodass hier die ukrainisch- und rumänischsprachige Bevölkerung über mehrere Jahrhunderte hinweg zusammenlebte. Nach der Angliederung der Bukowina an Österreich 1775 wurde Deutsch zur offiziellen Amtssprache.

in Czernowitz (Tscherniwzi) Anfang des 20. Jahrhunderts und thematisiert die gesellschaftliche Mehrsprachigkeit als „Vierliederland“ oder „vielgestaltige Heimat“:

„Vier Sprachen
verständigen sich
verwöhnen die Luft“ (AUSLÄNDER 2000: 12).

CYBENKO (2023: 37–38) weist darauf hin, dass die Mehrsprachigkeit Galiziens eine doppelte Wirkung hatte: Einerseits entwickelten sich hier im Laufe der Zeit einzelne Literaturen in den Sprachen Deutsch, Polnisch, Ukrainisch und später Jiddisch, die zu den entsprechenden „Nationalliteraturen“ gehören, andererseits waren diese einzelnen Literaturen nie voneinander isoliert: Infolge des gleichen historischen und sozialen Hintergrunds entstanden viele gemeinsame Topoi des „galizischen Textes“.

Aber wenn man den Gebrauch und den gesellschaftlichen Stellenwert von einzelnen Sprachen dieser Regionen betrachtet, lassen sich erhebliche Differenzen feststellen. Ukrainisch (in Österreich-Ungarn als Ruthenisch bezeichnet) wurde nach dem Gleichberechtigungsgesetz von 1867 als eine der Sprachen der k. u. k. Monarchie sowohl im Schulwesen als auch im gesellschaftlichen Leben anerkannt. Dennoch hatte diese Sprache einen niedrigeren Stellenwert: In Galizien dominierte Polnisch und in der Bukowina Deutsch (POPYK 1999: 25). Das geringe symbolische Kapital der ruthenischen Sprache war durch den niedrigen sozialen Status ihrer Träger bedingt. Im 18. und 19. Jahrhundert waren es größtenteils Bauern, Kleinbürger, Kulturschaffende oder griechisch-katholische Geistliche.

Da Galizien 1873 die vollständige Autonomie unter polnischer Führung erlangt hatte, wurden der Status und der Stellenwert des Polnischen angehoben, es wurde überall als Unterrichtssprache eingeführt, was bei jungen Ruthenen auf Widerstand stieß. Sie machten sich Gedanken über ihre sprachliche und kulturelle Zugehörigkeit und widersetzten sich sehr entschieden dem polnischen Assimilierungsdruck. Das führte zu intensiven Diskussionen über die Identität. Infolgedessen wurde Lemberg zur „nationsbildenden“ Stadt, so HRYTSAK (2003: 103–109).

Der allmähliche Aufstieg der ukrainischen Nationalbewegung veranlasste Kulturschaffende dazu, ihre eigene Sprache und Literatur zu entwickeln, unter anderem durch Übersetzungen aus anderen Literaturen. Ziel war es, die ukrainische Literatur auf das Niveau der Weltliteratur zu heben.

Die Kulturpolitik Österreich-Ungarns war deutlich liberaler als die Kultur- und Nationalitätenpolitik des zaristischen Russlands, wo der Druck ukrainischer⁵ Bücher durch Verordnungen und Dekrete in den Jahren 1847, 1863 und 1876 eingeschränkt oder verboten wurde. Ukrainischsprachige Presse existierte nicht, und ukrainophile Intellektuelle wurden verfolgt. Daher ließen Schriftsteller aus der Zentralukraine ihre Werke in Lemberg (Lwiw) oder Czernowitz drucken, wodurch sich diese Städte allmählich zu Zentren des gesamtukrainischen Kultur- und Wissenschaftslebens entwickelten.⁶

⁵ Im russischen Zarenreich wurde über das Kleinrussische gesprochen.

⁶ So erschienen bspw. Texte von Ivan Nečuj-Levyckij und Panas Myrnyj in Lwiwer Literaturzeitschriften oder als Buchausgaben.

Viele Ukrainer, die zum Studium oder zur Arbeit in die Hauptstadt der Donaumonarchie kamen, gründeten dort eigene Gesellschaften und Medien, sodass Wien zu einem weiteren, wenn auch extraterritorialen, Zentrum ukrainischer Kultur wurde. Ein signifikantes Beispiel dafür war die ukrainische deutschsprachige Zeitschrift „Ruthenische Revue“ (1903–1905) und ihre Nachfolgerin „Ukrainische Rundschau“ (1905–1915), die von gebürtigen Galiziern in Wien herausgegeben wurden. Ihr Ziel war es, Vertreter der deutschsprachigen Politik, Diplomatie, Presse und Kulturszene mit Informationen über die Ukraine, ihre Geschichte, Gegenwart, Kultur und Literatur zu versorgen. In diesen Zeitschriften erschienen zudem deutsche Übersetzungen ukrainischer Texte sowie literaturwissenschaftliche Artikel über ukrainische Autoren – eine umfassende Selbstdarstellung der Ukraine und ihrer Literatur.

Meine Analyse des ukrainisch-deutschen Übersetzungsfeldes am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt, dass Galizien und die Bukowina die produktivsten Regionen für die Entwicklung des ukrainisch-deutschen Literaturtransfers waren. In diesen Gebieten wirkten mehrere Kulturschaffende, die die ukrainische Literatur dem deutschsprachigen Publikum präsentierten und dabei mehrere Sprachen nutzten, wodurch sie als polykulturelle Persönlichkeiten gelten können. Ihre individuelle Mehrsprachigkeit, gestützt durch die mehrsprachige Gesellschaft, bildete eine solide Grundlage für Literaturübersetzungen.

Im Folgenden werden drei Kulturmittler vorgestellt, die durch ihre individuelle Mehrsprachigkeit entscheidend zum Ausbau der deutsch-ukrainischen Literaturkontakte beigetragen haben. Dabei wird insbesondere untersucht, wie sie ihre sprachliche Situation reflektierten und welche Gründe sie zur Wahl ihrer Identifikationssprache bewegten.

3. Mehrsprachige Übersetzer in mehrsprachigen Regionen

3.1. Ivan Franko: „Sohn des Volkes“ und seine Arbeit für das Volk

Als Gründer des ukrainisch-deutschen Übersetzungsfeldes kann Ivan Franko (1856–1916) betrachtet werden, der als Dichter und Schriftsteller, Journalist, Übersetzer, Literaturwissenschaftler und Literaturkritiker, Verleger und politischer Aktivist zu den bekanntesten Akteuren der ukrainischen Literatur zählt.

Wie die meisten gebildeten Galizier beherrschte Franko von Kindheit an mehrere Sprachen. Seine Mutter hatte polnische Wurzeln und sein Vater war angeblich ein Nachkomme ukrainisch assimierter deutscher Kolonisten.⁷ In der Familie wurde Ukrainisch gesprochen, sodass das Ukrainische seine Familien- und Herkunftssprache (vernakulare Sprache) war. Im jungen Alter waren deutsche Freunde ein wichtiger Faktor für die Ausbildung seiner deutschen Sprachkompetenz. In der Grundschule des Nachbardorfes lernte er Ukrainisch, Deutsch und Polnisch, in der Schule des Basilianer-Klosters in Drohobytsch war Deutsch Unterrichtssprache und im Drohobytscher Gymnasium war es das Polnische. Schon im Gymnasium

⁷ Biographische Angaben stammen vor allem aus zahlreichen Selbstzeugnissen von Franko, seinen autobiographischen Texten und Erinnerungen sowie aus RUDNYC'KYJ (1974) und HRYTSAK (2006).

begann Franko, ukrainische Verse zu schreiben und ins Ukrainische zu übersetzen, unter anderem aus dem Altgriechischen und dem Deutschen.

Als Franko nach Lemberg kam, um zu studieren, geriet er in einen Strudel sprachlicher, kultureller und politischer Fragen und Unsicherheiten. In seiner Kommunikation und in seinen Texten nutzte er sowohl seine Familien- und Herkunftssprache als auch seine hervorragenden Kenntnisse der vehikularen Sprachen Deutsch und Polnisch.

3.1.1. Franko und Deutsch

So schrieb Franko eine Zeit lang Briefe an seine erste Geliebte, Olga Roschkewytsch, eine Ruthenin, auf Deutsch. Dies spiegelt den niedrigen Status des Ruthenischen in den Augen des jungen Franko wider und den hohen Stellenwert des Deutschen als Sprache edler Gefühle. Deutsch könnte daher zumindest in dieser Lebensphase als Frankos referentielle Sprache betrachtet werden.

Als Franko in Wien promovierte (1892–1893),⁸ lernte er mehrere europäische Kulturschaffende (Hermann Bahr, Theodor Herzl, Tomáš Masaryk, Martin Buber) und Wissenschaftler (Vatroslav Jagić) kennen. Mit vielen von ihnen knüpfte er Freundschaften und stand im Briefwechsel. Seine deutschsprachigen Briefe und Publikationen zeugen davon, dass er mit der deutschen und österreichischen Kulturszene gut vernetzt war. Zu diesen Publikationen gehören Essays zu Politik, Kultur und Ethnologie in Galizien, sowie Erzählungen und Übersetzungen aus dem Ukrainischen. Franko publizierte etwa 150 sozialkritische Essays in deutschen, österreichischen und internationalen Zeitungen und Zeitschriften („Berliner Tageblatt“, „Aus fremden Zungen“, „Die Zeit“, „Die Presse“, „Österreichische Rundschau“, „Arbeiterzeitung“, „Sonntagsblatt der New Yorker Volkszeitung“ u. a.) und wurde bald als deutschsprachiger Journalist bekannt. Außerdem schrieb er fünfzehn belletristische Prosawerke auf Deutsch.⁹

NIEFANGER (2012: 244) weist darauf hin, dass Franko in den größten deutschsprachigen Medien publizierte, in denen bekannte Autoren wie Karl Kraus, Henrik Ibsen, Hugo von Hoffmannstal, Stefan Zweig u. a. erschienen, daher kann er „als die repräsentative ukrainische Stimme im Orchester der europäischen Literaturmoderne gesehen werden“. So war Franko mit dem Deutschen als Arbeits- und Wissenschaftssprache in den deutschsprachigen Literatur-, Wissenschafts- und Mediendiskurs voll integriert.

3.1.2. Franko und Polnisch

Das Studium an der Universität Lemberg, in der das Polnische dominierte, verband Franko mit der Tätigkeit für eine Zeitschrift, in der er seine erste polnische Erzählung publizierte. Das Polnische bot eine Reihe an Vorteilen als die Sprache, die in Galizien sowohl Ruthenen

⁸ Über diese Periode in Frankos Leben s. LOPUSCHANSKYJ (2024).

⁹ Deutschsprachige Texte Frankos sind in PASLAWSKA / VOGEL / WOLDAN (Hg.) (2016) zu finden.

als auch Juden beherrschten, und öffnete jungen Schriftstellern somit den Zugang zu einer breiteren Leserschaft. Frankos polnisches Schreiben gestaltete sich wie folgt: Seine Auslegung der Theorie von Marx erschien als *Katechizm socjalistów* (1878) und genoss große Popularität; er redigierte die polnischsprachige Arbeiterzeitung „Praca“ und schrieb für sie Leitartikel, arbeitete für die Warschauer Zeitung „Prawda“, die Lemberger Zeitschrift „Przegląd Społeczny“ und über zehn Jahre in der Zeitung der polnischen Liberalen „Kurjer Lwowski“, für die er über 900 Artikel schrieb. Franko publizierte insgesamt etwa 1150 Beiträge auf Polnisch. Das Schreiben für die auflagenstärksten polnischen Tages- und Wochenzeitungen in Lwiw war Frankos Brotberuf, brachte Geld für seine Familie und war „ein Feld, auf dem Franko seine literarischen Qualitäten unter Beweis stellen konnte“, so WOLDAN (2016: 18). Daher kann auch das Polnische als Frankos Erfahrungs- und Arbeitssprache oder vehikuläre Sprache betrachtet werden.

3.1.3. Franko und Ukrainisch

Noch in der Studentenzeit in Lemberg geriet Franko mit seinen ruthenischen Mitstudierenden unter den Einfluss des bedeutenden ukrainischen Wissenschaftlers Mychajlo Drahomanow, dem Verfechter der ukrainischen Autonomie und der gesamtukrainischen Literatursprache. Er sah die Mission der ukrainischen Literatur darin, das ukrainische Volk zu einem Nationalvolk zu erziehen und es aufzuklären. Der rege Kontakt mit Drahomanow prägte Frankos Weltanschauung: Die Pflicht des Dichters gegenüber dem eigenen Volk wurde für seine Tätigkeit und sein Schaffen ab dieser Zeit kennzeichnend. Darauf weist HRYTSAK (2006: 158–174) in seiner Forschung zu Frankos Leben hin und zeigt, dass Franko allmählich von dem Wunsch, Dichter zu werden, zur bewussten Entscheidung gekommen ist, Poet des ukrainischen (Bauern-)Volkes zu sein. „Aus dem ganzen Spektrum dieser unterschiedlichen Identitäten wählte er die am wenigsten angesehene: die ukrainische“ (ebd.: 23) und schuf für sich eine eigene Heimat: „die moderne ukrainische Nation“ (ebd.: 25). Nach dieser Entscheidung schrieb Franko an seine Geliebte nicht mehr auf Deutsch:

„А питаєш, може, чому пишу тепер по-руськи, а не по-німецьки? Проста річ. Німецька бесіда – то для мене модний фрак, котрим стрійться не раз і такий штуцер, котрому по кишенях вітер свище. Но руська бесіда – то для мене той любий, домашній убір, в котрім всякий показується другому таким, яким єсть, в котрім і я тебе найбільше люблю! Руська бесіда – то бесіда мого серця!“¹⁰ (FRANKO 1986: 46).

Auch seine vielfältigen Tätigkeiten als Schriftsteller, Dichter, Journalist und Wissenschaftler ordnete er diesem Motto unter. Mehrere seiner Literaturwerke und wissenschaftlicher

¹⁰ Der Brief vom 29.02.1876: „Und Du fragst vielleicht, warum ich jetzt auf Ruthenisch und nicht auf Deutsch schreibe? Ein einfaches Ding. Unterhaltung auf Deutsch ist für mich ein modischer Frack, der auch von einem Stutzer getragen wird, in dessen Taschen der Wind pfeift. Aber die Unterhaltung auf Ruthenisch ist für mich das liebe, heimelige Gewand, in dem jeder sich so dem anderen zeigt, wie er ist, in dem ich auch Dich am liebsten habe! Unterhaltung auf Ruthenisch ist die Sprache meines Herzens!“ (Hier und weiter – aus dem Ukrainischen übersetzt von M. I.)

Arbeiten zur ukrainischen Literatur, zur Literaturtheorie und -geschichte (Slawistik, Germanistik, Romanistik, Arabistik u. a.) sowie zur Übersetzungswissenschaft schrieb er auf Ukrainisch. Franko gründete oder redigierte mehrere ukrainische Zeitschriften („Dilo“, „Zorja“, „Zerkalo“, „Zhytje i slovo“ u. a.) und strebte danach, dass diese Medien „den Interessen der ruthenisch-ukrainischen Literatur und Wissenschaft“ dienen sollten, dem „intellektuellen Fortschritt der breiten Volksmassen und der Entwicklung des freien modernen Denkens“ (HALYK 2016: 19).

EGGERT / PETER (2022: 29) weisen auf Sprachbewusstsein und Sprachverständnis als wichtige Faktoren der Motivation für die Verwendung von Minderheitssprachen hin. Ihre Bemerkung gilt auch für Frankos Situation. Als Schriftsteller hätte er mit den im Imperium dominierenden Sprachen Polnisch oder Deutsch wohl bessere Chancen auf breiten Erfolg gehabt, wie z. B. der Ukrainer Nikolai Gogol, der sich der russischen Sprache bediente und zu einem der bekanntesten Schriftsteller der Russischen Monarchie wurde.¹¹ Trotzdem deklarierte Franko seine Zugehörigkeit zum ukrainischen Volk.

Das kommt zum Vorschein in seinen Briefen und literarischen Texten, viele Zeilen davon sind zu geflügelten Worten geworden, wie etwa „Я син народа, / що вгору йде, хоч був запертим в льох“¹² (FRANKO 1976: 185–186.). Das spiegelt sich auch in seinem entschlossenen Engagement für die Entwicklung der ukrainischen Sprache und Literatur wider. Dank Frankos Bemühungen wurde die Wiener Zeitschrift „Ruthenische Revue“ in „Ukrainische Rundschau“ umbenannt, wodurch er die Ruthenen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und die Kleinrussen im zaristischen Russland als ein Volk – das ukrainische – implizierte. Heute gilt er als unbestrittene Autorität in der Herausbildung der ukrainischen Literatur und als einer der wichtigsten ukrainischen Schriftsteller, dessen Gesamtwerk in fünfzig Bänden vorliegt.

3.1.4. Franko und ukrainisch-deutscher Literaturtransfer

Frankos umfangreiche Kenntnisse der Weltliteratur sowie mehrerer Sprachen¹³ und seine persönlichen Kontakte zu zahlreichen Akteuren der europäischen Literaturszene, insbesondere in Österreich und Deutschland, schufen ein solides Fundament für sein Bestreben, die ukrainische Literatur zu entwickeln und sie auf der mentalen Karte Europas zu verankern. Diese beiden Aufgaben waren unweigerlich mit Literaturübersetzung und Literaturvermittlung verbunden, ebenso mit Frankos selbstbewusstem Verkehr zwischen den Sprachen.

¹¹ Gogols Vater schrieb Theaterstücke auf Ukrainisch, und der junge Nikolai zeigte ein großes Interesse an ukrainischen Volksliedern, Legenden und der ukrainischen Geschichte und äußerte seine Zugehörigkeit zur Ukraine. So schrieb Gogol in einem Brief vom Dezember 1833 an seinen Freund Mychail Maxymowytsh, den ersten Rektor der Universität Kyjiw, Folgendes: „В Киев, в древний прекрасный Киев! Он наш, он не их, – не правда?“ (dt.: „Nach Kiew! Ins alte, schöne Kiew! Es gehört uns, es gehört nicht ihnen – nicht wahr?“) (Šenrok V. I. (1901): *Pis'ma N. V. Gogolja v 4 tomach* [Briefe von Nikolai Gogol]. T. I, Sankt-Peterburg: Izdanie A. F. Marksa, 268).

¹² Dt.: „Ich bin der Sohn des Volkes, / das emporsteigt, obwohl es im Keller eingesperrt wurde“.

¹³ Nach unterschiedlichen Angaben beherrschte Franko von 14 bis 19 Sprachen.

Bereits im Alter von 23 Jahren gab Franko eine Sammlung von Übersetzungen mit dem Titel *Dumen und Lieder der bekanntesten europäischen Dichter* heraus. Seine übersetzerische Tätigkeit setzte sich bis zu seinem Tod fort: Er übersetzte aus vierzehn Sprachen, darunter auch viele antike Texte, ins Ukrainische und umgekehrt aus dem Ukrainischen ins Deutsche und Polnische. In der Regel begleitete Franko seine Übersetzungen mit eigenen historischen und bibliografischen Kommentaren, zudem verfasste er literaturwissenschaftliche Überlegungen zu den Epochen, den Autoren, der Rolle ihrer Texte in der Weltliteratur sowie zu Übersetzungsproblemen.

Aus seiner eigenen Übersetzungserfahrung und der Analyse von fremden Übersetzungen sind Frankos übersetzungswissenschaftliche und -kritische Schriften entstanden. Viele seiner Essays und Literaturtexte übersetzte der Autor selbst in andere Sprachen, es handelt sich meist um Eigenübersetzungen aus dem Polnischen ins Ukrainische und aus dem Ukrainischen ins Deutsche, wobei oft mehrere verschiedene Versionen von denselben Texten existieren, was auf zahlreiche und kontinuierliche Überarbeitungen hindeutet.

Aus dem Deutschen übersetzte Franko das *Nibelungenlied*, Goethes *Faust*¹⁴ sowie Texte von Bürger, Heine, Hölderlin, Keller, Kleist, Klopstock, Lenau, Lessing, Schiller u. a. Seine Übersetzungen von Ševčenko Gedichten ins Deutsche werden von mehreren ukrainischen Forschern hochgeschätzt: ZYMOMRJA (1999: 47) bewertet diese als vorbildlich in Bezug auf die Vermittlung des Inhalts, die Komposition und Versifikation.

Um Frankos Wirkung auf ausländische Kulturvermittler und Wissenschaftler, die zur Popularisierung der ukrainischen Literatur in Europa beigetragen haben, darzustellen, möchte ich zwei Fallbeispiele anführen: Der schwedische Slawist, Historiker und Schriftsteller Alfred JENSEN (1859–1921) verfasste unter Frankos Einfluss seine Monographie *Taras Schevtschenko. Ein ukrainisches Dichterleben. Literarische Studie* (1916) und veröffentlichte diese in Wien, wodurch er aktiv zur Präsentation der ukrainischen Literatur im deutschen Sprachraum beitrug. Des Weiteren pflegte Franko persönliche Kontakte und Briefwechsel mit dem deutschen Slawisten und Literaturkritiker aus Berlin Georg ADAM (1874–1948), der 1902 Lemberg und Czernowitz besuchte. In seinen literaturkritischen Texten zur ukrainischen Literatur sind Frankos Ideen deutlich erkennbar.

Ich betrachte Franko als einen der wichtigsten Akteure auf dem ukrainisch-deutschen Übersetzungsfeld, der durch seine Polyfunktionalität bzw. Multiplexität¹⁵ alle Bereiche dieses Feldes abdeckte. Dazu gehören:

- Das Verfassen von Übersetzungen aus dem Ukrainischen ins Deutsche, die deutschsprachige Leser mit ukrainischer Literatur bekanntmachten.
- Das Verfassen von deutschsprachigen literaturkritischen Texten, die darauf abzielten, die ukrainische Literatur zu deuten und auf dem deutschsprachigen Literaturfeld zu platzieren.

¹⁴ Ivan Franko übersetzte allerdings nur den ersten (1882) und einige Szenen von dem zweiten Teil (1889) von Faust. Die erste ukrainische Kanonübersetzung entsprang der Feder von Mykola LUKASCH (1955), der mit dieser Übertragung zur Bereicherung der ukrainischen Literatursprache in der Zeit der fortschreitenden Russifizierung in der Sowjetukraine beigetragen hat.

¹⁵ HAVRYLIV (2018: 176) verwendet dazu den Begriff der Multiplexität als Überlappung von mehreren Rollen, Austauschprozessen und Zugehörigkeiten.

- Das Verfassen von deutschsprachigen sozialkritischen Essays, die das Leben von Ukrainern in Galizien thematisierten.
- Die Kontaktaufnahme und Freundschaft mit deutschsprachigen und ukrainischen Kulturschaffenden, was seinen persönlichen Einfluss auf die Herausbildung eines Netzwerkes ukrainisch-deutscher Vermittler verstärkte.
- Seine Tätigkeit als Journalist, Redakteur und Verleger, Mitgestalter von Presseorganen, die für den Literaturtransfer von signifikanter Bedeutung waren.
- Das Verfassen von zahlreichen Übersetzungen deutschsprachiger Autoren ins Ukrainische, wodurch die ukrainische Sprache und Literatur starke Impulse für die Entwicklung erhielten.
- Sein Beitrag zur transkulturellen Zirkulation.

Frankos positivistischer Zugang zur Literatur und seine Überzeugung, dass Literatur politisch engagiert sein sollte und dass die Berufung des Dichters von der gesellschaftlichen Aktivität nicht zu trennen sei (CYBENKO 2023: 460), teilten auch viele andere ukrainische Kulturschaffende, die sich als Kulturmittler engagierten, darunter seine Kollegin Olga Kobylanska.

3.2. Olga Kobylanska: Das Leben und Schreiben zwischen den Sprachen

Olga Kobylanska (1863–1942) leistete einen großen Beitrag zur Entwicklung der deutsch-ukrainischen Literaturkontakte als Übersetzerin und Schriftstellerin. Sie ist einer der interessantesten Fälle nicht nur von Mehrsprachigkeit, sondern auch von vollständiger Multikulturalität.

Das Sprachbewusstsein der Schriftstellerin wurde sowohl durch eine zweisprachige Familie als auch durch ein multikulturelles Umfeld in der Südbukowina bestimmt, wo Deutsch Amt- und Unterrichtssprache war und Rumänisch im Alltag vorherrschte. Ihre Mutter, eine polonisierte Deutsche, sprach mit den Kindern Polnisch, in derselben Sprache schrieb Olga Briefe an ihre Eltern und machte ihre ersten Schreibversuche. Sie identifizierte sich jedoch nicht mit der polnischen Sprache und erinnerte sich: „До польського елементу, як і до румунського, нікого з нас не тягнуло, а коли й була нагода з ним стикатися, ми, діти, холодніли [...] любов до польської чим раз, то більше губилася“¹⁶ (КОБЫЛАНСКА 1956: 557). Der Vater, Nachkomme einer adligen ukrainischen Familie aus Galizien, sprach Ukrainisch und legte großen Wert darauf, dass die Kinder Ukrainisch beherrschten und ukrainische Traditionen pflegten. In Ukrainisch wurde Olga zu Hause von einem Privatlehrer unterrichtet.

3.2.1. Kobylanska und Deutsch

In der Grundschule war die Unterrichtssprache jedoch Deutsch und die weitere Selbstausbildung hat Kobylanska mit der deutschen Sprache verbunden: Sie führte ihr Tagebuch auf Deutsch, in ihren polnisch- oder ukrainischsprachigen Briefen gibt es mehrere

¹⁶ Dt.: „Keiner von uns fühlte sich weder zum polnischen Element noch zum rumänischen hingezogen. Und als wir, Kinder, eine Gelegenheit hatten, ihm zu begegnen, hatten wir kein Interesse daran [...] Die Liebe zum Polnischen verschwand.“

deutschsprachige Ausdrücke, sie las zahlreiche deutsche Bücher und entdeckte dadurch die Welt der Literatur und Kultur. Ihre Lieblingsschriftsteller waren Deutsche. Besonders beeindruckte sie als junge Frau die Philosophie von Nietzsche, was sich später in ihren Erzählungen deutlich widerspiegelt. Ebenfalls ihre ersten belletristischen Texte verfasste Kobylanska auf Deutsch: In den 1890er Jahren publizierte sie Erzählungen und Skizzen in deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften wie „Wiener Mode“, „Neue Zeit“, „Gartenlaube“ und „Gesellschaft“ (Leipzig–Berlin), 1901 erschien ihr deutschsprachiger Sammelband *Kleinrussische Novellen* in Minden.

Kobylanska hegte eine gewisse Pietät gegenüber der deutschen Sprache als ihrer geistigen Nahrung und fühlte sich beleidigt, als galizische Literaturkritiker ihr „Deutschtum“ vorwarfen. Sie beschwerte sich bei ihrer Freundin Lesia Ukrajinka über die Worte eines Redakteurs: „Що він знає, чим мені німеччина ставала в голоді і холоді духовнім!“ (dt.: „Was weiß er, wie wichtig für mich Deutschtum bei Hunger und seelischer Kälte geworden ist!“, KOBYLANSKA 1982: 254). PALINSKA (2008: 113) erklärt den Begriff ‚Deutschtum‘, den Kobylanska und andere Schriftsteller und Kritiker jener Zeit verwendeten, als einen ganzen Komplex von Phänomenen, der sich aus der Verwendung und der Neigung zu der deutschen Sprache, Literatur, Kultur und Philosophie, sowie den Ansichten und Lebensweisen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie zusammensetzt. Sie weist darauf hin, dass der Weg zum kulturellen Erbe der Menschheit für Kobylanska in erster Linie über die deutsche Sprache verlief, und das bezog sich nicht nur auf die deutsche oder österreichische Literatur, sondern auch auf andere Literaturen, die sie nur in deutschen Übersetzungen kennenlernen konnte. Durch Belletristik, wissenschaftliche und philosophische Literatur sei bei Kobylanska eine Idee von der „Welt der Schönheit entstanden, einer seltsamen Welt, die so anders war, als der langweilige Alltag in ihrer Provinzstadt“ (PALINSKA 2008: 113). Das alles lässt Deutsch als ihre Erfahrungs- und Sozialisierungssprache erkennbar werden (vehikulare Sprache), aber auch als referentiale Sprache, mit der sie ihre Gedanken und Gefühle ausdrücken wollte. So schrieb Kobylanska über die Bedeutung der deutschen Sprache und Kultur für sie Folgendes: „німеччина [...] не була нам несимпатична. Будь то через те, що все-таки, хоч ледве помітним процентом, обзивалася в нашій крові, будь то через те, що була самотнім джерелом, котре подавало духову поживу“¹⁷ (KOBYLANSKA 1956: 557).

2013 ist in der Ukraine der Band *Valse Mélancolique* mit deutschsprachigen Erzählungen, Skizzen und einem Essay von Kobylanska erschienen (KOBYLANSKA 2013), die ihrerzeit in verschiedenen Druckorganen in Deutschland und Österreich publiziert wurden.¹⁸

¹⁷ Dt.: „Das Deutschtum war uns nicht unsympathisch. Vielleicht, weil es in unserem Blut war, wenn auch nur mit einem kleinen Anteil, vielleicht, weil es die einzige Quelle war, die uns geistige Nahrung dargeboten hat.“

¹⁸ Das Buch wurde von Petro Rychlo herausgegeben, dem langjährigen Forscher der deutschsprachigen Literatur der Bukowina, der in seinem Aufsatz „Ol’ha Kobylans’ka als deutsche Dichterin“ das Thema der Mehrsprachigkeit von Kobylanska aufgreift und die These äußert, dass im Unterschied zum sofortigen Erfolg ihrer ukrainischen Texte „jene Nische, die man für sie im deutschen Literaturprozess geöffnet hielt, recht eng und sehr begrenzt war“ (RYCHLO 2024: 91–92).

3.2.2. Kobylanska und Ukrainisch

Mit der Zeit traf auch Kobylanska die Entscheidung, sich „ihrem“ Volk zu widmen, teilweise unter dem Einfluss von Freundinnen und teilweise durch andere ukrainische Autoren, die den Dienst am unterdrückten Volk und seiner marginalisierten Sprache als die höchste Berufung der Schriftsteller ansahen. Die Lage des Ukrainischen wird von Kobylanska in ihrer Erzählung *Lyst zasudženoho vojaka do svojeji žinky* (dt.: Brief eines verurteilten Soldaten an seine Frau) thematisiert, in der der Protagonist schreibt, dass die Richter ihn wegen seiner Sprache nicht verstehen oder nicht verstehen wollen und ihn letztendlich zum Tode verurteilen:

„І моя мова, моя матерня мова, ми обоє втратили нараз під ногами ґрунт. Щось сталося, кілька слів в чужій мові, і вона, і я утонули [...] Моєї мови не знав ніхто. Вона була так далеко і опущена. Хто і слухав її?“¹⁹ (KOBYLANSKA 1988: 598).

Ausgehend von schweren Umständen, in denen Ukrainer lebten, entschloss sich Kobylanska, sich dieser Ungerechtigkeit gegenüber dem ukrainischen Volk und seiner Sprache zu widersetzen. So schrieb sie in ihr Tagebuch als 21-Jährige:

„Гадка одна, котра тепер душу мою пригріває, єсть: бути русинков цілов душов, хоч і мушу ся по-руськи порядно научити, відтепер лише по-руськи хочу писати, аби-м раз могла в своїм язичі ділати“²⁰ (KOBYLANSKA 1982: 64).

Das Gefühl der Gerechtigkeit und der Solidarität mit dem ukrainischen Volk habe Kobylanska dazu gebracht, an der Seite der Dürftigen zu sein, die eine bittere Not erleiden, anstatt im Lager der von Gott und Natur reichlich Gesegneten zu bleiben, so RYCHLO (2024: 91).

Trotz der Schwierigkeiten mit Wortwahl und Syntax im Ukrainischen arbeitete Kobylanska weiterhin an ihrer Sprachkompetenz und bat ihre Freunde, ihre auf Ukrainisch verfassten Texte zu lektorieren. Als sie an die Redaktion der ukrainischsprachigen Zeitschrift „Zorja“ ihre erste Erzählung schickte, musste sie anmerken: „Виростаючи на Буковині переважно між німцями і румунами, не змогла я дотепер вивчитись рідного свого руського язика як слід і коли що-небудь писала, то чинила я се по-німецьки“²¹ (KOBYLANSKA 1982: 64). Noch lange spürte Kobylanska ihre ungenügende Sprachkompetenz im Ukrainischen als den „wunden Punkt der Seele“ (KOBYLANSKA 1963: 260).

Das bedeutet, dass Kobylanskas deutschsprachige Kompetenz zumindest im ersten Teil ihres Lebens wesentlich besser war, dennoch nannte sie diese Sprache nicht ihre eigene. Ukrainisch nahm bei ihr die Rolle einer Heritage Language ein, nämlich die des kulturellen

¹⁹ Dt.: „Und meine Sprache, meine Muttersprache, wir haben plötzlich beide den Boden unter den Füßen verloren. Etwas passierte, einige Worte aus der fremden Sprache, und sie und ich sind versunken [...]. Meine Sprache sprach niemand. Sie war so weit und so einsam, verlassen. Hat eben jemand auf sie gehört?“

²⁰ Dt.: „Der einzige Gedanke, der jetzt meine Seele wärmt, ist, eine Ruthenin mit ganzem Herzen zu sein, auch wenn ich es lernen muss, anständig Ruthenisch zu sprechen. Von nun an möchte ich nur auf Ruthenisch schreiben, damit ich in meiner eigenen Sprache arbeiten kann.“

²¹ Dt.: „Da ich in der Bukowina hauptsächlich unter Deutschen und Rumänen aufgewachsen bin, konnte ich meine Muttersprache Ruthenisch bisher nicht richtig lernen und wenn ich etwas geschrieben habe, habe ich es auf Deutsch getan.“

Gutes des aufklärungsbedürftigen ukrainischen Volkes, zu dem sie sich nun bekannte, und die Rolle ihrer Identifikationssprache.

Wie HÜLLEN (1992: 303) ausführt, ist die Identifikation des Menschen mit „seiner“ Sprache eine der Grundlagen für die Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, die weitreichende Konsequenzen im gesellschaftlichen und politischen Leben nach sich ziehen kann. Die Identifikation Kobylanskas mit dem Ukrainischen hatte auch Konsequenzen für ihre soziale Rolle als Literaturvermittlerin.

3.2.3. Kobylanskas „ZwischenWeltenSchreiben“

PALINSKA (2008: 113) betrachtet die hybride Identität Kobylanskas aus der Perspektive der *postcolonial studies* als indirekte Erscheinungsform des Imperialen: Indem sie ihre ethnische, sprachliche und kulturelle Zugehörigkeit zum ukrainischen Volk als Opfer der Kolonisierung deklariert, habe sie de facto die Zugehörigkeit zur Sprache und Kultur des Kolonisators bescheinigt – des „Deutschtums“ (der Österreichisch-Ungarischen Monarchie) oder des Subkolonisators – Polens. Ich bin dagegen der Meinung, dass das Sprachbewusstsein von Kobylanska aus dieser Position heraus nur teilweise beleuchtet werden kann, da die „eigene Sprache und Kultur“ Kobylanskas nicht eindimensional ist und sich in unterschiedlichen Umständen verschieden manifestiert.

BRUNNER (2017: 44–45) verortet Kobylanskas literarische Position als „ZwischenWeltenSchreiben“ oder „Dazwischen-Position“, denn Kobylanska wurde als Schriftstellerin sowohl in der deutschen als auch in der ukrainischen Literatur marginalisiert und von der deutschen Literaturkritik ausgegrenzt. Hier soll darauf hingewiesen werden, dass es den Schriftstellern aus der eher fremdsprachigen Provinz tatsächlich schwerer fiel, sich im Kanon der großen bzw. imperialen Literatur zu etablieren. Auch Franko wurde in Wien nur als Journalist wahrgenommen, seine belletristischen Texte wurden kaum akzeptiert.

Ihre hybride Sprach- und Kulturidentität hat Kobylanska dennoch beim ukrainisch-deutschen Übersetzen erfolgreich realisiert. Zu den Verdiensten von Kobylanska als Übersetzerin gehört, dass sie den deutschsprachigen Lesern eine Reihe ukrainischer Schriftsteller näherbrachte, darunter Marko Wowtschok, Wasyl Stefanyk und Ivan Franko. Ihre Übersetzungen dieser Autoren veröffentlichte sie 1899–1905 hauptsächlich in den Literaturzeitschriften Wiens, Berlins und Stuttgarts. Kobylanska wurde zur bukowinischen Koordinatorin des ukrainisch-deutschen Übersetzungsfeldes, denn sie hatte zahlreiche Kontakte zu bukowinischen und galizischen einerseits und deutschen und österreichischen Schriftstellern und Verlegern andererseits.

Ich betrachte die Hybridität der Persönlichkeit von Kobylanska als eine wertvolle Voraussetzung für ihre Übersetzungstätigkeit. Als Vertreterin der Ausgangskultur verbindet sie das Verständnis des Ausgangstextes mit seinem soziokulturellen Hintergrund und produziert den Zieltext als Trägerin der Zielsprache, die die Gewohnheiten und Erwartungen des Ziellesers kennt.²² Bei solchen hybriden Persönlichkeiten verlieren die Begriffe Familiensprache

²² Zur Darstellung der übersetzerischen Strategien Kobylanskas s. IVANYTSKA (2020).

oder Heritage Language ihre Eindeutigkeit. Trotzdem kann Ukrainisch als ihre referentiale bzw. Identifikationssprache gewertet werden, also ihre ‚ideale Sprache‘, wobei auch das Deutsche den Status der ‚idealen Sprache‘ für ihre innere Welt nie verloren hat.

Im Zusammenhang mit der Übersetzungstätigkeit Kobylanskas ist die Konzeption der Figur des fremden Johannes in ihrem Text *Za sytuacijamy* (Nach Situationen, KOBYLANSKA 1914) erwähnenswert. Es handelt sich hierbei um einen Intellektuellen, der sich als Ukrainer identifiziert, jedoch aufgrund gesellschaftlicher und persönlicher Umstände besser Deutsch als Ukrainisch spricht. Daher strebt er an, seine Ukrainischkenntnisse zu verbessern, um ukrainische Literatur ins Deutsche zu übertragen. Im Gespräch mit der Hauptprotagonistin äußert er seine wertschätzende Darstellung der ukrainischen Sprache und Literatur, in der noch die „сила землі“ („Kraft der Erde“) zu spüren sei (KOBYLANSKA 1914: 98–99). Die Parallelen zu Kobylanskas Person liegen auf der Hand; bemerkenswert ist dabei das Bestimmungswort „fremd“ in der Charakteristik der Figur, was eine interessante Forschungsperspektive darstellen könnte.

4. Linguistische Metamorphose im Exil: Oswald Burghardt

TAUTOU (2023) beschreibt das Schicksal von fünf Übersetzerinnen, die in den 20er–30er Jahren des 20. Jahrhunderts aus verschiedenen Ländern nach Frankreich kamen und dort Fuß fassen wollten. Um auf ihren Migrationshintergrund nicht aufmerksam zu machen, haben sie ihre Muttersprache zu Gunsten des Französischen aufgegeben und einige sogar ihre Namen geändert:

„Die Wahl des Französischen als Zielsprache versteht sich freilich von selbst, denn ein Beharren auf der Muttersprache hätte eine kontraproduktive Abgeschnittenheit vom französischen literarischen Markt bedeutet. [...] Bei der Wahl des Deutschen als Ausgangssprache – wenn dies überhaupt aus freien Stücken geschah – ging es wohl darum, wenig einträglichen Nischenliteraturen zu entgehen: aus dem Polnischen, Rumänischen, Armenischen oder Jiddischen wurde im Frankreich der Zwischenkriegszeit nur höchst selten übersetzt“ (TAUTOU 2023: 37).

Dieses Zitat soll verdeutlichen, wie anders die Wege ukrainischer Exilschriftsteller und -übersetzer waren, die die ukrainische „wenig einträgliche Nischenliteratur“ auf dem deutschen Literaturmarkt repräsentierten. Sie kamen nach Deutschland in der gleichen Zeit wie zuvor beschriebene Migrantinnen: In den 1920er Jahren waren es hauptsächlich politische Aktivistinnen, Kulturschaffende und Geistliche, die nach misslungenen Kämpfen für die 1917 ausgerufenen Ukrainische Volksrepublik, die durch die Besetzung der Ukraine durch Bolschewiki zu Grunde ging, ins Ausland flohen. In den 1930er Jahren waren es dann Flüchtlinge, die dem stalinistischen Terror in der Sowjetunion entkommen konnten.

Migranten aus der Ukraine, die sich in Deutschland als Kulturschaffende engagierten, verfolgten meist nicht als primäres Ziel die Assimilierung; vielmehr wollten sie sich in die neue Gesellschaft integrieren, dabei jedoch ihre ukrainische Identität bewahren und sich für die ukrainische Kultur einsetzen. Sie alle flohen vor dem bedrohlichen politischen Regime und teilten daher vergleichbare Werte, die mit dem Traum von einer freien Ukraine verbunden waren.

Viele von ihnen sahen ihre Aufgabe in der Vermittlung zwischen der deutschsprachigen und der ukrainischsprachigen Welt und bemühten sich um die Popularisierung ukrainischer Literatur. Zu diesen Exilvermittlern gehört Oswald Burghardt.

Oswald Burghardt (Yurii Klen, 1891–1947), Dichter, Wissenschaftler und Literaturkritiker, wurde in der Familie eines deutschen Kaufmanns in Podolien (Zentralukraine) geboren und seine Familiensprache war Deutsch.²³ Dennoch wuchs er in dem multikulturellen Umfeld Podoliens und Wolhyniens auf, das von deutschen Kolonisten, russischsprachigen Beamten, ukrainischen Bauern und Handwerkern sowie polnischen Grundbesitzern geprägt war. Russisch war seine Unterrichtssprache in der Schule und an der Universität. In seinen späteren Werken beschreibt er liebevoll Erinnerungen aus seiner Kindheit und Jugend: die ukrainische Natur, Kyjiw mit seinen Vororten und seiner Umgebung, den Fluss Dnipro und den alten Schuster, der dem kleinen Jungen Märchen erzählte und von dem er die Inspiration für seine poetische Betätigung erhielt:

„Так шив він чоботи (стелив тенета!)
Та і мене тоді, мабуть, пошив
Своїм байкарським хистом у поети
І з музою навіки подружив.“²⁴ (KLEN 1957: 18)

An der Universität in Kyjiw studierte Burghardt Germanistik, Anglistik und Slawistik, als junger Dichter verfasste er russische und deutsche Gedichte, literaturwissenschaftliche Texte und übersetzte aus dem Englischen, Französischen und Deutschen (darunter das *Nibelungenlied*, Texte von Rückert, Heym, Rilke, George). KAČUROVS'KYJ (1992: 7) stellt einige russischsprachige Verse von Burghardt in eine Reihe mit Gedichten der russischen Dichtung des Silbernen Zeitalters. Seine Beherrschung mehrerer europäischer Sprachen verschaffte ihm eine solide Grundlage nicht nur für die literarische Übersetzung, sondern auch für die Literaturwissenschaft.

Mitte der 1920er Jahre begann Burghardt, auch auf Ukrainisch zu dichten, da er sich in die sich rege entwickelnde und sehr differenzierte Literaturszene der Ukraine integrierte und mit Mykola Zerow, dem prominenten ukrainischen Dichter und anerkannten Übersetzer, anfreundete. Unter Zerows Einfluss wurde Burghardt zu einem der fünf „Kyjiwer Neoklassiker“.²⁵

Doch nach einer kurzen Phase des Aufblühens der ukrainischen Kultur in den 1920er Jahren begannen die Repressionen gegen Intellektuelle. Viele ukrainische Schriftsteller wurden verhaftet und des ukrainischen Nationalismus beschuldigt, einige begingen Selbstmord, andere wurden aus den Schriftstellerorganisationen ausgeschlossen und konnten nicht mehr publizieren. Burghardt gelang es, 1931 unter dem Vorwand einer medizinischen Behandlung

²³ Biographische Angaben zu Burghardt wurden meistens aus KAČUROVS'KYJ (1992) und LINDEKUGEL (2003) übernommen.

²⁴ Dt.: „Er machte Stiefel (legte Fangnetze!) / Und hat wohl da auch mich / mit seinem Fabeltalent zum Poeten gemacht / Und freundete mich für immer mit der Muse an.“

²⁵ Eine Gruppe von Dichtern, die in den 20–30er Jahren des 20. Jahrhunderts meistens in Kyjiw lebten, in ihrem Schaffen nach formaler Vollkommenheit, inhaltlicher Bedeutung sowie klassischen Idealen strebten und sich dadurch den sowjetischen Herausforderungen an die Literatur entgegenhielten.

in seine historische Heimat nach Deutschland zu fliehen und an der Universität Münster die Stelle eines außerordentlichen Professors zu erlangen.

Im Exil spürte er seine Schuld gegenüber den in der UdSSR zurückgelassenen und verfolgten Freunden sowie dem Volk: Die ukrainischen Bauern wurden 1932–1933 im Holodomor einer beispiellosen Hungersnot ausgesetzt, die von offizieller Seite gänzlich verschwiegen wurde. Sein Kollege und Freund Zerow wurde 1937 mit ca. 300 weiteren herausragenden ukrainischen Kulturschaffenden erschossen. Das bestärkte Burghardt darin, im Ausland seine Zugehörigkeit zur Ukraine zu unterstreichen und den Idealen des ukrainischen Kampfes für die Souveränität treu zu bleiben. So wechselte er vollständig seine referentiale Sprache und schrieb seine Originaltexte auf Ukrainisch unter dem Pseudonym Jurij Klen.²⁶ „Die Weitsichtigsten und Unfolgsamsten schüttelten den Staub der Heimat von den Füßen und gingen in die Fremde, um Hüter der heiligen Flamme zu bleiben“, so schrieb BURGHARDT (1939b: 467) über seine Exilsituation.

BLUM-BARTH (2021: 42) definiert Exil als eine Zäsur, als Folge einer andauernden Verbannung, Auswanderung oder Flucht, und führt aus, dass das Exil meistens als Transitort wahrgenommen wurde, an dem es galt, der Heimat verbunden und treu zu bleiben. LITTLE (2020: 209) erörtert, dass Personen mit einem Migrationshintergrund in zwei Sprachwelten leben: der Welt ihrer geerbten Sprache, die in den neuen Umständen nicht überall gesprochen werden kann, und in der Welt der Sprache der neuen Gesellschaft, die hier die Mehrheitsprache ist. Die erste Welt nennt sie „idealistic space“, die zweite – „realistic space“. Im Falle Burghardts ist es komplizierter: Sein „idealistic space“ ist im Exil Ukrainisch geworden. „Sein Festhalten an der ukrainischen Sprache sowie seine Themenwahl in der Emigration zeigen, daß er sich von der ukrainischen Kultur nicht lösen wollte“, so KAČUROVS'KYJ (1992: 14).²⁷ Der Ausschluss aus dem Volk, zu dem er sich vor der Emigration bekannte, führte ihn zum Festhalten an der ukrainischen Sprache und zu Bemühungen, diese im Exil als Kulturgut zu bewahren. Das betraf nicht nur Burghardt, sondern auch früher oder später aus der Ukraine emigrierte Kulturschaffende, wie Bohdan Lepkyj, Igor Kostez'kij, Wasyl Barka.

Obwohl Burghardt in Deutschland sprachlich und beruflich direkt anknüpfen konnte, Arbeit, Kollegen sowie Freunde hatte, wechselte er gerade dort seine Identifikations- und Schaffenssprache – nicht mit dem Ziel der Assimilierung, sondern er wandte sich bewusst, „kontraproduktiv“, der Sprache und Literatur seiner Heimat zu, die in Deutschland kaum akzeptiert wurde. HÜLLEN (1992: 303) vertritt die Ansicht, dass der mögliche Grund für eine solche Wahl der Identifikationssprache, allen praktischen Erwägungen entgegen, eine emotionale Loyalität zu dieser Sprache sei. Das galt auch für Burghardt: Gerade im Exil schrieb er seine bedeutendsten Werke auf Ukrainisch.

Burghardt war überzeugt, dass freies Schaffen in der sowjetischen Ukraine unmöglich war und wahre Sprecher des Volkes nur Dichter außerhalb der UdSSR sein könnten,²⁸ die seine Ideale unverfälscht zum Ausdruck bringen dürfen (BURGHARDT 1939a: 457). Daher setzte

²⁶ Klen bedeutet aus dem Ukrainischen ‚Ahorn‘.

²⁷ Ihor KAČUROVS'KYJ (1918–2013) – ukrainischer Dichter, der nach dem Zweiten Weltkrieg aus der Ukraine emigrierte und im Exil ukrainischen Themen und Kämpfen verbunden blieb.

²⁸ Diese Meinung teilten mehrere ukrainische Autoren im Exil.

er die Traditionen der Kyjiwer Neoklassiker fort und wandte sich in seiner Nachkriegsdichtung wiederholt dem Thema der Ukraine zu. In vielen Texten Burghardts in der Exilzeit kommen Anspielungen auf die ukrainische Geschichte und ihren Kampf für die Selbstständigkeit vor.

Seine Stellung zur Ukraine lässt sich u. a. in seiner Erinnerung an das Märchen vom hässlichen Entlein sehen, das sich in einen stolzen Schwan verwandelte. Burghardt ruft aus: „О Україно, лебедю мій ясний!“²⁹ (KLEN 1957: 21). Dies kann als Parallele zwischen dem Schicksal eines Migranten und dem der unterdrückten, nicht akzeptierten Ukraine interpretiert werden, die sich dennoch von Knien zu erheben vermag.

„[...] daß ein Schriftsteller seine Sprache wechselt und fortan in einer zweiten Sprache oder gar in zwei Sprachen schreibt, bedeutet nicht weniger, als daß er die [...] Bindung seines Werks an eine Sprache und damit an eine Nationalliteratur aufkündigt“, stellt LAMPING (1995: 528) fest und nennt den Sprachwechsel von Schriftstellern eine „linguistische Metamorphose“. Solch eine linguistische Metamorphose durchlief auch Burghardt, der sich der kleinen Literatur des kolonisierten Landes in der Umgebung der großen Literatur mit ihrer Mehrheitssprache widmete – als Dichter, als Literaturwissenschaftler und als Übersetzer.

Burghardt veröffentlichte im Exil auch eine Reihe literaturkritischer Texte zur ukrainischen Literatur, um die Ukraine in Deutschland präsenter zu machen, übersetzte Gedichte seines Freundes Zerow ins Deutsche und stellte eine Anthologie ukrainischer Neoklassiker unter dem Titel *Dichtung der Verdammten* zusammen, die lange Zeit als verschollen galt und erst 2024 in Deutschland erschien (KOTENKO-VUSATYUK / PORTNOV 2024). Im Klappentext dieser Anthologie wird Burghardt als Deutsch-Ukrainer und zentrale Gestalt ukrainisch-deutscher Kulturbeziehungen vorgestellt. LINDEKUGEL (2003: 27) hebt hervor, dass es Burghardt durch seine „Verwurzelung in verschiedenen Kulturen und die damit einhergehende ausgezeichnete Kenntnis mehrerer Sprachen“ am meisten zugekommen sei, die ukrainische Literatur der übrigen Welt zu präsentieren.

Burghardt übersetzte aus dem Deutschen, Englischen und Französischen ins Ukrainische und hoffte damit, die ukrainische Sprache und Literatur am Leben zu halten. Somit stand er in der Tradition anderer ukrainischer Kulturschaffender, die sich dafür einsetzten, die ukrainische Literatur auf die Ebene der Weltliteratur zu heben. In seinen letzten Lebensjahren arbeitete Burghardt an der Universität Innsbruck (Österreich) und war Herausgeber der in Salzburg erscheinenden ukrainischsprachigen Zeitschrift „Lytavry“. Dort veröffentlichte er seine Memoiren über die Kyjiwer Neoklassiker.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen seine Schriften zu Übersetzungsproblemen, in denen er interessante Überlegungen zu kulturellen Asymmetrien anstellt, die beim Übersetzen zu Hürden werden können. Diese Gedanken veranlassten Burghardt, sich auch mit unterschiedlichen Poetiken bei der Mehrsprachigkeit auseinanderzusetzen, etwa mit der Feststellung, dass „eine andere Sprache unwillkürlich eine andere Thematik und Poetik voraussieht“ und

²⁹ Dt.: „O Ukraine, du mein heller Schwan!“

„Wer in verschiedenen Sprachen zu dichten versucht, wird bald merken, wie er dem Daimon bald dieser, bald jener erliegt, seine Thematik ändern und den Regeln einer neuen Poetik sich fügen muß. Es ist, als ob man auf andere Planeten komme, wo andere Schwerverhältnisse herrschen, denen man sich anpassen gezwungen wird.“ (BURGHARDT 1940: 5)

5. Anstatt eines Fazits: kleine Sprachen und ihre Kulturschaffenden

Literatur in einer kleinen Sprache, die sich lange Zeit unter Kolonialbedingungen entwickeln musste, hat auf dem globalen Literaturmarkt kaum Chancen, einträglich zu sein. Im 19. und 20. Jahrhundert war es für die marginalisierte und unterdrückte ukrainische Kultur überlebenswichtig, in imperialen Räumen nicht zu verschwinden. Daher haben Akteure des ukrainischen Kulturfeldes mehrere soziale Rollen übernommen, um einerseits ihre Sprache und Literatur zu entwickeln und andererseits um sie nach außen hin als gleichwertig mit anderen Literaturen zu präsentieren. Dies bestätigt die These, dass die Rolle von Kulturschaffenden für kleine Sprachen und Literaturen weitaus bedeutsamer ist als für große.

Die Zwei- bzw. Mehrsprachigkeit dieser Kulturschaffenden wurde dabei zu einer entscheidenden Voraussetzung für den wechselseitigen Literaturtransfer, der die beiden genannten Aufgaben erfüllen konnte. Bei allen drei analysierten Akteuren übernahm das Ukrainische die Funktion der Identifikationssprache, zu der sie in bestimmten Lebens- und Schaffensphasen ein symbolisches Verhältnis entwickelten. Ihre Motivation, sich am national building zu beteiligen, erwies sich als maßgebliches Kriterium für ihre Sprachwahl sowie für die Repräsentation der ukrainischen Literatur auf der europäischen Literaturszene und im wissenschaftlichen Diskurs.

Bibliographie

- AHRENHOLZ, Bernd (2010): Erstsprache – Zweitsprache – Fremdsprache. In: AHRENHOLZ, Bernd / OOMEN-WELKE, Hannelore (Hg.): *Deutsch als Zweitsprache*. 2. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 3–16.
- AUSLÄNDER, Rose (2000): *Und nenne dich Glück. Gedichte* (= Werke Bd. 12). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- BLUM-BARTH, Natalia (2021): *Poietik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*. Heidelberg: Winter.
- BRUNNER, Kati (2017): Der literarische Text als kulturelle Übersetzung: Die bukowinische Schriftstellerin Olga Kobylanska zwischen deutschsprachiger und ukrainischer Literatur. In: „Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas. Kontaktzonen literarischer Übersetzung“. H. 1/2017, Jg. 12 (66). Regensburg: Friedrich Pustet, 43–51.
- BURGHARDT, Oswald (1939a): Ukrainische Dichtung im Exil. In: WAIS, Kurt (Hg.): *Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker*. Berlin: Junker und Dünhaupt, 455–464.
- BURGHARDT, Oswald (1939b): Russische Dichtung im Exil. In: WAIS, Kurt (Hg.): *Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker*. Berlin: Junker und Dünhaupt, 465–480.

- BURGHARDT, Oswald (1940): Fremde Dichter im ukrainischen Gewande II. In: „Zeitschrift für slavische Philologie“, 17, 1–31.
- CYBENKO, Laryssa (2023): *Galizischer Text: Mehrdimensionalität in der vielsprachigen gemeinsamen Erzählung eines Raumes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress.
- EGGERT, Elmar / PETER, Benjamin (2022): Kultur(en) der regionalen Mehrsprachigkeit: Theorie und Methoden zu einem neuen Forschungsfeld. In: Dies. (Hg.): *Kultur(en) der regionalen Mehrsprachigkeit. Kontrastive Betrachtung und Methoden ihrer Untersuchung und Bewertung*. Berlin: Peter Lang, 9–40.
- FRANKO, Ivan (1976): *Zibrannja tvoriv u p'jatdesjaty tomach*. T. 2 [Gesammelte Werke in 50 Bänden. Band 2]. Kyjiw: Naukova Dumka.
- FRANKO, Ivan (1986): *Zibrannja tvoriv u p'jatdesjaty tomach*. T. 48. *Lysty* [Gesammelte Werke in 50 Bänden. Band 48: Briefe]. Kyjiw: Naukova Dumka.
- GOBARD, Henri (1976): *L'alienation linguistique: Analyse tétraglossique*. Paris: Flammarion.
- HALYK, Volodymyr (2016): Zvjazky Ivana Franka z rosij's'koju akademijeju nauk [Kontakte Ivan Frankos zur russischen Akademie der Wissenschaften]. In: „Aktual'ni pytannja humanitarnych nauk“ 5, 17–30.
- HAVRYLIV, Tymofij (2018): Ein Migrant par excellence. Leben und Werk von Ivan Franko als Beispiel der Multiplexität. In: MILLNER, Alexandra / TELLER, Katalin (Hg.): *Transdifferenz und Transkulturalität. Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns*. Bielefeld: transcript, 175–189.
- HRYTSAK, Yaroslav (2003): Crossroads of East and West: Lemberg, Lwów on the Threshold of Modernity. In: „Austrian History Yearbook“, 34, 103–109.
- HRYTSAK, Yaroslav (2006): *A Prophet in His Country. Franko and the Community (1856–1886)*. Kyjiw: Krytyka.
- HÜLLEN, Werner (1992): Identifikationssprachen und Kommunikationssprachen. In: „Zeitschrift für germanistische Linguistik“ 20/3, 298–317.
- IVANYTSKA, Maria (2020): Kulturelle Zugehörigkeit als dynamisches Phänomen. Ein Fallbeispiel aus den deutsch-ukrainischen Literaturbeziehungen. In: ALTMAYER, Claus u. a. (Hg.): *Zugehörigkeiten. Ansätze und Perspektiven in Germanistik und Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*. Tübingen: Stauffenburg, 161–174.
- KAČUROV'S'KYJ, Ihor (1992): Tvorčist' Jurija Klena na tli ukraïns'koho Parnasyzmu [Das Schaffen von Jurij Klen vor dem Hintergrund des ukrainischen Parnassismus]. In: KLEN, Jurij: *Tvory*. Bd. 1. New York: Naukove tovaristvo ïm. Ševčenko.
- KLEN, Jurij (1957): *Tvory. 2 tom* [Werke. Bd.2]. Toronto: Fundacija imeni Jurija Klena.
- KNIFFKA, Gabriele / SIEBERT-OTT, Gesa (2012): *Deutsch als Zweitsprache – Lehren und Lernen*. 2 Aufl. Stuttgart: Schöningh UTB.
- KOBYLANSKA, Olga (1914): *Za sytuacijamy* [Nach Situationen]. Kyjiw: Žyttja j mystectvo.
- KOBYLANSKA, Olga (1956): *Tvory v tr'och tomach*, T. III [Werke in 3 Bänden. Bd. 3]. Kyjiw: Deržavne vydavnyctvo chudožn'oji literatury.
- KOBYLANSKA, Olga (1963): *Tvory u 5 tomach*. T. 5 [Werke in 5 Bänden. Bd. 5]. Kyjiw: Deržavne vydavnyctvo chudožn'oji literatury.

- KOBYLJANSKA, Olga (1982): *Slova zvorušenoho sercja: Ščodennyky; Avtobiografiji; Lysty; Statti ta spohady* [Worte des berührten Herzens: Tagebücher; Autobiographien; Briefe; Beiträge und Erinnerungen]. Kyjiw: Dnipro.
- KOBYLANSKA, Olga (1988): *Povisti, opovidannja, novelty* [Erzählungen und Novellen]. Kyjiw: Naukova dumka.
- KOBYLANSKA, Olga (2013): *Valse Mélancolique. Ausgewählte Prosa*. Czernowitz: Knyhy – XXI.
- KOTENKO-VUSATYUK, Nataliia / PORTNOV, Andrij (Hg.) (2024): *Dichtung der Verdammten: Eine Anthologie ukrainischer Dichtung, ausgewählt und übertragen von Oswald Burghardt (Jurij Klen). Ukrainisch/Deutsch*. Wuppertal: Arco.
- KREMELITZ, Georg (2015): *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick*. Wien: Praesens.
- KRYMS'KYJ, Ahatanhel (1922): *Ukrajins'ka mova, zvidkilja vona vzjasasja i jak rozvyvalasja* [Ukrainische Sprache: woher kommt sie und wie hat sie sich entwickelt]. In: ŠACHMATOV, Oleksij / KRYMS'KYJ, Ahatanhel (Hg.): *Narysy z istoriji ukrajins'koji movy ta chrestomatija z pam'jatnykiv staroukrajinsčyny XI–XVII vv.* Kyjiw: Drukar, 87–128.
- LAMPING, Dieter (1995): ‚Linguistische Metamorphosen‘. Aspekte des Sprachwechsels in der Exilliteratur. In: BIRUS, Hendrik (Hg.): *Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposium 1993*. Stuttgart: J. B. Metzler, 528–540.
- LINDEKUGEL, Jutta (2003): *Vielfalt der Dichtarten im Werk von Oswald Burghardt (Jurij Klen)*. Kassel: University Press.
- LITTLE, Sabine (2020): Whose heritage? What inheritance? Conceptualising family language identities. In: „International Journal of Bilingual Education and Bilingualism“ 23: 2, 198–212, DOI: 10.1080/13670050.2017.1348463
- LOPUSCHANSKYJ, Jaroslaw (2024): *Die Wiener Frankiana: Iwan Frankos Studium, Promotion und akademisches Umfeld an der Universität Wien*. Drohobysch, Lwiw, Wien: Posvit.
- MAKARSKA, Renata (2013): Mehrsprachigkeit oder Mischsprachigkeit? Ostgalizische Literatur Anfang des 20. Jahrhunderts. In: KRATOCHVIL, Alexander et al. (Hg.): *Kulturgrenzen in postimperialen Räumen. Bosnien und Westukraine als transkulturelle Regionen*. Bielefeld: transcript, 141–164.
- MOSER, Michael (2024): Grundzüge einer Geschichte der ukrainischen Sprache. In: DEUTSCHMANN, Peter / MOSER, Michael / WOLDAN, Alois (Hg.): *Die Ukraine – vom Rand ins Zentrum*. Berlin: Frank & Timme, 53–76.
- NIEFANGER, Dirk (2012): Lebensbilder aus Galizien. Ivan Frankos deutschsprachige Erzählungen und Reportagen. In: „Inozemna filolohija“ 124. Lwiw, 242–250.
- OHIJENKO, Ivan (2001): *Istorija ukrajins'koji literaturnoji movy* [Geschichte der ukrainischen Literatursprache]. Kyjiw: Naša kul'tura i nauka.
- OPPENRIEDER, Wilhelm / THURMAIR, Maria (2003): Sprachidentität im Kontext von Mehrsprachigkeit. In: JANICH, Nina / THIM-MABREY, Christiane (Hg.): *Sprachidentität – Identität durch Sprache*. Tübingen: Narr, 39–60.
- PALINSKA, Olesja (2008): Verbalizacija sfery intymnoho v umovach hibrydnoji identyčnosti: Olga Kobyljanska ta jiji bahatomovnyj svit [Verbalisierung der Intimsphäre in den Bedingungen der hybriden Identität: Olga Kobyljanska und ihre mehrsprachige Welt]. In: „Visnyk L'vivs'koho universytetu“ 44/1, 109–116.

- PASLAWSKA, Alla / VOGEL, Tobias / WOLDAN, Alois (Hg.): *Vivere memento! Anthologie deutschsprachiger Werke von Ivan Franko*. Lwiw: VNTK-Klasyka.
- POPYK, Serhij (1999): *Ukrajinci v Avstriji 1914–1918. Avstrijs'ka polityka v ukrajins'komu pytanni periodu velykoji vijny* [Ukrainer in Österreich 1914–1918. Österreichische Politik in der ukrainischen Frage in der Zeit des großen Krieges]. Kyjiw–Chernivci: Zoloti lytavry.
- RUDNYC'KYJ, Leonid (1974): *Ivan Franko i nimec'ka literatura* [Ivan Franko und die deutsche Literatur]. München: Ukrajins'kyj technično-hospodars'kyj instytut.
- RYCHLO, Petro (2024): Ol'ha Kobylans'ka als deutschsprachige Dichterin. In: „Schnittstelle Germanistik“ 4/1, 83–93.
- TAUTOU, Alexis (2023): Übersetzen als Weg zur Assimilation? Der Lebensweg fünf fremdsprachiger Übersetzerinnen deutscher Literatur im Frankreich der 20er- bzw. 30er Jahre. In: BAUMANN, Stephanie / CAGNEAU, Irène / RENTEL, Nadine (Hg.): *Übersetzungsprozesse im Kontext von Exil und Postmigration*. Transkulturalität – Translation – Transfer vol. 61. Berlin: Frank & Timme, 21–46.
- VIDESOTT, Gerda (2006): Die *Mehrsprachigkeit* – Versuch einer begrifflichen Klärung. In: WIATER, Werner (Hg.): *Didaktik der Mehrsprachigkeit. Theoriegrundlagen und Praxismodelle*. München: Vögel, 51–55.
- WOLDAN, Alois (2016): Ivan Franko im europäischen Literaturkontext. In: PASLAWSKA, Alla / VOGEL, Tobias / WOLDAN, Alois (Hg.): *Vivere memento! Anthologie deutschsprachiger Werke von Ivan Franko*. Lwiw: VNTK-Klasyka, 17–20.
- ZYOMRJA, Mykola (1999): *Deutschland und Ukraine: Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen*. Fürth / Paris / Zwickau: Flacius.

Gdańsk 2024, Nr. 50/51

Manuela Graf

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie / Jan Długosz Universität in Częstochowa

<https://orcid.org/0000-0001-9787-9901>

Sprachbedingte Identitätskonflikte im autobiografischen Werk von Christabel Bielenberg (1909–2003)

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.03>

Ziel dieses Artikels ist es, die Bedeutung der Mehrsprachigkeit und Multikulturalität für die Herausbildung einer transkulturellen Identität am Beispiel des autobiografischen Werks von Christabel Bielenberg zu rekonstruieren. Die subjektiven Erfahrungen der Autorin werden im Hinblick auf ihre sich verändernde Identität und national-kulturelle Zugehörigkeit analysiert, einschließlich der Gründe und Folgen der Veränderungen. Die Autorin des Artikels kommt zu dem Schluss, dass Transkulturalität und Mehrsprachigkeit Christabel Bielenberg dazu befähigen, national-kulturelle Grenzen nahtlos zu überschreiten und ihre Identität an ihre Bedürfnisse und ihren situativen Kontext anzupassen.

Schlüsselwörter: Christabel Bielenberg, Mehrsprachigkeit, Identität, Transkulturalität, Liminalität

Language-related identity conflicts in the autobiographical work of Christabel Bielenberg. The aim of this article is to reconstruct the significance of multilingualism and multiculturalism for the formation of a transcultural identity, using the example of Christabel Bielenberg's autobiographical work. The author's subjective experiences are analysed with regard to her changing identity and national-cultural affiliation, including the reasons for and consequences of the changes. The author of the article concludes that transculturality and multilingualism enable Christabel Bielenberg to seamlessly cross national-cultural boundaries and adapt her identity to her needs and situational context.

Key words: Christabel Bielenberg, multilingualism, identity, transculturality, liminality

Einleitung

Die Sprache und ihre Verbindung zur Kultur und Weltwahrnehmung sind ein Thema, das im Zeitalter der globalen Migration und der kulturellen Durchdringung intensiv erforscht wird. Die Untersuchung von Mehrsprachigkeit und die Annahme über den gegenseitigen Einfluss kultureller Sphären auf das Individuum zeugen von der zeitgenössischen transkulturell orientierten Auffassung der Kultur in den Geisteswissenschaften, die als ein ‚fließendes‘ Phänomen betrachtet wird. Die Unbeständigkeit von Kultur hat unmittelbaren Einfluss auf die ‚Struktur‘ der Identität des Einzelnen, die ebenfalls anpassungs- und entwicklungsfähig ist. In diesem Sinne wirkt sich die Koexistenz verschiedener kultureller und sprachlicher Codes auf die individuelle Identität aus und bringt das Thema der Mehrsprachigkeit als aktuelle

Schlüsselfrage zur Sprache. Der Einfluss verschiedener Kulturen auf die Identität hat gleichzeitig das Potenzial, das Individuum in einen Grenzbereich zu drängen, der durch einen Prozess der Transformation und Kristallisation des individuellen Selbst gekennzeichnet ist und durch den Begriff der Liminalität impliziert wird. Aus diesem Grund wird in diesem Beitrag auf die Bedeutung der Mehrsprachigkeit und der damit verbundenen kulturellen Identität der Fokus gesetzt, besonders in Bezug auf das literarische Schaffen.

Gegenstand der Betrachtung sind die Erinnerungen von Christabel BIELENBERG (1909–2003), einer Autorin, die ihre Erfahrungen mit der Existenz im englischen, deutschen und irischen Kultur- und Sprachraum in ihrem autobiografischen Werk verbalisiert. Die Autorin nimmt ihre Leser mit in eine intime Welt des ‚Dazwischen‘ und bietet einen individuellen Blick auf die sie umgebende Realität im Nazi-Deutschland der 1930er Jahre, im Zweiten Weltkrieg und im Irland der 1940er und 1950er Jahre. Ziel dieses Artikels ist es, am Beispiel der Erfahrung von Christabel Bielenberg die Bedeutung der Mehrsprachigkeit und Multikulturalität für die Herausbildung einer transkulturellen Identität zu rekonstruieren.

Mehrsprachigkeit und Transkulturalität

Das Überschreiten kultureller und territorialer Grenzen beinhaltet den Wechsel sprachlicher Codes und die Koexistenz verschiedener Sprachen auf dem Gebiet einer Gesellschaft, was – laut Marijana Kresić Vukosav – die Herausbildung und den Ausdruck verschiedener individueller, sozialer und kultureller Identitäten ermöglicht (KRESIĆ VUKOSAV 2022: 517). Die Sprachwissenschaftlerin hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass die Sprachbenutzer in ihren Äußerungen eine bestimmte soziale Zugehörigkeit und die damit verbundenen individuellen Identitätsmerkmale zur Sprache bringen:

„Nützlich für die Konzeptualisierung von Sprache im Zusammenhang mit dem hier behandelten Themenkomplex ist, dass die funktionelle Sprache zunächst als Sprachsystem jene Strukturen vorhält, die eine Vielzahl an konkreten Realisierungen als Normen (Standardsprache, Dialekte etc.) und Reden (idiosynkratische Sprechweisen) und damit die Konstitution unterschiedlicher sozial, regional, kulturell etc. geprägter Identitäten ermöglichen.“ (KRESIĆ 2006: 166)

Den Gedanken der Forscherin folgend, kann auch die Mehrsprachigkeit zu mehreren und unterschiedlichen Identitäten führen, besonders wenn das individuelle ‚Ich‘ als ein fragiles und vorläufiges Konstrukt, das sich im Laufe des ganzen Lebens herauskristallisiert (KRAPPMANN 1997: 80), in einem fremdsprachigen Milieu existiert. Die kultur- und sprachbedingten Faktoren beeinflussen das individuelle ‚Ich‘ dermaßen stark, dass man von einer flexiblen und anpassungsfähigen Identität sprechen kann. Nach Ansicht von Kien Nghi Ha schafft das eine Voraussetzung für die potenzielle Umwandlung von mehrsprachigen Individuen zu multiplen Identitäten:

„Solche GrenzgängerInnen haben ein kreatives Potenzial, weil sie die ihnen zugeteilte Opferrolle ablehnen und in ihrer kritikfähigen und unbequemen Position zwischen den Kulturen vermitteln können. Sie besitzen keine feste eindeutige Identität und sind dadurch in der Lage, durch vielfältige Kulturaneignung multiple Identitäten zu entwickeln.“ (NGHI HA 2000: 394)

Ein ‚vielfältiges‘ Ich soll aber nicht zwangsläufig eine Spaltung auf der Identitätsebene bedeuten, sondern eher als ein Schritt in Richtung Transkulturalität betrachtet werden, die der Philosoph Wolfgang Iser mit dem Phänomen der Identitätspluralisierung verbindet und als Überschreitung und Verwischung der Grenzen zwischen den Kulturen definiert:

„Transkulturalität‘ will, dem Doppelsinn des lateinischen trans- entsprechend, darauf hinweisen, dass die heutige Verfassung der Kulturen jenseits der alten (der vermeintlich kugelhaften) Verfassung liegt und dass dies eben insofern der Fall ist, als die kulturellen Determinanten heute quer durch die Kulturen hindurchgehen, so dass diese nicht mehr durch klare Abgrenzung, sondern durch Verflechtungen und Gemeinsamkeiten gekennzeichnet sind.“ (WELSCH 2010: 42)

Die ‚Verflechtung‘ der Kulturen ist eine natürliche Reaktion auf die zeitgenössischen Zivilisationserfahrungen, wie z. B. Migration, und wechselnde Vorstellungen von Konzepten der Zugehörigkeit und Grenzen, die sich von den nationalen und geografischen Gebieten entfernen (ABU-ER-RUB et al. 2019: xxiii–xliv).

Die ‚Flüssigkeit‘ der Identität und ihre Fähigkeit zur Anpassung und Vervielfältigung ist auch eine Anregung für das literarische Schaffen, das zum Medium wird, die Erfahrungen mit transkultureller Existenz zum Ausdruck zu bringen. Eine Möglichkeit, persönliche Erlebnisse mit Mehrsprachigkeit und Transkulturalität zu offenbaren, bieten besonders autobiografische Schriften, denn die Selbstwahrnehmung (erlebendes Ich) und Selbstidentität durch die persönliche Konfrontation mit sich selbst (erzählendes Ich) stehen in einem dynamischen Verhältnis zueinander und erzeugen durch die Zeitverschiebung (Anachronie, zeitliche Raffung) eine Distanz und dadurch einen tieferen Einblick in das Erlebte. Es gibt auch einen anderen Grund, autobiografische Schriften als Gegenstand der Untersuchung einzubeziehen: Die Identität bzw. Identitätsvielfalt des Autors beeinflusst direkt, so der polnische Literaturwissenschaftler Mięczyński Dąbrowski, die verwendeten Erzählstrategien und die metatextuelle Ebene des Textes: „[...] der Erzähler, der über sich selbst in der neuen Welt erzählt, lenkt gleichzeitig die Aufmerksamkeit darauf, was und wie er erzählt, sowie auf den Ort, an dem er sich befindet“ (DĄBROWSKI 2015: 407, Übers.: M. G.).¹ Das vielfältige ‚Ich‘ und seine Grenzen lenken die Aufmerksamkeit gleichzeitig auf das Problem der Erinnerung und der Wahrhaftigkeit der beschriebenen Ereignisse, da die Verwischung zwischen Realität und Fiktion zur Autofiktion² führen kann, in der das Leben des Autors und seine Erfahrungen fiktionalisiert werden, mehr als in einer Autobiografie. Bei einem transkulturell und mehrsprachig verankerten Schriftsteller ist das Spektrum der Erinnerungen nicht nur reichhaltig, sondern auch dem Leser unbekannt und daher schwer eindeutig als Realität oder Fiktion zu erkennen und entsprechend zu betrachten. Für Literaturwissenschaftler entsteht gleichzeitig das Risiko der Überinterpretation des (transkulturellen und mehrsprachigen) biografischen Aspekts, wenn die Biografie des Autors von dem Text selbst ablenkt (RADAELLI 2011: 17–18).

¹ Im Original: „[...] narrator, opowiadając o sobie w nowym świecie, zarazem zwraca uwagę na to, o czym i jak opowiada, w jakim znajduje się miejscu.“

² Außer durch die Fiktionalität der Ereignisse charakterisiert sich Autofiktion durch das Fehlen des Identitätszusammenhangs zwischen Autor, Erzähler und Protagonist – von Philippe Lejeune als ‚autobiografischer Pakt‘ bezeichnet (LEJEUNE 1994: 14–15).

Die Annahme, dass es nur in der Muttersprache möglich ist, authentisch und befriedigend zu leben, einschließlich sich mündlich und schriftlich auszudrücken, wird durch die Diskurse über Identität und Sprache und über das Werk von mehrsprachigen Autoren, zu denen auch Christabel Bielenberg gehört, direkt und völlig entkräftet. Das Leben und das literarische Schaffen der Autorin, die die Mehrsprachigkeit und Transkulturalität am eigenen Leibe erfuhr, ist ein faszinierendes Beispiel für den Prozess der Herausbildung einer transkulturellen Identität und bietet ein Forschungspotential auch in Bereichen der Autobiografie und Liminalität. Um das autobiografische Werk von Christabel Bielenberg erfolgreich zu analysieren, muss man sich zunächst mit ihrem biografischen Hintergrund, der als Quelle ihrer einzigartigen Identität gilt, vertraut machen.

Christabel Bielenberg

Um solche Phänomene wie die Mehrsprachigkeit und ihre Beziehung zur Transkulturalität sowie das Überschreiten kultureller Grenzen und der individuellen Identität zu erforschen, ist eine Autorin, die über mehrere Jahrzehnte mit dem anglo-irischen und dem deutschen Kulturraum verbunden war, besonders geeignet. Christabel Bielenberg wurde 1909 als Christabel Burton in Totteridge, England, als eines von vier Kindern eines anglo-irischen Ehepaars, Percy Burton und seiner Frau Christabel, geboren. Ihre Kindheit verbrachte sie in England und Irland, wobei sie vor allem das letztgenannte Land mit sentimentalischen Erinnerungen und einer tiefen Verbundenheit assoziierte, was ihre spätere Identifikation mit der irischen Nation stark beeinflusste (BIELENBERG 2011: 205). Der Kontakt zu verschiedenen Kulturen öffnete Christabel Bielenberg für neue Erfahrungen, was die Autorin dazu veranlasste, sich für ein Stipendium in Hamburg zu bewerben. Das anschließende Operngesangsstudium in Deutschland war auch in persönlicher Hinsicht ein Erfolg: 1934 heiratete sie den jungen Rechtsanwalt Peter Bielenberg und nahm die deutsche Staatsbürgerschaft an.³ Das junge Paar blieb in Deutschland, wo bis 1942 die drei Söhne der Bielenbergs zur Welt kamen: Nicholas, Christopher und John. Das Glück der ersten Ehejahre wurde aber durch die Machtübernahme der Nazis mit Adolf Hitler an der Spitze überschattet. Das Leben einer multikulturellen Familie im Schatten des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs war das Thema des ersten Teils von Christabel Bielenbergs 1968 veröffentlichten Memoiren *The Past is Myself*,⁴ die einen intimen und zuweilen urkomischen Blick auf die Versuche werfen, in den außergewöhnlichen Zeiten eines totalitären Regimes Normalität und Familienglück zu bewahren.

Als Reaktion auf zahlreiche Briefe von Lesern, die sich für das weitere Schicksal der Familie Bielenberg interessierten, schrieb Christabel Bielenberg ein zweites autobiografisches

³ Christabel Bielenberg erinnert sich an dieses Ereignis wie folgt: "When the German Embassy official handed me my German passport in 1934 and locked away my British one in a drawer of his desk, he made a rather unexpected remark. 'You've not made a very good swap I'm afraid,' he said [...]" (BIELENBERG 2011: 12).

⁴ Die deutsche Übersetzung von Christian Spiel wurde 1969 unter dem Titel *Als ich Deutsche war: 1934–1945. Eine Engländerin erzählt* vom Biederstein Verlag veröffentlicht.

Erinnerungsbuch, das 1992 unter dem Titel *The Road Ahead*⁵ erschien. Vom Familiensitz Munny House in Irland aus geschrieben, umfasste das Buch die nächsten vier Jahrzehnte der Biografie von Christabel Bielenberg – die Zeit vom Ende des Zweiten Weltkriegs an bis zum 70. Geburtstag der Autorin. Es beschreibt die Anfänge des Lebens auf der Smaragdinsel sowie das weitere Leben der Familie Bielenberg. Eine gemeinsame Ausgabe der beiden Erinnerungsbücher erschien 2011 unter dem Titel *The Past is Myself and The Road Ahead. New Updated Edition* und enthielt bisher unveröffentlichte Auszüge aus Christabel Bielenbergs Tagebüchern und Briefen.

Christabel Bielenberg überlebte ihren geliebten Ehemann Peter um zwei Jahre und starb 2003 im Alter von 94 Jahren im Munny House.

„When I was a German“

“The future is nothing, but the past is myself, my own history, the seed of my present thoughts, the mould of my present disposition” (STEVENSON 1898: 60). Dieses Zitat wurde von Christabel Bielenberg selbst als Einleitung und Motto des ersten Teils ihrer Erinnerungen gewählt. Die Betonung der Individualität von Erlebnissen und deren Zitierung im Rückblick ist ein Schlüsselfaktor bei der Interpretation der autobiografischen Schriften Christabel Bielenbergs. Im Vorwort von *The Past is Myself and The Road Ahead. New Updated Edition* bieten die Worte: “[...] I make no claim to be so equipped, but I have one advantage perhaps over those whose knowledge is dependent on documents: I am English; I was German, and above all I was there” (BIELENBERG 2011: 8) einen Hinweis auf die Einstellung der Autorin zu ihrer eigenen Identität und lassen die Selbstdefinition von Christabel Bielenberg durch den historischen und territorialen Kontext und ihre emotionale Beziehung zu den Ereignissen, die sich vor ihren Augen abspielen, errahnen. Für die Autorin, die sich selbst als eine anglo-irische Frau beschreibt (“[...] ‘British to my Irish core’”, BIELENBERG 2011: 154), sind die Heirat mit einem Deutschen und die erworbenen Deutschkenntnisse Grund genug, Deutschland als Heimat zu betrachten, sich mit den neuen Landsleuten zu verbinden und ein Stück Deutschsein in ihre eigene Identität aufzunehmen:

“‘I’m very sorry indeed about this war, Frau Dr’, he said, ‘it must be strange for you in a foreign land.’ ‘Well, the way it is, Herr Neisse, I do not feel foreign here, it is my home you see, and I think about the war I suppose as little as possible’ [...]” (BIELENBERG 2011: 48).
 “‘You are English?’ ‘No,’ I said [...]. ‘No, I am German now, actually about as German as you are’” (BIELENBERG 2011: 80).

Die Tatsache der anglo-irischen Herkunft von Christabel Bielenberg wurde, nach eigenen Angaben der Autorin, von den Deutschen wohlwollend aufgenommen und war für sie eher ein Kuriosum als ein Grund für Misstrauen und Ressentiments, selbst dann, als der Zweite Weltkrieg seinen Höhepunkt erreichte. Der Grund für diese Reaktion des Umfelds war neben

⁵ Die deutsche Übersetzung von Elke Langbehn erschien 1993 unter dem Titel *Es war ein weiter Weg nach Munny House: Aus dem zerstörten Nachkriegsdeutschland nach Irland* im Piper Verlag.

ihren sehr guten Deutschkenntnissen und der Heirat mit einem angesehenen Rechtsanwalt auch das Verhalten der Autorin selbst, die es versuchte, sich an die vorherrschenden sozialen Normen anzupassen und positive Beziehungen zu ihrem sozialen Umfeld zu pflegen: “Perhaps being more than half Irish, I knew instinctively how to evaluate charm” (BIELENBERG 2011: 86).

“[...] I have always felt that my husband and I were united beyond the borders of nationality. Our different nationalities have never made any difference to our happiness. I have married a German and Germany is now my homeland, I have learned the language as well as I can and it is here that I wish to bring up our sons.” (BIELENBERG 2011: 203)

Trotz ihres Selbstbewusstseins und der tatsächlichen deutschen Staatsbürgerschaft war die Autorin nicht frei von Momenten des Zweifels an ihrem eigenen Zugehörigkeitsgefühl: “I was merely a pseudo-German and home for me was not Hamburg, not Berlin, not even Rohrbach, but a warm, glowing, sheltered place, miles away, on an island where I belonged” (BIELENBERG 2011: 263). Die Schrecken des Naziregimes, die sich direkt auf die Familie und die Freunde von Christabel Bielenberg auswirkten, führten in den letzten Kriegsjahren zu einer Neubewertung der Identität. Ein Wendepunkt in der deutschen Erfahrung der Autorin war die Verhaftung und Hinrichtung eines engen Freundes der Bielenbergs, Adam von Trott zu Solz (1909–1944), der an der Vorbereitung des Attentats auf Adolf Hitler am 20. Juli 1944 beteiligt war. Aufgrund seiner Freundschaft mit von Trott zu Solz und seiner antinazistischen Überzeugung wurde auch Peter Bielenberg in den Kreis der Verdächtigen aufgenommen, Anfang August 1944 verhaftet und in das Konzentrationslager Ravensbrück gebracht. Christabel selbst wurde unter (unbewachten) Hausarrest gestellt, den sie bei ihren Bemühungen, ihren Mann zu befreien, mehrmals ignorierte. Dank Christabels Anstrengungen und der Fürsprache von Freunden wurde Peter Anfang 1945 aus Ravensbrück entlassen und verbrachte den Rest des Krieges versteckt im Schwarzwald. Die Ereignisse von Juli und August 1944 zwangen die Autorin, sich mit der eigenen Haltung gegenüber ihrer deutschen Umgebung auseinanderzusetzen. Christabel war von Anfang an gegen die nationalsozialistische Ideologie, und die Entscheidung der Bielenbergs, nach 1933 in Deutschland zu bleiben, war vor allem durch die Hoffnung auf politische Veränderungen motiviert:

“The thought of being able to do something positive – which we had suppressed for so long – was enough to send our spirits soaring, and I had Hitler behind bars and a new era dawning long before I had started making plans as to how we should move our goods and chattels from Hamburg to Berlin.” (BIELENBERG 2011: 34)

Der Tod von Adam von Trott zu Solz und die Verhaftung Peters machten jedoch alle Träume von einer besseren Zukunft in Deutschland zunichte und wurden zur Quelle einer eindeutig negativen Haltung der Autorin gegenüber Deutschland. Es war die persönliche Begegnung mit der Rücksichtslosigkeit und dem Terror des nationalsozialistischen Systems des Dritten Reiches, das unmittelbare Auswirkungen auf Christabel Bielenbergs Neubewertung ihrer Identität hatte. Die deutschen kulturellen und nationalen Elemente, die zuvor ein harmonischer Teil der Mosaikidentität waren, wurden nun negativ konnotiert. Die anglo-irische Abstammung wird zum Gegenstand von Sehnsucht und Flucht, ausgelöst durch die Isolation von der Familie und eine Reihe glücklicher Kindheitserinnerungen, die England, und

besonders Irland, mit dem Bild eines sicheren Hafens verknüpfen – frei von Krieg, Angst, Ungerechtigkeit und zerstörerischem Nationalismus:

“But where do you come from, Gnädige Frau? Are you German?’ ‘No,’ I said, ‘I’m not, my people come from Ireland.’” (BIELEBERG 2011: 218)

“[...] the tall, erect figure of [Peter] [...] I knew at that moment to be the only bit of Germany I had any interest in whatsoever.” (BIELEBERG 2011: 192)

Die komplizierten inneren Erlebnisse und die Ablehnung der deutschen kulturellen Identität und des nationalen Zugehörigkeitsgefühls, die Christabel Bielenberg seit mehreren Jahren begleitet hatten, erzeugten ein Gefühl von Verlust und Leere, das die Autorin in eine Grenzzone stürzte.

“I was getting a bit muddled...”

Die Jahre 1945–1949, die in Christabel Bielenbergs Biografie den endgültigen Bruch mit dem deutschen Zugehörigkeitsgefühl symbolisieren, lassen sich als ein liminales Stadium⁶ im Leben der Autorin beschreiben. Liminalität als Übergangsstadium zwischen vergangener und zukünftiger Identität versetzt das Individuum, so Victor Turner, in einen Schwebezustand (TURNER 1974: 53). Im Fall von Christabel Bielenberg manifestierte sich der liminale Zustand in der entschlossenen Trennung von ihren deutschen Erfahrungen, der bewussten Annahme des Status einer Außenseiterin, sogar einer ‚Fremden‘, und der Distanz und Wut gegenüber dem Herkunftsland ihres geliebten Mannes:

“[...] I realized that I was no longer so certain of myself. Four and a half years had been a long time and sometimes of late I had felt myself to be wandering in some private no-man’s-land.” (BIELEBERG 2011: 122).

“Maybe my sense of alienation which increased with each visit came about because I was in uniform and in some ways was cut off from the daily round. It had to be different for Peter. Germany was his country. I had tried it before and had been happy there, able to identify with so many others whose friendship I valued and whose ideals I could share. But Germany had simply slaughtered them and, for me, it was just like any country vigorously trying to forget the past and to concentrate on establishing

⁶ Der moderne Begriff der Liminalität geht auf den Ethnographen Arnold van Gennep und den Anthropologen Victor Turner zurück. In seiner 1909 erschienenen Publikation *Les Rites de Passage* charakterisierte van Gennep ‚Übergangsrituale‘, die von einer Einteilung des menschlichen Lebens in drei Phasen (Trennungsphase, Schwellenphase und Bindungsphase) ausgehen und durch Schwellen miteinander verbunden sind (GENNEP 2019: 11, 38). Diese Rituale haben zum Ziel, das Individuum auf eine Veränderung seiner Rolle und seines Status in der Gemeinschaft vorzubereiten (GENNEP 2019: 12). Auf den Thesen von van Gennep aufbauend, verbindet Victor Turner Liminalität mit Zweideutigkeit, Unsicherheit und Bewegung zwischen festen Punkten (TURNER 1974: 274). Nach der Interpretation des Anthropologen kann die Existenz an der Schnittstelle von zwei oder mehr Gemeinschaften, in denen soziale und kulturelle Normen und Werte sich voneinander unterscheiden, durch Geburt und/oder Vertreibung mit Migrationshintergrund bedingt werden. Dies führt, so Turner, zu einer längeren Dauer der liminalen Phase und der Herauskristallisierung der individuellen kulturellen Identität (TURNER 1974: 233).

a respectable, above all prosperous, future for itself. Somehow I could not contemplate trying to live there again.” (BIELENBERG 2011: 350)

Es scheint logisch, im Falle des Verlusts eines wichtigen Teils der eigenen Identität zu einem vertrauten, sicheren, kulturell und sprachlich ersten Englischsein (*‘englishness’*) zurückzukehren, aber die Reaktion der Autorin war ganz anders. Unfähig, derzeitige emotionale Bedürfnisse zu erfüllen, wurde das in seiner Ordnung, Starrheit und Vorhersehbarkeit zu stark mit Deutschland assoziierte Englische von Christabel Bielenberg in den Hintergrund gedrängt und auf eine biografische Tatsache reduziert: “‘My parents are Irish,’ I said. ‘I was brought up in England, I have a German husband,’ [...]” (BIELENBERG 2011: 213). Zum Objekt von Sehnsucht, Fantasie und Begehren der Autorin wurde auf der Identitätsebene Irland, das Land der Vorfahren und der glücklichen Kindheitserinnerungen: “[...] a happy-go-lucky island which belonged to my own carefree childhood” (BIELENBERG 2011: 319), das frei von Kriegstraumata war und der gesamten Familie Bielenberg einen Neuanfang ermöglichte:

“Many years ago, with Hitler heading for war, Peter and I had talked of Ireland and of farming there perhaps. At the time it was not to be, but now? Surely just fantasy, but the smell of those turf fires, the sound of the sea and of the wind blowing over heather-covered hills, sometimes allowed that little nurse and I to leave the ache of homesickness and the sorrow of separation behind us and carry us away together to a dream world all of our own.” (BIELENBERG 2011: 336)

Ein Gefühl für Irland und eine negative Einstellung zu vergangenen Erfahrungen schufen eine Distanz zwischen der erwünschten und der abgelehnten Identität. In den Jahren zwischen der Abgabe des deutschen Passes und der Annahme der irischen Staatsbürgerschaft hegte die Autorin eine tiefe Faszination für die Smaragdinsel, die sich schließlich – von der Planung der Abreise an bis zur formellen Bestätigung der neuen Identität – als *‘irishness’* herauskristallisierte und es ihr ermöglichte, die Schwelle zu *‘überschreiten’*:

“I think it was then I came to a final decision. I knew that it was far too soon to think in finalities, that there were still too many obstacles along the path, but I seemed to have found a goal I must strive for. I must return to live in this strange, haphazard country, return and live out my days. There had been too much organization in my life so far, too much authority. Beautiful bath-tub, beautiful Kilmore, beautiful Ireland, could it be that I had found a corner of the world where those other outlandish concepts could never hope to survive?” (BIELENBERG 2011: 349)

Die Liminalität als Übergangsstadium zwischen der vergangenen und der zukünftigen Identität Christabel Bielenbergs manifestiert sich in der Denkweise „nicht mehr Deutsche, aber noch nicht Irin“ zu sein. Die von van Gennep aufgezeigten drei Phasen des liminalen Zustands – die Trennungs-, die Schwellen- und die Angliederungsphase, die bei Bielenberg die Trennung von der deutschen Zugehörigkeit, der Höhepunkt der Sehnsucht und Erwartung sowie die endliche Bindung an Irland sind – gelten als Transformation der Rolle und Darstellung der Autorin nicht nur in der neuen Gesellschaft, sondern auch in ihrer eigenen Vorstellung. Ambivalenz, Chaos, Unsicherheit und der Übergang von einer gewissen Unordnung zur Ordnung, die auf die Liminalität verweisen, sind auch in Christabel Bielenbergs Übergang von der anglo-irisch-deutschen zur anglo-(stark)irischen Identität zu finden und

führten zum Einverständnis der Autorin mit ihrem besonderen, individuellen Ich und dessen Einzigartigkeit in der (jeder) Gesellschaft.

“A loyal Irish citizen”

Der Umzug nach Irland im Jahr 1948 festigte das Zugehörigkeitsgefühl von Christabel Bielenberg zur Smaragdinsel: “Determined to become a loyal Irish citizen, I changed my passport once again to one emblazoned with the Irish harp” (BIELENBERG 2011: 382). Sich als Irin zu sehen, schien nicht einmal durch ihre mangelnde Kenntnis der irischen Sprache, eines wichtigen Elements der irischen kulturellen und nationalen Identität, beeinträchtigt zu werden. Zu keinem Zeitpunkt wurde auf die Notwendigkeit hingewiesen, Irisch zu lernen: “‘A chara – mise le meas’ (...) I used up my five words of Irish” (BIELENBERG 2011: 376). Als entscheidend erwies sich hier der Enthusiasmus der Autorin, Munny House trotz möglicher Herausforderungen zur Heimat der Familie Bielenberg zu machen. Das irische Identitätsgefühl, das vor 1949 vor allem von Kindheitsgefühlen und eskapistischen Kriegsphantasien geprägt worden ist, wurde durch den Zusammenprall mit der Realität gestärkt und füllte die Lücke, die die deutsche Erfahrung hinterlassen hatte. Die diametralen Unterschiede zwischen den Realitäten und Kulturen nicht nur Deutschlands, sondern auch Englands und Irlands wurden von der Autorin mit Begeisterung aufgenommen und verankerten sich positiv in ihrer Identität, zum Teil auch wegen des Kontrasts zu früheren Erfahrungen:

“When I returned to live in Ireland, [...] I had little knowledge and not much interest in my Anglo-Irish ancestry. Nor do I think that my attachment came from some inborn mythical urge, but rather that, having been brought up in England in a very orderly household, where meals appeared on the dot and bedtime was bedtime, and then in Germany where Ordnung was a compulsory fact of life, the Ireland of my memories was of joyous journeyings to a land where nothing whatsoever functioned as I had learned that it should.” (BIELENBERG 2011: 340)

Irland wurde zu einem wichtigen Teil der Identität von Christabel Bielenberg, sowohl aufgrund ihrer Herkunft als auch der bewussten Entscheidung. Die Folgen und Schwierigkeiten, die sich aus der Entscheidung ergaben, sich an die irische Nation zu binden und in einer neuen Realität zu leben, wurden mit der Motivation behandelt, sie zu überwinden und den Traum von einer “peaceful oasis with nothing much to complain about except the scarcity of tea” (BIELENBERG 2011: 346) weiter zu verfolgen. Laut Dorothea Depner positioniert sich die Autorin durch heraufbeschworene Bezüge zu Deutschland und Irland “in relation to her English roots, her German past and her new Irish home, and in overcoming convenient images of self and other” (DEPNER 2013: 151). Zur Untermauerung der These von der Neuverhandlung der eigenen Identität sind Christabel Bielenbergs Worte über die gelegentlich empfundene Existenz ‘zwischen’ den Welten zu zitieren:

“I realized then that I was alone, having somehow landed myself rather precariously straddling a fence. [...] In national terms, I had the sneaking feeling that by ‘good’ I had things British in mind, by ‘evil’ any foreigner stupid enough to dispute the matter. [...] I sensed that the road ahead might be a lonely one, for nothing would be black and nothing white, and if I wished to travel it with any confidence I would

need repeatedly to return to my roots, to re-establish my identity almost, before I could arrive at some tentative conclusion as to how I was to carry on.” (BIELENBERG 2011: 40).

Die irische Identität, mit einer Beimischung von *englishness*, begleitete Christabel Bielenberg bis zu ihrem Tod im Jahr 2003 und ließ die deutsche Erfahrung als Teil der Vergangenheit der Autorin zurück. Christabel überließ die Wiederbelebung des Hofes Munny House ihrem Mann und widmete sich zunächst dem Familienleben:

“Whereas Peter’s catharsis and legacy were primarily realised through the farm he rebuilt, his wife’s consisted in the factual and fictional home she created for her family, in the stories of her life in Germany and Ireland which anchored them in the present by virtue of their past.” (DEPNER 2013: 151)

Christabel Bielenberg engagierte sich auch politisch für die Friedensbemühungen zwischen Irland und Nordirland. Das Trauma des Krieges und die Erfahrung der Grenzüberschreitung sowie die harmonische Koexistenz verschiedener Elemente innerhalb ihrer eigenen Identität ermöglichten es ihr, so Gerald Dawe, einen Dialog zwischen Irland, England und Deutschland zu eröffnen und zu schaffen (DAWE 2010: 92). Mehr als die Leichtigkeit, sich zwischen den Kulturen zu bewegen, basierte das Leben der Autorin auf Werten, die über die Kategorien von Nationalität und Identität hinausgingen und in Integrität und Menschlichkeit verwurzelt waren.

Schlussfolgerungen

Das Leben und Werk von Christabel Bielenberg, die mit der Vermischung kultureller, nationaler und sprachlicher Sphären verbunden waren, sind ein Beweis für die Möglichkeit einer glücklichen und erfüllten transkulturellen und mehrsprachigen Existenz. Die Entscheidungen, sich dem deutschen und dann dem irischen Kulturkreis anzuschließen, waren emotional bedingt; im Falle Deutschlands erwies sich die Liebe zu ihrem Ehemann als ausschlaggebend, im Falle Irlands – das Gefühl der Vergangenheit und die Hoffnung auf die Zukunft. Indem Christabel Bielenberg die mit ihrer persönlichen Geschichte verbundenen Erinnerungen aus der Perspektive von Jahrzehnten und in Bezug auf drei Nationen – England, Deutschland und Irland – zitierte, weihte sie die Leser in eine Welt der ineinandergreifenden und fließenden Identitäten ein, die nicht von der Tatsache der Geburt, sondern von einer bewussten Entscheidung abhängen:

“In recounting her personal memories within the context of two nations’ histories, Bielenberg gives an insight into the difficulties involved in positioning herself in relation to her English roots, her German past and her new Irish home, and in overcoming convenient images of self and other.” (DEPNER 2013: 151)

Die Wahl der Autorin, ihre Memoiren zu überarbeiten und zu veröffentlichen, kann als ein Bedürfnis angesehen werden, die eigene Zugehörigkeit bereits im Rückblick zu definieren (DEPNER 2013: 141) und sich von den erinnerten Ereignissen zu distanzieren, insbesondere von denen, die mit dem Zweiten Weltkrieg zusammenhängen. Bielenbergs möglicher

Eskapismus zu einer anderen, irischen Identität und Zugehörigkeit angesichts des Wunsches, von der traumatischen Erfahrung des Krieges und der dafür verantwortlichen Nation Abstand zu nehmen, wurde in diesem Bericht auch erwähnt. An dieser Stelle kann man die Ansicht von Dorothea Depner, Autorin der Dissertation „Germany, Ireland and the Second World War in the Works of Christabel Bielenberg, Francis Stuart and Hugo Hamilton“ anführen, die im Werk von Christabel Bielenberg ein ambivalentes Selbstbild sieht (DEPNER 2013: 97). Während Peter Arnds dazu neigt, dieselben Verhaltensweisen als Beleg für die Transnationalität und Transkulturalität der Autorin zu werten: „One can see [...] how crosscultural immersion brings about true and beneficial Bildung“ (ARNDS 2001), bejaht Nicholas Bielenberg die Zugehörigkeits- und Identitätsflexibilität seiner Mutter (O'REILLY 2015: 90). Belege für die Fluidität der Identität von Christabel Bielenberg sind jedoch in erster Linie in ihrem Werk zu finden, in dem sie ihre anglo-irischen Wurzeln hervorhebt, dann ihr Deutschsein durch die Person ihres geliebten Ehemanns Peter definiert, und schließlich das erwartete und notwendige *irishness* für die Entwicklung des eigenen Ichs als notwendig betrachtet.

“Thirty-three years had slipped by since I stood leaning on a low wall in Kilmore Quay looking out over the sea to the Saltee Islands. Small waves were lapping at the rocks below me and the cry of many seagulls rang in my ears as they followed the fishing boats out to the fishing grounds. On that day I had come to a tentative conclusion to live out my days if possible in this beautiful and unpredictable island. And this we had done, whilst Peter built up what was now considered to be a flourishing farm. Munny House, too, had become a home and, to judge from those who had travelled far to be with us this weekend, a home for many besides ourselves. Children of those who had been killed by Hitler, coming for the holidays and always returning; our own sons growing up here, married now, and nine grandchildren. I would like to think that Peter and I had managed to build something on the ruins we had left behind us. Something perhaps demanded of us by the very fact that we had survived. I would like to believe that we had provided a centre, a never-changing reality which they could look back upon and hold in their hearts with happiness as they grew up to face an ever-changing world.” (BIELENBERG 2011: 395–396)

Die Betrachtung der Art und Weise, wie Mehrsprachigkeit und Transkulturalität erlebt werden, was Ziel dieses Beitrags war, führt zu der Feststellung, dass der übergreifende Gegenstand der Interpretation von Christabels Bielenbergs Identität und ihrer autobiografischen Werke ihre Gefühle und Erfahrungen sind, die mit den verschiedenen Lebensabschnitten der Autorin verbunden sind. Darüber hinaus lässt sich das Eintreten der Autorin in den liminalen Zustand auf die bewusste Ablehnung einer deutschen Identität und den Wunsch, sich zu ihren irischen Wurzeln zu bekennen, zurückführen. Die Konfrontation zwischen den verschiedenen Identitäten erfolgt in Form von Schritten von einem Lebensabschnitt zum anderen, die von Christabel Bielenberg selbst unternommen werden, und wird in den autobiografischen Schriften aus der Perspektive einer Frau verbalisiert, die mit ihren Entscheidungen und ihrem Platz in der Welt zufrieden ist und sich frei zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen bewegt.

Bibliographie

Primärliteratur

BIELENBERG, Christabel (2011): *The Past is Myself and The Road Ahead. New Updated Edition*. Great Britain: Corgi Books.

Sekundärliteratur

ABU-ER-RUB, Laila et al. (2019): Introduction. Engaging Transculturality. In: ABU-ER-RUB, Laila et al. (Hg.): *Engaging Transculturality Concepts, Key Terms, Case Studies*. London and New York: Routledge, xxiii–xliv.

ARNDS, Peter (2001): [Book Review:] Christabel Bielenberg: *When I was a German. An Englishwoman in Nazi Germany*. In: „Post Identity“ Vol. 3, No. 1, Summer 2001, <https://quod.lib.umich.edu/p/postid/pid9999.0003.109/--book-review?rgn=main;view=fulltext> (03.11.2024)

DĄBROWSKI, Mieczysław (2015): Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna: rewizja pojęć analitycznych [Gegenwärtige Emigrations-/Migrationsliteratur: Revision der analytischen Begriffe]. In: „Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook“ 6, 395–413.

DAWE, Gerald (30 April 2010): *Exchanging Messages: The Literary Legacy of Christabel Bielenberg*, Lecture delivered at Trinity College Dublin.

DEPNER, Dorothea (2013): *Germany, Ireland and the Second World War in the works of Christabel Bielenberg, Francis Stuart and Hugo Hamilton*. PhD diss., Dublin: Trinity College. School of English.

GENNER, Arnold van (2019): *The Rites of Passage*. Second Edition. London: The University of Chicago Press.

LEJEUNE, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram BAYER und Dieter HORNIG. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

KRAPPMANN, Lothar (1997): Die Identitätspolitik nach Erikson aus einer interaktionistischen Sicht. In: KEUPP, Heiner / HÖFER, Renate (Hg.): *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 66–92.

KRESIĆ, Marijana (2006): *Sprache, Sprechen und Identität. Studien zur sprachlich-medialen Konstruktion des Selbst*. München: Iudicium.

KRESIĆ VUKOSAV, Marijana (2022): Kulturelle Identität in plurikulturellen Kontexten. In: FÖLDES, Csaba / ROELCKE, Thorsten (Hg.): *Handbuch Mehrsprachigkeit*. Berlin / Boston: De Gruyter, 508–528.

NGHI HA, Kien (2000): Ethnizität, Differenz und Hybridität in der Migration. Eine postkoloniale Perspektive. In: „PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft“ 120, 377–397.

O'REILLY, Claire (2015): Author, Activist and Anglo-Irish Émigré: The Life and Work of Christabel Bielenberg (1909–2003). In: EGGER, Sabine (Hg.): *Cultural / Literary Translators. Selected Irish-German Biographies II*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 52–69.

RADAEALI, Giulia (2011): *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin: Akademie Verlag.

STEVENSON, Robert Louis (1898): *Letters and Miscellanies of Robert Louis Stevenson, Sketches, Criticism etc.* New York: Charles Scribner's Sons.

- TURNER, Victor (1974): *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- WELSCH, Wolfgang (2010): Was ist eigentlich Transkulturalität? In: DAROWSKA, Lucyna / LÜTTENBERG, Thomas / MACHOLD, Claudia (Hg.): *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Bielefeld: transcript, 39–66.

Gdańsk 2024, Nr. 50/51

Przemysław Chojnowski

Universität Wien

<https://orcid.org/0000-0003-3096-6562>

Auf der Suche nach der (Sprach-)Identität des zweisprachigen Individuums. Der Fall Peter (Piotr) Lachmanns

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.04>

Im Werk von Peter Lachmann (geb. 1935 in Gleiwitz, Oberschlesien), einem zweisprachigen deutsch-polnischen Lyriker, Essayist und Übersetzer, spielt die Auseinandersetzung mit der eigenen Sprachidentität eine zentrale Rolle. Diese Art von Identität wird als Repräsentation des Individuums durch Sprache verstanden, die mit der nationalen Identifizierung und der Wahrnehmung von Sprachen verwoben ist. In Lachmanns Biographie geht das auf das paradoxerweise positive Ergebnis seiner ursprünglich schmerzhaften Begegnung mit einer fremden Sprache, dem Polnischen, in seiner Kindheit zurück. Der Beitrag geht von der These aus, dass Lachmann die Figur eines liminalen Subjekts entwickelt, dessen Identität einer ständigen Veränderung und Dynamik unterworfen ist. Die beiden Sprachen: Deutsch und Polnisch wechseln ständig ihre Rolle bzw. ihren Status. Durch die Analyse ausgewählter Gedichte Lachmanns werden sowohl seine komplexe Sprachbiographie als auch der permanente Konflikt und die Spannung zwischen Deutsch und Polnisch aufgezeigt.

Schlüsselwörter: Sprachidentität, Sprachbiographie, (deutsch-polnische) Zweisprachigkeit, Schreiben in zwei Sprachen, Peter Lachmann, Oberschlesien, Gleiwitz / Gliwice

In search of the (language) identity of the bilingual individual. The case of Peter (Piotr) Lachmann. In the oeuvre of Peter Lachmann (born 1935 in Gleiwitz, Upper Silesia) as a bilingual German-Polish poet, essayist and translator, the confrontation with his own language identity plays a central role. Language identity is understood as the representation of oneself through language, intertwined with national identity and how languages are perceived. In Lachmann's biography, the search of this identification goes back to the paradoxically positive result of his originally painful encounter with a foreign language, Polish, as a child. The paper is based on the thesis that Lachmann develops the figure of a liminal person whose identity is subject to constant change and dynamism. The two languages: German and Polish constantly change their role or status. By analysing selected poems by Lachmann, both his complex language biography and the permanent conflict and tension between German and Polish are revealed.

Key words: language identity, language biography, (German-Polish) bilingualism, writing in two languages, Peter Lachmann, Upper Silesia, Gleiwitz / Gliwice

Im reichhaltigen Schaffen von Peter Lachmann (geb. 1935 im oberschlesischen Gleiwitz), einem zweisprachigen deutsch-polnischen Lyriker und Essayist, Übersetzer aus dem Polnischen ins Deutsche und umgekehrt, Hörspielautor, Videokünstler und Videotheaterregisseur,

nimmt die Auseinandersetzung mit der eigenen (Sprach-)Identität eine zentrale Rolle ein.¹ Dies geht auf das paradoxe positive Ergebnis seiner ursprünglich leidvollen Begegnung mit einer fremden Sprache, dem Polnischen, in der Kindheit zurück. Diese aufoktroierte Sprache entwickelte sich nämlich bald, quasi im Gegenzug zur Überwindung des Traumas, zu einem spielerisch gehandhabten urpersönlichen Ausdrucksmittel. Lachmann, der auf der Welle des Polnischen Oktobers 1956 als polnischer Autor debütierte, entwickelte in seinem literarischen Werk die Figur eines liminalen Subjekts, dessen Identität stetem Wandel und Dynamik ausgesetzt ist. In Lachmanns Dichtung zeigt sich das an der Beziehung des lyrischen Ichs zu seinen beiden Sprachen: Deutsch und Polnisch, die ständig ihre Positionen bzw. ihren Status wechseln. Unter Sprachidentität wird nach JOSEPH (2006) die Repräsentation des Individuums durch die Sprache verstanden, die mit der nationalen Identität und der Art und Weise, wie dessen Sprache(n) wahrgenommen werden, verwoben ist.

Die Forschungserkenntnisse zu bilingualen Autoren und Autorinnen von Wissenschaftlern wie KREMnitz (2015) bzw. DĄBROWSKI (2001, 2008) geben Antworten auf viele Fragen, die sich bei der Lektüre von Lachmanns Texten erheben. So erklären sie z. B., warum bestimmte Inhalte in dessen Schaffen auf Deutsch bzw. auf Polnisch ausgedrückt werden. Sie betreffen auch die Wahl der jeweiligen Sprache, was u. a. mit der Bewahrung der ursprünglichen sprachlichen Form zu tun haben kann. Hervorzuheben ist auch die Überzeugung, dass gespeicherte Spracherfahrungen einen bestimmten Teil der Identität eines Menschen ausmachen und nicht übersetzt oder ersetzt werden können. Dies beruht auf der Annahme, dass die Primärsprache mit der Benennungskraft, der Kognition, verbunden sei, diese wiederum mit den primären Emotionen. Das verweist auf die emotionale Dominanz der ersten Sprache: Die Sprache des Kindes ist, so DĄBROWSKI (2008: 324), „nominal und sakral, sie nennt und heiligt bestimmte Erfahrungen, weshalb es so schwierig ist, sie zu ersetzen.“

* * *

Zu Lachmanns poetischem Textkorpus, das die Metamorphosen und Übergänge des lyrischen Ichs (hier verstanden als Grenzzustände und -erfahrungen) sichtbar macht, gehört u. a. eine 1994 in der Krakauer Zeitschrift „NaGłos“ veröffentlichte thematische Reihe von fünf Gedichten (LACHMANN 1994). Eine Doppelnummer der Zeitschrift, die Ausgabe 15/16, wurde polnischen und deutschen Autoren mit oberschlesischen Wurzeln gewidmet und initiierte eine Diskussion über die literarische Entdeckung Oberschlesiens, um „Tropen und Themen zu finden, die im einfachsten Sinne eine Ausnutzung bzw. Anwendung von Stereotypen über Schlesien darstellen oder in literarischer Hinsicht eine Revolte gegen dieses Bild bedeuten“ (JODLIŃSKI 2009: 7–8, Übers.: P.Ch.). Im Heft vertreten sind u. a. Angelus Silesius, Horst Bienek, Janosch, aber auch Julian Kornhauser und Kazimierz Kut. Angesichts der Motive und Themen, die in den von Lachmann in „NaGłos“ veröffentlichten Texten auftreten, wurden gerade diese Gedichte einer Analyse unterzogen. Sie sind zu Beginn der 1990er

¹ Zu den neuesten Publikationen Lachmanns zählt dessen ironischer Roman über Jarosław Iwaszkiewicz: *Zmiennik. Spowiedź z hakiem*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Sedno“ 2024. In demselben Verlag soll 2025 Lachmanns neues Buch über E. T. A. Hoffmann erscheinen.

Jahre verfasst worden, d. h. in der Zeit der politischen Normalisierung zwischen Berlin und Warschau und der deutlichen Annäherung zwischen Deutschen und Polen nach der Unterscheidung des deutsch-polnischen Nachbarschaftsvertrags vom 17. Juni 1991. Lachmanns Dichtung aus dieser Zeitperiode zeigt einen klaren autobiographischen Hintergrund auf und verdeutlicht zum ersten Mal expressis verbis innere Konflikte des Autors, die sich mittels seiner beiden Sprachen manifestieren. Im Schlussteil dieses Aufsatzes ist dazu ein zusätzliches, in den 1980er Jahren, auf Deutsch verfasstes Gedicht herangezogen worden, denn auch mit diesem Text wird ein Licht auf Sprachdilemmata des lyrischen Ichs geworfen. Dessen kritische Stellungnahme zum Deutschen als Mittel der Nazi-propaganda kommt zum Tragen, was direkt mit dem Schicksaal der Familie Lachmann verbunden ist (CHOJNOWSKI 2020).

Von Einsprachigkeit zum Bilingualismus

Das Gedicht *Czas gliwicki* [Die Gleiwitzer Zeit] besteht aus zahlreichen Reminiszenzen, aus denen eine nicht chronologische Darstellung des Schicksals des lyrischen Protagonisten konstruiert wird. Seine Kindheit und frühe Jugend erlebte er in der gleichen, wenn auch sich verändernden Stadt: dem deutschen Gleiwitz und später dem polnischen Gliwice. Dies begleitete den ständigen Identitäts- und Sprachwechsel bei dem lyrischen Subjekt, das aufgrund seiner katholischen Taufe² vom Deutschen zum Polen und zurück vom Polen zum Deutschen wird. *Czas gliwicki* schildert auch den Einstieg des Protagonisten in eine neue Sprache, die er intensiv und rasch lernt. Die Assimilation geht einher mit der Verdrängung des ursprünglichen Deutsch. Dessen Gebrauch ist von nun an verwerflich und falsch:

„[...]
przez cały rok szkolny [...]
uczył się obcego języka
łamiąc sobie
własny
i tłumiąc drożną chęć
obcowania z tym ostatnim
w kryjówce rozumu” (LACHMANN 1994: 68)

[das ganze Schuljahr über [...] / lernte er die fremde Sprache / sich die Zunge brechend / und den obszönen Wunsch unterdrückend / in der eigenen zu verweilen / im Schlupfwinkel der Vernunft³]

Aus der Biographie des Schriftstellers wissen wir, dass er im September 1945 trotz nicht ausreichender Vorbereitung in eine polnische Schule geschickt wurde, in der er das fremde

² Lachmann, der zuerst als Protestant getauft war, wurde im Alter von neun Jahren am 10. Dezember 1946 bedingungsweise katholisch getauft, was in seinem deutschen Taufschein steht (CHOJNOWSKI 2020: 34).

³ Diese und weitere Übersetzungen der Gedichte stammen von mir – P.Ch. und dienen dem besseren Verständnis der polnischen Originaltexte.

Polnisch anwenden musste,⁴ aber auch eine Art Bedrängung seiner eigenen Muttersprache erlebte, denn er lernte „die fremde Sprache sich die Zunge brechend“.

Einmal mehr macht sich Lachmanns Lyrik die Doppeldeutigkeit des polnischen Substantivs „język“ [„Sprache“ / „Zunge“] zunutze – im Sinne eines Sprachorgans und eines Systems von Lautzeichen zur Kommunikation. Eine Ambivalenz zeigt sich in dem Gedicht auch in der Unterdrückung des natürlichen Wunsches, die ursprüngliche, deutsche Sprache zu verwenden. Allein schon der Wunsch, in dieser Sprache zu denken, erscheint dem lyrischen Ich als „verwerflich“, da es die bestehende neue Ordnung zu überschreiten droht. Es sei darauf verwiesen: Im öffentlichen Raum Oberschlesiens war es nach dem Krieg verboten, Deutsch zu sprechen (vgl. KNEIP 1999a: 83–84; KNEIP 1999b). Im Text findet die Verdrängung im „Versteck der Vernunft“ statt, d. h. heimlich, im Verborgenen, auch vor sich selbst. Anzeichen einer aufkeimenden Ambivalenz finden sich auch im Schluss des Gedichts. Die neue Sprache ist zugleich „eigen“ und „fremd“. Es ist eine „zeitgespaltene“ Sprache, denn sie taucht im Leben des deutschen Protagonisten erst während seiner dunklen Kindheit in Gleiwitz auf – genau zu der Zeit, als die schlesische Stadt bereits einen polnischen Namen trug.

Von der fremden zur eigenen Sprache

Bei den in zwei oder mehreren Sprachen schreibenden Autoren ist die Anerkennung der fremden Sprache als die eigene und die Angleichung der Niveaus der beiden Sprachen ein langfristiger und mehrstufiger Prozess (HOKENSON / MUNSON 2007: 14). Kreative Zweisprachigkeit, verstanden als Verwendung von zwei oder mehreren Sprachen auf demselben Niveau, eine Art Symmetrie der beiden sprachlichen Potenziale, ist ein seltenes Phänomen, da es sich in der Regel um die Dominanz einer der beiden Sprachen handelt, die in Bezug auf die Autoren, die sie abwechselnd verwenden, äußerst schwer zu definieren ist (ebd.). Lachmanns Gedichte schildern die verschiedenen Etappen der sprachlichen Entwicklung des Subjekts, die Aufhebung der sprachlichen Dominanz und die sich daraus ergebenden Konsequenzen. Mit viel (Selbst-)Ironie wird der „metasprachliche“ Konflikt etwa im nächsten Gedicht der in „NaGlos“ veröffentlichten Reihe dargestellt. Der Text trägt den provokanten Titel *W tym narzuconym języku* [In dieser aufgezwungenen Sprache] (LACHMANN 1994: 69–70).

In diesem Gedicht wird die polnische Sprache personifiziert (man beachte, dass die Personifizierung der Sprache ein typisches Stilmittel in Lachmanns Lyrik ist). Der intime Kontakt mit der anderen Sprache, die man zunächst zu beherrschen gezwungen ist, hat schwerwiegende Folgen für den Dichter (das Subjekt des Gedichts), denn die Sprache durchdringt seine Welt und bemächtigt sich ihrer. Der Einflussbereich der Sprache endet jedoch nicht damit, dass sie schließlich „herrscht“ [„panuje“], „znęca się / i wyszydza“, d. h. das lyrische Ich wird von ihr „schikaniert“ und „verhöhnt“. Sie nimmt die Haltung eines Peinigers ihm gegenüber ein. Die Reaktion des Protagonisten-Dichters ist der Versuch, in die polnische Sprache einzugreifen,

⁴ Kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs umfasste die Situation der nur Deutsch sprechenden Kinder auch die Ostprovinzen des Dritten Reichs, die auf Beschluss der UdSSR, der USA und Großbritanniens an Polen fielen und in der kommunistischen Rhetorik als „Wiedergewonnene Gebiete“ bezeichnet wurden.

und der Wunsch, auf sie Einfluss zu haben. Die „defensiven“ Maßnahmen, die als Reaktion auf die Beeinflussung durch die Sprache ergriffen werden, enden paradoxerweise im Scheitern – denn, wie das Subjekt des Gedichts sagt:

„[...]
ale i wtedy
on
zmienia
mnie” (LACHMANN 1994: 70)

[aber auch dann / ändert / sie [die Sprache, P.Ch.] / mich]

Diese Worte sind zugleich ein Dialog mit Martin Heidegger. Sie sind eine Bestätigung der Auffassung des Philosophen von der Sprache, die ihre Dominanz gegenüber dem Menschen klar definiert, der behauptet, der Schöpfer und Herr seiner Sprache zu sein (HEIDEGGER 2000: 189–210). Dies ist nicht der Fall, denn, so der deutsche Denker, es ist die Sprache, die spricht, und der Mensch spricht insofern, als er auf die Sprache antwortet, insofern er die Sprache hört, die zu ihm spricht.

Der Moment der Identifikation mit der zweiten Sprache und ihre Anerkennung als gleichwertig mit der ersten wird in Lachmanns ironischem Gedicht *Kurs dla początkujących* [Kurs für Anfänger] (LACHMANN 1994: 71–72) dargestellt. Der Text trägt einen spöttischen Titel, da der Protagonist Polnisch nicht in „Ferienkursen“ lernte, sondern in einer Atmosphäre der Erpressung und als Folge der Umwandlungen, die nach dem Krieg in Oberschlesien, aber auch in den gesamten West- und Nordgebieten Polens, stattfanden. Die polnische Sprache erscheint in seinem Leben als direkte Folge des Einmarsches der sowjetischen Armee in Oberschlesien:

„[...]
ten obcy język
przyjechał do niego
na pancernym wozie
i przywiózł mu
swoje przypadki
w darze” (LACHMANN 1994: 71)⁵

[diese fremde Sprache / kam zu ihm / auf einem gepanzerten Fahrzeug / und brachte ihm / ihre Fälle / als Geschenk]

Das Leben mit „zwei Muttersprachen“

Die sprachliche Evolution (Identifikation mit einer zweiten Sprache) ist ein reflexiver, sich wiederholender Prozess und in dieser Hinsicht analog zu der im Gedicht *Czas gliwicki* [Die Gleiwitzer Zeit] dargestellten Transformation der ethnischen Identität. Trotz der anfänglichen Schwierigkeiten mit der fast doppelten Anzahl von Fällen (das polnische Kasussystem zählt

⁵ Auf eine gewisse thematische Fortsetzung des aufgegriffenen Problems verweist Lachmanns späteres Gedicht *Kurs dla zaawansowanych* [Kurs für Fortgeschrittene], LACHMANN 2001a: 42.

sieben Fälle) und phonetischen Problemen („Brechen“ der Zunge) überwindet das lyrische Ich seinen inneren Widerstand. Die Koexistenz der beiden Sprachen gelingt, obwohl es zunächst unmöglich scheint, dass sie gleichberechtigt funktionieren:

„na pierwszych lekcjach
odmawiał pacierz
łamiąc sobie
język macierzysty

ale przełamał się
w końcu
i pogodził
dwa niemożliwe
do pogodzenia języki”⁶ (LACHMANN 1994: 71)

[in den ersten Lektionen / sprach er ein Gebet / die Zunge brechend // aber schließlich schaffte er / den Durchbruch / und es gelang ihm / die zwei unversöhnlichen Sprachen / miteinander zu versöhnen]

Die Koexistenz der beiden Sprachen kommt also doch zu Stande. Die bis dato Fremdsprache Polnisch wird zur vertrauten Sprache. Indem er sich mit ihr identifiziert, verliert der Protagonist des Gedichts das Gefühl dafür, welche seiner Sprachen als erste und welche als zweite fungiert. Schließlich wird es ihm gleichgültig. Daher nimmt das Polnische für eine Weile den Platz seiner ersten (deutschen) Sprache ein, um dann nach einer Weile wieder seinen früheren Status einzunehmen. Dies zeigt sich auch in der lyrischen Darstellung eines Gesprächs zwischen Mutter und Sohn, das in zwei verschiedenen Sprachen geführt wird. Die Szene ist ein direkter Verweis auf die frühen Nachkriegsjahre im Leben des Dichters. Die deutsche Sprache wird im polnischen Text mit dem Adjektiv „macierzysty“ (d. h. auf die Mutter bezogen)⁷ bezeichnet, was der lyrischen Situation des Dialogs mit der Erstsprachenlehrerin, d. h. mit der Mutter, entspricht:

„[...]
rozmawiała z nim
dalej
w pierwszym [języku]
on w duchu
rozmawiał z matką
w drugim
po jakimś czasie
kolejność zaczęła mu się mylić
stawała się
obojętna

⁶ In einer späteren, geänderten Fassung des Gedichts betont der Autor die Mehrdeutigkeit des Substantivs „język“ („Sprache“ / „Zunge“) durch einen Kontrast: „[...] przełamał się / i pogodził / dwa niemożliwe do pogodzenia / języki / w jednych ustach“ ([...] er schaffte den Durchbruch / und versöhnte / zwei unversöhnliche / Sprachen / in einem Mund), LACHMANN 2001: 15.

⁷ Die Bezeichnung „język macierzysty“ [„Muttersprache“] steht auch im Gegensatz zum üblichen polnischen Ausdruck „język ojczysty“ [auf den Vater bezogen, „Vatersprache“].

pierwszy stał się
na jakiś czas drugim
i odwrotnie”⁸ (LACHMANN 1994: 71–72)

[sie sprach mit ihm / weiter / in der ersten [Sprache] / er sprach im Geiste / mit seiner Mutter / in der zweiten / nach einiger Zeit / begann er die Reihenfolge zu verwechseln / die ihm / gleichgültig wurde / die erste Sprache wurde / für einige Zeit zur zweiten / und umgekehrt]

Zwei „Muttersprachen“ zu sprechen, bringt greifbare Vorteile mit sich. Die Zweisprachigkeit wird in dem Gedicht durch den metaphorisch verwendeten Ausdruck „janusowe oblicze“ [„Janus-gesicht“] veranschaulicht, mit dem das Antlitz des Protagonisten dargestellt wird. Janus, der römische Gott des Anfangs und des Endes (lat. Ianus), wird traditionell als männliche Figur mit zwei bärtigen Gesichtern dargestellt, von denen das eine nach Osten und das andere nach Westen blickt (vgl. PARANDOWSKI 1989: 210). Im symbolischen Bereich verweist der römische Gott auf die Dualität in den ewigen Gesetzen, wie etwa Schöpfung / Zerstörung, Leben / Tod, Licht / Dunkelheit usw. Die Figur bezieht sich auf die Erkenntnis, dass „alles Göttliche immer einen Gegenspieler in sich birgt. Beide Seiten der Dualität entziehen sich dabei immer einer objektiven Wertung und sind damit weder gut noch schlecht.“⁹ Im Rückblick auf die beiden Sprachen aus dem Gedicht scheinen sie in dem Kontext in jeder Hinsicht gleichwertig zu sein. Die erworbenen Fähigkeiten erlauben es dem lyrischen Protagonisten, „mal in der einen / mal in der anderen“ Sprache zu schreiben. Er ist daher als idiomatischer Zweisprachler (*idiomatic bilingual*) einzuordnen.¹⁰ (Bekannt ist aus der Biographie des Dichters, dass er sich nach seiner Ausreise aus Polen nach Westdeutschland als Übersetzer polnischer Literatur ins Deutsche betätigt und weiterhin Gedichte und Essays auf Polnisch schreibt, u. a. um mit dieser Sprache den engen und intimen Kontakt aufrechtzuerhalten). Anfang der 1980er Jahre reicht die idiomatische Zweisprachigkeit dem im Gedicht porträtierten Künstler nicht mehr aus, er greift nach neuen Ausdrucksmitteln, indem er in Warschau das Videotheater POZA mit Jolanta Lote gründet.¹¹ Paradoxerweise beginnt ihn eines Tages die Koexistenz zweier Sprachen einzuschränken und metaphorisch zu ersticken:

„języki nałożyły mu się
na twarz
jak maski przeciwigazowe

⁸ Der Autor hat diese Passage am Ende einer neueren Fassung des Gedichts gekürzt und nach dem Tod seiner Mutter im Jahr 1997 geändert. Die Pointe des Gedichts hat diesmal einen ironischeren Ton: „matka / rozmawiała z nim / w pierwszym / on w duchu / rozmawiał z matką / już w drugim / teraz / rozmawia z duchem matki / na migi” [die Mutter / sprach zu ihm / in der ersten Sprache / im Geiste / sprach er zu seiner Mutter / schon in der zweiten / jetzt / spricht er mit dem Geist seiner Mutter / in der Gebärdensprache], LACHMANN 2001b: 15.

⁹ Vgl. „Janus“ in der deutschen Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Janus_\(Mythologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Janus_(Mythologie)) [20.11.2024].

¹⁰ Der Begriff wird aufgrund der Typologie von HOKENSON / MUNSON (2007: 13–14) verwendet.

¹¹ In einem unbetitelten Gedicht, das Lachmann mehr als zwanzig Jahre später verfasste, lesen wir in Hinblick auf das Zweisprachig-Sein eine Paraphrase der Worte von Tadeusz Różewicz: „dwujęzyczność / otwarta rana / w ustach”. „Zweisprachigkeit / eine offene Wunde / im Mund“. Siehe Peter Piotr Lachmann, „***Mieszkać w mieście...“, in: ROGUSKI, Piotr (Hg.) (2010): *Do przyjaciela wroga. Niemcy w poezji polskiej. Antologia*. Katowice: „Śląsk”, 260–261.

trudne do zdjęcia
 dusił się
 to w jednym
 to w drugim" (LACHMANN 1994: 72)

[die Sprachen überlappten sich / auf seinem Gesicht / wie Gasmasken / er drohte zu ersticken / mal in der einen / mal in der anderen]

Die lyrische Darstellung der Überlappung der Sprachen kann als Sprachenmischen bzw. sprachliche Hybridität gedeutet werden.¹² Die Einschränkungen, Limits und Grenzen, welche die jeweilige Sprache setzt, wecken in der porträtierten Figur die Sehnsucht nach einem anderen, dritten Ausdruckssystem. Es geht um eine perfekte Sprache, die weder begrenzt noch überwältigt oder erstickt. Die universelle „Mehrsprachigkeit“ wird in dem Gedicht zur nonverbalen Sprache der Bilder. Bezogen auf die biographischen Zusammenhänge des Autors ist es sehr wahrscheinlich, dass Lachmanns multimediale Performances, die mit Hilfe von Videotechnik realisiert wurden, die Sehnsucht des sprechenden Ich des Gedichts zum Tragen bringen, denn

„[...]
 marzył o uniwersalnym
 nieograniczającym go
 języku
 obrazów
 dających
 oddech“ (LACHMANN 1994: 72)

[er träumte von einer universellen / ihn nicht einschränkenden / Sprache / der Bilder // die Atem / geben]

Das Atmen ist bekanntlich eine grundlegende, ständig stattfindende und lebenswichtige körperliche Aktivität. Die Metapher des Atmens verweist daher auf die für die Existenz notwendige, belebende und authentische Poesie, fängt ihr Wesen ein.¹³ Sie spielt damit auf die poetische Diktion von Paul Celan an, der die Poesie als Atemwende bezeichnet; an dieser Stelle findet sich auch eine Anspielung auf die Lyrik von Różewicz, der Poesie als „Kampf um den Atem“ definiert.

Die deutsche Muttersprache

In den Augen des Subjekts wird die Haltung gegenüber der Muttersprache, zu der es sich distanziert und abgrenzt, neu bewertet. Dies kommt in Lachmanns vermutlich Ende der

¹² Siehe Code-Switching bzw. Code-Mixing in: NOVAK-KARALL / ORTEGA 2022: 20–21.

¹³ Vgl. ausführlicher zu diesem Thema UBERTOWSKA 2003.

1980er Jahre entstandenem Gedicht *Muttersprache Deutsch*¹⁴ zum Ausdruck. Hier spricht das lyrische Ich offen über sein Leben als Deutscher in Polen. Der Sprechende nimmt eine kritische und provokante Haltung gegenüber seiner Muttersprache ein, die er nicht mehr als Muttersprache, sondern als Fremdsprache betrachtet. Das sprechende Subjekt kann sie nicht ertragen und will sie nicht kennen. Sie – die Sprache und er – der Deutsche haben einander immer weniger zu sagen. Es herrscht Kälte und gegenseitige Abneigung zwischen den beiden.¹⁵ Gegen das Deutsche wird Anklage erhoben, denn die Sprache wird beschmutzt und befleckt, ideologisiert und in den Dienst der totalitären Propaganda gestellt. Viele Menschen sind der heuchlerischen Propaganda im Deutschen zum Opfer gefallen, auch der Vater des lyrischen Ichs. (Die Biographie des Autors verweist darauf, dass sein Vater Ewald Lachmann, der als Wehrmachtssoldat in Stalingrad fiel, der nationalsozialistischen Erfolgspropaganda und dem Mythos eines unbesiegbaren Deutschlands erlag). Deshalb beschließt der Protagonist des Gedichts, seine Muttersprache zu töten:

„[...]

ich will
schließlich
nichts mehr
mit ihr zu tun haben
sie hat so viele Menschen getötet
meine Muttersprache
hat meinen Vater getötet

jetzt töte
ich sie“ (zit. nach CHOJNOWSKI 2020: 268)

Von der Ambivalenz der Sprachen zum Konflikt der Nationen

In Lachmanns Lyrik kann man auch einen Übergang von der ambivalenten Beziehung der beiden Sprachen zu deren Konflikt beobachten, der sich symbolisch und stellvertretend auf beide Nationen erstreckt. Der sprachliche Dualismus hat seine eigene Dynamik, seine Zwischen- und Übergangszustände. Es handelt sich nicht um ein Phänomen, das ein für alle Mal in derselben Form auftritt. Der sprachliche Dualismus ist durch Antagonismus, einen Kampf um Dominanz und Macht gekennzeichnet. Dies wird in dem Gedicht *Dwie głowice* [Zwei Knäufel] deutlich, in dem auch die Personifizierung von Sprachen verwendet wird. Das lyrische Subjekt besagt im Text Folgendes:

„dwa języki we mnie
udają że się nie znają

¹⁴ Gedicht zit. nach Manuskript, das ich vom Autor des Textes erhalten habe. Die vollständige Fassung ist im Anhang meiner polnischen Monografie zu Lachmanns Schaffen zu finden: CHOJNOWSKI 2020: 268.

¹⁵ Eine weitere Analogie zwischen Lachmanns Lyrik und der Dichtung Paul Celans, der in seinen Gedichten den Missbrauch der deutschen Sprache zu diskreditieren suchte, drängt sich hier auf. Siehe BOLLACK 1991.

dwa języki we mnie
oskarżają się ciągle
o przejęzyczenia
dwa języki we mnie
rozchodzą się z byle słowa” (zit. nach LACHMANN 1999: 105–106)

[zwei Sprachen in mir / täuschen vor, einander nicht zu kennen / zwei Sprachen in mir / beschuldigen sich ständig / der Versprecher / zwei Sprachen in mir / trennen sich wegen eines beliebigen Wortes]

Der Antagonismus konzentriert sich auf Ansprüche und den Kampf um einen höheren Status: um die richtige Reihenfolge und den ersten Platz. Dies wird durch das Gespräch der beiden Sprachen und ihre Forderungen sichtbar:

„to skandal
mówi pierwszy do drugiego
że znajdujesz się
na moim miejscu
to żalosne
mówi drugi do pierwszego
że przemawiasz
w moim imieniu”

[dies ist ein Skandal / sagt die erste zur zweiten / du bist / an meiner Stelle / es ist erbärmlich / sagt die zweite zur ersten / du redest / in meinem Namen]

Lachmanns Dichtung beschreibt den permanenten gegenseitigen Wettkampf der Sprachen. Der erzielte Kompromiss ist nur vorübergehend, denn die Versöhnung kann nur bis zum „nächsten Streit / an der offenen Grenze / der Zähne“ dauern, wovon in demselben Text berichtet wird. Im Gedicht nehmen die Sprachen die Gestalt von Figuren an, die auf beiden Seiten der Trennlinie stehen, während der Sprachenstreit zu einem Konflikt wird, hinter dem die Frage der nationalen Identifikation und die sich daraus ergebenden Implikationen stehen. Dies wird durch das Bild einer Grenze (die normalerweise Staaten und Nationen trennt) und die Rhetorik der Versöhnung („Vergebung / Verzeihen“) im Text suggeriert. Sie ist typisch für den polnisch-deutschen Dialog in der ersten Hälfte der 1990er Jahre, also in der Zeit, in der das Gedicht entstand.¹⁶ Auch im letzten Text des Zyklus, der ironischen *Zgoda narodów* [Eintracht der Nationen], werden beide Sprachen in diesem Kontext präsentiert. Darin erscheint das lyrische Subjekt als „lebendiges Grenzland“, das von Vertretern zweier verschiedener Nationen bewohnt wird:

„te dwa narody we mnie
żyją w cudownej symbiozie
te dwa narody we mnie
nie mają sobie nic
do zarzucenia
te dwa narody we mnie

¹⁶ Das Gedicht *Zgoda narodów* ist auch an anderer Stelle erschienen (LACHMANN 1998: 12).

żyją w pokojowych granicach
 te dwa języki we mnie
 rozchodzą się
 z byle słowa“ (LACHMANN 1994: 73)

[die zwei Nationen in mir / leben in einer wunderbaren Symbiose / die zwei Nationen in mir / haben
 einander nichts vorzuwerfen / die zwei Nationen in mir / leben in friedlichen Grenzen / diese beiden
 Sprachen in mir / trennen sich / wegen eines beliebigen Wortes]

In dem Gedicht wird ein Gleichheitszeichen zwischen dem friedlichen Zusammenleben der Nationen und der Harmonie der Sprachen gestellt. Es wird zugleich auf zwei identische Dualismen verwiesen. Im Text stehen sie in einer synonymen Beziehung zueinander. Ihre Koexistenz ist durch eine scheinbare Freundschaft gekennzeichnet, da die Symbiose aus trivialen Gründen unterbrochen werden kann (dies wird in der Lyrik durch Ironie hervorgehoben). Diese Dynamik und Wandelbarkeit der Position erscheint als immanentes Merkmal des lyrischen Ichs – eines Menschen im Dazwischen, der zu zwei Sprachen und zwei Identitäten „verdammt“ ist. In Lachmanns Lyrik ist der Konflikt der Nationen und Sprachen eine zutiefst autobiographische, geradezu „fundamentale“ Erfahrung der Persönlichkeit und Welt des zweisprachigen Schriftstellers, dessen (Sprach-)Identität immer wieder aufs Neue definiert wird.

Fazit

Die hier besprochenen Lachmann-Gedichte sind eine Art Protokoll der komplexen Sprachbiographie eines zweisprachigen Menschen. Sie zeigen den Erwerb einer zweiten Sprache (des Polnischen) als Folge der geopolitischen Veränderungen, die in Europa nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs stattfanden. Definieren der eigenen (sprachlichen) Identität ist ein komplizierter Prozess voller Spannungen; es stellt eine Realität dar, die ständig verhandelt, verändert und neu gestaltet wird. Die ausgewählten Gedichte verdeutlichen den unbestreitbaren Einfluss der Sprache auf die Art und Weise, wie die Welt durch den Einzelnen wahrgenommen wird, auf die Weltsicht des Menschen. Die Texte zeigen die „Überlegenheit“ der Sprache über den Menschen im Sinne der Sprachphilosophie von Marin Heidegger. Lachmanns Lyrik weist auch darauf hin, dass beide Sprachen (Deutsch und Polnisch) weder ethnisch noch national neutral sind: Als Träger symbolischer Werte und Subjekte, die unsere Gruppenzugehörigkeit definieren, sind sie einer ständigen Konfrontation ausgesetzt: Sie nehmen am Streit um ihren Status, ihre Rolle und ihren Platz teil. Letztlich werden die Sprachen zu Synonymen für die Nationen mit ihren unterschiedlichen Bestrebungen und Erwartungen, so dass ihre harmonische Symbiose nur ein vorübergehender Zustand ist.

Bibliographie

Primärliteratur

- LACHMANN, Piotr (1994): *Czas gliwicki, W tym narzuconym języku, Dwie głowice, Kurs dla początkujących, Zgoda narodów*. In: „NaGłos“ 15/16 (40/41), S. 65–73.
- LACHMANN, Piotr (1998): *Zgoda narodów*. In: „Borussia“ 16, S. 12.
- LACHMANN, Piotr (1999): *Wywołane z pamięci*. Olsztyn: Borussia.
- LACHMANN, Piotr (2001a): *Kurs dla zaawansowanych*. In: „Śląsk“ 10, S. 42.
- LACHMANN, Piotr (2001b): *Kurs dla początkujących*. In: „Pogranicza“ 2001, Nr. 1, S. 15.

Sekundärliteratur

- BOLLACK, Jean (1991): Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans. In: BUHR, Gerhard / REUSS, Roland (Hg.): *Paul Celan, „Atemwende“: Materialien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 319–343.
- CHOJNOWSKI, Przemysław (2020): *Liminalność i bycie „pomiędzy“ w twórczości Petera (Piotra) Lachmanna. Studium literacko-kulturowe* [Liminalität und Dazwischensein im Œuvre von Peter (Piotr) Lachmann: Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchung]. Kraków: Universitas.
- CHOJNOWSKI, Przemysław (2006): Zur Identität eines zweisprachigen Autors. In: CZARNECKA, Mirosława / EBERT, Christa (Hg.): *Kulturelle Identitäten im Wandel – Grenzgängertum als literarisches Phänomen*. Schöneiche bei Berlin: Sripvaz Verlag, 171–181.
- DĄBROWSKI, Mieczysław (2001): *Swój / obcy / inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej* [Der Eigene / Der Fremde / Der Andere. Zur Problematik der Interferenz und interkulturellen Kommunikation]. Izabelin: Świat Literacki.
- DĄBROWSKI, Mieczysław (2008): Die anthropologische Differenz von „eigen“ und „fremd“ und die Literatur. Anhand polnischer und deutscher Beispiele. In: „Zeitschrift für slavische Philologie“ 2 (2008), 301–325.
- HEIDEGGER, Martin (2000): *Vorträge und Aufsätze* (= Gesamtausgabe Bd. 7). Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
- HOKENSON, Jan Walsh / MUNSON, Marcella (2007): *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester, UK / Kinderhook, NY, USA: St. Jerome.
- JODLIŃSKI, Leszek (2009): Od wydawcy [Vorwort des Herausgebers]. In: „Rocznik Gliwicki“ 2009 Bd. XXI, 7–8.
- JOSEPH, John E. (2006): Identity and Language. In: BROWN, Keith (Hg.): *Encyclopedia of Language & Linguistics. Second Edition*. Amsterdam: Elsevier, 486–492.
- KNEIP, Matthias (1999a): Deutsche Sprache in Oberschlesien. In: „Dialog“ 1999, Nr. 51–52, S. 83–84.
- KNEIP, Matthias (1999b): *Die deutsche Sprache in Oberschlesien. Untersuchungen zur politischen Rolle der deutschen Sprache als Minderheitensprache 1921–1998*. Dortmund: Forschungsstelle Ostmitteleuropa.
- KREMnitz, Georg (2015): *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick*. Wien: Praesens.
- NOVAK-KARALL, Gabriela / ORTEGA, Zwetelina (2022): *Mit mehreren Sprachen aufwachsen. Handreichungen für Eltern und Pädagog*innen*. Wien: Kroatisches Zentrum Wien / Linguamulti.

- PARANDOWSKI, Jan (1989): *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian* [Griechische und römische Mythologie]. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- UBERTOWSKA, Aleksandra (2003): Celan Różewicza [Różewiczs Celan]. In: LAWATY, Andreas / ZYBURA, Marek (Hg.): „*Nasz Nauczyciel Różewicz*”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy* [„Unser Lehrer Różewicz“. Tadeusz Różewicz und die Deutschen]. Kraków: Universitas, 291–304.

Anna Majkiewicz

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie / Jan Długosz Universität in Częstochowa

<https://orcid.org/0000-0003-3901-2140>

Latente und manifeste Mehrsprachigkeit
(Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert*
in der polnischen Übersetzung *Jak żołnierz gramofon reperował*)

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.05>

Ziel des Beitrags ist die Rekonstruktion der latenten und manifesten Mehrsprachigkeit als wesentliches Merkmal der gegenwärtigen deutschsprachigen Migrantenliteratur am Beispiel des Debütromans *Wie der Soldat das Grammophon repariert* des deutsch-bosnischen Schriftstellers Saša Stanišić. Die Mehrsprachigkeit manifestiert sich im Werk Stanišićs durch Okkasionalismen als Folge der Überlappung von zwei Sprachen, Untermischung anderssprachiger phonetischer Merkmale und Code-Switching in der Personenrede, direkte anderssprachige Zitate und zuletzt durch Signale der Mündlichkeit (gesprochene Sprache), die graphisch durch Zusammenrückungen und Wortgruppenkonversionen (substantivierte Infinitivkonstruktionen) realisiert wird. Die Erweiterung der Analyse um die translatorische Perspektive liefert anhand der polnischen Übersetzung des Romans eine Antwort darauf, inwiefern Mehrsprachigkeit zum Übersetzerischen Problem wird.

Schlüsselwörter: Saša Stanišić, Migrantenliteratur, latente Mehrsprachigkeit, manifeste Mehrsprachigkeit, polnische Übersetzung

Latent and manifest multilingualism (Saša Stanišić's novel *How the Soldier Repairs the Gramophone* in the Polish translation *Jak żołnierz gramofon reperował*). The aim of this article is to reconstruct both latent and manifest multilingualism as an essential feature of contemporary German-language migrant literature by means of using the example of the debut novel *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (*How the Soldier Repairs the Gramophone*) by the German-Bosnian writer Saša Stanišić. Multilingualism manifests itself in Stanišić's work through neologisms as a result of the overlapping of two languages, the intermingling of phonetic features from other languages and code-switching in personal speech, direct quotations from other languages, and finally through references to oral communication, which is realised graphically through contractions and word group conversions (substantivised infinitive constructions). By taking the Polish translation of the novel into consideration, it is possible to broaden the perspective and answer the question to what extent multilingualism becomes a problem in translation.

Key words: Saša Stanišić, migrant literature, latent multilingualism, manifest multilingualism, Polish translation

Vor siebzehn Jahren erschien die Sammelmonografie *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, deren Herausgeber Susan Arndt, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer auf die bis heute hochaktuelle Tatsache aufmerksam machten, dass es längst nicht mehr eine

Ausnahme von der Regel ist, „wenn ein Schriftsteller nicht in der Sprache schreibt, in der er zu sprechen gelernt hat und die er mit den anderen Bürgern seines Heimatlandes teilt“ (ARNDT / NAGUSCHEWSKI / STOCKHAMMER 2007: 7). In der jüngsten, besonders von Migration, Exil und Diaspora geprägten Zeit schreiben die Autoren zumeist in den Sprachen der Länder, in denen sie leben. Aus diesem Grund fungiert der Begriff ‚Anderssprachigkeit‘ als wesentliches Merkmal der Gegenwartsliteratur und kann mit Exophonie – wie Arndt, Naguschewski und Stockhammer betonen – gleichgesetzt werden, d. h. mit einem „Terminus, der (außer in der Ortsnamenkunde) gelegentlich benutzt wurde, um afrikanische Literaturen in europäischen Sprachen zu charakterisieren“ (ARNDT / NAGUSCHEWSKI / STOCKHAMMER 2007: 8). Abgesehen davon, dass Exophonie andere Valenzen entwickelt, wird damit das Phänomen der Vielsprachigkeit als selbstverständlicher Bestandteil von (National-)Literaturen expliziert. Die Anwesenheit von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die nicht in ihrer sog. Muttersprache schreiben, ist besonders im deutschsprachigen Raum seit einiger Zeit deutlich bemerkbar.¹ Ein sichtbares Indiz dafür ist die Verleihung der renommierten Literaturpreise an Autorinnen und Autoren, die sich infolge der Migration Deutsch als weitere Sprache angeeignet haben.² Als prägnantes Beispiel gelten hier die Preisträger der Leipziger Buchmesse: im Jahre 2022 Tomer Gardi (Israel) und neulich (2024) die serbische Autorin Barbi Marković. Der Deutsche Buchpreis ging 2013 an Terézia Mora, eine deutsch-ungarische Schriftstellerin, Drehbuchautorin und Übersetzerin, und 2019 an Saša Stanišić, den deutsch-bosnischen Schriftsteller, der bereits 2014 mit dem Preis der Leipziger Buchmesse für den Roman *Vor dem Fest* ausgezeichnet wurde.³

Diese kurze Liste zeigt auch eine weitere Entwicklung auf dem deutschen Buchmarkt, auf dem unter den Autorinnen und Autoren nicht-deutscher Herkunft und Muttersprache der größte Teil derzeit aus dem slawischen Sprach- und Kulturraum stammt.⁴ Dies begründet eine vollzogene Verschiebung innerhalb der literarischen „Produktion“, denn in den 1960er bis 1990er Jahren waren es vor allem türkische Einwanderer, die sich im Literaturbetrieb etablierten, u. a. Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak, Feridun Zaimoğlu (vgl. AUMÜLLER

¹ In diesem Beitrag wird auf die Debatte um den Status und die Begrifflichkeit der Literatur von Autorinnen und Autoren mit nicht-deutscher Muttersprache bewusst verzichtet, denn das Thema erfordert eine ausführlichere Darlegung und würde dadurch den Rahmen des Beitrags sprengen. Einen kritischen Forschungsabriss zum Thema „Gastarbeiterliteratur“, „Literatur der Betroffenheit“, „Ausländerliteratur“, „MigrantInnenliteratur“, „Minderheitenliteratur“, „Migrationsliteratur“, „Interkulturelle Literatur“, „Literatur ohne festen Wohnsitz“ liefert u. a. Aglaia BLIOUMI (2021). Da die oben genannten Termini separierend wirken, plädiert Tina HARTMANN (2021) für den Begriff „Literatur multilingualer Autorinnen und Autoren“, wodurch sie die Mehrsprachigkeit in den Vordergrund rückt. Aus dieser Perspektive wird auch in diesem Beitrag der Roman Saša Stanišićs betrachtet.

² Eine interessante Analyse von Literaturpreisen im deutschsprachigen Raum gibt es bei SCHILLING et al. (2024).

³ Saša Stanišić erhielt für seine Erzählung *Was wir im Keller spielen, wie die Erbsen schmecken, warum die Stille ihre Zähne fletscht, wer richtig heißt, was eine Brücke aushält, warum Emina weint, wie Emina strahlt*, die sich überarbeitet im Roman wiederfindet, im Jahre 2005 den Publikumspreis im Rahmen des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs.

⁴ Den wichtigen Ingeborg-Bachmann-Preis erhielten auch Olga Martynova (2012) und Katja Petrowskaja (2013). Zur „Osterweiterung“ in der deutschsprachigen Literatur s. ISTERHELD (2020).

/ WILLMS 2020: XII). Die „slawische“ Subgruppe in der Migrationsliteratur – gemeint sind die Autorinnen und Autoren mit mittelost-, südost- und osteuropäischen Wurzeln – ist bis jetzt noch wenig untersucht worden. Diese Lücke zu schließen, versuchen Matthias Aumüller und Weertje Willms, indem sie den Fokus des herausgegebenen Sammelbandes *Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum* (2020) auf Autorinnen und Autoren mit slawischem Herkunftshintergrund legen und damit für einen – von Brigid Haines bereits 2008 postulierten (HAINES 2008) – *eastern turn* in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur plädieren.⁵

Der vorliegende Beitrag entspricht den jüngsten Trends auf dem deutschen Buchmarkt und widmet sich dem Debütroman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (München: btb, 2006)⁶ von Saša Stanišić, der seit der Verleihung des Deutschen Buchpreises 2019 im deutschsprachigen Kulturraum omnipräsent ist.⁷ Saša Stanišić stammt aus einer serbischen (väterlicherseits) und bosniakisch-muslimischen (mütterlicherseits) Familie und gehört zu denjenigen Autoren, deren Zweit- und später auch Literatursprache durch die Emigration der Eltern Deutsch geworden ist. Stanišić (geb. 1978 in Višegrad, Bosnien-Herzegowina, ehemaliges Jugoslawien) flüchtete wegen des Bosnienkrieges im Jahr 1992 mit seiner Mutter nach Deutschland. Dieses Thema behandelt er in seinem Erstling, der hier zum Ausgangspunkt für die Reflexion über die Vielsprachigkeit als ein wesentliches Merkmal der Literatur von Autorinnen und Autoren mit anderen Herkunftssprachen wird.⁸ Der Untersuchungsfokus wird auch um die translatorische Perspektive erweitert, daher ist es ein weiteres Ziel des Beitrags, die Frage zu beantworten, inwieweit die Mehrsprachigkeit ein Übersetzungsproblem darstellt, wenn ein Buch in eine andere Sprache (beispielsweise ins Polnische) übersetzt wird.⁹

Übersetzte Sprüche als Musterfall für latente Mehrsprachigkeit auf der Erzählebene

Die Suche nach Signalen der Mehrsprachigkeit in einem literarischen Text ist relativ unproblematisch, denn es lassen sich einfach einzelne Idiome bzw. Sprachstrukturen und -einheiten in einem Text herausfinden, die sich von der jeweiligen standardisierten Nationalsprache unterscheiden und als Dialekte, Soziolekte oder Fremdsprachen einzuordnen sind. Als

⁵ Die in dem Band enthaltenen Beiträge beziehen verschiedene Positionen und machen unterschiedliche terminologische Vorschläge. Sie eröffnen durch diese Vielfalt ein neues Feld für weitere Diskussionen. Ein Rezensionartikel zu dieser Monographie: s. MAJKIEWICZ (2024).

⁶ Für den Roman erhielt Stanišić 2006 den Adelbert-von-Chamisso-Preis.

⁷ Dies bestätigen u. a. auch HOLWECK / MEISTER (2023), LOVRIĆ (2020), ZINK (2017).

⁸ Daher platziert sich dieser Beitrag in der neuen literarischen Mehrsprachigkeitsforschung, in der der Sprachwechsel als ein eigenständiges poetisches Verfahren betrachtet wird. Vgl. dazu FRANZ / WILDFEUER (2021). Von den neuesten Publikationen dazu ist auch die Monographie von KILCHMANN (2024) zu erwähnen, in der historisch übergreifend die ästhetische Gestaltung und poetologische Bedeutung von Mehrsprachigkeit in der deutschsprachigen Literatur des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts erforscht wird.

⁹ *Translating Multilingualism* ist auch das Leitthema in der Zeitschrift „Studies in 20th & 21st Century Literature“ (Volume 48, Issue 1, 2024), <https://newprairiepress.org/stcl/vol48/iss1/>. Siehe: YILDIZ (2024).

relevanter erscheint daher die Frage, auf welcher Ebene des Textes und durch welche textuellen Signale die Mehrsprachigkeit wahrgenommen wird. Denn es kann vorkommen, dass die sprachliche Vielfalt nicht manifest und die Verwendung einer anderen Sprache vorhanden ist, aber nicht hervorgehoben wird.

Saša Stanišić erzählt eine Kriegsgeschichte aus der Perspektive eines frühpubertierenden, altklugen Kindes. Das erzwingt – wie Iris Radisch in ihrer Rezension in „Die Zeit“ kritisch urteilt – „eine einerseits ganz unbedarfte, naiv anekdotische, andererseits ein wenig hochgespannte, bemüht märchenhafte Ausdrucksweise“ (RADISCH 2006). Auch andere Protagonisten verbreiten, so Radisch, „heiter-pittoreske balkanische Urigkeit“, was sich nicht als Vorwurf, sondern vielmehr als eine Bestätigung dafür verstehen lässt, dass der post-jugoslawische Raum – wie Mara Matičević mit Recht beweist – auch heute noch als kultureller Raum relevant ist und in gewissem Sinne sogar noch weiter als „geteilter Erfahrungsraum der unmittelbaren Vergangenheit“ (MATIČEVIĆ 2020: 145) existiert. Matičević geht davon aus, dass der Begriff ‚Jugoslawien‘ zu einem künstlerischen Raum-Zeit-Gebilde (an den Bachtin’schen Chronotopos anknüpfend) geworden ist, was sich besonders stark in den Werken manifestiert, in denen Jugoslawien „als lebensweltlicher Raum, wenn auch politisch vergangen, nach wie vor eine sehr starke Präsenz besitzt“ (ebd.).

Auch in Stanišićs Roman manifestiert sich die Jugosphäre („Südsphäre“), verstanden von Matičević als gemeinsame Wissensbasis und Erinnerungen, die sich in kulturellen Praxen niederschlagen (vgl. MATIČEVIĆ 2020: 146) – wenn auf beliebte Fernsehsendungen bzw. Filme (STANIŠIĆ 2006: 78–79), traditionelle Speisen (ebd.: 263)¹⁰ oder Bücher (ebd.: 65) Bezug genommen wird. Dazu gehören auch alte Lieder, die traditionell u. a. bei Familienfesten gesungen werden, und gemeinsames Erzählen. In einem Interview sagt der Autor: „Ich komme aus einem Kulturkreis, in dem Geschichtenerzählen so etwas wie eine Charaktereigenschaft ist“ (BINAL 2019). Diese Aussage wiederholt der Erzähler Aleksandar, wenn er die Worte seiner Mutter herbeiruft: „Wir hatten ein Versprechen aus Geschichten, Mama, nickte der Sohn entschieden und schloss die Augen, als zauberte er ohne Staub und Hut, ein ganz einfaches Versprechen: niemals aufhören zu erzählen“ (STANIŠIĆ 2006: 32). Nicht nur das Erzählen gehört zur „Südsphäre“, auch die Sprache im Roman klingt „vielsprachig“, worauf Stanišić in einem Interview selbst hinweist:

„All diese Figuren sind ja eigentlich in Bosnisch gehalten. Das Erzählen ist bosnisch, die Dialoge sind bosnisch, aber nein, die Sprache, in der ich das Buch geschrieben habe, ist Deutsch. Es ist aber ein Deutsch, über das auch ein Deutscher nachdenken kann, weil es ein Ausländer geschrieben hat, der bewusst diese Sprache gelernt hat und der bewusst jedes von diesen kleinen Dingen setzt.“ (Ö1 ORF 2017)

Beispiele für diese Art von Hybridität der Sprache findet man viele.¹¹ Immer wieder stoßen die Leserinnen und Leser auf Ausdrücke mit einem „bosnischen Farbklang“, wie bei der folgenden Figurendarstellung: „Rasiert sieht Aziz unsoldatiger aus“ (STANIŠIĆ 2006: 295).

¹⁰ Kulturelle Praktiken des Essens im Kontext von Migrationserfahrungen, kulturellen Grenzziehungen und Identitätsfragen werden ausführlich von MICHEL (2015) u. a. am Beispiel des Erstlings Stanišićs dargestellt.

¹¹ Mehrsprachigkeit ist ein wesentliches Merkmal auch in anderen Texten des Autors. Siehe LOVRIĆ (2020) und HENNING-MOHR (2023).

Obwohl im Deutschen das korrekte Adjektiv „soldatisch“ (DWDS: soldatisch) vorliegt, bildet der Autor einen Neologismus bzw. Okkasionalismus, der die Folge der Überlappung von zwei Sprachen ist. Dieses Verfahren bestätigt Stanišić selbst, wenn er sagt:

„Auf Deutsch zu schreiben war ein Automatismus für mich, da es schon lange meine bessere Sprache ist. Allerdings hat das Denken und Formulieren in zwei Sprachen großen Einfluss auf mein Buch genommen. Viele sinnfällige Formulierungen habe ich aus dem Serbokroatischen übernommen. [...] Solche Manöver haben mir geholfen, zu einem bestimmten Sprachstil zu finden.“ (HILLGRUBER 2008: 34)

Die doppelte Sprachkompetenz des Autors widerspiegelt sich in seinem Roman in sprachlichen Strukturen, die die sprachliche und kulturelle Differenz hervorheben. Dies stellt jedoch eine Herausforderung dar, wenn die Texte in eine andere Sprache übersetzt werden. Das oben genannte Beispiel gibt die polnische Übersetzerin Alicja Rosenau mit einem stilneutralen Adverb wieder: „Ogolony čika Aziz wygląda mniej żołniersko“ (STANIŠIĆ 2008: 321). Die implizierte Anderssprachigkeit wird in der polnischen Übersetzung nicht suggeriert, denn das Adverb „żołniersko“ (im Sinne ‚jak żołnierz‘ [wie ein Soldat], ‚po żołniersku‘ [soldatisch]) klingt gewöhnlich. An einigen Stellen des Originals wird die latente Mehrsprachigkeit mit einem Kommentar auf der Erzählebene durch den separaten Satz „Sagt man“ zusätzlich markiert, was folgender Auszug belegt, in dem der kindliche Erzähler zwei Tage nach dem Tod seines Großvaters Slavko die noch am Leben gebliebenen Familienangehörigen aufzählt:

„Noch nicht gestorben in meiner Familie sind Mutter, Vater und Vaters Brüder – Onkel Bora und Onkel Miki. Nena Fatima, die Mutter meiner Mutter, hält sich noch gut, bei ihr sind nur die Ohren und die Zunge gestorben – sie ist taub wie eine Kanone und stumm wie Schneefall. Sagt man. Tante Gordana ist auch noch nicht gestorben, sie ist Onkel Boras Frau und schwanger.“ (STANIŠIĆ 2006: 12)

„Jeszcze nie umarli w mojej rodzinie matka, ojciec i bracia ojca – wujek Bora i wujek Miki. Nena Fatima, matka mojej mamy, dobrze się jeszcze trzyma, umarli tylko jej uszy i język – jest głucha jak armata i niema jak padający śnieg. Tak się mówi. Ciocia Gordana też nie umarła, jest żoną wujka Bory i spodziewa się dziecka.“ (STANIŠIĆ 2008: 12)

Bosnische, ins Deutsche übertragene Redewendungen: *gluv kao top* und *tiha kao snežna padavina* wirken humorvoll, was durch die Wiederholung des Lexems ‚gestorben‘ im grotesk wirkenden Kontext (schwanger – nicht gestorben) noch verstärkt wird. In der polnischen Übersetzung des Romans wird die Aufzählung der „nicht gestorbenen“ Personen durch die Wiederholung des Verbs in der Vergangenheitsform („umarli“ [starben]) expliziert, dieses Verfahren wird aber nicht konsequent angewendet. In der darauffolgenden Charakterisierung der Tante Gordana durch die Benutzung von durchgehend gleich konstruierten Satzergänzungen (sie ist „auch noch nicht gestorben, sie ist Onkel Boras Frau und schwanger“), die einen kindlichen Sprachstil nachahmen, werden jedoch – trotz ihrer strukturellen Einfachheit – in der polnischen Version drei verschiedene Verben: „umarła“ [starb], „jest żoną“ [ist die Ehefrau], „spodziewa się dziecka“ [erwartet ein Kind] gewählt. Somit entscheidet sich die Autorin des Translats für eine semantische Übersetzung, deren Ziel es ist, den Sinn des Ausgangstextes möglichst adäquat zu übertragen. Es lässt sich daher feststellen, dass die einfachen wiederholten Satzstrukturen (*repetitio*) nicht immer der entsprechenden translatorischen Strategie unterzogen werden. Obwohl die Übersetzerin sich dessen

bewusst ist, dass die Anderssprachigkeit zum wesentlichen Merkmal der Sprache Stanišićs wird, was eine Anmerkung in der Fußnote bestätigt: „*Nena – babcia, określenie używane przez Muzułmanów“ [Nena – Oma, eine von Muslimen verwendete Bezeichnung] (STANIŠIĆ 2008: 12), wird die latente Mehrsprachigkeit in der polnischen Version des Romans nicht immer entsprechend markiert.

Latente und manifeste Mehrsprachigkeit in der Figurenrede

Mehrsprachigkeit in der Figurenrede „stellt das Auftreten oder Sichtbarwerden von Sprachdifferenzen dar, die in irgendeiner Weise mit der jeweiligen Sprachkompetenz der handelnden Figuren in Verbindung stehen“ (DEMBECK 2020a: 167). Sie ist die augenfälligste Form literarischer Mehrsprachigkeit und tritt meistens in Form von Sprachwechseln auf, d. h. es findet sich „eine segmentäre Differenzierung zwischen unterschiedlichen Idiomen“ (ebd.: 169). Damit wird auch die andere Sprachkompetenz der handelnden Figur markiert. Die Nutzung anderssprachiger Idiome dient zweifelsohne auch der impliziten Personencharakterisierung. Ein Beispiel dafür findet man im Roman Stanišićs. Als eines Tages bei der alten Mirela ein Italiener namens Francesco, ein Staudamm-Ingenieur, zur Untermiete einzieht (vgl. STANIŠIĆ 2006: 190), beschließt der Hauptprotagonist sich mit ihm anzufreunden. Trotz des Altersunterschieds beginnen sie zusammen Fußball zu spielen, Francesco bringt dem sechzehnjährigen Jungen bei, Boccia zu spielen, und beide versuchen, sich anhand des Wörterbuches miteinander zu verständigen:

„Das Wörterbuch lag zwischen uns auf dem Tisch, Francesco zeichnete, ich machte meine Hausaufgaben, trank Limonade oder las im Lexikon der Weltmusik. [...] Meine ersten Sätze auf Italienisch gingen so: *Bella Sinjorina! Mi kjamo Alessandro. Posso offrirti una limonata?*“ (STANIŠIĆ 2006: 192)

„Słownik leżał na stole między nami. Francesco kreślił, ja odrabiałem lekcje, piłem lemoniadę albo czytałem leksykon muzyki świata. [...] Moje pierwsze zdania po włosku brzmiały: *Bella Sinjorina! Mi kjamo Alessandro. Posso offrirti una limonata?*“ (STANIŠIĆ 2008: 208)

Aus dem Kontext kann der Leser die Bedeutung der italienischen Phrasen erschließen. Bemerkenswert ist die Schreibweise des Vornamens „Alessandro“, die darauf beruht, dass eine andere phonetische Realisierung verschriftlicht und dadurch die Mündlichkeit des Gesprächs hervorgehoben wird. In diesem Fall kommt es zur Untermischung anderssprachiger phonetischer Merkmale, die die Anderssprachigkeit der gesamten Rede der Figur signalisiert. Auch an einer anderen Stelle wird die Tatsache, dass das Gespräch in zwei Sprachen geführt wird, nicht explizit markiert:

„Nachdem sie gegangen war, deutete er in seinem Wörterbuch auf ‚häßlich‘, auf ‚Frau‘, auf ‚nein‘, dann auf ‚Mann‘, auf ‚Junge‘, auf ‚nicht‘ und anschließend auf sein Auge und auf das Wort ‚lernen‘“ (STANIŠIĆ 2006: 192)

„Kiedy poszła, pokazał w swoim słowniku na wyraz ‚brzydki‘, ‚kobieta‘, na ‚nie‘, potem na ‚mężczyzna‘, ‚chłopiec‘, na ‚nie‘ i na końcu na swoje oko i słowo ‚uczyć się‘“ (STANIŠIĆ 2008: 208)

Das zweisprachige Gespräch ist für einen hypothetischen einsprachigen Leser verständlich, denn obwohl die Mehrsprachigkeit an der Textoberfläche latent bleibt, ist sie zugleich durch die Anführungszeichen unübersehbar. Auch in der polnischen Übersetzung des Romans wird der graphische Hinweis auf die Anderssprachigkeit beibehalten. An einigen Stellen im Original treten jedoch Sprachdifferenzen explizit in Erscheinung, und zwar dann, wenn tatsächliche Elemente des Italienischen auftauchen und von manifester Mehrsprachigkeit zeugen:

„[...] wie er stundenlang Zahlen in dem Taschenrechner geben konnte und halblaut ‚kvatro‘ sagte oder ‚ćinkve‘ oder ‚centomila‘. Über ‚mila‘ freute ich mich am meisten und sagte: siehst du, Francesco, Meer, Krieg und dasselbe Wort für lieb!“ (STANIŠIĆ 2006: 192)

„Lubiłem patrzeć, jak skoncentrowany przejeżdżał ołówkiem wzdłuż linijki, jak cienkie były kreski, które zamykał w kwadraty, albo jak godzinami wpisywał liczby do kalkulatora, mówiąc półgłosem *kuatro* albo *czinkue*, albo *centomila*. To ‚mila‘ cieszyło mnie najbardziej, mówiłem wtedy: widzisz Francesco, morze, wojna i to samo słowo na mila.“ (STANIŠIĆ 2008: 208)

Die fremdsprachlichen Ausdrücke, die als Signal von Realitätsnähe der Darstellung gelten, führt hier zu amüsanten Missverständnissen, wenn Francesco die Zahlen auf Italienisch sagt und der Junge sie von seiner Muttersprache (Bosnisch) ausgehend phonetisch wiedergibt: *quattro* (die Zahl vier) als „kvatro“, *cinque* (die Zahl fünf) als „ćinkve“ und *centomila* (die Zahl hunderttausend) als „ćentomila“. Der Ich-Erzähler wählt zusätzlich für das italienische Wort im Plural *mila* (Tausende) eine substantivische Bezeichnung im Bosnischen „Mila“, die folgende kontextabhängige Entsprechungen im Deutschen hat: Schatz, Schätzchen, Liebling. Seine Freude über die vorhandene Homonymie zwischen den Sprachen kommentiert er mit der Erklärung „dasselbe Wort für lieb!“, die verwirrend wirkt, wenn der vorletzte Absatz außer Acht gelassen wird, in dem der Schlusssatz auf eine Eigenschaft des Protagonisten, Liebe anzuziehen, verweist: „Francesco baute nicht nur Staudämme, er war auch ein Chefgenosse der Liebe“ (STANIŠIĆ 2006: 192). Durch die Wiederholung „Liebe“ / „lieb“ entsteht eine inhaltliche Klammer in Form einer Parallele in der Charakteristik dieser Figur.

In der polnischen Übersetzung des Romans kommt es auch zur intentionalen Verdreifachung der Sprachen. Der Übersetzerin ist es gelungen, die inhaltliche Parallele beizubehalten, denn Polnisch als (west)slawische Sprache verfügt über das Adjektiv „miły“ (dt. nett), das dem bosnischen „mila“ phonetisch ähnelt. Die beiden Adjektive haben ihren Ursprung im Protoslawischen, d. h. in der Form *milъ (vgl. DSEHJP: miły). Diese Tatsache ermöglichte es in der polnischen Version des Romans, die Intention des Protagonisten zu übertragen, indem auf die phonetische Verwandtschaft zwischen Italienisch und Bosnisch verwiesen wird (*mila* – *mila*). Auch die von dem Protagonisten wahrgenommenen italienischen Zahlen werden so in der Übersetzung verschriftlicht, dass die Schreibweise teils eine andere Sprache als Polnisch suggeriert: *kuatro* (statt *klatro), *czinkue* (statt *czinkle). Diese Entscheidung zeugt von dem Versuch, eine „homophone“ Übersetzung, die „an erster Stelle die lautliche Struktur des Originals zu übertragen versucht, ohne dabei unbedingt dessen Bedeutung zu berücksichtigen“ (BLOEMEN / SEPP 2020: 235), strategisch anzuwenden.

Die Mehrsprachigkeit kann sich auch in einer Aussage manifestieren, in der die Sprache gewechselt wird. Ein manifestes Code-Switching tritt im Abschiedsbrief von Francesco an Alexandar besonders deutlich in Erscheinung. Anderssprachige Partien werden wegen

der fehlenden Sprachkompetenz des Adressaten mit deutschen, grammatisch inkorrekten Wörtern bzw. Satzteilen ergänzt (z. B. „klar wasser“). Manche Fehler ergeben sich aus der muttersprachlichen Interferenz, wie z. B. „Deine Haus“ – *casa* ist im Italienischen feminin – oder durch die „mechanische“ Benutzung des Wörterbuches ohne Kenntnis der grammatischen Grundregeln (z. B. „Sich erinnern uns gut“, „in so schöne stadt“). Zugleich lassen sich diese Fehler den auf die Mündlichkeit verweisenden Merkmalen zuzuordnen, mit dem Ziel, die „Sprache der Nähe“ (SIEBURG 2020: 74) hervorzuheben. Der auffälligste Beweis dafür ist die Verwendung von Kleinbuchstaben:

„Mio caro amico Alessandro,
 puoi dirti fortunato sein junge in so schöne stadt. Drina mache schöne auge jeden. Boden wachsen kir-
 sche, pflaume und klar wasser per la limonata. Ich lasse walross boccia gewinnen. Euer staudamm jetzt
 niemals defekt. Dein papà e mamma e tu e tutto – sicher. Aber niemand arrivederci sagen. Also sage
 Francesco: arrivederci allora e a presto!
 Geschenke per te, mio caro mago: bocce, parfum mit di zitrone, wörterbuch, azzuri trikot! E cartina di
 Višegrad. Ich zeichne! Deine Haus e haus di alte gute Mirela! La vita, mio Alessandro, è solo questione
 di fortuna. Sich erinnern uns gut, bitte, und veranda und stille und dschungel mit hornnoter und mit
 barocche mädchen unter la luna!
 Grazie quattromila!
 Francesco“

(STANIŠIĆ 2006: 198)

Francescos Brief wird demnach in einer Sprache verfasst, die zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit steht, denn er ist „medial“ der Schriftlichkeit und konzeptuell der Mündlichkeit zuzuordnen. In dem Brief, der als eine individuell adressierte Kommunikation weder thematisch noch funktional festgelegt ist, bedient sich der Sender schriftlicher bzw. graphischer Mittel, um eine persönliche Mitteilung monologisch zu strukturieren (vgl. KASPER et al. 2021: 5, 6). Daher impliziert der Brief Francescos einen „Schwebezustand zwischen dem flüchtigen phonischen Kode und dem verdinglichten graphischen“ (FISCHER 2021: 252). In der polnischen Fassung markiert die Übersetzerin die fremdsprachlichen (italienischen) Satzteile graphisch (mit Kursivschrift) und verfehlt dadurch die Intention, eine anderssprachige Rede mit fehlerhaftem Deutsch als Ausdruck dessen, dass der Briefsender eine „fließende“ Kommunikation trotz der Sprachbarrieren durchführt, zu verschriftlichen. Da der Brief grundsätzlich „schriftlicher Selbstartikulation im Verhältnis zu einem Anderen, in diesem Fall dem Adressaten“ (GÖRNER 2021: 67) dient, führt die Entscheidung der polnischen Übersetzerin dazu, dass die zweisprachigen Ausdrucksmittel, die im Brief verwendet werden und der expressiven, aber zugleich verschriftlichten Mündlichkeit dienen, abgeschwächt wirken. Weiterhin verlieren der verbrieft persönliche Ich-Du-Bezug und der Brief ebenso als Selbst-Äußerung durch die Hervorhebung der italienischen Satzteile an Authentizität:

„Mio caro amico Alessandro,
 puoi dirti fortunato chłopiec w takie piękne miasto. Drina robi piękne oczy każdy. Ziemia rośnie wiśnia,
 śliwka i jasna woda per la limonata. Dam Mors wygrać boccia. Wasza tama teraz nigdy zepsuć. Twój papà
 e mamma e tu e tutto – bezpiecznie. Ale nikt arrivederci nie mówić. Więc mówić Francesco: arrivederci
 allora e a presto!

Prezenty *per te, mio caro mago*: bocce, parfum z cytryna, słownik, *azzuri trikot*! *E cartina di* Wyszegrad. Rysuję! Twoje dom *e* dom *di* stara dobra Mirela! *La vita, mio Alessandro, è solo questione di fortuna*. Pamiętać nas dobrze, proszę, i weranda i cicho i džungla z żmija nosoroga i z barokowy dziewczyna pod *la luna*!

Grazie quattromila!

Francesco“

(STANIŠIĆ 2008: 215)

Abgesehen davon, dass „barocche mädchen“ ins Polnische mit einem Grammatikfehler (Genus des Adjektivs ist maskulin) wiedergegeben wurde (vgl. „barokowy dziewczyna“ statt *barocche dziewczyna), führt das angewandte Verfahren der graphischen Explikation von anderssprachlicher Verfremdung dazu, dass einerseits die „Ich“-Rede, die zu den Wesens- und Strukturmerkmalen brieflicher Kommunikation gehört (vgl. BECKER 2021: 86), und andererseits „die Einsichten und Ansichten des Schreibers als *persona*“ (ebd.: 87) nicht mehr präsent sind. Der Brief verliert demnach seine „identitätsstiftende Funktion“ (ebd.: 91). Rekonstruiert man die Gründe dafür, kann man annehmen, dass sich hier die Übersetzerin bzw. der Verlagslektor für eine editorische Regel entschied, Fremdwörter konsequenterweise kursiv zu schreiben.

Sprachwechsel durch direkte fremdsprachige Zitate

Das anderssprachige Zitat als Repräsentation des fremden Textes und der fremden Kultur stellt die auffälligste Form der manifesten Mehrsprachigkeit in einem literarischen Text dar. Abgesehen von verschiedenen Funktionen und Formen der fremdsprachigen Zitate (mehr dazu vgl. DEMBECK 2020b) lassen sich im Roman Stanišićs bosnische Texte, die im Original stehen, auffinden. Bosnisch eröffnet bereits den Roman, denn die Widmung ist zweisprachig formuliert: „Für meine Eltern / Mojim roditeljima“. Die Quelle weiterer Zitate in der Originalsprache sind zwei Lieder: das *Eminalied* von Aleksa Šantić und *Niška Banja*. Das erste Lied, das „als Relikt einer panslawischen Utopie vom Anfang des 20. Jahrhunderts gelten kann, für die der Urgroßvater einsteht“ (BÜHLER-DIETRICH 2012: 5), löst bei dem Familienfest anlässlich der Pflaumenernte im Dorf der Urgroßeltern einen Streit mit gewalttätigen Handlungen aus, der die konflikträchtige Vergangenheit und den bevorstehenden Konflikt in Jugoslawien widerspiegelt. Der radikale Kamenko, der mit serbischen Milizen sympathisiert, bezeichnet das bosnische Volkslied als „Ustaschalied“ und „Türkengeheule“ (STANIŠIĆ 2006: 51), womit er das über Jahrhunderte projizierte antiosmanische Feindbild abbildet:

„[...] es gibt Onkel Mikis besten Freund Kamenko zu sehen, er steckt seine Pistole in die Trompete und brüllt, dass sich seine Wangen um zwei wütende Gesichter rötter färben und sein Kopf um zwei Köpfe breiter schwillt: was soll das hier? So eine Musik in meinem Dorf! Sind wir hier in Veletovo oder in Istanbul! Sind wir Menschen oder Zigeuner? Unsere Könige und Helden sollt ihr besingen, unsere Schlachten und den serbischen Großstaat! Miki geht morgen in die Waffen und ihr stopft ihm am letzten Abend mit diesem türkischen Zigeunerreck die Ohren?“ (STANIŠIĆ 2006: 46)

Da das Lied „aus der ruhmreichen Zeit, die war und die wieder kommen wird“ (STANIŠIĆ 2006: 51) das Lieblingslied des Uropas ist, wird es von ihm aus vollem Herzen gesungen:

„Mit grölender Trauer, als würde die eitle Emina vor Ur-Opas Veranda stehen und seinen Gruß nicht erwidern –

... ja joj nazvah selam, al' moga mi dina

Ne šće ni da čuje lijepa Emina...

braust Ur-Opas Stimme auf.“ (STANIŠIĆ 2006: 51)

„Z rykiem smutku, jakby prózna Emina stała przed pradziadkową werandą i nie odpowiadała na jego pozdrowienie –

... ja joj nazvah selam, al' moga mi dina

Ne šće ni da čuje lijepa Emina...

– rozlega się głos pradiadka.“ (STANIŠIĆ 2008: 55)

Die Zitate aus dem Lied wiederholen sich sechsmal und sind in der Originalsprache präsent. Direkt zitiert ist auch das zweite Lied *Niška Banja*, das zum Anlass wird, auf die Macht der männlichen Gewalt im Krieg und über Frauen hinzudeuten.¹² Die Musik regt die Soldaten zu einem „wütenden“ Reigen (Kreistanz) an, denn „[e]s ist das allen bekannte Lied – nichts darf dich zurückhalten, einander umarmen müsste man gleich!“ (STANIŠIĆ 2006: 121). Durch den Tanz demonstrieren die Soldaten ihren Anspruch auf den Sieg, was sich auch symbolisch einerseits in der Übernahme „der Stimme“ und „des Grammofons“ und andererseits im sexuellen Missbrauch der Frauen ausdrückt. Dem Tanz und dem gesungenen Lied folgt eine Anspielung auf die Vergewaltigung der Nachbarin Amela durch den serbischen Soldaten „mit dem goldenen Zahn“:

„Zither und Akkordeon zerren die Soldaten in den zornigen Reigen, Mützen zu Boden werfen – joooj! –, jetzt die Sängerin, die Stimme, kurz zu hören, die Soldaten steigen ein: die Stimme sind wir! Das Grammophon sind wir! Die Schreie der Bälger hört niemand mehr – ein Winseln unter dem kehlig-ligen Mitdonnern der vor Freude wütenden Armee. Die Armee singt, niemand hält sie auf, sie singt zweirechts-einslinks:

*Niška Banja, topla voda, za Nišlije živa zgoda
Sve od Niša pa do Banje, idu cure na kupanje,
mi Nišlije meraklije ne možemo bez rakije,
bez rakije šljivovice i bez mlade cigančice.*

Ist es nicht so, Männer?, singt der Reigen. Ist es nicht genau so? Mädchen nehmen ein warmes Bad, wir Genießer trinken Sliwowitz, ohne Sliwowitz können wir Männer nicht. Singt auch der Soldat mit dem goldenen Zahn, der nach warmem Brot gierte und Teta Amelas Hände in seine presste und in den Teig tauchte. Er kommt aus Amelas Wohnung, das Lied auf den Lippen, das Hemd aufgeknöpft. Hinter ihm kniet Amela mit einem nassen Schleier aus Strähnen im Gesicht. Lauter als alle singt dieser Hungrige: ohne eine junge Zigeunerin können wir Genießer nicht. Auf seinen Fingern und Knöcheln, unter den Nägeln – gelber Teig. Er schraubt seine Feldflasche auf und setzt sie an die wunde Lippe. Ist es nicht so, Männer? Ohne Schnaps und Zigeunerinnen können wir nicht!“ (STANIŠIĆ 2006: 121–122)

„Cytra i akordeon wciągają żołnierzy do gniewnego korowodu, czapki rzucone na ziemię – joooj! – teraz solistka, głos, słyhać przez chwilę, dołączają się żołnierze: jesteście głosem! Jesteście gramofonem! Krzyków dzieciarni nikt już nie słyszy – skamlenie pod gardłowym rykiem szalejącej z radości armii. Armia śpiewa, nikt jej nie powstrzyma, śpiewa dwawprawą – jedenwlewą:

*Niška Banja, topla voda, za Nišlije živa zgoda
Sve od Niša pa do Banje, idu cure na kupanje,*

¹² Zur Thematisierung von Gewalt im Roman vgl. auch SCHEIFINGER.

mi Nišljje meraklije ne možemo bez rakije,
bez rakije šljivovice i bez mlade cigančice.

Czyż nie jest tak, chłopaki? śpiewa korowód. Czyż nie jest właśnie tak? Kobiety biorą ciepłą kąpiel, my, smakosze, pijemy śliwovicę, bez śliwownicy my, mężczyźni, nie możemy. Śpiewa też żołnierz ze złotym zębem, który pragnął ciepłego chleba, który ścisnął dłonie tety Ameli w swoich i zanurzał w cieście. Wychodzi z mieszkania Ameli z pieśnią na ustach, w rozpiętej koszuli. Z tyłu kłęczy Amela z mokrym welonem włosów na twarzy. Ów głodny śpiewa głośniejsz od pozostałych: bez młodej Cyganki my, smakosze, nie możemy. Na jego palcach, kostkach, pod paznokciami – żółte ciasto. Odkręca manierkę i przystawia sobie do rozbitej wargi. Czyż nie jest tak, chłopaki? Bez wódki i Cyganek nie możemy!”

(STANIŠIĆ 2008: 129–130)

Da der Inhalt der zitierten Lieder vom Erzähler auf Deutsch paraphrasiert wird, bleibt er den potenziellen Leserinnen und Lesern ohne Fremdsprachenkompetenz (hier: Bosnisch) zugänglich. Die paraphrasierende Wiederholung der anderssprachigen Zitate erleichtert eine mögliche Übertragung des Romans in eine beliebige Sprache. In der polnischen Übersetzung wird das Zitat im Original beibehalten, was als selbstverständlich erscheint. Fraglich ist aber die Entscheidung der Übersetzerin bzw. des Verlagslektorats, den zitierten Liedtext nicht kursiv (wie es im Roman der Fall ist) zu markieren, was sich als inkonsequente Strategie der Wiedergabe der anderssprachigen Rede erweist. Die formale Aussonderung soll die Realitätsnähe der Darstellung auf der Erzählebene zusätzlich signalisieren. Aufmerksame polnischsprachige Leserinnen und Leser bemerken überdies, dass die in der Paraphrase angegebenen Informationen stilistisch abgeschwächt wirken, da es eine Inkongruenz zwischen der Personenbezeichnung und dem dargestellten Geschehen gibt. Gewalttätige Soldaten würden einander im Polnischen nie als „chłopaki“ anreden, denn diese umgangssprachliche Pluralform des Substantivs „chłopak“ (dt. ‚Junge‘) wird gewöhnlich unter nicht erwachsenen Gruppenmitgliedern verwendet. Die deutsche Anrede „Männer“ (vgl. „Ist es nicht so, Männer?“) für erwachsene Personen männlichen Geschlechts hat im Polnischen eine funktionale Entsprechung in Form des Substantivs „człowiek“ (dt. ‚Mensch‘), das umgangssprachlich für einen Mann steht (wie in dem Ausruf der Verwunderung: „Mann, du bist ja verrückt!“ – im Polnischen: „Człowieku, zwariowałeś?“). Dieses Beispiel veranschaulicht, dass direkte Zitate der impliziten Vermittlung des Geschehens dienen, wodurch sie als Bedeutungsträger relevanter Inhalte fungieren, wenn auch ihre Umgebung (Kontext auf der Erzählebene) mitberücksichtigt wird.

„Vielstimmigkeit“ bzw. Mündlichkeit als Grenzfall der Mehrsprachigkeit

Die nachfolgenden Beispiele illustrieren ein Verfahren, die Mehrstimmigkeit im Text graphisch hervorzuheben, indem die spezifische Sprechweise einer Protagonistin, d. h. ihre Sprechgeschwindigkeit und emotionale Akzentsetzung, auf die Vielfalt der individuellen „Stimmen“ verweist. Tante Gordana, „eine blonde Insel im dunklen Haarmeer unserer Familie, wird von allen Taifun genannt, weil sie viermal lebendiger lebt als normale Menschen und achtmal schneller läuft und vierzehnmal hektischer redet“ (STANIŠIĆ 2006: 12). Ihre schnelle Redeweise wird visuell sichtbar gemacht, als sie auf den Vorschlag, ihr Baby Speedy

Gonzales zu nennen, Folgendes antwortet: „Sindwirmexikaner? Wirdnmädchenkeine-maus! Emawirdsieheißen“ (ebd.; polnische Fassung: „Przecieżniejesteśmymeksykanami? Tobędziedziewczyńkaniemysz! Emabędziesięnazywała“, STANIŚĆ 2008: 13). Die dadurch erreichte explizite Charakterisierung der Figur (ihre Sprechgeschwindigkeit) führt oft zum humoristischen Ergebnis, wie es bei einer Bestattung der Fall ist: Die Tante hat „die Sargträger überholt und muss zurückgerufen werden. Sie fragt, ob sie helfen kann. Diesekriecherei, sagt sie, bringtmichum“ (STANIŚĆ 2006: 28; polnische Fassung: „Ciotka Tajfun wyprzedziła niosących trumnę i trzeba ją wołać z powrotem. Pyta, czy ma pomóc. Towleczenięsię, mówi, mniewykończy“, STANIŚĆ 2008: 29). Bemerkenswert ist, dass die auffällige Sprechweise auch auf der Erzählebene entsprechend kommentiert wird:

„Als heute Morgen entschieden wurde, wer hier bleibt und pflückt und wer auf der Veranda für die Feier aufbaut, wandte er [ihr Ehemann] sich als einziger Mann zum Gehen. Tante Taifun rief ihm hinterher: Einbisschenkletternwürddirguttun! Wie schnell ihre Zunge war! Wörter, die erst die eigenen Sätze, dann alles Zuhören überholten!“ (STANIŚĆ 2006: 36)

„Kiedy dziś rano trzeba było zdecydować, kto wstaje i zbiera owoce, a kto na werandzie przygotowuje przyjęcie, wujek jako jedyny mężczyzna ciężkim krokiem odszedł na bok. Ciotka Tajfun zawołała za nim: trochęwspinackidobrzebycizrobiło! Ale szybki był jej język! Słowa, które najpierw wyprzedzały własne zdania, a potem każde słuchanie!“ (STANIŚĆ 2008: 38)

Die „schnelle Zunge“ der Tante, die an einer anderen Stelle mit einer deutschen Autobahn verglichen wird („Meine Tante spricht eine deutsche Autobahn schnell“, STANIŚĆ 2006: 36; „Moja ciotka mówi z szybkością niemieckiej autostrady“, STANIŚĆ 2008: 39), wird graphisch durch Zusammenrückungen in Form vom Satzwort explizit gemacht. Dieser kaum mehr produktive Wortbildungstyp im Deutschen (normativ handelt es sich um Namen aus alten Imperativen, z. B. Vergissmeinnicht, Tunichtgut) wird von Staniść schöpferisch für die Nachbildung der Lautlichkeit gewonnen und zusätzlich mit dem Ausrufezeichen verstärkt. Neben den Satzworthern stößt man auf eine Sonderform der Zusammensetzung, bei der die Wortfolge beibehalten bleibt. Es handelt sich um Wortgruppenkonversionen,¹³ die zwar als solche unauffällig sind, aber in ihrer Anordnung auffallen, denn sie bilden eigene Äußerungseinheiten, die aufgrund der Nominalisierung komplexe Inhalte vermitteln:

„Das Wort ‚Inkompetenz‘ habe ich von meinem Vater. Er benutzt es, wenn im Fernsehen Politik gezeigt wird oder wenn er mit Onkel Miki über die Fernsehpolitik streitet. ‚Sympathisieren‘ ist ein anderes wichtiges Wort und hat schon mehrmals zu Michaufmeinzimmerschicken geführt und zu Tagelang-miteinanderkeinwortwechseln zwischen den Brüdern.“ (STANIŚĆ 2006: 35)

„Słowo ‚inkompetencja‘ przejąłem od ojca. Używa go, kiedy w telewizji leci polityka albo kiedy kłóci się z wujkiem Mikim o politykę telewizyjną. ‚Sympatyzować‘ to inne ważne słowo, które już niejednokrotnie doprowadziło do wysłania mnie do jego pokoju oraz do nieodzywiania się braci do siebie przez kilka dni.“ (STANIŚĆ 2008: 37)

¹³ Ausführlich zu Infinitivkonversionen schreibt HENTSCHEL (2016).

Anhand der Konversion wird oft auch die Notwendigkeit, etwas schnell durchführen zu müssen, graphisch zum Ausdruck gebracht, wie im folgenden Beispiel: „Sekunden, die über Weltrekorde im Sichindiehosenmachen, entscheiden, aus dem Weg!“ (STANIŠIĆ 2006: 38; polnische Fassung: „Sekundy decydują o rekordzie w narobieniusobiewgacie, z drogi!“; STANIŠIĆ 2008: 40). Die substantivierten Infinitive unterscheiden sich in diesem Fall von Ad hoc-Konversionen, denn sie bezeichnen Konkreta und heben die Mündlichkeit hervor. Nominale Konstruktionen (Infinitivkonversionen) werden oft als Hinweiszeichen für einen neuen Anfang bzw. einen Wendemoment eingesetzt. Als sein Opa stirbt, trifft Alexandar folgende Entscheidung: „Ich will unvollendete Dinge schaffen [...]. Ich werde Künstler des guten Unvollendeten!“ (STANIŠIĆ 2006: 24; polnische Fassung: „Chcę tworzyć rzeczy niedoskonałe. [...] Zostanę artystą dobrych niedokończonych dzieł“; STANIŠIĆ 2008: 25). Die implizit ausgedrückte Sehnsucht nach dem alten Guten, nach dem natürlichen Fortleben, das nicht durch den Tod unterbrochen wird, ist für den Protagonisten eine Methode, die Trauer nach dem Tod von Opa Slavko zu überwinden. Das verwendete Ausrufezeichen hebt die Wichtigkeit des Gesagten bzw. eine emotionsgeladene Ausdrucksweise zusätzlich hervor, was in der weiteren Aussage prägnant zum Vorschein kommt: „Ich bin gegen das Enden, gegen das Kaputtwerden! Das Fertige muss aufgehalten werden! Ich bin der Chefgenosse für das Immerweitergehen und unterstütze das Undsowweiter!“ (STANIŠIĆ 2006: 23; polnische Fassung: „Jestem przeciwko kończeniu się, przeciwko psuciu! Trzeba powstrzymać gotowe! Jestem towarzyszem przewodniczącym ciągłego trwania i zwolennikiem itakdalej!“; STANIŠIĆ 2008: 24). Gelegentlich greift der Autor nach Ad-hoc-Bildungen, die auf eine spontane, aber zugleich stark emotionelle Reaktion verweisen, nur aus der Situation heraus verständlich sind und komplexe Sachverhalte vermitteln. Als Beispiele dafür gelten die den verstorbenen Opa betreffenden Bezeichnungen, die ein Ausdruck für den Individualstil des Autors und für bewusst eingesetzte Wortspiele sind: „Ich bin opalos, und unter meiner Stirn stauen sich die Tränen“ (STANIŠIĆ 2006: 25; polnische Fassung: „Jestem bezdziadkowy, a pod moim czołem zbierają się łzy“; STANIŠIĆ 2008: 26); „Opas Tod ist das Gegenteilste von Sommer“ (STANIŠIĆ 2006: 33; polnische Fassung: „Śmierć dziadka to największe przeciwieństwo lata“; STANIŠIĆ 2008: 35). Die Akzentsetzung auf die Mündlichkeit bewirkt, dass eine mehrstimmige Differenzierung im Roman erreicht wird. Dadurch variiert die Sprache selbst zwischen der „Sprache der Nähe“ und der „Sprache der Distanz“, wobei die geschriebene Sprache (Schriftlichkeit) gegenüber der Mündlichkeit eher als sekundär erscheint.

In der polnischen Version des Romans werden Satz Wörter und substantivierte Infinitivphrasen wegen der graphischen Auffälligkeit als solche wiedergegeben. Nominale Infinitivkonstruktionen, die normativ (aufgrund ihrer Kürze) wirken, verlieren in der polnischen Übersetzung die nominale Eigenschaft und werden anhand unterschiedlicher Wortgruppen wiedergegeben: Nominalphrase mit Adjektiv: „das Gegenteilste“ → „największe przeciwieństwo“, „das Immerweitergehen“ → „ciągłego trwania“; Adjektiv mit nominaler Erweiterung: „des guten Unvollendeten“ → „dobrych niedokończonych dzieł“. Dies resultiert aus der Tatsache, dass die Komposition zur Erweiterung des Wortbestands in der polnischen Sprache zwar genutzt wird, aber im nominalen Bereich weniger relevant ist (vgl. BUDZIAK 2019: 11).¹⁴ Diese Asymmetrie kreativ zu überwinden, gelingt es der polnischen Übersetzerin

¹⁴ Über nominale Neologismen im Polnischen berichtet ausführlich SĘKOWSKA (2012: 97–103).

nicht, da sie nicht versucht, konsequent Gelegenheitsbildungen vorzuschlagen. Als Ausnahmen gelten jedoch der Okkasionalismus „opalos“, wofür sie eine Einmalbildung „bezdziadkowy“ liefert, und die Konversion „das Undsoweiter“, die anhand einer Substantivkomposition „itakdalej“ wiedergegeben wird. Die im Roman durch Normabweichungen in der Verschriftlichung exponierte Mündlichkeit kann daher ein Übersetzungsproblem bilden, wenn Differenzen in Wortbildungsmustern in der Ausgangs- und Zielsprache vorhanden sind.

Fazit

Den Normalfall menschlicher Kommunikation und konsequenterweise der literarischen „Produktion“ stellt keinesfalls Einsprachigkeit, sondern Mehrsprachigkeit dar. Mehrsprachigkeit oder sprachliche Vielfalt wird besonders in literarischen Texten, deren Autorinnen und Autoren sich mit Migration, Hybridität, Inter- und Transkulturalität auseinandersetzen, wahrgenommen. Von daher ist das Phänomen der literarischen Mehrsprachigkeit einerseits als das strukturelle Gefüge von Sprachdifferenzen im Text, andererseits aber als Widerspiegelung kulturpolitischer Umwälzungen und Umwandlungen der Gegenwart anzusehen. Auch im Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* sind Spuren vom Leben mit Mehrsprachigkeit enthalten. Sie sind latent oder manifest und treten auch in Form von indirekten oder direkten Zitaten in Erscheinung. Als Grenzfall der Mehrsprachigkeit gilt der Verweis auf die Mündlichkeit (gesprochene Sprache), die durch graphische Ausdrucksformen, d. h. strategische Versprachlichung anhand von Zusammenrückungen und Wortgruppenkonversionen (substantivierten Infinitivkonstruktionen) realisiert wird. Für den Übersetzungsprozess bedeutet dies einen bewussten Umgang mit Sprachdifferenzen bei der Wiedergabe des Textes mit sprachlicher Vielfalt. Wie es an einigen Beispielen aus der polnischen Übersetzung des Romans von Stanišić exemplarisch gezeigt wurde, stellt die aus der Anderssprachigkeit resultierende Mehrsprachigkeit grundsätzlich keine Schwierigkeit für die potenziellen Übersetzerinnen und Übersetzer dar. Sie erfordert aber eine konsequent anzuwendende Strategie bei der Vermittlung weiterer implizierter Inhalte, denn nur die Berücksichtigung aller Textelemente gewährleistet eine adäquate Wiedergabe des Originals, dessen interpretatorisches Potenzial auch für die Leserinnen und Leser in der Zielkultur erkennbar wird.

Bibliographie

Primärliteratur

- STANIŠIĆ, Saša (2006): *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. München: Luchterhand Literaturverlag (2. Aufl.).
- STANIŠIĆ, Saša (2008): *Jak żołnierz gramofon reperował*. Aus dem Deutschen von Alicja ROSENAU. Wołowiec: Czarne.

Sekundärliteratur

- [o. A.], Ö1 ORF [Buchtipps], *Kleine Geschichten aus Bosnien. Wie der Soldat das Grammophon repariert*. 8. April 2017. <https://oe1.orf.at/artikel/202971/Wie-der-Soldat-das-Grammophon-repariert#top> (01.11.2024)
- ARNDT, Susan / NAGUSCHEWSKI, Dirk / STOCKHAMMER, Robert (2007): Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache. In: ARNDT, Susan / NAGUSCHEWSKI, Dirk / STOCKHAMMER, Robert (Hg.): *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 7–30.
- AUMÜLLER, Matthias / WILLMS, Weertje (2020): Einführung. In: AUMÜLLER, Matthias / WILLMS, Weertje (Hg.): *Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum*. Paderborn: Brill / Fink, VII–XX.
- BECKER, Eve-Marie (2021): Das parousia-Motiv bei Paulus und Seneca. In: KASPER, Norman / KITTELMANN, Jana / STROBEL, Jochen / VELLUSIG, Robert (Hg.): *Die Geschichtlichkeit des Briefs. Kontinuität und Wandel einer Kommunikationsform*. Berlin / Boston: De Gruyter, 83–99.
- BINAL, Irene (2019): Herkunft. Saša Stanišićs berührender Roman über den Verlust der Heimat. In: „Ex libris“ 12. Juni 2019, <https://oe1.orf.at/artikel/657898/Herkunft>
- BLIOUMI, Aglaia (2021): Kritischer Forschungsabriss zum Terminus „Migrationsliteratur“. In: SYROVY, Daniel (Hg.): *Discourses on Nations and Identities* Vol. 3. Berlin / Boston: De Gruyter, 437–450. <https://doi.org/10.1515/9783110642018-033>
- BLOEMEN, Henri / SEPP, Arvi (2020): Semantische Übersetzung. In: DEMBECK, Till / PARR, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 235–248. DOI: <https://doi.org/10.2357/9783823379119>.
- BUDZIAK, Renata (2019): Wortbildung als Aspekt der Wortschatzarbeit – eine Herausforderung im DaF-Unterricht. In: BISKUP, Maria / JUST, Anna (Hg.): *Tendenzen in der deutschen Wortbildung – diachron und synchron*. Bd. 2. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 9–18.
- BÜHLER-DIETRICH, Annette (2012): Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić. In: „Germanica. La littérature interculturelle de langue allemande“ 51/2012 [online]. URL: <http://journals.openedition.org/germanica/1981>; DOI: <https://doi.org/10.4000/germanica.1981>
- DEMBECK, Till (2020a): Mehrsprachigkeit in der Figurenrede. In: DEMBECK, Till / PARR, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 167–192. DOI: <https://doi.org/10.2357/9783823379119>
- DEMBECK, Till (2020b): Zitat und Anderssprachigkeit. In: DEMBECK, Till / PARR, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 193–219. DOI: <https://doi.org/10.2357/9783823379119>
- DWDS = *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Stichwort „soldatisch“. <https://www.dwds.de/wb/soldatisch> (24.05.2024).
- DSEHJP = *Dydaktyczny słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski. <https://slowniketymologiczny.uw.edu.pl/entry/81>
- FISCHER, Rotraut (2021): „von einer menschlichen Mitte aus“. Symmetrie(n) und Asymmetrie(n) im Briefwechsel zwischen Johann Heinrich Christian Bang und Friedrich Carl von Savigny. In: KASPER, Norman / KITTELMANN, Jana / STROBEL, Jochen / VELLUSIG, Robert (Hg.):

- Die Geschichtlichkeit des Briefs. Kontinuität und Wandel einer Kommunikationsform.* Berlin / Boston: De Gruyter, 245–262.
- FRANZ, Sebastian / WILDFEUER, Alfred (2021): Mehrsprachigkeit – Identität – Authentizität. Zentrale Forschungsbereiche. Einleitung. In: „Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik“ Vol. 88 (2021), issue 1–2, S. 3–20. <https://doi.org/10.25162/zdl-2021-0001>
- GÖRNER, Rüdiger (2021): Der Brief als Denkform. In: KASPER, Norman / KITTELMANN, Jana / STROBEL, Jochen / VELLUSIG, Robert (Hg.): *Die Geschichtlichkeit des Briefs. Kontinuität und Wandel einer Kommunikationsform.* Berlin / Boston: De Gruyter, 65–81.
- HAINES, Brigid (2008): The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature. In: „Journal of Contemporary Central and Eastern Europe“ 16/2, 135–149.
- HARTMANN, Tina (2021): Deutsch als Literaturheimat: Warum Literatur multilingualer Autorinnen und Autoren einfach deutsche Literatur ist. In: SYROVY, Daniel (Hg.): *Discourses on Nations and Identities* Vol. 3. Berlin / Boston: De Gruyter, 355–370. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110642018-027>
- HENNING-MOHR, Astrid (2023): Das Gewicht des Nebensächlichen Das Mehrsprachigkeitsprinzip in Saša Stanišićs Kinderbuch *Hey, hey, hey, Taxi!* In: HOLWECK, Katja / MEISTER, Amelie (Hg.): *Saša Stanišić: Poetologie und Werkpolitik*, Berlin / Boston: De Gruyter, 115–138. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110787436-007>
- HENTSCHEL, Elke (2016): Zwischen Verbalparadigma und Wortbildung. In: HENTSCHEL, Elke (Hg.): *Wortbildung im Deutschen. Aktuelle Perspektiven.* Tübingen: Narr Francke Attempto, 11–28.
- HILLGRUBER, Katrin (2008): „Widerstand ist zwecklos“. Interview mit Saša Stanišić, Ledá Forgó und Michael Stavaric. In: „Frankfurter Rundschau“ 44, 34. <https://www.fr.de/kultur/literatur/widerstand-zwecklos-11561286.html>
- HOLWECK, Katja / MEISTER, Amelie (2023): *Saša Stanišić: Poetologie und Werkpolitik. Zur Einführung.* HOLWECK, Katja / MEISTER, Amelie (Hg.): *Saša Stanišić: Poetologie und Werkpolitik*, Berlin / Boston: De Gruyter, 1–21. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110787436>
- ISTERHELD, Nora (2020): Die Russen sind wieder da! Wie russischstämmige AutorInnen den deutschsprachigen Literaturbetrieb erobern. In: AUMÜLLER, Matthias / WILLMS, Weertje (Hg.): *Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum.* Paderborn: Brill / Fink, 71–87.
- KASPER, Norman / KITTELMANN, Jana / STROBEL, Jochen / VELLUSIG, Robert (2021): Geschichte und Geschichtlichkeit des Briefs. Zur Einführung. In: KASPER, Norman / KITTELMANN, Jana / STROBEL, Jochen / VELLUSIG, Robert (Hg.): *Die Geschichtlichkeit des Briefs. Kontinuität und Wandel einer Kommunikationsform.* Berlin / Boston: De Gruyter, 1–20.
- KILCHMANN, Esther (2024): *Poetologie und Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit. Deutschsprachige Literatur in translingualen Bewegungen (1900–2010).* Berlin / Boston: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783111385358>.
- LOVRIĆ, Goran (2020): Literarische Selbstreflexivität in Saša Stanišićs *Herkunft*. In: JAZBEC, Saša / KACJAN, Brigita / LESKOVICH, Anna/ KUČIŠ, Vlasta (Hg.): *Brücken überbrücken in der Literatur- und Sprachwissenschaft.* Hamburg: Dr. Kovač, 45– 56.
- MAJKIEWICZ, Anna (2024): [Rez.] Matthias Aumüller / Weertje Willms (Hg.): *Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen*

- Kultur im deutschsprachigen Raum*. Paderborn: Brill / Fink 2020. 248 S. In: *Arbitrium* 42(1), 114–119. DOI: <https://doi.org/10.1515/arb-2023-0039>
- MATIČEVIĆ, Mara (2020): Erzählen ohne Grenze. Literarische Verfahren als Ausdruck migratorischer Subjektivität. In: AUMÜLLER, Matthias / WILLMS, Weertje (Hg.): *Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum*. Paderborn: Brill / Fink, 145–162.
- MICHEL, Sara (2015): Identitätskonstruktionen und Essensdarstellungen in der Migrationsliteratur am Beispiel von Aglaja Veteranyis Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* und Saša Stanišić *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. In: „Germanica“ 57, 139–157. URL: <http://journals.openedition.org/germanica/3062>, DOI: <https://doi.org/10.4000/germanica.3062>
- RADISCH, Iris (2006): Der Krieg trägt Kittelschürze. In: „Die Zeit“ 05.10.2006, 41. <https://www.zeit.de/2006/41/L-Stanisic>
- SCHEIFINGER, Laura (o. J.): Kriegstexte: Kindertexte. Eine Lektüre der Romane von Saša Stanišić, Nenad Veličković und Bora Ćosić. <https://www.textfeldsuedost.com/kulturwissenschaft/kriegstexte-kindertexte/>
- SCHILLING, Erik / HARSCH, Corinna / HIPPE, Lena / KNOBLOCH, Marcel / MUNNES, Stefan / VOGEL, Johannes S. (2024): Wer wird nominiert, wer gewinnt? Eine empirisch-vergleichende Analyse von Literaturpreisen im deutschsprachigen Raum. In: „Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik“ 54, 125–144. DOI: <https://doi.org/10.1007/s41244-024-00321-w>
- SĘKOWSKA, Elżbieta (2012): Neologizmy słowotwórcze we współczesnej polszczyźnie (wybrane tendencje) [Wortschöpfungen im gegenwärtigen Polnisch (ausgewählte Tendenzen)]. In: „Eslavística Complutense“ 12, 97–103.
- SIEBURG, Heinz (2020): Ebenen der Sprachstandardisierung. In: DEMBECK, Till / PARR, Rolf (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 69–76. DOI: <https://doi.org/10.2357/9783823379119>
- YILDIZ, Yasemin (2024): Special Focus Introduction: Translating Multilingualism. In: „Studies in 20th & 21st Century Literature“ Vol. 48, Issue 1, Article 4. DOI: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.2284>
- ZINK, Dominik (2017): *Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Julya Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Sprachvarietäten und ihre übersetzerische Wiedergabe als literarischer Ausdruck hybrider Identitäten. Am Beispiel des Romans *Król* von Szczepan Twardoch und seiner Übersetzung von Olaf Kühl

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.06>

Der Beitrag betrifft die Frage der sprachlichen Hybridität und deren Übersetzung am Beispiel des Romans *Król* von Szczepan Twardoch und seiner deutschen Version, die von Olaf Kühl verfasst wurde. Das Hauptthema ist die Rolle von sprachlichen Varietäten – Dialekten, Soziolekten, aber auch Stilen – als literarischer Ausdruck von Identitäten. Der Autor stellt fest, dass Twardoch bewusst eine Mischung aus Sprach(varietät)en einsetzt, wie Jiddisch oder dem Jargon der Warschauer Gangster, um die Dominanz des Polnischen als Standardsprache in Frage zu stellen und die kulturelle Heterogenität des Warschau der Zwischenkriegszeit hervorzuheben. Sprachliche Subvarianten, besonders Jiddisch, symbolisieren die Marginalisierung und den sozialen Ausschluss bestimmter Gruppen, stellen aber gleichzeitig deren identitäre Autonomie dar. Aus postkolonialer Perspektive zeigt Twardoch hybride Identitäten, die in Konflikt mit hegemonialen kulturellen und sprachlichen Strukturen geraten. Kühl reproduziert diese sprachliche Heterogenität in seiner Übersetzung, indem er Elemente des Jiddischen, des Russischen sowie des Soziolekts der Warschauer Unterwelt bewahrt und so die polnisch-jüdische Multikulturalität dem deutschen Leser näherbringt. Damit wird die Übersetzung zu einem ‚dritten Raum‘, in dem verschiedene Sprachen und Identitäten miteinander verschmelzen. Kühl gelingt es, sowohl die Authentizität der Figuren als auch die kulturellen Spannungen, die für die postkoloniale Interpretation des Textes relevant sind, auf kreative Weise herauszuarbeiten.

Schlüsselwörter: Szczepan Twardoch, Olaf Kühl, sprachliche Hybridität, Übersetzung, kulturelle Heterogenität, Postkolonialismus, Identitätsausdruck

Language varieties and their translation as literary expression of hybrid identities. On the example of the novel *Król* by Szczepan Twardoch and its German translation by Olaf Kühl. The article deals with the question of linguistic hybridity and its translation using the example of the novel *Król* by Szczepan Twardoch and its German version by Olaf Kühl. The main topic is the role of linguistic varieties – dialects, sociolects, styles – as literary expression of identities. The author notes that Twardoch deliberately uses a mixture of language (varieties), such as Yiddish or the jargon of Warsaw gangsters, to challenge the dominance of Polish as the standard language and to emphasize the cultural heterogeneity of interwar Warsaw. Linguistic sub-variants, especially Yiddish, symbolize the marginalization and social exclusion of certain groups, but at the same time represent their identity autonomy. From a postcolonial perspective, Twardoch shows hybrid identities that come into conflict with hegemonic cultural and linguistic structures. Kühl reproduces this linguistic heterogeneity in his translation by preserving elements of Yiddish, Russian and the sociolect of the Warsaw

underworld, thus bringing Polish-Jewish multiculturalism closer to the German reader. The translation thus becomes a 'third space' in which different languages and identities merge. Kühl succeeds in bringing to the fore both the authenticity of the characters and the cultural tensions that are relevant to the post-colonial interpretation of Twardoch's novel.

Key words: linguistic hybridity, translation, cultural heterogeneity, postcolonialism, expression of identity

1. Vorbemerkung: Sprachvarietäten und ihre Rolle in literarischen Texten

In literarischen Texten werden Sprachvarietäten – verstanden nach Coseriu als Dialekte, Sprachstufen und Sprachstile (vgl. COSERIU 1976: 28) – ästhetisch funktionalisiert und werden zum stilbildenden Merkmal. Dies konnte nicht erkannt werden, solange man den literarischen Stil mit der hochsprachlichen Norm identifizierte. Die Sprachen der Literatur definierten auch zum Teil die gehobene Sprachnorm (vgl. GREINER 2004: 899–901). Die Standardsprache bestimmte demzufolge korrekte und anerkannte sprachliche Normen. Alles, was diese Normen verletzte, wurde marginalisiert, deshalb waren sprachliche Varietäten in einem literarischen Werk keine erwünschte Erscheinung. Erst die „Einsicht in den quasi-semantischen Charakter des Stils im literarischen Kunstwerk öffnete den Blick für die Möglichkeiten, die nicht-standardsprachliche Elemente für die Darstellungsfunktion der Sprache bereithalten“ (GREINER 2004: 901). Die Erkenntnis der bedeutungstragenden Dimension von Stilmerkmalen bahnte damit den Weg für die Beschäftigung mit Sprachvarietäten, und man erkannte allmählich ihre sinnstiftende und interpretationssteuernde Funktion in einem literarischen Text.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erfüllen Sprachvarietäten als eines der Elemente des literarischen Stils eine Reihe von Funktionen: Nachahmung der Realität und Vermittlung des Ausdrucks der Authentizität, Andeutung der Wirklichkeitsnähe, Illusion der Mündlichkeit, identitätstragende Funktion, „Instrument zum Entwurf von [fiktionalen] Gegenwelten“ (GREINER 2004: 899), Koloritfunktion, authentische Gestaltung von Handlungsorten (vgl. ebda). Der Einsatz von sprachlichen Varietäten dient vor allem der Charakterisierung der Figuren. Ihre sprachliche Differenzierung kann ein Beweis für ihre Herkunft, Erziehung, Ausbildung, gesellschaftliche Einordnung, Weltanschauung u. dgl. sein.

Die sprachlichen Subvarianten, besonders Dialekte, sind in einem literarischen Text fast immer ein Mittel zur Ausdifferenzierung des Figurenrepertoires und der dargestellten kulturellen Räume. Oftmals weisen sie auf die Existenz von kulturellen Minderheiten hin und wollen ihnen gerecht werden, indem sie ihnen im Text eine authentische Stimme verleihen. Sie stehen dementsprechend für Wirklichkeitsnähe und Authentizität, aber auch für Heterogenität und kulturellen Reichtum. Man erkennt also, dass Sprachvarietäten zum Schaffen von Bedeutungen dienen, als stilistisches Mittel die Mannigfaltigkeit einer Kultur behaupten und die Heterogenität der Figuren signalisieren.

2. Szczepan Twardochs *Król*: sprachliche Hybridität aus postkolonialer Perspektive

Der Roman *Król* (2016) des Prosaikers Szczepan Twardoch (geb. 1979) fand beim polnischen Publikum großen Anklang und wurde mehrmals ausgezeichnet. Im Jahr 2017 erhielt Twardoch den O!Łśnienia-Kulturpreis.¹ Der Roman wurde für den Literaturpreis Gdynia und den Róże-Gali-Preis nominiert. *Król* erzielte außerdem großen Erfolg im Theater und Fernsehen. Das Werk wurde in mehrere Sprachen übersetzt, darunter 2018 ins Deutsche von Olaf Kühn unter dem Titel *Der Boxer*. Die Übersetzung wurde vom deutschsprachigen Publikum enthusiastisch aufgenommen und der Übersetzer wurde für seine herausragende Arbeit 2018 mit dem Helmut-M.-Braem-Übersetzerpreis² ausgezeichnet.

Twardochs Prosatext weist Merkmale des Kriminalromans, der politischen Fiktion, des historischen Romans oder des Sittenromans auf. Die Handlung spielt um das Jahr 1937 in Warschau – einer Stadt, in der mehrere Kulturen, Ethnien und soziale Gruppierungen koexistieren. Im Vordergrund steht dabei das polarisierte und konfliktbehaftete Verhältnis des polnischen und jüdischen Teils der Gesellschaft. Der Autor berührt viele historische, politische und nationale Themen aus der Zwischenkriegszeit, entwirft aber auch ein Bild des sportlichen Wettkampfes aus der Perspektive der jüdischen Unterwelt. Sprachliche Varietäten werden vom Autor bewusst als Kontestation zum Standard eingesetzt. So treten im Roman gleichrangig nichtstandardsprachliche Ausdrucksweisen auf. Eine solche Art der Verschiebung von Subsprachen, die sich sonst am Rande literarischer Produktion befinden, ins Zentrum des künstlerischen Ausdrucks kann als bedeutender Perspektivenwechsel betrachtet werden und stellt die bestehende standardsprachliche Hierarchie innerhalb eines Kulturraumes in Frage.

Twardochs Texte werden aus der Perspektive ‚kleinerer‘ Kulturen bzw. kultureller Peripherien verfasst. Dabei scheint eine Umsetzung postkolonialer Ansätze im Spiel zu sein. Es handelt sich beim Postkolonialismus zunächst um eine Strömung, die

„[...] sowohl die Zeit nach der Unabhängigkeit der Kolonien insgesamt [bezeichnet] als auch die – zum Teil daraus resultierenden – Verhaltens- und Denkweisen in den neu entstandenen Staaten. Wenn nun davon ausgegangen wird, daß die Kulturen der westlichen Welt auf Ausgrenzung aufgebaut sind, so ist offensichtlich, daß sie ihre Autorität vorrangig durch entsprechende Binaritäten darzustellen versuchen: Eigenes/Anderes, Kolonisierer/Kolonisierter, Okzident/Orient etc.“ (WOLF 2003: 102)

Postkolonialismus thematisiert dabei nicht nur koloniale Strukturen im historischen Sinne, sondern auch „Effekte kolonialer Denkweisen und Imaginationen, die relativ unabhängig von tatsächlichen kolonialen Konstellationen bis heute nachwirken“ (SCHARRER 2017: 134).

Besonders interessant, innovativ und produktiv bei postkolonialen Postulaten ist die literarische Analyse von solchen Texten, die zwar aus angrenzenden Sprachgemeinschaften bzw. Volksgruppen stammen, aber auf den ersten Blick nicht in der Relation ‚Kolonisator

¹ Vgl. o. V.: O!Łśnienia 2016: Szczepan Twardoch odebrał nagrodę główną, unter: <https://kultura.onet.pl/sztuka/olsnienia-2016-szczepan-twardoch-odebral-nagrade-glowna/1b61rtb> (Zugriff am 23.10.2024).

² Vgl. o. V.: Der Helmut-M.-Braem-Übersetzerpreis 2018 ging an Olaf Kühn, unter: <https://freundeskreis-literaturuebersetzer.de/preise/helmut-m-braem/laudationes-und-preisreden/> (Zugriff am 23.08.2024).

vs. Kolonisierter‘ zueinander stehen, wie es z. B. bei historischen, kulturellen und literarischen Beziehungen zwischen Polen und Deutschland der Fall ist.³ Besonders geeignet ist die postkoloniale Interpretationsmethode für diejenigen Werke und Autoren, die bewusst kulturelle Hierarchien und Machtkonstellationen kontestieren und mit Kulturauffassungen polemisieren – wie etwa Twardoch in seinem *Król*.

Postkolonialismus nimmt jegliche Machtdiskurse ins Visier, in denen Mechanismen der Kolonisierung enthalten sind. Die postkoloniale Analyse des Textes heißt dann, „die rhetorischen Praktiken der Unterdrückung, Bevormundung und Aneignung des ‚Fremden‘ durch Vertreter einer Kolonialmacht aufzuspüren und zu demontieren“ (LUKAS 2010: 177). Aus diesem Grund ist es nötig, den Begriff Kolonisation im Sinne von Gründung, Eroberung, Entwicklung von Gebieten in Übersee zu erweitern, und zwar: „[...] um die Herrschaft über nationale oder soziale Minderheitsgruppen in demselben Land“ (ebd.). Koloniale Strukturen sind also nicht nur zwischen Ländern und kulturellen Räumen zu beobachten, sondern auch innerhalb einzelner kultureller Systeme, in denen ständig bestimmt wird, was als Zentrum der Kultur gelten soll und was an den Rand geschoben wird.

Ein Schlüsselbegriff für postkoloniales Denken ist die Hybridität. Der Terminus steht für die vielfältigen Vermischungen, Interferenzen und Zwischenräume der Kulturen. Damit lenkt der Postkolonialismus den Blick vor allem auf die kulturellen Zwischenräume, wo sich die Kulturen durchdringen, überlappen und vermischen. Hybridität ist dabei als Verhandlungsspielraum der Kulturen gedacht, die sich in ‚Dritten Räumen‘ begegnen und dabei ihre Differenzen aushandeln. In diesem Sinne führte Homi Bhabha den Begriff in den postkolonialen Diskurs ein. Hybridität markiere

„[...] jene – z. T. gewaltvollen – historischen Prozesse der Dekolonisierung, die als Ausdruck ihrer Interpretations- und Produktionsvielfalt kulturelle Mischformen hervorgebracht haben. Daraus resultiert die Einsicht, daß, sobald etwa ‚Wesen‘ oder ‚Ort‘ einer Kultur diskutiert wird, diese nicht als homogen oder geschlossen verstanden werden können.“ (WOLF 2003: 103)

Der Prozess der Bedeutungsbildung erfolgt also über kulturelle Grenzen hinweg und befindet sich grundsätzlich in einem Zwischenbereich zwischen den bestehenden Bezugsrahmen und Gegensätzen. Bhabha meint mit dem Konzept des ‚Dritten Raums‘ keinen konkreten Ort oder Raum,⁴ sondern „[...] eine räumlich semantisierte theoretische Denkfigur. Die Raummetaphorik dient (lediglich) dazu, das Denken in vermeintlich stabilen Kulturkreisen und Identitäten [...] zugunsten von Prozessen und Bewegungen in einer Figur des Dritten zu überwinden“ (STRUVE 2017: 226). Im hybriden Zwischenraum i. S.v. Bhabha kommen dynamische Prozesse der Annäherung und Konfrontation von Anderem und Heimischem zum Tragen, aber auch des Ineinanderfließens beider. Dabei ist Hybridität eine produktive

³ Die Anwendbarkeit des postkolonialen Paradigmas auf die Untersuchung der deutsch-polnischen Literaturbeziehungen belegen mehrere Publikationen. Vgl. etwa JOACHIMSTHALER (2011), BRANDT (2014, 2021), ZDUNIAK-WIKTOROWICZ (2018), UFFELMANN (2020).

⁴ „[Der] Dritte Raum konstituiert, obwohl ‚in sich‘ nicht repräsentierbar, die diskursiven Bedingungen der Äußerung, die dafür sorgen, daß die Bedeutung und die Symbole von Kultur nicht von allem Anfang an einheitlich und festgelegt sind und daß selbst ein und dieselben Zeichen neu belegt, übersetzt, rehistorisiert und gelesen werden können“ (BHABHA 2007: 57).

Kategorie, denn in solchen Freiräumen entsteht die Möglichkeit, mit bisherigen Sachverhalten zu brechen, sie neu zu perspektivieren oder zu verwandeln.

Die postkolonialen Ansätze legen kulturelle Hierarchien offen und verlangen eine Neuaushandlung von kulturellem ‚Zentrum‘ und Peripherie, also dasjenige ins Zentrum zu rücken, was mit einer Hauptströmung nicht übereinstimmt, Konventionen bricht, gegen angetroffene (gesellschaftliche, sprachliche etc.) Normen verstößt, gegebene Tatbestände infrage stellt. Es werden dabei Hybriditäten postuliert, die dem Differenten einen Raum schaffen, und in dem das Andere einen gleichberechtigten Platz gegenüber dem bereits Vorhandenen einnimmt.

Die kurz skizzierten Aspekte postkolonialer Ansätze sind für die vorliegende Studie in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich. Bezüglich des Romans von Szczepan Twardoch ist zunächst festzustellen, dass *Król* „[...] eine differenzierte Repräsentation kultureller Heterogenität“ (WOLF 2003: 103) aufweist. Kultur erscheint hier als Ensemble kultureller Gemeinschaften, zwischen denen Hierarchien und Machtgefälle zwischen Zentrum (i. S.v. monolithischem Kulturverständnis oder sprachlichem Standard) und Peripherie (gemeint als sprachliche Heterogenität oder hybride Identitäten) wirksam werden. In diese sind die Romanfiguren eingebunden, die ihre Identität immer wieder neu aushandeln müssen. Man kann also einen engen Zusammenhang mit postkolonialen Postulaten beobachten. Besonders deutlich wird dies auf der sprachlichen Ebene des Werkes. Bei Twardoch wird eine komplexe Sprachlandschaft gezeichnet, die Standardsprachen, ihre dialektalen und soziolektalen Ausprägungen sowie deren spannungsgeladenen Hybridisierungen umfasst. Über diese werden minoritäre Gemeinschaften sprachlich markiert, die innerhalb des Gefüges der kulturellen Polysysteme ihren Ort behaupten. Twardochs Figuren bewegen sich dabei zwischen Standard und Varietät und versuchen ihre Identität in hybriden Zwischenräumen zu bestimmen. Indem er Vertreter von marginalisierten Kulturen zu Wort kommen lässt, verweist Twardoch zugleich auf die zwischen Zentrum und Peripherie bestehenden Hierarchien. Hybridität wird somit auch auf der Ebene der sprachlichen Textgestaltung repräsentiert.

3. Postkoloniale Zugänge im Translationsprozess

Diese Überlegungen sind auch im Zusammenhang mit der Übersetzung eines sprachlich hybriden literarischen Textes in die andere Kultur zu betrachten. Der Übersetzer hat es mit der kulturellen Identität des Textes zu tun und diese kommt auf sprachlicher Ebene, etwa in Sprachvarietäten, zum Tragen.

Auch die postkoloniale Betrachtungsweise der Übersetzung betont die Dynamik von kulturellem Zentrum und Peripherie und nimmt die Einbindung des Übersetzers in ungleiche Machtverhältnisse ins Visier (vgl. LUKAS 2013: 8). Sie bezieht dabei für die ‚kleinen‘ Kulturen Position und für minoritäre Gemeinschaften, sie will Hierarchien und Machtstrukturen zwischen den Kulturen sichtbar machen und mit ihnen brechen.

In Bezug auf Homi Bhabhas Begriff des ‚Dritten Raums‘ kann auch die Übersetzung als ein solcher ‚Dritter Raum‘ verstanden werden. Bhabha erweiterte den Übersetzungsbegriff also um postkoloniale Gedanken, indem er ihn als eine kulturelle Übersetzung betrachtet und

mit einigen der Hauptbegriffe postkolonialer Diskurse wie Kulturaustausch und Hybridität – die er zugleich „[...] als translationale und transnationale Prozesse [...]“ (MENDE 2017: 230) versteht – in Verbindung bringt. Für Bhabha ist solch eine kulturelle Übersetzung ein hybrider Übertragungsprozess, „[...] der jenseits der Dichotomie von Original und Übersetzung stattfindet“ (ebd.). Er bewegt sich vielmehr im kulturellen Zwischenraum. Solche hybriden Übersetzungen tragen die Spuren kultureller Differenzen und Machtverhältnisse in sich. Ein Produkt des hybriden, kulturellen Translationsprozesses ist ein Text, in den sprachliche und kulturelle Differenzen eingeschrieben bleiben. Postkoloniale Translationswissenschaftler vertreten also den Standpunkt, dass Translation nicht in einem Vakuum geschieht, aber auch nicht zwischen zwei distinkten Kulturen, sondern in einem Kontinuum zwischen ihnen. Sie ist also eine interkulturell integrierte Handlung und immer als Teil eines dauernden Prozesses zu denken (vgl. BASSNETT / TRIVEDI 1999). Sie bedeutet eine Bewegung vom Anderen zum Eigenen hin und wieder zurück, eine Konfrontation von Fremdem und Heimischem und deren Ineinanderfließen.

4. Das Jiddische als Sprache der Peripherie

Das Hauptelement der sprachlichen Heterogenität des Romans *Król* und zugleich sein zentrales Übersetzungsproblem bildet das Jiddische in seiner osteuropäischen Ausprägung, das mit dem Standardpolnischen verflochten wird. Dabei ist zu betonen, dass die Betrachtung dieser regionalen Varietät über das rein Linguistische hinausgehen und die kulturelle Verankerung im ehemaligen osteuropäischen Sprachgebiet reflektiert werden sollte. Zeitlich situiert im Warschau der Zwischenkriegszeit zählt es damit sowohl zu den diatopischen als auch zugleich zu den diastratischen Varietäten einer Sprache. Das Jiddische gehört also wesentlich zum Diasystem des Polnischen und seiner Architektur (vor allem) der Zwischenkriegszeit, wie es in Twardochs Roman rekonstruiert wird.

Die Varietät des gesprochenen Ostjiddisch in *Król* ist also zum einen mit der jüdischen Kultur Osteuropas verbunden. Diese sozio-kulturelle Einbettung wird im Roman deutlich. Twardoch zeigt das Jiddische als Teil der deklassierten, marginalisierten Kultur, aber zugleich versucht er, es aufzuwerten. Um dies zu erreichen, wird im Roman nicht nur der periphere Status von Juden gezeigt, sondern auch ihre reichhaltige kulturelle Tradition.

Es sei darauf hingewiesen, dass polnische Juden meist mehrsprachig waren, sie hatten passive oder aktive Kenntnisse der polnischen Standardsprache und ihrer verschiedenen Register, sie beherrschten Jiddisch, manchmal auch Deutsch und Hebräisch als Religionssprache.⁵ Eine bestimmte Gruppe von Personen im Roman spricht hauptsächlich oder ausschließlich Jiddisch, aber es handelt sich um Nebenfiguren, wie zum Beispiel die Mutter von Mojżesz Bernsztajn. Damit wird auf die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht verwiesen: Sie gehören zu einer Gruppe orthodoxer Juden mit einer starken kulturellen Identität, deren wesentlicher Bestandteil die Bindung an die Tradition ist. Der Gebrauch des Jiddischen

⁵ Zum Bilingualismus der Warschauer Juden vgl. GELLER (2014: 27–31).

vermittelt ein Gefühl starker Zugehörigkeit zur Gemeinschaft. Er verweist aber auch auf die Verlorenheit innerhalb der polnischen Kultur, in der man nicht heimisch werden kann.⁶

(1)

„– Lomer antlofn – prosila matka – lomer antlofn cynerszt cy maa szwesto ka Lodz in szpejto kan Erec Jisruel ode kan Amerykie. Lomer antlofn, Nuchym, waal nysz ka zach of de welt wet indz kiene fatajdign fan kas fany'm puryc.*

„«Lomer antlofn», bat meine Mutter, «lomer antlofn zinerscht zi ma szwesto ka Lodscha in schpejto kan Eretz Jisruel ode kan Amerike. Lomer antlofn, Nojem, wal nsch ka schach of de welt wet inds kene fatajdign farn kas finim puriz.»*

* Naum, uciekajmy (...). Uciekajmy najpierw do mojej siostry do Łodzi, a potem do Palestyny albo do Ameryki, uciekajmy, Naum, bo przed gniewem tego purycy nie obroni nas żadna siła ludzka ani boska.” (*Król* 29)⁶

* Lass uns weglaufen, Naum. Wir laufen erst zu meiner Schwester nach Lodscha und dann nach Eretz Israel oder Amerika. Lass uns weglaufen, Naum, denn vor dem Zorn dieses Puritz schützt uns keine menschliche und keine göttliche Kraft.“ (*Boxer* 31)

Die Angst vor dem Gangster Kum Kaplica veranlasst Mojzeszs Mutter, den Vater zur Flucht nach Palästina aufzufordern – an einen Ort, den sie mit Sicherheit und Freiheit assoziiert. Die Mutter vermochte im Polen der Zwischenkriegszeit nicht heimisch zu werden, fühlte sich von jüdischen Gangstern in ihrer Existenz bedroht. Sie ist eine strenggläubige Jüdin, die im Text über ihren Sprachgebrauch gekennzeichnet wird. Das Jiddische stärkt ihre Identität und ist in Twardochs Roman damit als Stimme der kulturellen und sozialen Peripherie markiert. Heimatlos und von Ort zu Ort getrieben, werden seine Sprecher in *Król* in die Niederungen der Warschauer Gesellschaft verwiesen. Der Gebrauch des Jiddischen stellt daher auch eine soziolektale Markierung dar.

In der Übersetzung von Olaf Kühl wird diese Sprachlandschaft nachgezeichnet, die Verfremdung des Originaltextes wird auch für den Leser der Übersetzung spürbar. Die Fußnoten im Translat wurden direkt aus den polnischen Fußnoten übersetzt. Interessanterweise ist in der Übersetzung keine Bezugnahme auf sprachliche Beratung auf Jiddisch zu finden, und dies ist umso wichtiger, als man im polnischen und deutschen Text vor allem Unterschiede innerhalb der auf Jiddisch verfassten Formulierungen auf der phonetischen Ebene erkennen kann. Es ist daher davon auszugehen, dass Kühl beschloss, die von Twardoch eingeführte osteuropäische Spielart des Jiddischen zu ersetzen, indem er das Jiddische aus der Vorlage in seiner ursprünglichen Fassung wiederherstellte, die auf dem mittelhochdeutschen Dialekt basiert und deren slawische oder hebräische Elemente diese germanische Basis nur bereicherten. Beispiele in Jiddisch zeigen, dass der Unterschied zwischen der Übersetzung und dem Original phonetisch ist, während morphologische oder syntaktische Strukturen eher unverändert bleiben. Der Übersetzer kehrt daher zur Besonderheit der jiddischen Niederschrift zurück, die auf einigen Gegebenheiten der deutschen Rechtschreibung basiert, während es sich im Original

⁶ Alle Fettdruck-Hervorhebungen in den polnischen und deutschen Zitaten stammen von mir – D.Ł.

um eine phonetische Niederschrift dieser Sprache handelt. Kühl benutzt also eine Spielart des Jiddischen, die dem deutschen Leser wegen ihrer phonologischen Regularitäten näher ist. Der verfremdende Effekt des Originaltextes wird bewahrt und ausgangsseitige Konnotate bleiben weitgehend erhalten. In der Übersetzung von *Król* bewegt sich Kühl dabei innerhalb des Varietätenspektrums des Jiddischen, das ein Kontinuum zwischen der polnischen und der deutschen Kultur ausbreitet. Kühls Übersetzung schafft damit eine kulturelle Kontaktzone, in der das Fremde und das Eigene sich begegnen können. Für deutschsprachige Rezipienten wird sinnfällig, wie eng das Jiddische mit der deutschen Sprache verbunden ist. Das Jiddische erinnert zudem an andere Dialekte des Deutschen, was der Übersetzer sich zunutze macht (vgl. KIEFER 1995: XV–XVI). Was hier erhalten bleibt, sind also die allgemeinen Konnotate, die mit regionalem Sprachgebrauch verbunden sind: Der Dialekt steht für eine starke kulturelle Identität, auf die die jüdischen Figuren Twardochs in einer feindseligen Umwelt angewiesen sind. Hier zeigt sich also, wie kreativ und reflektiert Kühl im ‚Dritten Raum‘ zwischen den Kulturen übersetzerisch handelt, indem er an Vertrautes erinnert und zugleich das Fremde bestehen lässt.

Aus dem Original lässt sich ablesen, dass fromme Juden das Jiddische als Standard sprechen. Dies ist jedoch nicht die Regel, denn an anderen Stellen kann man auch die Vermischung von Sprachcodes durch eifrige Gläubige finden. Dies geschieht immer dann, wenn sie den geschlossenen Raum der jüdischen Stadtviertel verlassen und den öffentlichen Raum betreten:

(2)

„– **Dos past niszt!*** – powiedział nagle jeden z brodatych Żydów [...].

– **Tak nie można, panowie. Nie można. Wstyd. I nikt nic nie robi?** – dodał drugi po polsku, rozglądając się po sali.

Kaplica uśmiechnął się [...].

– A więc nie odpowiada szanownym panom taka forma krytyki literackiej? – zapytał słodkim głosem.

[...]

– Proszę pana, tu nie o sztukę... – zaczął jeden z pobożnych Żydów, młodszy [...].

– To ja bym chciał, żeby panowie dla nas zatańczyli. Wszyscy popatrzmy.

– **Panie, słuchaj pan...** – powiedział drugi, starszy [...].

– **Będziecie tańczyć tango** – powiedział [Kaplica].

– **Sam se tańcz, meszugener*** – odparł Żyd.

„**«Dos past niszt!»***, sagte plötzlich einer der bärtigen Juden [...].

«So geht das nicht, meine Herrn. Eine Schande. Und niemand unternimmt etwas?», fügte der andere hinzu, sah sich im Saal um.

Kaplica lächelte [...].

«Den verehrten Herrn gefällt also diese Form der Literaturkritik nicht?», fragte der mit süßlicher Stimme.

[...]

«Es geht hier nicht um Kunst, wissen Sie...», hob einer der frommen Juden, der jüngere [...].

«Dann hätte ich gern, dass Sie uns etwas vor-tanzen. Wir alle gucken zu.»

«Hören Sie...», sagte der andere, ältere [...].

«Ihr werdet Tango tanzen», sagte [Kaplica].

«Tanz selbst, **Meschuggener**», erwiderte der Jude.

– Feter**... – zaczął go powstrzymywać młodszy. [...]
 – Tańczyć, kurwa! Już! – ryknął Kaplica.
Żydzi w chałatach stracili resztki
 wcześniejszej pewności siebie. [...]
 – Feter libinker... **lomir tancn, ich bet**
ajch...* – szepnął. [...]

* Tak nie można!

* pomyłcu

** Wuju

* Wujku... Tańczmy, proszę...” (*Król* 50–52)

«Feter...»*, der Jüngere wollte ihn zurückhalten. [...]

«Tanzen, verdammt! Los!», brüllte Kaplica.
Die Kaftanjuden verloren den Rest ihrer bisherigen Selbstsicherheit. [...]

«Feter libinker... lomir tantzn, ich bet ajch ...»**, flüsterte er.

* Das gehört sich nicht.

* Onkel

** Lieber Onkel ... Lass uns tanzen, bitte.“ (*Boxer* 53–54)

Im Roman ist dies definitiv die vorherrschende Form des Jiddischen, mittels deren der Autor aufeinanderfolgende Figuren als hybride Identitäten skizziert. Ihr Funktionieren innerhalb der Gesellschaft erfordert die Vermischung von sprachlichen und kulturellen Codes. In der Konfrontation mit Standardsprechern erleben die Jiddisch-Sprechenden ihr Judentum als Makel und werden Opfer von Ausgrenzung und Herabsetzung. Das obige Textbeispiel (2) zeigt einen Meinungsaustausch an einem öffentlichen Ort, in einer Kneipe zwischen dem aggressiven Kum Kaplica (einem für seine Gräueltaten bekannten Gangster) und außenstehenden Juden, die angesichts physischer Gewalt zu protestieren beginnen. Ihr anfängliches Selbstvertrauen, mit dem sie ihre Einwände gegen das Verhalten des Gangsters formulierten, drückte sich auch in der Sprache aus, denn sie sprechen zunächst nur Jiddisch. Die Aggressivität und Entschlossenheit des polnischsprachigen Sprechers ihnen gegenüber führte zu einem Wechsel zur polnischen Sprache (hier in der direkten Äußerung gegenüber Kum Kaplica „Panie, słuchaj pan“, die Elemente der Höflichkeit bzw. Unterwürfigkeit („Panie“, „Pan“) und der inoffiziellen Form verbindet (das Verb in der Form des Imperativs für die zweite Person Singular: „słuchaj“, wobei dies jedoch eine gewisse Umgangssprachlichkeit mit sich bringt und den Rang des Höflichkeitsausdrucks herabsetzt). Das Verhalten der jüdischen Sprecher schwankt zwischen Unterwerfung und Aufbegehren, was in dem Satz „Sam se tańcz, meszugeney“ zum Ausdruck kommt, in dem das Polnische vom Jiddischen unterwandert wird. Auch dies ist eine der in Twardochs Texten rekurrenten Situationen, in denen Standard und Varietät aufeinandertreffen und dabei das Machtgefüge von Peripherie und Zentrum offenbar und zugleich hinterfragt wird.

Die sprachliche Binnendifferenzierung des Figurenrepertoires ist an dieser Stelle höchst aufschlussreich für die Frage der verhandelten Identitäten. Die Standardsprecher, die sich in dieser Szene konsequent weigern, ins Register des Jiddischen zu wechseln, sind ja selbst Juden, die sich jedoch eine polnische Identität zu eigen gemacht haben und desto verächtlicher auf die orthodoxe jüdische Bevölkerung herabsehen. Dabei werden nicht nur kulturelle, sondern vor allem auch soziale Hierarchien sichtbar, denn der Gebrauch des Jiddischen wird mit einem niedrigen sozialen Status assoziiert. Die Szene ist damit ein Beispiel für die von Twardoch sichtbar gemachte Dynamik von Dominanz und Unterwerfung zwischen Zentrum

und Peripherie, die über das Verhältnis von Standard und Varietät ausgetragen wird. Sie tritt hier in ihrer ganzen Aggressivität zutage. Die Stimme der Peripherie hat damit nur zwei Alternativen: Entweder lässt sie sich in den Standard hineinzwingen oder sie wird ganz zum Schweigen gebracht.

Diese sprachliche Unterwerfungsgeste, die im Polnischen durch die Verdoppelung der Anredeform „Pan“ zum Ausdruck kommt, kann im Deutschen nicht nachvollzogen werden, denn der Übersetzer ersetzte diese Wendung durch das normative „Hören Sie“. Dennoch flüsterten sie untereinander immer noch auf Jiddisch. Diese sprachliche Dissonanz der Szene wurde in der Übersetzung mit ähnlichen translatorischen Lösungen, die im vorigen Absatz besprochen wurden, also unter Verwendung der deutschsprachigen Konventionen der jiddischen Niederschrift, wiedergegeben.

Auf interessante Weise behandelte der Übersetzer das jiddische Wort „meszugener“, mit dem die Verbalattacken der Gangster – und zwar auf Jiddisch – zurückgegeben werden. Der Satz stellt also eine Auflehnung in mehrfachem Sinne dar: Nicht nur werden die Demütigungen (die frommen Juden sollen für die Gangster tanzen) in Form eines Gegenbefehls gekontert, es geschieht auch mittels einer Beschimpfung, die zudem auf Jiddisch ausgedrückt wird. Auch in dieser Hinsicht kommt hier der Widerstand der minoritären Gemeinschaft gegen den polnischen Standard zum Ausdruck. Er wird sozusagen auf Jiddisch ‚sprachmächtig‘. Die Bezeichnung stammt vom Hebräischen *meszug(g)a* und bedeutet ‚ein Verrückter‘, ‚ein Wahnsinniger‘. Das Wort kommt mit zahlreichen Alternanzen sowie in polonisierten Formen vor, z. B. *myszzygene*, *miszygany*, *miszugi* (vgl. ŻEBROWSKI), der Autor bewahrte jedoch ganz bewusst den jiddischen Ursprung dieser Benennung. Im Originaltext bringt er dazu zusätzlich eine Fußnote an und erklärt die Bedeutung als „pomylenie“ (‚verwirrt‘). Der Übersetzer hingegen fand in der Zielkultur das saloppe Adjektiv „meschugge“, was soviel bedeutet wie ‚nicht bei Verstand‘. Seine Etymologie weist eindeutig auf den Ursprung aus dem Jiddischen hin. Während in der Vorlage das Wort als fremdes Element aus dem Text heraussticht, ist im Deutschen die Bedeutung von ‚meschugge‘ bekannt, das Wort wird als Jiddisch identifiziert. Im kulturellen Gedächtnis des zielkulturellen Lesers hält es damit immer noch die Vorstellung der jüdischen Identität der in diesem Abschnitt Sprechenden wach. Es wird hier deutlich, dass der Übersetzer ganz genau den Grad der Fremdheit der jeweiligen Bezeichnung für den zielkulturellen Leser abwägt, um die Balance zwischen dem Fremden und dem Vertrauten zu finden.

Die Vermischung der Sprachen durch polnische Bürger jüdischer Herkunft hängt mit ihrer langen Geschichte des Lebens in der Diaspora zusammen. In größeren Städten konnten Juden eine hermetische Gemeinschaft bilden, aber das Leben in einer bestimmten Gesellschaft erforderte Anpassung. Die Kenntnis des Polnischen war eine Grundvoraussetzung für die Assimilation. Dennoch war Polnisch nicht die einzige Sprache der polnischen Juden. Ihre Mehrsprachigkeit war bedingt durch ihre Erziehung sowie die Bereitschaft, ihre nationale Zugehörigkeit und gleichzeitig ihre Identitätsautonomie zu betonen. Darüber hinaus konnten sich Siedler aus anderen Ländern der Sprache ihres Herkunftslandes bedienen. Außerdem wurde Hebräisch als Sprache der Religion in orthodoxen oder frommen Häusern verwendet. Zusätzliche Sprachwechsel wurden auch im sozialen Leben auferlegt. Sie schickten beispielsweise ihre Kinder auf Schulen mit Polnisch oder Jiddisch als Unterrichtssprache und

sprachen nicht selten zu Hause eine andere Sprache.⁷ Diese Hybridisierung der Kulturen wird in Twardochs Roman durch die Konstruktion von Figuren wie Jakub Szapiro, seiner Frau Emilia oder der Bordellmutter Ryfka Kij, die Polnisch und Jiddisch verwenden, illustriert:

(3)

„– Daa mame in brido zene awek ka Lomze, cy de szwesto ijo – powiedziała Emilia Szapiro przy którymś z moich pierwszych śniadań w ich mieszkaniu [...]. – Jankiew ot zaj giegiebm s'gielt*.

Jej jidysz nosił w sobie ten prawie niesłyszalny, a jednak obecny ślad tego, że od dziecka po polsku mówiła równie dobrze jak po naszymu. [...]

– Wiem, Jankiew. Wiem. I będziesz, albo cię wcześniej zabiją. [...]

– Wyjedźmy, Jakub. [...]

* Twoja matka i brat wyjechali do Łomży, do jej siostry (...). Jakub dał im pieniądze.” (Król 126, 63)

(4)

„– Moryc, Moryc, poruchać przyszedłeś?, jingle, poruchać? – śmiał się pijany trochę Jakub [...].

– Ch'bi giekime ousrejdn a wort myt dijo – odparł Moryc w końcu. – Zach ibebetn*.

– Tak i pogadajmy, ale skoro towarzystwo miesza, to po polsku może?

– Dus zene jidysze injunym, yz lome rejdn jidysz. Rywkie, gis mi araa, a glezele!* Nalała. Wypił.

– Jankiew, di mis awekfurn myt mijo kan Erec Jisruel. Dortn yz indzo cykinf. Du zene nur di szmokes fyn Falangie. Nysz ka gite caatn kime far indz yn Pojln!**

„«Da mame in brido sene awek ka Lomz-scha, zu de schwesto ijo», sagte Emilia Szapiro bei einem meiner ersten Frühmahle in ihrer Wohnung [...].

«Jankiew hat zaj giegibm dus gelt.»*

Ihr Jiddisch trug fast unhörbare Spuren davon, dass sie seit ihrer Kindheit Polnisch ebenso gut sprach wie unsere Sprache. [...]

«Ich weiß, Jankiew. Ich weiß. Du wirst es sein, oder sie töten dich vorher. [...]

«Lass uns auswandern, Jakub.»

* Deine Mutter und der Bruder sind nach Łomża, zu ihrer Schwester. [...] Jankiew hat ihnen Geld gegeben.” (Boxer 135–136, 66–67)

„«Moryc, Moryc, bist ficken gekommen, Jingle, ficken, was?», lachte der leicht betrunkene Jakub [...].

«Ch'bi giekime ojsrejdn a wort mit dijo», erwiderte Moryc schließlich. «Sach ibebetn.»*

«Ja, lass uns reden, aber hier in gemischter Gesellschaft vielleicht auf Polnisch?»

«Dus sene jidische injunim, iz lome rejdn jidisch. Rywkie, gis mi ara, a glezele!»** Sie schenkte ein. Er trank aus.

«Di mis awekfurn mit mijo kan Eretz Jisruel, Jankiew. Dortn is indso zikinf. Da sene nur di schnokes Fin Falangie. Nisch ka gite zatr kime far inds in Pojln!***

⁷ Zur Situation der Juden im Warschauer Schulwesen vgl. GELLER 2014: 27–31.

– Bo tam to wszyscy Żydów kochają, co? [...] –
odwarknął Jakub, **uparcie po polsku**. [...] –
S’wet gur nysz zaan fyn dejm icto, Jankiew*
– powiedział poważnie.
– Fyn wues?** – Jakub też spoważniał
i dopiero teraz **przeszedł na jidysz, jakby był
to w jego mniemaniu język przeznaczony
do spraw poważnych**.

* Pogadać przyszedłem. Pogodzić się.

* To są żydowskie sprawy i będę gadał
po żydowsku. Ryfka, nalej mi jednego.

** Musisz wyjechać ze mną do Palestyny,
Jakub. Tam jest nasza przyszłość. Tutaj
są tylko te skurwysyny z Falangi. Nic dob-
rego nam się w Polsce przydarzyć nie może.

* Nic z tego nie będzie teraz, Jakub.

** Z czego?”

(*Król* 182–184)

«Weil dort alle die Juden lieben, was? [...]»,
gab Jakub zurück, **stur auf Polnisch**. [...]

„«S’wet gur nisch san fin dejm itzto, Jan-
kiew»*, sagte er ernsthaft.

«Fin wues?»** Auch Jakub wurde ernst und
wechselte erst jetzt ins Jiddische, als meinte
er, diese Sprache sei die angemessene für
ernsthafte Dinge.

* Wollte mal ein Wort mit dir reden. Mich
wieder mit dir vertragen.

** Das sind jüdische Angelegenheiten, und
ich werde jiddisch reden. Ryfka, schenk mir
einen ein.

*** Du musst mit mir nach Eretz Israel aus-
wandern, Jakub. Dort ist unsere Zukunft.
Hier gibt es nur diese Schweine von der
Falanga.

* Das wird jetzt nichts werden, Jakub.

** Mit was?“ (*Boxer* 193–195)

Deutlich wird hier, dass das Jiddische als Sprache der internen Angelegenheiten fungiert und stark mit der jüdischen Identität verwachsen ist. Sobald die Figuren jedoch eine Außenperspektive auf die diskriminierte ethnische Gemeinschaft der Juden einnehmen, wird es zugunsten des polnischen Standards abgelehnt (s. Bsp. 4). Die Protagonisten wechseln ihre Sprachen also je nachdem, ob sie ihre jüdische Identität manifestieren oder sich von ihr distanzieren. Im Prinzip sind sie von klein auf mindestens zweisprachig und in der Lage, zwischen dem Kontext des Gebrauchs einer bestimmten Sprache bzw. Varietät zu unterscheiden. Obwohl sie Polnisch häufiger als Jiddisch verwenden, nennen sie letzteres „swój“, also ‚eigen‘ (Bsp. 3) und das Polnische als zweiterworben. Emilia spricht ausgezeichnet Polnisch, das in ihrer Muttersprache Jiddisch hervorsticht. Ryfkas fließendes Jiddisch wiederum trägt Spuren des Polnischen, lange Zeit konnte sie nicht zwischen Jiddisch und Polnisch unterscheiden, so dass die sprachliche Hybridität für sie ganz natürlich war („Sie sprach Polnisch und Jiddisch gleichzeitig, konnte die Sprachen nicht auseinanderhalten“, *Boxer* 329). In ähnlicher Weise mischt Jakub den Sprachgebrauch freiwillig, aber viel häufiger spricht er Polnisch. Vielleicht hat das mit seinem Leben im kulturellen Gefüge Warschaus zu tun, das er nicht zwischen Polen und Juden aufteilt, sondern als sein eigenes, ihm gehörendes Gut behandelt, dessen ‚König‘ er wird. All diese Figuren vermischen problemlos Sprachen, was für die jüdischen Hybrid- und gemischtkulturellen Identitäten der damaligen Warschauer Gesellschaft selbstverständlich war.

Der Übersetzer markiert diesen Wechsel innerhalb der Sprachen bzw. Sprachvarietäten, indem er Jiddisch abwechselnd mit Deutsch einführt, wobei er jedoch metasprachlich signalisiert, dass diese Protagonisten Polnisch sprechen („gab Jakub zurück, stur auf Polnisch“

oder „sie wechselte ins Polnische“). Obwohl dies eine Übersetzung der Kommentare des Ausgangssprachlichen Erzählers über den Sprachwechsel ist (und keine translatorische Strategie), sollte die Bedeutung dieser Kommentare in der Übersetzung gesehen werden, denn sie fungieren als Mittel, die sprachliche Heterogenität des Originals beizubehalten: Der Übersetzer teilt dem ZS-Rezipienten mit, dass die Figuren im Originaltext Polnisch und Jiddisch miteinander kombinieren.

5. Der hybride Sprachhabitus von Janusz Radziwilek

Twarcich skizziert immer wieder komplexe Identitäten und zeigt eine kulturell heterogene Gesellschaft mit umfassenden Traditionen, Sprachen und Persönlichkeiten, die mit anderen Kulturen verflochten sind. Ein Beispiel für eine solche Person ist Janusz Radziwilek,⁸ Vertreter der Gangster-Welt. Er ist aufgrund seiner Auslandserfahrungen fünf Sprachen mächtig, beherrscht aber keine einzige wirklich gut. Daher kommt auch die Diminutivform seines Nachnamens, denn die mangelnde Sprachkompetenz, die Hybridisierung der Sprachen, die fremdsprachigen Einschübe oder die Dekonstruktion normativer polnischer Ausdrücke lassen Zweifel an seiner Intelligenz aufkommen. Die Verniedlichungsform seines Namens deutet darauf hin, dass diese Person wenig ernsthaft, leicht spöttisch und mit Distanz betrachtet wird, und in die Übersetzung wurde er ohne jede Änderung übernommen. Diese Ironie kann jedoch vom zielkulturellen Leser nicht nachvollzogen werden, da die polnische Diminutivform als solche nicht entziffert werden kann.

Die folgenden Beispiele charakterisieren das Sprachgebaren von Janusz Radziwilek mit vielen komischen Zügen sowie entlarvenden Normbrüchen:

(5)

„– Za co mnie on przeprasza? – warknął Doktor [...]

– Za co, kurwa? Za co, kurwa, przeprasza on?! – ryknął Doktor [...].

– Ależ nie stało nic, sie nie przejmuję, pan Pantaleon, drobiazg jest, drobiazg. Kein Ding. [...] – Panna Ryfka, szklanke koniaku prosić unizony na początek. Duża szklanka koniaku. [...]

„«Für was bittet er um Verzeihung?», knurrte der Doktor [...].

«Verzeihung für was, verfluchte Scheiße? Für was?!», brüllte der Doktor [...].

«Macht doch nichts, egal, Herr Pantaleon, Kleinigkeit, Kleinigkeit. Kein Ding. [...]» [...] «Fräulein Ryfka, ein Glas Cognac, bitte ergebenst, für den Anfang. Großes Glas Cognac.» [...]

⁸ Der Name, kombiniert mit den Eigenschaften der Figur und ihrer Rolle im Roman, ist äußerst interessant. Es handelt sich einerseits um eine intertextuelle Anspielung auf den historischen Roman Potop (dt. Sintflut) von Henryk Sienkiewicz. Andererseits ist der Protagonist Radziwilek einem authentischen Charakter (einem Warschauer Gangster) nachempfunden. Gerade die Verquickung von literarischen mit historischen Quellen scheint für Twarcich typisch zu sein. Die Figur ist nicht nur sprachlich hybride, sondern auch ein Konglomerat aus verschiedenen literarischen und historischen Quellen.

- *Ars longa, vita brevis* – odparł Radziwilek.
- Czego? – zdziwił się Kum.
- Życi krótki, sztuka długi – wyjaśnił Doktor.” (*Król* 99)

(6)

„– Słoneczko! **Ausgezeichnet!** – ryknął Doktor. – **Pan Słoneczko, pan jesteś moja przyjaciel!** Na zawsze.

Słoneczko nerwowo potwierdził.

– **Ja coś pan pokazać, pan Słoneczko! Pan patrz! Panna Ryfka, pianino, grać!**

Ryfka zawołała pianistę, ten przyszedł niechętnie i dosłownie trząsł się ze strachu.

– Pan Bykow! **Grać Einzug der Gladiatoren!**

– rozkazał Doktor. – **Grać! Schnell!**

Bykow zaczął trząść się jeszcze bardziej.

– Ja nie znam... Przepraszam najmocniej, ale ja nie wiem, nie znam... – jęczał.

– **Dummkopf!** – wrzasnął Radziwilek, podszedł do pianisty, nie wypuszczając pistoletu z ręki. – **Łatwość! Muzyka z cyrka! Grać! Eins, zwei, drei!**“ (*Król* 105)

(7)

„– **A różnie mówić na mieście** – odpowiedział Radziwilek, nie zmieniając tonu. – **Mówić, że Śmigły coś szykuje. Mit diesem Oberst, wie heißt er? Obóz Zjednoczony Polski?**

– Z pułkownikiem? Z OZN? To może z Kocem?

– Ja, ja. Oberst Kotz. Adam Kotz. Na, to i on marszał Rydz mit diesem Oberst chcą może i zamach jakiś? Kotz się z Falanga dogadać? Tak, tak. Zrobić sojusz z nacjonalisten? [...]” (*Król* 182)

«**Ars longa, vita brevis**», erwiderte Radziwilek.

«Was ist los?», wunderte sich der Pate.

«Leben kurz, Kunst lange», erklärte der Doktor.“ (*Boxer* 106)

„«Słoneczko! **Ausgezeichnet!**» – brüllte der Doktor. «**Herr Słoneczko, du mein Freund! Für alle Zeit.**»

Słoneczko nickte eifrig und nervös.

«**Ich dir was zeigen, Słoneczko. Guck! Fräulein Ryfka, Klavier, spielen!**»

Ryfka rief den Pianisten, der erschien widerstrebend und zitterte geradezu vor Angst.

«Herr Bykow! **Spiel Einzug der Gladiatoren!**», befahl der Doktor. «**Spielt! Schnell!**»

Bykow zitterte nun noch mehr.

«Kenne ich nicht. Bitt inständig um Verzeihung, aber ich weiß nicht, das kenn ich nicht ...», jammerte er.

«**Dummkopf!**», schrie Radziwilek, ging zu dem Pianisten, ohne die Pistole aus der Hand zu legen. «**Kinderspiel! Zirkusmusik! Spielt! Eins, zwei, drei!**»“ (*Boxer* 112)

„«**Man erzählt sich so manches in der Stadt**», erwiderte Radziwilek, ohne seinen Ton zu ändern. «**Erzählt, Smigły führt was im Schilde. Mit diesem Oberst, wie heißt er? Vereintes Polnisches Lager?**»

«Mit dem Oberst? Mit dem OZN? Mit Koc?»

«Ja, ja. Oberst Kotz. Adam Kotz. Er und Marschall Rydz mit diesem Oberst. Staatsstreich vielleicht? Kotz mit Falanga einig? Ja, ja. Bündnis mit Nationalisten?» [...]“ (*Boxer* 193)

(8)

„– **Zamieniam się w ucho** – rozpromienił się Doktor.

– Mówi się „w słuch”, „zamieniam się w słuch”.

– **W jakie słuch?** Co ty mówisz, panie Jakub?” (*Król* 304)

„«**Ich bin ganz Hören**», strahlte der Doktor.

«Es heißt <Ohr>, <Ich bin ganz Ohr>.»

«**Was Ohr?** Was redest du, Herr Jakob?»“ (*Boxer* 323)

Als Vertreter der Gangsterwelt, Sozialist, untreuer Kumpan von Kum Kaplica, ist der extrem sadistische Doktor Radziwiłek eindeutig eine Figur mit der am weitesten verstreuten Ressource an Wörtern und syntaktischen Konstruktionen, die einerseits auf der Kenntnis verschiedener Sprachen beruhen, andererseits eine stete Abweichung von den allgemein geltenden Sprachnormen darstellen. Die große Mehrheit von Radziwiłeks Aussagen sind voll von dekonstruierten Ausdrücken, und es liegen zahlreiche Normbrüche verschiedener Art vor: grammatikalische, syntaktische, lexikalische. Sie verweisen auf die Hybridisierung des Polnischen, die durch die Kontaminierung mit anderen Sprachen zustande kommt. Radziwiłeks Sprecherprofil ist damit paradigmatisch für die hybriden Kontaktvarietäten, die Twardoch in seinen Romanen nachbildet, um die polykulturelle Identität seiner Protagonisten zu markieren. Der Weltbürger Radziwiłek ist somit ein Beleg für die Hybridisierung der Sprachen, die durch den Kontakt mit anderen Sprachen ständig neue Varietäten ausbilden. Mit Radziwiłek konstruiert der Autor eine Figur, die in komisch zugespitzter Form zutage tritt.

In den Beispielen (5) – (8) ist die Verwendung von Infinitiven besonders deutlich, wie z. B. „grać“ in der Funktion eines Befehls, aber nicht durch die normative Verwendung des Imperativs (Bsp. 6). In der Übersetzung wiederum verzichtet Kühl auf die unpersönliche Form des Verbs zugunsten von „Spiel“ oder „Spielt“, d. h. Formen des Imperativs für die 2. Person Singular und Plural, da die Infinitivform im Deutschen nicht als Ausprägung des Imperativs fungiert. Weitere Beispiele für die Verwendung von Infinitivformen sind Aussagen wie: „szklankę koniaku prosić“ (Bsp. 5), „ja coś pan pokazać“ (Bsp. 6). In diesen Äußerungen sollte das Prädikat nach der autoritativen polnischen Grammatik in der ersten Person Singular stehen. Zusätzlich gibt es Verstöße gegen die Normen im Bereich der Deklination von Personalpronomen („pan“ anstatt „panu“). Neben der fehlerhaften Form des Verbs fehlt in der Phrase „a różnie mówić na mieście“ (Bsp. 7) das Reflexivpronomen *się*, was auf die Unbestimmtheit und Allgemeingültigkeit des Täters hinweisen würde. Diese Normbrüche verweisen auf die mangelnde Sprachkompetenz des Sprechers und markieren die Hybridisierung der Sprachen. Im Translat sind unterschiedliche Übersetzungsstrategien für diese sprachliche Dekonstruktion zu erkennen. In einigen Abschnitten ist sie abgeflacht und durch normative Wiedergabe nicht mehr zu erkennen, wie z. B. „ein Glas Cognac, bitte“ (Bsp. 5). In anderen Fällen erlebt der ZS-Leser den Sprachhabitus der Romanfigur, z. B. „Ich dir was zeigen“ (Bsp. 6). Diese Formulierungen erzielen in etwa den gleichen hybridisierenden Effekt wie die entsprechenden Phrasen im Original. Im Fall des Satzes „Man erzählt sich so manches in der Stadt“ wird das Indefinitpronomen „man“ und die konjugierte Form des Verbs verwendet, aber die ganze

Phrase gehört zum umgangssprachlichen Register und ist nicht fehlerhaft wie in der Vorlage. Auch die Konventionen der direkten Ansprache an Personen werden dekonstruiert. Im Original heißt es zum Beispiel: „się nie przejmuj, pan Pantaleon“, „Panna Ryfka“ (Bsp. 5; beide Zitate ohne Höflichkeitsform oder ohne eine direkte Wendung an die Person im Vokativ, wie etwa „panie Pantaleon“ oder „panno Ryfko“). In der Übersetzung werden sie in Form von Ellipsen wiedergegeben („egal, Herr Pantaleon“, „Fräulein Ryfka“), aber der ZS-Leser kann den ausgangssprachlichen Fehler aufgrund der grammatikalischen Asymmetrie zwischen dem polnischen und dem deutschen Sprachsystem nicht erkennen (der Vokativ im Deutschen wird durch den Nominativ ersetzt). Andere Beispiele sind: „pan jesteś moja przyjaciół“, „Ja coś pan pokazać, pan Słoneczko! Pan patrz!“ (Bsp. 6; durch die Verwendung des Personalpronomens, das teilweise eine Höflichkeitsphrase einführt, aber die Form des Verbs steht in der 2. Person Singular, wird die Distanz zwischen den Sprechenden verkürzt und eine eklektische Form gebildet). Darüber hinaus fehlt die Kongruenzbeziehung zwischen dem Possessivpronomen und dem Genus des Substantivs („moja“ anstatt „mój“). In der Übersetzung markiert Kühl diese Verkürzung der Distanz, indem er die Höflichkeitsform völlig aufgibt und das Duzen anwendet: „du mein Freund“, „Ich dir was zeigen, Słoneczko. Guck!“. Die Redewendung „zamieniać się w słuch“ wird im Originaltext von Radziwiłek dekonstruiert und nimmt die Form „zamieniam się w ucho“ an (Bsp. 8). Diese verballhornte Wendung übernimmt der Protagonist fehlerhaft aus dem Deutschen, in dem die normative Formulierung „Ich bin ganz Ohr“ zu finden ist. Es handelt sich also um eine Interferenz, die für die Kontaminierung der Sprachen symptomatisch ist und zugleich die Brüche zwischen ihnen sichtbar werden lässt. Sie verweist zugleich auf die (in diesem Falle nicht gelingenden) Übersetzungen, auf welche hybride Sprecher beständig angewiesen sind. Der Übersetzer kehrt daher die Situation um und wendet innerhalb des Zieltextes eine direkte, wörtliche Übersetzung aus dem Polnischen an, indem er das Deverbativum „Hören“ anstelle des Substantivs „Ohr“ einsetzt: „Ich bin ganz Hören“, was eine ähnlich komische Wirkung wie in der Vorlage erzielt und die Hybridbildung des Originals nachbildet. Durch diese fehlerhafte, missglückte Übersetzung wird zudem die Übersetzung selbst als hybride ausgestellt: Sie bleibt im Zwischenraum der Sprachen und macht die Nahtstellen zwischen ihnen sichtbar. Zum sprachlichen Imponiergehabe Radziwiłeks gehört auch die Verwendung des Lateinischen, wodurch er sich einen kosmopolitischen Anstrich geben möchte. Er zitiert den Spruch „Ars longa, vita brevis“, den er auf die Frage nach der Klarstellung und ihrer Bedeutung im Polnischen fälschlicherweise als „Życi krótki, sztuka długi“ übersetzt (Bsp. 5). Die lateinische Version dieses Satzes ist in der Übersetzung vorhanden. „Leben kurz“ wird im Deutschen mit Sicherheit als fehlerhaft wahrgenommen, „Kunst lange“ ergibt ebenso keinen Sinn. Auch Kühls Vorschlag ist damit eine fehlerhafte Übersetzung aus dem Lateinischen, die auf die Hybridisierung der Sprachen und Kulturen verweist und den Sprecher der Lächerlichkeit preisgibt. Radziwiłeks Sprecherprofil hat also auch in Kühls Übersetzung Züge des Halbgebildeten, der nach gesellschaftlicher Anerkennung strebt und sich dabei lächerlich macht. Die Übersetzung führt damit Kühls kreativen Umgang mit den hybriden Sprachvarietäten in Twardochs Roman vor.

Sprachliche Inkorrektheit beweist, dass die Inkonsistenz der Kulturen die Identität beeinflusst, sie verwischt, was der Autor in der sprachlichen Performanz der Figuren signalisiert.

Durch die Dekonstruktion sprachlicher Strukturen wird ein hintergründiges Spiel mit sprachlichen Normen vorgeführt, das die Annahme eines ‚genormten‘ Standards ironisch anzweifelt.

In den Beispielen (5) – (8) der hybriden Rede von Radziwilek lassen sich neben den diskutierten Fehlern und Abweichungen von der polnischen Standardsprache auch zahlreiche Einschlüsse in deutscher Sprache beobachten. Das Deutsche und das Lateinische als Sprachen mit hohem kulturellem Prestige vermischt er mit dem Polnischen. Dieses Mosaik der Sprachen unterstreicht seine unscharfe Identität zusätzlich. Im angeführten Textmaterial erfüllt das Deutsche mehrere Funktionen. Es dient dazu, die auf Polnisch formulierten Aussagen zu betonen (Bsp. 5: „Drobiazg. Kein Ding“) oder die Aussage zu verstärken (Bsp. 6: „Grac! Schnell!“). Sie sind jedoch in der Regel eine Kompensationsstrategie angesichts der mangelnden Sprachkenntnisse der Figuren und der Vermischung verschiedener Sprachen durch die sprachlich inkongruenten Protagonisten. Fehlt den Sprechern ein bestimmtes Wort im Polnischen, verwenden sie die vertrauten Begriffe im Deutschen, z. B. den Ausdruck „wie heißt er?“ als eine rhetorische Frage, die bezeugt, dass die Figur nach einer Entsprechung sucht (Bsp. 7). Im Prozess des Übersetzens geht an diesen Stellen die Hybridisierung der Sprachen verloren. Dies geschieht auch an der Stelle, wo in der Figurenrede deutschsprachige Einsprengsel erscheinen. Dies lässt sich sehr gut im Originaltext am Beispiel der Partikel „tak“ (‚ja‘) beobachten, die im Zieltext ebenfalls auf Deutsch als „ja, ja“ erscheint (Bsp. 7), was mit der unüberwindbaren Grenze der Übersetzung eines Textes mit Elementen einer anderen Sprache in die gleiche Zielsprache zusammenhängt.

Insgesamt wird aber in Kühls Übersetzung der in mehreren Sprachen radebrechende Radziwilek als Figur zwischen den Sprachen und Kulturen gezeichnet. Er wird auch gesellschaftlich präzise verortet: als Halbgebildeter und Möchte-Gern-Kosmopolit, der sich über die demonstrierten Sprachkenntnisse gesellschaftliche Geltung verschaffen will. Er verwendet das Deutsche und das Lateinische als Sprachen, die in der Hierarchie der Kulturen weit oben rangieren – im Gegensatz zum Jiddischen als der Sprache der Peripherie, der Deklassierten, oder zum Russischen als der Sprache der Gosse und der Gauner. Indem dieser Mimikry an die ‚großen‘ Kultursprachen komische Züge verliehen werden, wird das hierarchische Gefüge der Kulturen infrage gestellt und die Vorstellung von sprachlich homogenen Kulturen ad absurdum geführt.

6. Russische Einschübe im Soziolekt der Gaunersprache

Zur sprachlichen Palette der polnischen Kultur trägt bei Twardoch noch der Soziolekt der Gangstersprache bei. Anleihen aus dem Russischen, abwertende Begriffe in Kombination mit Neologismen oder Vulgarismen stellen für einige der Figuren einen wichtigen sozialen Anker dar.

Die Sprachlandschaft um 1937 ist auch durch eine Sprachmischung aus Polnisch-Russisch gekennzeichnet. Zahlreiche Einschübe aus der russischen Sprache sind vor allem in den Dialogen präsent, die zum Sprecherprofil der Gangster gehören:

(9)

„[...] – Pij, maładiec – zakomenderował Kaplica.” (*Król* 49)

„[...] «Trink, Maladjez», kommandierte Kaplica.“ (*Boxer* 52)

(10)

„– Pan Szapiro. Pan wiesz, że czasem zmiana jest. Świata się zmienia. Był car, cara niet.” (*Król* 303)

„«Herr Shapiro. Du weißt, Welt ändert sich. Manchmal. War Zar, ist sich Zar nicht mehr.»“ (*Boxer* 322)

(11)

„– Paszoł won – warknął Pantaleon.” (*Król* 305)

„«Paschol won», knurrte Pantaleon [...]“ (*Boxer* 324)

(12)

„– Przecież **diengi** dopiero ostatniego dnia miesiąca – powiedziała z wyraźnym rosyjskim akcentem [...].

– No, ty **rzopsko** masz obite? I ty chcesz więcej? Ktoś reklamował? **Żena** u ciebie nie chce chłostać? [...]

– Jest coś, czego ja chcę. Chcę, żeby Marysia mnie kochała. A Marysia mnie kochała, póki ja płaciła. A ja była głupia i chciała sprawdzić, czy ona kocha mnie, czy moje diengi.” (*Król* 355–358)

„«**Dengi** gibt’s erst am Letzten des Monats», teilte sie ihm mit unüberhörbarem russischem Akzent mit [...].

«Na, mit deinem wundgeschlagenen **Zhopsko**? Und willst mehr? Eine Empfehlung? Will deine **Frau** dich nicht auspeitschen?» [...]

«Es gibt etwas, was ich will. Ich will, dass Marysia mich liebt. Aber Marysia hat mich geliebt, solange ich zahlte. Und ich war so dumm und wollte sehen, ob sie mich liebt oder meine *dengi*.“ (*Boxer* 376–379)

(13)

„– Munja nie wiernuśia... – powiedział Tiutczew.” (*Król* 414)

„«Munja nie vernuśia...», sagte Tjutschew.“ (*Boxer* 444)

Die hier inszenierte Sprachmischung bewirkt eine präzise soziale Verortung der Sprecher. Die Figuren sind Vertreter der Gangster-Unterwelt (Kum Kaplica, Radziwilek, Tiutczew, Pantaleon). Zu ihr gehört auch die Prostituierte Madame de Potocki. In diesem Fall hat man es mit einer Konstellation zu tun, wo eine der Figuren, Madame de Potocki, ebenfalls Prostituierte und der Unterwelt zugehörig, bewusst das Polnische mit dem Russischen vermischt.

In den obigen Beispielen (9) – (13) ist die Hybridisierung der Sprache deutlich sichtbar. Die polnische Sprache verliert ihre scharfen Konturen und wird durch die Durchsetzung mit Elementen aus dem Russischen ‚verwässert‘. Die russische Sprache ist verballhornt, phonetisch niedergeschrieben, auf morphologischer oder syntaktischer Ebene ins Polnische verwoben. Eine allgemeine Analyse dieser Passagen zeigt, dass der Übersetzer dieses Stück Fremde im Zieltext beibehält und damit seinen bedeutungsstiftenden Charakter betont, indem er

eine Reihe von übersetzerischen Lösungen einsetzt. Die verfremdende Übersetzung wird dadurch aufgewogen, dass alle diese aus dem Russischen stammenden Ausdrücke phonetisch, im lateinischen Alphabet, geschrieben werden, was schon auf eine gewisse Domes-tizierung durch Twardoch im Original hinweist. Die russischen Sätze erscheinen nicht in kyrillischer Schrift, was für den Leser sowohl der Vorlage als auch der Übersetzung eine zusätzliche Herausforderung darstellen würde, und man kann annehmen, dass es in diesem Falle nicht ohne Fußnoten abgehen würde. Außerdem verweist die phonetische Niederschrift des Russischen auf die Sprachvermischung – eine Hybridisierung der Sprachen im Original, die mit Twardochs Kulturverständnis konvergiert. Denn diese Figuren, die vom Russischen ins Polnische wechseln, sind keine Russen, sondern Menschen, die mit der russischen Sprache bzw. Kultur in Berührung kommen. Ihre Herkunft, Sprache, soziale Verortung oder ihr Wohnort weisen auf eine Identitätsunschärfe hin, die in der Sprachebene des Textes angezeigt wird. Die meisten Phrasen wurden ins Deutsche verpflanzt, sodass der zielsprachige Leser die sprachliche Vielfalt der Kulturen erfahren kann. Es gibt jedoch mehrere Verschiebungen innerhalb ihrer Übersetzung. Am lesbarsten ist das Bsp. (13), wo der Übersetzer am Ende der Seite eine Fußnote anbringt („Russ.: Munja ist nicht zurückgekommen“), die wiederum im Originaltext nicht enthalten ist. Darüber hinaus wurde das im Text vorkommende Verb ‚zurückkehren‘ (im Russischen ‚возвращаться‘) in Form von „wiernulsia“ vom Übersetzer den deutschen Ausspracheregeln angepasst: „vernulsja“ (ähnlich wie die Ausdrücke: „maładiec“ – „Maladjez“, Bsp. 9 oder „paszoł won“ – „paschol won“, Bsp. 11). Das Wort „rzopsko“ (Bsp. 12) ist eine vulgäre umgangssprachliche Form, die auf dem russischen Ausdruck ‚жopa‘ (im Polnischen ‚dupa‘, im Deutschen ‚Arsch‘) basiert. In der Übersetzung wurde sie als „Zhopsko“ wiedergegeben. Das an die deutsche Aussprache angepasste Substantiv ist zwar ein fremdes Element, aber seine Bedeutung lässt sich aus dem Kontext ableiten. Das Substantiv „żena“ (Russ. ‚жена‘), d. h. Ehefrau, wurde normativ übersetzt (Bsp. 12). Das Wort „diengi“ (aus dem Russischen ‚деньги‘, also ‚Geld‘) wird in der deutschen Fassung durch den Übersetzer kursiv (in der Form von „dengi“) gekennzeichnet, ohne seine befremdliche Sprachform aufzugeben, und wird damit auch typographisch als fremdes Element aus dem Text herausgehoben (Bsp. 12). Innerhalb des Textes wird dem deutschen Rezipienten jedoch paraphrasierend erklärt, dass es um Geld geht („Immer nur das Geld“). Diese Übersetzungsverfahren sollten als bewusste Entscheidungen des Translators und seine Sorge um das Verständnis und die Akzeptanz des Textes durch den ZS-Leser betrachtet werden, der mit der sprachlichen Palette von denjenigen Menschen konfrontiert wird, die Russisch und Polnisch vermischen. Diese Hybridisierungen wurden vor allem aufgrund der ganzheitlichen Lektüre des Werkes und seiner Einbettung in den Kontext der von Twardoch aufgestellten Forderungen nach der Anerkennung kultureller Heterogenität nicht geglättet.

Darüber hinaus beinhaltet der Soziolekt der Gaunersprache den Aspekt der mangelnden Bildung, auch dadurch kommt die Sprachmischung zustande. Dies ist im Original deutlich spürbar, und zwar in der Vergangenheitsform der Verben wie etwa: „ja płaciła“, „ja była“, „[ja] chciała“ (Bsp. 12), die grammatische Interferenzen aus dem Russischen darstellen. Diese Hybridisierung der Sprachen ist in der Übersetzung ins Deutsche nicht nachvollziehbar. Kühl liefert hier normative Verbformen im Präteritum bzw. Perfekt. Dabei

werden kompensierend Mündlichkeitssignale eingesetzt, etwa in Zusammenziehungen wie „hab's“ oder dem Fehlen eines obligatorischen Subjekts. Dadurch wird eine ‚Sprache der Nähe‘ erzeugt, die dem Sprachrealismus der Vorlage entspricht.

7. Resümee

In Szczepan Twardochs Roman *Król* werden Mechanismen von Dominanz und Unterwerfung anhand des Verhältnisses von polnischer Standardsprache und Varietäten dargestellt. Der Autor verfolgt jedoch einen emanzipatorischen Ansatz, indem er das Jiddische gleichwertig mit dem Polnischen behandelt. Das Thema der Identitätsdilemmata, bedingt durch kulturelle Vermischung, wird besonders durch die Figur Mojżesz Bernsztajn und die hybride Sprache der Protagonisten wie Jakub, Ryfka Kij und Doktor Radziwilek verdeutlicht. Twardoch negiert die Vorstellung homogener Kulturen und betont die sprachliche und kulturelle Heterogenität. Die Gaunersprache der Warschauer Unterwelt reflektiert soziale Vorurteile und die Stärkung der Gruppenidentität. Insgesamt steht die jüdische Identität im Roman exemplarisch für die Hybridität von Identitäten, die sowohl Herausforderungen als auch Bereicherungen mit sich bringt.

In der Übersetzung von *Król* besteht die Schwierigkeit darin, die sprachlichen Binnendifferenzierungen des Originals als ein zentrales Stilmerkmal des Autors zu bewahren. Die Übersetzung ist innerhalb des Varietätenspektrums des Jiddischen verortet: Kühl bewegt sich in dem Kontinuum zwischen den Sprachen und Kulturen, das durch die Spielarten des Jiddischen abgesteckt wird. Der Übersetzer verwendet eine Variante des Jiddischen im Deutschen, die näher am Zielpublikum liegt, um die Fremdheit des Textes zu erhalten, balanciert dabei jedoch den Zieltext zwischen dem Fremden und dem Vertrauten aus. Diese Wahl ermöglicht es dem Leser, die kulturelle Tiefe und die Identität der jiddischen Figuren zu erfahren und gleichzeitig einen Bezug zur jüdischen Welt Osteuropas herzustellen. Die Authentizität der Figurenrede bleibt erhalten, was zu einer realistischen Darstellung der kulturellen Hybridität beiträgt.

Kühl behandelt die soziolektalen Elemente von Twardochs Gangstersprache mit großer Sorgfalt, da diese als wichtiges stilistisches Merkmal des Autors gelten. Der ausgeprägte Sprachrealismus dient nicht nur der Ausdifferenzierung des Figurenrepertoires, sondern auch kulturkritischen und weltanschaulichen Zwecken. Lediglich an einigen Stellen wurden die Vulgarität und Umgangssprache des Originals etwas gemildert.

Kühl rekonstruiert in der Übersetzung von Twardochs Roman die Interferenzen und Normbrüche der Kontaktsprachen und bewahrt dabei die komischen Züge der Sprachmischungen. Seine Lösungen reflektieren ein ironisches Spiel mit sprachlichen Normen und entlarven die Vorstellung homogener Kulturen. Sie betonen die hybride Identität der Figuren, die durch ständige ‚Übersetzungsvorgänge‘ geprägt ist. Kühls Text selbst ist ein Produkt vielschichtiger Translationsprozesse und somit ebenfalls hybrid.

Bibliographie

Primärliteratur mit Siglen

- TWARDUCH, Szczepan (2016): *Król*. Kraków: Wydawnictwo Literackie (= *Król*).
 TWARDUCH, Szczepan (2019): *Der Boxer*. Aus dem Polnischen übersetzt von Olaf KÜHL. Berlin: Rowohlt (= *Boxer*).

Sekundärliteratur

- BASSNETT, Susan / TRIVEDI, Harish (1999): Introduction. Of colonies, cannibals and vernaculars. In: Dies. (Hg.): *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London / New York: Routledge, 1–18.
 BHABHA, Homi K. (2007): *Die Verortung der Kultur*. Übers. v. SCHIFFMANN, Michael / FRIEDL, Jürgen. Tübingen: Stauffenburg.
 BRANDT, Marion (2021): Polen als Negativfolie für Selbstentwürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: „German Life and Letters“ 74:2, 263–284.
 BRANDT, Marion (2014): Deutsch-polnische Literatur aus postkolonialer und interkultureller Perspektive. In: „Studia Germanica Gedanensia“ 30, 149–161.
 COSERIU, Eugenio (1976): *Das romanische Verbalsystem*. Tübingen: Narr.
 GELLER, Ewa (2014): *Warschauer Jiddisch*. Berlin: De Gruyter.
 GREINER, Norbert (2004): Stil als Übersetzungsproblem: Sprachvarietäten. In: KITTEL, Harald u. a. (Hg.): *Übersetzung – Translation – Traduction: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin / New York: De Gruyter, 899–907.
 JOACHIMSTHALER, Jürgen (2011): *Text-Ränder. Die kulturelle Vielfalt in Mitteleuropa als Darstellungsproblem deutscher Literatur*. Bd. 1: *Schreib-Weisen*, Bd. 2: *(Post-)koloniale Textur*, Bd. 3: *„Dritte Räume“*. Heidelberg: Winter.
 KIEFER, Ulrike (1995): *Gesprochenes Jiddisch: Textzeugen einer europäisch-jüdischen Kultur*. Tübingen: Niemeyer.
 LUKAS, Katarzyna (2013): Einleitung. Translation als kulturelles Faktum, oder: nicht nur *cultural turns*. In: LUKAS, Katarzyna / OLSZEWSKA, Izabela / TURSKA, Marta (Hg.): *Translation im Spannungsfeld der „cultural turns“*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 7–16.
 LUKAS, Katarzyna (2010): Übersetzung und Gestaltung einer hybriden kulturellen Identität. Der Roman *Castorp* von Pawel Huelle und die Übersetzung von Renate Schmidgall aus postkolonialer Perspektive. In: SOMMERFELD, Beate / KĘSICKA, Karolina (Hg.): *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten*. Übersetzung und Rezeption. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 175–191.
 MENDE, Jana-Katharina (2017): Übersetzung. In: GÖTTSCHE, Dirk / DUNKER, Axel / DÜRBECK, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler, 229–231.
 SCHARRER, Matthias (2017): TZI als „Third Space“ transreligiöser Begegnungen. In: „Themenzentrierte Interaktion“ 31. Jg., Heft 2, 131–138.
 STRUVE, Karen (2017): Third Space. In: GÖTTSCHE, Dirk / DUNKER, Axel / DÜRBECK, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler, 226–228.
 UFFELMANN, Dirk (2020): *Polska literatura postkolonialna. Od sarmatyzmu do migracji poakcesyjnej*. Kraków: Universitas.

- WOLF, Michaela (2003): Postkolonialismus. In: SNELL-HORNBY, Mary / KUSSMAUL, Paul / SCHMITT, Peter A. (Hg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 102–104.
- ZDUNIAK-WIKTOROWICZ, Małgorzata (2018): *Filologia w kontakcie. Polonistyka, germanistyka i postkolonializm*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- ŻEBROWSKI, Rafał: Stichwort ‚meszuga‘. In: *Polski Słownik Judaistyczny* [Polnisches Wörterbuch der Judaistik], <https://www.jhi.pl/psj/meszuga> (Zugriff am 12.11.2024).

Internetquellen

- <https://freundeskreis-literaturuebersetzer.de/preise/helmut-m-braem/laudationes-und-preisreden/> (Zugriff am 23.08.2024).
- <https://kultura.onet.pl/sztuka/olsnienia-2016-szczepan-twardoch-odebral-nagrade-glowna/1b61rtb> (Zugriff am 23.10.2024).
- Polski Słownik Judaistyczny [Polnisches Wörterbuch der Judaistik], <https://delet.jhi.pl/pl/psj> (Zugriff am 12.11.2024).

Gdańsk 2024, Nr. 50/51

Marta Kaźmierczak

Uniwersytet Warszawski / Universität Warschau

<https://orcid.org/0000-0003-2925-0209>

Der Übersetzer und seine mehrsprachige Kompetenz. Boris Akunins vielstimmige Prosa auf Englisch

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.07>

Der Beitrag betrifft die sog. dritte Sprache (L3, weder Ausgangs- noch Zielsprache) als Übersetzungsproblem. Boris Akunins russische historische Kriminalromane, die zahlreiche Einschübe aus einem Dutzend Sprachen enthalten, wurden alle von demselben Übersetzer, Andrew Bromfield, ins Englische übertragen. Dies ermöglicht es, zu untersuchen, wie ein einzelner Translator mit dieser mehrsprachigen Herausforderung umgeht. So konzentriert sich die Analyse auf die mehrsprachige Kompetenz des Übersetzers (und ihre redaktionellen Kontexte). Vier Sprachen wurden für die Diskussion ausgewählt: Französisch und Latein (die in der Übersetzung geschickt gehandhabt werden), Deutsch (eine Quelle von Fehlern in den Zieltexten) und Japanisch (das eine Transkription aus der kyrillischen Schrift ins lateinische Alphabet erfordert). Die Autorin vertritt die Ansicht, dass die (fehlende) Sorgfalt des Verlags die Qualität der translatorischen Wiedergabe von L3-Elementen erheblich beeinflussen kann und dass kein Übersetzer diese Aufgabe allein bewältigen sollte, da keine mehrsprachige Kompetenz als universell angenommen werden darf.

Schlüsselwörter: Dritte Sprache, Übersetzung, fremdsprachige Einschübe, Boris Akunin, Andrew Bromfield, Verlagspraxis

A translator's plurilingual competence – Boris Akunin's language (ad)mixture(s) in English. The article is devoted to the so-called third language (L3, neither source, nor target one) as a translation problem. Boris Akunin's Russian historical detective novels, which abound in foreign intrusions in a dozen of tongues, have all been rendered into English by the same translator, Andrew Bromfield. This makes possible surveying how one professional deals with a multiple multilingual challenge, so the analysis focuses on the translator's plurilingual competence (and its editorial contexts). Four languages were selected for discussion: French and Latin (handled skilfully), German (a site of errors in the target texts) and Japanese (which requires converting from the Cyrillic notation into the Western romanisation). The author also argues that the publishers' care or lack thereof can significantly influence the quality of L3 presentation in the target text and that the translators should not be left to fend for themselves, as no plurilingual competence can be assumed universal.

Key words: third language, translation, foreign-language interpolations, Boris Akunin, Andrew Bromfield, publishing practices

1. Zielsetzung, Einschränkungen und methodologische Grundlagen der Analyse

Gegenstand dieses Beitrags sind englische Übersetzungen von Boris Akunins (bürgerlich: Grigori Schalwowitzsch Tschchartischwili, geb. 1956) historischen Kriminalromanen aus einem Zyklus, in dem der Detektiv Fandorin die Hauptfigur ist. Die Krimis des russischen Schriftstellers erlangten sowohl in ihrer ausgangssprachlichen Kultur als auch in der internationalen Rezeption große Popularität.¹ Ins Englische wurden sie allesamt von Andrew Bromfield übertragen. Im Folgenden möchte ich diese Übersetzungen unter einem bestimmten Aspekt betrachten, nämlich: der Herausforderung, die die im Original enthaltenen fremdsprachigen Einschübe an den Übersetzer stellen.

Die Elemente aus Drittsprachen (weiter: L3) in Akunins Romanen stammen aus mindestens zwölf Sprachen: Englisch, Französisch, Deutsch, Italienisch, Latein, Japanisch, Chinesisch, Bulgarisch, Rumänisch, Türkisch, Jiddisch und Ukrainisch; sie erscheinen in der Originalschrift oder werden ins russische Alphabet transkribiert. Sowohl die Einschübe als auch die ebenfalls vorhandenen Entlehnungen sind in Akunins Werk zumeist gut begründet: mit dem Ort der Handlung, die in verschiedenen Ländern spielt; mit der Absicht, die Romanfiguren hinsichtlich ihrer Nationalität, ihres Status oder ihrer Mentalität zu charakterisieren. In der Erzählerrede oder in Dialogen sind sie oft Träger von Ironie, Distanz und Humor. Da sie ein quantitativ und qualitativ relevantes Merkmal von Akunins Individualstil darstellen, verdienen sie durchaus, im Translat bewahrt zu werden. Anhand der polnischen Übersetzungen der Fandorin-Serie habe ich bereits eine Klassifizierung der Übersetzungsverfahren vorgeschlagen, die auf heterolinguale Elemente angewendet werden (KAŹMIERCZAK 2016). Der Umstand dagegen, dass Akunins Romane im englischsprachigen Literaturbetrieb in den Händen ein und desselben Übersetzers liegen, legt einen anderen Schwerpunkt der Analyse nahe. Und zwar bietet es sich an, die **Kompetenz des Übersetzers** und seinen **translatorischen Umgang mit der Vielfalt der Sprachen**, mit denen er bei der Arbeit am Fandorin-Zyklus konfrontiert wird, genauer zu betrachten. Eine solche Ausrichtung der Analyse lässt auch Rückschlüsse darauf zu, ob und inwieweit der Translator seine Mehrsprachigkeitskompetenz entwickelt. Was außerdem ins Blickfeld rückt, ist die (nicht) vorhandene fachliche Unterstützung durch den Verlag – verstanden als Merkmal der allgemeinen Haltung des Verlegers, worauf ich in Teil 5 und 6 dieses Beitrags sowie im Fazit zu sprechen komme. Ein flüchtiger Blick auf die Zieltexte genügt jedoch, um zu erkennen, dass Akunins englischsprachige Verleger nicht grundsätzlich gegen mehrsprachige Einschübe in den Übersetzungen seiner Texte sind. Diese

¹ Die Serie – das erste von Akunins literarischen „Projekten“ – kam bei Literaturkritikern und Lesern in Russland sehr gut an und war auch finanziell ein Erfolg. Die Bücher wurden in 35 Sprachen übersetzt, wobei die Übersetzungen des ersten Bandes, *Азазель* (dt. *Fandorin*), mit Preisen wie dem „Silver Dagger“ und dem „Le prix Mystère de la critique“ ausgezeichnet wurden. In den letzten Jahren ist der Schriftsteller bei den russischen Literaturkritikern in Ungnade gefallen, was aber vor allem für seine späteren Bücher zutrifft und nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass Tschchartischwili die Mentalität und die Verhaltensweisen der heutigen Russen sowie die Politik des Kremls offen missbilligt. Der Schriftsteller, der mittlerweile im Exil lebt, wurde von der russischen Regierung zum sogenannten „ausländischen Agenten“ erklärt und *in absentia* verhaftet, was die Zugänglichkeit seiner Texte beeinträchtigt und die Anzahl seiner heimischen Leser begrenzt.

Erkenntnis ermöglicht es, die Frage nach der Akzeptabilität dieser Schreibmethode aus der Sicht der Verleger² beiseite zu lassen und andere Aspekte in den Fokus zu nehmen – in diesem Fall: die translatorische Kompetenz.

Im Folgenden lasse ich die englischen Einschübe unberücksichtigt (obwohl es manchmal interessant ist zu beobachten, was mit ihnen in den Zieltexten passiert), um mich auf das Phänomen einer Drittsprache (L3) in der Übersetzung zu konzentrieren, d. h. auf Elemente, die weder zur Ausgangs- noch zur Zielsprache (ZS) gehören. Im Rahmen dieses Beitrags kann freilich nur ein begrenztes Material behandelt werden. Eingeschränkt wird es einerseits auf die Gruppe von romanischen Sprachen und Deutsch (die einen gewissen Kontrast im Hinblick auf die translatorische Kompetenz zur Geltung bringen), andererseits auf Japanisch, das für die gesamte Reihe äußerst wichtig ist und sogar im Pseudonym des Autors mitschwingt; die Übersetzung der japanischen Einschübe veranschaulicht den Umgang des Translators mit außereuropäischem Sprachmaterial. Wie bereits angedeutet, kommen die L3-Elemente in Akunins Prosa mehrfach zur Anwendung. Um das eigentliche Ziel der Analyse nicht zu verfehlen, gehe ich allerdings nicht auf die Funktion der einzelnen heterolingualen Elemente ein – es sei denn, dies ist für die zu formulierende Erkenntnis relevant.

Den Stand der translationswissenschaftlichen Erforschung des Phänomens „L3 in der Übersetzung“ habe ich in einem anderen Beitrag (KAŹMIERCZAK 2016: 62–66) resümiert. Ohne diese Diskussion hier zu wiederholen, sei nur darauf hingewiesen, dass in der angelsächsischen Zielkultur, in der Andrew Bromfield als Übersetzer tätig ist, eine systematische Reproduktion von L3-Elementen als translatorische Praktik kaum theoretischen Rückhalt findet. Peter Newmark zählt L3-Elemente zu den problematischen „schwer zu findenden Wörtern“ („unfindable words“, NEWMARK 1988: 176) und schlägt folgende Faustregel vor: Sie sollen übernommen werden, wenn sie im Original einen expressiven Wert haben, und in die Zielsprache übersetzt werden, wenn sie informativ sind (vgl. NEWMARK 1988: 182). In der Praxis entstehen daher Übersetzungen, die sich an ein monolinguales Zielpublikum richten und dem Prinzip folgen, die ZS-Leser kognitiv nicht zu überlasten. Dies hat zur Folge, dass die Präsenz anderer Sprachen im übersetzten Text getilgt wird (GRUTMAN 1998: 157, 160, BERMAN 2000: 295–296). Die in den westlichen Ländern vorherrschenden theoretischen Positionen fallen in etwa mit dem Standpunkt von Jiří LEVÝ (1969: 100–102) zusammen. Er spricht sich dafür aus, die im Original enthaltene dritte Sprache im Translat nur anzudeuten, zumindest dort, wo die fremdsprachigen Einschüsse für das Zielpublikum ohnehin unverständlich wären; dabei überschätzt er die Verständlichkeit von L3 für die AS-Leser. Levý streitet die Möglichkeit ab, Elemente der Drittsprache im Paratext zu erläutern, da er Fußnoten *a priori* ablehnt; somit lässt er die Situation, dass sich der Autor sowohl eines fremdsprachigen Einschubs als auch einer Erläuterung bedient (wie es Akunin tut³), außer Acht. Eine äußerst pessimistische Meinung vertritt David Bellos: Was auch immer der Translator mit

² Eine Reihe von Studien zu mehrsprachigen Texten, die man in westlichen Ländern übersetzt, orientieren sich gewissermaßen zwangsläufig an dieser Frage – siehe zum Beispiel die Beiträge von Reine MEYLAERTS (2006) und Renata MAKARSKA (2012) mit ihren vielsagenden Titeln.

³ Die wenigen Abweichungen von dem Prinzip, die parallele Semantisierung sicherzustellen, sind intratextuell motiviert: Der Protagonist, dessen Perspektive die Erzählung wiedergibt, versteht die Bedeutung der fremdsprachigen Äußerung nicht (für Beispiele und ihre polnischen Fassungen s. KAŹMIERCZAK 2016: 69, 76).

den L3-Elementen macht, es entsteht nicht nur keine adäquate, sondern überhaupt keine Übersetzung (BELLOS 2008: 114). Diesen Standpunkt habe ich im vorgenannten Beitrag diskutiert – und, so hoffe ich, widerlegt (KAŹMIERCZAK 2016: 64–65). Zu betonen ist auch der Umstand, dass die meisten Abhandlungen – insbesondere diejenigen in den westlichen Sprachen –, die dem translatorischen Umgang mit Mehr- und Anderssprachigkeit gewidmet sind, grundsätzlich zwei Phänomene ins Blickfeld rücken: einerseits kreolisierte Formen der Ausgangssprache, andererseits Fälle, wo der Code, der dem Ausgangstext beigemischt ist, zugleich die Zielsprache ist, in die der Text übersetzt wird; dabei verlaufen die untersuchten Translationsprozesse nicht selten in Sprachgemeinschaften, in denen diglossische Verhältnisse herrschen. Translationswissenschaftliche Fallstudien dieser Art befassen sich also, streng genommen, nicht mit der L3-Problematik.

Den eigentlichen Kontext dieses Beitrags bildet nun die translationswissenschaftliche Reflexion über mehrsprachige Kompetenz sowie über die Mittel oder Akteure, die diese Kompetenz unterstützen können. Dabei ziehe ich keine aus der Zielkultur stammenden theoretischen Aussagen heran, da ich im englischen Sprachbereich keine Überlegungen zu diesem Thema gefunden habe – eine Lücke, die an sich schon symptomatisch ist. In Arbeiten zu Mehr- und Anderssprachigkeit in der Übersetzung wird in erster Linie betont, dass man die sprachliche Hybridität des jeweiligen Originals im Translat beibehalten muss; es werden auch die ideologischen Verstrickungen und Barrieren beleuchtet, auf die der Übersetzer mit seinen an diesem Ziel orientierten Bemühungen stößt. Angesichts jener außersprachlichen Faktoren tritt die Frage nach der übersetzerischen Kompetenz in den Hintergrund. Es gibt keine Indizien dafür, dass die Diskussion zu Mehrsprachigkeit, die in der englischen (bzw. russischen) Translationswissenschaft geführt wird, Bromfields Übersetzungsstrategien irgendwie beeinflusst. Dagegen wird mein Denken über die translatorische Kompetenz, die über das gegebene Sprachenpaar L1–L2 hinausgeht, durch die Reflexion mitgeprägt, die in meinem eigenen, d. h. polnischen, translationswissenschaftlichen Kontext praktiziert wird.

Bożena Tokarz stellt hohe Ansprüche an den Übersetzer, indem sie bemerkt, dass die Vermittlung von Inhalten einer dritten Kultur von ihm eine „Erweiterung seiner enzyklopädischen und rhetorisch-pragmatischen Kompetenz“ verlangt, u. a. um die im Original enthaltenen intertextuellen Bezüge zu erkennen (TOKARZ 2010: 240⁴). Zwar ist bei weitem nicht jedes L3-Element Träger von Intertextualität, dennoch wurden in der Übersetzungskritik auch so elementare Fragen angesprochen wie die Kenntnis der Sprache, in der das fremde Element formuliert ist, oder die – semantische wie stilistische – Angemessenheit der Fußnote, die den Einschub erklärt (z. B. ГАЛБ 1972/2018: 219). Jacek PLECIŃSKI (2014: 41) stellt sogar fest: „Offensichtlich bemerken Übersetzer, die in Sprache A [Ausgangssprache] kompetent sind, nicht ihre mangelnde Kompetenz in Sprache C.“ Wenn es nicht die Übersetzer selbst sind, die beachten, wie wichtig diese Problematik ist, so erkennen es aber die Forscher, und zwar immer deutlicher. So postuliert beispielsweise Maria Mocarz interkulturelle Kompetenz

Die Praxis, alle fremdsprachigen Einschübe mit erklärenden Fußnoten zu versehen, hat in Russland eine lange redaktionelle Tradition.

⁴ Übersetzungen von Zitaten aus der angeführten polnischen Sekundärliteratur stammen, soweit nicht anders vermerkt, von der Übersetzerin dieses Beitrags.

(die nicht unbedingt mit Mehrsprachigkeit zusammenfällt) und multikulturelle Kompetenz im weitesten Sinne (MOCARZ 2011: 202 und *passim*). Das Problem der – insbesondere unzureichenden – Kompetenz lässt wiederum fragen, wie man diese im Rahmen der Ausbildung von Übersetzern und Dolmetschern fördern kann. Wie Anna SZCZĘSNY (2001: 121) behauptet, sollte man die Fähigkeit des Übersetzers zum Umgang mit Kulturen entwickeln, die nicht aus seiner jeweiligen ausgangs- und zielsprachigen Kulturgemeinschaft kommen. Die Forscherin weist auch auf die besonderen Schwierigkeiten hin, die sich dabei aus etwaigen Unterschieden zwischen Alphabeten ergeben können. Das Vermögen, fremde Elemente geschickt anzupassen, sei notwendig, da „die Einbeziehung einer dritten Kultur in die Übersetzung in der Regel durch den Originaltext erzwungen wird“ (TOKARZ 2010: 240); sie resultiert nicht aus dem Wunsch des Übersetzers, eine bestimmte Aufgabe zu bewältigen, sondern bringt im Gegenteil unerwartete Herausforderungen bzw. Konsequenzen mit sich.

Ein Selbstkommentar von Zygmunt Wojski, dem polnischen Übersetzer des paraguayischen Romanautors Augusto Roa Bastos, veranschaulicht Probleme, an die man im Zusammenhang mit Mehrsprachigkeit als translatorischer Kompetenz vielleicht nicht *a priori* denkt. Roa Bastos' Roman *Hijo de hombre* (dt. *Menschensohn*) ist reich an Wörtern und Wendungen in Guaraní. Allerdings waren die Versuche des Übersetzers, im kommunistischen Polen ein Wörterbuch Guaraní-Spanisch zu beschaffen, zum Scheitern verurteilt (WOJSKI 2011: 276). Auf der Suche nach den Bedeutungen der Guaraní-Einschübe war Wojski auf die deutsche Übersetzung des Romans angewiesen. Anhand dieser Fassung, also mit Deutsch als Mittlersprache in Bezug auf L3, erstellte der Übersetzer am Ende der polnischen Ausgabe ein Glossar mit Erläuterungen der Guaranismen (wobei das Glossar auch L3-Elemente aus dem spanischen Original, Hispanismen und Amerikanismen enthält). Dass er bestimmte Phrasen in Guaraní ohne polnische Erläuterungen ließ, lag daran, dass sie in der deutschen Ausgabe nicht erklärt waren (WOJSKI 2011: 277). Obwohl der Zugang zu Informationen, auch sprachlichen, heutzutage wesentlich leichter ist, lohnt es sich, dieses Beispiel anzuführen, da die Drittsprache, die hier im Spiel war, einen – aus der Perspektive der Zielsprache Polnisch – besonders exotischen Charakter hatte.

Die polnische Translationswissenschaftlerin Elżbieta Tabakowska, die den Hintergrund ihrer eigenen Übersetzung einer historischen Abhandlung (*Europe: A History* von Norman Davies) beleuchtet, weist mehrmals auf die Leistung derjenigen hin, die sie in ihrer translatorischen Arbeit unterstützten. Der von ihr so genannte „Quellenermittler“, der Korrektor, der Lektor und die Redakteure waren an der Übersetzung von Textpassagen beteiligt, in denen die vielfältige kulturelle Verankerung des Originals besonders deutlich zum Tragen kommt (vgl. insbesondere das Kapitel über den „europäischen“ Turmbau zu Babel, TABAKOWSKA 1999/2008: 119–142). Die Unterstützung durch ein so starkes professionelles Team ist selbst beim Übersetzen wissenschaftlicher Texte heutzutage eine Seltenheit, und noch weniger kann ein Übersetzer populärer Prosa sich darauf verlassen. Heterolinguale Elemente, der Grad ihrer Semantisierung im Text sowie die mehrsprachige Toponymik (vgl. TABAKOWSKA 1999/2008: 122) bilden denjenigen Bereich des Originals, bei dessen Übertragung verschiedene Akteure und Einflussfaktoren zusammen- und gegeneinander spielen, abgesehen vom Übersetzer selbst.

Der einzige Akteur, dessen mehrsprachige Kompetenz ermittelt werden kann, ist in der Regel der Originalverfasser. Als einer der wenigen Forscher – vielleicht deswegen, weil er sich gerade mit Übersetzungsfehlern beschäftigt – stellt PLECIŃSKI (2013: 48) fest, dass eine Fehlübersetzung zuweilen auf den Autor zurückzuführen ist, dessen Fehler der Übersetzer womöglich reproduziert. Was die Richtigkeit fremdsprachiger Einschübe angeht, so empfiehlt der polnische Forscher, nicht auf die Kompetenz von Belletristik-Autoren oder sogar von Verfassern wissenschaftlicher Werke zu vertrauen; auch plädiert er nachdrücklich dafür, ihre Fehler in der Übersetzung zu korrigieren (PLECIŃSKI 2013: 53–54). Obwohl einige Übersetzer und Theoretiker in derartigen Fällen gegen jedwede Normen sind, erscheint Plecińskis Meinung in Bezug auf Übersetzungen von Populärliteratur dennoch als überzeugend. Einige Übersetzungsforscher, die sich mit Mehrsprachigkeit im Original und im Translat beschäftigen, halten es für irrelevant, ob man die fremdsprachigen Einschübe in der Übersetzung korrekt wiedergibt oder nicht – es komme vielmehr darauf an, dem Rezipienten (sei es dem Ausgangs-, sei es dem Zielsprachigen) den bloßen Eindruck von Heterolingualität bzw. Sprachmischung zu vermitteln (z. B. MAKARSKA 2018: 98–99). In diesem Beitrag ist die Annahme, dass L3-Elemente im Translat unbedingt korrekt wiederzugeben sind, doppelt begründet: erstens wegen der Ausrichtung auf die translatorische Kompetenz; zweitens, durch die Merkmale des Analysematerials. Ohne Zweifel legt Akunin viel Wert auf die sprachliche Gestaltung seiner Prosa, er übernimmt auch die Verantwortung dafür: Ab einem bestimmten Zeitpunkt werden seine Romane „in der Redaktion, Rechtschreibung und Zeichensetzung des Autors“ gedruckt (siehe die Erklärung auf der redaktionellen Seite z. B. in АКУНИН 2009/2010). Einschübe aus anderen Sprachen in seiner Prosa sind zwar nicht immer fehlerfrei, werden aber in der Regel mit Sorgfalt behandelt; ihre Erklärungen sind zumeist pragmatisch und stilistisch angemessen. Die hier angeführten Textbeispiele enthalten nicht die – von Akunin sonst auch dargestellten – Szenen, in denen sich die mangelhafte Sprachkompetenz eines Protagonisten gerade in dessen fremdsprachigen Aussagen manifestiert. Es geht hier also nicht um die „Ausländer-Sprache“, sondern um fremdsprachige Einschübe, die den Eindruck erwecken, dass sie, in der Absicht des Autors, korrekt verwendet werden. In der Rede eines Deutschen beispielsweise, der das Russische verstümmelt und seine Äußerungen mit deutschen Wörtern durchsetzt (Teil 5 des Beitrags), sollten die deutschen Elemente logischerweise in keiner Weise entstellt werden. Genauso darf man davon ausgehen, dass die japanischen Phrasen (Teil 6) im Tagebuch eines Japaners oder im Text des Erzählers, dessen Kompetenz – so darf man annehmen – mit derjenigen des Verfassers zusammenfällt (Akunin studierte japanische Philologie), fehlerfrei sind.

Beim Übersetzer hingegen erfährt man etwas von seiner sprachlichen Kompetenz, die über ein bestimmtes Sprachenpaar hinausgeht, in folgenden Fällen: 1) wenn er aus mehr als einer Sprache übersetzt (sofern es sich um direkte Übersetzungen handelt); 2) wenn er sich selbst zu dieser Frage äußert, wie Zygmunt Wojski in seinem vorhin genannten Selbstkommentar (wobei es meistens nicht um die Verwendung einer L3 durch den Übersetzer geht, sondern darum, dass er bei seiner translatorischen Arbeit bestehende Übersetzungen in den ihm zugänglichen Sprachen zu Rate zieht); 3) aus Paratexten, die nicht vom betreffenden Übersetzer selbst stammen, wie biographische Dokumente oder redaktionelle Angaben, die z. B. auf die Beteiligung von Experten an der Übersetzung hinweisen. Dass der Translator sich auf

anderssprachige Versionen seines Originals stützt, beweist an sich noch nicht, dass er die betreffenden Sprachen beherrscht. Diese Vorgehensweise erinnert uns zwar daran, dass der Übersetzer bei der Übertragung eines Textes aus der Ausgangs- in die Zielsprache auf die Ressourcen anderer Sprachen zurückgreift (vgl. GALASSO 2023: 9), sie täuscht aber nicht darüber hinweg, dass er keineswegs automatisch in mehreren Sprachen kompetent ist. Außerdem darf seine etwaige Mehrsprachigkeit nicht als vollständige Bilingualität verstanden werden, die mit der Anzahl der von ihm verwendeten Sprachen multipliziert wird. Vielmehr besteht sie darin, dass der Übersetzer sich in einem fließenden und asymmetrischen Gefüge von sprachlichen Repertoires bewegt und differenzierte Fertigkeiten innerhalb mehrerer (Sub-)Codes an den Tag bringt – so, wie Mehrsprachigkeit in Studien über kommunikative Ressourcen des Individuums sowie in der Soziolinguistik aufgefasst wird (vgl. u. a. den Beitrag von Jan BLOMMAERT [2006: 167–170], der übrigens als Gegenposition zu translationswissenschaftlichen Forschungen formuliert wurde).

2. Die Serie und ihr Übersetzer

Akunins Serie, die die Abenteuer des scharfsinnigen Detektivs Erast Petrowitsch Fandorin zum Gegenstand hat, spielt in der zweiten Hälfte des 19. und dem frühen 20. Jahrhundert. Sie besteht aus vierzehn Romanen und zwei Sammlungen von Kurzgeschichten, die zwischen 1998 und 2018 erschienen sind.⁵ Ins Englische wurden die Romane zwischen 2003 und 2019 von dem Briten Andrew Bromfield übertragen. Wie aus bibliographischen Angaben und Bibliothekskatalogen hervorgeht, arbeitet dieser Übersetzer ausschließlich mit russischer Sprache. Die englischen Erstausgaben der Krimis wurden vom Londoner Verlag Weidenfeld & Nicolson herausgegeben; in den USA wird Akunin vom Verlag Random House vertreten. Die verschiedenen Ausgaben ein und desselben Titels, die jeweils für den britischen und den amerikanischen Markt gedacht waren, unterscheiden sich im Bereich der Lexik geringfügig voneinander. Doch betreffen diese Unterschiede, soweit festgestellt werden konnte, nicht die Entscheidungen des Übersetzers in Bezug auf die verwendeten L3-Elemente. Eine Ausnahme bilden die deutschen Einschübe, auf die in Teil 5 eingegangen wird.

In diesem Beitrag werden übersetzungssoziologische Fragen bewusst ausgeklammert. Da aber der Handlungsspielraum des Translators in Bezug darauf, welche Übersetzungsstrategien er wählen darf, sowie die Art und Weise, wie er vom Verlag wahrgenommen wird (z. B. inwiefern er eine professionelle Unterstützung bekommt, wie sie Tabakowska beschreibt), oft vom symbolischen Kapital des Übersetzers abhängen, sollen zunächst das Profil und das translatorische Oeuvre Andrew Bromfields skizziert werden. Die Datenbank „Index Translationum“ verzeichnet fast siebzig Übersetzungen aus seiner Feder, die seit den 1980er Jahren entstanden sind, darunter von populärer Prosa (Sergei Lukjanenko), aber auch von Autoren wie Wiktor Pelewin, Wassili Schukschin und Michail Bulgakow. Während seiner Arbeit an der Fandorin-Serie veröffentlichte er unter anderem auch seine (viel früher begonnene,

⁵ Im Folgenden werden die Titel der Romane nach ihren deutschen Ausgaben angeführt. Auf Deutsch liegt übrigens eine literaturwissenschaftliche Studie zu dem Zyklus vor (FRANZ 2024: 369–416).

s. ВАЙШВИЛАЙНЕ 2003) Übersetzung von *Krieg und Frieden* (*War and Peace*, 2007)⁶ und von Swetlana Alexijewitschs *Zinkungen. Afghanistan und die Folgen* (*Boys in Zinc*, 2016). Nach seinem Abschluss in *Soviet Studies* an der Universität Glasgow verbrachte Bromfield während der Perestroika einige Zeit in Russland. 1991 war er der Mitbegründer der Zeitschrift „Glas: New Russian Writing“, die englischsprachigen Lesern und Verlegern („Glas“ 1995: 3) nicht unbedingt die neueste, dafür aber unbekannte Literatur präsentierte (bis 2011 [?] erschienen an die 62 Ausgaben). Für das Heft über das Groteske übersetzte Bromfield selbst u. a. Kurzprosa von Daniil Charms. Seine Übersetzungstätigkeit beweist nicht nur den impliziten Wunsch, zeitgenössische Literatur den zieleitigen Lesern näherzubringen, sondern zeugt auch von seinem Interesse für die russischen Klassiker. In seinen äußerst spärlichen Biogrammen auf den Webseiten einiger Verlage, mit denen Bromfield zusammenarbeitet, wird heute seine Fachkompetenz betont; der literaturkritische Erfolg einiger von ihm übersetzter Werke, wie z. B. Chamid Ismailows *The Dead Lake* (2014), scheint diese Qualität seiner Leistung zu bestätigen. Bereits 1995 wurde Bromfield als einer der „bekannten und angesehenen“ Übersetzer erwähnt („well known and reputable“, so in der Werbung für eine bei Penguin erschienene Anthologie, „Glas“ 1995: 24). Aber vor allem sind es wohl seine Übersetzungen von Akunins Kriminalromanen, die seinen Ruhm begründeten. In Bromfields Biogrammen werden sie zuweilen mit dem Attribut „acclaimed“ („gefeiert“) versehen.⁷ Der Rezeptionserfolg der ersten übersetzten Romane⁸ dürfte Bromfield daher im Laufe seiner translatorischen Arbeit an der Serie eine gute Verhandlungsposition gegenüber dem Verlag verschafft haben, soweit er sie nicht von Anfang an hatte. Mit „außertextuellen“ Belegen für Bromfields Kenntnis von Drittsprachen verhält es sich dagegen anders. Die einzigen Informationen darüber, welche Sprachen der britische Übersetzer in seiner Schulzeit gelernt hat, sind dem von Lena Waischwilaine verfassten Übersetzerporträt zu entnehmen (ВАЙШВИЛАЙНЕ 2003). Auf dieses dort *en passant* angesprochene Thema wird in Teil 5 eingegangen.

3. Französische Einschübe

Französisch ist diejenige Drittsprache, die in allen Teilen der Fandorin-Serie wohl am stärksten vertreten ist. Gleichzeitig ist es von den Fremdsprachen, die in Akunins Text vorkommen, diejenige, die dem englischen Publikum – und auch dem Übersetzer als dem ersten englischsprachigen Rezipienten des Originals – am nächsten steht. Aus sprachhistorischen Gründen (d. h. weil das Englische ein umfangreiches romanisches Sprachgut enthält) sind viele Einschübe ohne weiteres verständlich; z. B. lässt sich das französische *garder*, ‚bewachen‘, unschwer mit dem etymologisch verwandten englischen *guard*, ‚Wache; bewachen, hüten‘ verbinden. Aufgrund der intensiven Sprachkontakte im Laufe der Jahrhunderte haben sich im Englischen viele französische Phrasen (vgl. das Verzeichnis in ROBINSON / DAVIDSON

⁶ Als Übersetzungsvorlage diente die Urfassung des Romans aus dem Jahr 1866, die erst in neueren Zeiten von Zacharow – übrigens auch Akunins Verleger – publiziert wurde.

⁷ „Apart from his acclaimed translations of Boris Akunin, he is known for ...“ – Penguin, Random House.

⁸ Für seine Übersetzung von *Азazel* (dt. *Fandorin*) wurde Bromfield der Preis „Silver Dagger“ von der Crime Writers' Association verliehen.

1996: 530–531) sowie Realia-Bezeichnungen eingebürgert. Genau diesen Vorteil macht sich Bromfield zunutze.

Dem Übersetzer gelingt es, Akunins in kyrillische Schrift transkribierte französische Einschübe korrekt zu rekonstruieren. Bromfield bewahrt sorgfältig die Diakritika, wo sie im russischen Original in lateinischer Schrift erscheinen, oder ergänzt sie, falls sie im Ausgangstext fehlen:⁹

(1)

[...] а то и ранее такой **революсьон** закатят, что французская гильотина милой шалостью покажется.

(Азазель, АКУНИН 1998/2011: 76)

[...] then these romantics will give us a *révolution* that will make the French guillotine seem no more than a charming piece of idle mischief.

(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 77–78)

(2)

Не понимаю, как это могло приключиться. Просто **révolution** dans la balistique*.

*Революция в баллистике (фр.)

(Азазель, АКУНИН 1998/2011: 150)

‘I don’t understand how it could have happened. A perfect *révolution dans la balistique*.*’

*revolution in ballistics

(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 159)

(3)

– Совершеннейшие мизерабли, уверяю вас. **Господину** Юго такие и не снились (Азазель, АКУНИН 1998/2011a: 133–134).

‘The most absolute *misérables*, I assure you. Such types as **Monsieur** Hugo never even saw in his dreams’. (AKUNIN EN 2003: 140)

(4)

И как мило рассказывал он свои *récits drôles**–

* Анекдоты (фр.).

(*Турецкий гамбит*, АКУНИН 1998/2010: 80)

And how charmingly he narrated his little *récits drôles*! –

(*Turkish Gambit*, AKUNIN EN 2005a: 116)

⁹ In den angeführten Zitaten entspricht die Kursivschrift den Kursivierungen in den jeweils zitierten Texten von Akunin bzw. Bromfield; die Fettschrift dagegen dient der Argumentation und stammt von der Verfasserin dieses Beitrags. Die Typografie, die hier für die Einschübe verwendet wird, entspricht in der Regel der redaktionellen Praxis im ausgangs- bzw. zielsprachigen Kontext. Alle Fußnoten in den Zitaten sind mit einem Asterisk versehen, unabhängig davon, wie sie in ihrem jeweiligen Quelltext gekennzeichnet sind. Die Frage, inwiefern die Anmerkungen des Originalautors vom Übersetzer wiedergegeben oder weggelassen werden, verdient eine eigene Untersuchung; hier lasse ich das (Nicht-)Vorhandensein von Fußnoten in den einzelnen Fällen unkommentiert.

(5)

– Absolument! – восхищенно покачал головой д'Эвре. – Un tour de **genie**, Michel!*

*Безусловно! Гениальный ход, Мишель! (фр.).

(*Турецкий гамбит*, АКУНИН 1998/2010a: 163)

“*Absolument!*” declared Paladin, shaking his head in admiration. „*Un tour de génie, Michel!*“

(*Turkish Gambit*, AKUNIN EN 2005a: 238)

Bromfield berichtet auch kleinere Transkriptionsfehler, indem er in der Regel geringfügige grammatische Korrekturen vornimmt (*sois – soit*, Bsp. 6 unten). Unten in Bsp. 7 kommt bei Akunin die Phrase „hero civilisateur“ vor, die den Mitgliedern der Organisation mit dem unheilvollen Namen Asasel prometheische Eigenschaften zuschreibt. Man könnte sagen, dass das substantivische Attribut „civilisateur“ aufgrund der syntaktischen Relation die Pluralform annimmt: ‚Ich nenne sie [Pl.] Zivilisatoren‘, während das Substantiv, auf das sich das Attribut bezieht, im Singular *héros* lauten sollte; mit der Lösung „I call them *héros-civilisateurs*“ nimmt der Übersetzer de facto eine Korrektur vor. In Bsp. 8 wird im Translat die Form des Partizips korrigiert (*fini – finie*), das im Satz „La guerre est en fait fini“ (‚der Krieg ist [...] beendet‘) hinsichtlich des Genus mit dem Substantiv *la guerre*, das feminin ist, kongruent sein muss:

(6)

Entre nous *sois dit**, сам неоднократно по роду деятельности имел касательство [...]

* Между нами говоря (фр.).

(*Азazelь*, АКУНИН 1998/2011: 198)

*Entre nous soit dit**, I've had some involvement with that kind of business myself

*Just between ourselves.

(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 208)

(7)

Они не демоны и не боги, я зову их hero civilisateur*.

* Герой-цивилизатор (фр.).

(*Азazelь*, АКУНИН 1998/2011: 224)

They are not demons and not gods, I call them *héros-civilisateurs*.

(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 235)

(8)

La guerre est en fait **fini***, тутки не стеляют!

[*z* statt *p* – sic: Der Protagonist spricht das „R“ als Zäpfchen-R aus, Anm. M. K.]

*Война фактически окончена (фр.).

(*Турецкий гамбит*, АКУНИН 1998/2010a: 161)

“*La guerre est en fait finie*, the Turks are not shooting any more!”

(*Turkish Gambit*, AKUNIN 2005a EN: 235)

Die Modifikationen, die Bromfield einführt, lassen sich nicht allein nur durch seine Loyalität dem Autor gegenüber erklären. Beispielsweise ist in der französischen Redewendung *Le jeu n'en vaut pas la chandelle* (wörtlich: ‚das Spiel ist die Kerze nicht wert‘, d. h.: der Aufwand wird sich nicht lohnen) die von Akunin verwendete Form mit *en* normativ.¹⁰ Dennoch bringt der Übersetzer hier seine individuelle Vorliebe zum Ausdruck:

(9)

– Le jeu n'en vaut pas la chandelle*, –
пожал плечами граф.

* Игра не стоит свеч (фр.)

(Аззель, АКУНИН 1998/2011: 93)

‘*Le jeu ne vaut pas la chandelle*’, * said the
count with a shrug.

*The game is not worth the candle.

(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 96)

Der Übersetzer hatte auch kein Problem damit, eine tückische (vgl. KAŻMIERCZAK 2016: 78) Phrase mit Reflexivpronomen in den englischen Satz einzufügen:

(10)

– Ведь у вас, как поется в арии, *toute la*
vie devant soi.

* Вся жизнь впереди (фр.).

(*Турецкий гамбит*, АКУНИН
1998/2010a: 45)

“As the aria puts it, you have *toute la vie*
devant soi.”

(*Turkish Gambit*, AKUNIN EN 2005a: 65)

Der Übersetzer verbessert die grammatische Kontextualisierung der durch den russischen Einschub getrennten Phrase *soyez [...] bienvenu, cher ami!* (‚Willkommen, lieber Freund‘), indem er den bestimmten Artikel *le* einfügt („être le bienvenu“),¹¹ der zugleich auf das maskuline Nomen *ami* hinweist:

(11)

– Суайе, так сказать, **бьенвеню, шер**
ами! (*Весь мир театр*, АКУНИН 2009/
2010: 288)

Soyez, so to speak, le bienvenu, cher ami!
(*All the World's a Stage*, AKUNIN EN
2017: 280)

Die Bezüge zum Französischen werden im englischen Translat fast ohne Ausnahme beibehalten. Eine seltene Abweichung, die auf den ersten Blick verwundern mag, ist der Verzicht auf die Phrase *merci* und ihre Ersetzung durch einen englischen Ausdruck:

¹⁰ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chandelle/14603> (06.11.2024).

¹¹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bienvenu/9183>.

(12)

– Ведь вот и следственный принцип есть – *cui prodest*, «ищи, кому выгодно».
– Мерси за перевод, – поклонился Иван Францевич, и Фандорин ступешался.

(Азазель, АКУНИН 1998/2011: 77)

‘After all, the investigatory principle says “*cui prodest*” – “seek the one who benefits”.
‘Thanks for the translation,’ Ivan Franzevich said with a bow, making Fandorin feel embarrassed.

(The Winter Queen, AKUNIN EN 2003: 78)

Offensichtlich war hier der syntaktische Kontext ausschlaggebend. Im Englischen würde die fremdsprachige Höflichkeitsformel *merci*, verbunden mit einer Präpositionalergänzung, unnatürlich klingen. Bromfield vermittelt die Ironie, die in der Dankesbezeugung für die überflüssige Erklärung enthalten ist, durch das schlichte *thanks*, das weniger formal wirkt als *thank you*. Ähnlich verfährt übrigens der polnische Übersetzer Jerzy Czech: „– Dziękuję za tłumaczenie“ (AKUNIN 2003a: 70). Hier klingt die Kurzform *dziękuję* auch eher kolloquial im Vergleich zur polnischen Standardform *dziękuję*. Sonst fehlt es in Bromfields Übersetzungen nicht an syntaktisch eigenständigen *merci*-Einschüben (vgl. unten, Bsp. 23), die der Übersetzer manchmal zu *merci beaucoup* erweitert (*Весь мир теамп*, АКУНИН 2009/2010: 63 – *All the World’s a Stage*, AKUNIN EN 2017: 57).

Übrigens werden französische Einsprengsel nicht nur wiedergegeben, sondern zuweilen auch hinzugefügt – zum Beispiel wenn der Übersetzer hinter dem ‚grauen Kardinal‘ oder dem ‚schönen Frankreich‘ die eigentlichen Quellen der Phrasen erkennt, die sich in vielen Kulturen eingebürgert haben. Der französische Ausdruck *éminence grise* wird im Englischen viel häufiger verwendet als seine englische Lehnübersetzung *grey/gray eminence* (im British National Corpus: sieben Treffer für *éminence grise* vs. null für *grey/gray eminence*). Eine derartige Situation, berechtigt den Übersetzer dazu, so LEWICKI (1986: 108), eine eigene Ergänzung einzufügen, was Bromfield in den Beispielen 13 und 14 auch tut:

(13)

Анвар – нечто вроде «серого кардинала» у Мидхат-паши, активный член партии «новых османов».

(Азазель, АКУНИН 1998/2011: 196)

Anwar is by way of being Midhat Pasha’s *éminence grise*, an active member of the ‘New Osman’ party.

(The Winter Queen, AKUNIN EN 2003: 206)

(14)

Отлично, думаю, прекрасная Франция меня выручит.

(Турецкий гамбит, АКУНИН 1998/2010a: 62)

“Excellent, I thought, *la belle France* will come to my rescue.”

(Turkish Gambit, AKUNIN EN 2005a: 89; Kursivdruck: im Quelltext)

Im Hinblick auf Amplifikationen ist ein bestimmtes Übersetzungsverfahren in der englischen Fassung von *Türkisches Gambit* erwähnenswert. Im Original wird der französische Kriegsberichterstatter als jemand dargestellt, der gerne Geschichten und Anekdoten erzählt.

Dabei legt der imperfektive Aspekt des Verbs „говарил“ (‘er sprach‘, Bsp. 15) nahe, dass die französische Phrase *c’est toute une histoire* (‘das ist eine ganze Geschichte‘) eine Art Floskel ist, die gewöhnlich Erzählungen dieser Art eröffnet. Anschließend folgt eine Geschichte, die mit der französischen Phrase eingeleitet wurde, allerdings auf Russisch – in der Sprache der Erzählung (Bsp. 16). Im russischen Wortlaut taucht dann die Phrase noch einmal auf: in dem Satz, in dem versprochen wird, die Erzählung nach dem Krieg fortzusetzen (Bsp. 17). Bromfield wiederholt an den beiden Stellen die zuerst (in Bsp. 15) eingeführte französische Formel. Man darf davon ausgehen, dass dieser eingeschobene Satz für englische Leser nachvollziehbar ist. Somit ist es dem Übersetzer gelungen, auf unaufdringliche Art und Weise zu betonen, dass die Sprache der Erzählung – sowohl das Russische des Originals als auch das Englische des Translats – weitgehend die Gespräche wiedergibt, die in der dargestellten Welt auf Französisch geführt werden:

(15)

[...] с таинственным видом **говарил**:
«Oh, c’est toute une histoire,
mademoiselle»*.
*Ну, это целая история, мадемуазель (фр.).
(*Турецкий гамбит*, АКУНИН
1998/2010а: 80)

[...] responded to one of her questions with
a significant pause and an intriguing smile
and then said: “*Oh, c’est toute une histoire,
mademoiselle.*”
(*Turkish Gambit*, AKUNIN EN 2005a: 116)

(16)

– сцену, которую наблюдал в самой цивилизованной из стран, Англии. **О, это целая история...** (*op. cit.*, 80)

“a scene that I observed in that most civilised of countries, England. *Oh, c’est toute une histoire...*” (*op. cit.*, 116)

(17)

– После войны, ладно? **Это целая история.**
(*op. cit.*, 158)

“After the war, perhaps? *C’est toute une histoire.*”
(*op. cit.*, 232)

Überzeugende und durchaus begründete Amplifikationen finden sich auch in der englischen Fassung von *Mord auf der Leviathan*. In den fiktiven Polizeiakten darf der siebente Bezirk in Paris zum „arrondissement“ werden (Bsp. 18) und der Zusatz „und Sohn“ im Namen des Unternehmens die französische (Plural-)Form „et fils“ annehmen (Bsp. 19). Die Wiedergabe der Wörter „(романтическое) свидание“ (dt. ‚Stelldichein‘) sowie „встреча“ (‘Treffen‘) durch die im Englischen eingebürgerte Entlehnung „rendezvous“ (Bsp. 20) dient wiederum dazu, die Ironie zu unterstreichen:

(18)

Протокол осмотра места преступления, совершенного вечером 15 марта 1878 года в особняке лорда Литтлби на рю де Гренель (7[ой] **округ** города Парижа)

(«Левиафан», АКУНИН 1998/2009: 5)

Record of an examination of the scene of the crime carried out on the evening of 15 March 1878 in the mansion of Lord Littleby on the rue de Grenelle (7th **arrondissement** of the city of Paris) (*Murder on the Leviathan*, AKUNIN EN 2005b: 1)

(19)

Париж, рю Койпель, типография «Патух и сын».

(«Левиафан», АКУНИН 1998/2009:12)

Paris, rue Cuypel, “Patoux **et fils**” printing house.

(*Murder on the Leviathan*, AKUNIN EN 2005b: 11)

(20)

[...] на какое-то романтическое свидание. Уж не с госпожой ли Санфон была назначена эта **встреча** [...] ? («Левиафан», АКУНИН 1998/2009: 51–52)

[...] some kind of romantic **rendezvous**. Could this **rendezvous** [...] have been arranged with Mlle Sanfon?

(*Murder on the Leviathan*, AKUNIN EN 2005b: 69)

Im Französischen spürt Bromfield offensichtlich festen Boden unter den Füßen, so dass er geglückte Transformationen vornimmt. Wo zum Beispiel im *Türkischen Gambit* von Fechten und Säbelkampf die Rede ist, wandelt der Übersetzer das (durch die kyrillische Schrift „гарде“ implizierte) *gardez!* in „en garde“ um – die korrekte Form des Kommandos, das die Fechter auffordert, sich zum Kampf aufzustellen. Dieser Ausruf ist auch im Englischen bekannt und ist in Wörterbüchern verzeichnet (siehe z. B. ROBINSON / DAVIDSON 1996). Im späteren Roman *Весь мир театр* (dt. *Die Moskauer Diva*) verwendet der Übersetzer in einem ähnlichen Kontext die richtige Form des reflexiven Verbs *se garder*, die hier „Gardez-vous“ lautet:

(21)

– Какие еще эспадроны? Я-то видел, как румыны управляют с саблей. Тут в третью позицию не встают и «гарде» не говорят.

(*Турецкий гамбит*, АКУНИН 1998/2010a: 100)

“Spadroons, he says! I’ve seen the way the Roumanians handle a sabre. They don’t assume the third position and say ‘en garde’.”

(*Turkish Gambit*, AKUNIN EN 2005a: 145)

(22)

[...] как противник с криком «гарде-ву!» перешел в атаку, сделал стремительный выпад.

(*Весь мир театр*, АКУНИН 2009/2010: 165)

[...] when his opponent launched into the attack with a cry of ‘*Gardez-vous!*’, making a rapid lunge.

(*All the World’s a Stage*, AKUNIN EN 2017: 158)

Abschließend sei noch ein Beispiel angeführt, das auf metalinguistischer Ebene Zweifel erwecken mag. Gemischte zweisprachige Einschübe sind beim russischen Autor in der Regel englisch-französisch, so dass beim Übersetzen ins Englische dieses Merkmal von Akunins Mehrsprachigkeit verschwindet. Bromfield gibt die gälische Komponente dieser Einschübe sorgfältig wieder, fraglich ist aber die Art und Weise, wie er dabei die kommunikative Situation umgestaltet. In der folgenden Passage signalisiert die Fußnote des Autors eine Mischung aus Englisch und Französisch, hingegen ergibt sich aus dem vom Übersetzer hinzugefügten Kommentar des Erzählers, dass der Protagonist im weiteren Verlauf des Gesprächs zu einer Mischung aus Französisch und Russisch wechselt; dem englischen Sprichwort *A friend in need is a friend indeed* wird im Translat quasi die Funktion zugeschrieben, irgendein russisches Sprichwort zu vertreten:

(23)

– Merci, Michel, – коротко улыбнулся А’Эвре. – Comme dit l’autre, a friend in need is a friend indeed*.

*Благодарю, Мишель, как говорится, друзья познаются в беде (*фр. и англ.*).

(*Турецкий гамбит*, АКУНИН 1998/2010: 180)

‘*Merci, Michel*,’ said Paladin with a smile, and proceeded to speak **in a mixture of French and Russian**. ‘*Comme dit l’autre*, a friend in need is a friend indeed.’

(*Turkish Gambit*, AKUNIN EN 2005a: 263)

Es bleibt noch festzuhalten, dass Bromfields Umgang mit dem Französischen als L3 im Vergleich zu den polnischen Übertragungen oft zugunsten des britischen Übersetzers ausfällt. Zum Beispiel finden sich bei Jerzy Czech nicht alle Korrekturen, die wünschenswert gewesen wären: *sois dit* (*Azazel*, AKUNIN 2003a: 185), *genie, fini* (*Gambit*, AKUNIN 2003b: 165, 163); einige Stellen wurden nur teilweise berichtigt: „nadaję **im** miano [ich nenne sie – PL.] héros civilisateur [Sg.]“ (*Azazel*, AKUNIN 2003a: 208).

4. Lateinische Einschübe

Zur Gruppe der L3-Elemente, die der englische Übersetzer programmatisch und mit Erfolg reproduziert, gehören auch Latinismen, die hier aus Platzgründen nur kurz besprochen werden. Sie sind im gesamten Makrotext der Fandorin-Serie auch viel seltener als die Einsprengsel

aus dem Französischen. In Bsp. 12 wurde bereits die Übertragung der Phrase *cui prodest* (und die Ersetzung von *merci* durch *thanks*) illustriert. Hier ein weiteres Beispiel:

(24)

– Виноват, Зоянька! *Mea culpa!* –
Штерн ударил себя кулаком в грудь.
(*Весь мир театр*, АКУНИН 2009/2010: 65)

‘Sorry, Zoya. *Mea culpa!*’ said Stern, striking
himself on the chest with his fist.
(*All the World’s a Stage*, AKUNIN EN
2017: 59)

Bemerkenswerterweise dient das Lateinische, ähnlich wie das Französische, dem Übersetzer manchmal als Quelle von fremdsprachigen Einschüben, die er selbst einführt:

(25)

[поступок] не был следствием **белой горячки**. Итак, модная эпидемия беспричинных самоубийств, бывшая до сих пор бичом Петрополя, докатилась и до стен матушки-Москвы. **О времена, о нравы!** (*Азazelь*, АКУНИН 1998/2011: 14)

N’s action was not [...] a consequence of *delirium tremens* [...] the fashionable epidemic of pointless suicides [...] has finally spread to the walls of Old Mother Moscow. *O tempora, O mores!* [sic]
(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 10)

(26)

Эраст Петрович высунул из воды десницу и был единым мощным рывком выволочен на **твердь**.
(*Азazelь*, АКУНИН 1998/2011: 150)

Erast Fandorin thrust his right hand out of the water, and with one mighty heave he was dragged up on to *terra firma*.
(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 158)

In Bsp. 25 erhält das ‚weiße Fieber‘ („белая горячка“) einen wissenschaftlichen Namen, und die Klage über den Wandel der Zeiten und den Verfall der Sitten („О времена, о нравы!“) wird auf ihre lateinische Form zurückgeführt. Der Einschub *O tempora, O mores!*, der auf die Entscheidung des Übersetzers zurückgeht, wird übrigens von Akunin selbst verwendet, wenn auch an einer anderen Stelle der Fandorin-Serie («*Левиафан*», АКУНИН 1998/2009: 10); daher ist Bromfields translatorische Lösung hier durchaus legitim. In Bsp. 26 wiederum sorgt die Wortwahl im Original für Komik, die auf dem Kontrast beruht zwischen der Situation des beinahe Ertrunkenen, der aus dem Wasser gezerrt wird, und der gehobenen Sprache, die diesen Vorfall beschreibt. Das Substantiv „твердь“ (‚Festland‘) gehört zum gehobenen Sprachregister, und der Einsatz des Latinismus *terra firma* ermöglicht es, in der Übersetzung dieselbe Wirkung zu erzielen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Andrew Bromfield mit Einschüben aus den romanischen Sprachen (auch dem Italienischen, das hier nicht behandelt wurde) ohne

größere Schwierigkeiten zurechtkommt. Dies lässt sich mit der Information in seinem Übersetzerporträt (ВАЙШВИЛАЙНЕ 2003) in Verbindung bringen, dass er Französisch und Latein gelernt hatte, noch bevor er sich dem Russischen zuwandte. Seine Fähigkeit, mit Französisch als L3 umzugehen, hat Bromfield wahrscheinlich auch durch seine translatorische Arbeit an Tolstois *Krieg und Frieden* verfeinert, sofern sie eine Auseinandersetzung mit dem Französischen erforderte.¹²

5. Deutsche Einschübe

Im Vorfeld der folgenden kritischen Analyse ist eine wichtige Einschränkung zu machen: Was hier über die unübersehbar verzerrten deutschen Einschübe in der englischen Übersetzung gesagt wird, gilt nur für eine der beiden englischsprachigen Ausgaben von *Fandorin*, die mir zur Verfügung standen. Daher deutet es eher auf Probleme hin, die entweder vom Redaktionsteam ausgehen oder mit dem Verleger und dessen Einstellung zum Korrekturlesen und Druckprozess zu tun haben. Nichtsdestotrotz haben es die meisten Leser mit einer konkreten Buchausgabe zu tun, deren Qualität – im weitesten Sinne – sowie die (mangelnde) sprachliche Sorgfalt ihre Meinung über den Übersetzer oder sogar über die Prosa des Originalautors beeinflussen. Dies ist umso wichtiger, als es sich hier um den ersten Band der Fandorin-Reihe und zugleich Akunins erstes Buch auf dem angelsächsischen Markt handelt. Die Ausgabe von 2003 im Verlag Weidenfeld & Nicolson, also die erste und beim ersten englischen Verleger, mag den Eindruck erwecken, dass Deutsch als L3 in Andrew Bromfields mehrsprachiger Kompetenz die entgegengesetzte Position zu Französisch und Latein einnimmt.

An der folgenden Stelle im Translat fallen zunächst grammatische Fehler auf: In den Wörtern „beschäftigt“ und „später“ fehlen die Umlaute. Weiter in der Aussage wurde das Substantiv, das – gemäß der intratextuellen Übersetzung: „радура“ bei Akunin, „rainbow“ bei Bromfield – *Regenbogen* heißen sollte, verzerrt (ein Appellativum *Regenborn* gibt es ja nicht). Trotz der Bemühung, die Aussage durch die hinzugefügte deutsche Konjunktion „und“ zusätzlich zu stilisieren,¹³ wirkt der Text hier vielmehr wie gebrochene Sprache, und zwar auf zwei Ebenen: sowohl der Zielsprache Englisch (die das Russische repräsentiert) als auch des Deutschen selbst, obwohl Deutsch nur eine Quelle der Interferenz sein sollte.

¹² Dies ist nicht offensichtlich, da Igor Zacharow, der die Urfassung des Romans für die Veröffentlichung auf Russisch (2000 und 2007) vorbereitete, die französischsprachigen Passagen durch Tolstois eigene Übersetzung (aus der Ausgabe von 1873) ersetzt hat.

¹³ Die im Translat eingeführte deutsche Konjunktion „und“ soll das Merkmal des russischen Originals kompensieren, das man englischen Rezipienten nicht vermitteln kann, nämlich die fehlerhafte Syntax, die auf Konjugation und Deklination verzichtet (der russische Satz „вы видите настоящий маленький радуга“ ließe sich im Deutschen etwa als ‚Sie seht eine echte kleine Regenbogen‘ wiedergeben). Die Schreibweise „vill“ spiegelt die labiodentale statt der labialen Aussprache von [w] wider und ist somit das funktionale Äquivalent des [s]- → [z]-Lautes im Adverb „сейчас“, im Original absichtlich falsch geschrieben („зейчас“); beide phonetischen Stilisierungen – im Original und im Translat – folgen dem Stereotyp der deutschen Aussprache, das im Russischen bzw. im Englischen präsent ist.

(27)

– Ich bin sehr beschäftigt, milady! – сердито крикнул доктор Бланк. – Später, später!* – И, перейдя на ломаный русский, сказал, обращаясь к детям. – Зейчас [sic], мои господа, вы видите настоящий маленький радуга! Название – Blank Regenbogen, «Радуга Бланка».

* Я очень занят, миледи! После, после!

(нем.). (Азазель, АКУНИН 1998/2011: 85)

*‘Ich bin sehr beschäftigt, milady! – Dr Blank shouted angrily – Später, später!’** Then he began speaking in broken Russian, addressing the children. *‘Und now, gentlemen, you will see a genuine little rainbow! Its name is Blank Regenborn, “Blank’s Rainbow”.’*

** I’m very busy, Milady! Later, later!*

(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 87)

Da die Umlaute im englischen Zietext dort fehlten, wo sie notwendig gewesen wären, überrascht die Entscheidung, einen überflüssigen (fehlerhaften) Umlaut in der bekannten Redewendung einzuführen: „Ordnung muss sein“ (*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 36). Die Folge ist nicht etwa eine Änderung des Tempus oder des Modus, sondern die Einführung einer nicht existenten Konjugationsform. Auch in Eigennamen haben sich unnötige Umlaute eingeschlichen. Im Namen einer fiktiven Person, der Gouvernante Fräulein Pfuhl („фрейлейн Пфуль“), ist der überflüssige Umlaut („Pfuhl“) zwar irrelevant (EN 2003: 34, 208 u. a.), aber Bromfield (oder der Setzer) hat auch den Namen der Hauptstadt Württembergs entstellt („one letter was from Stüttgart“, EN 2003: 119) – vielleicht beeinflusst durch die Schreibweise „Württemberg“?

Weitere Schwierigkeiten bereitet ein Sprichwort, das mit einer scherzhaften Erklärung des Autors versehen ist. Während die „Übersetzung der Übersetzung“ kaum zu beanstanden ist, zeigt sich bei der Rekonstruktion der deutschen Form anhand der kyrillischen Schrift u. a., dass die Großschreibung von Substantiven nicht eingehalten wurde und das Wort „plesirchen“ (statt richtig: „Pläsierchen“) gleich drei Fehler enthält:

(28)

– Или, как говорит немчурa, йедес тирхен хат зайн плезирхен – у каждой зверушки свои игрушки.

(Азазель, АКУНИН 1998/2011: 134)

‘Or as the Teut would have it: jedes tierchen hat sein plesirchen – every little beastling has its own plaything’

(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 140)

Bei vereinzelt, über den Text verstreuten Substantiven muss die Kleinschreibung nicht unbedingt stören, sie kann als Anpassung an die Regeln der Zielsprache durchgehen. Bei der Rekonstruktion eines ganzen Satzes im Translat sollte man sich allerdings an die Regeln der Drittsprache halten. Die Fehler kann man nicht mit einer (angenommenen) mangelnden Sprachkompetenz der Figur – eines Russen – rechtfertigen, weil das angeführte Zitat Teil eines Dialogs ist und die Rechtschreibfehler keine phonetischen Auffälligkeiten widerspiegeln (übrigens setzt Akunin in seinem Text keine Signale dafür, dass die Aussage nichtnormativ

ist; die kyrillische Schrift weist lediglich auf ihren mündlichen Charakter hin). Ansonsten schreibt der Übersetzer in demselben ersten Band der Fandorin-Reihe deutsche Substantive groß, wenn sie als Titel von Personen fungieren. Dabei handelt es sich aber eher um eine erweiterte Schreibung englischer Titel wie „Mr.“ oder „Lord“, vgl. „Mr Darwin or Herr Schopenhauer“ (AKUNIN EN 2003: 85).

Die New Yorker Ausgabe von Random House aus dem Jahr 2004 ist viel sorgfältiger aufbereitet. All die vorgenannten deutschen Wörter stehen dort in korrekter Form: *beschäftigt, später, Regenbogen; muss; Stuttgart; Tierchen, Pläsiertchen* (AKUNIN EN 2004: 88, 37, 139, 118). Nur der Familienname „Pfühl“ (EN 2004: 14 u. a.) mit dem hinzugefügten Umlaut wurde beibehalten, was aber kaum ins Gewicht fällt.

Die Herausforderungen, die deutsche Einschüsse an den Übersetzer stellen, beschränken sich nicht auf die Orthographie – was folgende Erklärung auf Englisch im ersten Band sowie weitere Anspielungen darauf veranschaulichen:

(29)

– Жан, разлей шампанское, мы с господином Фандориным на брудершафт выпьем.
(Аззель, АКУНИН 1998/2011: 99)

‘Jean, pour the champagne. Mr Fandorin and I will drink to *bruderschaft*.’
(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 104; 2004: 104)

(30)

– Зуров, вы?! – просипел Фандорин [...].
– Не «вы», а «ты». Мы на брудершафт пили, забыл?
(Аззель, АКУНИН 1998/2011: 150–151)

‘Count Zurov, is that you?’ Fandorin wheezed [...].
‘Don’t be so formal. Have you forgotten that we drank to *bruderschaft*?’
(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 159; 2004: 156)

Der Brauch, Brüderschaft zu trinken, ist in der angelsächsischen Kultur nicht bekannt; das Wort selbst taucht in englischen Texten nicht auf (im British National Corpus ist es nicht verzeichnet). Zweisprachige Wörterbücher (Russisch-Englisch, Deutsch-Englisch) empfehlen, das Lexem nicht als Zitatwort zu übernehmen, sondern es zu umschreiben, z. B. „to seal your friendship with sb with a drink (and agree to say ‚du‘ to each other in future)“ (Cambridge German-English Dictionary). Auch Übersetzer aus dem Russischen vermeiden eine Direktübernahme bzw. Lehnübersetzung. Im Parallelkorpus Russisch-Englisch (Национальный корпус русского языка, © 2003–2021) gibt es acht Belege für Prosaübersetzungen aus dem Russischen ins Englische, von denen vier in der Zielsprache das Lexem (*B*) *bruderschaft* enthalten, nie aber in Kombination mit *to* – „drink to *bruderschaft*“, wie in Bromfields *Fandorin*-Übersetzung. Da die Phrase „drink to something“ so viel wie ‚auf etwas anstoßen‘ bedeutet, wäre die Formulierung des englischen Übersetzers als ‚auf die Freundschaft anstoßen‘ zu verstehen. Bei dem Versuch, ein englisches Äquivalent zu finden, divergieren übrigens die beiden Bedeutungen:

einerseits die äußere Form des Trinkspruchs und seine Intention, andererseits seine performative Dimension: die Vertiefung der freundschaftlichen Beziehungen und der Vertrautheit.¹⁴ Im Hinblick auf das Pronominalsystem des Englischen müsste aber der eigentliche Zweck des Rituals, nämlich der Übergang zum „du“, dem englischsprachigen Lesepublikum erklärt werden.¹⁵ Diesem Zweck dienen Bromfields Modifikationen in Bsp. 30: Fandorin spricht Zurov mit ‚Graf‘ („Count“) an, worauf dieser gegen die wieder gestiftete Distanz protestiert. Die vom Übersetzer angewendete phrasologische Lehnübersetzung: die präpositionale Struktur „to *bruderschaft*“, dem Russischen „на + брудершафт“ („auf“ + ‚Bruderschaft‘) nachgebildet – wobei die russische Phrase bereits eine Entlehnung aus dem Deutschen ist –, funktioniert jedoch im Englischen nicht. Sie fällt gleichsam aus der Kategorie der Entlehnungen heraus und wird zu einem fremdsprachigen Einschluss (vgl. PLECINSKI 1983 zur Unterscheidung zwischen Entlehnungen und fremdsprachigen Einschlüssen in Bezug auf translatorische Strategien), die auf recht willkürliche Weise in die englische Syntax gezwängt wird.

Vielleicht hielt Bromfield das Konzept des Bruderschaftstrinkens für ein so ikonisches Merkmal der russischen (*sic*) Trinkkultur, dass er beschloss, das fremdsprachige Element zu übernehmen und dabei den Eindruck sprachlicher Unbeholfenheit einfach in Kauf nahm. Nun ist es nicht weiter verwunderlich, dass er nicht wagte, den Germanismus *братъ на зихер* zu übertragen, der etymologisch auf das deutsche Verb *sichergehen* bzw. die Redewendung *auf Nummer Sicher gehen* zurückzuführen ist. Bromfield ersetzt die Phrase „берет на зихер“ durch die idiomatische Redewendung „[he] fixes the odds“, die sehr treffend vermittelt, dass der Protagonist sich seinen Vorteil auf unehrliche Weise sichert:

(31)

– Играет он нечестно, как говорят у этой публики, «берет на зихер», а если уличат – лезет на скандал.

‘He cheats at cards, or as they say in that company, “fixes the odds”, and if he is caught in the act he deliberately provokes a scandal’.

(Азazelъ, АКУНИН 1998/2011: 87)

(*The Winter Queen*, AKUNIN EN 2003: 90)

In der Übersetzung des nächsten Romans aus der Fandorin-Reihe, *Türkisches Gambit*, findet man wiederum ein Beispiel für die sorgfältige Rekonstruktion des Germanismus, der zugleich wahrscheinlich ein Pseudobarbarismus ist: Er ist nicht in Wörterbüchern verzeichnet, und Ljudmila Samotik vermutet darin eine eigene Wortschöpfung des Schriftstellers (САМОТИК 2005: 99):

¹⁴ Vgl. FISIĄK (2003: 68), Lemma *bruderschaft*: „toast of friendship (between two people, after which they will be on a first name terms)“.

¹⁵ WIERZBIČKA (1997: 2) erwähnt das deutsche Konzept des *Bruderschaftstrinkens*, das im Englischen fehlt, als Beispiel für Zusammenhänge zwischen sozialem Leben und Sprache.

(32)

Этакая куколка, медхен-гретхен:

A pretty little china doll, a real

Mädchen-Gretchen

(Турецкий гамбит, АКУНИН 1998/
2010а: 78)(Turkish Gambit, AKUNIN EN 2005а:
113)

Der Titel der Oper *Die Entführung aus dem Serail*, die sich die Protagonisten im Sankt Petersburger Mariinski-Theater ansehen, wird ebenfalls korrekt wiedergegeben, indem er im Translat in seiner ursprünglichen Form erscheint:

(33)

как в «Похищении из сераля»

like in Mozart's *Die Entführung aus dem Serail*(Турецкий гамбит, АКУНИН 1998/
2010а: 20)

(Turkish Gambit, AKUNIN EN 2005а: 24)

Diese Vorgehensweise entspricht dem Umgang mit Operntiteln im angelsächsischen Kulturkreis, wo man etwa in Spielplänen, Opern- oder Konzertprogrammen Titel der musikalischen Werke im Original belässt – es sei denn, es wird ausdrücklich auf eine Aufführung in englischer Sprache hingewiesen.

Die Beispiele 32–33 zeugen davon, dass die Probleme mit der Schreibung von Fremdwörtern wohl überwunden wurden – in der Phase der Übersetzung oder des Lektorats; es kann aber auch darauf hindeuten, dass die Einstellung des Verlags Weidenfeld & Nicolson (aus deren Ausgabe die folgenden Beispiele stammen) sich insgesamt verändert hat. Im analysierten Material fehlt es nicht an vollkommen fehlerfreien deutschen Phrasen – vor allem dort, wo sie nicht an die Zielsprache angepasst werden mussten. So wird z. B. die Großschreibung von Substantiven beibehalten, wenn sie aus dem Original übernommen werden, ohne dass eine Transkription erforderlich wäre – wie etwa „Also, der Reihe nach“ (*The Death of Achilles*, AKUNIN EN 2005с: 253). Andererseits fühlte sich Bromfield auf germanischem Boden vielleicht derart unsicher, dass er sogar relativ einfache Wörter: Titel wie Hauptmann („гауптман“ – *Смерть Ахиллеса*, АКУНИН 1998/2010b: 90, vs. „captain“, EN 2005с: 87), Privatdozent („приват-доцент“, 1998/2010b: 277, vs. „university lecturer“, EN 2005с: 274) neutralisiert oder das deutsche Restaurant „Alpenrose“ in Moskau in „Alpine Rose“ umbenennt (EN 2005с: 38, 65 ff.). Den Titel der Börsenzeitung „Бёрзен курьер“ (1998/2010b: 58) rekonstruiert er jedoch durchaus korrekt als „Börsen Kurier“ (EN 2005с: 55).

In den weiteren Bänden der Fandorin-Serie sind mir keine Fälle begegnet, die komplex genug wären, um die Feststellung zu erlauben, ob die mehrsprachige Kompetenz des Übersetzers im Bereich des Deutschen gestärkt wurde oder ob vielmehr die Faktoren, die den ursprünglichen Unzulänglichkeiten zu Grunde lagen, beseitigt wurden.

6. Japanische Einschübe

Durch die bei Akunin vorhandenen Bezüge auf Japan und Japanisch stellt sich bei denjenigen Philologen, die sein Werk kommentieren, oft das Gefühl der Hilflosigkeit ein.¹⁶ Auch im ausgangssprachlichen Kulturkontext beschränken sich die einschlägigen Studien darauf, japanische Lexeme und Phrasen aus Akunins Werk thematisch zu klassifizieren bzw. die Methoden ihrer kontextuellen Erklärung festzulegen. Dagegen wurden keine Versuche unternommen, die linguistischen, metasprachlichen und kulturbezogenen Sachverhalte aus den Romanen auf ihre Korrektheit bzw. Genauigkeit hin zu überprüfen. Der Grund dafür mag die Einschüchterung durch die Autorität des Autors, eines ausgebildeten Japanologen, sein. Letztendlich bedeutet das aber, dass kein Hintergrundwissen vorhanden ist, auf das sich die Akunin-Übersetzer stützen könnten.

Die japanischen Einschübe erscheinen bei Akunin in kyrillischer Schrift; gelegentliche Ideogramme oder Syllabogramme werden im Fließtext erläutert. In der Regel erfordert der Umgang mit L3, dass der Übersetzer auf die korrekte Schreibweise in der Ausgangssprache zurückgreift. Doch gerade bei exotischen Sprachen kann es für den Übersetzer, der ja in einer anderen Sprache kompetent ist, unmöglich sein, selbstständig die Quelle des Fremdwortes zu identifizieren. Soweit man das Japanische nicht beherrscht und sich auf keine fachliche Beratung verlassen kann, ist man auf Tabellen mit Entsprechungen der japanischen Silben im kyrillischen und lateinischen Alphabet angewiesen (z. B. in ЕРМОЛОВИЧ 2001: 194; 2005: 391–395). Für die Umschrift des Japanischen verwendet man im Russischen in der Regel das sog. Poliwanow-System (ЕРМОЛОВИЧ 2005: 390), während die weltweit verbreitetste Romanisierung, das Hepburn-System, von der englischen Phonetik ausgeht. Die Art und Weise, wie die japanischen Laute in diesen beiden Transkriptionen wiedergegeben werden, ist manchmal sehr unterschiedlich, und die Äquivalenz zwischen den Systemen alles andere als intuitiv.

Auf die japanische Sprache stößt der Übersetzer der Fandorin-Serie zum ersten Mal in *Mord auf der Leviathan* («Левиафан», АКУНИН 1998/2009), wo sich ein Japaner an Bord des titelgebenden Schiffes befindet. Die Handlung wird teilweise in Form seines Tagebuchs erzählt,¹⁷ so dass bestimmte Konzepte der japanischen Kultur für den gesamten Roman relevant werden (vgl. Bsp. 35 mit dem Wort „onjin“). In *Murder on the Leviathan* (АКУНИН EN 2005b) erweist sich Bromfield als ein geschickter Übersetzer, und zwar nicht nur dort, wo die Transkription unproblematisch ist, wie „сатори“ (173) – „satori“ (240).

¹⁶ Diese Problematik geht auch über meine eigene Fachkompetenz hinaus. Ich diskutiere das Thema aber aus der Perspektive einer Leserin, die am Erkenntnis- und ästhetischen Wert eines literarischen Textes, an der Kohärenz innerhalb des einzelnen Werkes und der ganzen Reihe interessiert ist, und die ihre so ausgerichtete Lektüre auf der Kenntnis der Transkriptionsregeln gründet sowie um Informationen aus lexikografischen und enzyklopädischen Quellen ergänzt.

¹⁷ Dieses Tagebuch ist übrigens eine Form, die Einsprachigkeit des Romans auch implizit, auf typografischer Ebene zu überschreiten: Um 90 Grad zum übrigen Romantext gedreht und in zwei Spalten untergebracht, erinnert das Tagebuch an die vertikale Schreibung, die in der japanischen Schrift verwendet wird. Diese typografische Gestaltung gibt es im russischen Original, nicht aber in der deutschen Übersetzung, worüber ich anhand von einer mir zugänglichen deutschen Ausgabe in KAZMIERCZAK (2016b: 188–191) schreibe. In englischsprachigen Ausgaben wird dies unterschiedlich gehandhabt.

Sobald man die zwei japanischen Wörter mit unterschiedlicher Bedeutung: ‚Sitzmeditation‘ („Дзадзэн“) und ‚Wohltäter‘ („онджин“) zusammenstellt, wird ersichtlich, dass ihre russische Umschrift dieselbe Buchstabenkombination: „Дз“ [dz] enthält, dass aber die beiden Wörter im Hepburn-System jeweils unterschiedliche Transkriptionsmittel erfordern:

(34)

Человек может [...] просиживать в позе ДЗДЗЭН по многу часов в день («Левиафан», АКУНИН 1998/2009: 173)

A man [...] may sit in the **zazen** pose for many hours each day (*Murder on the Leviathan*, AKUNIN EN 2005b: 240)

(35)

Но как объяснить человеку другой культуры, что он навеки мой онджин? Такого слова в европейских языках нет. («Левиафан», АКУНИН 1998/2009: 175)

But how can I explain to a man from a different culture that he is my **onjin** for all time? The European languages do not have such a word. (*Murder on the Leviathan*, AKUNIN EN 2005b: 242)

Der Übersetzer – bzw. das ihn unterstützende Redaktionsteam – entziffert auch den geheimnisvollen Ausruf „Тикусё!“ (109) als „Chikusho!“ (146), also keineswegs als „tikusio“, wie es eine „direkte“ Re-Transkription aufgrund der russischen Schreibung nahelegen würde (während der Lektüre der Fandorin-Reihe wird klar, dass es sich um einen Fluch handelt, das etwa dem Ausruf „Zum Teufel!“ entspricht; vgl. ГЛУСКИНА / ЗАРУБИН 1950: 889, s. v. черт).

Es scheint also, dass Bromfield die Umschrift nach dem Hepburn-System sachkundig und konsequent anwendet – auch wenn er die Länge der Vokale nicht immer kenntlich macht. Und doch offenbart ein Blick auf die gesamte Fandorin-Serie, dass diese Verallgemeinerung voreilig ist: Bei der Umschrift handelt es sich vielmehr um eine gewisse Tendenz, nicht aber um einen konsequent umgesetzten Transkriptionsstandard. Zum Beispiel wird „Дз“ [dz] in den englischen Übersetzungen manchmal als „jy“ transkribiert, was in den Tabellen mit Silbenentsprechungen nicht vorkommt, aber z. B. in Mangas durchaus üblich ist. Die Umschrift als „jy“ betrifft zwar nicht die Wörter, die eine bereits anerkannte Schreibweise haben, wie z. B. *ninja*, allerdings wird das Wort „kongōjō“ (‚diamantene Kutsche‘), das für den Roman *Die diamantene Kutsche* titelgebend war, in Bromfields Übersetzung als „Kongojyo“ wiedergegeben (*The Diamond Chariot*, EN 2011: 231, 461, 471, 499). Und die mit Nachdruck (vgl. MAZUREK 2021) gestellte Frage: „Nan ja?“ (russisch: „Нан дзя?“; АКУНИН 2009/2010: 335) nimmt die Form „Nan jya?“ an (*All the World's a Stage*, EN 2017: 329).

Die Tatsache, dass Akunins Romanzyklus in den Händen ein und desselben Übersetzers liegt, resultiert nicht in konsequenten Entscheidungen in Bezug auf die Transkription, so wie man es erwarten würde, wenn sie stets von derselben Person getroffen werden. Es ist nicht bekannt, in welchem Ausmaß der Übersetzer in diesem Bereich redaktionell unterstützt wurde, noch gibt es in den Büchern einen ausdrücklichen Hinweis auf eine etwaige japanologische Beratung. Das Textmaterial zeugt vielmehr davon, dass die Kompetenz des Translators

von Fall zu Fall schwankt. Nehmen wir das Wort *mawashi-geri*, das einen Halbkreisfußtritt bedeutet (MAZUREK 2021). In *Murder on the Leviathan* verwendet der Übersetzer die korrekte Form *mawashi-geri* (Bsp. 36) – obwohl die russische Transkription „маваси-гири“ die Schreibweise „mawashi-giri“ nahelegt.¹⁸ Im nächsten Roman aus dem Zyklus, *Der Tod des Achill*, wird derselbe Begriff in der englischen Übersetzung entstellt (Bsp. 37):

(36)

и полчаса совершенствовал технику удара маваси-гири.
(«Левиафан», АКУНИН 1998/2009: 87)

for half an hour practised the kicking technique of *mawashi-geri* (*Murder on the Leviathan*, AKUNIN EN 2005b: 116)

(37)

исключительно грамотным ударом мавасигири из четвертой позиции сбила стрелявшего с ног.
(*Смерть Ахиллеса*, АКУНИН 1998/2010b: 324)

with a perfectly executed *mawasagiri* from the fourth position she knocked the gunman off his feet.
(*The Death of Achilles*, EN 2005c: 321)

In ein und derselben Übersetzung wird die Transkription in den gleichen Fällen unterschiedlich behandelt. In *The Diamond Chariot* herrscht die Tendenz vor, die Silbe, die in der russischen Umschrift als „си“ erscheint, nach den Regeln der Romanisierung als „shi“ wiederzugeben. Daher lesen wir bei Bromfield: *shinobi* (EN 2011: 207, 208, 210 und *passim*) oder *wakizashi* (Bezeichnung für ein Kurzschwert, EN 2011: 243). Daneben gibt es aber auch abweichende Transkriptionen dieser Silbe, sowohl in Appellativa als auch in Eigennamen: „the *kannusi*, the priest“ (249), Obayasi-san (131, 182). Besonders problematisch ist, dass eine der Hauptfiguren des Zyklus, Masa, Fandorins Diener und Freund, in *The Diamond Chariot* den Namen Sibata (169) trägt – anstatt Shibata (im Original: „Сибата“). Eine Fehltranskription fällt auch bei der für die Handlung wichtigen und daher häufig vorkommenden *mamushi* auf, einer Giftschlange aus der Familie der Klapperschlangen (vgl. MAZUREK 2021). Dieses Wort wird im Text (EN 2011: 205–208, 210, 336, 438) sowie in einer Kapitelüberschrift mehrfach genannt: „Сердце мамуси“ (*Алмазная колесница*, АКУНИН 2004/2011: 284) vs. „A *mamusi*’s heart“ (EN 2011: 196).

Orthographische Inkonssequenzen können auch die umgekehrte Richtung annehmen. In *All the World’s a Stage* (dt. *Die Moskauer Diva*) heißt Masa, anders als in *The Diamond Chariot*, Shibata (AKUNIN EN 2017: 189), während die angeheuerten Attentäter *sinobi* genannt werden (EN 2017: 368, 383, 397, 399, 411, 416). Besonders überrascht aber die inkonsequente Transkription von Phrasen, die in ein und demselben Roman wiederkehren. In *All the World’s a Stage* wird in der Beschreibung einer Situation, die aus zwei Perspektiven geschildert

¹⁸ Die von Akunin verwendete Schreibweise ist sonst im Russischen auch anzutreffen, insbesondere im Zusammenhang mit Sport, vgl. *Терминология ёсинкан-айкидо*, <https://syo.spb.ru/stuff/glossary.pdf> (09.06.2024).

wird, dieselbe Aussage zitiert – es sind also genau dieselben Worte, die auf dieselbe Weise geschrieben sind. Der Übersetzer hält hier nicht nur das Prinzip nicht ein, den Buchstaben „w“ in der Transkription zu verwenden (vgl. *wakizashi*, Bsp. 36: *mawashi-geri*, während in Bsp. 38–39 „ва“ zu „va“ wird), sondern verleiht der ganzen Phrase bei der Wiederholung eine abweichende orthographische Form:

(38)

– *Сорэ ва тасикани соо да кэдо...* – будто нехотя признавая что-то, ответил тот. (*Весь мир театр*, АКУНИН 2009/2010: 128)

‘Sore va tasikani soo da kedo...’ Fandorin senior replied, as if admitting something reluctantly. (*All the World’s a Stage*, AKUNIN EN 2017: 121)

(39)

Это было вполне логично, и Фандорин кисло пробормотал: *Сорэ ва тасикани соо да кэдо...**

* Так-то оно так... (*яп.*)
(АКУНИН 2009/2010: 177)

That was entirely logical and Fandorin had muttered sourly: *‘Sore va tashikani soo da kedo...’**

* That’s right, I suppose.
(EN 2017: 169–170)

Vgl. das getrennt geschriebene Adverb ‚wohl, wahrscheinlich‘ als *tashika ni* in MAZUREK 2021.

Es ist anzumerken, dass die hier aufgeführten Fehler in verschiedenen Übersetzungen neben mehreren korrekt geschriebenen Lexemen stehen, ja sogar neben solchen, die eine Korrektur oder begründete Alternative zum Original darstellen. Ein auffälliges Beispiel dafür sei hier angeführt:

(40)

у *итиноку*, женщин-ниндзя
(*Алмазная колесница*, АКУНИН 2004/
2011: 655)

the *kunoichi* – ninja women
(*The Diamond Chariot*, EN 2011: 459)

Das Wort, das aufgrund von Akunins Transkription rekonstruiert wird, müsste *ichinoku* heißen, im englischen Translat steht aber sein Anagramm. Es stellt sich jedoch heraus, dass *kunoichi* ein im Wörterbuch (MAZUREK 2021) verzeichneter Argot-Ausdruck ist, der einen weiblichen Ninja bezeichnet.

Der Umgang des Übersetzers mit dem japanischen Wortgut und die Resultate dieser Auseinandersetzung lassen sich nur schwer auf den Punkt bringen. Es fällt auf, dass die japanischen Sprachelemente innerhalb des gesamten Zyklus inkonsequent und vollkommen willkürlich wiedergegeben werden; die Modifikationen, die man von Band zu Band feststellt, zielen nicht auf eine Vereinheitlichung oder Verbesserung der vorherigen translatorischen Lösungen ab, die fehlerhaft oder weniger geglückt waren. Dies legt nahe, dass der Übersetzer über keine

japanologische Kompetenz verfügte, noch sie während seiner Arbeit entwickelt hat. Offensichtlich konnte er sich auch nicht auf eine systematische Fachhilfe verlassen. Die unterschiedlichen Transkriptionen desselben Satzes in ein und demselben Werk deuten wiederum darauf hin, dass es seitens des Verlags an einem sorgfältigen Lektorat mangelte. Die Haltung des Verlegers scheint also derjenige Faktor zu sein, der die Gestalt der japanischen Lexik in den englischen Übersetzungen der Fandorin-Reihe maßgeblich beeinflusste.

7. Fazit

Die heterolingualen Einsprengsel aus den jeweiligen Sprachen, die hier berücksichtigt wurden, gibt Andrew Bromfield in seinen Akunin-Übersetzungen systematisch wieder, auch setzt er Entlehnungen geschickt ein. Daher sind die englischen Zieltexte in ähnlich hohem Maße mit fremdsprachlichen Elementen durchsetzt wie ihre jeweiligen Originale.¹⁹ Diese Leistung des Übersetzers betrifft allerdings nur die Sprachen, aus denen die Einschübe grundsätzlich übernommen werden, während z. B. die Präsenz des Bulgarischen in der Übersetzung des *Türkischen Gambits* (EN 2005a) getilgt wurde, was die heterolinguale Vielfalt in der Fandorin-Reihe ein wenig schmälert.

Inwieweit die translatorischen Lösungen geglückt sind, hängt bis zu einem gewissen Grad davon ab, aus welcher Sprache die Einschübe stammen. Die erste Ausgabe von *Fandorin* (engl. *The Winter Queen*, Weidenfeld & Nicolson 2003) zeugt von einer stark differenzierten translatorischen Kompetenz: Während der Übersetzer mit Französisch und Latein als Quellsprachen der heterolingualen Elemente sehr geschickt – nicht nur korrekt – umgeht, werden mehrere deutsche Wörter und Phrasen entstellt. Da die Einschübe aus verschiedenen Sprachen über den gesamten Text des Romans verstreut sind, kann man diese Unzulänglichkeiten unmöglich damit erklären, dass bestimmte Abschnitte des Buches im Lektorat vielleicht vernachlässigt wurden. Andererseits ist es kaum denkbar, dass die Verlagslektoren eine einzige Gruppe fremdsprachiger Lexeme dermaßen selektiv behandelt hätten. Daher liegt die Schlussfolgerung nahe, dass die Korrektheit des Translats von der Kompetenz des Übersetzers selbst abhängt bzw. durch die Grenzen seiner Mehrsprachigkeit beschränkt ist. Die unterschiedlich ausgeprägte mehrsprachige Kompetenz von Andrew Bromfield wird einerseits durch die spärlichen bio- und bibliographischen Angaben zu seiner Person bestätigt, andererseits – durch seine Übersetzungsverfahren sowie sein (Un)Vermögen, sich innerhalb der jeweiligen Fremdsprache souverän zu bewegen.

In Bezug auf das Japanische zeugt die ungewöhnliche Mischung aus zutreffenden Übersetzungslösungen, Entstellungen und brillanten translatorischen Einfällen davon, dass die Einschübe aus dieser Sprache ohne jegliche Einsicht wiedergegeben werden, ohne dass der Übersetzer bestimmte Gesetzmäßigkeiten erfasste und versuchte, sich an diese Regeln zu halten. Eine Transkription japanischer Wörter und Namen ins Russische, bei der man ihre zuvor

¹⁹ Dabei werden die englischen Einsprengsel, deren Fremdartigkeit beim Übersetzen ins Englische freilich verloren geht, quantitativ z. T. durch die im Zieltext beibehaltenen russischen Kultureme ausgeglichen, die im Translat zu Exotismen werden.

romanisierte Form in kyrillischer Schrift wiedergibt, gilt als grober Fehler (ЕРМОЛОВИЧ 2005: 391). Wenn dem so ist, dann ist auch der umgekehrte Fall, d. h. **die Umschrift japanischer Wörter in das lateinische Alphabet, als ob sie russisch wären, als ebenso schwerwiegender Fehler zu werten** – und dieser kommt im untersuchten Textmaterial stellenweise vor. Diese Schlussfolgerung ist m. E. legitim, obwohl ich auf keine ähnlichen normativen translatorischen Entscheidungen in der zieleitigen Übersetzungskultur gestoßen bin; mehr noch: gerade angesichts dieses Mangels ist diese Schlussfolgerung notwendig. Wie dem auch sei, der problematische Umgang mit dem Japanischen sagt wohl mehr über den Verleger aus als über den Translator: In diesem Fall hat der Verleger weder bestimmte Transkriptionsnormen festgelegt noch einen Experten herangezogen, der auf eine einheitliche Umschrift ins lateinische Alphabet hätte achten können. Während in den polnischen Übersetzungen der Fandorin-Reihe die inkonsequente Transkription dadurch erklärt werden kann, dass die Romane von verschiedenen Personen übersetzt wurden, sind die englischen Fassungen in dieser Hinsicht ebenfalls inkonsequent, **obwohl** sie von derselben Person übersetzt wurden.

Die meisten zielsprachigen Rezipienten mögen einzelne Abweichungen von den Transkriptionsnormen, die für eine exotische Sprache gelten, womöglich nicht bemerken; auch mag ein fehlendes Diakritikum in einem deutschen oder französischen Wort nicht unbedingt auffallen. Einem aufmerksamen Leser jedoch offenbaren sich Differenzen in der Schreibweise auf Mikro- und Makroebene als Fehler, die die Rezeption der Übersetzung stören können. Es gibt keine universale Polyglossie. Ein Übersetzer, der die Herausforderungen eines mehrsprachigen Originals z. T. aufgrund seiner eigenen Kompetenz meistert, verdient es bestimmt, sich nicht allein mit einer so stark ausgeprägten Heterolingualität auseinandersetzen zu müssen. Im Publikationsprozess braucht er Partner, die – genauso wie er – darauf gefasst sein müssen, die Einsprachigkeit des Textes zu überschreiten.

Aus dem Polnischen übersetzt von Katarzyna Lukas

Bibliographie

Primärliteratur

- АКУНИН, Борис (1998/2011): *Азazel. Роман*, иллюстр. И. САКУРОВ. Москва: Захаров.
- АКУНИН, Борис (1998/2010a): *Турецкий гамбит. Роман*. Москва: Захаров.
- АКУНИН, Борис (1998/2009): *«Левифан»*. Роман, иллюстр. И. САКУРОВ. Москва: Захаров.
- АКУНИН, Борис (1998/2010b): *Смерть Ахиллеса. Роман*, иллюстр. И. САКУРОВ. Москва: Захаров.
- АКУНИН, Борис (2004/2011): *Алмазная колесница. Роман в 2-х томах*. Москва: Захаров.
- АКУНИН, Борис (2009/2010): *Весь мир театр*, иллюстр. И. САКУРОВ. Москва: Захаров.
- AKUNIN, Boris (2003a): *Azazel*. Polnisch von CZECH, Jerzy. Warszawa: Świat Książki.
- AKUNIN, Boris (2003b): *Gambit turecki*. Polnisch von CZECH, Jerzy. Warszawa: Świat Książki.
- AKUNIN, Boris EN (2003): *The Winter Queen*. Englisch von BROMFIELD, Andrew. London: Weidenfeld & Nicolson.

- AKUNIN, Boris EN (2004): *The Winter Queen*. Englisch von BROMFIELD, Andrew. Random House, New York.
- AKUNIN, Boris EN (2005a): *Turkish Gambit*. Englisch von BROMFIELD, Andrew. Oxford: ISIS Large Print. Englische Erstausgabe: Weidenfeld & Nicolson, London 2004.
- AKUNIN, Boris EN (2005b): *Murder on the Leviathan*. Englisch von BROMFIELD, Andrew. Oxford: ISIS Large Print. Englische Erstausgabe: Weidenfeld & Nicolson, London 2004.
- AKUNIN, Boris EN (2005c): *The Death of Achilles*. Englisch von BROMFIELD, Andrew. London: Weidenfeld & Nicolson.
- AKUNIN, Boris EN (2011): *The Diamond Chariot*. Englisch von BROMFIELD, Andrew. London: Weidenfeld & Nicolson.
- AKUNIN, Boris EN (2017): *All the World's a Stage*. Englisch von BROMFIELD, Andrew. London: Weidenfeld & Nicolson.

Sekundärliteratur

- BELLOS, David (2008): The Awkward Issue of L3. In: „Yearbook of Comparative and General Literature“ Vol. 54, 114–120.
- BERMAN, Antoine (2000): Translation and the Trials of the Foreign [La Traduction comme épreuve de l'étranger, 1985]. Aus dem Französischen von VENUTI, Lawrence. In: VENUTI, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*. London / New York: Routledge, 284–297.
- BLOMMAERT, Jan (2006): How legitimate is my voice? A rejoinder. In: „Target“ 18 Nr. 1, 163–176.
- British National Corpus, BNCweb (CQP-edition) ©1996–2018, <http://bncweb.lancs.ac.uk> (1.03.2023).
- Cambridge German-English Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/> (1.05.2024).
- FISIAK, Jacek (Hg.) (2003): *The New Kosciuszko Foundation Dictionary / Nowy słownik Fundacji Kościuszkowskiej*. Kraków: Universitas.
- FRANZ, Norbert P. (2024): *Der russische Krimi. Buch und Film. Von Skljarevskij bis Akunin*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
- GALASSO, Regina (2023): Introduction: Literary Classics through Translation. In: Dies. (Hg.): *This Is a Classic. Translators on Making Writers Global*. New York: Bloomsbury, 1–23.
- „Glas: New Russian Writing“ vol.10: *Booker Winners & Others II*, Moscow 1995.
- GRUTMAN, Rainier (1998): Multilingualism and translation. In: BAKER, Mona / MALMKJÆR, Kirsten (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London / New York: Routledge, 157–160.
- „Index Translationum“, <https://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx> (1.06.2024).
- KAŹMIERCZAK, Marta (2016): Na peryferiach teorii – trzeci język w przekładzie [Am Rande der Theorie: Dritte Sprache in der Übersetzung]. In: „Między Oryginałem a Przekładem“ Jg. XXII, Nr. 1 (31), 63–91. <http://dx.doi.org/10.12797/MOaP.21.2015.29.01>.
- KAŹMIERCZAK, Marta (2016b): Znak w tekście i przekładzie [Zeichen in Text und Übersetzung]. In: PIĄTKOWSKA, Józefina / ZELDOWICZ, Giennadij (Hg.): *Znaki czy nie znaki?* [Zeichen oder Nichtzeichen?] Bd. 2. Warszawa: WUW, 167–195.
- LAROUSSE, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> [1.03.2023].

- LEVÝ, Jiří (1969): *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Ins Deutsche übertragen von SCHAMSCHULA, Walter. Frankfurt a. M. / Bonn: Athenäum.
- LEWICKI, Roman (1986): *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej* [Übersetzung angesichts von Substandard-Phänomenen. Am Material polnischer Übersetzungen russischer Gegenwartsprosa]. Lublin: UMCS.
- MAKARSKA, Renata (2012): Wie viel Fremdheit (v)erträgt ein Text? Zur Übersetzung von Mehrsprachigkeit. In: „Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache“ 38, 170–184.
- MAKARSKA, Renata (2018): Textual Multilingualism, or Inscribing a Place. Regionalism, Polyculturalism, and Multilingualism in New Central-European Literature. In: „Wielogłos. Special Issue English Version“, 93–108.
- MAZUREK, Fryderyk (2021): *Mały skromny japoński słownik* [Kleines bescheidenes Japanisch-Wörterbuch], <https://www.japonski-pomocnik.pl/wordDictionary> (Off-line, Stand vom 1.07.2021).
- MEYLAERTS, Reine (2006): Heterolingualism in/and translation. How legitimate are the Other and his/her language? An introduction. In: „Target“ 18 Nr. 1, 1–15.
- MOCARZ, Maria (2011): *Interkulturowość w przewodniku turystycznym. Studium o odbiorze inności w przekładzie* [Interkulturalität im Reiseführer. Eine Studie über die Rezeption der Andersheit in der Übersetzung]. Lublin: KUL.
- PLECIŃSKI, Jacek (1983): Przekład elementów obcojęzycznych tekstu literackiego [Übersetzung fremdsprachiger Elemente in einem literarischen Text]. In: „Studia Romanica Posnaniensia“ Bd. 9, Poznań: Wyd. Naukowe UAM, 132–143.
- PLECIŃSKI, Jacek (2013): Elementy języka i kultury C w praktyce przekładowej polskich tłumaczy [Elemente der Sprache und Kultur C in translatorischer Praxis polnischer Übersetzer]. In: LEDWINA, Anna / MODRZEJEWSKA, Krystyna (Hg.): *Dystynkcje kulturowe w przekładzie z języka francuskiego na polski* [Kulturelle Unterschiede in der Übersetzung vom Französischen ins Polnische]. Opole: Wyd. Uniwersytetu Opolskiego, 47–55.
- PLECIŃSKI, Jacek (2014): Rozumienie tekstu – warunek przedwstępny dobrego przekładu [Den Text verstehen – eine Voraussetzung für eine gute Übersetzung]. In: JAROMIN, Teresa / KOLANKOWSKA, Małgorzata / SAWICKI, Piotr (Hg.): *Traducir una cultura a otra*. Wrocław: Wyd. Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, 37–46.
- ROBINSON, Mairi / DAVIDSON, George (Hg.) (1996): *Chambers 21st Century Dictionary*. Edinburgh: Chambers.
- SZCZĘSNY, Anna (2001): Czy tłumacz powinien być ekspertem? [Soll der Übersetzer ein Experte sein?]. In: KOPCZYŃSKI, Andrzej / ZALIWSKA-OKRUTNA, Urszula (Hg.): *Język rodzimy a język obcy. Komunikacja, przekład, dydaktyka* [Muttersprache vs. Fremdsprache. Kommunikation, Übersetzung, Didaktik]. Warszawa: WUW, 119–127.
- TABAKOWSKA, Elżbieta (1999/2008): *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z „Europą” Normana Daviesa* [Zur translatorischen Auseinandersetzung mit *Europe: A History* von Norman Davies – Selbstkommentar der Übersetzerin]. Kraków: Znak.
- TOKARZ, Bożena (2010): *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego* [Begegnungen. Der Zeit-Raum der künstlerischen Übersetzung]. Katowice: Wyd. UŚ.
- WIERZBICKA, Anna (1997): *Understanding Cultures through Their Key Words*. Oxford: Oxford UP.
- WOJSKI, Zygmunt (2011): Tekst dawny i współczesny, ale „egzotyczny“ [Historischer Text und zeitgenössischer, aber „exotischer“ Text]. In: KASPERSKA, Iwona / ŻUCHEŁKOWSKA, Alicja (Hg.):

Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru [Übersetzung als Produkt und dessen Rezeptionskontext]. Poznań: Wydawnictwo Rys, 271–279.

- ВАЙШВИЛАЙНЕ, Лена (2003): Translated by Andrew Bromfield. Независимая газета. Интернет-версия 29.05.2003, https://www.ng.ru/kafedra/2003-05-29/3_bromfield.html (10.06.2024).
- ГАЛЬ, Нора (1972/2018): *Слово живое и мертвое. От «Маленького принца» до «Корабля дураков»* [Lebendiges und totes Wort. Von *Der kleine Prinz* bis *Narrenschiff*]. Санкт-Петербург: Азбука.
- ГЛУСКИНА, Анна Е. / ЗАРУБИН, Степан Ф. (сост.) (1955): *Краткий русско-японский словарь* [Kleines Wörterbuch Russisch-Japanisch], под ред. проф. Н. И. КОНРАДА. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей.
- ЕРМОЛОВИЧ, Дмитрий И. (2001): *Имена собственные на стыке языков и культур* [Eigennamen im Schnittpunkt von Sprachen und Kulturen]. Москва: Р.Валент.
- ЕРМОЛОВИЧ, Дмитрий И. (2005): *Имена собственные: теория и практика межъязыковой передачи* [Eigennamen: Theorie und Praxis des interlingualen Transfers]. Москва: Р.Валент.
- Национальный корпус русского языка (©2003–2021): Параллельный корпус (английский); <https://ruscorpora.ru/new/search-para-en.html> (30.12.2022).
- САМОТИК, Людмила Г. (2005): *Язык «Турецкого гамбита» Б. Акунина. Очерк и словарь* [Zur Sprache des *Türkischen Gambits* von B. Akunin. Analyse und Glossar]. Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева.

Tamara Brzostowska-TereszkiewiczInstytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk /
Institute of Literary Studies, Polish Academy of Sciences<https://orcid.org/0000-0001-5225-3307>

On Inter-stylistic Dialogues in Translation. Igor Severyanin and Vladimir Mayakovsky at the Cradle of Polish Futurism

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.08>

Mogę tak pisać jak Siewierianin,
Mogę tak pisać jak Majakowski...
(JASIEŃSKI [1921] 1972: 47)¹

Mnie radził pisać Siewierianin
I w chorych wierszach swych Jasieński.
(BRZESKI 1925: 22)²

A Majakowski wraz z Burlukiem
Stanowią w wierszach mych pokusę...
(BRZESKI [1922] 2022: 231)³

Zu inter-stilistischen Dialogen in der Übersetzung. Igor Sewerjanin und Wladimir Majakowski an der Wiege des polnischen Futurismus. Der Beitrag untersucht die einzigartige innere Dynamik der Anfangsphase der polnischen Rezeption des russischen Kubofuturismus in den 1910er–1920er Jahren. Die Poetik von Igor Sewerjanin, dem dekadenten Anführer der russischen Ego-Futuristen, wird als Katalysator sowohl für die neu entstehende ursprüngliche polnische futuristische Poesie als auch für die ersten polnischen Übersetzungen der Kubo-Futuristen diskutiert. Die Rivalität zwischen Wladimir Majakowski, einem der Gründungsmitglieder der Hylaea-Gruppe, und Sewerjanin um den Titel „König der Dichter“ erstreckte sich auch auf den Bereich der literarischen Übersetzung, der zum Schlachtfeld für den Kampf verschiedener poetischer Stilrichtungen wurde. Der Artikel konzentriert sich auf inter-stilistische Dialoge, die in den ersten polnischen Übersetzungen der Gedichte Majakowskis und Sewerjanins geführt wurden.

Schlüsselwörter: literarische Übersetzung, inter-stilistischer Dialog, polnischer Futurismus, Kubofuturismus, Ego-Futurismus, Wladimir Majakowski, Igor Sewerjanin, Anatol Stern, Kazimierz Brzeski, Bruno Jasieński

¹ [I can write like Severyanin, / I can write like Mayakovsky]. Unless otherwise indicated, all translations of quotations from literary and literary studies texts are by the author.

² [In my writing I was advised by Severyanin / and Jasieński in his sick poems.]

³ [And Mayakovsky with Burluk / They are a temptation in my poems.]

The article explores the unique inner dynamics of the inaugural phase of the Polish reception of Russian Cubo-Futurism in the 1910s–1920s. The poetics of Igor Severyanin, the arch-decadent leader of the Russian Ego-Futurists, is discussed as a catalyst for both the newly emerging original Polish Futurist poetry and the first Polish translations of the Cubo-Futurists. The rivalry between Vladimir Mayakovsky, one of the founding members of the Hylaea group, and Severyanin for the title of the “king of poets” extended into the field of literary translation which became a battleground for the combat between diverse poetic manners. The article focuses on inter-stylistic dialogues conducted in the first Polish translations of Mayakovsky’s and Severyanin’s poems.

Key words: literary translation, inter-stylistic dialogue, Polish Futurism, Cubo-Futurism, Ego-Futurism, Vladimir Mayakovsky, Igor Severyanin, Anatol Stern, Kazimierz Brzeski, Bruno Jasieński

Translation as a Laboratory of Contradictory Poetics

The cross-cultural dynamics of “creolization” and “hybridization” of poetic structures as “the engines of modern and contemporary poetic development and innovation” (RAMAZANI 2009: 3) naturally exceeds a monolingual framework – a fact conspicuously absent from Jahan Ramazani’s “transnational poetics”. Paradoxically, Ramazani’s stirring attempt to account for the circuits of poetics across linguistic, cultural, and geographic borders did not engage the specificities of translation as a crucial instrument for the intercultural and interlingual dissemination of artistic ideas and as a potent catalyst in the historical-literary processes in target cultures. It was Ignacio Infante’s polemical *After Translation. The Transfer and Circulation of Modern Poetics across the Atlantic* (INFANTE 2013) that translation thoroughly and consistently re-entered the critical discussion concerning Modernism’s transnational poetics. As Polish literary theorist Stanisław Balbus argued, Modernism provides a unique opportunity to witness an unprecedented proliferation and expansion of stylistic strategies and “inter-stylistic dialogues” (BALBUS 1996: 97), both intra- and interlingual. Even more important is that the “evolution towards enhanced dialogicity” (BALBUS 1996: 7, 165–168) can be observed in both original literary works and translated literature. This increase in inter-stylistic dialogicity can be attributed to the asymmetry of the development of different regional literary Modernisms and the ongoing processes of Modernist globalization and hybridization of literature. To push the argument even further, the interweaving of styles can be considered a distinctive feature of Modernist literary translation in Central and Eastern Europe (see BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ 2016 and 2021).

The inaugural phase of the Polish reception of Russian Ego- and Cubo-Futurist poetry, which coincided with the birth of Polish Futurism, is an exceptionally vivid example of this interlingual and inter-stylistic dialogicity. The translation and literary scholar Edward Balcerzan has aptly described the phenomenon of “opening” translations onto various initiatives of foreign works of literature, which were often contradictory in their poetics. Although originally referring to the translated literature of Polish Romanticism, his words suitably apply to the interwar flourishing of the Polish Futurist movement: “The value of these translations became doubly dependent on the value of the ‘quoted’ non-Polish literature and on the innate concepts of the original ‘quoting’ literature...” (BALCERZAN 1998: 175). Thus, the inter-stylistic dialogues that occurred in translations intensified the dialogical nature of literature. These dialogues substantiated the vigorous, self-reflective, and participatory reaction of the Polish Futurist poets-translators to the Eastern European avant-garde.

Under the Sign of a Lily: Severyanian Poetics of Mayakovsky's Poems (in Polish translations)

For those who may be unfamiliar with the dynamics of the expansion of the Eastern European avant-garde, it may indeed come as a surprise that it was Igor Severyanin [Igor Lotarev], the arch-decadent leader of Ego-Futurists, who set the stage for both the earliest phase of the development of Polish Futurism and the inaugural phase of the Polish reception of Russian Cubo-Futurism. The formative impact of the Russian Ego-Futurist on the newly emerging current of the Polish avant-garde is strongly suggested by such well-known facts as Julian Tuwim's juvenile *Szampana do lilii!* [Champagne to a Lily] (1914), elaborating on the theme yielded by the incipit of Severyanin's 1912 *Shampanskii polonez* [Champagne Polonaise] and coinciding with Tuwim's much-disputed self-proclamation as the "first Polish Futurist" (ŁAZARCZYK 1979: 36–37), Bruno Jasieński's *But w butonierce* [A Boot in a Buttonhole] (1921), which is in considerable part a "latent translation" of Severyanin's 1913 *Gromokipiashchii kubok* [The Thunder-Seething Goblet] (BALCERZAN 1968b: 83), and the Severyanian lyricism of Stanisław Młodożeniec's poems (ŚNIECIKOWSKA 2023: 80–82, 197–198). Almost forgotten but no less vivid is Kazimierz Brzeski's 1925 *Poezja buduaru* [Boudoir's Poetry] experimenting with interlingual parodies, travesties (*Siewierezje* [Severyesies]),⁴ and imitations of Severyanin's poetics with its typical "indiscriminate mishmash of Franco-English 'smart' exotica" (HENRY 1992: 34). The collection is aptly introduced by the author as "a handful of perfumed excesses" (BRZESKI 1925: 2).

Whereas the stimuli of Severyanin's poetry in the original Polish Futurist poetry have been well recognized and widely discussed, the patronage of the Ego-Futurist over the early Polish reception of Cubo-Futurism is rather astonishing because the Cubo-Futurists themselves had opposed Severyanin since 1914. It is important to note that the Ego-Futurists only joined the Hylaeans for a short time at the end of 1913, contributing to two Cubo-Futurist miscellanies, *Moloko kobylits* [The Milk of Mares] and *Futuristy. Rykaiushchii Parnas* [The Futurists. Roaring Parnassus] and co-signing the manifesto *Idite k chertu!* [Go to Hell!], which announced the rejection of the "accidental labels Ego and Cubo" and uniting them "into the one and only literary company of the Futurists" (BURLIUK et al. 1988: 86). The joint month-long Crimean reading tour by Severyanin and the Hylaeans ended with their separation deepened by the rivalry of Mayakovsky and Severyanin for the title of the "king of poets" (KHARDZHIEV 2006: 285–286). The most interesting, at least from the point of view of the inner dynamics of the Eastern and Central European avant-garde, is the fact that this rivalry extended into literary translations, which provided yet another battleground for the combat between Mayakovsky's poetics and Severyanin's poetic manner. The context of the fierce poetic dispute between the Ego-Futurist and the Cubo-Futurist was more than evident in the inaugural phase of the Polish reception of Russian avant-garde poetry. As the first Polish translator of *Oblako v shtanakh* [A Cloud in Trousers], Jan Zarycz, ironically commented on the purportedly incomprehensible anthropological-linguistic grotesque of Mayakovsky, "[a]pparently, Mr Mayakovsky lies awake because of the fame of the Over-Futurist Igor Severyanin. Thus, he outdistances him" (ZARYCZ

⁴ On the Polish reception of Igor Severyanin's poetry, see BEDNARCZYK 2021b.

1919: 24). It is Severyanin's poetics that turned out to be a catalyst facilitating the reception of the then-lesser-known Mayakovsky's poetics in Poland.

The first of Mayakovsky's short poems chosen for Polish translations were a marine-industrial poem *Port* [The Seaport] (dated 1912) and a satirical ode *Sud'ia* [Judges]. The earliest edition of the former, originally entitled *Otplytie* [Sailing Off] and displaying considerably different poetic imagery in the first six lines than its subsequent version⁵, appeared in the Hylaea miscellany *Sadok sudei II* [A Trap for Judges II/ A Nurse Pond of Judges II], together with contributions by Benedict Livshits, Velimir Khlebnikov, David Burliuk, Aleksei Kruchenykh et al. (*Sadok sudei II* 1913: 62). The latter, *Sud'ia*, was first published in Saint Petersburg satirical magazine "Novyi Satirikon" [The New Satyricon] in 1915⁶. Remarkably, both Mayakovsky's poems chosen for Polish translations bore significant Ego-Futurist features, which did not pass unnoticed by contemporaries⁷. Most of the Ego-Futurist features of Mayakovsky's two poems were unmistakably recognized and either leveled (*Port*) or, on the contrary, enhanced (*Sud'ia*) for parodistic purposes – by the creative will of the translator Anatol Stern, one of the key poets of the then-emerging Polish Futurism. The Polish translations: *Port* and *Sędziowie* were published next to each other in the avant-garde magazine "Formiści" [Formists] in 1921.



Fig. 1: A flowered wallpaper cover of *Sadok Sudei II* [A Trap for Judges II], Saint-Petersburg: Zhuravl' 1913; the name of the author of the cover design has not been indicated. A reproduction, public domain.

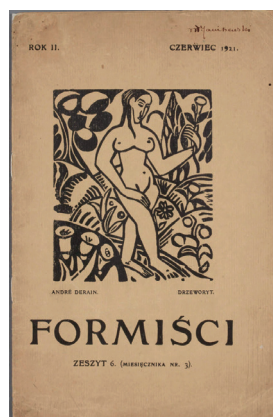


Fig. 2: A cover of the magazine "Formiści" [The Formists] 1921, No. 6. A reproduction, public domain.

⁵ A comparative analysis of poetic imagery and stylistic devices in the earliest and subsequent editions of the poem would require a separate study. This study should consider the metrical, thematic, and metaphorical resemblances between Mayakovsky's *Otplytie* and David Burliuk's poem *Zarazheny cherty i steny...* from the miscellany *Futurists. Rykaiushchii Parnas* (1914). Such comparable features as the personification of the elements of urban space, juxtaposition of disparate phenomena, and the use of extended metaphors are discussed by BAROOSHIAN 2012: 75–76.

⁶ In subsequent editions under the changed title *Gimn sud'ie* [Hymn to the Judge].

⁷ Nikolai Gumilev wrote concisely about Mayakovsky's early poems published in *Sadok sudei II*. He noted that Mayakovsky shared many similarities with the Ego-Futurists (see KHardzhiev 2006: 257).

Mayakovsky's *Port* and Stern's translation read as follows:

Prostyni vod pod briukhom byli.
Ikh rval na volny belyi zub.
Byl voi truby – kak budto lili
Lubov' i pokhot' med'iu trub.

Prizhalis' lodki v liulkakh vkhodov
k sostsam zheleznykh materei.
V ushakh oglokhshikh parokhodov
goreli ser'gi iakorei.

(MAYAKOVSKY 1955: 36)⁸

Prześcieradło wód pod brzuchem rozesłano.
Rwał je na fale biały ząb.
Było trąby wycie, jak gdyby lano
Miłość i chuć poprzez miedź trąb.

Łódki w kołyskach doków, do ich kantów –
Żelaznych sutek, garnęły się z krzykiem.
Uszy ogłuchłych parostatków-gigantów
Żarzyły się kotwic kołczykiem.

(MAJAKOWSKI 1921: 13)⁹

What immediately attracts readers' attention is the astonishingly (at least for a Hylaeon) regular rhythm of the original poem: conventional iambic tetrameters, rhythmical-syntactic parallelisms, and the "infantile simplicity" (BROWN 2015: 77) of grammatical rhymes. This is all the more surprising if one takes into consideration the manifesto opening *Sadok sudei II*, which proclaimed the shattering of rhythms, departing from textbook meters, and introducing new types of rhymes (see *Sadok sudei II* 1913: 1). Indeed, it may come as a surprise that the genuinely Cubo-Futurist maritime-erotic-infantile metaphor of lust is carried by the metrical and rhythmical pattern strongly reminiscent of Lomonosov's, Pushkin's and Balmont's iambic tetrameter with a regular abab cdcd rhyme scheme. The choice of a metrical scheme can be, however, easily explained in the context of the poetic rivalry between the Cubo-Futurists and the Ego-Futurists. The iambic tetrameter with a feminine or dactylic caesura, rhythmical-syntactic parallelisms, alternating grammatical rhymes, and strong alliterations were widely used by Severyanin, particularly around 1912–13 (AIZLEWOOD 1989: 36; KHardzhiev 2006: 258–259, 273–274). One of the main Ego-Futurist postulates was "poiski novogo bez otvergania starogo" [searchings for the new without rejecting the old] (SEVERYANIN 1996: 36). As Nikolai Khardzhiev wrote, "Mayakovsky consciously renounced Severyanin's rhythmical system, adopting its elements and at the same time parodying it" (KHardzhiev 2006: 270).

However, the metrical allusion¹⁰ is not the only reference to Severyanin's poetics. The thematic allusion is also clearly part of a dialogue between the Ego-Futurist and the Cubo-Futurist. The word 'lili', declaimed as part of a simile "voi truby – kak budto lili" and not as part of an enjambment "lili / Lubov' i pokhot' med'iu trub", might be considered a reference to Severyanin's recurrent motif of a lily: "lilia likerov" [a lily of liqueurs] from

⁸ See Jack Hirschman's and Victor Erlich's English translation: "Bed sheets of water beneath a belly. / A white tooth ripped them into waves. / The howl of funnels – as if were pouring / love and lust through funnels' copper. – // In the cradles of inlets boats nestled / against the breasts of their iron mothers. / In the ears of deaf steamships / burned the earrings of anchors" (MAYAKOVSKY 1971: 1852).

⁹ Stern's translation was not based on the first edition of the poem in the collection *Sadok sudei II*. The Polish poet-translator did not indicate which later edition of the poem he was using.

¹⁰ On interesting analogies between Mayakovsky's early poems and Severyanin's meter see KHardzhiev 2006: 269–270.

Fioletovyi trans or “Shampanskogo v liliu!” [Champagne into a Lily] from the Bacchic *Shampanskii polonez* [Champagne Polonez] (1913) (SEVERYANIN 1999: 96). It might be argued that the use of homophony (‘lili’ meaning ‘lillies’ and ‘lil’ as ‘poured’) is not accidental considering parallel images in the Cubo-Futurist’s and the Ego-Futurist’s poems: a lily-shaped champagne glass – a lily-shaped funnel, champagne poured into a lily – love, and lust poured through the funnels. As one of the Russian critics pointed out, in Severyanin’s poetry, “feelings are often conveyed by a metaphor with a meaning of ‘flow’, ‘water’, which emphasizes completeness, the universality of the flow of sensations” (AKHMEDOVA 2008: 155). In the first edition of Mayakovsky’s poem (*Otplytie*) reference to Severyanin’s motif was even more visible in a synaesthetic simile: “Byl voi truby kak zapakh lilii / Lubov’ krichavshikh mediu trub”¹¹. It is also worth recalling that “the first Severyaninesque ‘brochure’ was *Ruchyi v liliyakh* [Brooks Full of Lilies]” (1911) (MARKOV 2006: 63) and that the lily was an inherent attribute of Severyanin the poet. As historians of the Russian avant-garde wrote: He “captured the popular imagination and reached stardom with his slick pomaded hair parted in the middle; his melancholy, darkly circled eyes; his impeccable tails; and an ever-present lily in his hands” (LAWTON 1988: 22). In Severyanin’s *Shampanskii polonez* the lily motif is combined with the sea motif: “V shampanskoe liliu! Shampanskogo v liliu! / V moriakh Disgarmonii – maiak Unison!”¹² (SEVERYANIN 1999: 96). The plural ‘moria’ [seas] and the capitalization of the word: ‘Disgarmonia’ [Disharmony] create an aura of universal significance. Severyanin uplifts these notions into the realm of



Fig. 3: A caricature of Igor Severyanin from a newspaper “Vechernaia Moskva” (12th November 1932) (*Risunki i sharzhi na Igoria Severyanina*: online).

¹¹ [There was the howl of a funnel like the smell of lilies / shouting love through the funnels’ copper.]

¹² [Lily in champagne and champagne in a lily – / The lighthouse of oneness in a sea of Discord!] (Severyanin: online). See also Severyanin’s poem *Lilia v more* [A Lily in the Sea].

allegorical, metaphysical meanings. Mayakovsky literalizes Severyanin's lofty abstraction and makes the metaphor concrete, reversing its terms. It is the concept of maritime disharmony that is played out in Mayakovsky's *Port*, starting from the contrast of the regular rhythm conveying the waves' recurrent crashing on the shore and ending with the disharmonious combinations of images. Discord becomes the basic principle of the poem's theme. The aural maritime disharmony is slightly soothed by alliterations (the repeated "b" sound makes the words sound like the beating of boats against the current). Instead of the "poezokontsert" [poetry concert] of iambic tetrameters – the deafening sounds of copper funnels ("voi truby", "med'u trub", "oglokhshikh parokhodov"). As Anatolii Karpov observed, in Mayakovsky's poem "objects are compared not by similarity, but by contrast" (KARPOV 1960: 29). What could be further away than iron ships moored at docks and breastfed infants, lust and the deafening sound of ship horn? And yet dissimilarities intertwine into a vibrant and integrated image. The poem is an extended metaphor of lust, weaving together the semantics of the infantile (cradles, mothers' nipples), erotic (bedclothes, lust, nipples, glowing earrings, belly, ears), somatic (belly, ears, unendurable, deafening scream of the ships' sirens), industrial (steamboats, docks, anchors' chains, mooring posts, brass, funnels, the steamships' engines) and aquatic (waters, waves) (see BROWN 2015: 77; STAPANIAN 1986: 58). Elements of the maritime scenery are personified, animated, taking on a life of their own. Metaphors and instrumentation create a thrilling and overwhelming polisensory experience, conveying a sense of the dynamism of industrial modernity, which both intrigued and startled the avant-gardists.

It was precisely Severyanian features (iambic tetrameter with alternating grammatical rhymes and strong alliterations as well as thematic allusions) that were cleansed from Mayakovsky's poem by its Polish Futurist translator, Anatol Stern, as "Symbolist-Decadent adiposities" and "extravagant technical virtuosity" to achieve a "pure" version of Mayakovsky the Futurist (BALCERZAN 1971: 272–273). The irregular rhythm pattern of Stern's *Port* enhanced the original's sense of disharmony. What resulted after the withdrawal of Severyanin's metrical scheme can be described as an interlingual pastiche of Mayakovsky's Cubo-Futurist poetics, in which, as Julian Przyboś was later to point out, "a deafening scream is unleashed, the gigantomania of images tumbles down" (PRZYBOŚ 1963: 375). Stern, like Przyboś in his later Mayakovsky translations¹³, resorted to the rhetoric of hyperbole and considerably intensified Mayakovsky's "gigantophony", introducing amplifications: "łódki (...) garnęły się z krzykiem" [the boats **screamed** towards their docks], "parostatki-giganty" [steamboats-**giants**], the singular and thus monstrous glowing "kotwic kolczyk" [an earring of anchors] instead of the plural "earrings of anchors". The strategy of augmenting the imagery and emotional impact of the original was, however, unwittingly weakened by the disambiguating and thus trivializing explanation of the original metaphor of the "docks' nipples": "Łódki w kołyskach doków, do ich kantów –/ Żelaznych sutek garnęły się..." [Boats in their cradles of docks, **to their edges** –/ **iron nipples** were clinging...].

¹³ Julian Przyboś's translations of Mayakovsky's poems were insightfully analyzed by BALCERZAN 1998: 99–103.

In contrast to these de-Severyanizing and Cubo-Futurizing operations in *Port*, Stern's *Sędziowie* precisely reinforced the Ego-Futurist features to support the parodistic character of Mayakovsky's poem mocking the censorship in tsarist Russia.

Po Krasnomu moriu plyvut katorzhane,
trudom vygrebaia galeru,
rykom pokryv kandal'noie rzhan'ie,
orut o rodine Peru.
O raie Peru orut peruantsy,
gde pritsy, tantsy, baby
i gde nad ventsami tsetov pomerantsa
byli do nebes baobaby.
Banan, ananasy! Radości gruda!
Vino v zapechatannoi posude...
No vot neizvestno zachem i otkuda
na Peru naperli sud'i!
I pritsy, i tantsy, i ikh peruanok
krugom oblozhili star'iami.
Glaza u sud'i – para zhestianok
mertsaiet v pomoinoi iame.
Popal pavlin oranzhevo-sinii
pod glaz iego strogii, kak post, –
i vylinial momental'no pavlinii
velikolepnyi khvost!
A vozle Peru letali po prerii
ptichki takie – kolibri;
sud'ia poimal i pukh i per'ia
bednoi kolibri vybril.
I net ni v odnoi doline nyne
gor, vulkanom goriashchikh.
Sud'ia napisal na kazhdoi doline:
"Dolina dlia nekuriashchikh".
V bednom Peru stikhi moi dazhe
v zaprete pod strakhom pytok.
Sud'ia skazal: "Te, chto v prodazhe,
tozhe spirtnoi napitok".
Ekvator drozhit ot kandal'nykh zvonov.
A v Peru besptich'ie, bezlyud'ie...
Lish', zlobno zabivshis' pod svody zakonov,
zhivut unlye sud'i.
A znaete, vse-taki zhal' peruantsa.
Zrya emu dali galeru.

Płynie po morzu Czerwonem więzienie,
Z trudem pchają więźniowie galerę
I zagłuszając wrzaskiem łańcuchów rzenie
Ryczą o kraju swym Peru.
O raju Peru ryczą opętańczo
Gdzie ptaki, gdzie tańczą, gdzie baby.
Gdzie nad uwieńczoną kwieciami pomarańczą
Pod błękit wzniosły się baobaby.
Banany! Ananasy! Radości stosy!
Wino w szczelnie zamkniętych naczyniach!
Aż wtem nie wiadomo skąd i po co, złe losy
Sędziów na Peru nasłały w złej godzinie.
I ptaki, i tańce, i nawet Peruanki,
Otoczyli kraj cały paragrafami,
Oczy sędziego są jak dwie blaszanki
Migocące w jamie z pomyjami.
Na pawie oranżowy, ogon lazurowy
Spojrzał z twarzą tępą i srogą,
I natychmiast wyblakł pawiowy
Przepyszny ogon!
A przy Peru w prerii, nie większe od much,
Ptaszki takie, kolibry, fruwały dowoli,
Sędzia je złapał, – i pierze i puch
Na biednych kolibrach wygoił.
I nie ma już w żadnej dolinie ninie
Gór wulkanem płonących.
Dolina dla niepalących.
Z biednego Peru wiersze me każe
Wyrzucić grożąc torturą.
Sędzia orzekł:
„Te, com widział w sprzedaży –
To alkohol pod kartek skórą”.
Równik drży w zgrzyty kajdanów spowity,
A w Peru wyludnienie, wyptaszenie, pustkowie.
Tylko, ze złością strzegąc zbiorów praw obfitych
Żyją przygnębieni sędziowie.
A wiecie? szkoda, że Peruńczykom,
Że im dano galerę, miast skwarów eteru!
Toć przeszkadzają sędziowie tańcom i krzykom,

Sud'i meshaiut i pritse, i tantsu,
i mne, i vam, i Peru.

(MAYAKOVSKY 1915: 1)¹⁴

I mnice, i wam, i Peru!
Transl. Anatol Stern

(MAJAKOWSKI 1921: 13)¹⁵

What distinguishes *Sud'ia* from Mayakovsky's other satirical poems from the period of his collaboration with the "Novyi Satirikon" is "an artful disguise of an exotic grotesque" (KHARDZHIEV 2006: 196). The original stichic poem is written in amphibrachic meter with a stable abab rhyme scheme and strong alliterations. The opening verses of the poem feature repeated sounds of "r", "ts", and "b". The steady, methodical rhythm of the poem imitates the relentless and monotonous movement of galley slaves' oars. It is not without reason that Khlebnikov gave Severyanin the nickname "Igor' Usyplanin" [Igor Soporificus] (HENRY 1992: 34). The use of rhythmic and syntactic parallelisms and lexical repetitions (e.g., "orut o rodine Peru. / O rae Peru orut peruantsy") highlights the semantic contrast between two segments of the poem. Whereas one segment describes the paradisiacal, colourful, and carefree life in the fictional country of Peru before the arrival of the judges, the other segment portrays the enslavement of the Peruvians after the arrival of the censors. Enumerations („ptitsy, tantsy, baby / (...) baobaby. / Banan, ananasy! (...) vino..."; "I ptits, i tantsy, i ikh peruanok...", "i pitse, i tantsu, / i mne, i wam, i Peru") express grief over the loss of the Peruvian paradise. The most striking feature of the poem is the Severyanin-esque poetic style used to describe the lost Peruvian paradise. This style is characterized by not only metrical features, such as the regular meter, symmetrical rhythm, syntactic parallelisms, grammatical rhymes, and strong alliterations, but also by the overall exotic entourage, including gastronomic, dance, botanic, and zoological motives. The poem features dances, wine, glassware, bananas, pineapples, baobabs, blossoming bitter orange trees, peacocks, and hummingbirds.

¹⁴ ["Convicts row their galley along/ over the sea in a sweltering crew/ covering the chain-clang with a snarling song/about their home – Peru.// About Peru, the flower of the planet/full of dances, birds, and love,/ where blossoms crown the green pomegranate/ and baobabs reach the sky above.// Bananas! Pineapples! Joy galore!/ Wine in sealed bottles shining through.../ But then, God knows where from and what for,/ judges overran poor Peru.// They came along and imposed their bans/ on birds, dances, and Peruvians' sweethearts;/ the judges' eyes glinted like old tin cans/ picked up by pavement sweepers.// A peacock painted orange and blue/ was caught by their eye, as strict as Lent;/ a moment, and off through its native Peru/ with his tail bleached white, the peacock went.// It's said in the prairies there once had been/ wee little birds — colibri they're called./ Well, the judges caught them and shaved them clean,/ down, feathers and all.// In none of the valleys today will you find/ live volcanoes, those wheezy croakers;/ the judges choked them by putting up signs:/ "VALLEY FOR NON-SMOKERS".// Even my poems, by the law's letter/ are banned in Peru. What for, do you think?/ The judges, you see, declared them "no better/ than alcoholic drink".// Shaking the equator, chain-gangs trudge.../ Poor people-less, birdless Peru!/ Only, scowling under the penal code, a judge/ survives, hearty and well-to-do.// Those galleys, — things could scarcely be worse!/ I pity Peruvians! don't you?/ Judges are a bane for dances and birds,/ for me, for you, for Peru." (MAYAKOVSKY 1972: 30–31)].

¹⁵ The translation annotated with the translator's ironic commentary: „This is a poem about Russian censors. The translator dedicates this translation to the Polish censors as an expression of his gratitude for their careful and tender care over him" (transl. T.B.-T.).



Fig. 4: The front page of "Novyi Satirikon" 1915, No. 9. A reproduction, public domain.

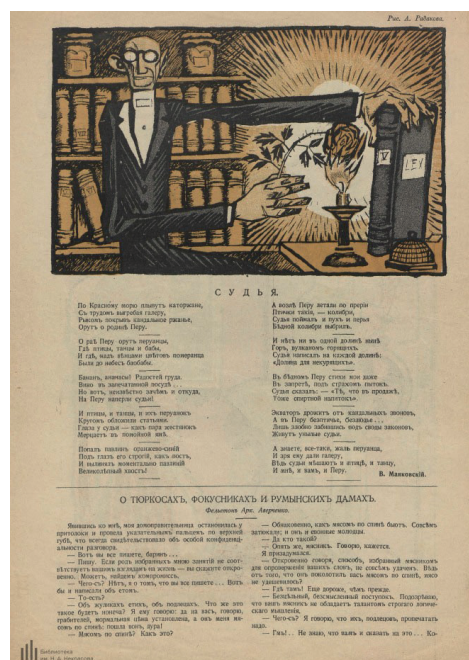


Fig. 5: Vladimir Mayakovsky's *Sud'ya* accompanied by an illustration by Aleksei Radakov ("Novyi Satirikon" 1915, No. 9, p. 1). A reproduction, public domain.

Stern's translation is composed of various metric feet that repeat themselves in changing order. The poem starts with a dactylic tetrameter catalectic in the first line, followed by trochees and amphibrachs. Sometimes, Stern introduces a different accent pattern in the half-lines before and after the caesura (in line 2, trochees and amphibrachs are used). The Polish Futurist poet-translator preserves the original alliterations (e.g., repetitions of "r": "Ryczą o kraju swym Peru. / O raju Peru ryczą opętańczo"), compound adjectives ("pavlin oranzhevo-sinii" – "pawi oranżowy, ogon lazurowy", "pavlinii velikolepnyi khvost" – "pawiony przepyszny ogon"), metaphors ("ventsy tsvetov pomerantsa" – "uwieńczona kwieciami pomarańcza") and enumerations describing the exoticism and elegance of the entourage: 'baobaby' [baobabs], 'banany' [bananas], 'ananasy' [pineapples], 'paw' [peacock]. The use of foreign words evokes additional associations, which may be related to food and exoticism. For instance, the Polish word 'oranżowy' (derived from the French word 'orange') means 'having the color of an orange,' but it is also associated with 'oranżada' (a sweet, carbonated drink) and 'oranżeria' (a greenhouse for exotic plants). Similarly, the word 'lazurowy,' meaning 'blue,' has its roots in the Latin word 'lazar' and is associated with the colour of exotic seas. The word 'przepyszny' means both 'beautiful,' 'ornate,' 'sophisticated,' and 'most delicious' and is often used to describe intricate and tasty dishes. Stern amplified the original exotic and mundane neologisms referring to the process of depopulation, desertion, and wilderness. 'Besptich'ie and 'bezlyud'ie were replaced by 'wyludnienie,' 'wypłaznienie,' 'pustkowicie,' emphasizing the concept of wilderness and desolation.

The description of the lost “Peruvian paradise” seems quite ordinary and stereotypical. The lyrical subject’s language is simple and childlike, using diminutives and colloquialisms (“A vozle Peru letali po prerii / ptichki takie – kolibri”, “A znaete, vse-taki zhal...”, “zrya”). The Polish translation captures the satirical nature of Mayakovsky’s poem accurately. The colloquial language contrasts sharply with the elegance of the exotic entourage. For parodistic purposes, Stern infused the translation with early Modernist poetic phrases. The Futurist catachresis “radości gruda” [the pile of joy] was transformed into “radość wiecznych wiosen” [the joy of eternal springs]. Similarly, the original classicizing phrase “Ekvator drozhit ot kandal’nykh zvonov”, attributed to the Decembrists (young Pushkin) paradigm, was replaced with “Kraj cały w zgryzty kajdan spowity” [The whole country is shrouded in shackles’ grind], which is more characteristic of the paradigm of native Romanticism and Neo-Romanticisms (see BALCERZAN 1968a: 56).

While incorporating early Modernist elements in his translation, Stern also included some “purely” Cubo-Futurist innovations. A metabole “stikhi – spirtnoi napitok” [poems – an alcoholic drink] turned into a catachresis: “alkohol pod kartek skóry” [alcohol under the skin of pages]. The Polish Futurist poet-translator also intensified the emotional appeal of Mayakovsky’s imagery by replacing the original ‘orat’ [to bawl] with ‘ryczą opętańczo’ [to bawl insanely], which was consistent with the trend of intensifying Mayakovsky’s “gigantophony” (see BALCERZAN 1998: 99–103).

In the Light of the Electric Sun: Severyanin in the Style of Polish and Italian Futurists

Whereas the “older” Polish Futurist enhanced the characteristic features of Severyanin’s poetics in Mayakovsky’s *Sud’ia* for parodistic purposes, the “Youngest Warsaw Futurists”¹⁶ shifted the vectors and substantially “futurized” Severyanin’s poetics – this time in the manner of the Futurist Katarynka [The Barrel-organ] with its characteristic praise of technology and urban vitalism. The Polish version of *Eto bylo u moria. Poema-min’onet* [And It Passed by the Sea-Shore. Poem-mignonette]¹⁷ was published in *Fioletowe płuca. 7-ma jednodniówka futurystów warszawskich* [Violet Lungs. The Seventh One-Time Issue of the Warsaw Futurists] (1922) by Kazimierz Brzeski, the founder of the Futurist youth organization “Gong”, renamed to “The Warsaw Katarynka”. The translation was reprinted in Brzeski’s collection of poetry *Poezja buduaru* (1925) with an annotation: “A free translation from Igor Severyanin” (BRZESKI 1925: 17). Interestingly, Severyanin’s poem-mignonette had as many as five competitive Polish translations, including two Futurist ones¹⁸. The original *Eto bylo u moria. Poema-min’onet* and its two Futurist translations: Kazimierz Brzeski’s *Rzecz się działa nad morzem...* and Bruno Jasieński’s *To się stało nad morzem...* read as follows:

¹⁶ See JAWORSKI 2022: 7.

¹⁷ An English title proposed by DEUTSCH / YARMOLINSKY 1921: 156. It was the second Severyanin’s poem chosen by the Polish translators, after *Shampanskii polonez* mentioned earlier in this study.

¹⁸ The non-Futurist translations of Severyanin’s poem: by Andrzej Nullus (1915), Józef Czechowicz (1st edition: 1963) and Witold Dąbrowski (1971) are discussed in BEDNARCZYK 2021a.

Eto bylo u moria, gde azhurnaia pena,
Gde vstrechaetsia redko gorodskoi ekipazh...
Koroleva igrala – v bashne zamka – Shopena,
I, vnimaia Shopenu, polubil ieio pazh.

Bylo vse ochen' prosto, bylo vse ochen' miło:
Koroleva prosila pererezat' granat,
I dala polovinu, i pazha istomila,
I pazha polubila, vsia v motivakh sonat.

A potom otdavalaś, otdavalaś grozovo,
Do voskhoda rabinei prospala gosposzha...
Eto bylo u moria, gde volna biriuzova,
Gde azhurnaia pena i sonata pazha.
(SEVERYANIN 1999: 31)¹⁹

Rzecz się działa nad morzem gdzie z bałwanów arena
Żądna karet śródmiejskich rozrzucała swą jaśń;
Wewnątrz zamku królowa grała smętnie Chopina,
I słuchając Chopina wnet pokochał ją paż.

Było wszystko tak prosto, było wszystko tak miło,
Poprosiła królowa przerznąć granat bez słów
I oddała połowę, aż mu serce zabiło,
I go wnet pokochała w trakcie sonat i snów;

Potem się oddawała, jakby w ręce indusów
Póki blask słońca rzucał elektryczną swą jaśń,
Rzecz się działa nad morzem gdzie bałwany z turkusów
Gdzie z azurów są piany, gdzie zakochał się paż.
transl. Kazimierz Brzeski
(SIEWIERIANIN [1922] 2022: 241)

To się stało nad morzem, tam gdzie kobalt i sjenna,
Gdzie nie widać przechodniów i pojazdów jest mniej,
Nocą grała królowa w baszcie zamku Szopena
I przy dźwiękach Szopena paż zakochał się w niej.

Wszystko było tak prosto, wszystko było tak miło.
Pani dała paziowi obrać jabłko u nóg
I kazała mu nadgryźć i do łez zamęczyła
I do łez zapragnęła w spazmach sonat i fug.

¹⁹ ["And it passed by the sea-shore, where the foam-laces flower, / Where the city barouches only rarely are seen. / There the queen played her Chopin in the high palace tower, / And there, listening to Chopin, the young page loved the queen. // And what passed there was simple, and what passed there was charming: / The fair page cut the pomegranate as red as her dreams, / Then the queen gave him half thereof, with graces disarming. / She outwearied and loved him in sonata-sweet themes. // Then she gave herself stormily, till night shut her lashes. / Till the sunset the queen lay, there she slept as a slave... / And it passed by the sea-shore where the turquoise wave washes, / Where sonatas are singing and where foam frets the wave. //"] (DEUTSCH / YARMOLINSKY 1921: 156)].

Całą noc oddawała się, oddawała furioso
 Niewolnicą królowę zastał w łożu jej świt...
 To się stało nad morzem, tam gdzie piana, jak ozon,
 Gdzie paziową sonatą grają fale o szczyt.
 transl. Bruno Jasiński
 (SIEWIERIANIN 1925: 27)

The original poem was published in Severyanin's *Gromokipiashchii kubok. Poezy* [The Thunder-Seething Goblet. Poesas] (1913) and fell into the “closed circle of boudoir-gastro-nomic topics” (KHARDZHIEV 2006: 291) typical of the Ego-Futurist. Its subtitle suggests a hybrid genre. A ‘mignonette’ (a French seasoning traditionally served with raw oysters or a pattern of tiny flowers in 18th French printed fabrics) is a variation of the Old French triolet, an original verse form with a fixed structure, created by Severyanin. In a strophic arrangement with eight lines, the first and second lines are repeated with slight modifications as the seventh and eighth lines and the entire poem is connected by two or three rhymes. In the poem *Eto bylo u moria...*, the genre form is a hybrid of a ‘mignonette’ and a “poezokon-tsert”. The poem consists of three four-line stanzas with an abab rhyme scheme and female rhymes in the odd-numbered lines and male rhymes in the even-numbered lines. The first

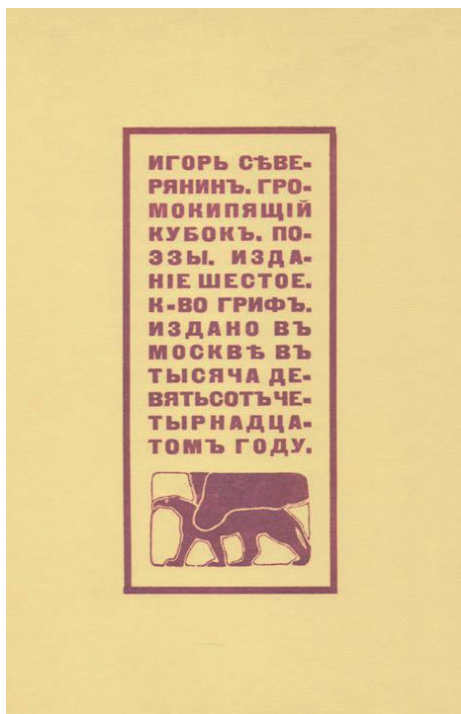


Fig. 6: Cover of Igor Severyanin's *Gromokipiashchii kubok. Poezy*, Moskva: Grif 1913. A reproduction, public domain.

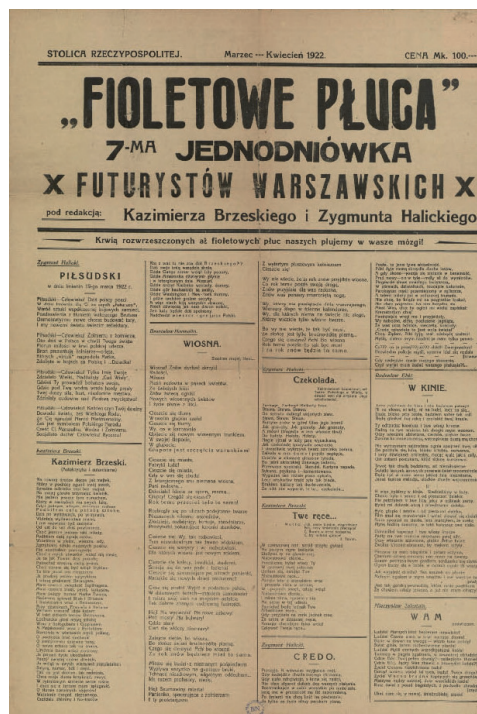


Fig. 7: *Fioletowe płuca. 7-ma jednodniówka futurystów warszawskich* [Violet Lungs. The Seventh One-Time Issue of the Warsaw Futurists] ed. by Kazimierz Brzeski and Zygmunt Halicki (1922). A reproduction, public domain.

verse is partially repeated as the eleventh, and the second as the twelfth (see BEDNARCZYK 2021a: 73). The poem is an example of a four-foot anapest with a hypercatalexis before the caesura and in the clausula of odd verses. It should be noted that the waltz rhythm, with the characteristic “speeding up” before the actual accent, is preserved in both Polish Futurist translations. Severyanin’s poem is distinctive for its syntactic parallelisms and lexical repetitions (e.g., “Było vse ochen’ prosto, bylo vse ochen’ milo”; “A potom otdavalas’, otdavalas’ grozovo”). The syntactic structure of the right hemistich is repeated in the left hemistich of the next line (lines 1 and 2, 7 and 8, 11 and 12) (see BEDNARCZYK 2021a: 73).

Kazimierz Brzeski removed the subtitle that revealed Severyanin’s penchant for sophisticated, synesthetic lyrical genres such as nocturnes, sinfoniettas, berceuse, romances, intermezzo, grandiozas, overtures, habanera, rondo, rondolettos, fantasy, and serenade (see AKHMEDOVA 2008: 156). He changed the stanzaic arrangement to a stichic one while preserving the melodious rhythm of the anapestic metrical pattern of the poem.

The Ego-Futurist’s secluded sea beach, where urban carriages are rarely seen, is transformed into an intensely lit circus / amphitheatre arena which casts its glow (“arena (...) rozrzuciła swą jaśń”) and the sun’s radiance spreads its electric light (“blask słońca rozrzucił elektryczną swą jaśń”). Brzeski “estranged” the witty fairy tale about a queen falling in love with her page and came up with the image of an extravagant Futurist circus spectacle waiting for a wide city audience. The arena in blinding electric light before a show resembles Stanisław Młodożeniec’s “w cyrku” [in the circus] from the *Kreski i futureski* [Marks and Futuresques] poetic collection (1921):

jasno... ślepiście...
tyle lamp...
(...)
pośrodku wielkie puste koło...

(MŁODOŻENIEC 1973: 54)

The seashore thus becomes a place of a spectacular show of electric lighting. The image of an industrialized celestial body: “blask słońca rzucił elektryczną swą jaśń” [the light of the sun cast its electric glow] is reminiscent of Filippo Tommaso Marinetti’s Futurist postulate: “we will sing of the vibrant nightly fervor of arsenals and shipyards blazing with violent electric moons” (MARINETTI [1909] 1973: 22), Libero Altomare’s poetic vision of an “electric sun” of “Proezioni” (ALTOMARE et al. 1912: 84) and Tytus Czyżewski’s exclamation: “Niech żyje (...) instynkt elektryczny wszechświata” [Long live the electrical instinct of the universe] (CZYŻEWSKI [1921] 2017: 133). At the same time the lexical choice of “jaśń” may be regarded as a nod to the Polish Decadence. “Jaśń” belonged to the favourite poetic vocabulary of Young Poland’s writers: Zenon Przesmycki’s translations of French, Belgian and Italian poets (e.g. “złota szczęścia jaśń”, “jaśń daleka, złota”²⁰, MIRIAM 1921: 226), Kazimierz Przerwa-Tetmajer (e.g., “jaśń świetlana”²¹ – see KĘSIKOWA 1988: 162), Stanisław Przybyszewski (e.g., “srebrna jaśń, cicha

²⁰ [golden glow of happiness, distant golden glow]

²¹ [luminous glow]

jaśń światła drącego ciężkie opony mgły”²² – PRZYBYSZEWSKI 1900: 68), and Jan Lemański’s translation of Joseph Conrad’s chiaroscuro description of the sea (“słoneczna jaśń połyskiwała zimno w białem ugrzywieniu czarnych bałwanów”²³ – CONRAD 1923: 68) and clouds (“cienie tułacznych chmur sunęły przez słoneczne równiny, (...) a w pogoni gnała za nimi jaśń słoneczna, sypiąc lotnemi płatkami blasku”²⁴ – CONRAD 1923: 200). Brzeski’s image of the arena of curly waves casting their glow (“z bałwanów arena (...) rozrzuciła swą jaśń”) corresponds to Lemański’s image of a sunshine gleaming on the curls of waves.

Back in the Boudoir: Enhancing Severyanin’s Style according to... Mayakovsky’s Taste

While Brzeski incorporated elements of Polish and Italian Futurisms in his translation of the Ego-Futurist’s poem, Bruno Jasieński’s translation of the anapaestic *poeza-mignonette* focused on reintroducing and reinforcing barbarisms and exoticisms characteristic of Severyanin’s poetics. Interestingly, it was precisely these features of Severyanin’s poetics that had been previously praised by Mayakovsky as akin to Cubo-Futurist transrational sound experiments (KHARDZHIEV 2006: 244). Jasieński’s 1925 *To się stało nad morzem...* was published in the illustrated magazine “Winnica” which was dedicated to women in life, art, and anecdote.

Jasieński’s *To się stało nad morzem...* draws attention to Severyanin’s “predilection for ephemerally elegant, modish ‘western’ words” (Henry 1992: 34). The poem is adorned with foreign lexemes such as ‘sienna’, ‘kobalt’ [cobalt], ‘ażur’ [openwork], ‘spazmy’ [spasms], ‘sonaty’ [sonatas], ‘fugi’ [fugues], ‘ozon’ [ozone], ‘furioso’. Although the Polish poet-translator did not preserve the poem’s subtitle with genre definition, he highlighted Severyanin’s fondness for musical genres. The original phrase “motivy sonat” [motives of sonatas] was amplified and enhanced by a synaesthetic (somatic-aural) metaphor “spasms of sonatas and fugues”. The neological adverb ‘grozovo’ based on the root ‘groza’ [thunderstorm] was replaced with ‘furioso’, an Italian musical term that refers to a wild, furious, frantically rushing manner of performing a composition. It can be said that Jasieński’s translation is emotionally and stylistically richer than the original. The Polish Futurist intensified lexical expressions, as exemplified by the verses: “i pazha istomila, / I pazha polubila” [She outwearied and loved the page] which became “do łez zamęczyła / I do łez zapragnęła w spazmach...” [she tortured the page to tears / And she desired to tears in spasms...] and adopted a pastiche approach to the original. It is worth noting that Bruno Jasieński and the Cracov avant-garde poet Julian Przyboś will soon be translating Mayakovsky in a similar “expressionist” style (see BALCERZAN 1998: 99–103; BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ 2016: 185–191). However, that is a story for another time and place.

²² [a silver glow, a silent glow of light shaking the heavy tires of fog]

²³ “The sunshine gleamed cold on the white curls of black waves” (CONRAD 1928: 76).

²⁴ “shadows of homeless clouds ran along the sunny plains, (...) and the sunshine pursued them with patches of running brightness” (CONRAD 1928: 245).

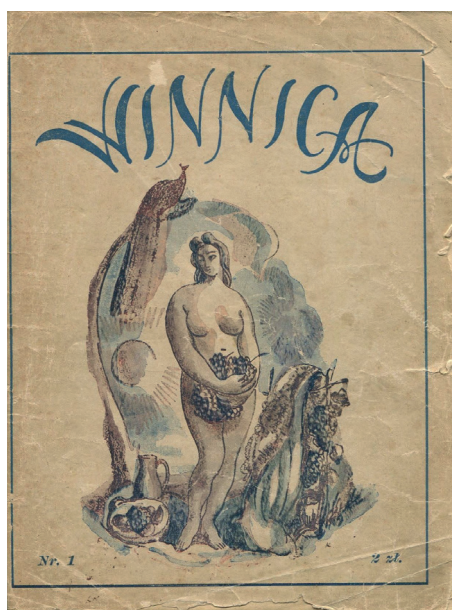


Fig. 8: „Winnica”’s cover designed by Feliks Kowarski (Lwów–Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Ateneum” 1925, No. 1) (own archive).



*To się stało nad morzem, tam gdzie kobalt i sjenna,
Gdzie nie widać przechodniów i pojazdów jest mniej,
Nocą grała królowa w baszcie zamku Szopena
I przy dźwiękach Szopena paż zakochał się w niej.*

*Wszystko było tak prosto, wszystko było tak miło.
Pani dała pażowi obrać jabłko u nóg
I kazała mu nadgryźć i do łez zamęrzyła
I do łez zapragnęła w szpasmach sonat i fug.*

*Całą noc oddawała się, oddawała furioso,
Niewolnicę królowej zastał w łóżu jej świt...
To się stało nad morzem, tam gdzie piana, jak ozon,
Gdzie pażową sonatą grają fale o szczyt.*

przełożył

B. J.



Fig. 9: Bruno Jasieński's translation of Igor Severyanin's poem (the name of the author of the illustration has not been indicated) (own archive).

Intertwined Styles of the Avant-Garde

During the initial phase of Cubo-Futurism's introduction in Poland, there were inter-stylistic dialogues that mainly extended the rivalry between the poetic styles of Severyanin and Mayakovsky. Later, it became a struggle between the poetic features of the Russian Ego- and Cubo-Futurists and the creative personalities of the Polish poets-translators who co-created Polish Futurism. Furthermore, the translations allowed for the inclusion of styles of other Polish and Italian Futurists, such as Marinetti, Młodożeniec, and Czyżewski. The translations conveyed the ideas of the Eastern European avant-garde, which encouraged and strengthened indigenous poetics while absorbing the constantly changing target styles and poetic fashions. The inter-stylistic dialogues blurred the distinction between original and translational modes of literary activity, demonstrating an increased degree of self-reflexivity characteristic of Modernist literary translation. They also showed the superimposition of creative subjectivities of the original and the target poets. The translations were usually mixed with original poems in art oriented magazines and ephemeral publications, such as *Fioletowe pluca*. In a very significant way for modernist practitioners of literary translation, Brzeski's version of Severyanin's *Eto było u moria...* was nonchalantly dropped in the magazine among the "original" poems of the "Youngest Warsaw Futurists". Translations played an important role in catalyzing and stimulating change in the target historical-literary processes. They were a highly sensitive gauge for assessing the evolution of indigenous poetic styles.

Literature

Source Literature

- BRZESKI, Kazimierz [1922] (2022): *Kazimierz Brzeski (Autokrytyka i autoreklama)* [Kazimierz Brzeski (Self-criticism and Self-advertisement)]. In: BRZESKI, Kazimierz / HALICKI, Zygmunt (eds.): *Fioletowe płuca. 7-ma jednodniówka futurystów warszawskich* [Violet Lungs. The Seventh One-Time Issue of the Warsaw Futurists]. In: JAWORSKI, Krzysztof: *Niechciani futuryści. Zapomniana awangarda literacka dwudziestolecia międzywojennego* [Unwanted Futurists. The Forgotten Literary Avant-garde of the Interwar Period]. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, p. 231.
- BRZESKI, Kazimierz (1925): *Poezja buduaru* [Boudoir's Poetry]. Warszawa: Druk B. Grabowskiego.
- BRZESKI, Kazimierz / HALICKI, Zygmunt (eds.) [1922] (2022): *Fioletowe płuca. 7-ma jednodniówka futurystów warszawskich* [Violet Lungs. The Seventh One-Time Issue of the Warsaw Futurists]. In: JAWORSKI, Krzysztof: *Niechciani futuryści. Zapomniana awangarda literacka dwudziestolecia międzywojennego* [Unwanted Futurists. The Forgotten Literary Avant-garde of the Interwar Period]. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, s. 229–255.
- BURLIUK, David et al. [1913] (1988): *Go to Hell!*. Trans. Anna LAWTON. In: LAWTON, Anna / EAGLE, Herbert (eds.): *Russian Futurism through its Manifestoes, 1912–1928*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 85–86.
- CONRAD, Joseph (1928): *The Nigger of the "Narcissus"*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.
- CONRAD, Józef (1923): *Murzyn z załogi Narcyza. Opowiadanie o kasztelu* [The Nigger of the "Narcissus": A Tale of the Forecastle]. Transl. Jan LEMAŃSKI. Warszawa: Ignis.
- CZYŻEWSKI, Tytus [1921] (2017): *Od maszyny do zwierząt – kto się gniewa na nas?* [From a Machine to Animals – Who is Angry with Us?]. In: JAWORSKI, Krzysztof (ed.): *Natychmiastowa futuryzacja życia! Manifesty, odezwy, wypowiedzi programowe polskich futurystów 1919–1939* [Immediate Futurization of Life! Manifestos, Proclamations, Program Statements of Polish Futurists 1919–1939]. Kraków: Attyka, pp. 132–133.
- JASIEŃSKI, Bruno [1921] (1972): *Zmęczył mnie język* [Language has wearied me...]. In his: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice* [Poetic Works, Manifestoes and Essays], ed. by Edward BALCERZAN. Wrocław / Warszawa / Kraków / Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, pp. 46–49.
- MAJAKOWSKI, Włodzimierz (1921): *Port* [Seaport]. Transl. Anatol STERN. "Formiści" No. 6, p. 13.
- MAJAKOWSKI, Włodzimierz (1921): *Sędziowie* [Judges]. Transl. Anatol STERN. "Formiści" No. 6, p. 13.
- MARINETTI, Filippo Tommaso [1909] (1973): *The Founding and Manifesto of Futurism*. In: UMBRO, Apollonio (ed.): *Futurist Manifestos*. New York: Viking, pp. 19–23.
- MAYAKOVSKY, Vladimir (1971): *Electric Iron*. Trans. Jack HIRSCHMAN and Victor ERLICH. Berkeley: Maya.
- MAYAKOVSKY, Vladimir (1955): *Polnoe sobranie sochinenii v trinadtsati tomakh* [Complete Works in Thirteen Volumes]. T. 1 (1912–1917). Moskva: GIKhL.
- MAYAKOVSKY, Vladimir (1972): *Poems*. Trans. Dorian ROTTENBERG. Moscow: Progress Publishers.
- MAYAKOVSKY, Vladimir (1915): *Sud'ia* [Judges]. "Novyi Satirikon" No 9, p. 1.
- MŁODOŻENIEC, Stanisław (1973): *Utwory poetyckie* [Poetic Works], ed. by Tomasz BUREK. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- MIRIAM (PRZESMYCKI, Zenon) (1921): *U poetów: przekłady z poezji francuskiej, belgijskiej i włoskiej XIX-ego wieku* [Among the Poets: Translations from French, Belgian and Italian Poetry of the 19th century]. Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza.

- PRZYBOŚ, Julian (1963): *Sens poetycki* [Poetic Sense]. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PRZYBYSZEWSKI, Stanisław (1900): *Androgyne*. Kraków: [not given].
- Sadok sudei II* [A Trap for Judges II] (1913). Sankt-Peterburg: Zhuravl'.
- SEVERYANIN, Igor (1996): *Sobranie sochinenii v 5 t.* [Collected Works in 5 Vols.], ed. Vladimir KOSHELEV, Vyacheslav SAPOGOV. Vol. 5, Sankt-Petersburg: Logos.
- SEVERYANIN, Igor (2005): *Selected Poems*. Transl. Ilya SHAMBAT.
- http://www.kulichki.com/moshkow/POEZIQ/SEWERYANIN/poems_engl.txt (access: 27.02.2024).
- SEVERYANIN, Igor (1999): *Tost bezotvetnyi: Stikhotvorenia. Poemy. Proza* [A Toast without Response. Verses, Poems, and Prose]. Ed., preface and commentaries by Elena FIL'KINA. Moskva: Respublika.
- SIEWIERIANIN, Igor (1925): *To się stało nad morzem*. Transl. B. J. [Bruno Jasieński]. "Winnica" No. 1, p. 27.
- SIEWIERIANIN, Igor [1922] (2022): *Rzecz się działa nad morzem...*, transl. Kazimierz BRZESKI. In: BRZESKI, Kazimierz / HALICKI, Zygmunt (eds.) [1922] (2022): *Fioletowe płuca. 7-ma jednodniówka futurystów warszawskich* [Violet Lungs. The Seventh One-Time Issue of the Warsaw Futurists]. In: JAWORSKI, Krzysztof: *Niechciani futuryści. Zapomniana awangarda literacka dwudziestolecia międzywojennego* [Unwanted Futurists. The Forgotten Literary Avant-garde of the Interwar Period]. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, p. 241.

Subject Literature

- AIZLEWOOD, Robin (1989): *Verse Form and Meaning in the Poetry of Vladimir Mayakovsky*. London: Modern Humanities Research Association.
- AKHMEDOVA, Iunna (2008): *Egofuturizm Igoria Severyanina* [Igor Severyanin's Ego-Futurism]. "Znanie. Ponimanie. Umenie" No. 1, pp. 152–156.
- ALTOMARE, Libero at al. (1912): *I Poeti futuristi* [The Futurist Poets]. Milano: Edizioni futuriste di poesia.
- BALBUS, Stanisław (1996): *Między stylami* [Between Styles]. 2nd ed. Kraków: Universitas.
- BALCERZAN, Edward (1998): *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)* [Literature Out of Literature (Translators' Strategies)]. Katowice: Śląsk.
- BALCERZAN, Edward (1971): *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie* [Besides the Voice. Essays in Literary Criticism]. Warszawa: PIW.
- BALCERZAN, Edward (1968a): *Tłumaczenie poetyckie wśród kontekstów historycznoliterackich* [Poetic Translation among Historical-Literary Contexts]. In: MAYENOWA, Maria Renata / SŁAWIŃSKI, Janusz (eds.): *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*. Wrocław / Warszawa / Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, pp. 32–59.
- BALCERZAN, Edward (1968b): *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu* [Style and Poetics of Bruno Jasieński's Bilingual Literary Writings: The Problems of Translation Theory]. Wrocław / Warszawa / Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- BAROOSHIAN, Vahan D. (2012): *Russian Cubo-Futurism, 1910–1930: A Study in Avant-Gardism*, 2nd ed. Berlin: De Gruyter Mouton.
- BEDNARCZYK, Anna (2021a): "Kilka razy nad morzem..." – o polskich tłumaczeniach wiersza Igora Siewierianina [“A Few Times by the Sea...” – about Polish Translations of a Poem by Igor Severyanin]. "Przegląd Rusycystyczny" No. 2, pp. 67–82.

- BEDNARCZYK, Anna (2021b): *Medaliony Igora Siewierianina. Wydanie krytyczno-translatologiczne* [Igor Severyanin's Medallions. Critical and Translatological Edition]. Łódź / Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- BROWN, Edward James (2015): *Mayakovsky: A Poet in the Revolution*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ, Tamara (2016): *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ, Tamara (2021): *Przekład modernistyczny w kulturach słowiańskich. Kilka uwag wstępnych* [Modernist Translation in Slavic Cultures. A Few Introductory Remarks]. "Przekłady Literatur Słowiańskich" No. 1, pp. 1–18.
- DEUTSCH, Babette / YARMOLINSKY, Avrahm (eds.) (1921): *Modern Russian Poetry: An Anthology*. Transl. by Babette DEUTSCH and Avrahm YARMOLINSKY. New York: Harcourt, Brace and Company.
- HENRY, Peter (1992): *Russia's King of Poets – Igor Severyanin (1887–1941)*. "Rusistika" No. 5, pp. 32–38.
- INFANTE, Ignacio (2013): *After Translation: The Transfer and Circulation of Modern Poetics Across the Atlantic*. New York: Fordham University Press.
- JAWORSKI, Krzysztof (2022): Peryferie polskiego futuryzmu [Peripheries of Polish Futurism]. In his: *Niechciani futuryści. Zapomniana awangarda literacka dwudziestolecia międzywojennego* [Unwanted Futurists. The Forgotten Literary Avant-garde of the Interwar Period]. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, pp. 7–36.
- KARPOV, Anatolii (1960): *O stikhe Mayakovskogo: printsipy ritmicheskoi organizatsii* [About Mayakovsky's Verse: Principles of Rhythmic Organization]. Kaluga: Kaluzhskoe knizhnoe izdatel'stvo.
- KĘSIKOWA, Urszula (1988): *Język poezji Kazimierza Tetmajera* [The Language of Kazimierz Tetmajer's Poetry]. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- KHARDZHIEV, Nikolai (2006): *Mayakovsky i Igor Severianin* [Mayakovsky and Igor Severyanin]. In his: *Ot Mayakovskogo do Kruchenykh. Izbrannye raboty o russkom futurizme* [From Mayakovsky to Kruchenykh. Selected works on Russian Futurism]. Moskva: Gilea, pp. 244–292.
- LAWTON, Anna (1988): *Introduction*. In: LAWTON, Anna (ed.): *Russian Futurism through Its Manifestoes 1912–1928*. Transl. and ed. by Anna LAWTON and Herbert EAGLE. Ithaca and London: Cornell University Press, pp. 1–48.
- ŁAZARCZYK, Bohdan (1979): *Sztuka translatorska Juliana Tuwima. Przekłady z poezji rosyjskiej* [The Art of Translation of Julian Tuwim. Translations of Russian Poetry]. Wrocław / Warszawa / Kraków / Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- MARKOV, Vladimir (2006): *Russian Futurism: A History*. Washington, DC: New Academia.
- RAMAZANI, Jahan (2009): *A Transnational Poetics*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Risunki i sharzhi na Igoria Severyanina* [Drawings and Caricatures of Igor Severyanin], <http://severyanin.lit-info.ru/severyanin/bio/risunki-i-sharzhi.htm> (access: 29.02.2024).
- STAPANIAN, Juliette R. (1986): *Mayakovsky's Cubo-Futurist Vision*. Houston: Rice University Press.
- ŚNIECIKOWSKA, Beata (2023): *A Stab in the Ear: Poetics of Sound in Futurism and Dadaism*. Trans. Grzegorz CZEMIEL. Lousanne: Peter Lang.
- ZARYCZ, Jan (1919): *Obłok w spodniach. Tetrptyk W. Majakowskiego* [A Cloud in Trousers. A Tetrptych by V. Mayakovsky]. "Rydwon" No. 2, pp. 23–25.

Gdańsk 2024, Nr. 50/51

Bartłomiej Gordon

(Universität Gdańsk / Uniwersytet Gdański)

<https://orcid.org/0000-0002-1018-3037>

Zur Wiedergabe von Eigennamen in Videospielen. Am Beispiel von *Destiny 2* und *Assassin's Creed Valhalla*¹

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.09>

Der Beitrag befasst sich mit der Wiedergabe von Eigennamen in Videospielen. Als Beispiele dienen Anthroponyme und Toponyme aus den Videospielen *Destiny 2* und *Assassin's Creed Valhalla*, deren Originalsprache Englisch ist. Das Ziel der Analyse ist es, festzustellen, ob die deutschen und polnischen Fassungen von Eigennamen ihre ursprüngliche Bedeutung beibehalten haben und ob sie dieselbe Funktion haben wie in den Originalversionen der beiden Spiele.

Schlüsselwörter: Onomastik, Videospiele, Spielwissenschaft, Eigennamen

The reproduction of proper names in video games. On the example of *Destiny 2* and *Assassin's Creed Valhalla*. This article focuses on reproduction of proper names in video games. Anthroponyms and toponyms from video games *Destiny 2* and *Assassin's Creed Valhalla*, which were originally released in English, are used as examples. The analysis is carried out with the aim of investigating whether the German and Polish versions of proper names have retained their original meanings and whether they have the same function as in the original versions of the two games.

Key words: onomastics, video games, game studies, proper names

1. Eigennamen als besondere Wortart. Zum Stand der Namenforschung

Eigennamen werden als einzigartiger Teil der Sprache angesehen. Diesen Standpunkt vertreten u. a. KOSS (2002: 70), NÜBLING / FAHLBUSCH / HEUSER (2015: 14). Sie stellen fest, dass Eigennamen Gegenstand der Forschung im Rahmen verschiedenster Disziplinen sind. NÜBLING / FAHLBUSCH / HEUSER sind der Meinung: „Wie keine andere Wortart sind Namen von **interdisziplinärem Interesse** und oft nur dann verstehbar, wenn man sie auch interdisziplinär untersucht“ (2015: 14, Hervorhebung i. O.). Sie konstatieren, dass

¹ Der Beitrag stützt sich teilweise auf meine Bachelorarbeit unter dem Titel „Eigennamen in Videospielen im dreisprachigen Vergleich. Am Beispiel von *Destiny 2*“, die ich unter der Betreuung von Dr. Dominika Janus verfasst und 2022 an der Universität Gdańsk verteidigt habe. In diesem Beitrag wird die Analyse um Eigennamen aus dem Videospiel *Assassin's Creed Valhalla* (2020) erweitert.

die Onomastik als Hilfswissenschaft behandelt wird, weil Onyme bisher nur wenig sprachwissenschaftlich, eventuell nur etymologisch, untersucht wurden. Dieser Sachverhalt ändert sich jedoch zurzeit.

Die Einzigartigkeit der Eigennamen lässt sich u. a. daran erkennen, dass sie eine eigene Grammatik haben, der NÜBLING / FAHLBUSCH / HEUSER in ihrer Einführung in die Onomastik ein eigenes Kapitel widmen und die von ihnen als „onymische Sondergrammatik“ bezeichnet wird (2015: 64–96). Auch Kromp befasst sich in ihrer Monographie eingehend mit der Grammatik der Eigennamen, z. B. mit deren Plural oder der Verwendung von Artikeln mit Eigennamen (KROMP 2008: 35–57). In der deutschen onomastischen Literatur findet man zudem die Termini „Namengrammatik“ (vgl. HELMBRECHT / NÜBLING / SCHLÜCKER 2017: 6) bzw. „Grammatik der Eigennamen“ (vgl. KOLDE 1995: 400). In der polnischen Literatur verwendet man ihre Entsprechung „gramatyka nazw własnych“ (vgl. KALETA 1998: 37) oder eine andere Bezeichnung: „gramatyka onomastyczna“ (‘die onomastische Grammatik’) (vgl. GÓRNY 1957; WALCZAK 2017: 28).

Die *nomina propria* fallen jedoch nicht nur grammatikalisch auf. Für andere Bereiche der Linguistik, z. B. die Pragmatik, die Textlinguistik (NÜBLING / FAHLBUSCH / HEUSER 2015: 66–67; DEBUS 2012: 64–75), die Semantik oder die Stilistik (vgl. KEMPF / SCHMUCK / NÜBLING 2020: 7) gilt dies ebenfalls. Aus diesem Grund spricht man neben den Begriffen: „Grammatik der Eigennamen“ oder „onomastische Grammatik“ auch von „Linguistik der Eigennamen“ (vgl. KEMPF / SCHMUCK / NÜBLING 2020).

Die Definition von Eigennamen weist bereits auf deren Einzigartigkeit hin. Sie lassen sich folgendermaßen definieren:

- „Die **Eigennamen** bezeichnen individuelle Größen oder genau abgezählte Mengen“ (DPG 2000: 717; Hervorhebung i. O.);
- „Eigennamen [bezeichnen nur die einzelnen Glieder einer Gattung]“ (HELBIG / BUSCHA 2001: 207).

Allerdings ist nicht jeder Name ein Eigenname im alltäglichen Gebrauch. NÜBLING / FAHLBUSCH / HEUSER (2015: 16) betonen, dass das Wort ‚Name‘ in der Alltagssprache oft im falschen Sinne verwendet wird:

„Umgangssprachlich wird *Name* zwar oft synonym für *Wort*, *Ausdruck*, *Bezeichnung* etc. verwendet, etwa wenn man fragt, wie diese Pflanzenart, diese Hunderasse ‚heiße‘ und man *Löwenmäulchen* als ‚Pflanzenname‘ bzw. *Langhaardackel* als ‚Tiername‘ zur Antwort bekommt. Jedoch sind beides keine EN [Eigennamen – B. G.], sondern appellativische Bezeichnungen (*Bello* wäre ein Name). Auch sog. Monatsnamen wie *April* oder *Juni* sind keine Namen. Wir befinden uns hier in einem fachsprachlichen Kontext, weshalb *Name* – ungeachtet seiner umgangssprachlichen Unschärfen – konsequent synonym zu *Eigenname* verwendet wird.“ (Hervorhebungen i. O.)

Diese Unterscheidung zwischen Eigennamen und Appellativen ist wichtig, weil Eigennamen in ihrem eigentlichen Sinne Individuen kennzeichnen. Sie wurde von Fleischer ausführlich beschrieben: „Zwischen Name und Appellativum besteht ein grundsätzlicher Funktionsunterschied. Das Appellativum *charakterisiert*, der Name *identifiziert*“ (FLEISCHER 1964: 377, zit. nach NÜBLING / FAHLBUSCH / HEUSER 2015: 31; Hervorhebung von Fleischer). Der gleichen Meinung sind KOSS (2002: 71–72) und HEJWOWSKI (2004: 86), die einvernehmlich feststellen, dass ein Name eine gewisse Informationsmenge über eine Person vermittelt,

auf die er sich bezieht. Das gilt auch für andere Objekte wie Tiere, Marken usw. Debus stellt diese Unterscheidung grafisch dar:

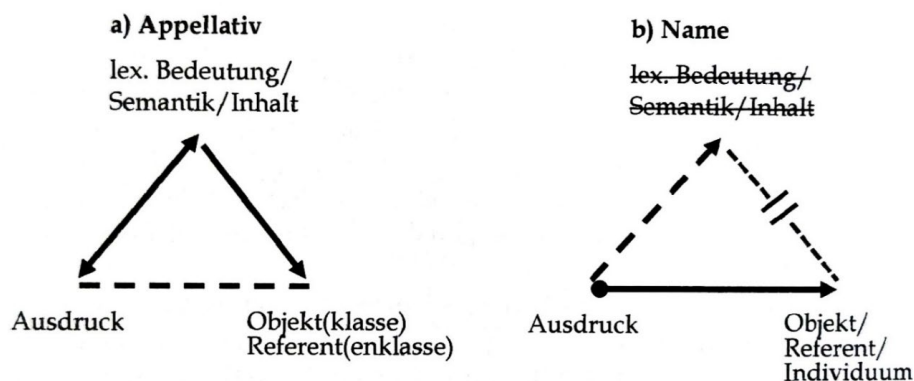


Abb. 1: Semiotische Bezeichnungsmodelle für a) Appellative und b) Namen (DEBUS 1980, 1985; nach NÜBLING / FAHLBUSCH / HEUSER 2015: 32)

Der Grafik zufolge lässt sich feststellen, dass die Eigennamen unmittelbar auf ein Objekt hinweisen. Die Appellative hingegen weisen in erster Linie auf ihre lexikalische Bedeutung und erst danach auf ein(e) Objekt(klasse) hin. Die gestrichelten Verbindungen zeigen inaktive Relationen, die durchgezogenen aktive. Die Grafik ergänzt die Feststellungen von Fleischer.

Anhand dessen lässt sich schlussfolgern, dass die Eigennamen eine besondere Wortart sind. Zu betonen ist, dass sie besondere Objekte kennzeichnen.

2. Einteilung von Eigennamen

2.1 Nach ihren Klassen

Eigennamen können in verschiedene Klassen eingeteilt werden. NÜBLING / FAHLBUSCH / HEUSER (2015: 104) stellen eine ontologische Klassifikation auf, die auf Belebtheits- und Animatizitätshierarchie zurückgreift. Die Namenklassen, die sie in ihrer Klassifikation in Betracht ziehen, sind:

- Anthroponyme,
- Zoonyme,
- Toponyme,
- Ergonyme,
- Praxonyme,
- Phänonyme.

Nach den Autoren der Klassifikation: Je höher in der Klassifikation eine Namenklasse genannt wurde, desto mehr kommt Individualität bzw. Belebtheit in dieser Klasse vor. Damit verbunden sind einige Eigenschaften. Die drei ersten Klassen sind kaum übersetzbar und

umfassen eher wenig Gattungseigennamen.² Bei den drei letzteren hat man es mit einem umgekehrten Fall zu tun.

Eine andere Klassifikation wurde von Ilona KROMP (2008: 59–68) erstellt. Ihre Klassifikation bezieht sich auf fiktionale Namen, die in literarischen Texten auftreten:

- authentische Namen,
- fiktive Namen,
 - sprechende Namen,
 - klangsymbolische Namen.

Die sprechenden Namen charakterisieren ihre Namensträger (z. B. *Nebelmeer*). Bei den klangsymbolischen Namen sind die fonetischen Eigenschaften von Bedeutung, z. B. dt. *Kräx* → poln. *Kreks* (KROMP 2008: 62–68).

2.2 Nach ihren Funktionen

DOMACIUŁ-CZARNY (2015) nennt in ihrer Abhandlung über die Eigennamen in Fantasy-Texten und -Spielen folgende Funktionen:

- identifikativ-differenziale Funktion,
- lokalisierende Funktion:
 - in Zeit,
 - in Raum,
- informative (auch didaktische) Funktion,
- semantische Funktion,
- soziologische Funktion,
- expressive Funktion,
- intertextuelle Funktion.

ELSEN (2007: 154) ist der Meinung, dass die identifikative Funktion „Grundfunktion eines jeden Namens [ist]“, deswegen wird diese Funktion in der Analyse nicht in Betracht gezogen.

Eine weitere Klassifikation stellt KROMP (2008) dar. Einige sind gleich bzw. ähnlich den von Domaciuk-Czarny genannten Funktionen:

- klassifizierende Funktion,
- lokalisierende Funktion:
 - in Zeit,
 - in Raum,
- charakterisierende Funktion,
- expressive Funktion,
- anspielende Funktion,
- didaktische Funktion.

² Diese Bezeichnung bedeutet, dass ein Eigenname aus Appellativen besteht, z. B. *Hotel Continental* (NÜBLING / FAHLBUSCH / HEUSER 2015: 105).

Die oben genannten Funktionen beziehen sich vor allem auf die in literarischen bzw. erzählerischen Texten auftretenden Eigennamen. An dieser Stelle ist der narrative Charakter von Videospielen zu erwähnen, weil Eigennamen zu dem erzählenden Teil des Spiels gehören. *Destiny 2* erzählt eine Geschichte, deswegen können die Eigennamen aus diesem Spiel so betrachtet werden, als ob sie aus einem literarischen Text stammen würden.

3. Zur Übersetzbarkeit von Eigennamen

Angesichts der Einzigartigkeit von Eigennamen werden sie auch anders als andere Wortarten behandelt. NÜBLING / FAHLBUSCH / HEUSER (2015: 42) betonen, dass Eigennamen in der Regel unübersetzbar sind. Mit Hinweis auf BACK (1991) schreiben sie über die sog. interlinguale Allonymie, was bedeutet, dass Eigennamen nicht übersetzt werden, sondern dass sie ihre Entsprechungen in verschiedenen Sprachen haben, z. B. dt. *Karl*, frz./engl. *Charles* und poln. *Karol*. Dieses Phänomen bezeichnet Back als ‚Namenbündel‘. Es ist der Fall bei Eigennamen, die nicht aus Appellativen bestehen. Die Eigennamen, die aus Appellativen bestehen, können nach NÜBLING / FAHLBUSCH / HEUSER (2015: 43) in gewissem Sinne übersetzt werden, indem die einzelnen Komponenten durch ihre Entsprechungen in der Zielsprache ersetzt werden. Sie bezeichnen dieses Phänomen als ‚Namenübersetzung‘ bzw. ‚Wortübereinstimmung‘. Als Beispiel kann der Name *Schwarzwald* dienen, der ins Englische als *Black Forest* übertragen wurde.

Es gibt verschiedene Wiedergabemethoden von Eigennamen. Sie unterscheiden sich von Übersetzungsverfahren hinsichtlich ihrer Charakteristik. Einige mögliche Strategien nennt HEJWOWSKI (2004: 92–93):

- Reproduktion (Originalfassung),
- Anpassung des ausländischen Eigennamens an die Erfordernisse der Zielsprache,
- Transkription des ausländischen Eigennamens,
- Ersetzen des Eigennamens (z. B. durch ein anerkanntes, erfundenes oder überhaupt nicht äquivalentes Wort),
- Weglassen des Eigennamens.

Erwähnenswert sind hier die Strategien von COSTALES (2012):

- Einbürgerung und Verfremdung,
- Keine Übersetzung,
- Transkreation (Neuerstellung eines Eigennamens zwecks Anpassung an den Bildschirm beim Spielen),
- Wörtliche Übersetzung,
- Treue gegenüber der Quelle (wenn ein Spiel eine Adaptation eines Buches etc. ist).

Sie wurden zwar bezüglich des Übersetzungsverfahrens im Allgemeinen genannt, aber WŁODOWSKA (2021: 221–222) verwendete sie in ihrer Analyse von Eigennamen aus dem Videospiel *The Elder Scrolls V: Skyrim* (2011).

4. Zur Wiedergabe von Eigennamen aus *Destiny 2* und *Assassin’s Creed Valhalla*

4.1 Kurz zu *Destiny 2* und *Assassin’s Creed Valhalla*

Wie bereits in 2.2 erwähnt wurde, können die beiden Videospiele aufgrund der in ihnen dargestellten Geschichten zum literarischen Genre *fantasy* gezählt werden. Deswegen können die in ihnen auftretenden Eigennamen wie Eigennamen aus *fantasy*-Werken betrachtet werden. *Destiny 2* kann außerdem als *science fantasy* bezeichnet werden, weil es die Eigenschaften von *sci-fi* und *fantasy* verbindet.³ *Assassin’s Creed Valhalla* kann genauer als *historical fantasy* bezeichnet werden, weil das Spiel eine in der realen Wikinger-Zeit angesiedelte Geschichte mit Elementen von *fantasy* enthält.⁴ Aus diesem Grund kann man einige Eigennamen aus *Assassin’s Creed Valhalla* wie historische Namen behandeln, denn manche Figuren in diesem Spiel sind authentischen Personen nachgebildet.

4.2 Beispiele und Vergleich

Der Vergleich berücksichtigt drei Sprachen: Englisch, Deutsch und Polnisch. Englisch ist die Ausgangssprache für die beiden Spiele, während Deutsch und Polnisch die Zielsprachen sind. Bei den Eigennamen, die in der Analyse berücksichtigt werden, handelt es sich um Anthroponyme und Toponyme.

4.2.1 Anthroponyme

Tab. 1: Anthroponyme aus *Destiny 2* und *Assassin’s Creed Valhalla* (eigene Bearbeitung)

<i>Destiny 2</i>		
Engl.	Dt.	Poln.
Saint-14	Der 14. Heilige	Święty-14
Savathûn	Savathûn	Savathûn
The Witch Queen	Die Hexenkönigin	Królowa-Wiedźma
<i>Assassin’s Creed Valhalla</i>		
Eivor	Eivor	Eivor
Aelfred the Great	Ælfred der Große	Aelfred Wielki
Ivar the Boneless	Ivar der Knochenlose	Ivar bez Kości

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Science_fantasy [23.04.2024].
⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Historical_fantasy [23.04.2024].

Savathûn ist ein Rufname, der in beiden Zielsprachen mit seiner Originalfassung übereinstimmt. Der mögliche Grund dafür kann sein, dass er keine eigentliche Bedeutung und keine Entsprechung in den Zielsprachen hat.

The Witch Queen ist ein Beiname von *Savathûn*, dessen Funktion charakterisierend ist. In den drei Sprachen hat man es mit Kopulativkomposita zu tun, weil beide Komponenten gleichgeordnet sind. Der Beiname besteht aus zwei Appellativen, die durch ihre wörtlichen Entsprechungen in der jeweiligen Sprache ersetzt wurden. Angesichts der Gleichordnung der beiden Komponenten ist festzustellen, dass sie austauschbar sind. Nichtsdestoweniger entschieden sich die Übersetzer für solche Reihenfolgen, was mit dem sprachlichen Usus und dem Klang der Fassungen in ihren Sprachen verbunden sein kann. Alle diese Versionen stellen in jedem Fall *Savathûn* dar als die Königin, die eine Hexe ist, oder umgekehrt als eine Hexe, die Königin ist.

Saint-14 ist ein Rufname einer der Hauptfiguren und hat eine charakterisierende Funktion. Die Zahl bedeutet, wie oft das Gedächtnis von *Saint-14* resettet wurde. Das Schema Name-Zahl trifft auch auf einige andere Eigennamen in *Destiny 2* zu. In der polnischen Fassung wurde das Schema beibehalten. Die deutsche Version unterscheidet sich davon. Das Schema wurde durch die Benutzung der Ordinalzahl verändert, was zum Missverständnis in der Bedeutung des Eigennamens führen kann. Diese Version kann den Eindruck erwecken, als ob es im Spiel mehr Heilige gäbe und dieser der vierzehnte Heilige wäre.

Eivor und *Ivar* sind nordische Vornamen, die keine Entsprechungen in den beiden Zielsprachen haben. Sie haben ebenfalls keine Entsprechung im Englischen, es ist also möglich, dass das der Grund für die ausgebliebene Übertragung ist. *Aelfred* ist ein Vorname althochdeutscher Herkunft. In diesem Kontext ist jedoch klar, dass *Aelfred the Great* ein realer angelsächsischer König war. In den Zielsprachen wurde die appellativische Periphrase *the Great* durch ihre Entsprechungen ersetzt. Interessant ist, dass der Vorname in der deutschen Fassung in seiner Form aus dem 9. Jh. vorkommt, nämlich mit dem Buchstaben ‚Æ‘, der sowohl in der englischen als auch in der polnischen Fassung angepasst wurde, obwohl man im Englischen von einer Anpassung an die Erfordernisse des heutigen Englisch sprechen kann und es im Polnischen ein Äquivalent für diesen Vornamen, nämlich *Alfred*, gibt. *Ivar* der Knochenlose war auch eine authentische Gestalt, in deren Fall die appellativische Periphrase *the Boneless* durch ihre deutsche bzw. polnische Entsprechung ersetzt wurde. Bemerkenswert ist der sprachliche Unterschied. Im Englischen und Deutschen gibt es Suffixe, die den Mangel an etwas bedeuten: engl. ‚-less‘ und dt. ‚-los‘, wodurch die Periphrasen in diesen Sprachen in Form substantivierter Adjektive vorkommen. In der polnischen Version tritt eine Nominalphrase mit der dem Suffix ‚-less‘ gleichbedeutenden Präposition ‚bez‘ auf. *Eivor* war eine fiktive Figur. *Ivar* der Knochenlose und *Aelfred* der Große waren reale Personen aus den Wikinger-Zeiten, wodurch die Funktion ihrer Namen als zeitlich-lokalisierend bezeichnet werden kann. Der Vorname *Eivor* hat in diesem Fall lediglich eine identifizierende Funktion.

4.2.2 Toponyme

Tab. 2: Toponyme aus *Destiny 2* und *Assassin's Creed Valhalla* (eigene Bearbeitung)

<i>Destiny 2</i>		
Engl.	Dt.	Poln.
Hub for Emergency Logistics and Maneuvers (H. E.L. M.)	Hauptzentrale für Einsatzlogistik und Manöver (H. E.L. M.)	Ośrodek Krytycznych Operacji i Procedur (OKOP)
Tangled Shore	Wirrbucht	Splątany Brzeg
European Dead Zone (EDZ)	Europäische Todeszone (ETZ)	Europejska Martwa Strefa (EMS)
<i>Assassin's Creed Valhalla</i>		
North Sea	Englandshaf	Morze Północne
East Anglia	East-Engla	Wschodnia Anglia
Norway	Nordvege	Norwegia

Hub for Emergency Logistics and Maneuvers ist das Militärzentrum, das für die Planung und Durchführung von Kriegshandlungen bestimmt ist. Das Toponym hat charakterisierende und räumlich-lokalisierende Funktionen, weil es sowohl das Zentrum beschreibt als auch auf einen bestimmten Ort verweist. Der englische Name wurde nicht wörtlich übertragen, weil die translatorische Dominante hier in der Bildung eines Akronymes besteht. In der deutschen Fassung gelang es, dasselbe Akronym beizubehalten, was in der polnischen Fassung nicht der Fall ist. Alle diese Akronyme haben eine gewisse militärische Bedeutung: Das englische Lexem *helm* bedeutet ‚Steuer‘, was so interpretiert werden kann, dass die Befehle von diesem Ort aus durch ein Kommando erlassen werden. Das deutsche Lexem *Helm* hat eine andere Bedeutung als das gleichaussehende englische Lexem, weil es eine Bezeichnung für eine schützende Kopfbedeckung ist. Dieses Akronym kann so rezipiert werden, dass dieser Platz im Spiel ein Schutz für die Stadt ist. Im polnischen Lexem kann man etwas ganz Ähnliches erkennen. *Okop* bedeutet ‚Schützengraben‘, wodurch man diesen Eigennamen so verstehen kann, dass mithilfe dieses Platzes die Stadt im Fall eines Angriffs verteidigt werden kann. Interessant ist, dass sowohl das englische als auch das deutsche Akronym Punkte haben. Normalerweise gibt es keine Punkte bei Akronymen. Es dürfte eine stilisierende Bearbeitung sein.

Tangled Shore ist ein fiktiver Name eines auf der Realität basierenden Ortes, der sich in dem Asteroidengürtel zwischen Mars und Jupiter befindet. Die Wirrbucht ist ein Gebiet, in dem Gesetzlosigkeit herrscht, das von vielen sich gegenseitig bekämpfenden Rassen bewohnt sowie durch ein Verbrechersyndikat regiert wird. Deshalb kann die Funktion dieses Namens als charakterisierend und räumlich-lokalisierend bezeichnet werden. In der englischen Fassung ist der Name eine Nominalphrase, die ins Polnische wörtlich übertragen wurde.

Die deutsche Version ist ein Determinativkompositum. Das Adjektiv ‚wirr‘ ist eine der möglichen Entsprechungen des Adjektivs *tangled*. Anders verhält es sich mit dem Wort ‚Bucht‘, das von dem Wort *shore* semantisch abweicht. Ein lexikalisches Äquivalent für das zweite Wort wäre ‚Ufer‘. Es dürfte sein, dass der deutsche Übersetzer durch eine solche Maßnahme eine andere Perspektive dieses Ortes zeigen wollte.

Ein weiterer Ortsname ist *European Dead Zone*. Es ist ein fiktionaler Ort im zukünftigen Europa, der seinen Namen einer Katastrophe verdankt. Dieser Name hat sowohl eine charakterisierende (*dead zone*) als auch eine räumlich-lokalisierende (*European*) Funktion. Die polnische Fassung besteht aus den polnischen Entsprechungen der englischen Wörter. Genauso verhält es sich mit der deutschen Fassung, doch wurde die Nominalphrase (*dead zone*) durch ein Determinativkompositum (‚Todeszone‘) ersetzt.

North Sea ist ein Meeresname, der eine räumlich-lokalisierende Funktion hat. In der polnischen Version von *Assassin's Creed Valhalla* gibt es ein anerkanntes Äquivalent, nämlich *Morze Północne*. Interessant ist die Fassung in der deutschen Lokalisation des Spiels. *Englandshaf* ist eine alte Benennung der Nordsee, deren wörtliche Bedeutung ‚das englische Meer‘ ist. Es leitet sich vom Altisländischen ab, das unter den modernen nordischen Sprachen aufgrund der Trennung der Insel vom europäischen Kontinent dem Altnordischen am nächsten steht. Deshalb kann festgestellt werden, dass dieser Eigenname in der deutschen Lokalisierung des Spiels ebenfalls eine zeitlich-lokalisierende Funktion hat, weil er auf die Wikinger-Zeiten hinweist.

East Anglia ist der Name eines Gebiets in Ostengland, der ebenfalls eine räumlich-lokalisierende Funktion hat. In der polnischen Version des Spiels gibt es ein anerkanntes Äquivalent, das *Wschodnia Anglia* lautet. Die deutsche Fassung *East-Engla* stammt aus dem Altenglischen und bedeutet wörtlich ‚Ostengland‘. Die originelle Form dieser alten Benennung ist ‚East-enge‘, also war der Name mit keinem Bindestrich getrennt. Außerdem ist hinzuzufügen, dass die Form *Engla* eine Genitivform des Wortes *Engle* ist. Es dürfte ein stilistisches Mittel sein, da die Genitivform dem heutigen Namen ‚England‘ ähnlicher ist und der Bindestrich bei der Erkennung der einzelnen Teile von *Eastengle* hilft. Der Rückgriff auf die alte Benennung hat zusätzlich eine zeitlich-lokalisierende Funktion.

Der gleiche Fall ist beim Landesnamen *Norway* festzustellen, dessen Funktion räumlich-lokalisierend ist. Die polnische Entsprechung *Norwegia* ist der gegenwärtige Name. Die in der deutschen Lokalisierung auftretende Benennung *Nordvege* kommt aus dem Altnordischen und deren Bedeutung ist ‚Nordweg‘. Diese Form hat ebenfalls eine zeitlich-lokalisierende Funktion.

5. Schlussfolgerungen

Das erste Ziel der Analyse war zu zeigen, welche Übertragungsmethoden zur Lokalisierung der Spiele verwendet wurden und welche Funktionen die Eigennamen in der Ausgangssprache und in den Zielsprachen haben. Das zweite Ziel war die Untersuchung des Aufbaus der Eigennamen. Es sei daran erinnert, dass beide Spiele Elemente von *fantasy* enthalten, wobei das eine auf Geschichte und das andere auf *sci-fi* basiert.

Aus dieser kleinen Gruppe von Eigennamen lassen sich folgende Schlüsse ziehen:

- Ungeachtet der *fantasy*-Elemente gibt es in *Assassin's Creed Valhalla* mehr authentische Eigennamen, da das Spiel auf historischen Ereignissen basiert. Sie werden hauptsächlich durch ihre anerkannten Entsprechungen ersetzt – mit Ausnahme der deutschen Version, die eine historische Stilisierung aufweist.
- In der polnischen Version des Spiels wird die Form *Aelfred* verwendet, obwohl die polnische Entsprechung *Alfred* lautet, was ebenfalls als historische Stilisierung betrachtet werden kann. Appellativische Periphrasen werden wörtlich übertragen. Außerdem bestehen die Namen in diesem Spiel in der Regel nicht aus Appellativa.
- In *Destiny 2* gibt es vor allem Namen, die aus Appellativen bestehen. Diese werden wortwörtlich mit Äquivalenten aus den jeweiligen Sprachen übertragen. Die Ausnahmen sind die Namen *Savathûn* und *Eivor*, die keine Appellativa sind und in ihrer ursprünglichen Form belassen wurden, da es für diese keine Entsprechungen gibt.
- Die Eigennamen aus *Destiny 2* haben eher eine charakterisierende / sprechende Funktion, während die Eigennamen aus *Assassin's Creed Valhalla* eher räumlich- und zeitlich-lokalisierende Funktionen haben.
- Die Eigennamen, die im Spiel auftreten, hängen vom Genre des Spiels und der Geschichte ab, die im Spiel erzählt wird. In *Destiny 2* sind es erfundene Namen, während sie in *Assassin's Creed Valhalla* auf der Geschichte basieren.
- Der Inhalt des Spiels bedingt die Technik der Wiedergabe von Eigennamen.

Weitere Forschungen in diesem Bereich könnten auch andere Arten von Eigennamen und andere Spielgenres berücksichtigen.

Bibliographie

- DEBUS, Friedhelm (2012): *Namenkunde und Namensgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt.
- DOMACIUK-CZARNY, Izabela (2015): *Nazwy własne w przestrzeni literackiej i wirtualnej typu fantasy* [Eigennamen im literarischen und virtuellen Fantasy-Raum]. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- DPG (2000) = ENGEL, Ulrich et. al.: *Deutsch-polnische kontrastive Grammatik*. Warszawa: PWN.
- ELSEN, Hilke (2007): Die Aufgaben der Namen in literarischen Texten – Science Fiction und Fantasy. In: HAUBRICHS, Wolfgang (Hg.): *Genealogische Diskurse*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 151–163.
- GÓRNY, Wojciech (1957): Zagadnienie polskiej gramatyki onomastycznej [Zur Frage der polnischen onomastischen Grammatik]. In: „Język polski“ 37 (3), 174–178.
- HEJWOWSKI, Krzysztof (2004): *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu* [Kognitiv-kommunikative Übersetzungstheorie]. Warszawa: PWN.
- HELBIG, Gerhard / BUSCHA, Joachim (2001): *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin / München: Langenscheidt.
- HELMBRECHT, Johannes / NÜBLING, Damaris / SCHLÜCKER, Barbara (2017): Einleitung. In: „Linguistische Berichte“ 23, 5–11.

- KALETA, Zofia (1998): Gramatyka nazw własnych [Grammatik der Eigennamen]. In: RZETELSKA-FELESZKO, Ewa (Hg.): *Polskie nazwy własne. Encyklopedia* [Polnische Eigennamen. Enzyklopädie]. Warszawa / Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN, 37–44.
- KEMPF, Luise / NÜBLING, Damaris / SCHMUCK, Mirjam (2020): Warum eine Linguistik der Eigennamen? In: Dies. (Hg.): *Linguistik der Eigennamen*. Berlin: De Gruyter, 1–18.
- KOLDE, Gottfried (1995): Grammatik der Eigennamen (Überblick). In: EICHLER, Ernst et. al. (Hg.): *Namenforschung / Name Studies / Les Noms Propres*. Berlin: De Gruyter, 400–408.
- KOSS, Gerhard (2002): *Namenforschung. Eine Einführung in die Onomastik*. Tübingen: Niemeyer.
- KROMP, Ilona (2008): *Eigennamen in der deutschen und polnischen Kinderliteratur unter textlinguistischem und translatorischem Aspekt*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- NÜBLING, Damaris / FAHLBUSCH, Fabian / HEUSER, Rita (2015): *Namen. Eine Einführung in die Onomastik*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- WALCZAK, Bogdan (2017): Rola nazw własnych w języku i kulturze [Die Rolle der Eigennamen in Sprache und Kultur]. In: „Onomastica“ 64 (2), 27–34.
- WŁODOWSKA, Zuzanna (2021): Wybrane toponimy w rosyjskim przekładzie gry *The Elder Scrolls V: Skyrim* [Ausgewählte Toponyme in der russischen Übersetzung von *The Elder Scrolls V: Skyrim*]. In: „Przegląd Rusycystyczny“ 1 (173), 218–232.

Ludografie

- Bungie (2017–2024): *Destiny 2* (samt Erweiterungen davon). USA: Activision/Bungie.
- Ubisoft (2020–2022): *Assassin's Creed Valhalla* (samt Erweiterungen davon). Frankreich: Ubisoft.

Internetquellen

- https://en.wikipedia.org/wiki/Science_fantasy [23.04.2024].
- https://en.wikipedia.org/wiki/Historical_fantasy [23.04.2024].

Gdańsk 2024, Nr. 50/51

Luisa Loreng

RWTH Aachen University

<https://orcid.org/0009-0009-3826-0514>

Spontschbob und die Minjens. Wie die Auseinandersetzung mit englischer Schriftsprache im Internet die Schreibkenntnisse des Online-Wortschatzes von Grundschulern beeinflusst

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.10>

Die Autorin beschäftigt sich mit der Frage nach den Einflüssen der englischen Schriftsprache im Internet auf die Schreibkenntnisse des Online-Wortschatzes von GrundschulernInnen. Es handelt sich um eine exemplarische empirische Untersuchung, die mithilfe eines Diktats, welches sowohl alltägliche deutsche als auch Online-Begriffe der englischen Sprache beinhaltet, die Rechtschreibkenntnisse in beiden Gebieten im Vergleich herausstellt. So soll ein Zusammenhang zwischen Nutzung der Online-Medien und Schreibkenntnissen hergestellt werden. Es zeigt sich, dass die Ergebnisse zwischen den einzelnen SchülerInnen zwar stark variieren, aber insgesamt ein klarer Zusammenhang zwischen Kontakt mit der englischen Sprache im Internet und der verbesserten Rechtschreibung ebendieser Begriffe zu erkennen ist.

Schlüsselwörter: Online-Medien, Internet, Schriftspracherwerb, Fremdsprachendidaktik, Orthographie

Spontschbob and the Minjens. How exposure to English writing on the internet influences the writing skills of primary school students' online vocabulary. The author deals with the question how the daily use of English written language on the internet influences German elementary school students' orthography of the online vocabulary. This is done by an exemplary empirical study that can be assigned to foreign language didactics. The study uses a dictated text containing everyday German vocabulary and chosen English terms from the online lexis to show the connection between the use of online media and spelling. One can see that the results vary strongly among different students, but all in all there is a clear correlation between contact with the English language on the internet and a better orthography of these terms.

Key words: online media, internet, acquisition of written language, foreign language didactics, orthography

Hintergrund und Motivation

Digitale Medien gewinnen in der Gesellschaft seit einigen Jahren stetig an Einfluss und bestimmen in großen Teilen unseren Alltag. Sie wirken sich auf den Arbeitsalltag, viele Freizeitaktivitäten und auch auf das Bildungswesen aus. Dabei ist den Online-Medien bereits in der Entwicklung von Kindern eine große Rolle zuzuschreiben. So nutzen 21% der Kinder schon im Alter von sieben bis zehn Jahren in ihrer Freizeit täglich ein Tablet, 23% ein Smartphone und 12% einen Laptop oder PC (Statista 2019).

Nicht zuletzt wegen der Corona-Pandemie werden auch in der Schule immer häufiger digitale Medien verwendet, um den bestmöglichen Lernerfolg zu erzielen. So sollen sie „besonders gut geeignet [sein], um problemorientiertes, kooperatives und selbstständiges Lernen zu unterstützen“ (BREITER / WELLING / STOLPMANN 2010: 11). Um aber die beiden Bereiche Schul- und Freizeitmediennutzung miteinander zu verbinden, stellt sich die Frage, ob auch die Beschäftigung mit Online-Medien in der Freizeit einen positiven Einfluss auf die Schulbildung, beispielsweise durch den Erwerb der englischen Sprache, hat, und so die Mehrsprachigkeit im Kontext der digitalen Medien gefördert wird.

Fragestellung und Methodik

Um diese Thematik genauer zu erforschen, wird im Folgenden die nachstehende Fragestellung behandelt: Fördert die Auseinandersetzung mit englischer Schriftsprache im Internet die Schreibkenntnisse des Online-Wortschatzes von Grundschulern? Diese Fragestellung wird durch eine exemplarische empirische Untersuchung näher beleuchtet. Dabei werden die Rechtschreibkenntnisse der Kinder anhand eines eigens konzipierten Diktats überprüft. Es sollen 26 ausgewählte englische Begriffe, die aus dem Medienalltag von Grundschulern entnommen werden, im Kontext mit weiteren 66 deutschen, alltäglicheren Begriffen, abgefragt werden, um so Zusammenhänge zwischen der Rechtschreibung beider Kategorien herstellen zu können (s. Anhang, 4.2).

Zielsetzung und These

Das Ziel der Arbeit ist es, einen realistischen Eindruck von den Schreibkenntnissen der Kinder in Bezug auf die gewählten englischen Begriffe zu erhalten und eventuell auch Muster in den Ergebnissen zu erkennen. Es soll die potenzielle Verbindung zwischen der Nutzung von digitalen Medien in der Freizeit und der Schulbildung, spezifischer bezüglich der Rechtschreibkenntnisse der SchülerInnen, näher untersucht werden.

Die These lautet, dass sich die Resultate zwischen den einzelnen SchülerInnen sehr unterscheiden werden. Es dürfte klar erkennbar sein, welche SchülerInnen viel Zeit mit Online-Medien verbringen, und dass diese auch sicherer in der Rechtschreibung der Begriffe sind als andere.

Es ist zu vermuten, dass verschiedene Eltern unterschiedliche Herangehensweisen an das Ausmaß und die Auswahl des Medienkonsums ihrer Kinder haben, sodass einige SchülerInnen die gewählten (englischen) Begriffe in ihren alltäglichen Sprachgebrauch aufgenommen und andere diese, wenn überhaupt, selten gehört haben. Anzumerken ist jedoch, dass eine direkte Korrelation zwischen Schreibung der Begriffe und der individuellen Mediennutzung nicht belegt werden kann, da weder die Mediennutzung untersucht wurde, noch auszuschließen ist, dass die Begriffe den Kindern in Form von beispielsweise Merchandise-Produkten, Büchern oder Zeitschriften auch in analoger Form im Alltag begegnen.

Unter der Voraussetzung allerdings, dass die Kinder mit den Begriffen vertraut sind und diese, wie in der Fragestellung erläutert, in ihrem Alltag häufig bewusst und unbewusst

ausgeschrieben vor sich sehen und lesen, ist davon auszugehen, dass definitiv ein positiver Einfluss auf die Rechtschreibung dieser zu erkennen sein wird.

Es ist zu erwarten, dass die Rechtschreibung der deutschen Begriffe nicht unbedingt auch die Rechtschreibung der englischen Begriffe beeinflusst, sondern dass die Ergebnisse der englischen Begriffe eher vom Ausmaß des Medienkonsums als von den sonstigen Rechtschreibkenntnissen abhängen.

Einordnung in den wissenschaftlichen Kontext

Bezüglich des Online-Medieneinflusses auf die Schreibkenntnisse der GrundschülerInnen gibt es zwar bereits Studien, allerdings kommen diese häufig zu keinen klaren Ergebnissen oder widersprechen sich sogar gegenseitig (vgl. KUHN 2023: 1).

So schrieb Annette Kuhn vom Deutschen Schulportal der Robert Bosch Stiftung:

„Eine Auswertung der PISA-Ergebnisse von 2012 hat zum Beispiel gezeigt, dass Kinder in den meisten Ländern schlechtere Leseleistungen zeigten, wenn sie zu Hause einen Computer für schulische Zwecke verwendeten. Nur in den Niederlanden war das offenbar nicht so. Andere Studien in den USA und Irland wiesen hingegen nach, dass Schülerinnen und Schüler signifikant bessere Leseleistungen erbrachten, wenn sie den Computer verwendeten, um E-Mails zu schreiben oder zu surfen. Nutzten sie den Computer zum Spielen, Filmeschauen oder Chatten, verschlechterten sich ihre Leseleistungen allerdings.“ (KUHN 2023: 1)

In dieser exemplarischen Studie soll somit gezeigt werden, dass auch die freizeitliche Mediennutzung einen schulischen Vorteil in bestimmten Bereichen liefern kann. Aus diesem Grund erscheint die Untersuchung in diesem Bereich besonders interessant, mit der Hoffnung, im kleinen Rahmen einen Beitrag zum Gesamtbild des Einflusses von Online-Medien leisten zu können.

Zu Online-Medien und ihrer Sprache

Entwicklung und Geschichte

Zunächst stellt sich die Frage, wie das Internet überhaupt so schnell ein solch bedeutungsvoller Teil der Gesellschaft geworden ist. Seit vor über fünfzig Jahren eine Gruppe von Physikern vier Universitäten in Kalifornien vernetzen wollte, hat sich einiges verändert (SIEVER et al. 2005: 1). Im Jahr 1990 wurde das Projekt World-Wide Web mit der Öffentlichkeit geteilt und gewann nach kleinen Startschwierigkeiten schnell an Aufmerksamkeit (vgl. MÜNZ 2009). Mit dem Internet veränderte sich auch die Sprache. Wikipedia beschreibt mit dem Begriff „Netzsargon“ oder auch Internet-Slang

„eine nicht standardisierte oder inoffizielle Form der Sprache, die von Internetnutzern zur Kommunikation untereinander verwendet wird. Da sich Netzsargon ständig ändert, ist eine einheitliche Definition schwierig“ (Netzsargon, Wikipedia 2024: 1).

„Aus medienlinguistischer Perspektive ist das Internet ein Medium, das die Funktionsbereiche schriftsprachlichen Handelns deutlich erweitert hat“ (STORRER 2020: 2). Begriffe wie „downloaden“, „online“, „offline“ oder „Update“ sind für viele Menschen ein fester Bestandteil der Alltagssprache. Seinen Ursprung fand das Netzsargon dabei zum Teil in SMS – kurzen Textnachrichten, bei denen früher jeder Buchstabe zählte. Praktische Abkürzungen wie „omg“, „lol“ und „CU“ halten sich bis heute, vor allem in den Chats der jüngeren Generationen (vgl. LUCA 2023).

Da das Internet häufig auch zur internationalen Kommunikation genutzt wird, wird hier meist auf die Weltsprache Englisch zurückgegriffen. Aber nicht nur in Chats ist das der Fall. Auch Film- und Spieltitel, Namen von Charakteren oder Buttons und Funktionen werden oft nicht ins Deutsche übersetzt.

Weitere Besonderheiten des Netzsargons sind zum einen, dass „gesellschaftliche Relevanz, Aktualität und Engagement für das Anliegen der Community“ (STORRER 2020: 2) mehr Beachtung bekommen als eine korrekte Rechtschreibung oder Grammatik. Zusätzlich werden durch das Fehlen von Mimik und Gestik, die nicht wie bei der Face-to-face-Kommunikation direkt übertragen werden können, in textueller Form auch Emotionen und Gefühle mitgeteilt.

Gesellschaftliche Relevanz von Online-Medien

Kommunikation findet immer vermehrter digital statt. Schon im Alter von zehn bis elf Jahren gaben 20% der Kinder in einer Umfrage an, über Textnachrichten Kontakt zu ihren FreundInnen zu halten (vgl. Statista 2019: 15). Eine weitere Umfrage zu den genutzten Kommunikationskanälen zeigte, dass im Alter von sechs bis neun Jahren 44%, im Alter von zehn bis 13 Jahren sogar 93% Textnachrichten schreiben und chatten, und in der älteren Altersgruppe 75% Bilder oder Storys posten. Kinder sind also schon früh vielen Einflüssen und somit auch der englischen Sprache im Internet ausgesetzt.

Pädagogische und bildungsbezogene Auswirkungen

Online-Medien finden auch als didaktische Lernmittel immer mehr Anwendung. Sie machen es möglich, selbstständiger und individuell im eigenen Tempo zu lernen (vgl. BREITER et al. 2010: 14f.) und boten zum Beispiel während der Corona-Pandemie viele Optionen, ohne die direkte Präsenz einer Lehrkraft Lerninhalte zu verstehen, zu üben und auch in Kontakt mit den SchülerInnen zu bleiben.

Diese Entwicklung ist als ein Bestandteil der gesellschaftlichen Digitalisierung zu sehen. BREITER et al. schreiben von einer „Verschränkung der Medien mit allen Formen gesellschaftlichen Handelns und kultureller Sinngebung“, die im Bildungssystem dazu führt, dass die Schule den SchülerInnen „instrumentelle, kreative und kritisch-reflexive Nutzung der [digitalen] Medien“ beibringen soll (BREITER et al. 2010: 11).

Umgang von Kindern mit Online-Medien

Für die SchülerInnen selbst steht im Umgang mit Online-Medien vermutlich eher der Spaß als das effektive Lernen im Vordergrund. „Digitale Spiele“ sind bei einem Viertel der Jungen in einer Umfrage die beliebteste Freizeitaktivität, „Handy / Smartphone und Internet nutzen“ sind bei Mädchen und Jungen mit zehn beziehungsweise 16% bewertet (Statista 2019: 5).

85% der Eltern gaben an, dass „Serien, Filme oder Videos“ mehrmals in der Woche von ihren Kindern genutzt werden, als beliebtestes Medium noch vor Musik oder Büchern (Statista 2019: 8).

Die beliebteste Internetaktivität ist „Filme/Videos/Serien/Sendungen anschauen“, was von 25% der Kinder täglich und von weiteren 46% ein-/mehrmals pro Woche ausgeführt wird (vgl. Statista 2019: 45).

Schriftspracherwerb bei Grundschulern

Unter Schriftspracherwerb ist laut dem Bildungsserver Rheinland-Pfalz der „Entwicklungs- und Lernprozess zu verstehen, der bereits lange vor der Einschulung beginnt und der in zeitlich und qualitativ unterschiedlichen Stufen verläuft“ (BLUMHAGEN 2019). Wichtig sind hierbei „[neben] visuelle[r] und auditive[r] Wahrnehmung [und] Gedächtnisfaktoren [auch] die phonologische Bewusstheit und die Einsicht in das alphabetische Prinzip der Sprache“ (ebd.)

Es gibt viele Möglichkeiten, die Entwicklung der Schriftsprache von Kindern zu zeigen (vgl. KRONER / PESCHEL 2004: 1). Im Folgenden werden zwei Modelle näher erläutert:

Stufenmodell nach Renate Valtin (2000)

Renate Valtin teilte den Rechtschreiberwerb in sechs verschiedene Stufen ein. Auf Stufe Null findet lediglich eine „Kritzelschrift“ statt. Stufe eins umfasst dann die ersten „willkürliche[n] Schreibung[en]“, anschließend folgen erst „vorphonetische“ und dann „halbphonetische“ Schreibungen. In Stufe vier findet die „vollständige phonetische Abbildung“ statt, gefolgt von der „phonetische[n] Umschrift und erste[r] Verwendung[en] orthographischer Muster“. Auf der letzten, sechsten Stufe können die Kinder bereits „weitgehend korrekt [...] orthographische Muster [verwenden]“ (vgl. MEHLEM 2024: 72–73, Tab. 4.5).

Stufenmodell nach Uta Frith (1986)

Frith beschränkte sich wiederum auf nur drei Stufen, in denen die Kinder beim Schreiben und Lesen unterschiedliche Strategien anwenden. Zunächst wird in der Stufe der logographemischen Strategie durch „Einprägungen anhand visuell auffälliger Merkmale“ vorgegangen, sodass sogenannte „Gedächtnisbilder“ von den Ausschreibungen der Wörter entstehen.

In der zweiten Stufe wird die alphabetische Strategie genutzt, es findet ein erstes Verständnis der Phonem-Graphem-Korrespondenz statt, sodass nach und nach Laute mit Buchstaben beziehungsweise Phoneme mit Graphemen mental verbunden werden.

Anschließend wird die orthographische Strategie angewandt, bei der größere Wortbausteine automatisch erfasst und eingeordnet werden (vgl. HEGER 2018: 24f.).

Das phonologische Prinzip der Orthographie

Ein grundlegendes Prinzip der Orthographie, mit dem auch die GrundschülerInnen schon früh bekannt gemacht werden, ist das phonologische Prinzip: „Schreibe, wie du sprichst“ (vgl. STENSCHKE / BUSCH 2018: 68). Dies bildet zu Beginn des Schriftspracherwerbs die Grundlage, um die ersten Wörter bilden zu können. Durch das Lautieren der Wörter wird den Kindern so beigebracht, anhand der Annahme eines konstanten Verhältnisses von Phonemen und Graphemen aus den gesprochenen Lauten die Buchstaben als Bestandteile der Wörter zu bestimmen. Hierbei werden häufig auch Lauttabellen im Rückgriff auf das alphabetische Prinzip genutzt (vgl. GIRSHAUSEN 2022: 2). Diese Methode steht zwar teils auch unter Kritik, da sie weitere Prinzipien der Orthographie außer Acht lässt und nur bei lautgetreuen Wörtern zu einer korrekten Schreibung führt, ist aber dennoch häufig der Grundbaustein des Schreibenlernens (vgl. ebd.).

Die Nutzung von Online-Medien in Bildungs- und Freizeitkontext

Laut Breiter et al. „spielen digitale Medien in der Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen eine zentrale Rolle. Fernsehen, Internet, Computerspiele und Mobiltelefone sind ein integraler Bestandteil ihrer Alltagspraxis“ (BREITER / WELLING / STOLPMANN 2010: 11).

Es lässt sich sagen, dass mittlerweile auch im Bildungskontext Computer oder Tablets zum Lernen genutzt werden. Laut der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung gibt es „nachweislich [auch] Sendungen und Computerspiele, [...] mit deren Hilfe Kinder nachweislich lernen und aus denen sie viel sinnvolles Wissen ziehen“ (Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung 2024). Die Relevanz von Online-Medien in der Bildung ist somit eng mit dem gesellschaftlichen Stellenwert der Digitalität verbunden, der gesellschaftliche Wandel hin zur vermehrten Nutzung des Internets wirkt sich genauso auf die Schule aus (BREITER / WELLING / STOLPMANN 2010: 11).

Dass das Zusammenspiel der Mediennutzung im Unterricht und in der Freizeit die SchülerInnen stark beeinflusst, ist also klar. Aber wie genau dies in den einzelnen Disziplinen aussieht und inwiefern die Mediennutzung außerhalb der Schule dennoch der Schulbildung der Kinder in die Karten spielt, wird im Folgenden die Untersuchung zeigen.

Die empirische Untersuchung

Methodik und Aufbau

Zur genaueren Untersuchung der genannten Fragestellung wurde als Methodik ein selbst verfasstes Diktat gewählt. Dieses umfasste 92 Wörter, davon 26 englische Begriffe der Onlinesprache, die im Folgenden genauer untersucht werden, und 66 Begriffe aus dem alltäglichen Schreibsprachgebrauch der SchülerInnen, welche einen groben Eindruck der sonstigen Rechtschreibung bieten sollten.

Die Entscheidung, die Untersuchung in einer vierten Klasse durchzuführen, basiert darauf, dass das Rechtschreibniveau in der deutschen Sprache an diesem Punkt bereits vergleichsweise flüssig ist, die Englischkenntnisse jedoch noch weitgehend unzureichend sind, um die untersuchten Begriffe unabhängig von Medieneinflüssen als Teil des alltäglichen englischen Sprachgebrauchs sicher schreiben zu können (Staatsinstitut für Schulqualität und Bildungsforschung München 2024). So sollte sichergestellt werden, dass die Ergebnisse im Kontext des Medienkonsums betrachtet werden können und nicht als Ergebnis der bewussten Schreibung einer guten englischen Rechtschreibung zu bewerten sind.

Dennoch ist auch hier zu beachten, dass die Begriffe nicht ausschließlich im Medienkontext vorkommen, und ein vollumfänglicher Zusammenhang an dieser Stelle nicht nachgewiesen werden kann.

Auf dem Bogen, der zur Durchführung des Diktats zur Verfügung stand, befand sich auch eine Abfrage nach Alter und Geschlecht, um eventuelle Zusammenhänge zwischen den jeweiligen Leistungen und den Angaben herzustellen.

Es wurde entschieden, das Diktat durch die Lehrkraft in der gewohnten Unterrichtssituation durchführen zu lassen. So sollten die SchülerInnen möglichst unaufgeregt und routiniert sein, um die aussagekräftigsten Ergebnisse zu erhalten.

Es ist außerdem zu sagen, dass es sich um eine Schule im Essener Süden handelt, es sich also um ein eher privilegiertes Einzugsgebiet mit vielen akademikernahen Haushalten handelt, was eventuell auch Einfluss auf das Ergebnis haben könnte.

Auswertung der Ergebnisse

Die Ergebnisse werden im Folgenden zunächst strukturiert nach den einzelnen Begriffen ausgewertet. Anschließend werden die Leistungen in den gesamten Kontext eingeordnet und das Verhältnis von deutscher und englischer Rechtschreibung näher untersucht. Im Anhang sind alle Ergebnisse zusammengefasst in einer Tabelle zu finden.

Zunächst wurden die korrekt geschriebenen englischen und deutschen Begriffe erfasst und der Prozentsatz der SchülerInnen berechnet, die diese vollständig richtig geschrieben haben. Dabei wurde die Groß- und Kleinschreibung bewusst außer Acht gelassen, da es aufgrund von Markennamen sowie Namen und Alltagsbegriffen schwierig ist, eine klare Abgrenzung vorzunehmen.

Diagramm zur Anzahl der korrekten Schreibungen und Analyse ausgewählter Ergebnisse

Zur besseren Übersicht wurden zu den Ergebnissen der einzelnen englischen Begriffe Diagramme erstellt. Dabei wurde jeweils nur die vollständig richtige Schreibweise als korrekt gewertet. Die höchstmögliche Anzahl lag dabei bei 22 SchülerInnen, die den Begriff richtig schreiben, das Maximum, welches erreicht wurde, war mit 20 richtigen das Lexem „Level“.

Im Folgenden wird die Zahl der richtigen Schreibungen genauer erläutert und auch auf alternative Schreibungen und Grenzfälle eingegangen.

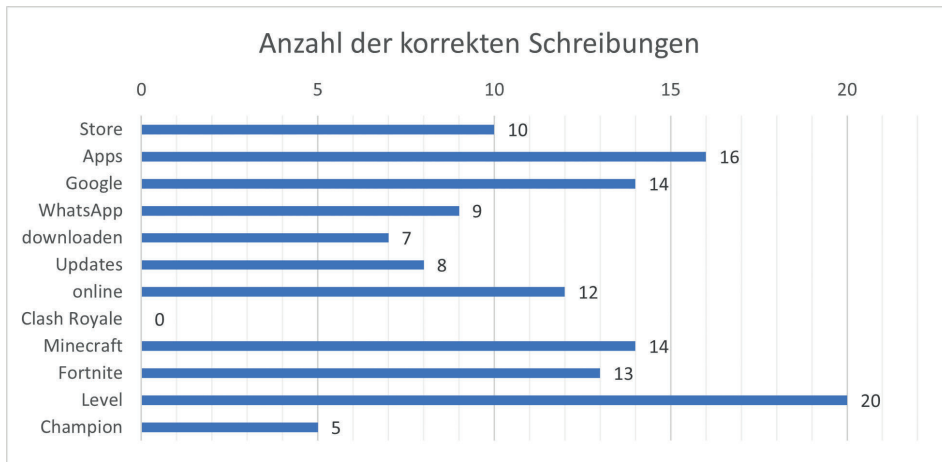


Abb. 1.1: Anzahl der korrekten Schreibungen

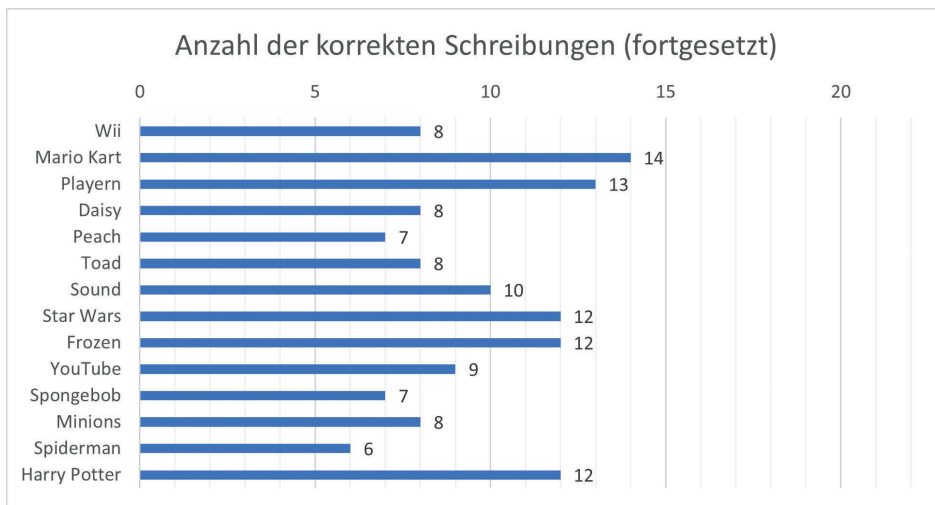


Abb. 1.2: Anzahl der korrekten Schreibungen (fortgesetzt)

Store

Von 22 SchülerInnen schrieben zehn das Lexem „Store“ korrekt auf, wobei auffällig ist, dass die Schreibweise „Stor“ weitere neun Mal zu lesen war. Da das Graph <e> in der Aussprache von „Store“ nicht deutlich gehört wird, ist zu vermuten, dass diese SchülerInnen den Begriff nicht aus der Schriftsprache kennen, sondern sich auf das bereits erläuterte phonologische Prinzip der Orthographie bezogen haben. Weitere Schreibweisen sind „Storm“ und „Strohe“. Insgesamt schrieben also 45% den Begriff richtig, und die Tatsache, dass das „e“ in der Artikulation nicht zu hören ist, deutet darauf hin, dass die Schriftweise diesen SchülerInnen bereits aus dem Online-Medienkontext bekannt ist.

Apps

Mit 73% wurde der Begriff „Apps“ relativ sicher geschrieben. Da auch dieser sich lautsprachlich im Deutschen sehr von der Schreibung unterscheidet, ist auch dies ein Indiz für die Bestätigung der vorangegangenen These. Die Schreibweisen „aaps“, „aps“ und „apes“ können so gedeutet werden, dass der Begriff zwar grob bekannt ist, aber nicht sicher geschrieben werden konnte, denn lautlich ist eher der Umlaut „ä“ zu hören. Zwei SchülerInnen schrieben „eps“, waren also vermutlich nicht mit der Schreibung bekannt und lautierten lediglich.

Google

Die Suchmaschine Google führt täglich beinahe 12,4 Milliarden Suchanfragen durch (vgl. Tippcenter 2021).

Auch die SchülerInnen waren zu 64% mit dieser bekannt, da typischerweise direkt auf der Startseite über der Suchleiste groß das Google-Logo zu sehen ist. Auffällig ist, dass ein Schüler sogar „Goooooooooogle“ schrieb, was darauf zurückzuführen ist, dass Google selbst diese Schreibweise am Ende der Seite zur Navigation zu weiteren Seiten nutzt. Auch hier sind wieder mehrere abweichende Ausschreibungen zu finden, wo vermutlich die richtige Schreibweise bekannt, aber im Moment des Diktats nicht (vollständig) abrufbar war („Googele“, „Googel“, „Goggle“, „gogel“). Bei der Aussprache des Lexems „Google“ wird deutlich, dass die beiden <oo>s im Deutschen phonetisch als /u/ wahrgenommen werden könnten, was an dem Beispiel „Gugel“ / „gugle“ zu sehen ist.

WhatsApp

WhatsApp und Chat Nachrichten werden mittlerweile auch schon von vielen Kindern genutzt (Statista 2019: 15). Das Wort „WhatsApp“ stellte mit 41% korrekten Schreibungen für einige Kinder ein Problem dar. Schreibweisen wie „Watsapps“, „Watshapp“ oder „Wathsapp“ gehen erneut in die richtige Richtung. Hier sind aber auch einige Schreibungen zu sehen, welche darauf hindeuten, dass der Begriff ausgeschrieben nicht bekannt ist, wie bei „Wosep“ und „wotzep“.

Downloaden

Um auch die Angleichung untersuchen zu können, wurde das Prädikat „downloaden“ gewählt. Dieses wurde nur von knapp einem Drittel der SchülerInnen korrekt geschrieben, auch wenn erneut viele nur leicht variierende Abweichungen zu sehen waren („daunlouden“, „daunloaden“, „downlouden“). Ein Zusammenhang zu der Flexion konnte hierbei allerdings nicht festgestellt werden.

Updates

36% schrieben das Wort „Updates“ korrekt, hier gab es jedoch nur wenige weitere Schreibungen, die auf eine grobe Kenntnis des Begriffs hindeuten. Viele wichen stark von der richtigen Rechtschreibung ab („apdets“, „apdeit“, „Apdajs“, „Apdeds“, „abtaitz“). Es lässt sich darauf schließen, dass das Wort zwar nicht so bekannt ist wie andere, falls es aber abrufbar ist, zu einer großen Wahrscheinlichkeit richtig geschrieben wird und dementsprechend keine allzu schwierige Schreibung zeigt.

Online

12 von 22 SchülerInnen waren mit der Schreibweise vertraut, ein Großteil der weiteren zeigte erneut nur leichte Abwandlungen wie „onlein“, „onlin“ und „onleine“. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass der Begriff in den digitalen Medien sehr häufig vorkommt und so vielen Kindern zumindest grob bekannt ist.

Clash Royale

Der Spieltitle „Clash Royale“ stellte eine besondere Herausforderung dar. Kein/e einzige/r SchülerIn schrieb diesen Title korrekt. Allerdings trat gleich fünf Mal die Schreibung „Clash Royal“ auf, das „e“ am Ende sorgte also für eine besondere Schwierigkeit. Dieses wird zum einen phonetisch nicht deutlich, zum anderen ist die Schreibweise „royal“ sowohl im Englischen als auch im Deutschen deutlich häufiger zu finden. Auch hier ist wieder zu vermuten, dass bestimmte SchülerInnen das Spiel nicht kennen und sich nur auf die Aussprache stützen („Klasch real“, „Kleschrojal“, „Kläschroal“ und „Kläschworlei“).

Minecraft und Fortnite

Das Spiel „Minecraft“ ist laut Statista das insgesamt beliebteste Videospiel bei 17%, „Fortnite“ ist mit 9% auf dem dritten Platz (vgl. Statista 2019: 52). Auch bei den Ergebnissen liegt „Minecraft“ mit 64% vor den 59% von „Fortnite“. Auffällig ist bei diesen beiden Lexemen, dass viele SchülerInnen entweder beide richtig schreiben konnten oder ihnen beide nicht bekannt waren. Daraus ist zu schließen, dass diese eine ähnliche Nutzungsgruppe haben und viele Kinder beide Spiele entweder kennen und spielen oder eben nicht. Eine herausstechende Schreibweise bei Minecraft ist „Mincraft“. Hier ist zu sehen, dass einige Grapheme des Englischen im Deutschen wie Umlaute ausgesprochen werden und als Folge des Lautierens auch als ebendiese Grapheme wahrgenommen werden.

Dennoch ist zu beachten, dass die SchülerInnen auch in der analogen Welt in Form von T-Shirts, Rucksäcken oder anderen Merchandise-Artikeln in Kontakt mit den Videospielen kommen könnten, und so auch außerhalb der Medienwelt die Rechtschreibung abspeichern könnten.

Level

Am sichersten wurde das Wort „Level“ geschrieben. Hier gab es nur zwei Abweichungen, einmal „Levele“ und „Leval“. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass der Begriff zum einen sehr häufig in so gut wie jedem Handy- oder Konsolenspiel vorkommt und außerdem eine der Schreibung ähnliche Aussprache hat.

Champion

Bei dem Lexem „Champion“ hat nur rund ein Viertel den Begriff korrekt geschrieben. Hier sind viele verschiedene Schreibweisen zu sehen, von Wörtern wie „Schepien“, „Schempijen“ und „Schampchen“, welche sich an der Aussprache orientieren, bis „Champien“, „Chapion“ und „Campion“, welche nur leicht von der richtigen Schreibung abweichen.

Wii

Der Begriff „Wii“ wurde von 8 von 22 SchülerInnen richtig geschrieben, auch hier gab es viele verschiedene Variationen („Wie“, „view“, „vie“, „Rie“, „wee“), die entweder auf die Lautierung oder im Fall von „view“ sogar auf die Kenntnis eines ähnlich wirkenden englischen Lexems hinweisen.

Mariokart

64% schrieben das Lexem „Mariokart“ korrekt, wobei sich diesmal fast alle anderen Schreibweisen in nur einem oder zwei Graphen unterschieden („Mariocart“, „Mariocard“, „mariokat“), was zeigt, dass zumindest eine grobe Erinnerung an das Wort im Kontext der Online-Medien besteht. Dieses Spiel ist außerdem seit Jahren sehr beliebt, sodass vermutlich viele SchülerInnen schon in Kontakt damit gekommen sind.

Playern

59% der SchülerInnen schrieben das Wort „Playern“ sicher, hier weichen alle anderen Schreibweisen allerdings stark ab, beispielsweise mit „Pleirn“, „Playarn“, „Plaern“, „plean“, „Plaiern“ und „Playan“.

Daisy, Peach und Toad

Auch bei den drei Charakteren aus dem Spiel „Mariokart“, „Daisy“, „Peach“ und „Toad“, ist zu sehen, dass sie oft von den gleichen Schülern richtig beziehungsweise falsch geschrieben werden, „Daisy“ und „Toad“ wurden von acht, „Peach“ von sieben SchülerInnen richtig geschrieben. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Charakternamen bei regelmäßigen SpielerInnen des Spiels entweder gut im Kopf verankert sind oder bei Kindern, die das Spiel nicht nutzen, weniger gut bekannt sind. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass kein klarer Zusammenhang zu der Schreibung des Spielstitels selbst herzustellen ist, vermutlich hatten also mehrere SchülerInnen zumindest kurz Kontakt zu dem Spiel, jedoch nicht so tiefgehend, dass sie die Namen der Charaktere kennen.

Es wurde sich außerdem spezifisch für die Auswahl dieser Namen entschieden, da sie alle auch im alltäglichen englischen Sprachgebrauch eine unabhängige Bedeutung haben. Hier wird also auch deutlich, dass die Kenntnisse im Onlinekontext auch im späteren Alltag einen Vorteil bringen können.

Sound

Zehn von 22 Diktaten umfassten die korrekte Schreibung des Lexems „Sound“. Hier gab es erneut viele Variationen, welche von „Saund“, „Saunt“ und „Sont“ bis zu „Zound“ reichten. Erneut ist also festzustellen, dass der Begriff, wenn er bekannt ist, meist sicher geschrieben wird, andernfalls aber auf das Lautieren zurückgegriffen wird.

Star Wars

Rund die Hälfte (zwölf) schrieben den Filmtitel „Star Wars“ richtig, wobei anzumerken ist, dass ganze fünf Kinder mit „Star Was“ das „r“ nicht inkludierten. Dies zeigt, dass diese SchülerInnen entweder auf Grundlage der Aussprache schrieben und das „r“ nicht herausgehört

haben oder sie den Titel nicht korrekt abgespeichert haben, eventuell auch weil das „r“ nicht herausgehört wird.

Frozen

Der erfolgreichste Disney-Film seit dem „König der Löwen“ brachte Rekordzahlen und ist ein Liebling vieler Kinder (vgl. WALKER 2015). 55% schrieben den Titel richtig, wobei erneut fünf SchülerInnen die leichte Abweichung „Frosen“ nutzten, der Begriff ist also vielen bekannt. Andere Abweichungen waren beispielsweise „Wrosen“, „frowsen“ und „Fousen“.

YouTube

Die App YouTube ist für 60% der Kinder im Alter von sieben bis zehn die Lieblingsapp für Videos, ist also eine sehr beliebte Plattform (vgl. Statista 2019: 46). Neun von 22 SchülerInnen schrieben den Namen richtig, die Variationen reichten von leichten Abweichungen „Yotube“, „Youtoub“, und „Youtyube“ bis zu Abwandlungen wie „jutjup“, „Yotyop“ und „Jutjupe“.

Spongebob

Der Serientitel „Spongebob“ wurde von einem Drittel der Kinder korrekt geschrieben. Mit Schreibungen wie „Spronspob“, „Spontschbob“, „Sponchbob“, „Spanschwop“, „Spontsbob“ und „Stomstop“ stellte dieses Lexem augenscheinlich für viele ein Problem dar.

Minions

Bei den „Minions“ schrieben acht SchülerInnen das Lexem korrekt, fünf weitere nutzten die leichte Abweichung „Miniens“. Weitere Alternativen waren „Minons“, „Miniene“, „min-nons“ und „Miniyons“. Ein Schüler schrieb stattdessen das Wort „Alien“, vermutlich ist dieser entweder gar nicht mit dem Begriff bekannt und orientierte sich an einem für ihn ähnlichen Begriff.

Spiderman

Sechs von 22 konnten das Lexem „Spiderman“ korrekt schreiben, weitere sechs schrieben „Spidermann“, also den ersten Teil richtig und nutzen dann ihre deutsche Rechtschreibkenntnis bei „mann“. Dies zeigt, dass die SchülerInnen die Begriffe nicht nur abspeichern und herunterschreiben, sondern diese auch mit ihrem eigenen Wissen abgleichen. Die Schreibung „Speidermen“ zeigt erneut die Anwendung des Lautierens, wobei das englische „i“ wie ein deutsches /ei/ ausgesprochen wird.

Harry Potter

Knapp über die Hälfte schrieb den Filmtitel und Hauptcharakter Harry Potter korrekt. Der Teil „Potter“ stellte hierbei nur für ein Kind eine Schwierigkeit dar, allerdings wurde „Harry“ unter anderem als „Heri“, „Hari“, „Harri“, „Hair“ und „herr“ geschrieben.

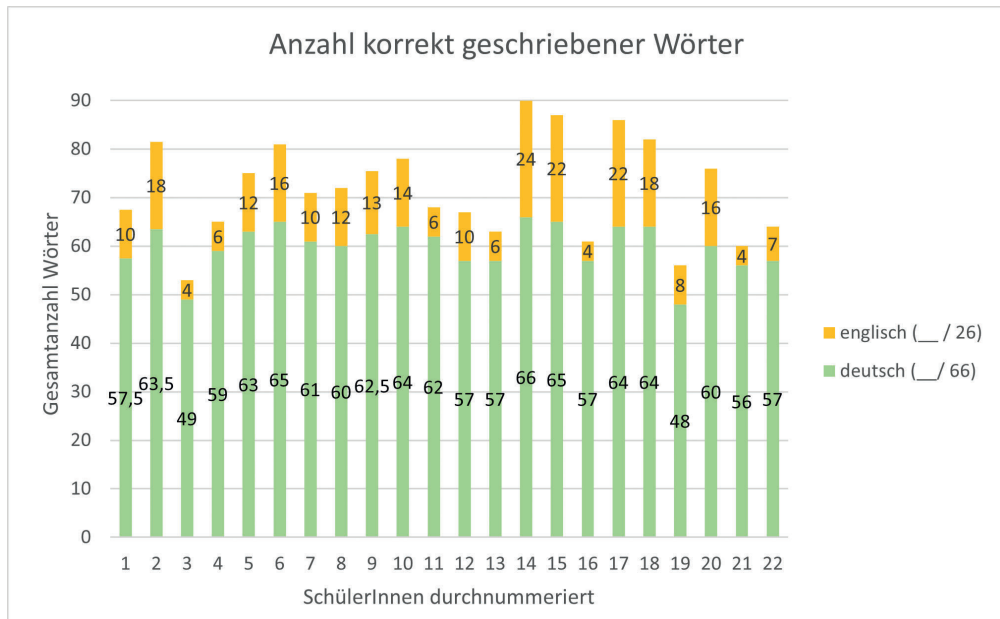


Abb. 2: Anzahl korrekt geschriebener Wörter

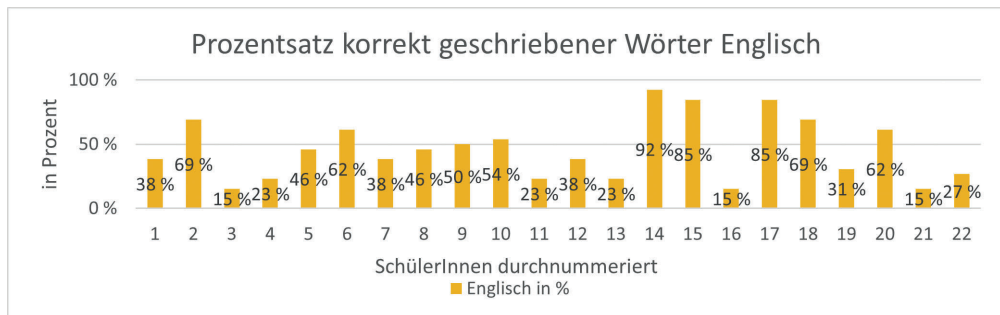


Abb. 3: Prozentsatz korrekt geschriebener Wörter Englisch

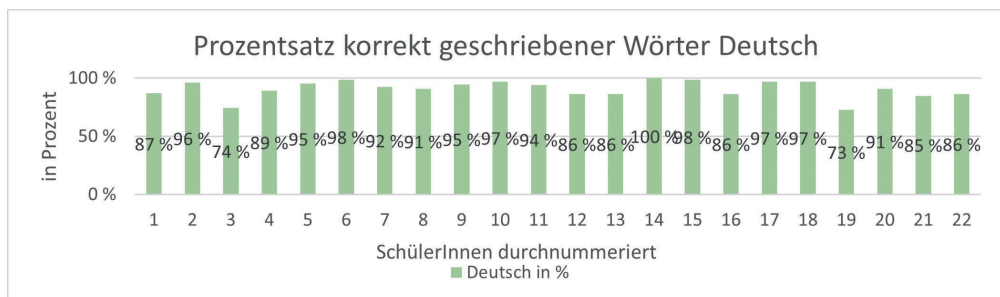


Abb. 4: Prozentsatz korrekt geschriebener Wörter Deutsch

Einordnung der Ergebnisse

In Abbildung 2 wurden die gesamten Rechtschreibergebnisse der Kinder sowie die Aufteilung in korrekte englische und deutsche Begriffe dargestellt, wobei 92 das Gesamtmaximum darstellt, wovon 26 Begriffe englisch und 66 deutsch sind.

Es ist zu sehen, dass zwar die grobe Tendenz, ob ein/e SchülerIn in der deutschen Rechtschreibung mehr oder weniger stark ist, einen Einfluss auf die Schreibung der englischen Begriffe haben kann, es aber auch viele Abweichungen gibt, in denen kein Zusammenhang hergestellt werden kann.

Noch deutlicher ist dies unter Zuhilfenahme der Abbildungen drei und vier zu erkennen, in denen jeweils die konkreten Prozentzahlen angegeben sind. Der stärkste Schüler ist Nr. 14 mit nur zwei gesamten Fehlern, wobei beide unter die Onlinebegriffe fallen. Eine ähnlich gute deutsche Rechtschreibung hat mit 64 richtigen Wörtern Schülerin 10, welche aber mit 54% nur knapp über die Hälfte der englischen Begriffe korrekt wusste. Auch bei Schüler 1 sind bei 83% richtigen deutschen Wörtern nur 38% der englischen Wörter richtig.

Es ist also zu vermuten, dass die Rechtschreibung der Onlinewörter nicht unbedingt mit den generellen Rechtschreibkenntnissen zusammenhängt, sondern, wie bereits angedeutet (s. These), die Mediennutzung oder anderweitige Begegnung der Wörter eine größere Rolle spielt, da die Kinder andernfalls schlichtweg nicht mit den Begriffen vertraut sind.

Ein weiterer Aspekt, der untersucht wurde, war die Einordnung der Ergebnisse bezüglich des Alters und Geschlechts. Während das Alter der Kinder keine klaren Tendenzen in den Diktaten zeigte, waren bei dem Geschlecht, trotz genauer 50/50 Aufteilung innerhalb der Klasse, deutliche Unterschiede zu erkennen.

Bezüglich der deutschen Begriffe ist der Durchschnitt bei den Mädchen mit 91% nur ein Prozent besser als bei den Jungen, die Ergebnisse sind also sehr ähnlich. Bei den Onlinebegriffen allerdings lagen die Jungen mit durchschnittlich 54% deutlich vor den 37% der Mädchen.

Der Begriff „Minecraft“ wurde bei jeweils elf SchülerInnen von neun Jungen, aber nur fünf Mädchen korrekt geschrieben, was einen Hinweis auf die eher männliche Zielgruppe des Spiels gibt. Ähnliche Ergebnisse sind bei dem Spiel „Fortnite“ zu sehen, wo vier Mädchen und zehn Jungen die richtige Schreibweise kannten. Auch bei „YouTube“ lagen die Jungen in den Ergebnissen mit sieben Richtigen vor den zwei der Mädchen.

Hieraus ist zu schließen, dass, unabhängig von den Rechtschreibkenntnissen, die Jungen durchschnittlich mehr der abgefragten Medienbegriffe aus ihrem eigenen Alltag kennen und dementsprechend auch bei der Schreibung der Wörter einen Vorteil hatten.

Fazit

Die These, dass der Kontakt mit Englisch im Online-Bereich einen Einfluss auf die Rechtschreibung englischer Begriffe hat, konnte teilweise bestätigt werden; jedoch bleibt die Möglichkeit eines Einflusses durch Begegnungen mit den Begriffen in der realen Welt unberücksichtigt, da die Mediennutzung in dieser Untersuchung nicht erforscht wurde.

Wie zuvor vermutet, gibt es große Unterschiede zwischen den einzelnen Ergebnissen, aber insgesamt kann durch die potenzielle Mediennutzung ein Vorteil für die Schreibung der englischen Begriffe festgehalten werden.

Als Ergebnis der Untersuchung und der Auswertung dieser lässt sich festhalten, dass die Auseinandersetzung mit englischer Schriftsprache im Internet oder im realen Leben deutlich die Schreibkenntnisse des Online-Wortschatzes der GrundschülerInnen beeinflusst.

Wie bereits erwähnt, gibt es in der bisherigen Forschung viele ungelöste Fragen rund um die Einflüsse von Online-Medien. Die Untersuchung hatte das Ziel, exemplarisch die Verbindung von Mediennutzung in der Freizeit und den schulischen Ergebnissen näher zu beleuchten. Interessant wäre es, ähnliche Untersuchungen auch in größeren Gruppen durchzuführen, und auch den individuellen Medienkonsum der Kinder im Zusammenhang mit den Ergebnissen zu untersuchen, um final zu bestätigen, dass statt den Begegnungen in der analogen Welt die digitalen Medien entscheidend für die Schreibungen sind.

Bezüglich der Stärken und Schwächen der Untersuchung lässt sich sagen, dass die kleine Versuchsgruppe natürlich keinen Allgemeinanspruch erhebt und nur auf die betroffene Klasse bezogen werden kann. Es ist aber dennoch anzunehmen, dass die produzierten Ergebnisse einen Startpunkt für eine Vermutung der Ergebnisse in einer größeren Gruppe bieten.

Außerdem stellte auch die Bewertung der deutschen Rechtschreibung ein Problem dar, da die Prozentangaben zwar gut vergleichbar sind, jedoch einfache Buchstabendreher gleich stark gewertet werden wie schwerwiegendere Rechtschreibfehler. In diesem Rahmen war es aber nicht möglich, hier eine präzisere Methode zu entwickeln.

Des Weiteren stellt es ohne die Erhebung der Mediennutzung der SchülerInnen ein Problem dar, einen Zusammenhang zwischen dieser und den Schreibkenntnissen final zu bestätigen.

Anhang

Text des Diktats

Heute nutzen viele Kinder schon in der Grundschule elektronische Medien. Im *Store* kann man *Apps* wie *Google* und *Whatsapp* *downloaden* und *Updates* machen. Viele Schüler spielen gerne die *online* Spiele *Clash Royale* oder *Minecraft*. In *Fortnite* kann man neue *Level* erreichen und *Champion* werden. Auf der *Wii* kann man bei *Mariokart* zwischen *Playern* unterscheiden und mit *Daisy*, *Peach* oder *Toad* Rennen fahren und den *Sound* anpassen. Andere Kinder schauen lieber Filme, wie *Star Wars* oder *Frozen* oder gucken auf *Youtube* Serien wie *Spongebob*. Manche verkleiden sich zu Karneval sogar als *Minions*, *Spiderman* oder *Harry Potter*.

Auswertungstabelle der Diktatergebnisse

Nummer		Geschlecht		Alter		Rechtschreibung															
						deutsch (___/ 66)		Rechnung		Deutsch in %		englisch (___/ 26)		Rechnung		Englisch in %		insgesamt (___/ 92)		Insgesamt in %	
	1		w		10		57,5	0,8712121		87 %		10	0,384615385		38 %		67,5		73 %		
	2		w		10		63,5	0,9621212		96 %		18	0,692307692		69 %		81,5		89 %		
	3		m		10		49	0,7424242		74 %		4	0,153846154		15 %		53		58 %		
	4		w		10		59	0,8939394		89 %		6	0,230769231		23 %		65		71 %		
	5		m		9		63	0,9545455		95 %		12	0,461538462		46 %		75		82 %		
	6		w		10		65	0,9848485		98 %		16	0,615384615		62 %		81		88 %		
	7		m		9		61	0,9242424		92 %		10	0,384615385		38 %		71		77 %		
	8		m		9		60	0,9090909		91 %		12	0,461538462		46 %		72		78 %		
	9		w		9		62,5	0,9469697		95 %		13	0,5		50 %		75,5		82 %		
	10		w		9		64	0,969697		97 %		14	0,538461538		54 %		78		85 %		
	11		w		9		62	0,9393939		94 %		6	0,230769231		23 %		68		74 %		
	12		w		10		57	0,8636364		86 %		10	0,384615385		38 %		67		73 %		
	13		w		10		57	0,8636364		86 %		6	0,230769231		23 %		63		68 %		
	14		m		9		66	1		100 %		24	0,923076923		92 %		90		98 %		
	15		m		9		65	0,9848485		98 %		22	0,846153846		85 %		87		95 %		
	16		w		9		57	0,8636364		86 %		4	0,153846154		15 %		61		66 %		
	17		m		9		64	0,969697		97 %		22	0,846153846		85 %		86		93 %		
	18		m		10		64	0,969697		97 %		18	0,692307692		69 %		82		89 %		
	19		m		10		48	0,7272727		73 %		8	0,307692308		31 %		56		61 %		
	20		m		9		60	0,9090909		91 %		16	0,615384615		62 %		76		83 %		
	21		w		11		56	0,8484848		85 %		4	0,153846154		15 %		60		65 %		
	22		m		10		57	0,8636364		86 %		7	0,269230769		27 %		64		70 %		

gesamt deutsch		Durchschnitt deutsch		gesamt englisch		Durchschnitt englisch	
w	1001 %	91%	412 %		37%		
m	995 %	90%	596 %		54%		

Abb. 5.1: Auswertungstabelle der Diktatergebnisse

Store	Apps	Google	WhatsApp	downloaden	Updates	online	Clash Royale	Minecraft	Fortnite	Level	Champion	Wii	Mario Kart
✓	✓	✓	Watsapps	dowloden	updates	✓	Klasch real	✓	Fortenihit	✓	Scheplien	Wie	✓
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	Clesh Royal	✓	✓	✓	Champien	view	Mariocart
Stor	eps	Gugle	Wosep	daunlouden	apdets	onlein	Kleschrojal	✓	✓	✓	Schempijen	wie	mariokat
Stor	✓	Googele	Watshapp	X	✓	onliene	Clash Royal	✓	✓	Levele	Schamian	vie	mariocard
Stor	✓	✓	Wathsapp	daunloaden	?	onlin	Clash Royal	✓	✓	✓	✓	✓	Mariocart
✓	✓	✓	✓	daunloaden	Updates	✓	Klashroial	✓	✓	✓	Chapion	✓	Mariocart
✓	✓	✓	✓	donoden	Abdates	✓	Klshroal	Mincraft	✓	✓	Chapien	Wie	✓
✓	✓	Goooooogool	watsapp	✓	Upedates	✓	Kläschroal	✓	✓	Leval	Chapien	✓	✓
✓	✓	✓	Wathsapp	✓	Appdates	✓	Clashrojal	Mincraft	Fortnigt	✓	Chaping	✓	Mariocard
Stor	✓	✓	✓	✓	Apdates	✓	klashrojal	Maincraft	Fordneit	✓	Chapiom	Rie	✓
Stor	aaps	✓	watsaap	daunlauden	apdeit	Onlein	kresch roal	Minkraft	Fortneit	✓	Campion	✓	✓
Stor	✓	✓	✓	downhlouden	✓	✓	Kleshroyle	✓	✓	✓	capion	wee	x
Storm	✓	Googel	Wast app	dowloden	Apdajs	onlain	klasch rojal	Main craft	Vortnat	✓	Schampchen	week	✓
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	Clash Royal	✓	✓	✓	✓	Wee	✓
✓	✓	✓	✓	downloadin	✓	✓	Clash royal	✓	✓	✓	✓	Wee	✓
Stor	Eps	Gugle	wotzep	X	Apsdor	onlin	clasch orail	Miencraft	Fortnit	✓	schenpien	vie	✓
✓	✓	✓	✓	✓	✓	online	Clash Royal	✓	FORTNITE	✓	✓	✓	✓
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	Crash royal	✓	✓	✓	✓	wy	Mariocard
Stor	aps	gugel	wast aps	X	apdeys	onlin	Klaschroyal	✓	✓	✓	Chamion	✓	✓
Strohe	X	Goggel	Wathsapp	downlouden	✓	✓	Klasch Royal	✓	✓	✓	Chapion	wee	✓
Stor	✓	✓	Watsapp	daunlauden	Apdeds	online	Kläschworlei	Mikraft	Fortneit	✓	Cempchen	wie	✓
Stor	apes	gogel	wozapp	daunlauden	abtaitz	onlein	Klaschroyal	minni kraft	✓	✓	chapion	✓	✓
10	16	14	9	7	8	12	14	13	20	5	8	14	
45 %	73 %	64 %	41 %	32 %	36 %	55 %	64 %	59 %	91 %	23 %	36 %	64 %	

Abb. 5.2: Auswertungstabelle der Diktatergebnisse (fortgesetzt)

Playern	Daisy	Peach	Toad	Sound	Star Wars	Frozen	YouTube	Spongebob	Minions	Spiderman	Harry Potter
✓	dasy	pitsch	Tot	Saund	Star Was	✓	Yutob	Spronspob	✓	Speidermen	Heripotter
✓	✓	✓	Toat	✓	✓	✓	✓	Spontschbob	Minions	Spidermann	✓
Pleirn	Desi	Pisch	Toot	Saunt	Starwas	✓	Jutjupe	Sponspop	Minons	Spiederman	Haripota
Playarn	Daysi	✓	Toet	✓	Star Was	Wrosen	Yotube	Sponchbob	Miniene	Spidermann	Harary Potter
✓	Dase	Pech	✓	Saunt	✓	Frosen	✓	Spongbob	✓	Spider Mann	✓
✓	✓	Pitche	Tauche	✓	✓	Frosen	youtoub	sponchbob	✓	✓	✓
Plaern	Daesie	Petsch	Tota	Saunt	Starwas	✓	Youtyube	Sponspop	Minions	Spidermann	✓
Palern	Dasti	Peats	✓	Saund	Starwos	✓	Yutube	Spospop	✓	✓	Harri Potter
✓	✓	Pechtsh	Toat	Sont	✓	✓	Yotyop	Sponspop	Minions	✓	✓
✓	✓	✓	✓	Suound	✓	✓	Yout Youb	Spanschwop	Minions	Spaderman	✓
plean	Daisi	Pisch	Taud	✓	Starwas	Frosen	✓	Spontsbob	Alien (?)	Spidermann	Haary Poter
plerer	Deisy	Peahe	Toud	zoun	Sdar wars	frowsen	loutoub	✓	Minos	Spidermann	✓
✓	Daisie	Pesch	✓	Zound	✓	Frosen	jutup	sponschpop	Minjens	Spaldermann	Hair Potter
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
✓	✓	Peache	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Playan	Dasy	Pitsch	tout	sount	✓	Fousen	youtup	Sponspop	✓	Spaderman	Hari potter
✓	Daysi	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
✓	Dasie	✓	toat	✓	Starwoars	✓	✓	✓	Miniyons	spiederman	✓
✓	✓	pech	Toht	saund	Star woas	Frosen	Yutube	✓	miniens	Spiederman	Hary potter
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	miniuhr	Spidermann	✓
plean	desi	pitch	toht	saunt	starwas	fuhsen	Yotube	stomstop	miniens	speidermen	herr potter
Plaern	doisi	pitsch	tout	✓	✓	frosen	✓	sponspob	minnons	spidermann	harri potter
13	8	7	8	10	12	12	9	7	8	6	12
59 %	36 %	32 %	36 %	45 %	55 %	55 %	41 %	32 %	36 %	27 %	55 %

Abb. 5.3: Auswertungstabelle der Diktatergebnisse (fortgesetzt)

Bibliographie

- BLUMHAGEN, Lisa (2019): Schriftspracherwerb: Grundschule. Bildungsserver Rheinland-Pfalz, <https://grundschule.bildung-rp.de/lernbereiche/deutsch/mediathek/materialien-zum-teilrahmenplan/schriftspracherwerb.html> (03.03.2024).
- BREITER, Andreas / WELLING, Stefan / STOLPMANN, Björn Eric (2010): *Medienkompetenz in der Schule. Integration von Medien in den weiterführenden Schulen in Nordrhein-Westfalen*. Berlin: Vistas.
- Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (2024): Gefahren für die Entwicklung durch Medien, <https://www.kindergesundheit-info.de/themen/medien/mediennutzung/medien-gefahren/> (27.02.2024).
- GIRSHAUSEN, Bernadette (2022): Schriftspracherwerb – Warum Lautieren und Silben schwingen eine wichtige Rolle einnehmen, <https://zebrafanclub.de/lautieren-silben-schwingen-schriftspracherwerb/> (22.11.2024).
- HEGER, Beate (2018): *Kinder auf dem Weg zum Schreiben. Ergebnisse einer Längsschnittstudie im Übergang von der Kindertageseinrichtung zur Grundschule*. Halle: Universität Halle–Wittenberg (unveröffentlichtes Manuskript einer Dr.-Diss.), <https://digital.bibliothek.uni-halle.de/hs/content/titleinfo/2941411> (22.11.2024).
- KRONER, Heike / PESCHEL, Christina (2004): Stufenmodelle der Schreibentwicklung, https://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/.../4._Stufenmodelle_der_Schriftsprachentwicklung.pdf (22.11.2024).
- KUHN, Annette (2023): Helfen digitale Medien beim Lesen und Schreiben Lernen? Deutsches Schulportal der Robert-Bosch-Stiftung, <https://deutsches-schulportal.de/bildungswesen/faktencheck-mercator-institut-fuer-sprachfoerderunghelfen-digitale-medien-beim-lesen-und-schreiben-lernen-oder-nicht/> (22.11.2024).
- LUCA, Susann de (2023): Chat-Abkürzungen, MDR, <https://www.mdr.de/medien360g/medienwissen/chat-abkuerzungen-100.html> (22.11.2024).
- MEHLEM, Ulrich (2024): *Schriftspracherwerb. Theorie und Praxis für den Anfangsunterricht in der Grundschule*. Stuttgart: Kohlhammer.
- MÜNZ, Stefan (2009), SELFHTML: Einführung / Internet und WWW / Entstehung des World Wide Web, 27.02.2024, <https://www2.informatik.hu-berlin.de/Themen/www/selfhtml/intro/internet/www.htm>.
- Netzjargon – Wikipedia, 05.03.2024, <https://de.wikipedia.org/wiki/Netzjargon>.
- SIEVER, Torsten / SCHLOBINSKI, Peter / RUNKEHL, Jens (Hg.) (2005): *Websprachen.net. Sprache und Kommunikation im Internet*. Berlin: De Gruyter.
- Staatsinstitut für Schulqualität und Bildungsforschung München (2024), LehrplanPLUS - Grundschule – Jahrgangsstufe 4 – Grundlegende Kompetenzen (Jahrgangsstufenprofile), <https://www.lehrplanplus.bayern.de/jahrgangsstufenprofil/grundschule/4> (26.02.2024).
- Statista (2019): *Mediennutzung von Kindern. Statista-Dossier zur Mediennutzung von Kindern in Deutschland*. Hamburg: Statista.
- STENSCHKE, Oliver / BUSCH, Albert (2018): *Germanistische Linguistik: Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

- STORRER, Angelika (2020): Über die Auswirkungen des Internets auf unsere Sprache. In: BURDA, Hubert / DÖPFNER, Mathias / HOMBACH, Bodo / RÜTTGERS, Jürgen (Hg.): *Gedanken zur Zukunft des Internets*. Essen: Klartext, 219–224.
- Tippcenter, Computer Bild (29.04.2021), Google-Nutzerzahlen im Überblick, COMPUTER BILD, <https://www.computerbild.de/artikel/cb-Tipps-Internet-Google-Nutzerzahlen-des-Internetriesen-im-ueberblick-31527957.html> (05.03.2024).
- WALKER, Jessica (2015): Die „eiskalte Geldmaschine“ von Disney. In: „Deutsche Welle“ 06.02.2015, <https://www.dw.com/de/die-eiskalte-geldmaschine-von-disney/a-18233190> (22.11.2024).

Abbildungsverzeichnis

Quelle: eigene Bearbeitung

Abb. 1.1: Anzahl der korrekten Schreibungen

Abb. 1.2: Anzahl der korrekten Schreibungen (fortgesetzt)

Abb. 2: Anzahl korrekt geschriebener Wörter

Abb. 3: Prozentsatz korrekt geschriebener Wörter Englisch

Abb. 4: Prozentsatz korrekt geschriebener Wörter Deutsch

Abb. 5.1: Auswertungstabelle der Diktatergebnisse

Abb. 5.2: Auswertungstabelle der Diktatergebnisse (fortgesetzt)

Abb. 5.3: Auswertungstabelle der Diktatergebnisse (fortgesetzt)

Gdańsk 2024, Nr. 50/51

Aneta Kwiatkowska

PAN Biblioteka Gdańska / Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Gdańsk

<https://orcid.org/0000-0002-6378-0038>

Gdańsk, nicht Danzig. Zur Konstruktion einer neuen Identität der Stadt in ausgewählten ephemeren Drucken der Nachkriegszeit

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.11>

1945 lag Danzig in Trümmern. Menschen, denen es die Ostsee und die Legende der Stadt an der Mottlau angetan haben, kamen aus ganz Polen nach Danzig, unter anderem aus den nach dem Zweiten Weltkrieg an die Sowjetunion verlorenen polnischen Ostgebieten. Damals waren ephemere Drucke das wichtigste und oft das einzige Mittel, um mit der Gesellschaft zu kommunizieren. An Hauswände und Litfaßsäulen angebracht, vermittelten sie wichtige Informationen und Bekanntmachungen der Stadtverwaltung; wieder aufgebaute Einrichtungen, Geschäfte und Unternehmen warben für ihre Dienstleistungen. Plakate, Anschlagzettel, Postkarten, Briefmarken, Streichholzetiketten und Banknoten spielten ebenfalls eine wichtige Rolle: Sie sollten das Bewusstsein um die polnische Identität von Gdańsk bei seinen neuen Bewohnern sowie in der gesamten polnischen Gesellschaft aufbauen. Ziel des Beitrags ist es, verschiedene Persuasionsstrategien im Bereich der Sprache, Grafik und Typografie zu verfolgen, die im Zeitraum 1945–1950 in ephemeren Drucken verwendet wurden und die „ewig polnische“ Identität von Danzig / Gdańsk im Kontrast zu seiner deutschen Vergangenheit stärken sollten – ganz im Sinne des 1945 in der Tageszeitung „Dziennik Bałtycki“ verwendeten Slogans: „Gdańsk war polnisch, ist polnisch und wird polnisch bleiben“.

Schlüsselwörter: Ephemera, Anschlagzettel, Plakate, Danzig / Gdańsk, Identität

Gdańsk, not Danzig. Building a new identity of the city on leaflets after World War II. In 1945, Gdańsk was in ruins. People interested in the sea and the legend of the town on the Motława River came to the city from all over the country, and, among the others, from the Eastern Borderlands, lost after World War II. At that time, ephemera were the most important, and often the only means of communicating with society. Stuck to the walls and poles, they informed about decisions of the city authorities; reviving institutions and shops advertised their services. Placards, posters, postcards, stamps, labels, banknotes also played another important role: they were to build the Polish identity of the city among the new residents of Gdańsk and the rest of Poland. The aim of the presentation is to analyze various persuasive strategies in the field of language, graphics and typography used in ephemeral prints in the years 1945–1950 – strategies that were to strengthen the ‘eternal Polishness’ of Gdańsk in opposition to the German past, in line with the slogan used in 1945 in the local daily newspaper “Dziennik Bałtycki”: “Gdańsk was Polish, it is Polish and it will be Polish”.

Key words: ephemera, posters, placards, Danzig / Gdańsk, identity

1. Vorbemerkung

Das Thema der Identitätskonstruktion in den ehemaligen deutschen Ostgebieten (die in der polnischen Geschichtsschreibung als „die Wiedergewonnenen Gebiete“ bezeichnet werden) ist in den letzten Jahren auf großes Interesse gestoßen. Im Rahmen dieses Aufsatzes ist es nicht möglich, die gesamte umfangreiche Forschungsliteratur zu diesem Thema zu diskutieren, zumal die hier interessierende Region solche großen Städte wie Wrocław (ehemals Breslau) oder Szczecin (Stettin) sowie kleinere Städte wie Koszalin (Köslin), Gorzów Wielkopolski (Landsberg an der Warthe), Zielona Góra (Grünberg) und viele andere umfasst. Zu den wichtigsten Studien, die sich mit der Identität der Stadt Danzig / Gdańsk auseinandersetzen, gehören diejenigen von Jacek FRIEDRICH (2001, 2015), Peter Oliver LOEW (2003) und Sylwia BYKOWSKA (2024) sowie der von Maria MENDEL und Alicja ZBIERZCHOWSKA herausgegebene Sammelband mit einem vielsagenden Titel, der sich im Deutschen in etwa als ‚Identität der Danziger. Auf (Nicht-)Gedächtnis aufbauen‘ wiedergeben lässt (MENDEL / ZBIERZCHOWSKA (Hg.) 2010).¹ Diese Autoren stützen sich vor allem auf archivarische Quellen, Memoiren, Literatur und Artikel aus der wichtigsten lokalen Tageszeitung „Dziennik Bałtycki“, die bis heute in Gdańsk und der Region erscheint. Allerdings ist es nur Jacek Friedrich, der Plakate, Briefmarken und Geldscheine als diejenigen Mittel betrachtet, die den polnischen Charakter von Danzig / Gdańsk in der Öffentlichkeit wiederaufbauen sollten. Von anderen Wissenschaftlern wurden die sogenannten ephemeren Drucke im Hinblick auf ihre identitätsbildende Rolle bisher nicht analysiert – weder unter dem sprachlichen noch unter dem visuellen Aspekt.

In den ehemaligen deutschen Ostgebieten, die durch die Beschlüsse von Jalta und Potsdam an Polen fielen, war Danzig diejenige Stadt, die von den Umsiedlern am liebsten gewählt wurde. Diese kamen aus Zentralspolen sowie aus den als *Kresy* bezeichneten östlichen Gebieten, die Polen durch seine Westverschiebung an die Sowjetunion verloren hatte. So fanden Bevölkerungsgruppen mit sehr unterschiedlichen Erfahrungen, kulturellen und sprachlichen Hintergründen ihren Weg in die Stadt. Bei der Entscheidung, sich in Danzig niederzulassen, orientierten sich die Umsiedler unter anderem an der Vorstellung vom polnischen Charakter der Stadt – einem Stereotyp, das vor dem Zweiten Weltkrieg in der polnischen Gesellschaft stark verbreitet war. Dieses Image musste nun von den neuen Machthabern aufrechterhalten, gepflegt und gefestigt werden. Und da die Mehrheit der Einwohner des nunmehr polnischen Gdańsk in der lokalen Tradition gar nicht verwurzelt war, war es dringend notwendig, eine neue Erinnerungskultur der Stadt zu etablieren (vgl. BYKOWSKA 2018: 171).

¹ Besonders wichtig ist die Studie von BYKOWSKA (2024), die in ihrer Einleitung die einschlägige Bibliographie seit der Nachkriegszeit anführt. In ihren eigenen Untersuchungen, die sich vor allem auf Archivquellen stützen, beschreibt sie die Prozesse der Anpassung der neuen Bewohner von Gdańsk sowie der Herausbildung der neuen Danziger Gesellschaft.

2. Analyse von ikonografischen Dokumenten

Wie erreicht man die Menschen in einer Stadt, die in Trümmern liegt, wo Zeitungen und Zeitschriften erst im Entstehen begriffen und nicht für jeden zugänglich sind, ganz zu schweigen von polnischen Büchern, die in einer bis vor kurzem deutschen Stadt eine Rarität waren? Das einzige Medium, auf das man in den ersten Nachkriegsjahren noch am ehesten zugreifen konnte, waren sogenannte Ephemera.² Plakate und Anschlagzettel, die an Hauswänden und Litfaßsäulen angebracht wurden, übernahmen die Aufgabe, die wichtigsten Informationen zu vermitteln. Zusammen mit anderen ephemeren Drucken erfüllten sie noch eine weitere wichtige Funktion: Durch Worte, Typografie und Grafik sollten sie die polnische Identität der Stadt im Bewusstsein ihrer neuen Bewohner aufbauen.

Das Plakat ist ein Druckerzeugnis, das im öffentlichen Raum präsent ist und bei dem die visuelle Botschaft, oft von hohem künstlerischem Wert, im Vordergrund steht. Auf dem ersten analysierten Druck aus dem Jahr 1945 (Abb. 1) sind einige für Danzig charakteristische Gebäude zu sehen: das Rechtstädtische Rathaus, daneben das Krantor mit einem als Galeone stilisierten Schiff; im Hintergrund zwei Getreidespeicher; vor den Gebäuden das Stadtwappen mit einem Anker, davor eine rot-weiße Fahne. Die Wahl dieser Gebäude ist nicht zufällig: Sie werden alle mit dem goldenen Zeitalter Polens nach dem Dreizehnjährigen Krieg (1454–1466) assoziiert, als sich die Stadt innerhalb der Grenzen der Polnischen Krone befand und dank des Getreidehandels im 15. und 16. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebte. Dies wird durch die hier angewendeten goldenen Farbtöne noch betont. Das Krantor als Wahrzeichen von Danzig / Gdańsk, die Speicher und das Schiff werden mit dem Getreidehandel in Verbindung gebracht. Das Rechtstädtische Rathaus steht symbolisch für die Macht der polnischen Könige über die Stadt.

Neben den historischen Gebäuden in der Mitte des Plakats fallen zwei Inschriften ins Auge: die Toponyme *Danzig* (oben) und *Gdańsk* (unten). Das durchgestrichene deutsche Wort ist in Braun gehalten – einer Farbe, die gemeinhin mit den Uniformen der SA-Männer, auch Braunhemden genannt, assoziiert wird. Verstärkt wird diese Assoziation durch die Frakturschrift. Wie SZYDŁOWSKA (2018: 119) bemerkt, wurde diese Schrift seit der Romantik mit der deutschen Nation identifiziert und ist im Laufe der Zeit zu einem Träger der aggressivsten Version des Nationalismus geworden: der Ideologie des Dritten Reichs. Noch deutlicher äußert sich SCHWEMER-SCHEDDIN (1998: 56) dazu: „Fraktur was an all-powerful national type of the Third Reich.“ Im Gegensatz zu *Danzig* steht der polnische Name *Gdańsk* unten in fetter, blutroter Schrift. Aufgrund der Typografie leuchtet die Botschaft auf den ersten Blick ein: Das Deutsche an der Stadt soll getilgt und durch das Polnische ersetzt werden. Selbst wenn man die Wahrzeichen der Stadt nicht erkennt, kann man das Verbale auf dem Plakat problemlos interpretieren.

² Ephemera bzw. ephemere Drucke, in der polnischen Buchwissenschaft auch unter dem Terminus *dokumenty życia społecznego* (wörtlich: ‚Dokumente des gesellschaftlichen Lebens‘) zusammengefasst, sind Drucksachen mit Informations-, Normativ-, Propaganda- und Werbecharakter, die in der Regel nicht in den Buchhandel gelangen. Ihre Entstehung geht auf die Aktivität bestimmter Gesellschaftsgruppen (Institutionen und Einrichtungen) zurück (vgl. Psb 2011: 70, 15, 256).

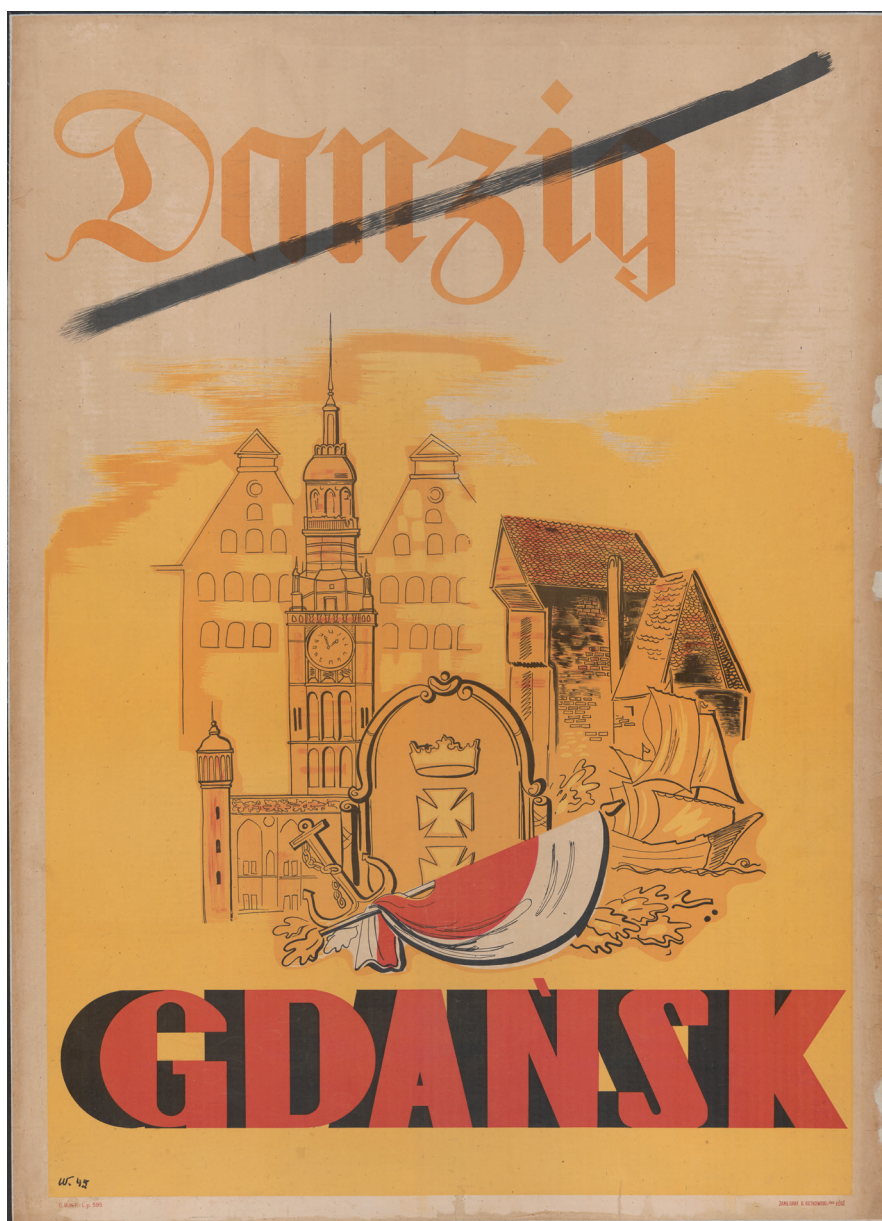


Abb. 1: Plakat „Danzig – Gdańsk“

Ein weiteres Beispiel für ein Plakat aus dem Jahr 1945 ist das Bild mit dem kurzen Slogan: *Gdańsk nasz!*, was man als ‚Gdańsk ist unser!‘ oder ‚Gdańsk gehört uns!‘ übersetzen kann (Abb. 2). Das Possessivpronomen „nasz“ (‚unser‘) ist inklusiv und hier gleichbedeutend mit „polnisch“ – dies bestätigt die rot-weiße Seeflagge, die das Plakat dominiert und die vor dem Hintergrund der schwarz-weißen Stadtansicht mit dem Krantor und den Werftkränen



Abb. 2: Plakat „Gdańsk nasz!“

besonders hervorsteht. In diesem Fall steht die Flagge auch für die Verbindung zu Meer und Marine; so greift das Polnische an der Stadt Gdańsk noch weiter, und zwar auf den Hafen und die Ostsee über. Für den Betrachter mögen solche Nuancen übrigens kaum nachvollziehbar sein, da nicht jeder zwischen der See- und der Nationalflagge unterscheidet. Hingegen ist

dieser Zusammenhang auf dem Plakat von Konstanty Sopoćko (1945) offensichtlich (Abb. 3). Hier sieht man eine Galeone vor dem Hintergrund eines mächtigen modernen Kriegsschiffs, über dem die weiß-rote Flagge weht. Ergänzt wird das Bild durch den Slogan: *Polskie morze wiecznie nasze*, auf Deutsch: ‚Das polnische Meer für ewig unser‘ bzw. ‚Das polnische Meer gehört für ewig uns‘. Das Adverb ‚ewig‘, gepaart mit den beiden Schiffen, vermittelt den Eindruck von Kontinuität: von der fernen Vergangenheit bis zur Gegenwart. All diesen Sprüchen kommt eine integrierende und identifizierende Funktion zu:³ Sie sollen die Rezipienten vom



Abb. 3: Plakat „Polskie morze wiecznie nasze“

³ Mehr über Slogans und ihre Funktionen s. ŚLEZIAK 2021.

polnischen Charakter der Stadt Gdańsk überzeugen und die ewige Präsenz der polnischen Bevölkerung an der Ostsee betonen, was auf der grafischen Ebene bekräftigt wird.

Plakate waren nicht die einzigen ikonografischen Ephemera, die dazu dienen sollten, die polnische Identität von Gdańsk aufzubauen. Diese Strategie war übrigens nicht nur auf die neuen Stadtbürger zugeschnitten. Eine Reihe von Ephemera sollten diese Identität bzw. das Bild von Gdańsk als polnische Stadt in der gesamten Gesellschaft der Volksrepublik Polen verbreiten und verankern. Zu diesem Zweck wurden die gebräuchlichsten Alltagsdrucksachen ausgewählt: Banknoten, Streichholzetiketten, Postkarten und Briefmarken, aber auch Gelegenheitsdruckerzeugnisse: patriotische Telegramme, Wohltätigkeitsmarken oder sog. „Cinderella stamps“ (nichtpostalische Marken).⁴ Wir haben es hier mit einem Prozess zu tun, den Michael BILLIG in seiner Studie *Banal Nationalism* (1995) beschreibt und als „Beflagung“ (*flagging*) des Raums bezeichnet:

“The homeland is made both present and unnoticeable by being presented as *the* context. When the homeland-making phrases are used with regularity, ‘we’ are unthinkingly reminded who ‘we’ are and where ‘we’ are. ‘We’ are identified without even being mentioned. In this way, national identity is a routine way of talking and listening; it is a form of life, which habitually closes the front door, and seals the borders.” (BILLIG 1997: 109, Kursivdruck i. O.)

In diesem Fall geht es nicht um das Vaterland, sondern um die Stadt Danzig / Gdańsk, deren polnische Identität in der Gesellschaft auf unauffällige Weise durch alltägliche Gegenstände propagiert und gefestigt wurde. Im Januar 1946 gab die Polnische Nationalbank eine 500-Zloty-Banknote heraus. Auf der Vorderseite sind zwei Figuren abgebildet: links ein Seemann, der ein Schiffsmodell in den Händen hält und einen Anker am Bein hat, rechts ein Fischer mit einer für die Region Danziger Pommern typischen Mütze, der ein Netz über die Schulter geworfen hat und einen Fisch in der Hand hält. Auf der Rückseite hingegen sieht man die so häufig abgebildete Ansicht der Stadt von der Mottlau her, mit den charakteristischen Backsteinbauten: dem Krantor, den Patrizierhäusern die Lange Brücke entlang und den Türmen der Marienkirche dahinter. Die stilisierten Schiffe, die das 16.–17. Jahrhundert andeuten, sind mit Waren beladen. Auch auf der Banknote vom Mai 1946 sind Schiffe abgebildet. Beide Drucke sollten in der Öffentlichkeit eine Verbindung zu Gdańsk und der Ostsee herstellen, indem sie auf die polnische Identität der Stadt aus der Blütezeit der alten Rzeczpospolita anknüpften (mehr dazu s. WODZYŃSKI 2002).

Ein ähnlicher Gegenstand, mit dem viele Menschen täglich in Berührung kamen, waren Streichholzetiketten. Seit der Erfindung der Streichhölzer im 19. Jahrhundert wurden diese kleinen Druckerzeugnisse für Werbung und Propaganda genutzt. Das erste Etikett aus der Nachkriegszeit, das einen Bezug zu Gdańsk vermittelt, erschien im Jahr 1948 und begleitete die „Ausstellung der Wiedergewonnenen Gebiete“ in Wrocław.⁵ Das Bild zeigt die Umrisse des Neptunbrunnens, die Fassade des Artushofes und das Rechtstädtische Rathaus. Ein weiteres

⁴ Mehr zu dieser Kategorie ephemerer Drucke s. KWIATKOWSKA 2019.

⁵ Die Ausstellung fand vom 21. Juli bis 31. Oktober 1948 in Wrocław statt und sollte die Leistungen im Wiederaufbau der nach dem Zweiten Weltkrieg an Polen gefallen, ehemaligen deutschen Ostgebiete präsentieren.

Streichholzetikett (Abb. 4) stammt aus dem Jahr 1950 (s. KIETOWICZ 1967: 20; *Etykiety zapalczane PRL* 1958: 14). Es ist in Blau- und Brauntönen gehalten und zeigt einen Blick auf die Mottau mit drei Schiffen und dem Krantor. In den nachfolgenden Serien, die bis in die 1980er Jahre im Umlauf waren, finden sich Etiketten mit den historischen Danziger Gebäuden, mit Schiffen oder einer Werbung für die Veranstaltung, die als „Festtage des Meeres“ bekannt ist (s. weiter unten). Sehr bald nach Kriegsende erschienen auch Briefmarken mit Danziger Motiven. Auf den Ausgaben vom April 1945 sind das Krantor (Abb. 5) und die Werftkräne abgebildet, während auf den Drucken vom September 1945 Bilder des noch unversehrten Hohen Tors (Abb. 6) und des Stockturms mit angrenzenden Patrizierhäusern (Abb. 7) zu sehen sind. Unter den Bildern befindet sich die Aufschrift: „Gdańsk 30 III 1945“. Dieses Datum gilt weithin als der Tag der Eroberung der Stadt durch die Rote Armee und wird als Feiertag begangen. Auch heute noch werden am 30. März in der Stadt Fahnen gehisst, und die Feierlichkeiten, die jahrelang anlässlich des Tags der Befreiung stattfanden, werden jetzt als „Rückkehr von Gdańsk zum Vaterland“ gefeiert.



Abb. 4: Streichholzetikett aus dem Jahr 1950



Abb. 5: Briefmarke 30.03.1945, Krantor

Eine interessante Gruppe von ikonografischen Drucken bilden patriotische Telegramme, die wissenschaftlich bisher noch nicht erforscht wurden. Sie erschienen zuerst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; ihre Popularität erreichte den Höhepunkt in der Zwischenkriegszeit. Nach 1945 wurden sie von gewöhnlichen Telegrammen verdrängt, um dann mit der Entwicklung der Technik ganz zu verschwinden.⁶ Die meisten zeichnen

⁶ Beispiele für patriotische Telegramme in der digitalen Sammlung der Bibliothek der Universität Warschau: <https://crispa.uw.edu.pl/objects/collection/7?query=%7B%22type%22:%5B%22telegram%20patrioty czny%22%5D%7D&pageIndex=0&pageSize=100> (letzter Zugriff am 31.10.2024).



Abb. 6: Briefmarke 30.03.1945, Hohes Tor



Abb. 7: Briefmarke 30.03.1945, Stockturm

sich durch eine dekorative Gestaltung aus: Neben dem freien Raum für Glückwünsche stehen Porträts berühmter Persönlichkeiten aus der polnischen Geschichte, z. B. der Nationalhelden Tadeusz Kościuszko oder Kazimierz Pułaski, des Dichters Adam Mickiewicz oder der polnischen Könige. Eines der wenigen Exemplare aus der Nachkriegszeit, die ich ausfindig machen konnte, bezieht sich auf Gdańsk (Abb. 8). Auf dem Druck, der aus den Jahren 1948–1949 stammt, sehen wir (wieder) das Krantor und Schiffe, die auf der Mottlau vor Anker liegen, das Ganze von Blumen umrandet. Darunter befindet sich die Inschrift: *Gdańsk był i jest polski*, auf Deutsch: ‚Gdańsk war und ist polnisch‘. Auch hier wird die historische Kontinuität betont, und zwar auf der verbalen und visuellen Ebene gleichermaßen: Das abgebildete Krantor ist nicht nur ein Wahrzeichen der Stadt, sondern auch, als historisches Bauwerk, ein Bindeglied zur Vergangenheit, während die modernen Schiffe für die Gegenwart stehen.

Die letzte Gruppe unter den hier behandelten ikonografischen Ephemera bilden Wohltätigkeits- und nichtpostalische Marken. In der Regel begleiteten sie Spendenaktionen oder wichtige Veranstaltungen wie die „Festtage des Meeres“.⁷ Dieses Fest ist ein interessantes Beispiel dafür, wie eine in die 1930er Jahre zurückreichende Tradition nach dem Krieg wieder aufgegriffen wurde, allerdings in einem viel breiteren Umfang und für Propagandazwecke. In der Zwischenkriegszeit konzentrierten sich die Feierlichkeiten in Gdynia. Nach 1945 wurde die Veranstaltung genutzt, um die polnische Identität von Gdańsk und den anderen ehemals deutschen Städten an der Ostseeküste – Kołobrzeg (Kolberg) und Szczecin

⁷ Die ‚Festtage des Meeres‘ (polnisch: *Dni Morza*) sind ein einmal jährlich stattfindendes Fest in verschiedenen Städten Polens, die an der Ostsee liegen. Es ist ein Fest für Seeleute, Fischer, Schiffsbauer und Vertreter sonstiger Berufe, die mit dem Meer verbunden sind, und umfasst Schiffsparaden, Feuerwerk und verschiedene begleitende Veranstaltungen.

3. Das Medium Anschlagzettel im Dienste der urbanen Identitätsbildung

Wie bereits erwähnt, waren Anschlagzettel das wichtigste Medium in Gdańsk nach 1945. Bei einem Anschlagzettel handelt es sich um ein einseitiges, meist großformatiges Druckerzeugnis mit amtlichem, Informations-, Werbe- und Propagandacharakter (vgl. Psb 2011: 15). Neben den Anschlagzetteln waren es auch Wandzeitungen, Streifen⁸ mit Slogans und Flugblätter, die auf der Straße und in Betrieben angeschlagen bzw. verteilt wurden. Alle im Folgenden angeführten Textauszüge sind den ephemeren Drucken entnommen, die in den Sammlungen der Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Gdańsk (PAN Biblioteka Gdańska) aufbewahrt werden. Ab 1946 nahm die Stadtbibliothek (die Vorläuferin der heutigen PAN Biblioteka Gdańska) das Pflichtexemplarrecht wahr. Somit gelangten nicht nur Bücher, sondern auch zahlreiche Ephemera aus sämtlichen unter staatlicher Verwaltung stehenden Druckereien in die Bibliothek. Das so entstandene Korpus umfasst Tausende von Objekten, die ein Bild des nach dem Krieg langsam wieder erwachenden Lebens in Pommern vermitteln.

In den ersten Nachkriegsjahren waren es die bereits erwähnten Neuankömmlinge aus dem Osten und Zentralpolen, aber auch Deutsche, polnische Danziger und andere Ausländer, die die Stadtbevölkerung ausmachten. In den ersten Monaten nach der Eroberung Danzigs durch die Polen waren die Deutschen die dominierende ethnische Gruppe, deswegen wurden einige Anschlagzettel zweisprachig verfasst. Die deutschen Bewohner des nunmehr polnischen Gdańsk werden in diesen Ephemera als *deutschstämmige Einwohner*, *ludność niemiecka* (‚deutsche Bevölkerung‘), *osoby narodowości niemieckiej* (‚Personen deutscher Nationalität‘), *byli obywatele Rzeszy Niemieckiej narodowości niemieckiej* (‚ehemalige Reichsbürger deutscher Nationalität‘) oder einfach *Niemcy* (‚Deutsche‘) bezeichnet. In der Tageszeitung „Dziennik Bałtycki“ findet man sehr häufig die letztgenannte Form kleingeschrieben, auf den analysierten Anschlagzetteln ist sie mir aber nicht begegnet. Die Verfasser vermeiden jegliche Verbindung zwischen dem Ethnonym *Deutsche* und den Toponymen *Gdańsk* bzw. *Danzig* und schreiben stattdessen z. B. ‚deutsche Danziger‘ oder ‚deutsche Bürger von Gdańsk‘. Die Rezipienten dürfen keinen Zweifel daran haben, dass die Deutschen aus der neu geschaffenen urbanen Gemeinschaft ausgeschlossen sind und die Stadt bald verlassen werden.

Eine weitere Gruppe, die in den ersten Nachkriegsjahren in den ephemeren Drucken angesprochen wurde, sind die Vorkriegs-Danziger mit polnischer Nationalität. Nach dem Krieg wurden sie einer Rehabilitierung und einer Verifizierung im Hinblick auf die nationale Zugehörigkeit unterzogen (mehr dazu: BYKOWSKA 2012), worüber, unter anderem, die Anschlagzettel informieren. Diese Gruppe wird durch folgende Phrasen und Lexeme definiert: *byli obywatele Rzeszy niemieckiej i byłego Wolnego Miasta Gdańska narodowości polskiej* (‚ehemalige Bürger des Deutschen Reiches und der ehemaligen Freien Stadt Danzig polnischer Nationalität‘); *ludność autochtoniczna miasta Gdańska* (‚autochthone Bevölkerung der Stadt Gdańsk‘); *rodacy* (‚Landsleute‘); *autochtoni* (‚Autochthone‘); *Polacy-autochtoni* (‚Polen-Autochthone‘); *Wierny Lud Gdański* (‚das treue Volk von Gdańsk‘); *ankietę meldunkową przeprowadza się na formularzach wzorów: nr 11 – dla stałych mieszkańców m.*

⁸ Zu Streifen als besondere Untergruppe von Ephemera innerhalb der Kategorie Anschlagzettel vgl. ŚLEZIAK 2023.

Gdańska „Polaków“ (,der Meldebogen ist auf Vordrucken auszufüllen: Nr. 11 – für ständige Einwohner der Stadt Gdańsk, „die Polen“); *do Braci-Rodaków, b. obywateli Rzeszy Niemieckiej i b. Wolnego Miasta Gdańska* (,an Brüder-Landsleute, ehemalige Bürger des Deutschen Reiches und der ehemaligen Freien Stadt Danzig‘); *polska ludność autochtoniczna Ziemi Odzyskanych* (,die polnische autochthone Bevölkerung der Wiedergewonnenen Gebiete‘).

Wie aus diesen Beispielen hervorgeht, werden die in Pommern ansässigen Polen je nach Bedarf instrumentalisiert: Ihnen wird geschmeichelt, sobald es darum geht, den polnischen Charakter dieser Gebiete, den heldenhaften Kampf ihrer Bevölkerung gegen die Nazis zu beweisen oder die Bürger zu ermutigen, ihre Stimmen beim „dreifachen Ja-Referendum“⁹ abzugeben. Ihre Anwesenheit soll das ‚ewige Polentum‘ dieser Territorien einmal mehr bestätigen und den Anspruch Polens auf sie legitimieren. In Bekanntmachungen über die Verifizierung der Nationalität hingegen kommt ein neutrales Vokabular zum Einsatz. Hauptsächlich wird das Lexem ‚autochthon‘ verwendet. Nach dem Wörterbuch handelt es sich dabei um die „alteingesessen(e), bodenständig(e)“ Bevölkerung eines bestimmten Gebiets (DUDEN 1996: 197). Die polnischen Behörden zählten die Deutschen jedoch nicht zu den „alteingesessenen“ Stadtbewohnern. Etwaige Zweifel daran sollten, wie die angeführten Beispiele veranschaulichen, durch die zusätzlichen, die Bezeichnung *autochtoni* (,autochthone Bevölkerung‘) vereindeutigenden Lexeme: *rodacy* (,Landsleute‘) oder *Polacy* (,die Polen‘) ausgeräumt werden.

In vielen Fällen verstanden weder die polnischen Machthaber noch die Neuankömmlinge die komplizierten ethnisch-sprachlichen Verhältnisse in Pommern. Fehlende oder unzureichende Kenntnis der polnischen Sprache, das Sprechen mit hartem deutschem Akzent, fremd klingende Familiennamen – diese Charakteristika der Einheimischen galten den Zuwanderern als Beweis ihrer Germanisierung. Die Autoren der Anschlagzettel waren sich der Differenzen, ja sogar der Feindschaft zwischen den beiden Gruppen durchaus bewusst:

- (1) „Wrogie narodowi i demokratycznemu Państwu Polskiemu elementy rozsiewają pogłoski, jakoby zweryfikowana ludność autochtoniczna miała być przesiedlona z Gdańska w głąb kraju.“
(Elemente, die der Nation und dem demokratischen polnischen Staat feindlich gesinnt sind, verbreiten Gerüchte, dass die auf die Nationalität hin verifizierte einheimische Bevölkerung aus Gdańsk angeblich ins Hinterland umgesiedelt werden soll.)
- (2) „Praw waszych na tej ziemi, której broniliście przed zalewem niemczyzny nikt wam nie odbierze!“
(Eure Rechte auf dieses Land, das ihr gegen die Flut des Deutschtums verteidigt habt, wird euch niemand nehmen!)
- (3) „O wypadkach napotykanym uciążliwości z waszej strony, bądź nadużyć w stosunku do waszych praw i zapewnień wam spokoju proszę mnie zawiadomić.“
(Bitte lassen Sie mich wissen, wenn Sie auf Belästigungen oder Missbrauch Ihrer Rechte und der Ihnen gewährten Ruhe stoßen.)

⁹ Am 30. Juni 1946 fand in Polen ein von den Kommunisten gefälschtes Referendum statt. Die Teilnehmer wurden gebeten, drei Fragen zu beantworten: Sind Sie für 1) die Abschaffung des Senats, 2) die Durchführung der Bodenreform und 3) die Festigung der polnischen Grenze im Westen? Die Fragen waren absichtlich so formuliert, dass sie dreimal mit „Ja“ beantwortet wurden.

- (4) „Komitet wyraża swe niezłomne przekonanie, że bliska jest chwila zatarcia sztucznej linii podziału zbudowanej przez ludzi zlej woli między zweryfikowanymi, a repatriantami i przesiedleńcami.“

(„Das Komitee bringt seine feste Überzeugung zum Ausdruck, dass der Zeitpunkt gekommen ist, an dem die von böswilligen Menschen errichtete künstliche Trennlinie zwischen den Verifizierten einerseits und den Heimkehrern und Umsiedlern andererseits beseitigt wird.“)

Deshalb werden auch Integrationsmaßnahmen ergriffen, um diese Spaltungen aufzuheben:

- (5) „Pierwsze Święto Ludowe na wyzwolonej Ziemi Gdańskiej obchodzić będzie Wierny Lud Gdański, Repatriant i Osadnik ...“

(„Der erste Tag des Volkes im befreiten Danziger Land wird von den treuen Bürgern von Gdańsk, den Heimkehrern und Ansiedlern gefeiert.“)

- (6) „Na dzień 9 czerwca 1946 r. opuścimy zielone pola Wyżyn, Nizin i Żuław Gdańskich, aby zjednoczyć się pod zielonymi sztandarami i przez masowy udział zmanifestować niezłomną wolę wiecznego władania Ziemią Gdańską, ziemiami po Odrę i Niszę.“

(„Am 9. Juni 1946 werden wir die grünen Wiesen des Hochlandes von Gdańsk, des Tieflandes und des Danziger Werders verlassen, um uns unter grünen Bannern zu vereinen und durch Massenbeteiligung den unzerbrechlichen Willen zu bekunden, das Danziger Land, die Gebiete bis zur Oder und Neiße für immer zu beherrschen.“)

- (7) „Autochton – to także Twój Rodak – podaj mu rękę“

(„Autochthon – er ist auch Dein Landsmann – reiche ihm die Hand“)

- (8) „Wprowadzając w czyn zasadę ‚równe prawa i równe obowiązki‘ Komitet Wojewódzki stawia za ostateczny cel swej działalności stopienie antagonizmów dzielnicowych i przekształcenia skupiska Gdańskiego w trwałą, natchnioną ideą ofiarnej pracy dla Nowej Rzeczypospolitej monolit.“

(„Nach dem Grundsatz ‚gleiche Rechte und gleiche Pflichten‘ setzt sich das Woiwodschafts-Komitee zum Ziel, die Gegensätze zwischen den Regionen zu überwinden und die Gemeinschaft von Gdańsk in einen dauerhaften Monolithen zu verwandeln, inspiriert von der Idee der aufopferungsvollen Arbeit für die Neue Republik.“)

Die angeführten Passagen entstammen den Anschlagzetteln aus dem Jahr 1946. In den Sammlungen der Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Gdańsk gibt es keine ephemeren Drucke aus den Folgejahren mit vergleichbaren Formulierungen, die Spaltungen innerhalb der Bevölkerung von Gdańsk markieren würden. Dies geht mit der Beendigung der Arbeit der Verifizierungs- und Rehabilitierungskommission einher, die bis Oktober 1947 tätig war, obwohl sie bereits Anfang 1947 die überwiegende Mehrheit der Anträge bearbeitet hatte.¹⁰

Von Anfang an haben die neuen Machthaber als Botschaftssender bestimmte sprachliche Strategien eingesetzt, die darauf abzielten, all die unterschiedlichen sozialen Gruppen zu integrieren. Ich möchte noch einmal betonen, dass wir es hier mit Menschen zu tun haben, die nicht nur die polnische Sprache in unterschiedlichem Maße beherrschten, sondern auch verschiedene kulturelle Kompetenzen besaßen, aus Städten und kleinen Dörfern

¹⁰ Die Tätigkeit der Kommission beschreibt BYKOWSKA (2012, 2017). Vgl. auch GAŁKA 2017.

gleichermaßen kamen und somit diverse Gewohnheiten und Bräuche mitbrachten. Auf den Drucken kommen folgende einschließende Lexeme bzw. Phrasen vor: *mieszkańcy m. Gdańska* (‚Einwohner der Stadt Gdańsk‘); *do mieszkańców miasta Gdańska* (‚an die Einwohner der Stadt Gdańsk‘); *do obywateli Powiatu Gdańskiego* (‚an die Bürger des Kreises Gdańsk‘); *Rodacy!* (‚Landsleute!‘); *Obywatele!* (‚Bürger!‘); *Obywatele m. Gdańska* (‚Bürger der Stadt Gdańsk‘); *Apel do społeczeństwa Województwa Gdańskiego* (‚Appell an die Gesellschaft der Woiwodschaft Gdańsk‘); *Rolnicy i Robotnicy powiatu gdańskiego stawiają się, jak jeden mąż w Gdańsku dnia 9 czerwca 1946 r.* (‚Bauern und Arbeiter des Kreises Gdańsk werden am 9. Juni 1946 wie ein Mann in Gdańsk erscheinen‘).

An dieser Stelle empfiehlt es sich, zwei längere Passagen anzuführen. Die erste stammt von einem Anschlagzettel aus der Zeit des Wahlkampfes zum Sejm im Dezember 1946, die zweite ist ein Aufruf des sog. Gemeinschaftskomitees für den Wiederaufbau von Gdańsk (Spółeczny Komitet Odbudowy Gdańska):

(9) „OBYWATELE

MIASTA GDAŃSKA

Drugi rok mija od chwili objęcia przez nas we władanie Wybrzeża Gdańskiego i m. Gdańska. Ktokolwiek z Was pamięta początkowy okres naszego życia na tym terenie, ten zdaje sobie sprawę z ogromu dzieła, jakie zostało tutaj naszymi, własnymi, polskimi rękoma wykonane. Odbudowano porty, stocznie, kościoły, fabryki, mieszkania, komunikację, mosty.“

(,BÜRGER

DER STADT GDAŃSK

Es sind zwei Jahre her, seitdem wir die Danziger Küste und die Stadt Gdańsk in Besitz genommen haben. Wer von Euch sich an die Anfänge unseres Lebens in diesem Gebiet erinnert, weiß um die enorme Arbeit, die hier mit unseren eigenen polnischen Händen geleistet wurde. Häfen, Werften, Kirchen, Fabriken, Wohnungen, Verkehrswege und Brücken wurden wieder aufgebaut.)

(10) „Obywatele i Obywatelki!

Dwa lata mija od chwili opuszczenia naszego miasta przez niemieckiego okupanta. (...) Morska stolica naszej Ojczyzny, zaplecze naszych portów ma pierwszorzędne znaczenie gospodarcze dla całego kraju, rozwój naszego miasta, to rozwój naszego handlu morskiego, naszego eksportu, to dobrobyt nasz i naszych dzieci. (...) Musimy odbudowę naszego miasta sami wziąć w swe ręce; jeśli my mieszkańcy Gdańska sami tego problemu nie rozwiążemy, nikt nam nie pomoże. (...) Niech nam nie zarzuca wróg, że własnego domu zbudować nie możemy.“

(,Bürger und Bürgerinnen!

Zwei Jahre sind vergangen, seit unsere Stadt von den deutschen Besatzern verlassen wurde. (...) Die maritime Hauptstadt unseres Vaterlands, die Basis unserer Häfen, ist von größter wirtschaftlicher Bedeutung für das ganze Land, die Entwicklung unserer Stadt ist gleichbedeutend mit der Entwicklung unseres Seehandels, unserer Exporte, mit unserem Wohlstand und dem unserer Kinder. (...) Wir müssen den Wiederaufbau unserer Stadt selbst in die Hand nehmen; wenn wir, die Bürger von Gdańsk, dieses Problem nicht selbst lösen, wird uns niemand helfen. (...) Lassen wir uns nicht vom Feind vorwerfen, dass wir unser eigenes Haus nicht bauen können.)

Durch die Verwendung der offiziellen Anrede „Bürger“ bzw. „Bürger und Bürgerinnen“ wird die Bedeutung der Nachricht hervorgehoben und zugleich eine Gemeinschaft konstruiert. Die inklusiven Personal- und Possessivpronomina: *nas* (‚uns‘), *naszego*, *naszymi* (‚unser‘)

erfüllen eine ähnliche Funktion. Obwohl die Stadt 1946 noch in Trümmern lag, erwähnt der Verfasser des Textes die wieder aufgebauten Gebäude, um zu betonen, dass der Wiederaufbau durch die gemeinsame Anstrengung der polnischen Stadtbewohner erfolgt. Für das Beispiel (10) treffen die Erkenntnisse aus der Analyse des ikonografischen Materials zu: Auch im Text wird die Bedeutung von Gdańsk als Hafen und wichtiges Wirtschaftszentrum hervorgehoben. Der Absender möchte bei den Stadtbewohnern Stolz und Verantwortungsgefühl wecken und vor allem ihre Motivation für den Wiederaufbau steigern, indem er erklärt, dass sie nicht nur für sich selbst arbeiten, sondern für alle polnischen Mitbürger sowie für die nächste Generation. In der Tat kam der Wiederaufbau – angesichts der enormen Kriegszerstörungen im Lande und angesichts der begrenzten finanziellen Mittel, die zur Verfügung standen – dank der Opferbereitschaft der neuen Stadtbewohner voran. Mit dem Wort ‚Feind‘ (*wróg*) sind die Deutschen gemeint, das ‚eigene Haus‘ (*własny dom*) ist eine Metonymie für Gdańsk und soll die Rezipienten noch stärker mobilisieren. Ich verweise in diesem Zusammenhang wieder auf Billig:

“The national space [is] imagined as homely space, cosy within its borders, secure against the dangerous outside world [in dem hier besprochenen Kontext fungiert der Deutsche als Feindbild – A.K.]. And ‘we’ the nation within the homeland can so easily imagine ‘ourselves’ as some sort of family. (...) To be at home, ‘we’ must routinely and unconsciously use the homeland-making language.” (BILLIG 1997: 109)

In den beiden angeführten Beispielen (9) und (10) lassen sich die von Stanisław BARAŃCZAK (2017) beschriebenen Mechanismen der Persuasion erkennen. Indem man sich auf die Erinnerungen an die ersten Nachkriegsmonate in Gdańsk beruft, indem man betont, dass der Wiederaufbau durch die Bemühungen der Pioniere erfolgt, und indem man die Kinder erwähnt, bewirkt man eine verstärkte Emotionalisierung der Rezeption. Die Beschreibung ‚unseres‘ Gdańsks, das von ‚unseren‘ Händen wieder aufgebaut wurde, legt die Existenz einer gemeinsamen Welt und gemeinsamer Werte nahe (vgl. BARAŃCZAK 2017: 489). Am Gegenpol steht der deutsche Besatzer, der Feind. Zum Einsatz kommt hier somit der von Barańczak definierte „Mechanismus der vereinfachten Werteverteilung“, der darin besteht, die Wirklichkeit auf grundlegende Oppositionen wie „gut vs. böse“, „eigen vs. fremd“ u. dgl. zu reduzieren, was eine einfache axiologische Orientierung ermöglicht. Wie der Verfasser auf einem Anschlagzettel zum 950. Jahrestag von Danzig / Gdańsk (1947) hervorhebt:

- (11) „Tysiąc lat historii Gdańska – to tysiąc lat dziejów Polskości (sic) w Gdańsku, która nigdy tu nie zamarła, a którą bezskutecznie chciały wytepić dwie – krótkotrwałe w świetle wieków historii – okupacje: średniowieczna krzyżacka i pruska. Nie wytepił polskości w Gdańsku i ostatni atak germański lat 1939–1945.“

(Tausend Jahre Geschichte von Gdańsk – das sind tausend Jahre Geschichte des Polentums in Gdańsk, das hier nie ausgestorben ist und das zwei – im Kontext der jahrhundertelangen Geschichte nur kurzzeitige – Besatzungen vergeblich auszurotten versuchten: die mittelalterliche durch den Deutschen Orden und dann die preußische. Auch der letzte germanische Angriff von 1939–1945 hat das Polentum in Gdańsk nicht ausgerottet.)

Diese Passage verdient eine genauere Betrachtung. Die zweimal wiederholte Zahl *Tausend* verstärkt den Eindruck historischer Kontinuität und der dauerhaften Verbindung der Stadt

mit Polen. Das Substantiv *polskość* (‚das Polentum‘) wird ebenfalls wiederholt und im ersten Satz großgeschrieben, was genau genommen gegen die polnischen Rechtschreibregeln verstößt. Die Besetzung durch den Deutschen Orden und diejenige, die auf die zweite Teilung Polens folgte, werden als ‚kurzzeitig‘ bezeichnet, obwohl die erste Besetzung von 1308 bis 1454 und die zweite von 1793 bis 1939 dauerte (einschließlich des Zeitraums, in dem die zweite Freie Stadt Danzig bestand).¹¹ Von einer kurzen Dauer kann also nicht die Rede sein. Um die Rechtswidrigkeit dieses Zustands zu betonen, wird er als *okupacja* (‚Besetzung‘) bezeichnet. Auch das Verb *wyćpić* (‚ausrotten‘), das sehr stark mit negativen Emotionen beladen ist, wird wiederholt. Die oben erwähnten Persuasionsmittel bilden zudem den Mechanismus der „alternativlosen Rezeption“ (vgl. BARAŃCZAK 2017: 490), der dem Rezipienten nicht den geringsten Zweifel an der „richtigen“ Interpretation der Botschaft lässt.

Bemerkenswert sind auch die Zeitangaben in den Textauszügen (9) und (10). Beide beginnen mit den Phrasen: ‚Es sind zwei Jahre her‘ bzw. ‚Zwei Jahre sind vergangen‘. Ähnlich verhält es sich mit den Texten der Ephemera, die anlässlich der für die polnische Ostseeküste wichtigsten Jahrestage gedruckt wurden: zum Tag der Befreiung (30. März), zum Tag des Sieges (9. Mai) und zum Jahrestag des Kriegsausbruchs:

- (12) „Z okazji 6 rocznicy Wyzwolenia Wybrzeża...”

(‚Anlässlich des 6. Jahrestages der Befreiung der Küste...‘)

- (13) „Obywatele! W dniu 9 maja b. r. mija rok od chwili kiedy faszystowskie Niemcy zostały pokonane...”

(‚Bürger! Am 9. Mai jährt sich der Sieg über das faschistische Deutschland...‘)

- (14) „Nasz najnowszy gdański rachunek zaczyna się od pamiętnych dni wiosny 1945, kiedy w chmurach pożarów, w głuchym dudnieniu artyleryjskiej kanonady, wśród ryku czołgowych silników i pikujących samolotów, śmiercią i męką żołnierzy w szarych i zielonych szynelach wpisywana była w księgę dziejów Gdańska data początku nowego rachunku – dnia wyzwolenia, dnia powrotu do Polski. Od tego dnia zaczęliśmy liczyć: pierwsza rocznica, piąta, dziesiąta...”

(‚Unsere jüngste Zeitrechnung in Gdańsk beginnt mit den denkwürdigen Tagen des Frühjahrs 1945, als in den Feuerwolken, im ohrenbetäubenden Grollen der Artilleriekanonade, inmitten des Dröhnens von Panzermotoren und Sturzkampfflugzeugen, mit dem Tod und Leiden von Soldaten in grauen und grünen Uniformen das Datum des Beginns einer neuen Zeitrechnung in die Chronik von Gdańsk geschrieben wurde: der Tag der Befreiung, der Tag der Rückkehr zu Polen. Von diesem Tag an begannen wir zu zählen: der erste Jahrestag, der fünfte, der zehnte...‘)

Das Jahr 1945 wird zum Jahr Null, zu dem Punkt, an dem die eine Geschichte zu Ende ist und eine andere beginnt.

¹¹ Mit einer Unterbrechung 1807–1814, als die erste (napoleonische) Freie Stadt Danzig bestand.

4. Schlussbemerkung

In den ersten Nachkriegsjahren wird Gdańsk als ‚unsere‘, ‚uralte‘ und vor allem ‚polnische‘ Stadt beschrieben. Diese sprachliche Strategie, die unmittelbar nach dem Krieg verwendet wurde, kommt im folgenden Spruch mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck: *Odbudujemy stary polski Gdańsk piękniejszy niż kiedykolwiek* (‚Wir werden das alte polnische Gdańsk wieder aufbauen, schöner als je zuvor‘). Der Anschlagzettel mit diesem Satz von 1949 sollte der Öffentlichkeit die dauerhafte Präsenz Polens an der Mottlau versichern und die polnischen Bürger für den Wiederaufbau der Stadt mobilisieren. In den 1950er Jahren verblasst diese Rhetorik. Sie kehrt aus Anlass späterer Jahrestage wieder oder wird für kurzfristige politische Zwecke benutzt, wie 1955 auf den ephemeren Drucken zum 500. Jahrestag der Wiederangliederung Pommerns an Polen: *Gdańsk zawsze polski, Gdańsk był i jest polski* (‚Gdańsk immer polnisch‘, ‚Gdańsk war und ist polnisch‘). Der Slogan *Byliśmy, jesteśmy, będziemy* (‚Wir waren, wir sind, wir werden sein‘) begleitete jahrzehntelang die nachfolgenden Generationen, die diesen Satz auf Denkmälern, Briefmarken und Münzen zu Gesicht bekamen.

Die neuen Machthaber prägten das bisherige deutsche Danzig in ein polnisches Gdańsk um, indem sie eine Vielzahl von Medien und Mitteln einsetzten: ephemere Drucke, Bücher, Zeitungen, Wochenschaun, Vorträge, Massenveranstaltungen wie Demonstrationen, Kundgebungen usw. Die erste Kundgebung fand bereits am 21. April 1945 statt, um die Rückkehr von Gdańsk an Polen zu feiern. Auch die Katholische Kirche, die in den ersten Jahren bei staatlichen Zeremonien anwesend war, half mit. Gottesdienst und kirchliche Prozessionen zogen viele Menschen an und hatten einen wichtigen integrativen Charakter. Die überwiegende Mehrheit der Neuankömmlinge identifizierte sich mit der Katholischen Kirche, so dass diese eines der wenigen Elemente war, die anfangs alle neuen Stadtbürger vereinten.

Wie man sich denken kann, wurde dieser Beitrag durch den Slogan auf dem eingangs erwähnten Plakat inspiriert (Abb. 1). Dasselbe Bild war auch auf der Titelseite der 1946 erschienenen Broschüre *Gdańsk po wyzwoleniu. Rok pracy i osiągnięć* (‚Gdańsk nach der Befreiung. Ein Jahr voller Arbeit und Erfolge‘) (STRĄBSKI (Hg.) 1946) zu sehen. Der vorliegende Aufsatz versteht sich nicht nur als Beitrag zu neueren historischen und soziologischen Forschungen, die sich der Identität der neuen Bewohner von Gdańsk widmen. Die hier präsentierte Analyse ausgewählter Ephemera wirft auch ein Licht auf die sprachlichen Mechanismen und die Strategien, die die Machthaber einsetzten, um das Bild eines polnischen Gdańsk in der lokalen Gemeinschaft sowie in ganz Polen zu verbreiten. Zugleich kann diese Analyse als Ausgangspunkt für weitere regionale und überregionale vergleichende Studien dienen.

Aus dem Polnischen übersetzt von Katarzyna Lukas

Bibliographie

- BARAŃCZAK, Stanisław (2017): Słowo – perswazja – kultura masowa [Wort – Persuasion – Massenkultur]. In: BARTMIŃSKI, Jerzy et al. (Hg.): *Etyka słowa. Wybór opracowań 1* [Ethik des Wortes. Ausgewählte Studien]. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 483–494.

- BARYLEWSKA-SZYMAŃSKA, Ewa (2021): „Ku pouczeniu współczesnych gdańszczan“. Jan Kilarski jako popularyzator historii i kultury Gdańska [„Den Danziger Zeitgenossen zur Lehre“. Jan Kilarski als Vermittler der Geschichte und Kultur Danzigs]. In: BYKOWSKA, Sylwia / GOLON, Mirosław (Hg.): *Gdańsk 1945–1990. Materiały – Studia – Analizy* [Gdańsk 1945–1990. Materialien – Studien – Analysen]. Bd. 3. Warszawa / Gdańsk: Instytut Historii PAN / Instytut Pamięci Narodowej / Muzeum Gdańska, 195–222.
- BILLIG, Michael (1997): *Banal Nationalism*. London: Sage Publications.
- BYKOWSKA, Sylwia (2024): *Między migracją a integracją. Społeczeństwo Gdańska w latach 1945–1960* [Zwischen Migration und Integration. Die Gesellschaft von Gdańsk in den Jahren 1945–1960]. Warszawa: Instytut Historii PAN.
- BYKOWSKA, Sylwia (2018): Marian Pelczar – twórca powojennego mitu polskości Gdańska [Marian Pelczar – Schöpfer des Nachkriegsmythos vom polnischen Charakter Danzigs/Gdańks]. In: BALCEWICZ, Jarosław / MENDEL, Maria (Hg.): *Miasto dla sztuki, sztuka dla miasta. 60 lat działalności Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki* [Eine Stadt für die Kunst, die Kunst für die Stadt. 60 Jahre Tätigkeit der Danziger Gesellschaft der Kunstfreunde]. Gdańsk / Sopot: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 169–182.
- BYKOWSKA, Sylwia (2017): *Działalność Komisji Weryfikacyjnej w Gdańsku w latach 1945–1947 na tle sytuacji społecznej* [Die Tätigkeit der Verifizierungskommission in Gdańsk 1945–1947 vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Lage]. In: „Rocznik Gdański“ Bd. LXXV–LXXVI (2015–2016), 167–179.
- BYKOWSKA, Sylwia (2012): *Rehabilitacja i weryfikacja narodowościowa ludności polskiej w województwie gdańskim po II wojnie światowej* [Rehabilitierung und Verifizierung der Nationalität der polnischen Bevölkerung in der Woiwodschaft Gdańsk nach dem Zweiten Weltkrieg]. Gdańsk: Instytut Kaszubski.
- DUDEN (1996): *Deutsches Universalwörterbuch A–Z*. Mannheim etc.: Dudenverlag.
- Etykiety zapalczane Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, cz. 1: 1945–1951* (1958) [Streichholzetiketten aus der Volksrepublik Polen. Teil 1: 1945–1951]. Warszawa: Koło Kolekcjonerów Etykiet Zapalczanych przy Oddziale Warszawskim Polskiego Związku Filatelistów.
- FRIEDRICH, Jacek (2015): *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960* [Der Wiederaufbau der Danziger Rechtstadt 1945–1960]. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- FRIEDRICH, Jacek (2001): Gdańsk 1945–1949. Oswajanie miejsca [Gdańsk 1945–1949. Wie man an dem Ort heimisch wurde]. In: NAJMAJER, Piotr (Hg.): *Gdańsk: pomnik historii* [Danzig / Gdańsk: ein Denkmal der Geschichte], Teil II. Gdańsk: Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego, 27–42.
- GAŁKA, Oliwia (2017): Die Lage der deutschen Bevölkerung in Gdańsk (Danzig) in den Jahren 1945 bis 1947. In: DZIUROK, Adam / MADAJCZYK, Piotr / ROSENBAUM, Sebastian (Hg.): *Die deutsche Minderheit in Polen und die kommunistischen Behörden 1945–1989*. Paderborn: Schöningh, 122–131.
- KIETOWICZ, Feliks et al. (1967): *Ilustrowany katalog polskich etykiet zapalczanych 1945–1966*. Warszawa: Agencja Wydawnicza „Ruch“.
- KWIATKOWSKA, Aneta (2019): Die Danziger Werbemarken („Cinderella stamps“) aus den Jahren 1900–1939. In: „Studia Germanica Gedanensia“ 41, 264–277.

- LOEW, Peter Oliver (2003): *Danzig und seine Vergangenheit 1793–1997: die Geschichtskultur einer Stadt zwischen Deutschland und Polen*. Osnabrück: fibre.
- MENDEL, Maria / ZBIERZCHOWSKA, Alicja (Hg.) (2010): *Tożsamość gdańszczan. Budowanie na (nie) pamięci* [Identität der Danziger. Auf (Nicht-)Gedächtnis aufbauen]. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Psb 2011: CZAPNIK, Grzegorz / GRUSZKA, Zbigniew (Hg.) (2011): *Podręczny słownik bibliotekarza* [Handwörterbuch für Bibliothekare]. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- SCHWEMER-SCHEDDIN, Yvonne (1998): Broken Images: Blackletter between Faith and Mysticism. In: BAIN, Peter / SHAW, Paul (Hg.): *Blackletter: Type and National Identity*. New York: Princeton Architectural Press, 50–67.
- STRĄBSKI, Stanisław (Hg.) (1946): *Gdańsk po wyzwoleniu. Rok pracy i osiągnięć* [Gdańsk nach der Befreiung. Ein Jahr voller Arbeit und Erfolge]. Gdańsk: Wydawnictwo Urzędu Informacji i Propagandy Województwa Gdańskiego.
- SZYDŁOWSKA, Agata (2018): *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989* [Von der Schriftart *solidaryca* zu TypoPolo. Typografie und kollektive Identitäten in Polen nach 1989]. Wrocław: Ossolineum.
- ŚLEZIAK, Marta (2023): Sztrafjy – afisze o wyjątkowym formacie i propagandowej użyteczności [Streifen – Anschlagzettel von ungewöhnlichem Format und propagandistischem Nutzwert]. In: „Roczniki Biblioteczne“ 67 (2023), 83–98.
- ŚLEZIAK, Marta (2021): Miejsce hasła i sloganu w komunikowaniu politycznym [Der Stellenwert von Schlagwort und Slogan in der politischen Kommunikation]. In: „LingVaria“ Jg. 16 Nr. 2(32) (2021), 81–92.
- WODZYŃSKI, Tadeusz (2002): *Banknoty polskie – typy i odmiany. Katalog 1794–2002* [Polnische Banknoten – Typen und Sorten. Katalog 1794–2002]. Warszawa: DiG.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Plakat „Danzig – Gdańsk“, PAN Biblioteka Gdańska 5715/21.
- Abb. 2: Plakat „Gdańsk nasz!“, PAN Biblioteka Gdańska Sz6-4-71.
- Abb. 3: Plakat „Polskie morze wiecznie nasze“, PAN Biblioteka Gdańska Sz-75-80.
- Abb. 4: Streichholzetikett aus dem Jahr 1950, Quelle: KIETOWICZ 1967: 20; *Etykiety zapalczane PRL 1958*: 14.
- Abb. 5: Briefmarke 30.03.1945, Krantor, <https://katalogznaczkow.net/zabytki-gdanska-377/>.
- Abb. 6: Briefmarke 30.03.1945, Hohes Tor, <https://katalogznaczkow.net/zabytki-gdanska-377/>.
- Abb. 7: Briefmarke 30.03.1945, Stockturm, <https://katalogznaczkow.net/zabytki-gdanska-377/>.
- Abb. 8: Patriotisches Telegramm, PAN Biblioteka Gdańska 5777/21.
- Abb. 9: Briefmarke des polnischen Seebundes (Liga Morska), PAN Biblioteka Gdańska 5669/20.

Gdańsk 2024, Nr. 50/51

Bruno Arich-Gerz

RWTH Aachen University

<https://orcid.org/0000-0002-5261-2856>

Klein Danzig. Über die Geschichte(n) und Toponymie eines afrikanischen Internierungslagers im Zweiten Weltkrieg

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.12>

„Klein Danzig“ war ein unter den deutschsprachigen Bewohnern Südwesafrikas zirkulierendes Toponym für ein Internierungslager in Windhoek, das von September 1939 bis Februar 1941 existierte. Eingerichtet wurde es von der südafrikanischen Verwaltung des Landes, das nach dem Ende der deutschen Kolonialherrschaft als Mandatsgebiet fungierte; Insassen waren deutschstämmige männliche NS-Sympathisanten und Funktionäre von Organisationen mit nationalistischer Agenda. Der Beitrag sichtet die wenigen publizierten Texte zu Klein Danzig – Memoiren, Oral History, einen Roman und eine neuere historische Studie – und liefert eine Erklärung für die Benennung der Internierungseinrichtung nach der (damals) „Freien Stadt Danzig“.

Schlüsselwörter: „Klein Danzig“, Südwesafrika, Zweiter Weltkrieg, Internierungslager

Klein Danzig. On the (hi)stories and toponymics of an African internment camp in World War II. ‘Klein Danzig’ was a toponym circulating among the German-speaking inhabitants of Southwest Africa. The term denominated an internment camp in Windhoek that existed from September 1939 to February 1941. The camp was set up by the South African administration – the country was a South African mandate territory after the end of German colonial rule; its inmates were male Nazi sympathizers of German descent and functionaries of nationalistic, often heavily nazified organizations. The chapter examines the few published texts on Klein Danzig – memoirs, oral histories, a novel and a recent historical study – and provides an explanation for the naming of the internment facility after the (then) ‘Freie Stadt Danzig’.

Key words: ‘Klein Danzig’, Southwest Africa, World War II, internment camp

Danzig als der Ort des ersten Waffengangs im Zweiten Weltkrieg wurde zweieinhalb Wochen nach Ausbruch am 1. September 1939 zum Namensgeber eines anderen in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Krieg stehenden Schauplatzes. Rund 12.000 Kilometer von der Ostseehafenstadt entfernt etablierte sich das Toponym *Klein Danzig* (oder ‚Klein-Danzig‘, eine einheitliche Schreibweise des Terminus gibt es nicht, was auf seinen medial wie konzeptionell hauptsächlich mündlichen Gebrauch schließen lässt) als Bezeichnung für eine anderthalb Jahre lang existierende lokale Einrichtung. Denominiert wurde damit ein Internierungslager im heutigen Namibia.

In der ehemaligen Kolonie Deutsch-Südwestafrika (1884–1919), die nach Ende des Ersten Weltkriegs und als Folge des Versailler Vertrags unter südafrikanischem Mandat stand, richteten lokale Polizeieinheiten am 18. September 1939 in der Hauptstadt Windhoek das Internierungslager für deutschstämmige, nach Ende der Kolonialzeit im Lande verbliebene Personen ein. Die von den kurz zuvor in Kraft getretenen *National Emergency Regulations* gedeckte Umwidmung einer ausgedienten Funkstation in eine beaufsichtigte und geschlossene Sammelstätte, die in internen Dokumenten u. a. als „concentration camp“ bezeichnet wurde (PECH 2017: 94), erfolgte präventiv zur Kontrolle und Verhinderung eines Eingreifens ihrer ausschließlich männlichen Insassen in den Krieg auf Seiten des nationalsozialistischen Deutschlands. Von der Maßnahme betroffen waren Vertreter des 1924 gegründeten, nationalistisch agiti(erend)en *Deutschen Bundes* („Entry criteria were a vague commitment to *Deutschtum* [...] and knowledge of the German language“, PECH 2017: 91), der im Zuge der Gleichschaltung 1934 als Orts- bzw. Landesgruppe im Ausland der NSDAP zugeschlagen worden war; außerdem in Organisationen tätige deutschstämmige Funktionäre und Farmer. Im Jargon der Internierten und ihrer Angehörigen firmierte die Einrichtung von Beginn an als ‚Klein Danzig‘.

Die Namensgebung, die Umstände ihres Zustandekommens und damit die zeitgeschichtlichen Konnotationen ebenso wie die markante Langlebigkeit des Begriffs, der in literarischen Texten, Memoiren und wissenschaftlichen Beiträgen zum Thema in Umlauf geblieben ist, lassen sich – wenngleich mangels publizierten Quellenmaterials und vorbehaltlich einer genaueren Sichtung der themenrelevanten Bestände in den *National Archives of Namibia* (NAN) aus literatur- und sprachwissenschaftlicher Perspektive¹ allenfalls schlaglichtartig – beleuchten.

Der Existenzzeitraum des Lagers ‚Klein Danzig‘ lässt sich in zwei Phasen unterteilen. Von der Gründung im September 1939 bis Juni 1940 war es Aufnahmeort für internierte, dabei nicht nominell verhaftete Deutschstämmige, die – zweite Phase, als Übergangslager – ab dem 28. Juni 1940 sukzessiv in das neu eingerichtete, außerhalb des Mandatsgebiets in der Nähe von Kimberley in Südafrika gelegene Lager *Andalusia* verbracht wurden „which was still under construction. Windhoek [= ‚Klein Danzig‘] served as a transition camp until February 1941“ (PECH 2017: 94). Der Grund für die Statusänderung des Lagers von der Internierungs- zur Übergangseinrichtung war eine drohende Überbelegung, weil bald „zusammengepfercht [...] praktisch 100 Mann in einem Raum schlafen und wohnen sollten“ (ZEMKE 1975: 44): Die Anzahl der mutmaßlichen NS-Unterstützer und ihrer Netzwerke im Land erwies sich als zu groß.² Der exponentielle Anstieg der Insassenzahlen und die bald erreichte Überbelegung findet sich genre-übergreifend in sämtlichen Texten über Klein Danzig.³ „Bis zum 27. September [1939]

¹ PECH (2017: 93 u. ö.) hat aus historischer Perspektive eine Sichtung der Bestände des NAN vorgenommen und skizziert die – eher spärliche – Forschung zum Thema. Sein Beitrag kann in dieser Hinsicht als *state of the arts* angesehen werden.

² Symptomatisch dafür die Aussage von Anni Eichhoff-Sohrada (in GRETSCHEL 2009: 74): „da schmugelte ich schon die ersten Radioapparate [die Auskunft gaben über den aus deutscher Sicht anfangs erfolgreichen Verlauf des Krieges] von einer Farm zur anderen. Der eine steckte mir die Röhren zu, der andere einen Transformator oder einen Kondensator. Und dann hieß es nur: ‚Sieh zu, dass die weiterkommen‘.“

³ Vgl. PECH (2017: 94): „The great hall of the internee building had been divided with movable walls: A sleeping area with 36 beds and a mess/recreation room. The ground floor of the annexe housed the kitchen

wuchs die Zahl der Internierten auf 58“ (ZEMKE 1975: 44). “By the end of 1939, the number of internees grew to 77. At the end of March 1940, there were 96” (PECH 2017: 93). “Makeshift tents were pitched, until, in May 1940, the fences were extended and several small barracks added. The overall capacity rose [...] to 200 men” (ebd.: 94).

Lageralltagsschilderungen finden sich ebenfalls in diversen Genres und mit je nach Verfasser:in unterschiedlicher Perspektive und ideologischer Unterlegung. Erinnerungs-Vignetten von Internierten (ZEMKE 1975) und Oral History von Angehörigen (GRETSCHEL 2009) stehen neben der fiktionalen Aufbereitung durch den deutschsprachigen namibischen Schriftsteller Giselher W. Hoffmann im Roman *Die verlorenen Jahre* (2003). Zemke zeichnet ein stilisiert-idyllisches Bild des Lageralltags („Wir spielten Schach und Skat, machten Musik und hörten Vorträge und Erzählungen der alten Schutztruppler [im Land verbliebene kaiserdeutsche Militärs]. Einmal in der Woche durfte jeder Internierte Besuch von Angehörigen in Gegenwart der Polizei empfangen“, ZEMKE 1975: 44f.), das wenig zu tun hat mit den Haftbedingungen der Konzentrationslager, die zur gleichen Zeit in Deutschland entstanden. Auf exakt diese Umstände in den NS-Konzentrationslagern – Repression, das unentrinnbare Schicksal im *univers concentrationnaire* und die entmenslichende Degradierung der Insassen zu Häftlingsnummern – spielt die fiktionale Schilderung Hoffmanns an, der damit einen fragwürdigen Vergleichshorizont etabliert: „Die wollen dich nicht ins Gefängnis, sondern ins Internierungslager Klein Danzig bringen, weil du einem Nazi beigestanden hast, verstehst du?“ Burg wurde blaß. „Aus Klein Danzig komm ich doch nie wieder raus [...]“ (HOFFMANN 2003: 48). An anderer Stelle: „Willkommen!“, rief der Kommandant. [...] „Merken Sie sich, daß Sie von diesem Augenblick an eine Nummer sind“ (HOFFMANN 2003: 55).

Die Erinnerungen der Angehörigen bei Gretschesel stammen wie Hoffmanns Erzählung aus zweiter Hand, was den Lageralltag angeht. Die Memoiren von Gertrud Krüger, die 2009 das Toponym ‚Klein Danzig‘ gebraucht, sind deskriptiv gehalten und wie die Erwähnung in Jürgen Leskiens Dokumentarroman *Dunkler Schatten Waterberg* (2004)⁴ eine Ausnahme von Pechs Einschätzung, dass “this nickname is used almost exclusively in Kurt Kock’s anthology” (2017: 94; gemeint ist Rolf (sic!) Kocks Sammlung *Erinnerungen an die Internierungszeit* (1975) mit u. a. dem Zeugnis von Zemke). „Wir nehmen an“, so Krüger,

„dass [ihr Ehemann] Walter deshalb interniert wurde, weil er in den Flugzeugwerken in Fürth gearbeitet hatte. Ein in Deutschland ausgebildeter Flugzeugkontrolleur in Südwesafrika musste für die Südafrikaner eine große Gefahr darstellen [...] ganz anders als sein Vater wurde er schon im Oktober 1939 von der Polizei verhaftet und als einer der Allerersten im Lager ‚Klein Danzig‘ in der alten deutschen Funkstation interniert und hatte entweder die Nummer sechs oder sieben.“ (GRETSCHEL 2009: 118)

Die memorialen Quellen bestätigen den Verdacht der südafrikanischen Autoritäten einer latenten Sympathie oder manifesten Unterstützung der deutschstämmigen Gemeinschaft für

and the lavatory. The first floor contained four more beds and the library. Due to the steadily rising number of internees, the main building was soon overcrowded”.

⁴ „Die meisten Internierten werden zunächst nahe Windhoek auf dem Gelände der alten Funkstation untergebracht – allgemein ‚Klein-Danzig‘ genannt“ (LESKIEN 2004: 347).

die nationalsozialistischen Ziele im Zweiten Weltkrieg. Ausnahmen, die in der Rückschau geltend gemacht werden, sind selten (Hella Arendt in GRETSCHEL 2009: 148–149). Auch Zemke erinnert die Nummern Sechs und Sieben der in Klein Danzig Internierten anders (und von den innegehabten Ämtern her prominenter) als Gertrud Krüger: „Es waren Nr. 1 Otmar Späth; das Mitglied der Exekutive, Dr. Hans Hirsekorn“, der in Klein Danzig als Lagerführer agierte⁵ und in Hoffmanns Roman als „Dr. Gallant“ erscheint (HOFFMANN 2003: 5 u. ö.). Dazu „der Führer des Deutschen Südwest-Bundes, Ernst Dressel und sein Geschäftsführer Kurt Kock“ (ZEMKE 1975: 43–44), die Pfadfinder-Landesjugendführer Willy Ahrens und Rolf Kock – sechsunddreißig Jahre später der besagte Herausgeber der *Erinnerungen an die Internierungszeit* – sowie Edgar Sievers, stellvertretender Schriftleiter des „Deutschen Beobachters“, einem von der NSDAP kontrollierten Zusammenschluss der „Allgemeinen Zeitung“ (AZ), der „Deutsch-Südwestafrikanischen Zeitung“ und „Swakopmunder Zeitung“ (vgl. auch LESKIEN 2004: 347).

Die erkennbare Positionierung der Internierten, die *expressis verbis* oder implizit belegt ist als eine das Dritte Reich ideologisch und als Kriegspartei unterstützende, leitet auch die kollektive Benennung des Internierungslagers an. ‚Klein Danzig‘ besitzt dabei keinen ortsreferenziellen Bezug – etwa herkunfts- und migrationsbedingt wie die Chinatowns und Little Italys in US-amerikanischen Metropolen – zur Stadt Danzig, sondern einen zeithistorisch zu begreifenden.

Die Bezeichnung ‚Klein Danzig‘ wäre als Toponym kaum zirkuliert ohne den Beginn des Zweiten Weltkriegs in Danzig/Gdańsk; die (Selbst-)Bezeichnung des Lagers durch die Internierten ist Ausdruck eines isolierten und durch den Kontext dieses Kriegs bedrohten Kollektivs, die gleichzeitig auf die historisch gewachsene Eigenständigkeit als Enklaven-Community anspielt. Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs waren die verbliebenen deutschen Siedelnden in Afrika in (volks)wirtschaftlicher Hinsicht zwar weiterhin bedeutsam, mit dem Verlust des kolonialen Hegemonialstatus aber politisch ohne nennenswerten Einfluss. Die Insel-lage und die Kombination aus ökonomischer Relevanz und politischer Unterrepräsentanz spiegelte die Freie Stadt Danzig in dem Moment, als das Dritte Reich sich anschickte, die Westerplatte, ein damaliges polnisches Munitionsdurchgangslager, unter Beschuss zu nehmen und den vorübergehenden Wiederanschluss Danzigs an das Deutsche Reich zu bewirken, nach Südwestafrika. Dort fand das Toponym ‚Danzig‘ Eingang in den bis heute gebräuchlichen Wortschatz. Wieder ist es das unverkennbar revisionistische Zeugnis Zemkes, das dies auf den Punkt bringt: „Während die [südafrikanische] Behörde in aller Eile außen hohe Stacheldrahtzäune errichtete [...], entwickelte sich in dem als (Freistaat) ‚Klein-Danzig‘ bekanntgewordenen Lager ein selbstständiges Leben“ (ZEMKE 1975: 44).

⁵ “Although he was not a party member, he was a stout nationalist and tolerated the Nazi attitudes and actions of his fellow internees. Internees, who were neutral or critical towards national-socialism, became isolated” (PECH 2017: 108).

Bibliographie

- GRETSCHEL, Hans-Volker (2009): *Von Kampfmitwen und -weisen. Berichte aus den Internierungsjahren in Südwesafrika 1939–1946*. Göttingen: Klaus Hess.
- HOFFMANN, Giseler W. (2003): *Die verlorenen Jahre. Roman aus Namibia*. Köln: Edition Köln.
- LESKIEN, Jürgen (2004): *Dunkler Schatten Waterberg. Afrikanische Nachtgespräche*. Berlin: Schwartzkopff Buchwerke.
- PECH, Tobias (2017): The internment camp 'Klein-Danzig' in Windhoek 1939–1941. In: „Journal of Namibian Studies“ 21, 89–116.
- ZEMKE, Siegfried (1975): Die Internierungen in Südwesafrika und das Lager 'Klein Danzig' bei Windhoek. In: KOCK, Rolf (Hg.): *Erinnerungen an die Internierungszeit (1939–1946) und zeitgeschichtliche Ergänzungen. Berichte, Erzählungen, Fotos und Zeichnungen von Kameraden, die dabei waren*. Windhoek: Selbstverlag Andalusia, 43–50.



REZENSIONEN



Jadwiga Kita-Huber, Renata Makarska (red.): *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*. Kraków: Universitas, 2020. 344 s.

Wielojęzyczność jako indywidualna kompetencja komunikacyjna manifestuje się w sposób najpełniejszy i najbardziej twórczy w postaci przekładu literackiego. I choć nie każdy poliglota ma predyspozycje do tłumaczenia, to przekład artystyczny nie może powstać bez udziału człowieka – dwu- lub kilkujęzycznego. Wielojęzyczność tłumacza wynika zaś z uwarunkowań biograficznych, które w ostatnich kilku (nastu) latach budzą coraz większe zainteresowanie badaczy z nurtu tzw. *Translator Studies*. Ten stosunkowo nowy nurt przekładoznawstwa rozwija się intensywnie również w Polsce, czego wyrazem jest tom wydany jako pokłosie konferencji zorganizowanej w roku 2019 w Krakowie przez Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego we współpracy z Zakładem Polonistyki Wydziału Translatologii, Kulturoznawstwa i Lingwistyki Uniwersytetu im. Jana Gutenberga w Moguncji / Germersheim. Książka ta powstała w kręgu germanistów polskich i niemieckich i dotyczy kontaktów literackich w tej właśnie konfiguracji językowej. Jednocześnie jest to bodaj pierwsza polskojęzyczna publikacja książkowa, która w centrum uwagi stawia osobę tłumacza – konkretnego człowieka, jednostkę kreatywną i sprawczą¹. Twórcy tomu kwestionują funkcjonujący zarówno w translatologii, jak i w świadomości społecznej stereotyp tłumacza literackiego jako „przezroczystej szyby”: postaci neutralnej, niewidocznej, marginalnej, służebnej wobec oryginału i jego autora (VENUTI 1995). Proponują różne podejścia, metody i narzędzia badawcze, które mają wydobyć z cienia postać tłumacza i sprawić, by stał się widoczny. Starają się tym samym spełnić postulat Anthony’ego Pyma, apelującego o „humanizację” badań nad historią przekładu (PYM 2009).

We wprowadzeniu Jadwiga Kita-Huber i Renata Makarska omawiają najważniejsze źródła, które zainspirowały tzw. zwrot personalny w przekładoznawstwie i przygotowały grunt pod *Translator Studies*. Choć bowiem sam kierunek rozwinął się i nabrał impetu po roku 2000, to czerpie on z dużo wcześniejszych zmian paradygmatów: przede wszystkim ze zwrotu kulturowego i socjologicznego lat 90. XX wieku. W translatologii stopniowo wyłoniła się socjologia przekładu (WOLF 2007), badająca społeczne uwarunkowania procesu tłumaczenia i rolę poszczególnych uczestników (agensów) tzw. pola translatorskiego: nie tylko tłumaczy, ale też wydawców, redaktorów, krytyków literackich, mecenasów, cenzorów. Wyjątkowo nośna i przydatna dla translatologii okazała się przy tym koncepcja Pierre’a Bourdieu (choć jego

¹ Wprawdzie już w roku 2002 ukazał się tom zbiorowy *Biograficzne konteksty przekładu* (FAST / KOZAK 2002), jednak trudno go uznać za manifest założycielski polskich *Translator Studies*, gdyż nie porządkuje on tej problematyki, a jedynie ją sygnalizuje. Zebrane w nim studia nadal też skupiają się bardziej na tekstach niż na ich twórcach.

nazwiska autorki wprowadzenia nie wspominają) z jego pojęciami pola, habitusu i różnych typów kapitału: ekonomicznego, społecznego, kulturowego i symbolicznego. Pozwalają one opisać działalność tłumacza i mechanizmy rządzące polisystemem literackim (by przywołać dawniejsze, lecz równie użyteczne pojęcie Itamara Evena-Zohara, zob. EVEN-ZOHAR 2009), biorąc pod uwagę jednostki – konkretnych ludzi i relacje między nimi. Mankamentem studiów translatologicznych czerpiących z socjologii Bourdieu jest trudność ze zdefiniowaniem „pola translatorskiego”: zarówno we wprowadzeniu, jak i w artykułach w omawianym tomie pojęcie to używane jest dość intuicyjnie i niekiedy – mam wrażenie – przypadkowo, bez wyjaśnienia, w jaki sposób autorzy je rozumieją. Sprecyzowania domagałaby się przede wszystkim relacja między „polem translatorskim” a „polem literackim”; to drugie Bourdieu zdefiniował i wyeksplikował dość dokładnie (BOURDIEU 1998). Czy pole translatorskie jest częścią pola literackiego, czy są to pola rozłączne? Jaka jest *differentia specifica* pola translatorskiego? Tego się z omawianej książki nie dowiemy².

Oprócz inspiracji dla *Translator Studies* płynących z socjologii przekładu Kita-Huber i Makarska wymieniają też *gender studies* i feministyczny nurt translatologii, który dowartościowuje postacie tłumaczących kobiet. Ze studiów postkolonialnych przekładoznawcy czerpią natomiast instrumenty używane do opisu problematyki władzy, marginalizacji i wykluczenia oraz dyskursów postzależnościowych, wyznaczających tłumaczom z terenów skolonizowanych określone ramy działania. Wreszcie bardzo ważny dla badań nad tłumaczami okazał się „zwrot ku materialności” (*material turn*), będący przeciwwagą dla ekspansji rzeczywistości wirtualnej. Przejawia się on we wzmożonym zainteresowaniu archiwami, które są niezastąpionym źródłem wiedzy o ludziach – twórcach kultury, nie tylko zresztą tłumaczach. Wśród translatologów oraz przedstawicieli instytucji publicznych (muzeów, archiwów) rośnie świadomość wagi tego typu zasobów, stąd inicjatywy, by systematycznie gromadzić spuściznę tłumaczy i traktować ją jako dziedzictwo kultury równie cenne, jak materiały dokumentujące oryginalną twórczość pisarską. Na bazie archiwaliów powstają dziś leksykony tłumaczy oraz opracowania biograficzne, tzw. biografie translatorskie.

Tom podzielono na cztery bloki tematyczne, pokazujące różne możliwości wyeksponowania postaci tłumacza w translatologii. Część pierwszą: „Tłumacz i jego widzialność w badaniach translatologicznych” otwiera tekst Magdy Heydel „Kto tłumaczy? Sylwetka tłumacza w najnowszych badaniach przekładoznawczych”. Autorka zgłębia w nim przyczyny domyślnej „niewidzialności” tłumacza w tradycyjnych ujęciach translatologii: prymat oryginału nad translatem, postrzeganie przekładu wyłącznie jako operacji językowo-tekstowej, przywiązanie do kategorii ekwiwalencji, ale i decyzje samych tłumaczy, by pozostawiać w tekście docelowym jak najmniej własnych śladów. Omawia szereg kontekstów badawczych, które wpłynęły na reinterpretację kategorii tłumacza (rozumianej zrazu jako podmiot tekstu, a obecnie też jako byt pozatekstowy) i które w dalszym ciągu wyznaczają obiecujące poznawczo kierunki

² Sprawę tę referuje DĘBSKA (2023: 66–67) w oparciu o prace translatologów korzystających z instrumentarium Bourdieu. Píše ona, że pole tłumaczeniowe (jak je nazywa) nie jest polem autonomicznym, a raczej „pseudopolem” czy też atrapą pola; leży na przecięciu kilku pól (literackiego, akademickiego, politycznego) bądź też jest częścią pola literackiego. Również EBERHARTER (2018: 40) uważa pole translatorskie za osobny subsystem pola literackiego, rządzący się po części własnymi prawami.

myślenia w *Translator Studies*. Należą tutaj studia nad tłumaczami ustnymi z punktu widzenia kognitywistyki i neurobiologii, inspirujące dla refleksji nad tłumaczem tekstów pisemnych, jego podmiotowością i sprawczością. Z kolei badania nad translacją w warunkach wojny, kataklizmów itp. prowokują pytania o kwestie etyki, społecznej odpowiedzialności za przekazywane słowo, związków między tłumaczeniem a pamięcią, historią i traumą. Innym owocnym poznawczo podejściem w *Translator Studies* jest analiza tzw. transfikcji: literackich i filmowych przedstawień postaci tłumaczy³. Jak się bowiem okazuje, istotę translacji można niekiedy uchwycić środkami poetyckimi (np. metaforą werbalną i wizualną) trafniej niż narzędziami naukowych teorii. Na postulat humanizacji przekładoznawstwa najlepiej jednak odpowiadają tzw. *Genetic Translation Studies* (śledzenie genezy przekładu na podstawie materiałów z archiwum tłumacza: jego rękopisów, marginaliów, korespondencji z wydawcami itp.) oraz rekonstrukcja biografii translatorskich. To ostatnie wymaga od badacza krytycyzmu, czytelniczej podejrzliwości i czujności w identyfikowaniu zabiegów autokreacji – postawy analogicznej jak w studiach nad autobiografistyką.

Andreas Kelletat w artykule „*Germersheimer Übersetzerlexikon – Niemiecki leksykon tłumaczy*. Koncepcja i perspektywy historyczno-biograficznego projektu badawczego” przedstawia główne założenia przedsięwzięcia realizowanego m.in. pod jego kierunkiem na Uniwersytecie im. Jana Gutenberga w Moguncji / Germersheim, a zapoczątkowanego już blisko dekadę temu (2015)⁴. Polega ono na stworzeniu internetowego zbioru haseł biograficznych poświęconych dawnym i współczesnym tłumaczom przekładającym na niemiecki literaturę obcojęzyczną. Kelletat przedstawia strukturę modelowego hasła w leksykonie – „portretu tłumacza”. Powinno ono informować o tym, kto, co, dlaczego i jak tłumaczył – ma więc obejmować biografię językową i topobiografię oraz prezentację dorobku translatorskiego danej osoby. Kelletat proponuje też nazwiska tłumaczy, których biografie warto by opracować na potrzeby leksykonu. O tym, jak prężnie rozwija się projekt, świadczy fakt, że ten postulat częściowo już spełniono, co nie byłoby możliwe bez szeroko zakrojonej współpracy międzynarodowej⁵.

Wartości archiwaliów i niedocenianych dotąd spuścizn tłumaczy dotyczy rozmowa Renaty Makarskiej z Agnieszką Brockmann z Archiwum im. Karla Dedeciusa w Słubicach oraz Iloną Czechowską, stojącą na czele Fundacji im. Karla Dedeciusa („Dokumentacja, archiwa i badania nad spuściznami tłumaczy”). Rozmówczynie prezentują historię powstania słubickiej placówki – jedyne dotąd archiwum poświęcone dokumentowaniu działalności tłumaczy literatury. Archiwum, którego załączkiem były zbiory Karla Dedeciusa, przechowuje dziś także materiały siedmiorga innych tłumaczy: zarówno spuścizny (*Nachlässe* Henryka Bereski, Ericha Dauzenrotha, Huberta Schumannna i Karin Wolff), jak i archiwa osobiste przekazane za życia (*Vorlässe* Rolfa Fiegutha, Roswithy Matwin-Buschmann i Eugenusa Wachowiaka)⁶. Czechowska i Brockmann przedstawiają cele instytucji, jej ewolucję oraz potencjał naukowy zgromadzonych w niej dokumentów. Obrazują trudności przy katalogowaniu zbiorów, związane

³ Na gruncie polskim z powodzeniem robi to np. Ewa RAJEWSKA (2023).

⁴ Zob. opis na stronie projektu: <https://uelex.de/> (30.12.2024).

⁵ Leksykon liczy sobie dziś (stan na 30.12.2024) 131 „portretów” (obszernych naukowych esejów), 86 krótszych biogramów oraz 210 wpisów o charakterze prozopograficznym, które potencjalnie można rozbudować do rozmiaru pełnej biografii translatorskiej.

⁶ Zob. <https://www.ub.europa-uni.de/pl/benutzung/bestand/kda/kbestand/index.html> (19.12.2024).

m.in. z brakiem u tłumaczy nawyku archiwizowania korespondencji oraz dokumentowania własnej pracy – czego paradoksalnie wcale nie ułatwia fakt cyfryzacji tych czynności.

Artykuły w drugim bloku tematycznym: „Badania nad biografiami translatorskimi. Przyczynki do leksykonu tłumaczy” można traktować jako szkice do portretów tłumaczy w leksykonie z Germersheim, bowiem realizują one w różnym stopniu model biografii translatorskiej wypracowany w ramach tego projektu. **Jadwiga Kita-Huber** w artykule „(Nie)widzialność tłumacza w dobie klasyczno-romantycznej. Przykłady polsko-niemieckie: Kazimierz Brodziński i Carl von Blankensee” zestawia ze sobą sylwetki dwóch tłumaczy zajmujących w rodzimym polu literackim krańcowo odmienne pozycje. Kazimierz Brodziński był kluczową postacią polskiego życia literackiego swojej epoki: uznanym poetą, publicystą, krytykiem literackim, teoretykiem romantyzmu, tłumaczem. Jako autor pierwszego polskiego przekładu *Cierpień młodego Wertera* wołał jednak pozostać anonimowy. O Carlu von Blankensee, pierwszym tłumaczu Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*, nie wiemy prawie nic. Badaczka odtwarza szczątkowe fakty z jego życia, tropiąc zaskakujący wątek jego znajomości ze szczecińskim kompozytorem Carlem Loewe. Odpowiedź na pytanie o przyczyny „niewidzialności” tłumaczy wypada w obu przypadkach odmiennie. *Casus* Brodzińskiego Jadwiga Kita-Huber wyjaśnia inaczej niż badacze przed nią, którzy podejrzewali tłumacza o motywację głównie finansową. Stawia tezę, że anonimowy przekład *Wertera*, dzieła uznanego za kontrowersyjne pod względem etycznym, miał służyć jako probierz otwartości literatury polskiej na innowacje i prognostyk kierunku, w jakim będzie się ona rozwijać. Natomiast o nieobecności Carla von Blankensee na kartach historii literatury zadecydowała najpewniej stygmatyzująca choroba psychiczna⁷. Wnikliwe studium Jadwigi Kita-Huber unaocznia, jak wiele pozornie dobrze znanych faktów historycznoliterackich jawi się w nowym świetle, jeśli prześledzić nieoczywiste, „podskórne” powiązania między różnymi agensami w polu produkcji kulturowej⁸ – nie tylko literackiej, ale także np. muzycznej.

Markus Eberharther w swojej „Biografii translatorskiej Alberta Zippera (1855–1936)” prezentuje sylwetkę jednego z najważniejszych pośredników między kulturą polską a niemieckojęzyczną w drugiej połowie XIX w.: tłumacza-poligloty, pisarza, profesora literatury na Uniwersytecie Lwowskim. Eberharther opiera się o model wypracowany przez Renatę Makarską,

⁷ Nawiasem mówiąc, nie podzielam przypuszczenia autorki, że dokładniejsza kwerenda w archiwum rodziny von Blankensee, o ile takowe się zachowało, ujawniłaby dalsze informacje o tłumaczu *Ballad i romansów*. Sądję, że w XIX w. rodzina mogła dążyć raczej do wymazania ze swojej historii krewnego, który zmarł w zakładzie dla nerwowo chorych.

⁸ Napomknę jedynie, że nie do końca zgodzę się ze wstępnym założeniem historycznoliterackim artykułu, jakoby Brodzińskiego i Blankensee łączył fakt, iż obaj przetłumaczyli dzieła kanoniczne, autorów o dużym prestiżu i kapitale symbolicznym, a ich przekłady rozpoczęły proces stabilizacji roli tych utworów w kulturze docelowej. Moim zdaniem brak w tym układzie symetrii: o ile przywołane stwierdzenie jest prawdziwe w przypadku *Cierpień młodego Wertera*, o tyle do Mickiewicza pasuje tylko częściowo, bowiem cieszył się on autorytetem jako pisarz, ale wśród czytelników polskich. Z punktu widzenia odbiorców niemieckich *Ballady i romanse* na pewno nie były dziełem kanonicznym, nie sposób też mówić o jakiegokolwiek ich „stabilizacji” w niemieckim systemie literackim, bo do takiej nigdy nie doszło. Przekład Carla von Blankensee był po prostu pierwszym ogniwem niemieckiej serii translatorskiej Mickiewiczowskiego zbioru – ten zaś należy do tych utworów literatury światowej, o których Ralph-Rainer Wuthenow pisze, że były wprawdzie wielokrotnie przekładane, ale niemiecki system literacki nigdy ich sobie nie przyswoił (por. WUTHENOW 1969: 46).

obejmujący cztery segmenty: 1) biografię językową i topobiografię tłumacza, 2) jego pozycję w sieci kontaktów, 3) translatorską tożsamość („autoprezentację”), 4) dzieło: przekłady oraz pozostałą twórczość literacką, naukową, publicystyczną etc. (zob. MAKARSKA 2016). Listę tę Eberharter uzupełnia o dalsze elementy: przebieg socjalizacji językowej i literackiej oraz motywację do zajęcia się przekładem. Zarysowany z uwzględnieniem tych kategorii portret Alberta Zippera, tłumaczącego na niemiecki dzieła polskiego romantyzmu, nie jest oczywiście kompletny; ograniczona objętość artykułu nie pozwoliła na analizę konkretnych metod i strategii tłumaczeniowych ani na pogłębioną charakterystykę dzieła translatorskiego i jego recepcji⁹. I bez tego jednak portret lwowskiego tłumacza i uczonego rysuje się nadzwyczaj barwnie, zwłaszcza pod względem jego złożonej i problematycznej samoidentyfikacji językowej. Trudno tu nie dostrzec analogii między indywidualną wielojęzycznością, związanymi z nią wyborami tożsamościowymi i artystycznymi u Zippera oraz u innych współczesnych mu tłumaczy z Galicji – ukraińsko-niemieckich pośredników kulturowych, których opisuje Mariia Ivanytska w artykule otwierającym niniejszy numer „Studia Germanica Gedanensia”. Nasuwa się refleksja, że w przypadku wielokulturowej i wielojęzycznej Galicji przełomu XIX i XX w. pełny obraz jej „pola translatorskiego” pozwoliłyby odtworzyć dopiero badania „żywotów równoległych” tłumaczy działających w rozmaitych konfiguracjach językowych.

Renata Makarska w studium „Poszukiwanie tłumacza w archiwum. Przyczynki do biografii Hermanna Buddensiega” uzupełnia obraz z pozoru dobrze rozpoznanej postaci pośrednika kulturowego między RFN a Polską, autora przekładu *Pana Tadeusza* z roku 1963 oraz założyciela i wydawcy czasopisma „Mickiewicz-Blätter”. Znaleźiska wieńczące iście detektywistyczną kwerendę archiwalną rzucają światło na kilka kwestii: warsztat translatorski Buddensiega (który nie znał polskiego i tłumacząc, korzystał z pracy osób jeszcze bardziej „niewidocznych” niż prototypowy tłumacz) oraz na jego motywację do zajęcia się przekładem i popularyzacją literatury polskiej w Niemczech Zachodnich lat 60. XX w. Jak wynika z dokumentów, motorem działań Buddensiega była z jednej strony chęć ekspiacji za sympatie nacjonalistyczne, jakie przejawiał w latach 30., z drugiej – jego dość bezkrytyczny patriotyzm, wyrażający się w chęci kreowania wizerunku własnego Niemców jako narodu tolerancyjnego, otwartego na kulturę Polski i innych krajów bloku socjalistycznego. Materiały archiwalne odsłaniają też polityczny kontekst działalności Buddensiega: jego praca jako redaktora „Mickiewicz-Blätter” była częścią polityki kulturalnej wspieranej przez władze RFN i skierowanej nie do odbiorców niemieckich, lecz do Polaków.

Polityczne uwarunkowania pracy translatorskiej to również główny wątek szkicu *Tadeusza Skwary* „*W moim (politycznym) kalejdoskopie? O sztuce, polityce i tłumaczeniu we wspomnieniach Jacka Frühlinga*” – tłumacza, który po 1945 r. „zmonopolizował” polskie przekłady prozy niemieckojęzycznej. Skwara, opierając się na tomie wspomnień teatralnych Frühlinga z roku 1964, odsłania akty autokreacji tłumacza w różnych rolach: animatora życia kulturalnego, gorliwego komunisty, ofiary zmiennej polityki kulturalnej PRL-u, pokornego wykonawcy poleceń teatralnych decydentów. Według Skwary o translatorskim sukcesie Frühlinga w czasach stalinowskich zadecydowała nie tyle jego rola „bojownika walki o postęp”,

⁹ Pełne portrety trzech innych galicyjskich tłumaczy, oparte na tym modelu, Eberharter prezentuje w monografii (EBERHARTER 2018), którą omawiam w kolejnej recenzji w niniejszym tomie (s. 223–228).

ile przedwojenne doświadczenie jako tłumacza dramatów oraz doskonała znajomość rosyjskiego i niemieckiego. W swoich wspomnieniach, jakkolwiek plotkarsko-anegdotycznych, tłumacz potrafił uchwycić specyfikę funkcjonowania przemysłu kulturalnego w Polsce Ludowej, absurdu systemu i zależność pola literackiego od polityki.

Pracy tłumacza w reżimie autorytarnym, w warunkach cenzury dotyczy też „Biografia translatorska Jutty Janke” pióra **Amelii Łagockiej**. Janke, związana przez całe życie zawodowe z berlińskim wydawnictwem Volk und Welt, pełniła w polu translatorskim NRD różne funkcje: tłumaczki, ale przede wszystkim redaktorki przekładów z literatury polskiej. To jej zasługą było wprowadzenie w obieg literacki pokolenia niemieckich tłumaczy, którzy znajomości polskiego nie wynieśli z domu, lecz nabyli ją na studiach slawistycznych (jak np. Roswitha Buschmann). Choć sama Janke tłumaczyła niewiele, to jako redaktorka dbała o poziom przekładów powierzanych jej opiece i miała znaczny wpływ na ich ostateczny kształt. Współtworzyła strategię, które pozwalały wprowadzać na rynek wydawniczy NRD polską literaturę po odwilży. Sprawdzonym medium takiego transferu były antologie, w których „przemycano” teksty niewygodne ideologicznie. Cennym uzupełnieniem biografii jest szczegółowy wykaz własnych tłumaczeń Jutty Janke oraz jej prac redakcyjnych.

Ostatni portret w tej części książki szkicuje **Ewa Rajewska**: „Translatorskie tarapaty i „arcyprześcipny” artyzm. O twórczości Marii Kureckiej”. Omawia w nim sylwetkę twórczą poliglotki wzrastającej w Wolnym Mieście Gdańsku, tłumaczki z niemieckiego, angielskiego i francuskiego, przekładającej też literaturę polską na niemiecki. Rajewska omawia różne formy obfitej twórczości Kureckiej, która była też krytyczką literacką, biografką, redaktorką radiową, poetką i teoretyczką przekładu. Jej prace translologiczne, a także relacje świadków jej translatorskich zmagani świadczą o tym, że Kurecka zwracała szczególną uwagę na warstwę akustyczną tekstu i starała się odtworzyć w przekładzie przede wszystkim właściwości foniczne oryginału. Jej rozprawę *Diabelne tarapaty* – autokomentarz do wykonanego wraz z mężem Witoldem Wirpszą tłumaczenia Mannowskiego *Doktora Faustusa* – Rajewska uznaje za najważniejsze, po Romana Ingardena *O tłumaczeniach*, polskie studium translologiczne podejmujące kwestię harmonii i akustyczności w przekładzie.

W trzecim bloku, zatytułowanym „Tłumacz widoczny w tekście”, zgromadzono artykuły poświęcone różnym strategiom nakierowanym na pozostawienie w przekładzie translatorskich śladów. Otwiera tę część szkic teoretyczny **Piotra de Bończa Bukowskiego** „Tłumacz i jego tekst. Przekład, lektura i inscenizacja”, wpisujący się w paradygmat hermeneutycznego i performatywnego myślenia o przekładzie. Autora interesują różne relacje tłumacza z przekładanym tekstem (lektura pod kątem przekładu, rozumienie i interpretacja, użyczenie tekstowi własnego głosu, tekstowe interwencje: transpozycja, manipulacja, refrakcja), które pozwalają opisać proces tłumaczenia jako akt performatywny, pokrewny sztuce aktorskiej, a postać tłumacza – jako performer, który stwarza „wydarzenie tekstowe” od nowa i eksponuje swoją własną, fizyczną w nim obecność. Autor przywołuje metafory przekładu o konotacjach cielesnych (walka z oryginałem stawiającym opór, poznawcza agresja tłumacza, „wydzieranie” tekstowi znaczenia etc.), a także figurę *interpretes ludens* i tłumaczenia jako gry z tekstem: działania spontanicznego i nieprzewidywalnego. Tę ostatnią metaforę badacz zawęża jednak do tekstów o charakterze ludycznym, np. poezji nonsensu. Widoczność tłumacza napotyka też na granice w przekładzie tekstowych świadectw traumy – np. literackich dokumentów

Zagłady, gdzie na plan pierwszy wysuwa się problematyka etyczna: już nie „inscenizacja”, lecz odpowiedzialność tłumacza za możliwie niezafałszowany przekaz, który siłą rzeczy i tak jest zapośredniczoną (przez inny język) reprezentacją doświadczenia niewyraźnego.

Translatologiczną użyteczność „performatywnej” konceptualizacji przekładu – oraz, jak sądzę, jej ograniczenia – ilustruje studium **Beate Sommerfeld** „Przekład jako odgrywanie – działanie performatywne i „widzialność” tłumacza na przykładzie polskiego eseisty i tłumacza Andrzeja Kopackiego”. Jak argumentuje autorka, Kopacki przeciwdziała „niewidzialności” tłumaczy zarówno jako teoretyk, jak i praktyk. W swoich esejach polemizuje z metaforycznym metajęzykiem translatologii, narzucającym myślenie o przełożonym tekście jako „gorszym” niż oryginał; sam rozumie tłumaczenie jako proces metonimiczny – tworząc kontynuację pierwowzoru. Kopacki ujmuje tłumaczenie jako akt performatywny, co pozwala spojrzeć na relację tekstu wyjściowego i docelowego nie w kategoriach ekwiwalencji, lecz interpretacji i interakcji. W moim przekonaniu referowana przez autorkę refleksja nie jest w translatologii żadnym *novum*. Ekwiwalencja jako „struktura wiary” (PYM 2010: 37) przeszła już do historii dyscypliny i ustąpiła miejsca innym pojęciom (zob. HEYDEL 2017: 13), a profesjonalna krytyka doprawdy nie kwestionuje faktu, iż przekład artystyczny jest sztuką równoprawną twórczości własnej; teza ta nie wymaga już obrony. „Przekład jako performans”, teatralna inscenizacja wymagająca interpretacji to rzeczywiście, jak pisze Sommerfeld, figura o dużym potencjale heurystycznym; jak jednak obiektywnie zmierzyć „performatywność” przekładu? Jak ocenić, na ile odtwarza on kreacyjne mechanizmy oryginału? Badaczka stara się wykazać ową performatywność, eksponującą podmiotowość tłumacza, w praktyce translatorskiej Kopackiego spolszczającego słowno-wizualne kolaże Herty Müller. Pokazuje, co można było z powodzeniem odtworzyć w tekście polskim (wewnętrzny rytm, aliteracje, przypadkową grę rymów), a czego nie udało się przekazać (materialności kolaży, ułożonych z gazetowych wycinków). Badaczka zestawia przy tym tłumaczenia Andrzeja Kopackiego i Leszka Szarugi, ale nie przytacza tekstów tego drugiego, stąd nie sposób zweryfikować jej tezy, jakoby Kopacki tłumaczył kolaże Müller „metonimicznie”, a Szaruga – „synekdotycznie”. Dlatego według mnie konstatacja, że Kopacki „jako tłumacz wkracza na scenę procesu translatologicznego [raczej: translacyjnego] i odgrywa tłumaczony tekst we własny, niepodrabialny sposób”, może charakteryzować dzieło każdego wybitnego tłumacza: zarówno Andrzeja Kopackiego, jak i Leszka Szarugi. W efekcie „przekład jako performans” jest figurą przydatną teoretycznie, bo kieruje uwagę na aktywność tłumacza. Natomiast uważam, że jako narzędzie praktyczne sprawdza się w ograniczonym stopniu.

Szkic **Przemysława Chojnowskiego** „The Visible Translator”. Karl Dedecius w roli tłumacza twórczości Zbigniewa Herberta” powstał na materiale korespondencji Herberta i Dedeciusa, którą autor artykułu opracowywał wiele lat i wydał drukiem w roku 2022 (HERBERT / DEDECIOUS 2022). Listy poety i jego tłumacza dokumentujące ich długotrwałą przyjaźń i współpracę pokazują, że Dedecius od początku, wprowadzając twórcę *Struny światła* w niemiecki obieg literacki, przyjął rolę „drugiego autora”, zawłaszczając kompetencje autorskie. Działo się tak jednak przy pełnej akceptacji Herberta, co broni Dedeciusa przed zarzutem „tłumaczenia imperialnego” czy też „kolonizowania oryginału”, wysuwanego przez część krytyków. Wychodząc od szeregu postaw, jakie przyjmuje Dedecius wobec osoby i twórczości Herberta, Chojnowski wyodrębnia i przekonująco charakteryzuje kilka translatorskich typów. Są to: tłumacz właściwy (nie ingerujący w przekładany tekst), tłumacz-współautor (częściowo przejmujący kompetencje autorskie),

tłumacz-drugi autor (całkowicie zagarniający owe kompetencje) oraz tłumacz-komentator (krytyk, badacz i ekspert, autor paratekstów do tłumaczonych dzieł).

Peter Oliver Loew w eseju „Doskonałość i niedoskonałość przekładu. O Friedrichu Griesem, lyżwiarzu i translatorskich pułapkach źródeł historycznych” wychodzi od tytułowej postaci cenionego tłumacza Friedricha Griesego (1940–2012) opisywanego metaforą lyżwiarza ze względu na swoje eleganckie, gładkie, wirtuozerskie przekłady m.in. prac polskich filozofów i socjologów. Jest więc przykładem tłumacza „niewidzialnego” w pozytywnym sensie. Zdaniem Loewa „motorem” rozwoju cywilizacji bywają też jednak przekłady chybione, a nawet translatorskie pomyłki. Na podstawie własnego doświadczenia jako tłumacza źródeł historycznych argumentuje, że w przypadku niektórych tekstów, np. korespondencji czy pisemnych relacji osób z niższych warstw społecznych, należy dążyć do przekładu ułomnego: zachować nieporadność stylu, odtworzyć błędy językowe itp. Niedoskonałości języka są bowiem elementem znaczeniowym: niosą informacje o pochodzeniu, statusie społecznym i wykształceniu nadawcy, które w przekładzie „wygładzonym” nie zostałyby przekazane.

Czwarty i ostatni blok tematyczny „Tłumacz a socjologia przekładu” zawiera artykuły naświetlające różne mechanizmy (polityczne, kulturalne, społeczne, ekonomiczne) rządzące „polem translatorskim”. **Paweł Zajas** w artykule „Hans Joachim Schädlich i liryka niderlandzka. Praktyki przekładu we wschodnioniemieckim polu wydawniczym” rekonstruuje genezę wydania w roku 1977 antologii poezji holenderskiej i flamandzkiej, którą dla wydawnictwa Volk und Welt przełożył Hans Joachim Schädlich – uznany tłumacz, pisarz i redaktor-antologista. Badacz stawia tezę, że upolitycznienie „pola wydawniczego” w NRD paradoksalnie umożliwiło wprowadzenie do obiegu czytelniczego estetycznych innowacji (nawiasem mówiąc Zajas nie precyzuje, co rozumie pod pojęciem „pola wydawniczego” – moim zdaniem chodzi po prostu o rynek wydawniczy. Widzę tu przykład nadużycia terminologii Bourdieu, co prowadzi do inflacji pojęcia „pola”). W oparciu o dokumenty m.in. wschodnioniemieckiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych badacz udowadnia, że przedsięwzięcie wydawnicze Schädlicha wpisywało się w dużo szerszy kontekst polityczny: zabiegi dyplomatyczne na rzecz uznania przez Holandię NRD jako odrębnego państwa. Publikacje liryki niderlandzkiej (paradoksalnie, również tej awangardowej) w Berlinie Wschodnim miały wspierać przekaz, iż energiczny system literacki pełni funkcję kulturalnego pomostu między Zachodem a socjalistycznym Wschodem. Paweł Zajas opisuje, jak wydawnictwo przygotowywało grunt pod publikację, jak starało się zmylić cenzurę, stosując w recenzjach wydawniczych (pisanych również przez tłumacza) odpowiednią retorykę argumentacji. W swojej podbudowie teoretycznej artykuł przynosi ważne uzupełnienie dobrze znanej tezy Itamara Evena-Zohara o miejscu literatury tłumaczonej w docelowym polisystemie literackim (EVEN-ZOHAR 2009): przekłady pełnią w nim rolę innowacyjną także wtedy, gdy wzmożona ingerencja cenzury wobec twórczości rodzimej sprawia, że ma ona charakter zachowawczy, natomiast tłumaczenie – takie, jak „niderlandzka” antologia Schädlicha – ma za zadania sprawdzić, jak wiele nowatorstwa jest w stanie zaakceptować docelowy polisystem.

Kamila Śniegocka („O powstawaniu niemieckiego przekładu powieści *Sól ziemi* Józefa Wittlina”) dotarła w Amsterdamie do niepublikowanej korespondencji między Wittlinem a jego niemieckim wydawcą Walterem Landauerem z lat 1936–1940. Autor *Soli ziemi* miał to szczęście, że wielkim orędownikiem jego przełożenia na niemiecki był znany pisarz Joseph Roth. Pech chciał,

że po dojściu Hitlera do władzy wydanie powieści Wittlina w Niemczech stało się niemożliwe i przedsięwzięcie trzeba było przenieść do Holandii, co spowodowało rozmaite komplikacje. Śniegocka rekonstruuje meandry powstawania przekładu, na którego ostateczny kształt miało wpływ wiele osób: autor, wydawca, Joseph Roth jako niedoszły tłumacz, a w końcu korektor wersji niemieckiej, oraz Izidor Berman – właściwy tłumacz powieści. Analizowana korespondencja pokazuje troskę wydawcy o zapewnienie wysokiego poziomu przekładu. Nie pozwala jednak ustalić, jaki był faktyczny udział Rotha w korekcie tłumaczenia Bermana.

Andreas Lawaty w swojej „biografii równoległej” pt. „Horst Bienek i Karl Dedecius – niemieccy środkowowschodni Europejczycy z rosyjskim epizodem w życiorysie” pisze o dziejach trudnej przyjaźni dwóch czołowych powojennych postaci zaangażowanych w popularyzację literatury Europy Wschodniej w RFN: tłumacza Karla Dedeciusa oraz pisarza i krytyka Horsta Bienka. Korzysta przy tym z archiwów obu protagonistów oraz z własnych wspomnień ze współpracy z Dedeciusem w Deutsches Polen-Institut w Darmstadt. Paralele biograficzne obu pośredników kulturowych obejmowały emigrację z rodzinnego „Wschodu” i doświadczenie łagru (Dedecius trafił tam jako jeńiec wojenny, Bienek – w r. 1952 jako więzień polityczny podejrzany w NRD o szpiegostwo) i przekładały się, zdaniem autora, na ich światopogląd, m.in. stosunek do niemieckiej tożsamości i kwestii „utraconej ojczyzny”, oraz na ich społeczno-polityczne umocowanie w polu literackim RFN przed rokiem 1990.

Książkę zamyka tekst **Pawła Zarychty** „Widzialność tłumacza jako kapitał. O działalności Ryszarda Wojnakowskiego na przykładzie serii *Śpiewać to być. Współcześni poeci austriaccy znani i nieznani*”. Badacz umiejętnie i przekonująco korzysta z kategorii Pierre’a Bourdieu, choć i on nie precyzuje relacji między „polem translatorskim” a „polem literackim”. Pokazuje, jak tłumacz, uwidoczniając się w polu literackim w rozmaitych rolach, pomnaża swój kapitał kulturowy i symboliczny. Ryszard Wojnakowski jako tłumacz, założyciel i redaktor wymienionej w tytule serii wydawniczej pozyskuje do niej renomowanych poetów, tłumaczy i autorów paratekstów, organizuje promocję, zdobywa austriackich patronów. Uzyskany dzięki „widoczności tłumacza” efekt synergii kapitałów równoważy w pewnym stopniu brak kapitału ekonomicznego oraz fluktuację agensów wycofujących się z pola: mecenasów i kolejnych wydawnictw.

Podsumowując, omówiona tu publikacja ma fundamentalne znaczenie dla *Translator Studies* w Polsce. Porządkuje i wskazuje możliwe kierunki badań: biografie translatorskie, badanie śladów tłumacza w tekście i różnorodnych relacji w „polu”. Uświadamia wagę poszukiwań w archiwach, konieczność rekonstrukcji biograficznej mozaiki z przypadkowych ułamków informacji, chaotycznych i rozproszonych. Pokazuje też, że wiele spraw, przede wszystkim terminologia, domaga się jeszcze doprecyzowania i usystematyzowania. Cztery lata, jakie minęły od ukazania się krakowskiego tomu, okazały się wystarczająco długim okresem, by zaobserwować intensywny rezonans tej publikacji. Jako jej swoistą kontynuację można traktować numer 47 czasopisma „Przekładaniec” z roku 2023, w całości poświęcony biografii tłumaczy. Jaka będzie przyszłość *Translator Studies*, trudno przewidzieć. Intuicja podpowiada mi, że po ustaleniu metodologicznych Makarskiej (MAKARSKA 2016) i Eberhartera (EBERHARTER 2018, 2023) pojedyncze studia przypadków nie przyniosą już raczej zmiany jakościowej, a jedynie ilościową, w postaci kolejnych haseł biograficznych. I choć są one niewątpliwie potrzebne, to wydaje mi się, że pole badawcze ograniczone perspektywą jednostkowej biografii jest jednak dość wąskie. Większy potencjał zdają się mieć „biografie kolektywne” tłumaczy z danego

pokolenia (BICE 2023). Pozwalają one uchwycić ogólne prawidłowości w ewolucji translatorskiego habitusu w danym obszarze językowym i okresie historycznym, np. w odniesieniu do polskich tłumaczek literackich w XIX w. (DĘBSKA 2023: 437–439). Takie połączenie biografistyki, historii literatury i socjologii przekładu pozwoliłoby translatorologom spojrzeć szerzej na mechanizmy transferu kulturowego, a zarazem nie tracić z oczu twórczych jednostek, którym ten transfer zawdzięczamy.

Katarzyna Lukas

<https://doi.org/10.26881/ssg.2024.50.51.13>

Bibliografia

- BICE, Agata (2023): Tłumacz jako przewodnik po kulturze i literaturze Japonii. W: „Przekładaniec” 47, 181–197.
- BOURDIEU, Pierre (1998): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- DĘBSKA, Karolina (2023): *Polskie tłumaczki literackie XIX wieku*. Warszawa: Scholar.
- EBERHARTER, Markus (2018): *Die translatorischen Biographien von Jan Nepomucen Kamiński, Walenty Chłędowski und Wiktor Baworowski. Zum Leben und Werk von drei Literaturübersetzern im 19. Jahrhundert*. Warszawa: ILS.
- EBERHARTER, Markus (2023): Tłumacze i ich biografie – pytania metodologiczne. W: „Przekładaniec” 47, 15–30.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2009): Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim. Tłum. Magda HEYDEL. W: BUKOWSKI, Piotr / HEYDEL, Magda (red.): *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak, 195–203.
- FAST, Piotr / KOZAK, Anna (red.) (2002): *Biograficzne konteksty przekładu*. Katowice: „Śląsk”.
- HERBERT, Zbigniew / DEDECIUS, Karl (2022): „Kochany Karolu, Mecenase i Ciemiężco”. *Listy 1959–1994*. Red. CHOJNOWSKI, Przemysław. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW.
- HEYDEL, Magda (2017): Rób swoje, tłumacz! Przekładoznawstwo jako metoda w humanistyce. W: „Zagadnienia Rodzajów Literackich” LX, z. 3, 9–23.
- MAKARSKA, Renata (2016): Translator redivivus. O pożytkach z biografii tłumacza. W: „OderÜbersetzen” 5–6–7, 85–93.
- PYM, Anthony (2009): Humanizing Translation History. W: „Hermes – Journal of Language and Communication Studies” 42, 23–48.
- PYM, Anthony (2010): *Exploring Translation Theories*. London / New York: Routledge.
- RAJEWSKA, Ewa (2023): Autorki i tłumaczki. Polskie transfikcje. W: „Rocznik Komparatystyczny” 14, 291–304.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.
- WOLF, Michaela (2007): Introduction. The emergence of a sociology of translation. W: WOLF, Michaela / FUKARI, Alexandra (red.): *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 1–36.
- WUTHENOW, Ralph-Rainer (1969): *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Markus Eberharter: *Die translatorischen Biographien von Jan Nepomucen Kamiński, Walenty Chłędowski und Wiktor Baworowski. Zum Leben und Werk von drei Literaturübersetzern im 19. Jahrhundert.* Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, 2018. 413 S.

Der Warschauer Germanist und Translationswissenschaftler Markus Eberharter verbindet schon seit langem die polnische und die deutsch(sprachig)e Forschung im Bereich der *Translator Studies* – einer soziologisch orientierten Sparte der Translationswissenschaft, die sich seit der Millennium-Wende intensiv entwickelt. Mit seinen Studien zum Leben und Werk von teilweise wenig bekannten oder vergessenen deutsch-polnischen Übersetzern aus dem 19. und 20. Jahrhundert leistet Eberharter einen wesentlichen Beitrag dazu, sowohl konkrete Akteure des Literaturtransfers in Erinnerung zu rufen als auch methodologische Grundlagen zur Beschreibung von sogenannten translatorischen Biographien zu erarbeiten. Dies ist auch das Anliegen seiner im Folgenden besprochenen Monographie, die an der Schnittstelle zwischen Germanistik, Polonistik (bzw. der Geschichte der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts) und der Translationssoziologie angesiedelt ist.

Das Buch ist drei literarischen Übersetzern gewidmet, die im Galizien des 19. Jahrhunderts, das damals zur Donaumonarchie gehörte, aus dem Deutschen ins Polnische übersetzten. Ihre literarisch-translatorische Tätigkeit scheint dabei repräsentativ für das Schaffen der galizischen Übersetzer des 19. Jahrhunderts zu sein, die im österreichischen Teilungsgebiet Polens die deutsche Literatur ins polnische literarische Feld eingeführt haben. Walenty Chłędowski (1797–1846), Wiktor Baworowski (1826–1894) und vor allem Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855) sind polnischen Literaturhistorikern nicht unbekannt; besonders zu Kamiński liegen theaterwissenschaftliche Studien vor. Trotzdem werden die drei Figuren im polonistischen Diskurs nicht als Übersetzer, sondern als Kulturschaffende in anderen Rollen wahrgenommen: Kamiński – als Theaterschaffender (Regisseur, Schauspieler, Dramatiker, langjähriger Leiter des polnischen Theaters in Lemberg), Chłędowski – als Philologe und Publizist, Baworowski – als Gründer einer umfangreichen Bibliothek, die das Herzstück seines „Instituts“ (nach dem Vorbild des Lemberger Ossolineum, einer wissenschaftlich-kulturellen Einrichtung von Józef Maksymilian Ossoliński) bilden sollte. Vor diesem Hintergrund setzt sich Markus Eberharter zum Ziel, diese prominenten Figuren des galizischen Kulturlebens des 19. Jahrhunderts aus einer anderen Perspektive darzustellen, und zwar über ihre translatorischen Biographien, die er rekonstruiert. Somit rückt er das übersetzerische Schaffen von Kamiński, Chłędowski und Baworowski in den Vordergrund – ein Œuvre, das bisher vergessen oder marginalisiert wurde (oft von den Übersetzern selbst, die in der Öffentlichkeit lieber in anderen Rollen auftraten) oder nur in Manuskripten erhalten blieb. Methodologisch knüpft Eberharter einerseits an die angelsächsischen Vertreter der *Translator Studies* Andrew CHESTERMAN (2009) und Anthony PYM (2009) an, andererseits an die Forschungen im Rahmen des Projekts „UeLEX“ (Germersheimer Übersetzerlexikon) an der Universität Mainz / Germersheim. Dabei entwickelt er sein eigenes Modell zur Beschreibung einer translatorischen Biographie, das auf den Vorschlag von Renata Makarska zurückgeht. MAKARSKA (2014, 2016) unterscheidet vier biographische Elemente, die es erlauben, Lebensläufe von Übersetzerinnen und Übersetzern ganzheitlich und umfassend zu beschreiben:

1. die Sprach- und Topobiographie, 2. das Netzwerk von Kontakten zu Autoren, Verlegern, Kritikern und anderen Akteuren im literarischen Feld, 3. die (Selbst-)Darstellung des Übersetzers, 4. die Beziehungen zwischen dem translatorischen Œuvre und der sonstigen Tätigkeit des Übersetzers. Diese Bausteine einer translatorischen Biographie erweitert Eberharter um andere wichtige Aspekte: den „Weg zum Übersetzen“, d. h. die sprachliche und literarische Sozialisation sowie die Motivation, sich mit dem Übersetzen zu beschäftigen; das translatorische Œuvre und seine kritische Bewertung; die Arbeitsweise des Übersetzers und seine Auffassung vom Übersetzen an sich, was unter dem Begriff „translatorische Identität“ subsumiert wird.

Bei der Entwicklung seines Modells macht sich Eberharter auch Pierre Bourdieus soziologische Kategorien zunutze, die u. a. von Michaela WOLF (2007) und Erich PRUNČ (2008) in die Translationswissenschaft übernommen wurden: das „literarische Feld“ und das „Übersetzungsfeld“. Letzteres fasst er als ein separates Teilsystem („Subfeld“) des literarischen Feldes auf, das teilweise seinen eigenen Regeln folgt (S. 40). Dieser Ansatz ist kohärent und überzeugend. Das theoretische Einführungskapitel (S. 21–43) bietet einen guten Überblick über die Translationswissenschaft nach dem *social turn*, wobei Eberharter die Konzepte und Instrumente der Übersetzungssoziologie nicht etwa unkritisch übernimmt, sondern an seinen Forschungsgegenstand anpasst. So richtet sich die Struktur der Monographie nach denjenigen „Bausteinen“ einer translatorischen Biographie, die es ermöglichen, die Übersetzerprofile von Kamiński, Chłędowski und Baworowski möglichst umfassend zu beschreiben und die Gemeinsamkeiten zwischen ihnen zu erfassen – trotz aller Differenzen, die sich allein schon aus ihrer Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Generationen ergeben. Den gemeinsamen Nenner in den translatorischen Biographien der drei galizischen Übersetzer bilden zwei Umstände: erstens, ihre sprachliche und literarische Sozialisation, die nach einem spezifischen Muster verlief (Deutsch als Bildungs- und/oder Familiensprache, erschwelter Weg zum Polnischen, das sich alle drei Übersetzer erst in ihrem Jugendalter im Selbststudium aneigneten); zweitens, ihre Motivation für die Übersetzungsarbeit (die autodidaktische Rolle des Übersetzens aus dem Deutschen: Vervollkommnung der eigenen Sprach- und literarischen Kompetenz; der Wunsch, Polnisch als Literatursprache aufzuwerten) – Motive, die sich, so Eberharter, in den Biographien anderer galizischer Übersetzer im 19. Jahrhundert ebenfalls wiederfinden. Eine weitere Gemeinsamkeit von Kamiński, Chłędowski und Baworowski besteht darin, dass sie sich keineswegs in erster Linie als Übersetzer verstanden – auch wenn jeder von ihnen über sein eigenes translatorisches Schaffen reflektierte. Dieses Selbstverständnis wirkte sich darauf aus, wie alle drei von ihren Zeitgenossen und den nachfolgenden Generationen wahrgenommen wurden. Der Selbst- und Fremdwahrnehmung seiner Protagonisten widmet Eberharter viel Platz. Er verfolgt die Rezeption ihrer Übersetzungen bis ins 20. Jahrhundert hinein, beschreibt die Geschichte ihrer literarischen und materiellen Nachlässe, die mitunter sehr kompliziert war – besonders im Fall von Wiktor Baworowskis monumentaler Bibliothek. Andererseits sieht er zu Recht davon ab, das gesamte Netzwerk der Kontakte von Kamiński, Chłędowski und Baworowski zu rekonstruieren, da dies zum einen langwierige Archivrecherchen erfordern und zum anderen die ohnehin schon umfangreiche Monographie übermäßig erweitern würde. Stattdessen postuliert Eberharter für die künftige Forschung, das Übersetzungsfeld in Galizien zur Zeit der Teilungen näher zu untersuchen,

wobei man insbesondere die Rolle Lembergs als kulturelles Zentrum mit seinen engen Verbindungen nach Wien berücksichtigen sollte. Diese Forderung setzt Eberharter übrigens in seinen anderen Publikationen um (z. B. EBERHARTER 2020).¹

Die fundierte Studie des Warschauer Germanisten enthält zahlreiche Überlegungen und Erkenntnisse, die nicht nur für die Translationswissenschaft, sondern auch für die Geschichte der polnischen Literatur wertvoll sind. Eberharter fördert aus dem „Archiv“ bzw. dem „Speichergedächtnis“ der Literaturgeschichte die Leistungen der heute so gut wie vergessenen, aber dennoch herausragenden, literarisch talentierten und verdienstvollen Kulturmittler Walenty Chłędowski und Wiktor Baworowski. Im Fall des weitaus bekannteren Jan Nepomucen Kamiński nimmt Eberharter eine Umwertung vor, was dessen schriftstellerische, theater- und kulturschaffende Leistung sowie seine verschiedenen Rollen im literarischen Feld betrifft. Seine translatorische Arbeit wird gewürdigt bzw. aufgewertet, wobei der Verfasser die Tatsache nicht aus den Augen verliert, dass die Grenze zwischen Kamińskis Übersetzungen im eigentlichen Wortsinne einerseits und seinen Bearbeitungen, Adaptionen sowie Nachahmungen fremdsprachiger Bühnenwerke andererseits durchaus fließend ist. Die hier diskutierte Studie ist somit die erste und bisher einzige umfassende Darstellung des übersetzerischen Schaffens von Kamiński, wodurch Eberharter einen einzigartigen Beitrag zur Erforschung der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts leistet.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die wichtigsten Autoren der Weltliteratur, denen sich Kamiński, Chłędowski und Baworowski als Übersetzer zuwandten, Schiller, Goethe, Byron und Shakespeare waren. Das bedeutet, so Eberharter, dass die Dichter, die eine so wichtige Inspirationsquelle für die polnische Romantik waren, noch vor Adam Mickiewiczs Debüt (1822)² in das polnische Literatursystem eingeführt wurden. Dies gilt insbesondere für die ästhetischen Schriften von Schiller in Kamińskis Übersetzungen, die der Autor der *Balladen und Romanzen* sehr schätzte; diese Übertragungen wirkten als Katalysator des romantischen Durchbruchs in Polen. Literaturhistorisch gesehen sind Kamiński und Chłędowski an einer Epochengrenze zu verorten: Ihr literarischer Geschmack und ihr Kunstverständnis wurden einerseits von der polnischen Aufklärung und dem sog. Warschauer Klassizismus geprägt, andererseits von den deutschen Stürmern und Drängern, die sie mit Vorliebe übersetzten. Markus Eberharter beleuchtet damit den bislang wenig beachteten Beitrag der galizischen Übersetzer zur Entstehung der polnischen Romantik – oder zumindest zur Wegbereitung des neuen Paradigmas. Er macht auch deutlich, dass im literarischen Polysystem Galiziens die deutsche Sprache oft den Zugang zur Weltliteratur überhaupt ermöglichte: zu Byron, Shakespeare oder Calderon, die aus zweiter Hand, und zwar über deutsche Fassungen, ins Polnische übersetzt wurden. Im österreichischen Teilungsgebiet wurde also gewissermaßen die frühromantische Utopie einer „deutschen Weltliteratur“, der sich auch Goethe verschrieben hatte, und der deutschen Sprache als deren Trägerin („Weltsprache“) erfüllt.

¹ Ich würde dieses Desiderat auch auf einen Vergleich der translatorischen Felder in den drei polnischen Teilungsgebieten ausdehnen. Aufgrund der unterschiedlichen Kultur- und Bildungspolitik im preußischen, russischen und österreichischen Teilungsgebiet dürften die lokalen Arbeitsbedingungen für literarische Übersetzer jeweils unterschiedlich ausgefallen sein.

² Das Jahr 1822, in dem Mickiewiczs erster Gedichtband, *Ballady i romanse* [Balladen und Romanzen] erschien, gilt als Beginn der polnischen Romantik.

Zu Recht weist Eberharter auch auf die Besonderheiten des translatorischen Feldes in Galizien hin, wo die gebildeten Schichten, die oft besser Deutsch als Polnisch beherrschten, deutsche Dichter im Original lesen konnten und keine Übersetzungen brauchten. Hier erfüllten die polnischen Übertragungen der Weltliteratur eine andere Funktion als diejenige, ausländische Schriftsteller sprachunkundigen Lesern näherzubringen. Übersetzungen gehörten vielmehr zu einem Tätigkeitsbereich, der später, im Zeitalter des Positivismus, als sog. organische Arbeit bezeichnet wurde. Sie sollten als Prüfstein und als Beweis der Literaturwürdigkeit der polnischen Sprache dienen. Im damaligen polnischen Literatursystem, das der Zensur aller drei Teilungsmächte unterlag, fungierten die übersetzten Werke außerdem als Ersatz für die einheimische literarische Produktion. Diese Rolle spielten die Dichtungen des Sturm und Drang, insbesondere die „rebellischen“ Dramen Schillers.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass Markus Eberharter in seinem Buch einen originellen translationswissenschaftlich-komparatistischen Forschungsansatz bietet. Das translatorische Œuvre von Kamiński, Chłędowski und Baworowski wird ausführlich charakterisiert und in den breiten Kontext der polnischen Literatur der Aufklärung und der Romantik gestellt. Gleichzeitig wird die Frage nach der möglichen Material- und Quellenbasis erörtert, auf die man für die Untersuchung translatorischer Biographien zurückgreifen kann. Im Fall der drei Protagonisten von Eberharters Studie sind die verfügbaren Archivquellen alles andere als vollständig. Mit vorhandenen Informationslücken geht der Autor vorsichtig um, indem er oft sehr verlockende Schlussfolgerungen und naheliegende Verallgemeinerungen nicht als Gewissheiten, sondern als Vermutungen und Hypothesen ausgibt. Das Buch ist auch deswegen so innovativ, weil es einen Blick „von außen“ auf die polnische Literatur bietet: aus der Perspektive eines Komparatisten, der seine polonistischen bzw. slawistischen Kompetenzen an einer österreichischen Universität erworben hat. Souverän bewegt sich Markus Eberharter im Bereich der polnischen Sprache aus dem 18. bis 19. Jahrhundert: Er liest (auch aus Handschriften!), interpretiert und übersetzt stets adäquat Auszüge aus literarischen, literaturkritischen und publizistischen Texten aus diesem Zeitraum ins Deutsche.

Hervorzuheben ist auch, dass Eberharter selbst einen bedeutenden Teil der einschlägigen Texte aus polnischen und ukrainischen Archiv- und Bibliotheksbeständen ans Licht gebracht hat, was eine enorme Arbeit mit Quellenmaterial sowohl in materieller als auch in digitaler Form erforderte.³ Aus der Sicht der polnischen Literaturgeschichte sind beispielsweise jene Passagen des Buches unschätzbar, in denen ein Bericht Baworowskis über seine Gespräche mit Adam Mickiewicz herangezogen wird (S. 155–158). In diesen Gesprächen spielten die Fragen der literarischen Übersetzung eine zentrale Rolle, daher gewähren die Schriften Baworowskis einen Einblick in die Überlegungen des polnischen Dichters zum Thema Übersetzen. Diese Quelle wurde, so scheint es, von der Mickiewicz-Forschung bisher wenig beachtet.

Der Wert von Eberharters Monographie für die Polonistik, insbesondere für die Erforschung der polnischen Romantik, kann also nicht hoch genug eingeschätzt werden. Ich finde es daher sehr schade, dass ein so grundlegendes Werk nicht auch in polnischer Sprache vorliegt,

³ Übrigens zeigen die Ergebnisse von Eberharters manchmal geradezu detektivisch genauen Recherchen, dass die für Bibliotheken, Archive u. ä. so kosten- und arbeitsintensive Digitalisierung von scheinbar unwichtigen oder wenig nützlichen Dokumenten durchaus sinnvoll ist und viele wissenschaftliche Vorteile bringen kann.

was den Kreis der Literaturhistoriker, die davon profitieren könnten, erheblich einschränkt. Erfreulicherweise stoßen wenigstens die methodologischen Vorschläge des Autors in der polnischen und deutschsprachigen Translationswissenschaft auf große Resonanz. Davon zeugt etwa das Interesse, das die von Eberharter geleitete Sektion unter dem Titel „Translatorische Biographien“ auf dem Ersten Kongress der Polnischen Translationswissenschaft 2022 in Krakau erweckte. Die Referate aus dieser Sektion erschienen in der von Eberharter mitherausgegebenen monographischen Ausgabe der Zeitschrift „Przekładaniec“ (47/2023), die mehrere auf sein methodologisches Konzept zurückgreifende „Übersetzerporträts“ enthält. Dies beweist die Universalität seines Modells, das auf literarische Übersetzer in vielen Epochen und Sprachkonfigurationen anwendbar ist. Auch die Aufnahme einer übersetzerbiographischen Fallstudie des Warschauer Germanisten in die Anthologie der gegenwärtigen deutschsprachigen Translationswissenschaft (DE BOŃCZA BUKOWSKI / KITA-HUBER (Hg.) 2024), wo Eberharter die *Translator Studies* vertritt, zeugt davon, dass seine Forschungsergebnisse einen dauerhaften Platz im deutsch- und polnischsprachigen übersetzungswissenschaftlichen Diskurs einnehmen.

Katarzyna Lukas

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.14>

Bibliographie

- CHESTERMAN, Andrew (2009): The Name and Nature of Translator Studies. In: „Hermes – Journal of Language and Communication Studies“ 42, 13–22.
- EBERHARTER, Markus (2024): O biografii tłumaczy i metodologii ich badania. Na przykładzie biografii translatorskiej Wandy Kragen i jej dzieła translatorskiego. In: DE BOŃCZA BUKOWSKI, Piotr / KITA-HUBER, Jadwiga (Hg.): *Współczesna myśl translatologiczna w krajach niemieckojęzycznych*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 241–267.
- EBERHARTER, Markus (2023): Tłumacze i ich biografie – pytania metodologiczne. In: „Przekładaniec“ 47, 15–30.
- EBERHARTER, Markus (2020): Biografia translatorska Alberta Zippera (1855–1936). In: KITA-HUBER, Jadwiga / MAKARSKA, Renata (Hg.): *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych*. Kraków: Universitas, 93–109.
- MAKARSKA, Renata (2014): Translationsbiographische Forschung. Am Beispiel von Siegfried Lipiner und Grete Reiner. In: KELLETAT, Andreas F. / TASHINSKIY, Aleksey / BOGUNA, Juliya (Hg.): *Übersetzerforschung. Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens*. Berlin: Frank & Timme, 215–232.
- MAKARSKA, Renata (2014): Die Rückkehr des Übersetzers. Zum Nutzen einer Übersetzerbiographie. In: KELLETAT, Andreas F. / TASHINSKIY, Aleksey (Hg.): *Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translatiowissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung*. Berlin: Frank & Timme, 51–61.
- PRUNČ, Erich (2008): Zur Konstruktion von Translationskulturen. In: SCHIPPEL, Larisa (Hg.): *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept*. Berlin: Frank & Timme, 19–41.

- PYM, Anthony (2009): Humanizing Translation History. In: „Hermes – Journal of Language and Communication Studies” 42, 23–48.
- WOLF, Michaela (2007): The location of the “translation field”. Negotiating borderlines between Pierre Bourdieu and Homi Bhabha. In: WOLF, Michaela / FUKARI, Alexandra (Hg.): *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 109–119.

Autorinnen und Autoren

Bruno Arich-Gerz, Dr., RWTH Aachen University, ist promovierter Literaturwissenschaftler und Schriftsteller. Von 2002 bis 2009 war er Juniorprofessor an der TU Darmstadt, von 2015 bis 2022 Teil einer DAAD-geförderten Germanistischen Institutspartnerschaft mit der UMCS Lublin und der Universität Warschau. Er ist Autor der Monografie *Namibias Postkolonialismen* (2008), Mitherausgeber von *Heinrich Böll: Wybór pism* (Kraków: Eperons Ostrogi, 2017, mit Paweł Piszczatowski) und Ko-Autor von *Edmund Polak: KZ-Überlebender, Lyriker, Journalist* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2019, mit Magdalena Latkowska). Seine Forschungsschwerpunkte sind Postkolonialismus, Polen und Subsahara-Afrika.
<https://orcid.org/0000-0002-5261-2856>

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, Dr. habil., Professorin am Institut für Literaturforschung der Polnischen Akademie der Wissenschaften. Polonistin und Anglistin, Literatur- und Translationswissenschaftlerin, Übersetzerin, Stipendiatin der Stiftung für Polnische Wissenschaft (Fundacja Nauki Polskiej). Autorin der Monographien: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions* (Frankfurt a. M. 2016) und *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim* [Evolutionen der Theorie. Biologismus in der modernistischen russischen Literaturwissenschaft] (Toruń 2011) sowie zahlreicher Beiträge zur Geschichte der ost- und mitteleuropäischen Literaturwissenschaft, zur vergleichenden Forschung über europäische literarische Modernismen, zur Geschichte der übersetzungstheoretischen Reflexion sowie zur historischen Poetik der Übersetzung. Derzeit beschäftigt sie sich mit Problemen der avantgardistischen Übersetzung und mit interstilistischen Dialogen in der literarischen Übersetzung.
<https://orcid.org/0000-0001-5225-3307>

Przemysław Chojnowski, Priv.-Doz. Dr., Senior Lecturer am Institut für Slawistik der Universität Wien, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Kompetenz und Koordination der polnischen Sprache (KoKoPol) in St. Marienthal (Sachsen, Deutschland), Mitherausgeber der zweisprachigen Zeitschrift „POLONUS. Zeitschrift für die polnische Sprache und den europäischen Dialog“ (<https://kokopol.eu/polonus/>). Autor der Monographien: *Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius* (Berlin 2005), *Liminalność i bycie „pomiędzy” w twórczości Petera (Piotra) Lachmanna. Studium literacko-kulturowe* (Kraków 2020). Herausgeber der wissenschaftlichen Edition: *Dedecius – Miłosz. Listy / Briefe 1958–2000* (Łódź / Dresden 2011), des umfangreichen Briefwechsels zwischen Zbigniew Herbert und Karl Dedecius: *„Kochany Karolu, Mecenase i Ciemiężco”. Listy 1959–1994* (Warszawa 2022), des Bandes *Zbigniew Herbert*

und Österreich (Berlin / Wien 2020). Mitherausgeber des Bandes *Bariery i/jako wyzwania w nauczaniu języka polskiego jako obcego* (Ślubice 2012) und der Jubiläumsausgabe der Zeitschrift „POLONUS. Zeitschrift für die polnische Sprache und den europäischen Dialog“, Juni 2021 Nr. 6. 2001–2003 wissenschaftlicher Betreuer des damals entstehenden Karl-Dedecius-Archivs am Collegium Polonicum in Ślubice, 2007–2008 Stipendiat des Katholischen Akademischen Austauschdienstes (KAAD, Bonn). 2008–2010 Fulbright-Dozent für Polenstudien an der University of Washington, Seattle, USA. 2014 Stipendiat am Deutschen Polen-Institut in Darmstadt. 2019 Visiting Scholar an der University of Chicago. 2019–2020 Lehrbeauftragter am Wiener Zentrum für Translationswissenschaft. Seine Forschungsschwerpunkte sind Übersetzung und Rezeption polnischer Literatur im deutschsprachigen Kulturkreis, Literaturtransfer, Übersetzungssoziologie, das Phänomen der literarischen Zweisprachigkeit, polnisch-deutsche Sprachkontakte und Traditionen des Polnischunterrichts in den deutschen Ländern.

<https://orcid.org/0000-0003-3096-6562>

Bartłomiej Gordon, MA, studierte Germanistik mit translatorischer Fachrichtung an der Universität Gdańsk (2019–2024). Seit 2022 ist er Mitglied der Polnischen Gesellschaft zur Spielforschung. Seine wissenschaftlichen Interessen umfassen Linguistik, Translatorik und Spielwissenschaft.

<https://orcid.org/0000-0002-1018-3037>

Manuela Graf, MA, Absolventin in deutscher Philologie an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Jan-Długosz-Universität in Częstochowa. Derzeit Doktorandin im Fachbereich Literaturwissenschaft an der Doktorandenschule der Jan-Długosz-Universität in Częstochowa. Der derzeitige Forschungsschwerpunkt liegt auf der interkulturellen Literatur im deutsch-irischen Kontext und auf der Theorie und Praxis der literarischen Übersetzung, wobei sich die Forschungsinteressen auf die Phänomene der Liminalität, Transkulturalität und Mehrsprachigkeit konzentrieren.

<https://orcid.org/0000-0001-9787-9901>

Mariia Ivanytska, Professorin am Lehrstuhl für germanische Philologie und Translation an der Nationalen Taras-Schewtschenko-Universität Kyjiw, EU-Forscherin an der Eberhard Karls Universität Tübingen, Stipendiatin von MSCA4Ukraine. Sie studierte Germanistik an der Universität Tscherniwzi, promovierte an der Iwan-Franko-Universität Lwiw, habilitierte zur Translationswissenschaft an der Nationalen Taras-Schewtschenko-Universität Kyjiw. Forschungsschwerpunkte: *translation studies*, Persönlichkeit des Übersetzers, deutsch-ukrainische Literaturbeziehungen, Image der Ukraine, deutschsprachige Literatur der Bukowina.

<https://orcid.org/0000-0002-4870-431X>

Marta Kaźmierczak, Dr. habil., Translationswissenschaftlerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Angewandte Linguistik der Universität Warschau. Zu ihren Hauptforschungsinteressen gehören kulturelle Aspekte der Übersetzung, Intertextualität, Intersemiotizität und Lyrikübersetzung. Publikationen: Monographie *Przekład w kręgu intertekstualności*.

Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana [Übersetzung im Spannungsfeld der Intertextualität: Am Material der Übertragungen von Bolesław Leśmians Gedichten] (Warszawa 2012) und über sechzig Artikel zu Übersetzung und Rezeption. Mit Fragen der dritten Sprache und der dritten Kultur in der Übersetzung befasste sie sich am Beispiel der Werke von L. Sterne, M. Lermontow und S. Chwin. Eine umfangreiche Studie widmete sie den Paratexten in russischen und polnischen Fassungen der Romane von Boris Akunin.
<https://orcid.org/0000-0003-2925-0209>

Aneta Kwiatkowska, Dr. phil., Geschichts- und Sprachwissenschaftlerin, Mitarbeiterin der Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Gdańsk (PAN Biblioteka Gdańska), Abteilung für Ephemera. Forschungsschwerpunkte: ephemere Drucke aus Danzig / Gdańsk, Alltagsgeschichte, sprachliche Mechanismen der Persuasion.
<https://orcid.org/0000-0002-6378-0038>

Luisa Loreng ist Studentin im dritten Semester des Studiengangs Sprach- und Kommunikationswissenschaft an der RWTH Aachen University.
<https://orcid.org/0009-0009-3826-0514>

Katarzyna Lukas, Dr. habil., Univ.-Professorin an der Universität Gdańsk, Polen. Studium der Germanistik und Promotion (2006) an der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań, Polen. Seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Gdańsk, dort Habilitation (2019). Publikationen zum literarischen Übersetzen (deutsch / polnisch / englisch), zur literarischen Komparatistik und Kulturwissenschaft, u. a. Monografien: *Fremdheit – Gedächtnis – Translation: Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft* (Berlin: Peter Lang 2018), *Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten. Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen* (Berlin: Frank & Timme 2009). Ausgewählte Publikationen als Mitherausgeberin: *Translation im Spannungsfeld der „cultural turns“* (Frankfurt a. M.: Peter Lang 2013), Themenhefte der Zeitschriften: „Studia Germanica Gedanensia“ (Nr. 25/2011, 27/2012, 41/2019) und „Przekładaniec“ (Nr. 47/2023: *Biografie tłumaczy* [translatorische Biografien]).
<https://orcid.org/0000-0003-0632-8966>

Dawid Łuczak, Dr. phil., ist Forscher und Dozent an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań (UAM). Er spezialisiert sich auf germanistische Literaturwissenschaft mit besonderem Schwerpunkt auf Übersetzungstheorie und der Analyse von sprachlicher und kultureller Hybridität in der Literatur. Seine Publikationen konzentrieren sich auf kulturelle Heterogenität und sprachliche Vielfalt sowie deren Darstellung in der modernen Literatur. Er untersucht, wie Literatur als Mittel des Identitätsausdrucks dient, insbesondere im Kontext von Kultur- und Sprachkollisionen, und wie der Übersetzer diese Potenziale des Textes in der Übersetzung bewahrt. Er ist Autor von Veröffentlichungen zur polnischen und deutschen Literatur, mit besonderem Interesse an Werken von Autoren, die Themen sozialer Randgruppen und hybrider Identitäten erkunden.
<https://orcid.org/0009-0006-9016-9804>

Anna Majkiewicz, Dr. habil., Univ.-Professorin am Institut für Literaturwissenschaft der Jan-Długosz-Universität in Częstochowa. Zahlreiche Publikationen zur Komparatistik, insbesondere *reception studies*, zur deutschen und österreichischen Gegenwartsliteratur mit dem Fokus auf die Intertextualität, Identitätsproblematik, sowie zur kulturellen Kontextualisierung des deutsch-polnischen Literaturübersetzens. Mitbegründerin und Mitherausgeberin (mit Joanna Ławnikowska-Koper) der wissenschaftlichen Zeitschrift *Transfer. Reception Studies*. Mitbegründerin und Mitherausgeberin (zusammen mit Agata Mirecka) der Reihe *Gegenwartsliteratur in Mitteleuropa. Kulturwissenschaftliche und komparatistische Studien* im Harrassowitz Verlag (Wiesbaden).

<https://orcid.org/0000-0003-3901-2140>