

## REZENSIONEN

<http://dx.doi.org/10.18778/2196-8403.2014.14>

**BIAŁEK, EDWARD / SZMORHUN, ARLETTA / ZYMOMRYA, IWAN (eds.) (2013): *Konstrukte und Dekonstruktionen. Aufsätze und Skizzen zur österreichischen Literatur*. Dresden/Drohobycz: Neisse Verlag. 499 S.**

Für die Herausgeber des vorliegenden Bandes steht nicht mehr zur Debatte, ob es eine österreichische Literatur gibt. Noch vor dreißig Jahren hatte W.G. SEBALDT (2003:9) in *Die Beschreibung eines Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* die Bezeichnung mit dem Einwand versehen: „[...]“, wenn es eine solche überhaupt gibt“, obwohl er selbst auch von „einigen jener spezifischen Komplexionen“ spricht, die für die österreichische Literatur „konstitutiv zu sein scheinen“. Inzwischen ist die Literatur- und Geisteswissenschaft der Frage nachgegangen und hat ein wissenschaftlich begründetes kulturhistorisches Konzept entworfen. Es sei hier nur auf das zweite Kapitel von KLAUS ZEYRINGERS (2008:23-45) *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke Einschnitte, Wegmarken* hingewiesen, in dem der Verfasser die „Ausdifferenzierung“ als historischen Prozess verfolgt. STEFAN KASZYŃSKI (2012:13), Autor von zwei Beiträgen des zu besprechenden Bandes, stellt in seiner *Kurzen Geschichte der österreichischen Literatur* diese in den Kontext des österreichischen Kultur-Codes: „Im Sinne dieses Kultur-Codes ist sie ein selbstständiges kulturelles Gebilde, das eine eigene Tradition besitzt, sich in ihrer Argumentation auf eigene

Gründungsmythen bezieht, seit Jahrhunderten über eine von eigenständigen Bewertungskriterien geleitete öffentliche Meinung und ein nach eigenen Bedürfnissen geformtes und von Deutschland unabhängiges Netz von Institutionen zur Verbreitung von Kultur besitzt.“ Die Herausgeber des Bandes gehen in dem Vorwort diesen Reflexionen aus dem Wege und vielleicht ist es an der Zeit, diese Differenzierung als selbstverständliche Tatsache hinzunehmen. Dementsprechend begrenzen sich die Herausgeber in dem knappen Vorwort darauf, Rahmenthemen zu umreißen und Problemfelder abzustecken.

Die 25 Beiträge (umfassendere Essays, Einzelanalysen und Skizzen) scheinen chronologisch geordnet zu sein, obwohl dieses Prinzip sich nicht in allen Fällen bewährt, vor allem, wenn wir es mit Synthesen oder Texten mit Überblickscharakter zu tun haben wie etwa dem zur Ingeborg-Bachmann-Rezeption in Polen (Maria Kłańska), über Peter Turrinis philosophische Inspirationen (Ewa Krupa) oder Felix Mitterers Auseinandersetzung mit österreichischen Mythen (Edward Białek).

Den Band eröffnet der Beitrag von STEFAN KASZYŃSKI *Die unkonventionellen Denkwürdigkeiten des Freiherrn von*

## Rezensionen

*Feuchtersleben* (S. 11-23), in dessen Mittelpunkt ein heute wenig bekannter Wiener Arzt und Aphorismusdichter der Vormärzzeit steht. So überraschend diese Eröffnung des Bandes auch erscheinen mag und die Ausdrücke „unkonventionell“ und „denkwürdig“ Ernst von Feuchtersleben eigentlich zum Außenseiter erklären, übernimmt er dennoch die Repräsentation der österreichischen Autoren seiner Zeit und, wie es sich zeigt, auch seiner Nachfolger: Wie diese „zweifelt er nicht an der Realität, sondern an der Möglichkeit, sie beschreiben zu können“. In der Konsequenz wird für ihn wie für seine Zeitgenossen nicht die Realität, sondern die Narrativik zum wahren Problem (S. 13). Funktion und Wirkung der Kunst werden in einem knappen Aphorismus von Feuchtersleben in eine relativierende Beziehung gestellt, die auf ein Drittes, unbenanntes, nämlich auf die Erkenntnis verweist. Für den an Kant und Goethe geschulten Dichter bleibt die Kunst, wie Kaszyński schreibt, „ein unkonventioneller Weg der Erkenntnis“ (S. 22) – ein Gedanke, der für das Werk vieler österreichischer Autoren bis in die späte Moderne konstitutiv blieb (Robert Musil, Franz Kafka, Hermann Broch, Peter Handke u. a.). Der Gattungsdiskurs um den Aphorismus wird ebenfalls von österreichischen Aphoristikern genährt, was der zweite Artikel von STEFAN KASZYŃSKI *Czernins Poetik gegenstandsloser Bilder* (S. 389-402) dokumentiert.

In dem Beitrag *Deutscher Sprachraum im Sinne von K.E. Franzos: Deutungs- und Rezeptionsmuster* (S. 25-36) wendet sich MYKOLA ZYMOMRYA den „multikulturellen Wechselbeziehungen zwischen West- und Zentraleuropa“ zu, wie sie als Inspiration sich im Schaffen von Franzos widerspiegeln, aber auch, was dem Titel des Beitrags nicht abzulesen ist, seinem

Einsatz für die Popularisierung und wissenschaftliche Aufarbeitung des Œuvres von Taras Schewtschenko. Wie Zymomyra schreibt, hat K.E. Franzos mit dem Aufsatz *Die Kleinrussen und ihr Sänger* der ukrainischen Dichtung ihren hohen Eigenwert bestätigt und den Grundstein für alle weiteren literaturwissenschaftlichen Vorhaben zu dem Werk Schewtschenkos gelegt. Zymomyra meidet Bezeichnungen wie Galizien oder Bukowina, die eigentlich vorbehaltlos in der heutigen Forschung weiter verwendet werden. Fast möchte man ‚schade‘ sagen, denn damit wird die multikulturelle Landschaft aus ihrem historischen Zusammenhang gerissen. Und dennoch ist die Bedeutung dieses Beitrags nicht zu unterschätzen, da er die Reisejournale von K.E. Franzos aus der Vergessenheit hervorholt – *Vom Don zur Donau* erschien zuletzt 1912 und *Aus Halb-Asien* 1914.

Der Beitrag: *Thaddäus Rittner als Romanancier* (S. 37-66) von MARIA KŁAŃSKA ist ein Plädoyer für den in zwei Sprachen und Kulturen beheimateten Autor, der heute noch als Dramenautor bekannt ist, seine Romane aber bereits in Vergessenheit geraten sind. Ihre eingehende Analyse seiner Romane führt sie zu dem Schluss, dass er sich vom symbolisch-parabelhaften Schreiben zum realistischen Autor entwickelt hat. Ohne Zweifel gehört Sigmund Freud in die Reihe jener Persönlichkeiten, die das unverwechselbare Antlitz der Wiener Moderne mitgeprägt und der Literaturforschung neue Wege gewiesen haben. Das Verdienst Freuds und seiner Schüler, schreibt TOMASZ MAŁYSZEK, „besteht in der empirischen Forschung und Systematisierung der Symbole des Unbewussten und ihre Übertragung auf die Sprache und Mythologie“ (S. 79). In seinem Bei-

## Rezensionen

trag *Sigmund Freuds und Carl Gustav Jungs Deutung der Märchenstoffe* (S. 67-80) lenkt er unsere Aufmerksamkeit auf die Parallelen und Differenzen in der Traumdeutung beider Denker und die sich für die Deutung der Märchen daraus ergebenden Konsequenzen. Mit der Assoziation der Märchensymbolik mit den Traumbildern schufen sie Voraussetzungen für neue Methoden der Literaturinterpretation, vor allem Jung mit dem Archetypus, einem aus dem kollektiven Unterbewussten hervorgeholtem Bild. Nicht weit vom Traum entfernt liegt die Hypnose, die nicht allein dank Freuds Arbeiten zum beliebten Sujet der Wiener Moderne wurde. Dieses Phänomen, in der Romantik als Mesmerismus beziehungsweise animalischer Magnetismus bekannt, ist Gegenstand des Beitrags *Die Hypnose in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende am Beispiel der Pantomime ‚Pierro Hypnotyseur‘ von Richard Beer-Hofmann* (S. 81-91). Die akribische Analyse der Regieanweisungen zu der Pantomime dient URSZULA KAWALEC dazu, die Ambivalenz der Hypnose in Beer-Hofmanns Darstellung zu zeigen. Der Beziehung zwischen dem Vater der Wiener Moderne und seinem Protegé widmet AGNIESZKA ZAKRZEWSKA-SZOSTEK ihren Beitrag *Hugo von Hofmannsthal in den frühen Tagebüchern von Hermann Bahr: ein scheußliches Nashorn* (S. 93-110), mit dem sie sozusagen die Kulissen der Wiener Künstlerszene der Jahrhundertwende lüftet. Informativ und amüsant zugleich bestätigt uns der Beitrag ein weiteres Mal, dass geniale Männer nur schwer miteinander auskommen können. Gattungsfragen und Motivgeschichte stehen im Mittelpunkt der vergleichenden Analyse in *Vom Schatten zum Satan. Zur Motivid und Verwandtschaft der ‚Zauberflöte‘,*

*der ‚Frau ohne Schatten‘ und Peter Schlemihls Wundersame(r) Geschichte* (S. 111-129) von KAROLINA CZAPLA. Die Autorin unternimmt den Versuch, das Motiv in seiner Komplexität zu deuten und zugleich Hofmannsthals Umgang mit der österreichischen und deutschen Romantik zu erhellen. KATRIN SCHNEIDER-ÖZBEKS Studie unter dem Titel *Dornröschen wollte nicht geküsst sein. Romantik und verkehrte Märchenwelt in Hermann Brochs ‚Die Schlafwandler‘* (S. 131-150) ist ein Versuch, das Schlafwandler-Motiv des brochschen Romans neu zu deuten (es handelt sich hier um den ersten Band der Trilogie *Pasenow oder die Romantik*). Die Studie fügt sich auch einwandfrei in das Konzept dieses Bandes und knüpft direkt an die kurz vorher besprochene Traum- und Märchendeutung an. Allerdings handelt es sich in dem Roman um einen umgekehrten Vorgang, wie die Autorin meint, denn die Erlösung aus dem Traum kann nicht mehr gelingen, weil mit der Märchensymbolik der Romantik der Realität des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in der *Pasenow* spielt, nicht mehr beizukommen ist. Brochs Märchenrhetorik sowie Anspielungen auf Märchengestalten (neben Dornröschen auch Schneewittchen und Teufel) legitimieren durchaus einen solchen methodologischen Ansatz, auch wenn dabei vieles an werttheoretischen Überlegungen von der Analyse ausgeschlossen bleibt. In Sachen Joseph Weinheber meldet sich in *Dichterzwiespalt unter dem NS-Regime: ‚Ende gibt sich als Vollendung‘. Josef Weinhebers Lyrik der vierziger Jahre* (S. 151-167) ein profunder Kenner seines Werkes zu Worte – ALBERT BERGER. Dies garantiert, dass keine voreiligen Urteile gefällt werden, denn die Kontroverse um diesen Dichter wird aufgrund seiner politischen

Haltung kein Ende nehmen, auch wenn heute seine Gedichte wieder in den Schulbüchern zu finden sind. Berger exemplifiziert an Gedichten des letzten posthum erschienen Bandes *Hier ist das Wort* die langjährige Persönlichkeitskrise Weinhebers, die er paradoxerweise dichterisch umzusetzen wusste. Die Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan hatte ein großes Interesse der Fachwelt sowie des breiten Lesepublikums erregt. Ihre oft hermetische Dichtung ist inzwischen in den Kanon der österreichischen Literatur (wohl der deutschsprachigen Literatur überhaupt) eingegangen. Ihre tragischen Schicksale bewegten die Gemüter aller und neue, aus dem Briefwechsel geschöpfte Informationen veranlassten viele Literaturforscher zur Reinterpretation ihrer Dichtung. In *Liebe als Sprachspiel. Zum Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan* (S. 179-202) analysiert JACEK SZCZEPANIAK die Korrespondenz von Bachmann und Celan mit sprachphilosophischem Instrumentarium (Ludwig Wittgenstein, Roland Barthes, Jacques Derrida u. a.). Dieser methodologische Ansatz ist durchaus berechtigter, da das Werk beider die Sprachkrise/Sprachkepsis thematisiert. Nichtsdestoweniger konkludiert Szczepaniak: Auch wenn man die Liebe zum Sprachspiel erklärt, bleibt das Spiel ein unzulängliches Mittel um Emotionen auszudrücken (S. 198). Auch in dem folgenden Beitrag von MARIA KŁAŃSKA geht es um Ingeborg Bachmann (*Die Rezeption Ingeborg Bachmanns in Polen*, S. 203-235), deren Rezeptionsgeschichte sie mit der ersten 1960 in Polen erschienen Erzählung *Alles* beginnt, auf einige Höhepunkte, etwa in den 70er Jahren, hinweist und mit dem geringen Wiederhall der Übersetzung *Der*

*Fall Franza* in den 90er Jahren beendet. In der polnischen Literaturkritik dominiere die biographische Perspektive, wogegen die Germanistik einige interessante Beiträge zur Bachmann-Forschung geleistet hat, so meint Kłńska. Der Forschungsbericht endet mit der Konklusion, heute bestünde nur noch unter Germanisten Interesse für die Prosa Bachmanns. Das stimmt nur, wenn wir den Briefwechsel zwischen Bachmann und Celan nicht der Prosa zuordnen. Denn kaum eine andere Publikation beider Autoren hat in Polen eine so breite Resonanz gefunden. IWAN ZYMOMRYA schreibt über die verspätete Rezeption von Thomas Bernhard in der Ukraine. Was ihn aber in seinem Beitrag interessiert, ist die besondere Beschaffenheit der Kurzprosa von Bernhard, die verwendeten rhetorischen Formen, Satzstrukturen, das Spiel mit den Worten (*Entfremdungsbilder als Konstrukte in der Kurzprosa von Thomas Bernhard*, S. 235-246). Als Besonderheit der Liebeslyrik von Peter Paul Wiplinger konstatiert ARLETTA SZMORHUN den Widerspruch von räumlicher Nähe und seelischer Ferne. „Lyrische Narrative der Trennung und des Abschied sind“ in Wiplingers Liebespoesie „eine Sinnesezeugung und ergeben ein spezifisches, individuell wichtiges Grundmuster für einen rekonstruierten und konstruierten, emotionalen Erfahrungsbereich“ schreibt Szmorhun in *Zerbrechlichkeit des Gefühls. Über den Zustand der Liebe in lyrischen Texten von Peter Paul Wiplinger* (S. 247-258). Dank der von JOANNA ŁAWNIKOWSKA-KOPER beigesteuerten Aufsätze kommen in diesem Band auch österreichische Autorinnen zu Wort. In *Schreiben für eine neue Familienkultur* (S. 289-306) vergleicht ŁAWNIKOWSKA-KOPER die Romane *Bindungen* und *Ferienfamilie* von

Barbara Frischmuth, die zugleich für zwei unterschiedliche Familienmodelle, „das bürgerliche“ und „postmoderne“, stehen. Im Mittelpunkt des zweiten Beitrages stehen die Identitätsproblematik und der Verlust von sozialen Bindungen – für die zeitgenössische österreichische Literatur zentrale Probleme. In einer vergleichenden Textanalyse untersucht ŁAWNIKOWSKA-KOPER Marlene Streeruwitz' Prosatext aus dem Jahre 2008: *Selbstfindungskontexte in Marlene Streeruwitz' „Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin“ unter Einbeziehung von Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“ und Christoph Heins „Der fremde Freund“* (S. 403-415). Zwei Autoren von Prosatexten widmet auch HELMUT HOFBAUER seine Beiträge. Der Roman Reinhard P. Grubers *Aus dem Leben Hödlmosers* wird unter zwei Aspekten analysiert. Zum einen geht es um die Sprache und die Frage, ob Literatur mit den ihr zur Verfügung stehenden sprachlichen Mitteln der Wahrheit näher kommt als die Wissenschaft, zum anderen um die Macht der Sprache schlechthin. Dabei denkt Hofbauer nicht an die Propaganda, sondern an das von der Sprache determinierte soziale Verhalten (*Die sprachliche Arbeit an der „Entstehung zur Kenntlichkeit“ – eine Reflexion über die „paradoxe Struktur“ der literarischen Ausdrucksweise in Reinhard P. Grubers „Aus dem Leben Hödlmosers“*, S. 259-287). Im Titel des zweiten Artikels *Von der Unmöglichkeit, sich ein eigenes Urteil zu bilden und diese seinen Mitmenschen verständlich zu machen. Ein Versuch über Peter Henischs Roman „Der Mai ist vorbei“* (S. 307-344) formuliert HOFBAUER bereits sein Forschungsvorhaben, in dessen Mittelpunkt die Geschichte einer gescheiterten 68er Gemeinschaft steht. Auf der diskursiven

Ebene des Romans demonstriert der Erzähler, wie das Diktat des politischen Engagements jener Jahre letztendlich zu „Kommunikationsunmöglichkeiten“ im engsten sozialen Raum führt. Der erfolgreiche Dramatiker Peter Turrini wird mit zwei Beiträgen gewürdigt, was mit Sicherheit auf eine breite Rezeption seines dramatischen Werkes, zumindest in Polen, hinweist. ANETA JACHIMOWICZ hat für ihre Analysen die biographisch begründete Vorgehensweise gewählt, um die Varianten des bei Turrini leitmotivischen Themas des Fremdenhasses in Dramen und Essays zu beleuchten (*„Ich liebe dieses Land“: Der Fremdenhass in Peter Turrinis Dramen und Essays*, S. 345-360). Dagegen versucht EWA KRUPA in ihrem Aufsatz die geistige Biographie Turrinis zu erhellen. So analysiert sie ausgewählte Texte des Autors, mit *Rozznjogd* beginnend, und stellt sie in den Kontext philosophischer Trends der 60er und 70er Jahre vertreten von Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Leszek Kołakowski sowie von den geistigen Urvätern Marx, Engels und Michail Bakunin. Ihre These lautet allerdings, Turrini habe diese Inspirationen nicht aus direkter Lektüre philosophischer Texte geschöpft, sondern der Einfluss sei eher indirekt durch seine Teilnahme an Gesprächen, Manifestationen und Aktionen bedingt (*Philosophische Inspirationen ästhetischer Metamorphosen von Peter Turrini. Ideologische Grundprinzipien der Neuen Linken und ihr Einfluss auf Leben und Werk des Schriftstellers*, S. 361-388).

Die Neudefinierung des Begriffes ‚Mitteleuropa‘ ist nach dem Fall des Eisernen Vorhanges zum gängigen Thema in Publizistik und Literatur der 90er Jahre geworden. Es wurde gern auf den Mythos Mitteleuropa unter der Krone Habsburgs als friedliche Koexistenz von mehreren

ethnischen beziehungsweise nationalen Gruppen zurückgegriffen – ein idealisiertes Bild wurde über historische Tatsachen hinweg heraufbeschworen. In seinem Beitrag *Mitteleuropa als narrative Utopie einer politischen Region und dessen Dekonstruktion in der Erzählung Christoph Ransmayrs „Przemysl. Ein mitteleuropäisches Lehrstück“* (S. 417-429) analysiert SEBASTIAN MROZEK, wie Ransmayr das narrative Konzept mit dem real gegebenen geographischen Raum in einer konkreten historischen Zeit (1918 noch Westgalizien) konfrontiert. Die folgenden zwei Beiträge haben den Charakter von Berichten über den Literaturbetrieb in Österreich und seine Literaturkreise. Zunächst würdigt KRZYSZTOF HUSZCZA ein Jubiläum in *Die Genese des Literaturkreises PODIUM, aus vierzigjähriger Perspektive berichtet* (S. 431-442). Und tatsächlich geht Huszcza der Frage nach, wer bestimmte und wie gestaltete sich das Literaturleben in Österreich nach 1945 und räumt den Ideenvätern des PODIUM nur wenig Platz ein: Alois Vogel, Wilhelm Szabo, Alfred Gesswein. HANES VYORAL, selbst Dichter und aktives Mitglied von literarischen Gruppen und Organisationen (IG Autoren, Grazer Autorenverein, PODIUM) legte einen umfassenden Bericht über die Entwicklungen im österreichischen Literaturbetrieb ab 1970 vor, stellenweise nimmt er sogar die Form eines Kalendariums an (*Persönliche Erläuterungen und Einschätzungen zum österreichischen Literaturbetrieb ab 1970/71*, S. 443-465). Ein sehr informativer Beitrag, doch wer hier eine Auflistung von ästhetischen Programmen und Manifesten erwartet, wird enttäuscht, denn Vyoral geht es eher darum, die institutionellen Zusammenhänge und Strukturen des Kulturbetriebes und die Rolle der Vereine und Kreise bei der Ge-

staltung und Profilierung der Verlags- und Medienpolitik sowie Künstlerförderung zu zeigen. Den Band schließt ein Beitrag von EDWARD BIAŁEK über Felix Mitterers Theaterstücke ab, der noch durch ein Gespräch mit dem Autor, das JUSTYNA KOSTRUBA führt, abgerundet wird. Mit seinem Aufsatz knüpft Białek an Aneta Jachimowicz an, denn auch ihm geht es um den Hass dem Fremden und Anderen gegenüber. Auch im Falle Mitterers spielen Kindheitserfahrungen eine Rolle, aber Białek weist vor allem auf die angstgenerierende Dekonstruktion von identitätsstiftenden Österreich-Mythen nach 1945 hin (*Angstkonstrukte und Dekonstruktionen von altbewährten österreichischen Mythen in Felix Mitterers Theaterstücken* (S. 467-492).

Insgesamt ist eine sehr interessante Zusammenstellung von methodologisch und thematisch unterschiedlichen Aufsätzen, Essays und Einzelanalysen gelungen, die ein differenziertes, facettenreiches Bild der österreichischen Literatur und ihrer Rezeption in der Zeitspanne vom 19. bis ins 21. Jahrhundert präsentiert. Der Wert des gesamten hier besprochenen Bandes liegt in dem breiten Spektrum der angesprochenen Themenkreise und Problemstellungen, aber auch darin, dass vielfach auf Autoren zurückgegriffen wurde, die wir nicht immer mit dem Schlagwort ‚österreichische Literatur‘ assoziieren. Und nicht zuletzt sei darauf hingewiesen, dass diese Publikation das Ergebnis einer Zusammenarbeit über Grenzen hinweg ist, an der sich Wissenschaftler und Künstler aus der Ukraine, aus Deutschland und Polen beteiligt haben.

#### Literatur

KASZYŃSKI, STEFAN H. (2012): *Kurze Geschichte der österreichischen Literatur*. Frankfurt (M.).

SEBALDT, W.G. (2003): *Die Beschrei-*

## Rezensionen

*bung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke.* Frankfurt (M.).

ZEYRINGER, KLAUS (2008): *Österreichi-*

*sche Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken.* Innsbruck/Wien/Bozen.

Grażyna Kwiecińska, Warszawa

**Cieślak, Renate / Fromholzer, Franz / Harzer, Friedmann / Sidowska, Karolina (eds.) (2013): *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990-2012).* Dresden: Neisse Verlag. 320 S.**

Der zu besprechende Tagungsband ist das Ergebnis einer seit Ende 2010 dauernden Bekanntschaft von „Germanistik-Studentinnen und -Studenten“ (S. 9) aus Łódź und Augsburg. Die jungen Akademiker und Akademikerinnen kannten sich schon aus „Korrespondenzen per Mail oder Skype und standen miteinander im Briefaustausch“ (S. 9). Im Mai 2011 trafen sich die deutsche und die polnische Gruppe zum ersten Mal in Łódź, um über „Texte und Themen von Alfred Döblin bis Radek Knapp, von Günter Grass bis Tanja Dücker, von Christa Wolf bis Artur Becker“ (S. 9) zu diskutieren. Nach diesem ersten erfolgreichen Zusammentreffen durfte ein zweites in Deutschland nicht fehlen. Daher fand vom 27. bis 29. Juli 2012 die Tagung *Polnisch-deutsche Duette. Schreiben von Europas Mitte (1990-2012)* in Augsburg statt. An der Tagung nahmen die Studierenden der beiden Städte als auch „renommierte Fachreferenten, wie Anja Ballis und Jürgen Joachimsthaler“ (S. 9) teil. Die gesamte Tagung war dabei in fünf Sektionen gegliedert, die die große Bandbreite der deutsch-polnischen oder auch polnisch-deutschen Beziehungen widerspiegelt: *Duette* (S. 13-55), *Schwierige Vergangenheiten* (S. 59-149), *Reiseliteratur* (S. 153-187), *Beziehungskisten* (S. 191-240), *Polen verstehen* (S. 243-310). Wie der Titel schon andeutet, ging es bei dem Austausch um eine „in-

terkulturelle Begegnung“, die von der deutsch-polnischen Geschichte ausgeht und ihren Bogen bis heute spannt sowie um deren „Widerspiegelung in Literatur, Film und Journalismus“.

Der Tagungstitel bezieht sich dabei auf das Buch *Der Wolfsjäger. Drei polnische Duette* Christoph Ransmayrs und Martin Pollacks, auf welches im Tagungsband des Öfteren Bezug genommen wird und dem zwei Artikel gewidmet sind. Die Beiträge sind größtenteils von den Studentinnen und Studenten sowie Doktorandinnen und Doktoranden aus Deutschland sowie aus Polen verfasst. Doch auch renommierte Kultur- und Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler sind in dieser Publikation vertreten. Der Band selbst enthält neben einem kurzen Vorwort der Herausgeberinnen und Herausgeber auch ein Autorenverzeichnis sowie ein Orts- und Personenregister. Die Textsorten sind sehr unterschiedlich. Die Beiträge reichen von einem Interview mit Daniel Odija, über einen Vortrag zur „Suche nach den eigenen Wurzeln in der Prosa von Dariusz Muszer und Janusz Rudnicki“ (S. 231) bis hin zu Kritiken und Buchbesprechungen.

Schon das schwarz-weiße Titelbild einer Personengruppe, die auf der Altstadtbrücke zwischen Görlitz und Zgorzelec steht, deutet auf die Grenzerfahrung hin, die in den insgesamt einundzwanzig Beiträgen mitschwingt. Dies geschieht

manchmal sehr dezent und unterschwellig, aber auch bewusst hervortretend. Das Bild deutet hier schon die sich durch den Band ziehende Frage nach der trennenden beziehungsweise verbindenden Funktion von Grenzen an. Hierbei kann es sich um real existierende Grenzen handeln, oder solche, die im Unterbewusstsein des Menschen wirken. Dabei stellen sich weiterführende Fragen nach Grenzerfahrungen und deren Überschreitung sowie nach dem Umgang mit Grenzen. In diesem Zusammenhang geht der Band auf das Thema der polnischen Emigrantinnen und Emigranten früher und heute ein. Dabei wird deutlich, wie vor 1989 im deutsch-polnischen Zusammenhang Grenzen überschritten worden sind und wie viel einfacher diese Grenzüberschreitungen heute sind. Zudem werden die Formen der Grenzüberschreitung als Flüchtling oder Vertriebener im Zweiten Weltkrieg beleuchtet. Daraus ergibt sich ein weiterer Themenschwerpunkt des Bandes: die Frage nach der Eigen- und Fremdbestimmung. Dieser Aspekt wird im Beitrag von RENATA CIEŚLAK und KAROLINA SIDOWSKA aufgegriffen, in dem über das Schaffen polnischer Autoren in Deutschland berichtet wird, *Polnische Stimmen in Deutschland* (S. 13-18). Im Folgenden soll beispielhaft auf jeweils einen Beitrag aus jedem Kapitel eingegangen werden. Die Auswahl der Beiträge soll die Vielseitigkeit dieses Bandes wiedergeben sowie die unterschiedlichen Perspektiven verdeutlichen. Im von MATHIAS MAYER verfassten Beitrag *Mythen und Grenze. „Polnische Duette“ von Ransmayr und Pollack als Triptychon* (S. 43-55), der im Kapitel „Duette“ verortet wurde, geht es um das 2011 erschienene Buch, an dem sich die Herausgeberinnen und Herausgeber bei der Titelgebung des Bandes orientierten.

„Der Wolfsjäger. Drei polnische Duette [...] umfasst drei gemeinsame Texte, die erstmals gedruckte Titelgeschichte sowie zwei weitere Texte, die Neubearbeitungen von gemeinsam verfassten Arbeiten aus der legendären Zeitschrift *Transatlantik* darstellen“ (S. 23). Für das Gemeinschaftswerk, bei dem „zwei Schriftsteller, eine Erzählung“ (S. 43) verfolgt wurde, wurde „auf das Muster der Musik zurückgegriffen [...]: Nicht der Dialog als Wechselrede, sondern ausdrücklich das gemeinsame Sprechen, Singen, Schreiben wird betont, d.h. eine Zweistimmigkeit, die, nach musikalischem Vorbild, bis zum unisono gesteigert werden kann“ (S. 43). Doch die drei Geschichten projizieren die Zweistimmigkeit auf einen Gegenstand, „der gerade nicht durch harmonische Gemeinsamkeit ausgezeichnet ist“, sondern die „politischen oder natürlichen und kulturellen Grenzen Polens thematisiert“ (S. 44). Nach Mayer ist eine Grenze ein „Unterscheidungsmerkmal zwischen innen und außen, Einschluss und Ausschluss“ (S. 44). Erst die Grenzziehung erlaubt „das eine vom anderen zu unterscheiden und damit Erkenntnis zu stiften“ (S. 44). Das Bewusstsein der Grenze ist also auch „Bewusstsein des von ihr Ausgeschlossenen“ (S. 45), sie begrenzt und impliziert zugleich die Überschreitung. Mayer zufolge sind „Ransmayrs und Pollacks Geschichten [...] Texte von und über Grenzen“ (S. 45), die nicht als statische Gebilde, sondern in ihrer „Durchlässigkeit“ (S. 45) erzählt werden. Polen macht hierbei mit seinen drei Teilungen die „Variabilität von Grenzverläufen“ (S. 53) deutlich. Diese und andere Grenzüberschreitungen stehen im Mittelpunkt des Tagungsbandes: „[...] die polnischen Duette stellen überraschende, frappierende, irritierende Bezüge und Gemeinsam-



## Rezensionen

keiten her, die den Landstrich dies- oder jenseits der Grenze in neues Licht stellen“ (S. 54). Die Beiträge stellen eben jene Bezüge her und evozieren weitere Fragen.

Im Kapitel „Schwierige Vergangenheiten“ stellt die Autorin, RAMONA RONCZKA, die Frage nach der *Bedeutung von Historizität in der Darstellung von Auschwitz* (S. 105-124). Um sich dieser Frage zu nähern, werden zwei Werke gegenübergestellt und verglichen. Beim ersten handelt es sich um das Buch des irischen Schriftstellers John Boynes *Der Junge im gestreiften Pyjama*. Das zweite Werk lautet *die Vogelwelt von Auschwitz* und wurde von Arno Surminski geschrieben. Eine kurze Darstellung der Biographien dieser beiden Autoren, lässt darauf schließen, wie unterschiedlich sie mit dem besprochenen Thema umgehen: Arno Surminski wurde 1934 in Ostpreußen geboren und musste nach dem Zweiten Weltkrieg mit seiner Familie nach Schleswig-Holstein fliehen (S. 105). Seine Werke widmen sich aus dieser Erfahrung heraus auch größtenteils der Thematik des „Schicksal[s] der Flüchtlinge aus den sogenannten deutschen Ostgebieten“ (S. 106). Die *Vogelwelt von Auschwitz* hingegen, die 2008 veröffentlicht wurde, ist eines von Surminskis Werken, das sich mit der Shoah auseinandersetzt. Arno Surminski wird im Kapitel *Schwierige Vergangenheiten* ein zweiter Beitrag (S. 87-104) gewidmet. Dieser versucht den 2010 erschienenen Roman *Winter Fünfundvierzig oder die Frauen von Palmnick* in der „Vertreibungsliteratur“ zu verorten.

John Boynes hingegen wurde 1971 in Dublin geboren und „veröffentlichte 2006 das Jugendbuch *Der Junge im gestreiften Pyjama*“ (S. 106). Beide Werke handeln von der Shoah und spielen im

Konzentrationslager Auschwitz, doch wo sich Surminskis Buch an historischen Vorbildern orientiert und dadurch dem Anspruch des Autors gerecht wird, eine möglichst realistische Geschichte darzustellen (S. 108), nutzt Boynes seine Freiheit als Autor ohne sich an historischen Vorbildern zu orientieren. Boynes selbst bezeichnet seine Geschichte als Fabel, also als „Erzählung, die primär eine Moral vermitteln soll und sich hierzu auch phantastischer Elemente oder Erzählweisen bedient“ (S. 117). Während Surminski ein reales Bild der Schrecken schaffen möchte, geht es Boynes darum, eine zeitlose Aussage zum Ausdruck zu bringen, „kein Buch über das historische Lager von Auschwitz zu schreiben“ (S. 119). Ronczka kommt am Ende ihres Beitrages zu dem Schluss, dass Historizität in Surminskis Werk zwar gegeben ist, die „Auflösung des Spannungsverhältnisses zwischen Freiheit des Autors einerseits und historischer Genauigkeit andererseits nicht geglückt“ (S. 124) sei. Dagegen sei Boynes Darstellung von Auschwitz zwar unrealistisch und sogar fehlerhaft, doch sei diese historische Ungenauigkeit das Mittel, mit welchem der Autor „die unbeschreibliche Unmenschlichkeit von Auschwitz zum Ausdruck bringt“ (S. 124). Die Gegenüberstellung zweier so unterschiedlicher Autoren (Herkunft, Alter und Stil) und der damit einhergehende Wechsel von Blickwinkeln ist in diesem Beitrag bestens geglückt.

Das dritte Kapitel „Reiseliteratur“ enthält die wenigsten Beiträge. Vielleicht kann diese Tatsache davon zeugen, dass auf deutscher und polnischer Seite noch nicht genug Reisen ins Nachbarland unternommen werden. In diesem Kapitel soll der Beitrag des deutsch-polnischen Duetts ANNA SCHÜSSLER / KAMIL ŁUCZ-

AK besprochen werden. Im Mittelpunkt des Beitrags steht der Roman Adam Soboczynkis *Polski Tango* (S. 165-173). Hier erzählt der in Polen geborene und in Deutschland aufgewachsene Schriftsteller von seiner Reise nach Polen, die er im Erwachsenenalter unternimmt. Der Schriftsteller bemerkt auf seiner Reise, dass er von deutschen Stereotypen gegenüber Polen geprägt ist. Auch der Autor und die Autorin des Beitrags schreiben hierzu: „Das Bild, das Adam Soboczynski von Polen entwirft, ist einerseits das Bild eines Kindes und andererseits ein Bild, das durch stereotype Sichtweisen der Deutschen auf die Polen geprägt ist [...]“ (S. 167) Die Autoren des Beitrages kritisieren, dass der Schriftsteller „Stereotype, ohne weitere Reflexion, Relativierungen oder Gegenbeispiele anzuführen“ (S. 169) übernimmt. Somit stellt Soboczynski auf seinen persönlich gefärbten Erlebnissen basierend ein oberflächliches Bild von Polen dar, das er „mit einem realistischen und repräsentativen Bild von Polen verwechselt“ (S. 172). Das Duett kritisiert die Einstellung des Autors zu Polen, die aus einem nicht hinterfragten „Minimalwissen“ (S. 15) resultiert und somit zur Verfestigung von Stereotypen führt. Das aus FRANZ FROMHOLZER und FRIEDMANN HARZER bestehende Duett nimmt in seinem Beitrag *Polnisch-deutsche Duette. Zur Bedeutung von Musik für eine interkulturelle Literatur* (S. 19-26) eine vollkommen andere Perspektive ein. Die Autoren stellen fest, dass das Motiv des Tango hier den „dritten Raum“ öffne und somit „neutralen Boden“ schaffe (S. 22f.). Soboczynkis biografischer Roman kann demnach als kritisch, weil stereotypenbildend, betrachtet werden. Eine andere Lesart des Textes wäre die im Mittelpunkt stehende Darstellung der eigenen „Entfremdung von

den polnischen Wurzeln“ oder die „gelungene Integration“ in Deutschland (S. 23).

Das Kapitel „Beziehungskisten“ setzt sich mit Fragen der Interkulturalität auseinander und wird von JÜRGEN JOACHIMSTHALERS Beitrag *In die Haut des Anderen schlüpfen? Zum Stand der literarischen Beziehungen zwischen Deutschland und Polen* (S. 191-214) eingeleitet und mit der *Suche nach den eigenen Wurzeln* (S. 231-240) abgeschlossen. Den Begriff der ‚Beziehungskiste‘ definiert JUSTYNA SUJKA, Studentin der Germanistik und der Italianistik an der Universität Łódź, in ihrem Beitrag. Eine ‚Beziehungskiste‘ ist dem *Duden* zufolge, den Sujka zitiert, ein „mit allerlei Schwierigkeiten verbundenes, ungeklärtes Verhältnis zwischen Partnern einer Zweierbeziehung“ (S. 231). Die geschichtlichen Brüche in den deutsch-polnischen Beziehungen sorgen somit dafür, dass Stereotype und Vorurteile entstehen.

Auf diese Schwierigkeiten soll im Folgenden durch die Besprechung von TUNCAY KOCYIGITS Beitrag (S. 221-230) eingegangen werden. Kocyigit schreibt in seinem Beitrag über den dritten Raum in ausgewählten Filmen, in denen die deutsch-polnischen Beziehungen dargestellt und auf eine harte Probe gestellt werden: *Hochzeitspolka*, *Polska Love Serenade*, *Polnische Ostern*. Alle drei Filme spielen in Polen und zeigen auf humoristische Weise den Zusammenstoß der deutschen mit der polnischen Kultur, wobei immer Deutsche aus einem bestimmten Anlass heraus nach Polen reisen und dort mit der polnischen Kultur konfrontiert werden. Anhand von Ausschnitten der drei Filme diskutiert der Autor, wie der dritte Raum, im Sinne von Homi K. Bhabha, genutzt werden kann, um Stereotype zu überwinden. In den

## Rezensionen

Filmausschnitten wird deutlich, dass das Aufbrechen von Stereotypen von diversen Faktoren wie der Sprache abhängt. Falls bestimmte Voraussetzungen wie Fremdsprachenkenntnisse nicht gegeben sind, wird die konstruktive Nutzung des dritten Raumes erschwert oder sogar unmöglich.

Auch im Kapitel „Polen verstehen“ geht es um die Überwindung von Stereotypen und Vorurteilen sowie den Umgang miteinander. Hierfür soll die Besprechung des von Renata Cieślak mit Daniel Odija geführten Interviews beispielhaft stehen (S. 265-271). Daniel Odija ist ein polnischer, in Słupsk geborener Autor, der nach seinem Studium in Gdańsk wieder in seine Heimatstadt zurückkehrte. Nach eigenen Aussagen findet er in dieser Stadt die Themen für seine Romane. Bisher wurden zwei Bücher des Autors ins Deutsche übersetzt: *Das Sägewerk* und *Auf offener Straße*. In Odijas neuem Roman *Kronika Umarłych*, der im Interview auch angesprochen wird, bedient sich der Autor einer „besonderen Erzählweise“, um die „Kriegswirklichkeit darzustellen“ (S. 267). Dabei wird die Geschichte der Familie von Hohendorff parallel zur Geschichte von Figuren erzählt, die in der Gegenwart leben (S. 267). Zu Anfang des Interviews wird Odija nach seiner Wahrnehmung der kulturellen Unterschiede zwischen Deutschen und Polen gefragt. Der Schriftsteller nimmt bei seiner Antwort eine Unterscheidung zwischen der älteren und der jüngeren Generation vor. Bei ersterer seien „die Wunden des Zweiten Weltkriegs und der kommunistischen Vergangenheit immer noch nicht geheilt“ (S. 265), was zu einer Stereotypenbildung führt, die nicht überwunden werden kann. In der jüngeren Generation hingegen habe man es mit neugierigen, weltof-

fenen Europäern zu tun, die viele Gemeinsamkeiten hätten. Anknüpfend an die schwierige Vergangenheit beider Länder interessiert Cieślak, warum polnische Autoren nicht über die Geschichte des Zweiten Weltkrieges schreiben. Auch hier nimmt Odija wieder eine Unterscheidung vor: „Ich glaube, du meinst Autoren der jungen Generation.“ Bellettristik, so der Schriftsteller, beschäftige sich eher damit, was „hier und jetzt geschieht“ (S. 267). Die Aufarbeitung der Vergangenheit vollziehe sich eher in der Sachliteratur und sei auch ein wichtiges Thema im Film (S. 267). Da die Polen erst seit kurzer Zeit wirklich die Möglichkeit zum Reisen hätten, würde sich das in ihrer Wahl der Literatur niederschlagen. Der Blick eines polnischen Schriftstellers, der Deutschland meist aus der Perspektive von Autorenlesungen kennengelernt hat, zeigt den Lesern und Leserinnen wiederum eine neue Perspektive im deutsch-polnischen Verhältnis. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Band es geschafft hat, den Anspruch eines Duettens zu verwirklichen. Sowohl polnische als auch deutsche Autoren wirkten an dem Buch mit und einige Texte sind von deutsch-polnischen Duettens verfasst worden. Hinzu kommt, dass durch die vielseitige Art der Beiträge und die unterschiedliche Auswahl der besprochenen Autoren Perspektivwechsel möglich gemacht werden. Dies ist ein großer Vorteil des Bandes. Es werden sowohl deutsche, polnische, angelsächsische wie auch deutsch-polnische Schriftsteller besprochen, die sich in beiden Welten verorten. Dies ist spannend und ertragreich zugleich. Schon während der Konferenz glich der über „Staats- und Sprachgrenzen hinweg initiierte Dialog unter den Studenten und Dozenten [...] vielfach einem offenen und kritischen

Wechselgesang, der die unterschiedlichen Sichtweisen und Perspektiven artikuliert“ (S. 9f). Der Band spiegelt die-

sen Wechselgesang mit seinen unterschiedlichen Tönen wider.

Patricia Krolak, Poznań

**CORNEJO, RENATA / PIONTEK, SŁAWOMIR / SELLMER, IZABELA / VLASTA, SANDRA (eds.) (2014): *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa*. Wien: Praesens Verlag. 226 S.**

„Wann ist es sinnvoll, eine Literatur unter einem Sammelbegriff zusammenzufassen? Wann wird eine Literatur mit einem Sammelbegriff abgestempelt? Wann ist es sinnvoll, von einer Strömung, einer Schule zu sprechen? [...] Und schließlich, wann ist eine Literatur nur Literatur und nichts anderes als Literatur?“ Yüksel Pazarkaya (Zit. nach ACKERMANN / WEINRICH 1986:59)

In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft ist man sich mittlerweile über eines einig: Die Literaturgeschichtsschreibung aus einer nationalen Perspektive ist nicht die einzig adäquate, wenn nicht ganz obsolete, Darstellungsweise. Die Mobilität wird heutzutage als Indikator für (post)moderne Lebensweise angesehen und Werke von mehrsprachigen Menschen erweisen sich als relevant oder gar konstituierend für die zeitgenössische Literatur überhaupt (vgl. HORST 2007:8f.). Obwohl an neuen Begriffsvorschlägen und Schlagwörtern kein Mangel besteht, von denen keines aussagekräftig und angemessen genug erscheint, ist ein Ende der Debatte um die Literatur von Autorinnen und Autoren mit dem sogenannten Migrationshintergrund und ihre Kategorisierung nicht abzusehen. Hinsichtlich dieser Definitionsschwierigkeit stellt sich der Titel des 2014 in Wien herausgegebenen Bandes über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa besonders geistreich dar: *Wie viele Sprachen spricht die Literatur?* Seit

einigen Jahrzehnten geben Autorinnen und Autoren, die in den deutschsprachigen Raum migrierten, Deutsch als ihre Schreibsprache wählten und in ihren Texten Themen wie Alltag in einem kommunistischen Land, Fremdsein, Heimatsuche behandeln, wertvolle Impulse für die deutschsprachige Literatur. Die Herausgeber setzen sich zum Ziel, dem Phänomen der Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur entsprechende literaturwissenschaftliche Beachtung zu schenken, da der Forschungsstand zu der Literatur der Schriftstellerinnen und Schriftsteller ost- und mitteleuropäischer Herkunft im Vergleich mit deutsch-türkischen Autoren bisher leider dürftig ausfällt. Untersuchungsmaterial gibt es zu Genüge, allerdings halten es die Herausgeber für notwendig, angesichts der großen Herausforderung, einen einheitlichen und nachvollziehbaren Begriff für diese literarische Erscheinung ohne die Gefahr der Ethnisierung festzulegen, einen Ausblick auf die neusten Fragestellungen zu der poetologischen Stellung der ‚Migrationsliteratur‘ zu geben. Der Band wurde deshalb thematisch in zwei Sektionen aufgeteilt. Während der erste Teil – Positionen – die Fortsetzung und Erweiterung der begrifflichen Diskussion thematisiert, ist der zweite Teil Fallstudien zu einzelnen Autoren gewidmet.

MANFRED WEINBERG stellt Überlegungen zu der im Titel seines Eröffnungsbeitrags gestellten Frage an: *Was heißt und zu*

## Rezensionen

welchem Ende liest man Migrantenliteratur? (S. 15-36) Dabei lehnt er sich an das Schaffen der Deutsch schreibenden Schriftstellerin tschechischer Herkunft Libuše Moníková an, die immer als deutsche Autorin aufgetreten ist und die Wahrnehmung ihrer Literatur jenseits jeglicher Nationalitätsfragen und ohne ‚Mitleidbonus der Ausländerin‘ verlangt hat. Weinberg plädiert einerseits dafür, die Texte von Migrantinnen und Migranten einfach als deutschsprachige Literatur anzuerkennen, unabhängig von biographischen Vorerfahrungen der Migration. Andererseits schlägt er kulturelle Übersetzung als ein plausibles Kriterium der strukturellen und poetologischen Untersuchung der Migrantenliteratur vor, die, obwohl Weinberg ihr baldiges Ende prophezeit, bisher als Forschungsgegenstand wenig ernsthafte Beachtung fand. Den Begriff ‚Migrationsliteratur‘ erörtert auch ANDREA MEIXNER in ihrer Studie *Zwischen Ost-West-Reise und Entwicklungsroman? Zum Potenzial der so genannten Migrationsliteratur* (S. 37-54), die beweist, dass die Einordnung in die Migrationsliteratur aufgrund der im Text behandelten Thematik analytisch sinnvoll sein kann, da sich auf diesem Gebiet durchaus Ähnlichkeiten feststellen lassen. Allerdings ist eine allseitige Annahme, alle Schriftstellerinnen und Schriftsteller mit Migrationshintergrund würden ausnahmslos ‚Migrationsromane‘ schreiben, angesichts der zu beobachtenden emanzipatorischen Tendenz vor allem unter der jüngsten Autorengeneration einfach nur unangebracht und führt selbst die Literaturwissenschaftler in die Irre. Obwohl sich die Migrationsliteratur schwierig in einen definitiven Rahmen einfügen lässt, versucht die Literaturwissenschaft diesem Phänomen gerecht zu werden. WALTER SCHMITZ und

DANIELA KÖNIG folgen in ihrem Beitrag *Gibt es eine Literatur der Migration? Zur Konzeption eines Handbuchs zur Literatur der Migration in den deutschsprachigen Ländern seit 1945* (S. 55-76) der Hypothese, dass die Literatur der Migration sich als ein Prozess beschreiben lässt, der seinen Anfang und sein Ende hat, und dessen „Resultat eine neue Literatur in Deutschland sein wird“ (S. 73). Mit steigendem Interesse des Literaturbetriebs und anwachsendem Zuspruch des Lesepublikums distanzieren sich immer mehr ‚Migrantinnen‘ und ‚Migranten‘ von dieser Rolle und beanspruchen intellektuelle und künstlerische Autonomie, zumal die meisten bereits in der Bundesrepublik geboren wurden. Den letzten Aufsatz des theoretischen Teils bilden Überlegungen zu Zafer Şenocaks Essay *Deutschland: Eine Aufklärungsschrift* (2011) von WOLF DIETER OTTO, *Nation und kulturelles Gedächtnis. Der Migrationsdiskurs als Herausforderung des nationalen Selbstverständnisses in Deutschland* (S. 77-93). Der Migrationsdiskurs fordert laut Otto das nationale Selbstverständnis der Deutschen zu kritischer Reflexion hinsichtlich der Aufnahmefähigkeit und Wertschätzung des ‚Fremden‘ heraus. Der Autor tritt nach Şenocak dafür ein, dass das neue Deutschsein als Grundlage eine positive Erfahrung der kulturellen Andersheit hat und sich ihrer Heterogenität bewusst rühmt.

Den zweiten Teil des Bandes eröffnet der Beitrag von AGNIESZKA PALEJ *Konflikte und Synergien im transkulturellen Raum: Sabrina Janeschs Roman Katzenberge* (2010) (S. 97-107). Die Forscherin geht der Frage nach, ob die Vermischung verschiedener Kulturelemente, die den transkulturellen, sogenannten dritten Raum (BHABHA 2000) ausmacht, sich

auch kulturell destruktiv auswirken kann. Als Grundlage für ihre Analyse wählt sie den Debütroman der deutsch-polnischen Autorin Sabrina Janesch *Katzenberge* (2010). Janesch ist keine Einwanderin, somit – nimmt man die biographische Erfahrung der Autorinnen und Autoren als das zentrale Kriterium an – auch keine ‚Migrantenautorin‘, die deutsch-polnische Abstammung blieb aber nicht ohne Einfluss auf ihren literarischen Werdegang. ELKE MEHNERT setzt sich in ihrer Abhandlung *Wladimir Kaminer – der ‚gute Russe‘ aus Berlin* (S. 108-124) mit dem literarischen Phänomen des deutsch-russischen Schriftstellers auseinander, der vom ersten Roman an einen überwältigenden Erfolg beim deutschen Lesepublikum feiert und binnen kurzer Zeit zum Medienstar wurde. Mehnert spricht Kaminer den Unterhaltungswert seiner Prosa sowie seine Verdienste für die deutsch-russische Verständigung nicht ab, diskutiert allerdings u.a. die Tatsache, dass Kaminer in seiner Prosa konsequent auf die Zugkraft der Stereotype setzt und mit großer Übertreibung das „typisch Deutsche“ dem „typisch Russischen“ und umgekehrt gegenüberstellt, was zwar von seinem treffsicheren Gespür für den Marktbedarf zeugt, aber nicht dem von ihm proklamierten „Verzicht auf Nationalitäten“<sup>1</sup> und dem Abbau von nationalen Klischees dient. Eingang in die Monographie findet auch eine Studie von KLAUS SCHENK über *Hybride Konstellationen in Wort und Bild bei Herta Müller* (S. 125-149), die sonst relativ selten im Kontext der sogenannten Migrantenliteratur auftaucht. Laut Schenk schließt sich die Schreibweise der Nobelpreisträgerin mit der in all ihren Schriften zielstrebig angewandten Strategie der Befremdung und dem Collage-Verfahren, das der Autor anhand

der Veröffentlichung *Der Wächter nimmt seinen Kamm* (1993) verfolgt, dem Diskurs der literarischen Transkulturalität gemäß dem Konzept von Wolfgang Iser an und sollte somit in einer Reihe mit der Literatur der Autoren nicht-deutscher Herkunft untersucht werden. Viel Platz wurde im Band der Schweizer Literaturlandschaft eingeräumt. HORST FASSEL nimmt in seinem Aufsatz *Schock und Anpassung. Schweizer Autoren und Immigranten auf der Suche nach Gemeinsamkeiten* (S. 150-169) zwei Autorinnen südosteuropäischer Herkunft unter die Lupe, die in der Schweiz ihre zweite Heimat gefunden haben, Ágota Kristóf und Aglaja Veteranyi, und stellt ihr Schaffen der nationalen (oder wie es der Autor anmerkt: „multinationalen“) zeitgenössischen Schweizer Literatur gegenüber, vertreten u.a. von Max Frisch, Peter Bichsel und Adolf Muschg. Fassel stellt anhand ausgewählter (Migrations-)Romane von Kristóf und Veteranyi fest, dass beide Schriftstellerinnen Modelle entworfen haben, die auf dem Gegensatz zwischen Herkunfts- und Zufluchtsland beruhen und ihre Stellung zwischen Kulturen zum Ausdruck bringen. IZABELA SELLMER (S. 170-179) stellt den Roman *Tauben fliegen auf* (2010) von der Schweizer Schriftstellerin mit serbisch-ungarischem Hintergrund Melinda Nadj Abonji zur Debatte und analysiert die Identitätswandlungen der Hauptfigur, die zwischen dem Ich- und Wir-Gefühl schwankt. Die von Mehrsprachigkeit durchdrungene Textstruktur bei Abonji lässt die Angelegenheit der literarischen Transkulturalität in einem neuen Licht erscheinen und macht laut Sellmer eine einzigartige – sowohl thematische als auch formelle – Qualität der neuesten dreisprachigen Literatur aus. JANA HRDLÍČKOVÁ vergleicht in ihrer Studie „Je

mehr Heimat ich erwarte, um so mehr Fremde treffe ich an.“ *Die Slowakei und die Schweiz der Irena Brežná* (S. 180-192) zwei Werke von Irena Brežná, der in der Schweiz tätigen Autorin slowakischer Herkunft: *Die beste aller Welten* (2008) und *Die undankbare Fremde* (2012). Ihren Forschungsschwerpunkt legt sie dabei auf die Darstellung der Heimat und Fremde und damit auch zweier politischer Systeme auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs: in der kommunistischen Tschechoslowakei und in der kapitalistischen Schweiz. Die Suche nach einer wahren Heimat und das Fremdsein durchziehen das gesamte Schaffen von Brežná, die auf die heikle Frage „Wo ist Ihre Heimat?“ mit dem Zitat aus *Die beste aller Welten* antwortet: „Ich heiße Emigrazia. Meine Heimat ist Ausländerin. Von hier lasse ich mich nicht mehr emigrieren.“<sup>2</sup> Das Konzept der kulturellen Hybridität setzt den transkulturellen Raum voraus; DANIELA IONESCU-BONANNI (S. 193-206) beschäftigt sich in ihrem Beitrag über Cătălin Dorian Florescu mit der Gestaltung eines solchen hybriden Raumes in seinen Romanen *Der kurze Weg nach Hause* (2002) und *Der blinde Masseur* (2006). Die Forscherin beweist, dass das Hauptthema beider Werke nicht das Fremdsein und die Aufdeckung kultureller Differenzen, sondern vor allem ihre Aufhebung ist, obwohl das Phänomen der Migration, an dem auch der aus Rumänien stammende Schriftsteller teilhat, beiden Texten zugrunde liegt. Auch Österreich wurde nicht außer Acht gelassen. Den Band schließt die Studie „*Abgebissen, nicht abgerissen*“ – *Identitätsverhandlungen auf der Reise in Julia Rabinovichs Roman Spaltkopf* (2008) von SANDRA VLASTA ab (S. 207-218). Den Gegenstand der Betrachtung bilden die durch

das Migrantenschicksal bedingten Identitätskonstruktionen und -schwankungen, die hinsichtlich des Motivs der Reise analysiert werden.

Den Herausgebern ist ein Buch gelungen, das umfassend, prägnant und zusammenhängend die Diskussion um das Genre der Migranten- bzw. Migrationsliteratur fortsetzt und diese um neue Impulse und Anregungen ergänzt. Angesichts der starken emanzipatorischen Ausrichtungen unter den Autorinnen und Autoren, die gegen die Ghettoisierung<sup>3</sup> ihrer Literatur ankämpfen, weisen die Herausgeber auf die Notwendigkeit der Neuorientierung in der Literaturwissenschaft hin, zumal die definitivische Erstarrung eine weitere Entwicklung im Feld sehr erschweren kann. Die unbestrittene Stärke des Bandes liegt in der Auffassung der „Migrationsliteratur“ als „eine historische[n] und prozessuale[n] Variable“ und als „eine[r] Form der kommunikativen literarischen Praxis“ (S. 11), die sowohl auf der biographischen Erfahrung des Einzelnen, als auch auf der imaginativen Erkenntnis und der transkulturellen Kompetenz basieren kann. Auf dem Forschungsfeld der deutschsprachigen Literatur der Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus Ost- und Mitteleuropa ist somit ein Band erschienen, der durch die Vielzahl der Zugänge zum Thema vielerlei Anregungen zu weiteren wissenschaftlichen Analysen bietet, die hoffentlich nicht lange auf sich warten lassen.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> KAMINER, WLADIMIR: *Ein Interview*: <http://www.literaturcafe.de/html/berichte/kaminer/ophp/> (10.05.2014).

<sup>2</sup> BREŽNÁ, IRENA: „*Sind Sie endlich ruhig?*“: <http://www.zeit.de/2012/29/CH-Irena-Brezna> (10.05.2014).

<sup>3</sup> AMODEO, IMMACOLATA: „*Literatur ist*

## Rezensionen

*Gedächtnis*“. Interview mit Franco Biondi: <http://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/literatur-ist-gedaechtnis> (11.05.2014)

### Literatur

ACKERMANN, IRMGARD / WEINRICH, HARALD (eds.) (1986): *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung*

der „Ausländerliteratur“. München.

BHABHA, HOMI (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen.

HORST, CLAIRE (2007): *Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur*. Berlin.

Alicja Krauze-Olejniczak, Poznań

**KRYSZTOFIAK, MARIA (2013): Einführung in die Übersetzungskultur. Frankfurt (M.)/Berlin/Bern u. a.: Peter Lang Verlag (=Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur 11). 208 S.**

In der heutigen Kommunikationsgesellschaft spielt die Kultur eine andere Rolle als es über Jahrhunderte der Fall war, und es werden ihr gegenüber auch andere Erwartungen und Anforderungen gestellt, die teils dazu führen, dass kulturgebundene Forschungen einer Umorientierung und Akzentverlegung bedürfen. Solche Veränderungen prägen seit langem die moderne Linguistik, sie lassen sich in der Literaturforschung und damit in der Übersetzungswissenschaft beobachten, auch wenn ihre methodologische Umsetzung nicht immer so sichtbar ist wie in der Linguistik. Der vorliegende Band kommt dem entgegen und rückt die Übersetzungskultur, Übersetzungskunst und Methodologie ihrer wissenschaftlichen Erfassung und Erforschung in den Vordergrund. Wegen der großen Vielfalt und Komplexität des Untersuchungsgegenstandes ist es nicht möglich, auf alle in der Arbeit mit großer Kompetenz und großem Einfühlungsvermögen besprochenen Probleme einzugehen oder sie anzusprechen, nur auf einige von ihnen kann hingewiesen werden.

Bereits in den Vorbemerkungen wird der Leser auf die gesamte Bandbreite des in der Arbeit unter Beachtung aller Details dargestellten und theoretisch vielseitig gut untermauerten Vorhabens vorbereitet und mit den Haupttermini und der Me-

thodologie bekannt gemacht. So wird die in vielen Arbeiten zur Übersetzung recht unterschiedlich verstandene Bezeichnung „Übersetzungskultur“ als „ein besondere[r] schöpferische[r] Prozess, der sich bei der Übertragung eines Kulturtextes zwischen dem Autor und seinem Übersetzer abspielt“ (S. 7), erläutert und dem Terminus „Übersetzungskunst“ gegenübergestellt, die sich als „eine aus der allgemeinen Translatologie exzerpierte Übersetzungsweise, die sich vornehmlich mit dem Prozess der Transferierung, der Analyse, Rezeption und Kritik der übersetzten Kunstphänomene beschäftigt“ (S. 7) erweist. Der dritte wesentliche Terminus ist „Kulturtransfer“, der als „Vermittlung der im Kunsttext verschlüsselten Kulturbilder“ (S. 7) verstanden wird. Die Arbeit hat zum Ziel, „anhand aus der Translatologie, Literaturwissenschaft, Komparatistik und Wirkungsästhetik übernommenen operativen Terminologie ein Modell der Deutungsmethode“ (S. 7) zu entwerfen, „mit der man sowohl den Herstellungsprozess einer künstlerischen Übersetzung rekonstruieren kann, als auch eine ideologisch unvoreingenommene Wertung aussprechen darf“ (S. 7). Als notwendig erweist sich bei einem solchen Vorhaben zuerst „die Theorie der translatorischen Codierung“ (S. 7), womit auch der linguistische und der prag-



matische Standpunkt zwingend werden. Die Erstellung der so konzipierten Deutungsmethode erfolgt in fünf in gesonderten Kapiteln dargelegten thematisch differierten Schritten, in denen einerseits eine gegenstandsgeschichtliche und andererseits eine gegenwartsbezogene und zukunftsweisende Forschungsperspektive durchgängig verfolgt werden.

Das Anliegen des ersten Kapitels „Neue Perspektiven der Übersetzungswissenschaft. Verortung der Übersetzung zwischen Ästhetik und Pragmatik“ (S. 9-37) ist es, den Wandel und die „neue kontextuelle Einbettung der Übersetzungswissenschaft“ (S. 9) aufzuzeigen und deren Rückwirkung auf Bereiche, aus denen sie selbst schöpft. Dies geschieht in drei an gesonderte Unterkapitel gebundenen Schritten: (1) die Kontextualisierung der Übersetzung und Übersetzungstheorie im komparatistisch-hermeneutischen Kontext der Ästhetik, (2) die philosophische und kultur-soziologische Perspektivierung und (3) die pragmatisch bedingte Betrachtung. Die Autorin geht den vielschichtigen Verwebungen der Übersetzung, insbesondere der literarischen Übersetzung, und somit auch der Übersetzungsforschung mit ästhetischen, kulturellen, komparatistischen und philosophischen Aspekten nach, die den einzelnen Übersetzungstheorien zugrunde liegen und diese entscheidend prägen. Die chronologisch geordnete Darstellung führender Übersetzungstheorien verdeutlicht, dass eine literarische Übersetzung komplex und von mehreren Faktoren abhängig ist, wie u. a. von der Originalvorlage mit ihrer sprachlichen, (inter-)kulturellen und zeitlichen Ausprägung, dem Zieltext mit seiner ebenso bedingten Ausprägung in der Zielkultur zuzüglich von der Rezeption und der Einbindung in das Gefüge der zielliterarischen Land-

schaft, so dass eine angemessene Erforschung und Beurteilung im Rahmen der Übersetzungsforschung und -kritik nur mit Hilfe interdisziplinär ausgerichteter Analysemethoden möglich und sinnvoll ist. In dem systematisch verfolgten Wandel der Übersetzungskonzeption werden drei Aspekte konstant deutlich: „die Abhängigkeit der Konstruktion der Übersetzung von der Originalvorlage“, „die Unvermeidlichkeit der Abweichungen“ (S. 29) und die einmalige Eigenartigkeit eines jeden Textes, die im Endeffekt den Sinn dieses Textes im Original oder in der Übersetzung ausmacht. Die in einem solchen Kontext betrachtete Übersetzung verlangt als zwingende Notwendigkeit die Berücksichtigung der oben genannten Aspekte, die sowohl der Ganzheitlichkeit theoretischer Konzeptionen der Übersetzung als auch der Analyse einzelner Übersetzungen und damit der Übersetzungskritik dienen. Eine solche Perspektivierung bedingt zum einen, dass die Übersetzung als „ein äußerst dynamisch verlaufender Kommunikationsprozess“ (S. 33) anzusehen ist, in dem „die Relationen zwischen dem Text, der Wirklichkeit, der Sprache und der Gesellschaft“ (S. 33) der Analyse unterzogen werden sollten, zum anderen rückt sie „die gesellschaftliche Rolle des Übersetzers“ (S. 33) und seine Bedeutung auch als Kulturvermittler in ein anderes Licht. Damit wird deutlich, dass Modelle „des unifizierenden Übersetzens“ (S. 34) den Anforderungen der heutigen Kommunikationsgesellschaft nicht genügen. Weitere Anstöße zu einem zeitgemäßen „interdisziplinär profilierten Wandel“ (S. 37) der Übersetzungsforschung sind im pragmatischen Bereich zu suchen. „Der pragmatische Aspekt betrifft nicht nur die Treue einer jeden Übersetzung gegenüber dem Original, sondern auch die Treue der

Übersetzung in der intersemiotischen Perspektive, wobei im Hinblick auf die literarische Übersetzung die ästhetische Dimension der Treue miteinbezogen wird“ (S. 36), so dass die Übersetzungsforschung und -kritik auch um literaturwissenschaftliche und komparatistische Perspektiven zu ergänzen sind.

Aus den Ausführungen des ersten Kapitels ergeben sich „Konstitutive Elemente der Translations-Codierungen“, denen im umfangreichsten zweiten Kapitel (S. 39-114) nachgegangen wird. Die Autorin sondert drei grundlegende, autonome, aber miteinander verwobene, skalar angeordnete Translations-Codes, „den Lexik- und Semantik-Code, den Kultur-Code, den Ästhetik-Code“ (S. 39) aus, zu deren Analyse verschiedene Wissenschaftsbereiche, u. a. Linguistik, Kulturgeschichte und Ästhetik (S. 39), interdisziplinär herangezogen werden müssen. So entsteht ein mehrdimensionales Modell der Übersetzungsanalyse und -kritik, das jedes literarische Werk als eine zu einer kompositionellen Ganzheit zusammengewachsene Ansammlung differenter Einzelmerkmale darstellt und im Gefüge der jeweiligen Literatur, Kultur und Ästhetik betrachtet. Die Übersetzung literarischer Werke ist somit als eine komplexe, an Zeit und Kultur gebundene Tätigkeit anzusehen. Die Aufgabe des Übersetzers ist es also, sowohl die Einzelheiten und die Einmaligkeit als auch die Ganzheit des Textes zu erkennen und in die andere Sprache und Kultur so zu übertragen, dass die neue Ganzheit in der anderen Literatur- und Kulturlandschaft die gleiche Wirkung hat. Daher muss der Status der einzelnen Codes und deren Anteil an der Ganzheit zuerst erkannt und dann bestimmt werden.

Der einzelsprachspezifische Lexik- und Semantik-Code birgt in sich Schwierig-

keiten, die nicht so sehr aus morphosyntaktischen Regeln resultieren als vielmehr aus zeit- und ususabhängigen sowie individuellen Zuordnungen von lexikalisch-grammatischen Strukturen und deren Inhalten, hinter denen sich jeweils eine bestimmte Intention des Autors verbirgt. Absichtlich verwendete archaische oder übertrieben modern(isiert)e Lexik wie auch grammatisch abweichende Konstruktionen können an konkrete kommunikative (und stilistische) Zwecke mit beabsichtigten Wirkungen gebunden sein und sind so zu lesen, zu deuten und wiederzugeben. Besonders deutlich wird das an Übersetzungen unkonventioneller, avantgardistischer oder poetischer Texte und an Neuübersetzungen klassischer Literatur, was die angeführten Belege für übersetzerische Fehlleistungen gut illustrieren. Da der Lexik- und Semantik-Code immer der substanzielle Träger des Kultur- und auch des Ästhetik-Codes ist, „[bildet] das Sprachbewusstsein der Übersetzer [...] mit Sicherheit eine wesentliche Voraussetzung für das Wahrnehmen und Bewahren des Weltbildes des Originalwerks“ (S. 61).

„Kulturphänomene übertragen heißt, sie einerseits durch ähnliche Vorstellungen, Denkweisen und Weltbilder vertraut zu machen, andererseits [...], sie in ihrer Andersheit als ferne, und in diesem Sinne fast indifferente Gebilde erscheinen zu lassen.“ (S. 51) Der Übersetzer als Kulturvermittler steht in der heutigen Zeit globalisierter und dadurch weitgehend unifizierter Kultur ohne vertiefte lokale Verwurzelung (S. 51) vor einer komplizierten Aufgabe. Das zentrale Problem sieht die Autorin hier in Inhalten und Intentionen, die vor allem Kultur- und Symbolwörter sowie stereotype Konstruktionen und die durch sie vermittelten Kulturbilder mit sich tragen. Ihre

Wiedergabe verlangt vom Übersetzer das höchste Maß an Sprach-, Sach- und Übersetzungskompetenz. Fälle, in denen eine Übersetzung nur unter translatorischen Kompromissen oder gar Verlusten möglich ist, sollte die Übersetzungsforschung und -kritik besonders eingehend analysieren, um zu ergründen, worin die Schwierigkeit besteht und wo „die Grenzen der Übersetzbarkeit“ (S. 59) liegen. Auf diese Weise lassen sich nicht nur Fehlübersetzungen bzw. Fälle der Unübersetzbarkeit erklären, sondern die Mechanismen bewusster Manipulationen oder unbewusster Verfälschungen von Kultur- und Weltbildern aufdecken, was für deren Bewusstmachen in der Übersetzungskunst von großer Bedeutung ist. In der Besprechung der Kultur- und Symbolwörter werden vier Aspekte thematisiert: Symbole und Kulturtopographie, Kulturübertragung oder linguistische Rekonstruktion, die Aufgaben des Übersetzers beim Decodieren fremder Kulturchiffren sowie Übersetzungskultur und Übersetzungspolitik. Die Darstellung dieser zum Teil ineinandergreifenden Erscheinungen ist zwar durch theoretische Überlegungen untermauert, aber eindeutig pragmatisch geprägt, indem die Bedeutung dieser Bestandteile des Kultur-Codes für das Gelingen oder Misslingen der Übersetzung immer wieder hervorgehoben und belegt wird. Die Autorin schlägt folgende für den Übersetzer hilfreiche „Klassifizierung der verbalen Kultursymbole“ vor: „klassische Kultursymbole, zeitgenössische Kulturwörter, Kreativität stiftende Kulturwörter“ (S. 63). Das Erkennen, Entschlüsseln und ein der Intention des Textautors gemäßes, „verständnisvolles“ Übersetzen (oder auch nicht) solcher Ausdrücke in die jeweils andere Sprache sind „eine wahre Herausforderung für jeden Übersetzer“ (S. 66)

und erlauben die Schlussfolgerung, „dass das Übertragen nicht ausschließlich auf einer Umcodierung der Wirklichkeit oder in einer verbalen Transferierung beruht, sondern dass es in dem Übersetzungsvorgang vor allem um das Aufbewahren von Kulturbildern der Ausgangskultur geht, die in ihrer Tradition und symbolischen Gestalt in der Zielkultur dank der Übertragung ihre Lesbarkeit wiedergewinnen“ (S. 66), während den Übersetzern heute zunehmend eine „außergewöhnlich kulturstiftende Rolle [...] im internationalen Kommunikationsprozess“ (S. 68) zukommt. Vor diesem Hintergrund besteht das methodologische Umdenken u.a. darin, dass die Übersetzungskultur „gelernt und gepflegt werden“ (S. 69) sollte, was in den Aufgabenbereich der Übersetzerausbildung fällt, während die Übersetzungspolitik die Übersetzer in ihren Bemühungen zu unterstützen hat, jede literarische Übersetzung zu einem „Kulturereignis“ (S. 71) zu machen. Komplementär ergänzt werden diese aufschlussreichen Ausführungen um eine als Fallstudie gedachte Analyse ausgewählter Übersetzungsprobleme in Werken von Günter Grass, in der u.a. Sinnkonstruktion verfehlende Lesarten, Rezeptionsmissverständnisse, Fälle sprachlichen Ausgleichs und der Instrumentalisierung, kulturelle Unübersetzbarkeit und Probleme der Titelübertragung kritisch betrachtet werden.

Die Besprechung des für literarische Werke fundamentalen Ästhetik-Codes, bei dessen Wiedergabe die größten Verluste entstehen können, zeigt, dass der Übersetzer „eine sublimierte Sensibilität für Kultur und Sprache“ (S. 112) entwickeln muss, um dieser besonderen Aufgabe gerecht zu werden. Die Erläuterungen stützen sich auf eine gut dokumen-

tierte und eingehend kommentierte Analyse mehrerer Beispiele literarischer Texte verschiedener Gattungen, die „stellvertretend für einige Aspekte aus dem Grenzbereich der Unübersetzbarkeit-Übersetzbarkeit“ (S. 112) stehen. Im Vordergrund steht die Übersetzbarkeit von Stil (4.1.), den die Autorin als „eine besondere Umgangsform mit der Sprache als einem Instrument der künstlerischen Sprachkreationen und nicht zuletzt als einem Repertoire von zielgerichtet verwendeten Kulturzeichen“ (S. 80) betrachtet. Daher hat die Zuwendung zum Ästhetik-Code den Ausführungen zum Kultur-Code zu folgen. Diskutiert werden zuerst Probleme der Wiedergabe ausgewählter stilistischer Figuren wie Metaphern, Ellipsen, Mehrdeutigkeiten, Wortspielen und Komik. Dem folgen die Intertextualität und Polyphonie des literarischen Werkes (4.2), wo die Autorin u. a. auf die translatorische Intertextualität und „die Verflechtung von verschiedenen literarischen Stilen, Soziolekten, Mundarten usw. in einem Text“ (S. 93) eingeht. Metrische Konventionen und Klangkonventionen des Textes als Übersetzungsproblem (4.3.) werden vor allem im Kontext poetischer Werke erörtert, um zu zeigen, dass hier klassische Übersetzungsstrategien oft nicht ausreichen und man zu Nachbildungen und analogen Formen als Wiedergabeverfahren greifen muss. Besonders zu schätzen ist die Einbeziehung in diese pragmatisch bedingten Aspekte der Übersetzung und der Adaption literarischer Texte mit Musikvorlage wie Lieder, Libretti, Oratorien u. ä. (4.4), weil diesen Formen in der Übersetzungsforschung zu Unrecht weniger Aufmerksamkeit geschenkt wird, so dass „sangbare Übertragungen“ (S. 107) in der Ausbildung gänzlich übergangen werden, wohl wegen der meist

fehlenden, obwohl notwendigen musikalischen Bildung und der Fertigkeit des Notenlesens. Abgeschlossen wird die Analyse ausgewählter Aspekte des Ästhetik-Codes mit Überlegungen zur Wiedergabe der Lautmalerei und der sog. Lautdichtung (4.5). Die vorgeführten, mit den drei Translations-Codes zusammenhängenden Übersetzungsprobleme erlauben es der Autorin, sich von Übersetzungstheorien zu distanzieren, „die ihre Grundannahme von der Belanglosigkeit der Unübersetzbarkeit auf relativ kleine Unterschiede in der Grammatik und im Denksystem stützen“ (S. 112). In Wirklichkeit liegen die wahren translatorischen Tücken auf anderen Ebenen eines literarischen Werkes, was im dritten Kapitel thematisiert wird.

Als Illustration werden in diesem und auch im folgenden Kapitel zahlreiche Übersetzungsprobleme sprachlicher, wortspielerischer, stilistischer, kultureller und ästhetischer Natur betrachtet, mit diversen Beispielen aus Übersetzungen in verschiedenen Sprachkonstellationen belegt und eingehend erläutert. Die Belege berücksichtigen die ganze Palette literarischer Gattungen verschiedener Epochen und Stile, von älteren bis zu den modernen und postmodernen. Besonders deutlich veranschaulichen die verschiedenen zu nehmenden übersetzerischen Hürden vergleichende Analysen mehrerer Übersetzungen desselben Text(auszug)es. Liegen die Übersetzungsfassungen zeitlich weit auseinander, wird der Leser zusätzlich auf zeit- und konventionsgebundene Differenzen und Lösungen aufmerksam gemacht, weil literarische Werke und ihre Rezeption und damit auch ihre Übersetzung einem „permanenten Wandel in dem Spannungsfeld zwischen Sprache, Denken und Wirklichkeit“ (S. 40) unterliegen.

Ihre polemischen Ausführungen untermauert die Autorin stets mit sachgerechten Argumenten, ohne jedoch die getroffene Entscheidung der jeweiligen Übersetzer als die einzig richtige explizit auszuweisen. Dies verdeutlicht, dass solche Entscheidungen, auch wenn sie falsch wären, allein dem Übersetzer überlassen bleiben und ihre Begründung in seiner Übersetzungskonzeption finden sollten.

Eine übersetzungspragmatische Umsetzung der Überlegungen zu den einzelnen Codierungen des zweiten Kapitels zeigt die Autorin im dritten Kapitel „Werk und Übersetzung“ (S. 115-166) als Ganzheit an mehreren literarischen Texten, um zum reflektierten Übersetzen anzuregen, denn „die Art der translatorischen Sensibilität prägt jede Übersetzung, die Lyrikübersetzung insbesondere. Die Übersetzungskritik sollte Fragen aufwerfen und Möglichkeiten aufzeigen, wie eine Übersetzung als sekundärer Text sich den Herausforderungen einer anspruchsvollen Übersetzungspoetik stellen kann und soll.“ (S. 129) Die Texte sind dabei so gewählt, dass sie echte Herausforderungen für den Übersetzer sind, die erwähnte translatorische Sensibilität voraussetzen und reflektiertes Übersetzen fordern. An lyrischen Texten, vor allem von Ingeborg Bachmann, werden die poetologische Identität des Originals und die Kreativität der Übersetzung (1) illustriert. Das Übersetzen poetologisch ausgefallener Konstruktionen wird an Aphorismen (2) demonstriert. Das Problem der Zeit im Übersetzungskontext (3) wird an meistens mehrmals übersetzten klassischen Texten der Weltliteratur erörtert, „denn der kulturelle Urtext gestaltet Phänomene von zeitlosem Gehalt“ (S. 132), während „der Bedeutungswandel der Kulturzei- chen ausschließlich auf das übersetzte

Kunstwerk zutrifft“ (S. 132). Zur Erläuterung der Dekonstruktion der imagologischen Stereotype in der Übersetzung dienen vor allem Texte von Günter Grass (4). Besondere Aufmerksamkeit verdient der Punkt zur Übersetzungskultur medialer Texte (5), die zwar „keine autonomen Literaturwerke [sind]“, aber „eine strukturelle Verbindung zwischen Sprache, Bild, Ton und Exposition herstellen“ (S. 150). Am Beispiel von Bühnenwerken, Fernsehstücken und Filmübersetzungen wird die Spezifik der intersemiotischen und der intermedialen Übersetzung gezeigt. Der Kulturwandel und die neue Realität haben neue Übersetzungsarten und einen neuen „medialen Übersetzer“ (S. 165) geschaffen, der zu einem „Vielfältiger von Kunstprodukten“ und „Fachmann für Kulturvermittlung“ geworden ist, aber „den hochgeschätzten Status de[s] Künstler[s]“ und „Hüters der Kultur“ (S. 165) verloren hat. Der neue Übersetzer als „der wahre Hüter der Verwandlungen“ (S. 166) steht allerdings ebenso vor einer großen Verantwortung hinsichtlich der Übersetzungskunst. Denn ihm steht als ein besonderer Kritiker stets der Rezipient in der anderen Kultur gegenüber.

Die Erweiterung der Übersetzungsforschung um die im vierten Kapitel thematisierte „Rezeption als Verifizierungsinstrument der Übersetzung“ (S. 167-176) ist heutzutage angesichts der multimedialen Kultur und der „sich wandelnden Lesekultur“ (S. 174) unumgänglich. Vor dem Hintergrund der Rezeptionsästhetik zählt die Autorin Faktoren auf, die „der für den Schriftsteller, seinen Übersetzer und seine Leser akzeptable Rezeptionsprozess [...] umfassen [müsste]“ (S. 170), um dann auf die die Qualität der Arbeit eines literarischen Übersetzers ausmachenden Merkmale und auf

rezeptionsprägende Bewertungskriterien der translatorischen Leistung (S. 172) insbesondere im Kontext von Neuübersetzungen einzugehen. Dem Leser wird auch verdeutlicht, dass die Realien der Übersetzungsarbeit heute andere sind und „die Gesetze der Rezeptionsästhetik [...] nicht von den Schriftstellern, Literaturkritikern, Translatologen oder verlegerischen Kunstliebhabern, sondern vom Markt diktiert [werden]“ (S. 169). Die Übersetzungsforschung muss somit zwei Erscheinungen mit unterschiedlicher Auffassung der Übersetzungskultur und Qualität registrieren: einerseits „ein zunehmend schrumpfender Markt für künstlerische Übersetzer anspruchsvoller Literatur“ (S. 169) und andererseits populäre Literatur und Kunst als Produkte professioneller Übersetzungsteams, deren Qualität für den Verlust der hohen Wertschätzung der Leistung der ersten Gruppe mitverantwortlich ist. Da die Übersetzungskultur die Lesekultur mitgestaltet, steht auch die Übersetzungskritik und -forschung vor neuen bzw. neu zu formulierenden Aufgaben, um den Literaturübersetzer in seinen Bemühungen um die gute Qualität der übersetzerischen Leistung zu unterstützen.

Das fünfte Kapitel „Übersetzungskritik im Spannungsfeld des Kulturdiskurses“ (S. 177-191) ist daher dem sich in diesem Bereich vollziehenden Wandel gewidmet. Wichtig ist dabei zum einen der Aspekt, „dass eine kompetente Übersetzungskritik nur in einem übersetzungstheoretischen Rahmen mit literaturkritischem Background auszuüben ist“ (S. 182) und zum anderen der, „dass es keine fertigen, endgültigen Modelle der Übersetzungskritik gibt“ (S. 183). Die Aufgaben und Funktionen der Übersetzungskritik sind ebenso mehrdimensional wie die der Übersetzungsanalyse. Der Überset-

zungskritiker muss über immense Kompetenzen verfügen, denn in seine Überlegungen sollte sowohl die Perspektive des Lesers des Originals und die des Translats als auch die des Übersetzers als Kulturvermittlers einfließen, um eine unverfälschte Rezeption des übersetzten Werkes zu sichern und auch der ständigen Verfeinerung der Übersetzungskunst gerade bei populären Kulturtexten zu dienen.

Die dicht gewobenen theoretischen Ausführungen sind mit zahlreichen, aus mehreren Sprachen und Textsorten stammenden, kommentierten Übersetzungsbelegen illustriert und mit einer umfangreichen nur monographische Veröffentlichungen erfassenden Bibliographie versehen (S. 193-200), von älteren, klassischen bis zu den neuesten 2013 erschienenen Positionen deutscher, dänischer, englischer, französischer, polnischer, tschechischer und schwedischer Autoren. Den Kern dieser Bibliographie bilden Arbeiten zur weit verstandenen Übersetzungsproblematik, doch erfasst sind auch andere, für die mündliche, schriftliche und multimediale Übersetzung relevante Veröffentlichungen zu Philosophie, Linguistik, Intertextualität, Kultur und Medienlinguistik. Den Apparat der Monographie ergänzt ein Personenregister (201-208).

Der Inhalt der neuesten Arbeit von Maria Krysztofiak übertrifft bei weitem die Vorstellungen, die sich der Leser anhand seines Vorwissens und seiner bisherigen Erfahrungen mit der kulturbedingten Problematik des Übersetzens zu diesem Themenbereich macht bzw. machen kann, und auch die Erwartungen, die anhand des Inhaltsverzeichnis beim Leser mit einem solchen Vorwissen entstehen. Die in der Darstellung ständig präsente Anknüpfung an frühere Theorien und Standpunkte verdeutlicht, was über-

nommen und aktualisiert und was in deren Weiterentwicklung bzw. Modifikation grundlegend konstant bleibt. Das lässt ein mehrdimensionales Bild der Übersetzungswissenschaft mit guter Verankerung in anderen Wissensbereichen und mit Bezügen zu ihrer historischen Entwicklung entstehen. Zu wünschen wäre auf jeden Fall, dass die erörterte Problematik eine Fortsetzung erfährt im Sinne ihrer Ausweitung auf andere als die hier im Mittelpunkt stehenden literarischen Texte, vor allem auf leichtere, aber ebenfalls kulturverpflichtete Presstexte wie Essays oder Reportagen, die zwar in ihrer Bedeutung weder an Literatur noch deren Übersetzung zu messen sind, deren Teilhabe aber an der Hinführung zur Kultursensibilität im Zeitalter des globalen Kulturkonsums nicht zu unterschätzen ist, was an mehreren Stellen dieser Monographie angedeutet wird.

Nicht unerwähnt darf die Sprache des Bandes bleiben, die in sich terminologische Sorgfalt und Präzision in den theoretischen Ausführungen mit einer ausgesprochenen Eleganz des Ausdrucks und wohlwollendem Verständnis für manche

übersetzerische Fehlleistung oder gar Inkompetenz in der Erläuterung der zahlreich angeführten Belege verbindet. Die besprochene Arbeit erfordert vom Leser wegen der Vielfalt der Problematik zwar große Konzentration und ein solides Grundwissen, sie bereichert ihn dafür aber um einen vertieften Einblick in die bislang selten so komplex und zugleich differenziert dargestellte Übersetzungskultur mit allen ihren Feinheiten und zeigt ihm zugleich die Notwendigkeit der Entfaltung einer großen Sensibilität für die angesprochenen Aspekte bei Übersetzungstheoretikern, Übersetzungskritikern, Übersetzern und Adepten dieser Berufe. Sie ist allen zu empfehlen, die sich mit literarischem Übersetzen befassen, in erster Linie Theoretikern, aber nicht weniger auch den Übersetzungsdidaktikern, deren Aufgabe es ist, den Adepten der Übersetzungskunst nicht nur die Werkstatt und den Reiz eines solchen Wirkens zu zeigen, sondern vor allem die große Verantwortung dem Text, dem Autor sowie den Rezipienten in der anderen Kultur gegenüber.

Czesława Schatte, Poznań

**KWIECIŃSKA, GRAŻYNA (ed.) (2013): *Die Dialektik des Geheimnisses*. Frankfurt (M.)/Berlin/Bern u. a.: Peter Lang Verlag. 217 S.**

Als bereits 4. Band der von Karol Sauerland herausgegebenen *Warschauer Studien zur Kultur und Literaturwissenschaft* ist vor kurzem *Die Dialektik des Geheimnisses* erschienen. Unter dem ein Denkspiel gleichsam animierenden Titel vereinigt das Buch 15 Beiträge unterschiedlichen Umfangs (unter den meisten, 7 bis 12 Seiten zählenden Texten ragt der beinahe 30 Seiten starke Beitrag von HEINZ HILLMANN *Über Gott reden – in Mythos, Poesie und Religion*, S. 19-47, deutlich heraus). Sie konzentrieren sich alle auf Grenzen des Mittel- und Aus-

legbaren in der Dichtung und gewähren so dem Leser Einsichten in ein breites Spektrum literarischer Phänomene, die sich durch mehr oder weniger ausgeprägte – allerdings faszinierende – Unzugänglichkeit, Dunkelheit, bzw. Doppelbödigkeit auszeichnen.

Die Thematik der einzelnen Beiträge reicht von Hamann und Goethe, über Novalis, Schiller und die englische Autorin Radcliffe, über die Mannigfaltigkeit der Jahrhundertwende (Schnitzler, Bloch, Döblin) bis zur ‚verschwiegenen‘ Sprache Celans und deren Rezeption bei der

deutsch-japanischen Schriftstellerin Yoko Tawada (Jahrgang 1960) sowie dem problematischen Holocaust-Erbe bei den Vertretern der sog. „dritten Generation“ der deutschen Autoren. Mit anderen Worten, der Leser wird auf eine spannende wie anspruchsvolle Wanderung mitgenommen, die vom 18. Jhd. – seine antiken Wurzeln und Vorlieben mit eingeschlossen – bis in die notwendig multikulturelle Gegenwart führt. Wie ein roter Faden leuchtet in den einzelnen Untersuchungen und Analysen die von HILLMANN zum Ausdruck gebrachte Bemühung durch: zu versuchen, „in jeder Begrenzung diese Grenze immer als solche erkennbar werden zu lassen, um so auch ihre notwendige Überschreitung mitdenken zu können. So, dass wir uns bewegen lernen in einem sich schließenden und dadurch wieder öffnenden Feld: eine paradoxe Dynamik, die auch unsre Texte antreibt.“ (S. 23)

Begonnen wird (MARIANNE SCHULLER, *Die Krypta – eine Geheimnis-Figur*, S. 11-17) mit einer – architektonischen Modellen nachgebildeten – Figur einer Krypta im literarischen Text, die, exterritorialisiert, immer eine Geheimnis stiftende Ausgrenzung bedeutet. An Kafkas *Türhüter-Legende* wird deutlich gemacht, dass selbst das, was als geöffnet oder offen ausgegeben ist, ein Geheimnis sein und bleiben kann. Und dennoch scheint sich die Autorin gerade im pointierten Schlusssatz zu widersprechen, wenn sie meint, dieses Geheimnis ziehe uns „hinein“ – und nicht etwa lediglich „hinan“? –, wenn es „unzugänglich, so nahe es auch sein mag“ sei (S. 17). Mit Hilfe der simmelschen Kategorien wird in einem weiteren Beitrag (HEINZ HILLMANN, *Über Gott reden – in Mythos, Poesie und Religion*, S. 19-47) an ausgewählten Beispielen moderner und bibli-

scher Texte veranschaulicht, dass die Paradoxien des „Über-Gott-Redens“ sich dennoch als dialektisch miteinander verwobene, einander dynamisch ergänzende, polyphonische Einheit begreifen lassen. Auf der einen Seite sind diese Paradoxien auf die Versuche zurückzuführen, „das Unvertraute“ – „bezeichnenbar, vertraut und kommunizierbar“ (S. 19) zu machen, und auf der anderen Seite – auf die einander ausschließenden (also widersprüchlichen) Varianten mythischer Narrationen. Bei dem „dunkelsten“ aller Philosophen – Hamann – setzt sich die Autorin (KAMILLA NAJDEK, „*brevis esse laboro, obscurus fio*“ – *Johann Georg Hamann und seine sibyllinische Rede*, S. 49-56) mit dessen *Versuch einer Sibylle über die Ehe* auseinander, um anhand dieser 1755 entstandenen Gelegenheitschrift das in Bildern vermittelte respektive chiffrierte Denken von Hamann aufzuklären. LEONHARD FUESTS schillernde und einer dezenten, auf das Forscherdasein bezogenen Selbst-Ironie nicht entbehrende Skizze (*Das Geheimnis der Pharmakeia. Zum medientheoretischen Einsatz einer mythopoetischen Figur*, S. 57-64) knüpft einerseits an die räumliche Dimension des Geheimnisses an (siehe den bereits erwähnten Beitrag von Schuller, und andererseits wendet sie sich autoreferenziell den geheimen Pfaden der Textentstehung zu. Von Goethes Empfehlung zum politischen Umgang mit unbequemem Wissen ausgehend, schildert indessen KAROL SAUERLAND (*Im Widerstreit zwischen dem Geheimen und Öffentlichen – Die Revolution als Herausforderung* (Goethe, Novalis, Friedrich Schlegel, S. 65-76) unterschiedliche Vorstellungen der durch den Titel des Beitrags anvisierten Persönlichkeiten über die gesellschaftliche Ordnung, die im Wechsel- und Zusammenspiel von



## Rezensionen

öffentlich-systemhaften und mystisch-undurchdringlichen Kräften zu bestehen habe. Eine überraschende Korrespondenz zwischen dem 18. und dem ausgehenden 20. Jhd. ergibt sich dabei aus dem Übergang zu den revolutionären Phänomenen der polnischen Solidarność-Bewegung. Ein in Goethes Verse programmatisch eingeschriebenes Geheimnis ‚lüftet‘ in seinem darauf folgenden Beitrag BERND HAMACHER („*Laß in den Garten mich ein*“. *Zur Poetik des Geheimnisses*, S. 77-88), indem er auf die Poetik des ‚offenbaren Geheimnisses‘ verweist, die bei Goethe u. a. zur Verhüllung erotischer Inhalte dient. Im Gegensatz zu einem Rätsel sei das Geheimnis etwas, was „offen zutage liegt und sich doch spontan nur dem erschließt, der richtig sehen und lesen kann“ (S. 85). Dem Beitrag von Hamacher schließt sich als eine sehr schöne Fortsetzung ANNE-ROSE MEYERS Analyse des Romans *The Mysteries of Udolpho* von Ann Radcliffe an (*Geheimnisvolle Schleier – Novalis, Schiller, Radcliffe*, S. 89-103), dessen sich abwechselnd auf Verschleiern und Erkenntnis stützender Erzählgang in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt wird. Damit verwandt ist wiederum die von GRAZYNA KWIECIŃSKA (*Die Strategien des Verschleiens in Alfred Döblins Roman „Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende“*, S. 153-164) behandelte Problematik. Zugleich bezieht sich aber der Aufsatz auch wiederum auf den Umgang mit dem Mythos und stellt Döblins kreatives Spiel mit u. a. antiken Motiven dar – was übrigens Christa Wolfs spätere Umdeutungen von Medea- und Cassandra-Stoffen in mancher Hinsicht vorwegzunehmen scheint. Einige weitere Beiträge des Bandes berühren das Problem des narrativen Verhüllens, indem sie auf einzelne Werke/Motive eingehen.

BARBARA SUROWSKAS „aufdröselnde“ Analyse des Stücks *Der grüne Kakadu* von Arthur Schnitzler (*Arthur Schnitzlers „Der grüne Kakadu“ aufgedrösel?*, S. 105-115) streift erneut die Nähe zwischen Rätsel und Geheimnis und konzentriert sich auf die mehrschichtige Verwicklung der auf einem Spiel im Spiel basierenden Handlung des Dramas, während KRZYSZTOF TKACZYK (*Verrätselung, Verwirrung Verunsicherung. Erzählstrategien in Hugo Balls „Tenderenda der Phantast“*, S. 137-152) über durchaus verdunkelnde Erzählexperimente in Hugo Balls Schlüsselroman nachsinnt, um zu dem Schluss zu kommen, es liege hier „keine literarische Rekonstruktion der Lebensgeschichte des Autors“ vor, sondern vielmehr seine „letzte gelungene Verrätselung“ (S. 152). ANNA WOŁKOWICZ zeigt indessen in ihrem tief sinnigen Artikel („*hart an der Sympathie fürs Okkulte*“. *Zur Dialektik der Verdunkelung in Ernst Blochs „Geiste der Utopie“ (und ihrer Würdigung durch Adorno)*, S. 117-135) eine nicht zufällige Affinität philosophischer und literarischer Diskurse der Jahrhundertwende auf und reflektiert über die sich den rationalisierenden Begriffen entziehende, programmatische Verdunkelung des Blochschen Gedankenuniversums. Auch die den Band abschließende Analyse von MAGDALENA DAROCH (*Aufdecken des Geheimnisses in Thomas Lehrs Novelle „Frühling“*, S. 203-212) konzentriert sich auf die verwickelte Erzählhaltung und Sprachform, die ein Prosatext bieten kann – diesmal im Falle der jüngsten Literatur aus der Feder Thomas Lehrs, bei dessen Versuch einer Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Es ist eigens zu würdigen, dass sich ein der Dialektik des Geheimnisses gewidmeter Band auch einem der hermetischsten Dichter

## Rezensionen

deutscher Zunge zuwendet; dies wird in einer Serie von drei höchst komplizierten, aber mit großer Kenntnis verfassten Analysen zu Paul Celan getan, wenn ANDRZEJ KOPACKI (*Die Dialektik des Gesprächs. EIN BLATT Paul Celans*, S. 165-175), PAWEŁ PISZCZATOWSKI (*Schwimmhäute zwischen den Worten. Celans Atopien der Gleichzeitigkeit*, S. 177-185) und JULIA BOOG („Hiniüberdunkeln“ – *Spuren-Poetik von Celan und Tawada*, S. 187-202) in die bodenlose Finsternis der celanschen Lyrik hineintauchen, um die (Un)Möglichkeit ihrer wortspielreichen, mysteriösen Botschaft zu ergründen. Trotz der im Druck leider nicht behobenen redaktionellen Fehler, die die Lese-

lust stellenweise verderben und in einem inhaltlich dermaßen anspruchsvollen Buch besonders befremdlich wirken (wie auf S. 49-52, 153-160, 162f.), ist das Bild der literarischen Phänomene der letzten 250 Jahre, das mit diesem Band geliefert wird, zweifellos als ein überaus anregendes und wertvolles zu bezeichnen, denn es ist nicht nur vielschichtig und mehrfach ineinander verwoben, sondern auch auf eine paradoxe Einsicht fokussiert, dass sich nämlich die faszinierende und oft überraschend eindringliche Leistung des Literarischen gerade dort manifestiert, wo es an seine Grenzen stößt.

Małgorzata Klentak-Zabłocka, Toruń

\* \* \*

### **SOWA, MARZENA / SAVOIA, SYLVAIN (2011): *Marzi. 1984-1987*. Stuttgart: Panini Comics. 224 S.**

Im Juli 2012 gab Panini Comics die längst fällige deutsche Übersetzung von Marzena Sowas Erinnerungen an eine Kindheit in der Volksrepublik Polen unter dem Titel *Marzi. 1984-1987* heraus. Die grafische Umsetzung erfolgte durch Sylvain Savoia. *Marzi. 1984-1987* verzamelt 33 autobiographisch skizzierte Erzählungen über den Alltag und die Lebensbedingungen in der Volksrepublik Polen der 1980er Jahre aus Sicht eines kleinen Mädchens, die durch Berichte des erwachsen gewordenen Mädchens aus dem Off ergänzt werden. Die Geschichten Sowas und Savoias erschienen zwischen 2005 und 2011 in vorläufig 6 Bänden in Frankreich und wurden mittlerweile in mehrere Sprachen übersetzt. Sie richteten sich zunächst an interessierte Franzosen, die mehr über den Alltag in der Volksrepublik Polen erfahren wollten. Diese Prämisse hat Einfluss auf die narrative Gestaltung und unterscheidet *Marzi* von anderen Comics über das Le-

ben und das Erwachsenwerden in der ausgehenden Volksrepublik Polen, etwa Michał Śledziński's *Na szybko spisane. Tom 1 [In Eile festgehalten. Band 1]. Marzi. 1984-1987* wird mit dem zurzeit teils inflationär gebrauchten Begriff ‚graphic novel‘ beworben, jedoch wäre aufgrund der strukturellen Einteilung eine andere Textsortenzuordnung angemessener. Die deutsche Ausgabe von *Marzi* ist auffällig aufwändig gestaltet. Jedes Kapitel ist mit einem für die Volksrepublik Polen typischen Realium oder einem Motiv aus dem (sozialistischen) Alltag versehen. Symbolische Ostblockanleihen sind bereits im Titel erkennbar: Der i-Punkt auf *Marzi* ist ein Stern. Auch die Buchdeckel zeigen u. a. das Pewex<sup>1</sup>-Logo, eine Black-Cat-Streichholzschachtel, eine Rolle Toilettenpapier, ein Stück Fleisch oder einen Pilz. Die Farben sind in der deutschen Ausgabe grau eingetrübt, sie erwecken den Eindruck eines für den Kommunis-

## Rezensionen

mus typischen Publikationsartikels. Im Effekt wirkt *Marzi. 1984-1987* deshalb auch erwachsenentauglich, ein Eindruck, der besonders im Vergleich mit der knalligen polnischen Ausgabe auffällt.<sup>2</sup>

Die Titelfigur Marzi ist ein kleines, rothaariges Mädchen, das mit seinen Eltern in einer Plattenbausiedlung wohnt. Sie erzählt in kurzen Episoden, wie sie ihr Aufwachsen in der Volksrepublik Polen erlebte. Zeitangaben fehlen im Band weitestgehend, so dass allein der deutsche Buchtitel (nicht aber der Originaltitel) die Handlung zwischen 1984 und 1987 verortet.<sup>3</sup> Genauere Zeitbestimmungen sind lediglich durch Rückschluss über die historischen Ereignisse (z. B. die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl) möglich, wobei der Leser sich jedoch darauf verlassen muss, dass tatsächlich chronologisch erzählt wird. Marzi ist ein Einzelkind. Ihre Familie entspricht mit ihrem Lebensentwurf und den Wohnbedingungen einer durchschnittlichen Stadtfamilie der Volksrepublik Polen. Der Vater arbeitet auf der Werft, die Mutter im Büro einer Molkerei. Die Eltern nennen neben der Wohnung einen sogenannten Maluch, also einen polski Fiat, mit Anhänger ihr Eigen und fahren an den Wochenenden zur Familie aufs Land, wo sie sich aus dem eigenen Garten mit Obst und Gemüse versorgen. Weil Marzi sich als Einzelkind oft einsam fühlt, leisten ihr neben ihrem Plüschhasen auch Tiere Gesellschaft, zunächst ein Meerschweinchen mit dem typischen Haustiernamen *Perelka* [Perlchen], später, ebenfalls mit einem beliebten Namen bedacht, Hund *Dżeki* (die phonetische Schreibweise von *Jackie*). Sowohl die Nachbarn der Familie als auch das Zusammenleben im Hochhaus [*blok*] suggerieren ein typisches Bild, die Kinder spielen entweder zusammen in den Wohnungen oder aber

– zum Ärger der Bewohner – den Erwachsenen Streiche im Hausflur. Fast alle haben gleich wenig Lebensmittel, Mobiliar oder Freiheiten. Die Kinder gehen zusammen zur Schule, die Erwachsenen unterstützen sich gegenseitig und halten zusammen. Die Rollen von Gut und Böse sind hier klar verteilt: Widerstand leisten personalisierte, solidarische Menschen gegen ein meist als wenig greifbares, nur durch entpersonalisierte Repräsentanten vertretenes Regime. Ebenso klar ist auf der visuellen wie textuellen Ebene das Verhältnis Marzis zu ihren Eltern. So wird der Vater als fröhlicher, zu Scherzen aufgelegter, liebevoller sowie sehr schlanker Mann gezeigt, während die Mutter als sehr kräftige, distanzierte, gegenüber der Obrigkeit ängstliche, gegenüber ihrer Tochter wenig liebevolle Frau dargestellt wird. Marzi vergöttert ihren offensichtlich areligiösen, politisch engagierten (und damit risikobereiten) Vater (*Die Katze lässt das Mäusen nicht*, S. 103) und hat eine sehr enge Bindung zu ihm. Eine vorübergehende Trennung von ihm kann sie nur schwer ertragen (vgl. *Soziale Nichtvorsorge*, S. 148-154). Das Verhältnis zur sehr gläubigen und apolitischen Mutter ist dagegen alles andere als konfliktfrei, was besonders in der Episode über Marzis Kommunionfeier deutlich wird. So wird der Wunsch des kleinen Mädchens, zur katholischen Kirche zu gehören, umso dringlicher, als es versteht, dass es damit der Mutter näher kommen kann (*Gott liebt mich*, S. 95, Panel<sup>4</sup> 1).<sup>5</sup>

Marzi versucht nicht nur, die Welt der Erwachsenen zu verstehen, sondern auch die Politik. Aus dem Verhalten der Erwachsenen leitet sie ab, dass diese Politik unverständlich, menschenfeindlich und im wahrsten Sinne des Wortes unausprechlich ist, da die Erwachsenen ei-

## Rezensionen

ander vor lauten Äußerungen warnen (*Der Terror*, S. 83, P 4). Das Aufbegehren gegen den Staat geschieht meist über Symbole (*Rezystor*, S. 222, P 1) und später auch Streiks (*Der nächtliche Streik*). Es ist eine Welt, zu der die kleine Marzi keinen Zugang hat und die sich durch die Aussagen der Erwachsenen erschließt. Die Politik des Regimes ist schlecht, weil die Menschen um sie herum sich Sorgen machen, sie die Widrigkeiten des sozialistischen Alltags überwinden müssen (*Die Nacht des Wartens*, S. 47f.), stets Mangelversorgung herrscht (selbst an Toilettenpapier, *Poesie in Rollen*, S. 51-53) und sie um das Leben ihres Vaters während eines Streiks in der Hütte von Stalowa Wola fürchtet (*Der nächtliche Streik*). Doch trotz aller Sorgen und Ängste ist es eine schöne Kindheit, Marzi hat viele Freunde, eine funktionierende Familie und eine sehr stabile soziale Umgebung. Deren Agieren muss aus heutiger Perspektive vor allem Menschen, die diesseits des Eisernen Vorhangs aufgewachsen sind, wenig nachvollziehbar erscheinen – auch insofern ist Marzi ein wichtiger Beitrag, um über das Massenmedium Comic Einsicht in die für Osteuropa und ganz besonders für Polen so typische Version von menschlichem Miteinander zu ermöglichen. Wie ein roter Faden zieht sich die gegenseitige Unterstützung der Erwachsenen in allen Lebensfragen durch den Comic, sei es, wenn es darum geht, sich gegenseitig über die Lieferung von Nahrungsmitteln wie Orangen zu informieren (*Die Sonne im Winter*), zusammen nachts Schlange zu stehen (*Die Nacht des Wartens*), die Kinder des Hochhauses nach der Katastrophe von Tschernobyl mit dem einzigen Auto abzuholen und sie zu Präventionsmaßnahmen ins Krankenhaus zu bringen (*Atmen kann Ihrer Gesundheit*

*schaden*) oder sie beispielsweise bei Rodelpartien zu betreuen, auch wenn man nicht verwandt oder miteinander befreundet ist (*Skowierzyn*, S. 40, P 2 und S. 41, P 6). Nachbarn bringen sich Importgüter von Auslandsdienstreisen mit (*Einen Teppich kauft man für die Ewigkeit*), eine Mutter sticht allen Mädchen im Block Ohrlöcher (*Der ‚Sozialplan‘*), man leiht einander Kommunionkleider (*Gott liebt mich*) oder die Verwandten einer Familie übernachten bei Familienfesten bei den Nachbarn, auch wenn es für diese dann in der eigenen Wohnung eng wird. Besonders verwunderlich wirken aus heutiger Sicht die Kaufverfahren im Ostblock, etwa das ‚Auf-die-Liste-Setzen‘ mit dem zusätzlichen wöchentlichen persönlichen Bekunden, noch Interesse an der Anschaffung eines Fernsehers zu haben – zu einer von den Verkäufern festgesetzten Zeit vor Ladenöffnung und dem Zwang, sich nicht durch eine andere Person vertreten lassen zu können, will man seinen Listenplatz behalten, und zwar ungeachtet des Anreisewegs, der Arbeitszeiten oder der Wetterbedingungen (*Der Fernsehkanal der Wahrheit*, S. 89, P 1-5). Auch eine weitere Episode, in der ein Arbeitskollege von Marzis Mutter an den Tagen, an denen die benachbarte Tankstelle mit Benzin beliefert wird, sämtliche Privatautos der Kollegen den ganzen Arbeitstag lang betankt und wieder parkt, damit sie überhaupt fahren können (*Du kommst nicht weit*), führt deutlich vor Augen, dass die Bewältigung des Alltags auch jenseits der Politik nur mit Kreativität, Zusammenhalt, der großzügigen Interpretation von zulässigen Grenzen sowie der Akzeptanz von Grenzüberschreitungen möglich war. Auffällig ist, dass es unter den Menschen in *Marzi* nicht zu den üblichen Differenzen und Streitigkeiten kommt,

## Rezensionen

ganz im Gegenteil, gegen das Regime und seine Vertreter bilden die Menschen eine geschlossene Front. Diese Darstellung passt zwar zum Konzept von *Marzi*, sie ist aber nicht wörtlich zu verstehen, sondern als Ausdruck der individuellen Erinnerung vieler Polen. Die Solidarität in der Volksrepublik ist ein wichtiges Element des kulturellen Selbstverständnisses, doch gab es auch anderes Verhalten.

*Marzi* schildert weiterhin Besonderheiten polnischer Feste, etwa den Weihnachtskarpfen (*Der Kommunismus ist kein Appetitzügler*), die Osterfeier (*Manche Feste fallen ins Wasser*), die Kommunion, die Tradition des *grzybobranie* [Pilzesammeln; *Marzi aus Sherwood*] usw. Diese werden jedoch nur in Auszügen bzw. in ihren aus ausländischer Perspektive auffälligsten Elementen erzählt und bleiben damit an der Oberfläche. Auch das Thema Homosexualität wird in *Marzi* indirekt aufgegriffen (*Soziale Nichtvorsorge*, S. 153, P 5 – S. 154, P 2).

Jede der 33 Erzählungen in *Marzi* stellt eine eigenständige Episode dar. Sie werden von einer ersten Seite (diese enthält den Titel und ein Realium) und einer Abschlussseite (ein einzelnes Bild, das zwar zur Episode passt, aber sich nur indirekt auf ihren Inhalt bezieht) eingeraht. Die Kapitel sind nummeriert, die kürzesten Geschichten umfassen eine Seite. Der Aufbau der Geschichtensammlung ist stets gleich, jede Seite besteht aus 6 gleich großen Panels (3 Reihen zu zwei Panels). Mit den Augen der jungen *Marzi* blickt der Leser auf den polnischen Alltag der ausgehenden Volksrepublik, er erhält Einblick in die Beschwerlichkeiten des Privatlebens, die Gesellschaftsstruktur, Sitten und Bräuche sowie politische Ereignisse. Dabei wird das Geschehen nicht nur über die Zeich-

nungen und die Sprechblasendialoge in der Vergangenheit verortet, sondern durch die kommentierende Erzählweise der erwachsenen *Marzi* im Paneltext ergänzt. Dies ermöglicht dem Autoren-/Zeichnerduo, individuell Erinnerungskulturhistorisch zu verorten, entweder durch die grafische Gestaltung mit Symbolen oder durch die Kommentare der erwachsenen Erzählerin aus dem Off. Verwirrend ist jedoch, dass sowohl die Figurenrede als auch die Erzählrede im Präsens gehalten sind (wobei sich die Erzählrede als historisches Präsens erweist), so dass die Text-Bild-Zusammenarbeit zunächst suggeriert, die Figur *Marzi* kommentiere das Geschehen, nicht die Erzählerin, die sich in die Zeit zurückversetzt. Befördert wird diese Wahrnehmung an manchen Stellen durch Kommentare aus der kindlichen Perspektive, wie etwa in der Episode *Der nächtliche Streik*, in der die kleine *Marzi* ein Gespräch zwischen ihrer Mutter und der Nachbarin belauscht, in dem es darum geht, warum der Vater noch immer nicht von seiner Arbeit in der Hütte nach Hause zurückgekommen ist. Während die Aussage der Nachbarin (S. 201, P 4) auf seine Teilnahme an einem Streik verweist und sagt, er rebelliere, versucht die Erzählerin aus dem Off zwei Panel weiter, die Bedeutung des Verbs *rebellieren* zu verstehen und kommt zu dem Schluss, es meine, dass dem Vater etwas nicht gefalle, das er ändern wolle.<sup>6</sup> Sie weiß jedoch nicht, was es mit den Streiks auf sich hat. Das deutet eine Identität mit der Figur *Marzi* an, deren Texte jedoch den Dialogen vorbehalten sind. Dieser Perspektivenwechsel ist nur an den Stellen überzeugend, in denen das Alltagsgeschehen kommentiert wird, er bricht jedoch auseinander, wenn, wie hier, historische Ereignisse geschildert werden. Denn dass ein ca. 8 Jahre

altes Kind sowohl die politische Zerrissenheit der Bevölkerung wahrnimmt als auch die wirtschaftlichen Folgen der Wende beurteilen und gesellschaftspolitisches Geschehen im Rückblick angemessen einordnen kann, ist nicht glaubwürdig, stört jedoch je nach Lektüreanspruch nicht den Lesegenuss. Durchbrochen wird der Eindruck der Verwischung von Erzählrede und erzählter Rede dann, wenn die Figurenrede fehlt und nur die Erzählerin spricht. So wird eine Erzählsituation geschaffen, in der sich der Leser zusammen mit der Erzählerin ein Fotoalbum ansieht, ihren Erzähltexten in den Panels lauscht und ihre Perspektive auf den Alltag und die große Politik in der Volksrepublik Polen übernimmt, während er über die Zeichnungen und die Dialogtexte in die damalige Zeit versetzt wird. Außer auf der Erzählebene finden sich Kontraste auch auf der Motivebene, wenn den im Comicstil gehaltenen Zeichnungen etwa als Abschlussbild eine realistisch gezeichnete, im Feld liegende Leiche eines Pferdes gegenübergestellt wird (S. 145), das, so suggeriert der Plot von *Atmen kann ihrer Gesundheit schaden*, infolge der Reaktorkatastrophe in Tschernobyl verendet ist. Doch auch in den Bildern wird dieser Gegensatz eingesetzt. Das beginnt bereits beim Bucheinband, der die kleine rothaarige Titelheldin mit ihrem Schmusehasen in den Händen und einem wütenden Gesichtsausdruck zeigt. Hinter ihr sind, in Schwarz und Grau gehalten, Beine und Oberkörper gesichtsloser Milizionäre in Kampfmontur zu sehen, die Schlagstöcke und Schutzschilde tragen. Die Bilder selbst spielen nicht nur strukturell mit dem Arrangement eines Fotoalbums (6 gleichgroße Panels im Format 6,5 cm x 7,5 cm), sondern stellen durch viele Szene-zu-Szene-Übergänge zwischen den

Panels auch in weiten Teilen inhaltlich Momentaufnahmen zum Erzählten dar. Dies wird dadurch verstärkt, dass Text- und Bild sehr häufig in einem wortspezifischen oder additiven Verhältnis zueinander stehen. So wirken die Panels statisch und wenig dynamisch, während eine Situation geschaffen wird, in der die Erzählerin dem Leser beim Durchblättern eines Familienalbums Geschichten zu den Bildern liefert. Der Schnappschuss-Moment wird jedoch dadurch konterkariert, dass nicht unbedingt typische Fotomotive abgebildet werden. Auch Moment-zu-Moment-Übergänge zwischen den Panels der längeren Geschichten widersprechen der Bildanordnung als Fotoalbum. Dieser sehr privaten und persönlichen Situation werden Panels zur damaligen politischen Lage in Polen gegenüber gestellt, etwa über die Streiks oder den Kriegszustand. Familiäre Eindrücke und historische Kommentare unterscheiden sich durch die Art der Abbildung. Für das Persönliche ist ein plakativer Strich mit klarer Linienführung gewählt, der durch seine runden Formen die kindliche Perspektive unterstreicht (Comicstil). Er ist einfach gehalten und zeigt dennoch zahlreiche Details und Realia. Historische Bezüge werden in einer realistischen Zeichenweise abgebildet. Überzeugend ist der Stilwechsel insofern, als es unglaublich gewesen wäre, hier die kindliche Perspektive beizubehalten, etwa bei der Beschreibung der Einführung des Kriegszustandes oder der Erklärung des Runden Tisches. Andererseits wird dadurch die Erzählhaltung relativiert und uneindeutig. Da kaum anzunehmen ist, dass in einem Familienalbum Bilder von ZOMO<sup>7</sup>-Aufmärschen, Screenshots von Fernsehnachrichten oder Solidarność-Veranstaltungen enthalten sind, unterlaufen die betreffenden Panels die

## Rezensionen

Erzählhaltung. Das gilt auch für Panels, in denen die Gedanken oder Tagträume der Hauptfigur verbildlicht werden, etwa, wenn sie sich selbst in bestimmte Situationen hineinräumt und sich z.B. als Kościuszko oder als *łączniczka*<sup>8</sup> sieht (Kapitel 12, *Der Terror*, S. 85, P. 3-5). Der Wechsel im Text-Bild-Verhältnis und der Panelübergänge lockert die Episodenstruktur jedoch erfrischend auf.

*Marzi* bietet dem deutschen Leser sowohl an der Oberfläche als auch in der Tiefenstruktur einen Einblick in eines der polnischen Selbstverständnisse an, das dieser wohl nicht mit seinen Stereotypen vom zurückgebliebenen Osten (Stichwort: ‚Polnische Wirtschaft‘) in Einklang bringen kann. Es bleibt zu hoffen, dass die sozialen Vorstellungswelten vom anderen in die doch recht westliche Vorstellung von ‚Osteuropa‘ integriert werden und dazu beitragen, dass Polen nicht mit einem nebulösen Vorstellungsraum jenseits des Eisernen Vorhangs gleichgesetzt wird, sondern bei den Rezipienten eine differenzierte Auseinandersetzung mit ihrem Polenbild evoziert. Die an der Oberfläche gelagerten kulturellen Schlüssel motive werden Leser, die nicht mit der polnischen Kultur vertraut sind, zwar nicht benennen, wohl aber erkennen können (Solidarität zwischen den Menschen, Freiheitsbestrebungen, Protestbewegung, Leben in einem autoritären Unrechtsstaat). Die tieferliegenden Verweise dagegen richten sich an Kenner der polnischen Kultur, was durchaus auch in historischer Perspektive gemeint ist, finden sich doch Elemente des Sarmatismus, des Messianismus, der Volkstraditionen, des politischen Systems oder des Katholizismus polnischer Prägung. Anspielungen erfolgen hier vorrangig durch die Symbolik, etwa durch verfremdete oder realistische Darstellungen

des Runden Tisches, Interpretationen des Tartarenangriffs auf Krakau, der Verwendung von für die *nowomowa* [Neusprech] der politischen Elite typischen Abkürzungen u.a. Savoias Zeichnungen sind in dieser Hinsicht beeindruckend, gelingt es ihm doch, den Kern eines Phänomens zu erfassen und grafisch minimal, aber eindeutig umzusetzen. Ihre Dekodierung erhöht den Lesegenuss und befördert die Wahrnehmung der Erzähl sammlung als augenzwinkernde, liebevolle Erinnerung an eine Kindheit auf die Ebene eines ernstzunehmenden Beitrags zur Vermittlung von Kulturwissen.

Die deutsche Übersetzung der ersten Bände von *Marzi* ist ein mehr als erfreuliches Ereignis, doch sind Aussagekraft und Rezeption in höherem Maße als bei anderen Comics davon abhängig, mit welchen Vorkenntnissen die Erzählungen gelesen werden. Die Verbindung von Zeitgeschichte, Fiktion und autobiografischen Elementen mit einem didaktischen, faktenvermittelnden Anspruch ist ein Alleinstellungsmerkmal. Die explizite und kleinschrittige, stark verkürzte Erzählweise einerseits sowie die Veranschaulichung der Erzählungen durch intrakulturelle Symbolik bewirken, dass *Marzi* sowohl für Angehörige einer anderen Kultur lesbar ist als auch ausreichend vielschichtig, um Polenkundigen Anknüpfungspunkte zu bieten. Weiterhin sind die gewählten Themenkreise wenig problematisch, da die Erzählungen vor allem in Bezug auf Erlebnisse an der Oberfläche bleiben und selten tiefer gehen. Eine Stellungnahme zur jüngsten Vergangenheit bieten Marzena Sowa und Sylvain Savoia in diesem ersten Band nicht an, *Marzi* bleibt bis auf wenige Ausnahmen eher berichtend-erzählend als diskursiv-erörternd. Dies ist zwar in Hinsicht auf das Anliegen, Menschen

einer anderen Kultur den Alltag in der Volksrepublik Polen näherzubringen, verständlich, doch fällt auf, was **nicht** erzählt wird. So beschreibt Marzi zwar häufiger ihre Sicht auf die Streiks. Die Angst der Erwachsenen und das belastete Verhältnis zwischen dem Staat und seinen Bürgern werden jedoch lediglich angedeutet, nicht ausgebaut. Mehr noch, von wirklichen Konsequenzen, von Anwerbeversuchen durch Geheimdienste, politischer Verfolgung, Verhören, Verschleppungen, Schikanen, Drohungen, Inhaftierungen, Zensur, Gängelung bei Studienzulassungen usw. erfährt der Leser wenig. Dieser Teil des polnischen Alltags, besonders während des Kriegszustands, wird bis auf seine Benennung ausgespart. Er ist vorhanden, bleibt aber durch seine Nichtthematisierung unzugänglich und geheimnisvoll. In vielen Fällen bleibt die Schilderung allgemein und wird lediglich auf die Bedeutung des Ereignisses für die Titelfigur reduziert, so dass *Marzi* zwar informiert, aber weniger vermittelt. Eine wirkliche Auseinandersetzung erfolgt nicht, auch nicht in Ansätzen, wodurch sich Sowas und Savoias Beitrag zum Beispiel von Sowas Altersgenossen Michał 'Śledziu' Śledziński unterscheidet, der mit seinen künstlerischen Umsetzungen des Heranwachsens in *Na szybko spisane* [In Eile festgehalten] bzw. mit seiner Gesellschaftskritik der neuen Konsumgesellschaft in *Wartości Rodzinne* [Familienwerte] ein sehr viel differenzierteres Bild zeichnet. Śledziński richtet sich jedoch auch an eine ganz andere Zielgruppe, nämlich an Polen; er ist daher wesentlich hermetischer und kann eher intrakulturell rezipiert werden (s. o.). Auch der gelegentlich bemühte Vergleich mit Marjane Satrapis *Persepolis* ist nur auf den ersten Blick naheliegend, da es zwar in beiden

Fällen um eine Kindheit in einer Diktatur geht, doch tut man *Marzi* Unrecht, will man den Comic auf eine auf polnische Verhältnisse übertragene, politisch geprägte Autobiographie reduzieren. Satrapi erzählt von der Islamischen Revolution und ihrer Bedeutung für die Intellektuellen, von Widerstand, Repressionen, Emigration, Einsamkeit, Rassismus und ihrem komplexen Verhältnis zum Iran, in dem und ohne den sie nicht leben kann. Sowa schildert eine glückliche Kindheit, alle ihre Freunde stammen wie sie aus Arbeiterfamilien, weshalb die besonderen Schwierigkeiten Intellektueller in einem sozialistischen Regime nicht thematisiert werden. In ihrer Welt zeichnet sich der Kampf zwischen Opposition und Regime bereits ab, der zur friedlichen Revolution führen wird. Marzis Kindheit kann durch die Erwachsenen weitestgehend geschützt werden, die als geschlossene Einheit gegenüber der sozialistischen Regierung dargestellt werden. Das ist bei Satrapi nicht der Fall, die auch in der Darstellung persönlicher Konsequenzen wesentlich weiter geht als Sowa.

Abschließend sei auf die wenigen Mängel hingewiesen, die den Wert von *Marzi* jedoch keineswegs schmälern und die vorrangig die Edition betreffen. Da sich einige wenige Buchstabendreher und Unstimmigkeiten bzw. Fehlbezüge finden, ist davon auszugehen, dass kein Polonist zur Beratung herangezogen wurde. Im Fall von Kapitel 11, *Mein Papa, unser Held*<sup>9</sup>, führt dies zum Widerspruch zwischen Kapitelbezeichnung und Inhalt, denn es geht nicht um Marzis Vater, sondern um einen Polenbesuch Papst Johannes Pauls II. – ein Umstand, der bei Bearbeitung der Geschichte hätte auffallen müssen, denn Marzis Vater tritt dort nicht in handlungstragender Funktion auf. Ein weiterer Fehler ist die Ver-



## Rezensionen

wechslung des Namens einer populären Fernsehsendung in der Volksrepublik mit einer Ortsbezeichnung. In *Der letzte Schrei* wurde aus der in der Zeichnung korrekt angegebenen Sendung *Telewizyjny Koncert Życzeń* (mit der zutreffenden Übersetzung ‚Wunschkonzert‘ auf S. 162, P 1) auf S. 163, P 5 das „Życztń-Konzert“, weil man offenkundig weder die Sendung als Kulturelement noch die Grammatik des Polnischen einbezogen hatte. Auffällig ist, dass die Zeichnungen das Polnische und die polnischen Realien meist korrekt wiedergeben, während die sehr wenigen Fehler vor allem in den Dialogen zu finden sind. Das lässt darauf schließen, dass die Zeichnungen vermutlich direkt übernommen wurden und man sich bei der Übersetzung vor allem auf die Dialoge und den Erzähltext konzentrierte. Auch entgeht einem Leser ohne Sprach- und Kulturkenntnisse das Wortspiel einer Kapitelüberschrift. Im letzten Kapitel des Bandes, „Rezystor“, geht es um Lech Wałęsa, der Widerstand gegen das System leistete und diesen anführte. Der auf S. 222 im ersten Panel abgebildete „Rezystor“ [elektrischer Widerstand] symbolisiert, wie die Erzählerin erläutert, den stummen Protest gegen das Regime durch die Verwendung eines elektrischen Widerstands, der an der Jacke befestigt wird. Damit ist jedoch der Titel *Rezystor* nicht erklärt, denn was in der Episode nicht erklärt wird, ist, dass Wałęsa als Elektriker arbeitete. Das Wort ist daher als Anspielung auf Beruf und Berufung Wałęsas zu verstehen, das Tragen eines Widerstands am Revers somit nicht nur stummer Protest, sondern auch ein Zeichen der Solidarität und der Identifikation. Weiter enthalten einige der Panels im Hintergrund oft polnischsprachige Wörter (z.B. Flüche) oder Verweise auf die Kultur (etwa Plakate,

Transparente, Kinderspiele, Weihnachtslieder, S. 82 etc.). Sie werden selten in den Erzähltexten erklärt, sind aber einem Leser, der kein Polnisch versteht, nicht zugänglich. Da sie Verweise auf Kultursymbole sind, wären eine erläuternde Übersetzung oder Fußnoten wichtig gewesen, weil sie dem deutschsprachigen Rezipienten Polen und die Volksrepublik näher bringen könnten. Es ist im Band nicht einheitlich geregelt, ob fremdsprachliche Elemente übersetzt werden oder nicht. Meist, wie oben, bleibt das Polnische erhalten. An vereinzelten Stellen erfolgt jedoch eine Übersetzung, z.B. bei Landkarten. So steht Lech Wałęsa in *Rezystor*, S. 222, P 4 vor einem Plakat, auf dem das Wort „Danzig“ (sic!) steht. Nicht nachvollziehbar ist, warum hier nicht auf *Gdańsk* zurückgegriffen wurde, denn es ist wohl kaum anzunehmen, dass Wałęsa in Polen vor einem deutschsprachigen Schild steht – gerade, wenn es um einen Erinnerungsort mit historischem Streitwert wie *Gdańsk* geht.<sup>10</sup> Der Verzicht auf die Translation polnischsprachiger Textelemente oder auf Hinweise zu Kultursymbolen bringt zwar Lokalkolorit ein, verschenkt jedoch einen tiefergehenden Zugang zu *Marzi*, der sehr wohl angelegt ist und erfreulicherweise auch zu Reflexionen über das Medium Comic einlädt. Hier entsteht ein gewisser Widerspruch zwischen der Bestimmung der eigentlichen Zielgruppe und ihrem Wissensstand in Bezug auf das Dargestellte. Die Zielgruppe verfügt in der Regel ja gerade nicht über die erforderlichen Kenntnisse, die diese Reflexion provozieren.

Die Berücksichtigung der Zielgruppe erklärt die zum Teil stark vereinfachten Inhalte und die meist lediglich untermalende Bebilderung. Nicht immer kann die kindliche Perspektive diese Erzählhal-

tung legitimieren, da die Darstellungsweise dazu führt, dass Familien-, individuelles und kulturelles Gedächtnis zum Teil nur dann voneinander unterschieden werden können, wenn man sich in der polnischen Geschichte und Kultur auskennt (s.o.). Die Einordnung, welches Element in *Marzi* überwiegt, das autobiographische oder das historisch-didaktische, ist für den Leser nicht eindeutig feststellbar. Wechsel vom individuellen zum kulturellen Gedächtnis werden aber in Bezug auf politische und historische Ereignisse durch einen Wechsel des Zeichenstils (von comicartig zu realistisch) gekennzeichnet. Auch die individuelle Erinnerung enthält Elemente des kulturellen Gedächtnisses, die jedoch nur dann identifiziert werden können, wenn man das erforderliche Wissen hat. Wer dies nicht hat, wird die entsprechenden Stellen lediglich als individuelle Erinnerung oder Vorstellung der Figur wahrnehmen. Für viele polnische Altersgenossen der 1979 geborenen Autorin hat *Marzi* einen hohen Wiedererkennungswert und wurde zum Erfolg. Gerade weil die Schilderung des Alltags zentral ist, sehen die 30- bis 40-Jährigen ihre Erlebnisse, Kindheitserinnerungen sowie ihre eigenen Wahrnehmungen bestätigt. Von besonderem Interesse wäre eine Untersuchung zur inhaltlichen Rezeption von Kindern, die bereits nach der Wende aufwuchsen (Marzena Sowa gehört zur letzten Generation, die noch eine eigene Wahrnehmung der Volksrepublik und der Zeit nach dem Systemwechsel haben konnte), da die nach 1980 Geborenen ihr Wissen über die Volksrepublik in der Regel über das Familiengedächtnis aneignen. Es könnte sich zeigen, dass Polens Entscheidung zum historischen Schlussstrich statt systematischer Aufarbeitung schon in der ersten Generation nach der Wende

Folgen hat, denn auch wenn die kulturellen visuellen Zitate durchaus erfasst werden können, fällt eine Bildmetaphernanalyse vermutlich bereits schwer.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Pewex (die Abkürzung für *Przedsiębiorstwo Eksportu Wewnętrzznego*) war eine Devisengeschäftskette.

<sup>2</sup> Soweit beurteilt werden kann, unterscheiden sich die Ausgaben von *Marzi* hinsichtlich der Farbgebung, der Kapitelüberschriftgestaltung und des Coverlayouts in den Ländern. In Frankreich selbst liegen verschiedene Ausgaben vor.

<sup>3</sup> Demzufolge wäre die Figur *Marzi* dann 1984 5 Jahre alt, 1987 maximal 8.

<sup>4</sup> Im Folgenden abgekürzt mit P.

<sup>5</sup> Auch die Konstellation areligiöser, politisch engagierter Vater und religiöse, apolitische Mutter ist weitverbreitet.

<sup>6</sup> Zu fragen ist, ob *rebellieren* das passende Wort ist, da es den tatsächlichen Kontext eher verschleiert als offenlegt. Im Deutschen und im Polnischen sind die Wörter unterschiedlich konnotiert.

<sup>7</sup> ZOMO ist die Abkürzung von *Zmotoryzowane Odwody Milicji Obywatelskiej* [Motorisierte Reserven der Bürgermiliz].

<sup>8</sup> Als *łącznik* (für eine männliche Person) oder *łączniczka* (für eine weibliche Person) bezeichnete man während des Zweiten Weltkriegs Kinder, Jugendliche und junge Frauen, die in lebensgefährlichen Einsätzen und auch während der Kämpfe Informationen, Pläne oder Materialien für die Aufständischen und die Heimatarmee übermittelten. Eines der Symbole des Warschauer Aufstands.

<sup>9</sup> Im Polnischen korrekterweise ‚Papież naszym bohaterem‘ [Der Papst ist unser Held]. Das französische Original lag zum Vergleich nicht vor.

<sup>10</sup> Die Spruchbänder der Demonstranten in P 3 und P 5 auf derselben Seite blieben jedoch unübersetzt, obwohl sie einen

### Rezensionen

wichtigen Grund für die Proteste deutlich machen: In P 3 ist das Fragment eines Spruches erkennbar, das auf das *Kommunistische Manifest* anspielt, nämlich „Głodni wszystkich“, also *Hungernde aller* [Länder, vereinigt euch], in P 4 wird das Motiv des Hungerns wieder angeführt, in „Jesteśmy głodni“ [Wir haben Hunger] oder „Głód“ [Hunger].

#### Literatur

ASSMANN, ALEIDA (2006): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.  
MCCLLOUD, SCOTT (1993): *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton.  
SATRAPI, MARJANE (2008): *Persepolis*. London.

ŚLEDZIŃSKI, MICHAŁ (2007): *Na szybko spisane 1980-1990*. Tom 1-3. [In Eile festgehalten. Bde. 1-3]. Warszawa.

– *Wartości Rodzinne*. Tom 1-4. [Familienwerte. Bde. 1-4]. Warszawa.

SOWA, MARZENA / SAVOIA, SYLVAIN (2006): *Marzi. Dzieci i ryby głosu nie mają*. [Kinder und Fische haben nichts zu melden]. Warszawa.

– (2008): *Marzi. Hałasy dużych miast*. [Der Lärm der großen Städte]. Warszawa.

– (2011): *Marzi. Nie ma wolności bez solidarności*. [Keine Freiheit ohne Solidarität]. Warszawa.

– (2011): *Marzi. 1984-1987*. Stuttgart.

Yvonne Belczyk-Kohl, Bydgoszcz