

**FIGUREN DER ÜBERSETZUNG  
DOLMETSCHER IN ERZÄHLTEXTEN  
DES SPÄTEN 20. JAHRHUNDERTS**

*Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München*

vorgelegt von  
Eva Matt  
aus Kempten (Allgäu)  
2013

*Erstgutachter:* Prof. Dr. Robert Stockhammer

*Zweitgutachter:* Prof. Dr. Tobias Döring

*Datum der mündlichen Prüfung:* 13. Februar 2013

## Danksagung

Mein Dank gilt allen voran Prof. Erika Greber. Ohne sie wäre diese Arbeit nie zustande gekommen und ich bin sehr traurig, dass sie den Abschluss nicht mehr erlebte.



Ich danke Prof. Robert Stockhammer dafür, dass er ohne Zögern die weitere Betreuung der Arbeit übernommen hat, für die wissenschaftlichen Perspektiven, die er aufgezeigt und für das Vertrauen, das er mir in der Lehre entgegengebracht hat. Prof. Tobias Döring danke ich für die Zweitbegutachtung der Arbeit und für wesentliche Impulse und wertvollen Rat, insbesondere in der Anfangsphase meiner Auseinandersetzung mit dem Thema. Prof. Sebastian Donat danke ich für die Begeisterung, die er mir für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft vermittelt hat und für uneingeschränkte Förderung während meines gesamten Studiums und bis zur Promotion. Prof. Jürgen Schläder danke ich für die Grundlagen, die er mir im Magisterstudium mitgegeben hat sowie für die Unterstützung im Übergang zum Promotionsstudium.

Für Unterstützung, Aufmunterung, praktische Hilfe, wissenschaftlichen Austausch und freundschaftliche Begleitung bedanke ich mich bei allen Freunden und Kollegen, mit denen ich während dieser Phase das Glück hatte, in Kontakt zu sein. Da ich nicht alle Namen aufzählen kann, möchte ich wenigstens diejenigen nennen, die mir besonders wertvolle Unterstützung geleistet haben, sei es beim Korrekturlesen, beim Lösen schwieriger Probleme oder im persönlichen Austausch: Josef Bairlein, Anne Bäumlner, Juliane Dame, Sarah Fekadu, Anja Förschner, Konstanze Heininger, Gesine Hindemith, Vanessa Marlog, Stephan Packard, Karin Peters, Brigitte Rath, Slávka Rude-Porubská, Johanna Schumm, Berenika Szymanski, Katharina Wagner, Christine Wilhelm, Karin Wozonig, Evi Zemanek, Marlene Zöhrer.

Außerdem bedanke ich mich bei allen DoktorandInnen und HochschullehrerInnen des Promotionsstudiengangs "Literaturwissenschaft" (ProLit) sowie bei Dr. Brigitte Rath, Dr. Markus Wiefarn und Dr. Elisabeth Dobringer vom Organisationsteam für eine besondere, lehrreiche und produktive Zeit. Auch den Teilnehmern an der Summer School 2008 "Resisting Texts" danke ich für die außergewöhnlichen zwei Wochen, die mich nachhaltig geprägt haben.

Der Studienstiftung des deutschen Volkes danke ich für ein Promotionsstipendium von 2007 bis 2011, dem Fakultären Promotionsprogramm (ProLit/LIPP) der Fakultät 13 für ein Abschlussstipendium 2011/2012.

Meinen Eltern Felicitas und Jürgen Schopohl kann ich nicht genug dafür danken, dass sie mich in allem gefördert und unterstützt haben und dass es sie gibt. Das gilt nicht weniger für meine Geschwister Helene und Johannes Schopohl. Und natürlich Dir, Lucas – danke für alles.

<b>I</b>	<b>Einleitung</b>	<b>5</b>
1	Erkenntnisinteresse, Anlage der Arbeit, Forschungsstand .....	5
2	Dolmetscher in Erzähltexten: Zur Korpuswahl.....	12
3	Figuren der Übersetzung: Begriffsklärung und methodische Vorbemerkungen .....	18
<b>II</b>	<b>Lektüren</b>	<b>26</b>
1	Eine Dolmetscherin in der Ungleichzeitigkeit: Nadja in "Simultan" .....	26
1.1	Die Erzählung als mehrsprachiges Stimmengewirr .....	28
1.2	Dolmetschen: Das Gleiten der Stimmen und die Stabilisierung von Sinn.....	43
1.3	Die Dolmetscherin Nadja: Heimatverlust und Sprachlosigkeit .....	54
1.4	Ungesagtes: Nadja, Frankel und die Gespenster der Vergangenheit .....	62
1.5	Nadjas Krisenerlebnis und die Ambivalenz der Übersetzung .....	71
2	Eine Dolmetscherin im Textgewebe: Die namenlose Dolmetscherin in <i>Between</i> .....	94
2.1	Der Roman als lustvolles Spiel mit der babylonischen Sprachverwirrung.....	96
2.2	Die Dolmetscherin: Fokalisierungsinstanz und Schaltstelle von Diskursen .....	108
2.3	"We merely translate other people's ideas": Darstellung des Dolmetschens .....	121
2.4	(Fehl-)Übersetzungen als Prinzip der Organisation und Generierung des Textes .	129
2.5	Schwebende Subjektivität: Zwischen Orten, Zeiten, Diskursen .....	146
3	Ein Dolmetscher als kolonialer Grenzgänger: Wangrin in <i>L'étrange destin de Wangrin</i> .....	158
3.1	Hybride Konstruktion des Textes: Multiple Übersetzungsbewegungen .....	160
3.2	Fremde Blicke: Wangrins Widersprüchlichkeit und Transkulturalität .....	168
3.3	Wangrins Handeln als Dolmetscher: Spiele um die Macht der Sprache .....	175
3.4	'Wortergreifung': Wangrin als Erzähler (seiner selbst) .....	188
3.5	Wangrin zwischen Figurenmodellen: Der Dolmetscher als Trickster .....	194
4	Ein Dolmetscher schreibt Geschichte: Jerónimo de Aguilar in "Las dos orillas" .....	201
4.1	Die Erzählung als metahistoriographische Fiktion.....	202
4.2	Der Dolmetscher Jerónimo als Verräter .....	211
4.3	Sprache, Macht und Begehren: Jerónimo und Malinche .....	216
4.4	Der doppelt Entfremdete: Jerónimos kulturelle Hybridität .....	225
4.5	Übersetzung als Utopie: Jerónimos Verschwinden im Text .....	231
<b>III</b>	<b>Schlussbetrachtung</b>	<b>240</b>
1	Erzählte Figuren: Die Dolmetscher .....	240
2	Figuren der Übersetzung als Textverfahren .....	243
3	Denkfiguren der Übersetzung .....	248
	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>254</b>

# I Einleitung

In der Erzählliteratur rücken Dolmetscher und Übersetzer als Protagonisten seit einigen Jahrzehnten immer häufiger ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Als Sprachjongleure sind sie besonders geeignete Figuren der Sprach(en)reflexion und des Nachdenkens über Verstehen und Nicht-Verstehen. Der Dolmetscher wird da gebraucht, wo sich zwei (oder mehrere) Parteien keine Sprache teilen; seine übersetzerische Tätigkeit ist daher denen, für die sie ausgeführt wird, nicht zugänglich und verleiht ihm eine Machtposition. Dieses beunruhigende Potential soll in der beruflichen Realität von Regelwerken wie dem berufsethischen Kodex<sup>1</sup> in Schranken gehalten werden. In literarischen Texten bietet die ambivalente Zwischenstellung und die irritierende Macht des Dolmetschers Anlass zu allerlei Fantasien: So werden Dolmetscherfiguren in der Rolle des Verräters, des geheimen Manipulators – oder, im anderen Extremfall, als die Regeln einhaltende, völlig in ihrer Mittlerfunktion aufgehende, unsichtbare Sprachmaschine porträtiert. Das Übersetzen wird bei literarischen Dolmetscherfiguren darüber hinaus oft zu einem weit umfassenderen Sinnbild für deren Existenz: Die Selbstentwürfe und -positionierungen der Dolmetscher werden als Prozesse des Übersetzens, des Vermittelns, des Aushandelns zwischen verschiedenen sprachlichen und kulturellen Positionen gezeigt, ja ihre gesamte Existenz erscheint als ein ständiges Überschreiten sprachlicher Brüche, ein sich Hin- und Herbewegen zwischen Sprachen und den an diese geknüpften Sinnpositionen, Weltanschauungen und Interpretationsparadigmen.

## 1 Erkenntnisinteresse, Anlage der Arbeit, Forschungsstand

Literarische Dolmetscherfiguren in vier ausgewählten Texten sind der Gegenstand dieser Arbeit. Mich interessiert dabei weniger die bloße Charakterisierung der Dolmetscherfiguren, als die Fragen, wie die Erzählweise das Moment des Übersetzens aufnimmt und inwiefern die Idee der Übersetzung der literarischen Konzeptualisierung von kultur-, sprach- oder subjekttheoretischen Problemen dient. Es wurden daher solche Texte ausgewählt, in denen die Dolmetscherfiguren und mit ihnen Akte der Übersetzung nicht nur im Zentrum der Handlung stehen, sondern in denen Übersetzung auch in den Textverfahren und der Verhandlung thematischer Anliegen bedeutend wird; Texte also, die Dolmetscherfiguren als Katalysator für diverse Figuren der Übersetzung auch in erzähltechnischer und konzeptueller Hinsicht fruchtbar machen. Mit der jeweiligen Dolmetscherfigur als Fluchtpunkt werden in der vorliegenden Arbeit somit drei Aspekte oder Dimensionen von Figuren der Übersetzung untersucht, die auf der Ebene der erzählten

---

<sup>1</sup> Vgl. den berufsethischen Kodex der Konferenzdolmetscher, in: Association Internationale des Interprètes de Conférence (Suisse): Berufsethik.

Geschichte, der Ebene des Erzähldiskurses und der Ebene der Konzeptualisierung verortet sind. Die Trennung dieser drei Ebenen ist nur ein analytisches Konstrukt, sie existieren nicht als solche. Der Leser ist konfrontiert mit dem schriftlichen Text, dem Erzähldiskurs, aus dem er in seiner Lektüre eine erzählte Geschichte und mögliche Bedeutungen extrapoliert.

Im Hinblick auf die erzählte Geschichte werden die Dolmetscher selbst als Figuren der Übersetzung betrachtet. Sie bewegen sich und beziehen Position in multilingualen und -kulturellen Welten: in der Welt internationaler Konferenzen der späten 1960er Jahre ("Simultan" und *Between*), im kolonialisierten Westafrika des frühen 20. Jahrhunderts (*L'étrange destin de Wangrin*), in der blutigen Eroberung Mexikos Anfang des 16. Jahrhunderts ("Las dos orillas").<sup>2</sup> An ihrer Tätigkeit des Dolmetschens und ihrer translingualen Existenz reiben sich ihr Selbstverständnis und ihr Verhältnis zur Welt.

In Bezug auf den Erzähldiskurs werden solche Textverfahren beleuchtet, die als rhetorische Figuren der Übersetzung betrachtet werden können. Die Betonung der Verfahrensebene in den Lektüren ist zunächst der Erkenntnis geschuldet, dass kein Nachdenken über die erzählten Figuren möglich ist, ohne die Art und Weise, wie sie erzählt werden, mitzubedenken.<sup>3</sup> Dabei wird die Rhetorik der Texte nicht einfach als besonders komplexer Code aufgefasst, der mittels der richtigen Analysemethoden auf eine Bedeutung (eine erzählte Geschichte, Eigenschaften einer erzählten Figur) hin restlos decodiert werden kann, sondern es geht darum aufzuzeigen, inwiefern die Literarizität einen Rest, einen Überschuss, einen Eigenwert und Ambivalenzen in der Sinnzuschreibung produziert.<sup>4</sup> Als Figuren der Übersetzung im Erzähldiskurs werden etwa betrachtet: dialogische Übersetzungen zwischen Stimmen, interlinguale Übersetzungen und Fehlübersetzungen, Wiederholungen mit Differenz, intertextuelle Übersetzungen anderer Texte und Genremodelle, interfigurale Übersetzungen von Figurenmodellen oder historischen Figuren.

---

<sup>2</sup> Auf die vier Texte wird im Folgenden mit Siglen verwiesen: Bachmann: "Simultan", 1968/1972 (SIM), Brooke-Rose: *Between*, 1968 (BET), Bâ: *L'étrange destin de Wangrin*, 1973 (EDW) und Fuentes: "Las dos orillas", 1993 (LDO).

<sup>3</sup> Vgl. Bode: *Der Roman*, S. 142: "Es gibt keine einigermaßen befriedigende, seriöse Analyse der Figuren eines Romanes, ohne dass man seine *Erzählsituation* bestimmt hätte. 'Wer erzählt was über wen?', das definiert aber nicht nur die einzelnen Figuren, sondern *die ganze Art* des Romanes."

<sup>4</sup> Vgl. de Man: *Semiology and Rhetoric*, S. 4: "[L]iterature cannot merely be received as a definite unit of referential meaning that can be decoded without leaving a residue. The code is unusually conspicuous, complex, and enigmatic; it attracts an inordinate amount of attention to itself [...]" Hingegen zielen Theorien zu Figuren als Personendarstellung oft darauf, den Erzähldiskurs lediglich darauf hin zu untersuchen, inwiefern ihm eine erzählte Figur 'entnommen' werden kann; so z.B. bei Fotis Jannidis, der danach fragt, wie sich aus "Figureninformationen" auf der Ebene der Darstellung "figurenbezogene Tatsachen" auf der Ebene der erzählten Welt herleiten lassen (vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 198). Das andere Extrem einer ausschließlichen Betonung der Verfahrensebene findet sich etwa bei Deleuze und Guattari: "Es gibt keinen Unterschied zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, wie es gemacht ist. [...] Man fragt nie, was ein Buch bedeuten will [...]; man fragt, womit ein Buch funktioniert. [...]" (Deleuze/Guattari: *Rhizom* (dt), S. 7) Paul de Man erörtert die beiden Extreme der Reduzierung von Literatur auf 'Bedeutung' oder 'Form' im genannten Artikel (vgl. de Man: *Semiology and Rhetoric*, S. 4–5).

Hinsichtlich der Konzeptualisierung wird danach gefragt, inwiefern Figuren der Übersetzung den Texten als Denkfiguren zugrundeliegen und welche Auffassungen von Übersetzung hier eine Rolle spielen. Während die Unterscheidung zwischen erzählter Geschichte und Erzähldiskurs ein grundlegendes, wenn auch kontrovers diskutiertes Element in der Erzähltheorie ist,<sup>5</sup> bedarf es einer weiteren Erläuterung, was ich unter der Dimension der Konzeptualisierung verstehe. Sie bezieht sich auf die Themen der Texte, also das, was in ihnen verhandelt wird (und zu unterscheiden ist von der Geschichte, die erzählt wird). Dabei richtet sich mein Interesse weniger darauf, inwiefern Übersetzung selbst Thema der Texte ist, als darauf, inwiefern Übersetzung als Denkfigur oder epistemologische Figur dazu dient, thematische Anliegen zu konzeptualisieren und zu verhandeln. Denkfigur meint damit die bestimmte Art und Weise, ein (abstraktes) Problem (konkret) zu fassen, zu modellieren. Die Texte reflektieren, inwiefern literarische Figuren und Textverständnis an Übersetzungsakte (als Verstehensakte) gekoppelt sind, inwiefern Selbstverständnis und Weltverständnis in Übersetzungsakten zustande kommen und inwiefern Übersetzung als menschliche Grundaktivität in einer globalisierten Welt mit unterschiedlichsten Schnittpunkten und Überschreitungen von Sprachen und Kulturen figuriert. Meine Studie fragt danach, inwiefern und welche Art von Übersetzung als Denkfigur zur Modellierung von zwischenmenschlicher Kommunikation, Selbstverständnis, Welterkenntnis, Textlektüre und kulturellen Aushandlungsprozessen dient.

Das Ziel der Arbeit ist ausdrücklich nicht, eine Typologie oder einen Archetypus des Dolmetschers als literarischer Figur zu entwerfen und damit bestimmte Eigenschaften, Darstellungsweisen und Bedeutungen festzuschreiben. Vielmehr wird ein bewusst perspektivierter Zugriff auf ausgewählte Texte unternommen, wobei spezifische Ausprägungen von Dolmetscherfiguren und den mit ihnen zusammenhängenden Textverfahren und Denkfiguren der Übersetzung herausgearbeitet werden. Während den historischen und kulturellen Unterschieden der Texte Rechnung getragen wird, soll ein Versuch unternommen werden, eine Antwort auf die Frage zu finden, was Dolmetscher und Übersetzung für unterschiedliche Autoren ab der Mitte

---

<sup>5</sup> Diese Unterscheidung, die manchmal durch eine dritte Ebene weiter differenziert wird, findet Eingang in die meisten übergreifend angelegten Erzähltheorien. Im Anschluss an die auf die Ereignisfolge abzielende Unterscheidung des russischen Formalisten Boris Tomaševskij zwischen *fabula* (Fabel) und *sjužet* (Sujet) (vgl. Tomaševskij: Fabel und Sujet) hat Tzvetan Todorov das weiter angelegte Begriffspaar *histoire* (für die erzählte Geschichte) und *discours* (für den Erzähldiskurs) geprägt (vgl. Todorov: *Catégories du récit littéraire*). Diese Unterscheidung übernimmt der im angelsächsischen Raum einflussreiche Erzähltheoretiker Seymour Chatman in seinem *Story and Discourse* betitelten Werk (vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 19–20). Gérard Genette differenziert feiner in *histoire* (Geschichte), *récit* (Erzählung) und *narration* (Narration, d.h. der die Erzählung hervorbringende Erzählakt) (vgl. Genette: *Erzählung*, S. 16–17); daran schließt etwa Shlomith Rimmon-Kenan mit den Begriffen *story*, *text* und *narration* an (vgl. Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction*, S. 3). Wolf Schmid schlägt gar ein Vier-Ebenen-Modell mit der Unterscheidung von 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und 'Präsentation der Erzählung' vor (vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 241–244). Ich verwende im Folgenden großteils die zweiwertige Aufteilung in erzählte Geschichte (*histoire*, *story*) als das 'Was' der Geschichte und Erzähldiskurs (*discours*, *discourse*) als das 'Wie' des Erzählens; ein spezifischer Bezug auf eine der genannten Begrifflichkeiten wird als solcher kenntlich gemacht.

des zwanzigsten Jahrhunderts so besonders interessant macht. Die textnahen Einzellektüren sollen ermöglichen, schlaglichtartig die Produktivität von 'Figuren der Übersetzung' für poetologische Reflexionen zur Darstellung von Personen (und Welt) in Erzähltexten, subjektphilosophische zum Verhältnis von Ich und Sprache(n) in einer Situation der Translingualität und diskurstheoretische zur Frage nach der Sprachmächtigkeit von transkulturellen Mittlergestalten zu beleuchten.

Die analytische Trennung von Dolmetscherfiguren, übersetzerischen Textverfahren und Übersetzung als Denkfigur wird sich in dieser Form nicht im Aufbau der Lektürekapitel widerspiegeln; sie soll jedoch im Schlusskapitel den Vergleich der Lektüren konturieren. Den vier Textlektüre-Kapiteln sind in der Einleitung die Skizzierung des Forschungsstands (I.1), Überlegungen zur Korpuswahl (I.2) sowie theoretische und methodische Grundlagen (I.3) vorgeschaltet. Der Teil der Textlektüren besteht aus vier Kapiteln zu den vier ausgewählten Texten: "Simultan" von Ingeborg Bachmann mit der Simultandolmetscherin Nadja (II.1), *Between* von Christine Brooke-Rose ebenfalls mit einer, diesmal namenlosen, Simultandolmetscherin (II.2), *L'étrange destin de Wangrin* von Amadou Hampaté Bâ mit dem im kolonialen Westafrika dolmetschenden Wangrin (II.3) sowie "Las dos orillas" von Carlos Fuentes mit Jerónimo de Aguilar, der bei der Eroberung Mexikos für Hernan Cortés dolmetscht (II.4). Die Ergebnisse der Einzellektüren werden im Schlusskapitel zusammengeführt und in Hinblick auf die drei Aspekte der 'Figuren der Übersetzung', die Dolmetscherfiguren (III.1), Textverfahren (III.2) und Denkfiguren (III. 3) diskutiert.

Dolmetscher und Übersetzer als literarische Figuren, und allgemeiner die Fiktionalisierung von Übersetzung, erfreuen sich in den letzten Jahren zunehmender Aufmerksamkeit in der wissenschaftlichen Landschaft. Die umfangreichste Auseinandersetzung mit dem Gegenstand hat bisher die Translationswissenschaft unternommen. Seit den 1990er Jahren sind einige translationswissenschaftliche Artikel zu Dolmetscher- und Übersetzerfiguren in der Literatur erschienen.<sup>6</sup> Der brasilianischen Übersetzungstheoretikerin Else Vieira folgend kann, insbesondere in Bezug auf Lateinamerika, von einem '*fictional turn*' in der Übersetzungstheorie gesprochen werden, d.h. dass zunehmend literarische Gestaltungen von Übersetzern und Übersetzungsprozessen für übersetzungstheoretische Überlegungen herangezogen werden.<sup>7</sup> Mit Fokus auf die literarische

---

<sup>6</sup> Diese verstreuten Aufsätze beschränken sich meist auf das Sammeln und Zusammenfassen solcher Darstellungen in literarischen Texten, so etwa Kingscott: *The Literature of Translation*; Bowen: *The Fictional Interpreter and Translator*; McMillan: *Il Traduttore Si Tradisce*; Kurz u.a.: *Fiction and Reality*; später noch Barnett: *The Translator as Hero*.

<sup>7</sup> Vgl. Pagano: *Sources for Translation Theory*, S. 38; Gentzler: *Translation and Identity*, S. 108–110. Beispiele für lateinamerikanische übersetzungstheoretische Studien, die auf Fiktionalisierungen von Übersetzung zurückgreifen, sind Arrojo: *Writing, Interpreting* und Pagano: *Translation as Testimony*. Waismans monographische Studie zu Borges und Übersetzung verbindet einen übersetzungstheoretischen mit einem literaturhistorischen und interpretatorischen Blick (vgl. Waisman: *Borges and Translation*). Über Lateinamerika hinaus sind zu nennen Curran: *The Embedded Translator*; Rao: *L'Étrange destin de Wangrin* sowie im literatur- und kulturwissen-



Porträtierung von DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen wurden zwischen 2005 und 2010 von den Wiener Translationswissenschaftlern Ingrid Kurz und Klaus Kaindl drei Sammelbände herausgegeben.<sup>8</sup> Die dort aufgenommenen Beiträge beschäftigen sich mit der literarischen Darstellung der translatorischen Tätigkeit im Vergleich zur beruflichen Realität und zu translationswissenschaftlichen Erkenntnissen über das Übersetzen und Dolmetschen. Das Interesse richtet sich somit auf die 'Adäquatheit' der Darstellung einer bestimmten Berufsgruppe in der Literatur und ist von der Fragestellung der vorliegenden Arbeit weit entfernt. Methodisch beruhen die Aufsätze meist auf einer stark referentiell ausgerichteten Lesart der Texte, die mehr an der thematischen Behandlung von Dolmetschern und Übersetzern und vor allem deren Abgleich mit der Realität als an der spezifischen Literarizität der Texte und Figuren interessiert ist. Obwohl die Bände dadurch für mein Interesse nur bedingt relevant sind, liefern sie einen Fundus für gut siebenzig Primärtexte zum Thema.<sup>9</sup> Im 2005 erschienenen Band der Zeitschrift *Linguistica Antverpiensia* mit dem Titel *Fictionalising Translation and Multilingualism* steht auch der translationswissenschaftliche Aspekt im Vordergrund, aber es wird stärker nach der narrativen Funktionalisierung von Übersetzung und Übersetzern gefragt.<sup>10</sup> Als bisher größte Arbeit zu Dolmetscherfiguren in der Translationswissenschaft ist im Jahr 2008 die Habilitationsschrift von Dörte Andres unter dem Titel *Dolmetscher als literarische Figuren. Von Identitätsverlust, Dilettantismus und Verrat* erschienen.<sup>11</sup> Andres untersucht die "Imagologie"<sup>12</sup> des Dolmetschers und des Dolmetschens, d.h. das Bild vom Dolmetscher in der Literatur, und kontrastiert es mit dem Selbstbild in der Translationswissenschaft.

Die Literaturwissenschaft zeigt in den letzten Jahren zwar großes Interesse an literarischen Reflexionen von Übersetzung,<sup>13</sup> hat sich bisher aber nur wenig im engeren Sinne mit

---

schaftlichen Kontext Asman: 'Der Satz ist die Mauer'; Bachmann-Medick: Übersetzung im Spannungsfeld und Arbeiten von Sherry Simon (etwa Simon: Gender in Translation, insb. Conclusion; Simon: Translating Montreal, insb. Kap. 2 u. 4).

<sup>8</sup> Kurz/Kaindl (Hg.): Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer; Kaindl/Kurz (Hg.): Helfer, Verräter, Gaukler; Kaindl/Kurz (Hg.): Machtlos, selbstlos, meinungslos. Von den Herausgebern sind an anderer Stelle kurze Überblicksdarstellungen erschienen (Kurz: Dichtung und Wahrheit; Kaindl: Von Fährmännern, Drachen und Killern).

<sup>9</sup> Von den in der vorliegenden Arbeit ausgewählten Texten werden zwei besprochen: Bachmanns "Simultan" (Reinagel: Mehrsprachigkeit als Verlust der Muttersprache) und Bâs *L'étrange destin de Wangrin* (Spitzl: Hüter der Sterne).

<sup>10</sup> Delabastita/Grutman (Hg.): *Fictionalising Translation and Multilingualism*. Hier finden sich Aufsätze zu Fuentes' "Las dos orillas" (Logie: Escena de traducción) und, eingebettet in eine breitere Betrachtung des indigenen Dolmetschers im kolonialisierten Afrika, wieder Bâs *L'étrange destin de Wangrin* (Mopoho: Perception et autoportrait).

<sup>11</sup> Andres: *Dolmetscher als literarische Figuren*. Unter den zwölf von Andres näher betrachteten Werken sind mit *Between* von Brooke-Rose und "Simultan" von Bachmann zwei auch von mir ausgewählte Texte.

<sup>12</sup> Ebd., S. 15.

<sup>13</sup> Als Beispiele seien herausgegriffen: Jullien: In Praise of Mistranslation, die mit Borges als *dem* exemplarischen Autor das schon angesprochene große lateinamerikanische (und übergreifender im Zusammenhang mit postkolonialen Situationen herrschende) Interesse an Phänomenen der Übersetzung illustriert, sowie Koppenfels: Durch die Schrift gehen, der am modernen 'Urtext' der literarischen Darstellung von Übersetzung, Cervantes' *Don Quijote*, schrifttheoretische Überlegungen anstellt. Während Übersetzen, wie in diesen Beispielen, typischerweise als Teilaspekt einer anderen Fragestellung oder der Untersuchung eines einzelnen Autors oder Werks

literarischen Dolmetscher- und Übersetzerfiguren befasst. Der in dieser Hinsicht frühe Beitrag Hans-Martin Gaugers aus dem Jahr 1990 untersucht die Figur des Rüdiger Schildknapp in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) und stellt treffende Beobachtungen zu den im Zusammenhang mit Übersetzerfiguren oft wiederkehrenden Topoi des Dienens, der Unsichtbarkeit, des Scheiterns, des Eroberns und der Frustriertheit an.<sup>14</sup> Zu einer übergreifenden Auseinandersetzung mit Dolmetscher- oder Übersetzerfiguren sind lediglich drei ergiebige Aufsätze zu nennen: John Thiem stellt die These auf, dass Übersetzerfiguren erstmals vermehrt in postmoderner Literatur auftreten, und bespricht die Motive der Übersetzung als Verrat, der Identitätskrise der Sprachmittler und der Grenzverwischung zwischen Autorschaft und Übersetzung.<sup>15</sup> Renate von Bardeleben geht der Vermittlerrolle und der multikulturellen Lebenssituation von Dolmetschern und Übersetzern in Literatur nach;<sup>16</sup> und Sabine Strümper-Krobb untersucht die literarische Darstellung von Translatoren in Hinblick auf die Themen Marginalisierung, Deplatzierung, Manipulation und Machtkonflikte.<sup>17</sup> Von Sabine Strümper-Krobb stammt außerdem die erste literaturwissenschaftliche Monographie zum Thema, die 2009 unter dem Titel *Zwischen den Welten. Die Sichtbarkeit des Übersetzers in der Literatur* erschien.<sup>18</sup> Als zentrale Themenkomplexe der dort untersuchten, überwiegend aus dem späten 20. Jahrhundert sowie aus unterschiedlichen Sprachen und Literaturen stammenden Werke identifiziert Strümper-Krobb Manipulation im Kulturaustausch, Fragen der Identität und metafiktionale Diskurse.<sup>19</sup> Strümper-Krobb geht es letztlich darum, welche Funktion die Übersetzerfiguren für die Aussage der literarischen Texte haben, weshalb sie auch von einer "Instrumentalisierung des Übersetzungsmotivs"<sup>20</sup> spricht. Aufgrund der breiten Anlage der Arbeit mit einem Korpus von fast 50 Texten werden übergreifende thematische Trends aufgezeigt, und die notgedrungen kurzen Darstellungen der einzelnen Texte konzentrieren sich auf eine Charakterisierung der Übersetzerfiguren und eine Einordnung ihrer Funktion bezüglich der genannten Problemfelder. Im Gegensatz dazu richtet sich das Interesse der textnahen Lektüren eines sehr kleinen Korpus in der vorliegenden Arbeit auf die Fragen, inwiefern die Übersetzungsthematik auch auf der Verfahrensebene produktiv gemacht wird und welche Denkmuster der Übersetzung dabei zum Tragen kommen. Ebenfalls mit Konzentration auf wenige Texte befasst sich Christine Wilhems 2010 erschienene literaturwissenschaftliche

---

behandelt wird, rückt Judith Klein es mit der Frage nach der Metaphorik des Übersetzens für Sinnverlust und Tod in der modernen Literatur ins Zentrum eines Überblicksartikels, der aber wenig ergiebig ist (vgl. Klein: Sinzerstörung und Tod).

<sup>14</sup> Vgl. Gauger: Rüdiger Schildknapp.

<sup>15</sup> Vgl. Thiem: Translator as Hero.

<sup>16</sup> Vgl. Bardeleben: The Translator as Mediator and Metaphor.

<sup>17</sup> Vgl. Strümper-Krobb: The Translator in Fiction. Weitere Aufsätze von Strümper-Krobb, die das Thema variieren, werden hier nicht einzeln genannt.

<sup>18</sup> Strümper-Krobb: *Zwischen den Welten*. Sie behandelt in ihrem Korpus von fast 50 Texten zwei der auch hier untersuchten Erzählungen: "Simultan" von Bachmann und "Las dos orillas" von Fuentes.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 7; 26.

<sup>20</sup> Ebd., S. 26.

Dissertationsschrift unter dem Titel *'Traduttore traditore' – Vermittler durch Verrat* mit Übersetzerfiguren bei Jorge Luis Borges, Italo Calvino und Leonardo Sciascia.<sup>21</sup> Sie unterscheidet sich nicht nur durch ihre Textauswahl von der vorliegenden Studie, sondern auch in ihrer zentralen Fragestellung nach der kreativen Umdeutung vorhandener Stereotype des Übersetzers und der darin vorgenommenen Reflexion poststrukturalistischer Theoreme der Literaturtheorie.

In einer nicht spezifisch auf Übersetzerfiguren ausgerichteten Perspektive beschäftigt sich Hans Christian Hagedorn mit "traducción narrada" ("erzählter Übersetzung"), wobei er vier verschiedene Formen ausmacht, in denen Übersetzung in Literatur eingeht: erstens das Verfahren der Pseudoübersetzung, zweitens die thematische Behandlung von Übersetzung, drittens Übersetzung als Element der Figurendarstellung und viertens Übersetzung als Motiv mit symbolischem Wert. Unter dem dritten Problemkomplex behandelt Hagedorn ausführlich Dolmetscher- und Übersetzerfiguren, wobei sein Augenmerk, analog zu anderen Studien, darauf liegt, typische Merkmale dieser Figuren herauszuarbeiten, unter denen sich bekannte Topoi wie Unkreativität, Einsamkeit, schlechte Entlohnung (bei Übersetzern) und Entwurzelung, Kosmopolitismus, in Gefahr Schweben, gute Entlohnung, Manipulationsmacht, Untreue (bei Dolmetschern) finden. Hagedorns Arbeit zeichnet sich besonders dadurch aus, dass sie mit neunzig Werken im Korpus eine enorme Anzahl literarischer Texte zum Thema versammelt.<sup>22</sup> Zum weiteren Feld von Poetologien der Übersetzung in der Literatur bzw. der literarischen Darstellung von Übersetzung wurde kürzlich die Dissertation von Gudrun Rath (*Zwischenzonen. Theorien und Fiktionen des Übersetzens*) publiziert und diejenige von Reinhard Babel (*Translationsfiktionen. Zur Hermeneutik, Poetik und Ethik des Übersetzens*) fertiggestellt. Wie diese Arbeiten zeigen, sind Figuren der Übersetzung nicht nur in der Translationswissenschaft als Vehikel für Überlegungen zur Wahrnehmung des Berufsstands oder für theoretische Entwürfe von Interesse, sondern erfreuen sich auch in der Literaturwissenschaft zunehmender Aufmerksamkeit.

Die vorliegende Arbeit macht sich den Umstand zu Nutze, dass die Bandbreite der literarischen Darstellungen von Dolmetschern und Übersetzern und der dabei dominierenden Stereotype und Topoi schon von anderen Studien aufgezeigt worden ist, und konzentriert sich in einem *close reading* auf vier ausgewählte Texte. Eine komparatistische Studie zu diesen vier Texten liegt bisher nicht vor.<sup>23</sup> Beim hier gewählten Zugriff steht im Gegensatz zu den sonst oft

---

<sup>21</sup> Wilhelm: *Traduttore traditore*.

<sup>22</sup> Vgl. Hagedorn: *La traducción narrada* (Diss.). Der das Verfahren der Pseudoübersetzung behandelnde erste Teil der Dissertation ist veröffentlicht als Hagedorn: *La traducción narrada*. Die weiteren Teile liegen mir in Manuskriptform vor. Von den hier ausgewählten Texten bearbeitet Hagedorn nur Bachmanns Erzählung "Simultan".

<sup>23</sup> Andres stellt "Simultan" und *Between* nebeneinander (vgl. Andres: Dolmetscher als literarische Figuren), Strümper-Krobb "Simultan" und "Las dos orillas" (vgl. Strümper-Krobb: *Zwischen den Welten*). Die weiteren Arbeiten zu den von mir ausgewählten Texten sind meist Einzelbetrachtungen (vgl. Reinagel: Mehrsprachigkeit als Verlust der Muttersprache; Spitzl: Hüter der Sterne; Logie: *Escena de traducción*; Mopoho: *Perception et autoportrait*).

hervorgehobenen Eigenschaften oder Funktionen der Translatorfiguren besonders die Literarizität der Texte im Vordergrund, und es soll aufgezeigt werden, wie Übersetzung hier auf unterschiedlichen Ebenen wirksam wird.

## 2 Dolmetscher in Erzähltexten: Zur Korpuswahl

Die Thematisierung und Darstellung von Übersetzung in Literatur ist nicht neu. Die Fülle und Heterogenität der literarischen Variationen des Übersetzungsthemas sowie das neue Interesse daran, diese zu sammeln, zu vergleichen und zu interpretieren, belegt neben den genannten Forschungsarbeiten etwa eine Anthologie aus dem Jahr 2000, die unterschiedliche Prosatexte und Gedichte aus verschiedenen Epochen und Sprachen (in deutscher Übersetzung) zu diesem Thema versammelt.<sup>24</sup> Schränkt man den Blick auf neuzeitliche narrative Literatur ein, so beginnt schon die Gattung des modernen Romans mit einer Thematisierung von Übersetzung: Im *Don Quijote* von Cervantes (1605/1615) wird die Erzählung als Übersetzung einer arabischen Handschrift ausgegeben. Hier wird, im Rückgriff auf den Topos des gefundenen Manuskripts im Ritterroman,<sup>25</sup> das strukturelle Verfahren der Herausgeberfiktion und seine spezifische Ausprägung der Pseudoübersetzung ausgestellt, das in der Ausformung des Briefromans mit Montesquieus *Lettres Persanes* (1721) im 18. Jahrhundert wieder aufblüht.<sup>26</sup> Eine kurze Betrachtung des cervantischen *Don Quijote* soll exemplifizieren, inwiefern einerseits Grundstrukturen der Übersetzerfigur, die in neueren Texten in den Vordergrund treten, hier schon angelegt sind, und andererseits in späteren Texten eine Verschiebung des Interesses erfolgt ist. 'Übersetzerfigur' verwende ich dabei zunächst als Überbegriff für erzählte Übersetzer und Dolmetscher, da ich keinen von vornherein gegebenen systematischen Unterschied zwischen beiden sehe; die aufgezeigten Figurationen sind nicht unbedingt an eine bestimmte Art der Sprachmittlung – schriftliche oder mündliche, sachliche oder künstlerische, professionelle oder nicht berufliche – gebunden, und die Unterscheidung von Übersetzern und Dolmetschern verläuft entlang unterschiedlicher Bruchstellen, ja oft fallen beide Rollen in einer Figur zusammen.

Der Übersetzer im *Don Quijote* trägt hauptsächlich als strukturelles Element zur Verunklarung des erzählerischen Ursprungs und zur Vorführung einer intertextuellen Konzeption von Erzählen bei, indem er in die Kette von Erzählakten, auf denen der Roman beruht, ein weiteres

---

Weitere Forschungsliteratur zu den einzelnen Texten wird in den jeweiligen Lektürekapiteln gegebenenfalls kurz kontextualisiert; diese konzentriert sich selten auf die Dolmetscherfiguren.

<sup>24</sup> Vgl. Gschwend (Hg.): Turm von Babel. Das Vorhandensein von Darstellungen und Thematisierungen von Übersetzung in literarischen Werken aller Epochen betont besonders Hagedorn, der seine eigene Arbeit mit der Beschränkung auf die moderne westeuropäische Erzählliteratur seit Cervantes immer noch sehr breit anlegt (vgl. Hagedorn: *La traducción narrada*, S. 12).

<sup>25</sup> Vgl. Johnson: *Phantom Pre-texts*, S. 179–185.

<sup>26</sup> Vgl. Cervantes: *Don Quijote*; Montesquieu: *Lettres Persanes*.

Destabilisierungsmoment einfügt. Der Erzähler des *Don Quijote* tritt anfangs als Herausgeber von Schriften nicht näher spezifizierter 'Autoren' auf, denen er die Geschichte des vom vielen Lesen verwirrten Hidalgo aus der Mancha entnimmt.<sup>27</sup> Später wird als anderer erster Verfasser ein arabischer 'Historiker' namens Cide Hamete Benengeli eingeführt, dessen Handschrift der Erzähler zufällig auf dem Markt von Toledo findet. Nicht nur wird die Glaubwürdigkeit dieser Vorlage angezweifelt, indem dem Verfasser unterstellt wird, als Araber einen besonderen Hang zur Lüge zu haben, sondern zudem muss das arabische Manuskript ins Spanische übersetzt werden, womit der Erzähler einen wiederum zufällig aufgefundenen gelehrten Morisken beauftragt – die Übersetzerfigur.<sup>28</sup> Der Akt der Übersetzung wirkt als weitere Vermittlungsebene zusätzlich destabilisierend, was dadurch betont wird, dass der Moriske Kommentare hinzufügt<sup>29</sup> und die Exaktheit seiner Übersetzung vom Erzähler angezweifelt wird.<sup>30</sup> Wie der arabische Verfasser der Handschrift steht der Übersetzer als Angehöriger der muslimischen Minderheit schon aufgrund seiner ethnischen und religiösen Zugehörigkeit unter Generalverdacht – und weist damit auf das Motiv des *traduttore traditore* voraus, des Übersetzers, der schon im Namen den Verrat trägt, welcher sich an der Unübersetzbarkeit des italienischen Sprichworts erweist. In der cervantini-schen Übersetzerfigur kommen das Ausstellen der Textualität des Romans und die Verhandlung des Kulturkonflikts zusammen, wie Koppenfels überzeugend darlegt.<sup>31</sup> Die Bedeutung der Übersetzerfigur für die kulturelle Problematik zeigt Koppenfels an einer zweiten Übersetzerfigur im *Don Quijote* auf, dem in der eingeschobenen Erzählung von der Flucht des spanischen Gefangenen aus Algier eingeführten Renegaten. Als zum Islam konvertierter Christ, der seine Rückkehr nach Spanien und Wiederaufnahme in die katholische Kirche anstrebt, ist er eine höchst zwiespältige und verdächtige Figur, der mit Misstrauen begegnet wird, von deren Übersetzungsleistung aber gleichzeitig das Schicksal des Liebespaares der eingeschobenen Erzählung fundamental abhängt. Zugleich dient auch er einer Reflexion des Erzählprozesses, da er mit seinen Übersetzungen zur Verschriftlichung und Überlieferung der Schatnovelle beiträgt.<sup>32</sup>

Die Übersetzerfiguren im *Don Quijote* lenken die Aufmerksamkeit auf die Gemachtheit, die sprachliche Verfasstheit und die intertextuelle Natur des Textes, kurz, seine Textualität. Gleichzeitig wird schon hier die Ambivalenz der Übersetzer funktionalisiert, um kulturelle Problemlagen zu verhandeln – etwa die Rolle von Muslimen und religiösen 'Überläufern' in einem auf politische, ethnische und religiöse Einheit ausgerichteten Spanien nach der Reconquista. Allerdings bleiben die Übersetzerfiguren nicht nur im Figurenpersonal der erzählten Geschichte

---

<sup>27</sup> Vgl. Cervantes: *Don Quijote* Teil I, S. 71.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 142–144.

<sup>29</sup> Vgl. Cervantes: *Don Quijote* Teil II, S. 73; 249.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 366.

<sup>31</sup> Vgl. Koppenfels: *Durch die Schrift gehen*, S. 256–260.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 248–255.

sondern auch im textuellen Gefüge des Erzähldiskurses am Rande – weshalb sie zwar zentrale Funktionen einnehmen, aber ihre eigene marginale Situation nicht selbst Gegenstand der Reflexion wird. Eine solche Funktionalisierung der Zwiespältigkeit der Übersetzerfiguren und ihres Potenzials für metaliterarische Reflexionen zieht sich durch zahlreiche nachfolgende Texte hindurch. In vielen literarischen Texten des 20. Jahrhunderts sind Übersetzerfiguren zu finden, die ein solches metafiktionales Spiel der Verschiebung von Erzählsprüngen und der Verunsicherung von Authentizitätsansprüchen weiter treiben. Hier sind beispielhaft Erzählungen von Jorge Luis Borges aus den 1930er/40er Jahren und Italo Calvinos Roman *Se una Notte d'Inverno un Viaggiatore* (1979) mit dem Übersetzer-Fälscher Ermes Marana zu nennen.<sup>33</sup> Diese Figuren wurden insbesondere im Licht von poststrukturalistischen Neubestimmungen von Übersetzung, Originalität, Autorschaft und (Inter-)Textualität betrachtet; es sind zwiespältige Übersetzer, die oft statt treuen Übermittlern abtrünnige Plagiatoren sind, die aus ihrer Unsichtbarkeit heraustreten – aber dennoch meist am Rande der Erzählung verbleiben.<sup>34</sup>

Ist die Fiktionalisierung von Übersetzung also keine Erfindung des 20. Jahrhunderts, so kommt sie in diesem doch besonders häufig vor.<sup>35</sup> Dies trifft noch deutlicher für die Figur des Übersetzers und des Dolmetschers zu, die in früheren Texten zwar auftritt,<sup>36</sup> aber erst ab dem

---

<sup>33</sup> Als Erzählungen von Borges sind etwa zu nennen "Pierre Menard, autor del *Quijote*" (1939; dt. "Pierre Menard, Autor des *Quijote*"), "Tema del Traidor y del Héroe" (1944; dt. "Thema des Verräters und des Helden") und "La busca de Averroes" (1949; dt. "Averroes auf der Suche") (alle in Borges: OC I). Die Erzählung "Pierre Menard" wurde wohl am häufigsten in Bezug auf Reflexionen zur Übersetzung untersucht. Ihre Beliebtheit in diesem Zusammenhang zeigt George Steiners Bewertung der Erzählung als "the most acute, most concentrated commentary anyone has offered on the business of translation" (Steiner: *After Babel*, S. 73). Dabei ließe sich darüber streiten, ob Pierre Menard überhaupt als Übersetzer anzusehen ist; aber gerade die außergewöhnliche Konzeption seines Vorhabens, als französischer Symbolist Anfang des 20. Jahrhunderts den *Quijote* von Cervantes wörtlich wiederzuschreiben, macht den Text besonders für poststrukturalistische Reflexionen zu Intertextualität, Autorschaft und Lektüre sehr produktiv (exemplarisch sei genannt Petrilli: *Borges and translation*). Christine Wilhelm beschäftigt sich mit diesem Themenfeld und liest außerdem Baltasar Espinosa in "El Evangelio según Marcos" (1970; dt. "Das Evangelium nach Markus") als Übersetzer (vgl. Wilhelm: *Traduttore traditore*).

<sup>34</sup> Die marginale Position der Übersetzer wird in manchen Texten vorgeführt, indem sie nur in Anmerkungen oder Fußnoten zu Wort kommen. Vgl. etwa Walsh: *Nota al pie*, wo die Fußnoten des Übersetzers im Verlauf der Erzählung so anschwellen, dass sie am Ende die Stelle des Haupttextes einnehmen und der Übersetzer zum Autor wird. In der deutschen Übersetzung von Gilbert Adairs *And Then There Was No One* mischt sich der Übersetzer Jochen Schimmang, der wie der Autor selbst als Romanfigur vorkommt, in das u.a. in Fußnoten ausgetragene metafiktionale Spiel des Autor-Erzählers ein, indem er eigene Fußnoten hinzufügt (vgl. Adair: *Und dann gab's keinen mehr*). In einem Roman von Peter Manseau erzählen die "Translator's Notes" des Übersetzers der fiktiven Memoiren von Itsik Malpesh, die als kurze Kapitel zwischen die Kapitel der fiktiven Autobiographie eingeschoben sind, eine zweite Geschichte, die sich mit der der Memoiren verwickelt (vgl. Manseau: *Songs*).

<sup>35</sup> Etwa Hagedorn und Gschwend führen neben dem *Don Quijote* zwar weitere Texte aus allen nachfolgenden Jahrhunderten auf, davon stammt allerdings die Mehrzahl aus dem 20. Jahrhundert und besonders aus dessen letztem Drittel (vgl. Hagedorn: *La traducción narrada* Diss.; Gschwend, Ragni Maria (Hg.): *Turm von Babel*).

<sup>36</sup> Auch in den *Lettres Persanes* erscheint, unabhängig von der Pseudoübersetzungsstruktur des Romans, kurz eine Übersetzerfigur. Der seit zwanzig Jahren als Übersetzer arbeitende 'Gelehrte' erntet auf die stolze Ankündigung seiner Neuübersetzung von Horaz die erstaunte Reaktion eines 'Geometers': "Quoi! Monsieur, [...] il y a vingt ans que vous ne pensez pas? Vous parlez pour les autres, et ils pensent pour vous?" (Montesquieu: *Lettres Persanes*, S. 319–320; dt. Montesquieu: *Persische Briefe*, S. 236: "Wie, Monsieur? [...] Seit zwanzig Jahren schon haben Sie das Denken aufgegeben? Sie sprechen für die anderen, und diese denken für Sie?"). In dieser Randepisode findet sich schon der später grundlegende Topos des Übersetzers ohne eigene Gedanken und ohne eigene Stimme.

letzten Drittel des 20. Jahrhunderts und noch einmal verstärkt seit den 1990er Jahren als Protagonist, Perspektivfigur oder Erzähler ins Zentrum der Aufmerksamkeit gelangt.<sup>37</sup> Grob gesagt hat eine Verschiebung des literarischen Blicks auf Übersetzerfiguren stattgefunden: Dort, wo Übersetzer und Dolmetscher zu Protagonisten von Erzähltexten werden, nimmt eine Problematisierung ihrer inhärenten Ambivalenz sowie ihrer sprachlichen, kulturellen und diskursiven Zwischenposition zu. Stand zunächst ihre Funktionalisierung für metaliterarische Reflexionen im Vordergrund, richtet sich der Blick nun stärker auf Dolmetscher und Übersetzer als Figurierung für das Individuum in einer (post-)modernen, mobilen, virtualisierten, transkulturellen Gegenwart. Dies mag auch der Zunahme von literarischen Dolmetscherfiguren geschuldet sein, die aufgrund ihrer Tätigkeit weniger metaliterarisches Potenzial haben und stärker zur Reflexion kultureller Problemlagen einladen als Übersetzerfiguren. Auf diesen Aspekt von Dolmetschern weist Michael Cronin in seinem Plädoyer für eine kulturtheoretische Wende in der Dolmetschwissenschaft hin:

Interpreters are, by definition, those that cross linguistic and cultural boundaries; [...] boundaries of gender, class, nationality, and ethnicity. [...] Interpreters thus become recurring objects of ambivalence, in-between figures, loathed and admired, privileged and despised. Like the monstrous, they inspire awe and alienation.<sup>38</sup>

Die gegenwärtige Konjunktur von Dolmetschern und Übersetzern in der Literatur ist symptomatisch für die Bedeutung von Figuren der Übersetzung und Transgression in der heutigen 'Weltliteratur', wie sie Homi K. Bhabha tentativ verortet: "transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees – these border and frontier conditions – may be the terrains of world literature."<sup>39</sup> Als Figuren des 'Dritten'<sup>40</sup> gewähren Übersetzerfiguren einen Blick in den Zwischenraum, in dem sie wirken: zwischen einer Sprache und der anderen, einer Kultur und der anderen, zwischen Vertrauen und Verdächtigung, Dienstbarkeit und Machtposition, zwischen Autor und Leser, Freund und Feind, Fremdem und Eigenem. Sie sind somit an einem Angelpunkt positioniert, von dem aus solche Dichotomien dekonstruiert werden können.

Dies ist freilich eine perspektivierte Zuspitzung der Funktionalisierung von Übersetzerfiguren in Erzählliteratur. Unter der großen Zahl von Texten, von der wiederholt die Rede war, sind viele, in denen Übersetzerfiguren eine weit weniger produktive und ambivalente Rolle spielen. Die gleichen Topoi, die andere Texte produktiv machen, erstarren hier zu Klischees. Dies soll nur an einem Beispiel kurz illustriert werden; viele dieser Texte werden ausführlich in den

---

<sup>37</sup> Die starke Zunahme der Präsenz von Übersetzern und Dolmetschern in der Literatur, die immer öfter nicht nur Neben- sondern auch Hauptfiguren sind, spätestens seit der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts und immer mehr zur Jahrtausendwende hin und über diese hinaus konstatieren auch Bardeleben: *The Translator as Mediator and Metaphor*, S. 327; Prunč: *Zwischen Welten und Werten*, S. 153; Simon: *Translating Montreal*, S. 144; Andres: *Dolmetscher als literarische Figuren*, S. 17–19; Kaindl: *Von Fährmännern, Drachen und Killern*, S. 53.

<sup>38</sup> Cronin: *The Empire Talks Back*, S. 53–55.

<sup>39</sup> Bhabha: *Introduction*, S. 17.

<sup>40</sup> Vgl. Breger/Döring: *Einleitung in Figuren der/des Dritten*, S. 2.

genannten Forschungsarbeiten besprochen. In ihrem Roman *The Interpreter* wartet Suzanne Glass mit zahlreichen Topoi auf, die im Zusammenhang mit Übersetzerfiguren häufig wiederkehren. Aufhänger für die der Liebesgeschichte untergelegte Kriminalhandlung ist, dass die Dolmetscherin Dominique versehentlich eine Insiderinformation über einen medizinwissenschaftlichen Skandal mithört, was sie einem moralischen Konflikt zwischen ihrer beruflichen Verschwiegenheitspflicht als Dolmetscherin und ihrer ethischen Verpflichtung, das Wissen öffentlich zu machen, aussetzt.<sup>41</sup> Dolmetschen wird dabei als rein vermittelnde, unkreative, automatistische Arbeit mit den Metaphern der Übersetzungsmaschine und des Wiederkäuens beschrieben; die Dolmetscherin spricht keine eigenen Worte und verliert ihr Selbst in der Identifikation mit dem Sprecher. Ihre *déformation professionnelle* lässt sie noch nach dem Ende des Arbeitstages fremde Stimmen unwillkürlich in ihrem Kopf weiterübersetzen.<sup>42</sup> Als 'Wanderin zwischen den Welten' bewegt sie sich mühelos zwischen Sprachen und Kulturen und kommt konfliktfrei ihrer Vermittlerrolle nach; die Themen Entwurzelung durch Mehrsprachigkeit und Heimatlosigkeit durch Migration werden klischeehaft in Bezug auf andere Romanfiguren angeschnitten.<sup>43</sup> Die Lösung ihres moralischen Dilemmas geht schließlich mit einer Identitätsfindung einher, die als Wortergreifung im wörtlichen Sinne inszeniert wird: Indem sie ihren Dolmetschberuf aufgibt, findet sie als Radiomoderatorin in der Veröffentlichung der Insiderinformation 'ihre eigene Stimme'.<sup>44</sup> Der Roman wirft damit eine eindimensionale Sicht auf die passive, identitätslose, vermittelnde Dolmetscherin, die zum Klischee erstarrt ist.<sup>45</sup> Dabei muss der Dolmetscher nicht unbedingt zwielichtig und verräterisch sein, um als Figur der Übersetzung produktiv gemacht zu werden.

---

<sup>41</sup> Aufgrund ihrer Rolle als Geheimnisträger werden Dolmetscher- und Übersetzerfiguren oft zu Vehikeln für Kriminalhandlungen, etwa in: Frayn: *The Russian Interpreter*; Schlink: *Gordische Schleife*; Davidson: *The Greek Interpreter*; Le Carré: *Mission Song*. Komplexere Verknüpfungen von Dolmetscherfiguren mit im weiteren Sinne detektivischen bzw. analytischen Handlungen, in denen die Problematik der Neutralität und Zwischenposition der Dolmetscherin (Kim) bzw. des Erzählen- und Wissen-Könnens (Marías) verhandelt werden, bieten Kim: *The Interpreter*; Marías: *Corazón tan blanco*.

<sup>42</sup> Das Dolmetschen als Automatismus (Lessing: *Summer*), der Verlust der Stimme (Marshall: *Tongue-Tied*) und die *déformation professionnelle* (Marías: *Corazón tan blanco*) sind wiederkehrende Motive, die häufig dazu dienen, eine Krise und Entwicklung der Dolmetscherfigur darzustellen.

<sup>43</sup> Übersetzerfiguren sind oft Migrantenfiguren; dabei dient Migration ähnlich wie in Glass' Roman manchmal nur der Hintergrundkolorierung der erzählten Welt (vgl. etwa Just: *The Translator*). Zum zentralen Problem wird sie etwa in Kims Roman über eine junge koreanische Einwanderin in New York (vgl. Kim: *The Interpreter*), in Moras Roman über einen osteuropäischen Migranten in einer deutschen Großstadt (vgl. Mora: *Alle Tage*) und in Marshalls Roman über eine Dolmetscherin deutsch-jüdischer Herkunft und deren späterer Auseinandersetzung mit ihrer von Krankheit, Emigration und Verlust der Familie geprägten Vergangenheit (vgl. Marshall: *Tongue-Tied*). In anderen Texten eröffnen Übersetzer- und Dolmetscherfiguren mit ihrem fremden/anderen Blick ungewöhnliche Perspektiven, z.B. auf infolge von erzwungener Emigration zustande gekommene komplexe Identitätskonstellationen. So der junge amerikanische Katholik, der in Manseaus Roman die Memoiren eines alten russisch-amerikanischen Juden übersetzt (vgl. Manseau: *Songs*), und der ukrainische, des Englischen kaum mächtige Laiendolmetscher, der einen jungen jüdischen Amerikaner bei dessen Suche nach seiner Familiengeschichte begleitet (vgl. Foer: *Everything is Illuminated*).

<sup>44</sup> Vgl. meine kurze, thematisch orientierte Besprechung des Textes in Schopohl: *Interpreten der Globalisierung*.

<sup>45</sup> Diese Bewertung bleibt unberührt davon, dass die Darstellung der Details des Dolmetscherberufes durchweg korrekt erfolgt – was unter der Voraussetzung eines anderen Lektüreinteresses als "erfreulich" (Kurz: *Das Gelübde der Verschwiegenheit*, S. 147) bewertet werden mag, wie es Kurz in ihrem Abgleich des Romans mit der Berufsrealität tut (vgl. ebd., S. 145–147).



Die von mir ausgewählten Texte belegen dies. Die vier Texte können nach Anlage und Situierung der jeweiligen Dolmetscherfigur grob in zwei Paare eingeteilt werden. Auf der einen Seite die Erzählung "Simultan" der österreichischen Autorin Ingeborg Bachmann (1968/72) und der Roman *Between* der britischen Autorin Christine Brooke-Rose (1968), auf der anderen Seite der Roman *L'étrange destin de Wangrin* des malischen Autors Amadou Hampaté Bâ (1973) und die Erzählung "Las dos orillas" des mexikanischen Autors Carlos Fuentes (1993). "Simultan" und *Between* operieren, wie der Roman von Glass, mit dem Topos der Konferenzdolmetscherin als unsichtbarer Übersetzungsmaschine, aber gehen ganz anders damit um. Hier geht es um Fragen der (weiblichen) Subjektbildung in einem Kontext der Mehrsprachigkeit, die aber nicht in eine 'Identitätsfindung' und eine Tilgung von Ambivalenzen, sondern ganz im Gegenteil in deren Aufzeigen und Aushandeln mündet. *Wangrin* und "Las dos orillas" behandeln koloniale Konfliktsituationen und spielen mit dem Topos des Dolmetschers als Manipulator, wobei Fragen der Diskursherrschaft, Definitionsmacht und Wortergreifung zentral sind. Für die Auswahl der Texte für die vorliegende Studie war also eine grundsätzliche Ambivalenz und Produktivität der Dolmetscherfiguren ein entscheidendes Kriterium. Texte, die Dolmetschen und Übersetzen lediglich als Beiwerk, zur Ausstaffierung oder als Vehikel der Handlung einsetzen, wurden ausgeschlossen. Hingegen wurden solche Texte gewählt, in denen der Dolmetscher als ambivalente Figur in einem Zwischenraum oder als eigentlich marginale Figur mitten im Zentrum erscheint und Figuren der Übersetzung auch auf der Ebene der Textualität und der Sinnbildung katalysiert. An den Dolmetscherfiguren interessiert hier gerade die Tatsache, dass sie als literarische Figuren im Gegensatz zu lebensweltlichen Personen nur über ihre sprachliche Verfasstheit zugänglich sind, und dass über das Sprachbewusstsein der Figuren auf thematischer Ebene die Aufmerksamkeit auf die Sprachlichkeit des Textes selbst gelenkt wird. Die Konzentration auf Dolmetscher (und der Ausschluss von Übersetzern im engeren Sinne) hatte mehrere Gründe: Zum einen erscheinen Dolmetscher für eine Untersuchung als Figuren geeigneter, weil sie in der Präsenz ihrer Übersetzungstätigkeit unmittelbar zwischen mehreren Parteien stehen; das Paradox ihrer gleichzeitigen Unsichtbarkeit und Machtposition wird hiermit deutlicher als bei einem einsam arbeitenden Übersetzer. Zum anderen bietet die Spannung zwischen der Mündlichkeit des Dolmetschens und der Schriftlichkeit der Texte das Potenzial zur Reflexion von Stimme und Schrift und somit Präsenz und Absenz oder Überlagerungen von Sprechern und Schreibern.

Es mag paradox erscheinen, einerseits eine Einschränkung auf Dolmetscher vorzunehmen und andererseits die Fragestellung wieder auf Figuren der Übersetzung über die Dolmetscherfiguren als Teil der erzählten Geschichte hinaus auszuweiten. Doch durch diese Gegenbewegung wird zweierlei ermöglicht: Erstens kann die Frage nach Übersetzung in der Literatur durch die Dolmetscherfiguren konkret verankert werden, so dass sie immer wieder rückgebunden

werden kann und der Gefahr entgegengewirkt wird, dass der Begriff zu sehr ausgeweitet wird. Zweitens bleibt die Betrachtung der Dolmetscherfiguren nicht in einer referentiellen Lesart oder einer Allegorisierung stecken, sondern sie kann für weitere Fragestellungen nach Übersetzung fruchtbar gemacht werden.

### 3 Figuren der Übersetzung: Begriffsklärung und methodische Vorbemerkungen

Die Formulierung 'Figuren der Übersetzung' wird in einem dreifachen, teils engeren, teils weiteren, teils wörtlicheren, teils bildlicheren Sinn verwendet. Wie oben erläutert, sollen darunter erstens die Dolmetscherfiguren selbst gefasst werden, im Sinne des erzähltheoretischen Terminus der Figuren als Personal eines Textes; zweitens die übersetzerischen Textverfahren, im Sinne des rhetorischen Terminus der Figuren als besondere Formung der Rede; und drittens das interpretatorische Leitkonzept der Übersetzung, im Sinne der Metapher der Denkfigur als bildlich-theoretische Konzeptualisierung.

Diese dreifache Verwendungsweise verdankt sich der Vielfältigkeit des deutschen Wortes Figur. Sie kann aus den im Grimmschen Wörterbuch angegebenen Bedeutungen hergeleitet werden, das unterscheidet:

- 1) *vor allem, wie mhd., die menschliche gestalt und erscheinung [...] man sagt figur machen, spielen, rolle spielen [...] 2) die figuren eines gemählde, im gegensatz zur landschaft; ausgehaune, geschnitzte figuren; die figuren des schachspiels; figuren im kartenspiel [...] 3) figur, in abstractem, philosophischem sinn [...] 4) grammatische figuren, ungewöhnliche, aber gestattete ausdrucksweisen; rednerische figuren, bilder und wendungen, die sich der redende erlaubt; figuren in der tonkunst, im tanz, änderungen, abweichungen im ton und gang. geometrische figuren sind aber zeichenhafte, bestimmte formen [...].*<sup>46</sup>

Wenn man die Bedeutung von Figur als menschliche Gestalt und Erscheinung als wörtlichste ansieht, sind meine drei Verwendungsweisen aus den übertragenen Definitionen ableitbar. Zusammen mit der noch unter 1) gefassten Nebenbedeutung des 'Figur-Machens' und 'Rolle-Spielens' ist es von den Figuren eines Gemäldes und den Spielfiguren (2) nur ein kleiner Sprung zum narratologischen Terminus der Figur als handelnde Person in einer Erzählung;<sup>47</sup> dabei entspricht die erste Schattierung, die Figur eines Gemäldes, dem Abbildcharakter der erzählten Figur und die zweite, die Spielfigur, ihrer Funktion als Aktant in der Handlung. Die Grimmsche Explikation als philosophische Figur (3), deren Verwendungen u.a. als "*bild, symbol oder wahrzeichen*" (bei Jakob Böhme) oder als "*typen, formen der schlüsse*" (bei Kant) konkretisiert werden, weist voraus auf die

---

<sup>46</sup> Vgl. Grimm: Figur (Erstfassung). Ich zitiere hier absichtlich die Erstfassung, da diese für meine Zwecke fruchtbarer ist; diesen Anachronismus halte ich für legitim, da ich keine strenge Definition, sondern eine im Rahmen meiner Arbeit operationalisierbare Bestimmung des Begriffs der Figur verfolge. Die Neubearbeitung führt in einer anderen Anordnung die entsprechenden Bedeutungen auf, wobei sie die für mein Konzept der 'Denkfiguren' wichtige Facette der philosophischen oder epistemologischen Figur fallengelassen hat; zusätzlich aufgenommen wurde die Bedeutung von Figur als theologische Vorausdeutung und szenische Darstellung einer solchen (vgl. Grimm: Figur (Neubearbeitung)), die auch Auerbach anführt (vgl. Auerbach: *Figura*, S. 450–451 u. 474–475).

<sup>47</sup> Laut dem *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* ist diese dramaturgische Wortverwendung spätestens seit der Goethezeit etabliert (vgl. Platz-Waury: *Figur*, S. 587).

Metapher der Denkfigur, die derzeit in den Geisteswissenschaften Konjunktur hat.<sup>48</sup> Dabei zeigen sich in den zwei genannten Verwendungsweisen zwei Eigenschaften des Figurbegriffs, die diesen besonders nutzbar machen: Er kann einerseits die bildliche Konkretisierung abstrakter Vorstellungen (Bild, Symbol, Wahrzeichen) fassen und andererseits eine Denkbewegung (Schlüsse) ausdrücken. Die Bedeutung als grammatische und rednerische Figuren (4) deckt sich am stärksten mit einer der Verwendungsweisen in dieser Arbeit: derjenigen als Textverfahren, die die rhetorische Seite der Texte betrifft. Allerdings wird die Bedeutung auf textuelle und erzählerische Verfahren in einem allgemeineren Sinn ausgedehnt, als ihn der Begriff der rhetorischen Figur hat. Insgesamt ist zu bemerken, dass bei allen unter (4) aufgeführten Figuren außer den geometrischen der Abweichungscharakter hervorgehoben wird; dieser wird bei den zu betrachtenden Textverfahren ebenfalls eine Rolle spielen.

Das Wort Figur ist in seinen Bedeutungen und Verwendungsmöglichkeiten also äußerst wandelbar, wie sich schon in seinem lateinischen Ursprung *figura* zeigt. Dessen Facettenreichtum wurde von Erich Auerbach in seinem bekannten Aufsatz "Figura" erhellend beschrieben und belegt.<sup>49</sup> Hier finden sich für die oben ausgeführten und von mir verwendeten Bedeutungen zwar nicht immer exakte Entsprechungen, aber sie scheinen schon im lateinischen Wort angelegt. Als Grundbedeutung nennt Auerbach diejenige als "plastisches Gebilde"<sup>50</sup>, von der sich das Wort bald in Richtung "äußere Erscheinung" und "Umriss"<sup>51</sup> loszulösen beginnt. Diese grundlegenden Bedeutungen entsprechen in etwa der von den Brüdern Grimm aufgeführten ersten Bedeutung als "*menschliche gestalt und erscheinung*"<sup>52</sup>, wobei hier eine Einschränkung von dem gleichermaßen auf Lebewesen und Gegenstände bezogenen lateinischen Wort<sup>53</sup> auf den Menschen stattgefunden hat. *Figura* breitete sich in die Richtung von "Statue", "Bild" und "Porträt"<sup>54</sup> aus, was der Grimmschen Bedeutung 2) entspricht, auf der der narratologische Terminus der Figur beruht. Daneben erlangte *figura* bald die wesentlich abstraktere Bedeutung der "grammatischen, rhetorischen, logischen, mathematischen Form, ja später auch der musikalischen und choreographischen"<sup>55</sup>; diese finden sich bei Grimm in den Bedeutungen 3) und 4) und von ihnen leiten sich meine

<sup>48</sup> Vgl. den Bericht zur Tagung "Was sind Denkfiguren? Figurationen unbegrifflichen Denkens in Metaphern, Diagrammen und Kritzeleien" im Februar 2011 (Friedrich: Tagungsbericht Denkfiguren). Vgl. auch die Zunahme geisteswissenschaftlicher Schriften, die Denkfiguren im Titel führen; es seien nur zwei Beispiele herausgegriffen: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne* (vgl. Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung), *Die schöne Seele als Denkfigur. Zur Semantik von Gewissen und Geschmack bei Rousseau, Wieland, Schiller, Goethe* (vgl. Wokalek: Schöne Seele).

<sup>49</sup> Vgl. Auerbach: *Figura*. Dabei ist hier der erste Teil des Aufsatzes zur Wortgeschichte von *figura* bei lateinischen Autoren von Terenz bis Quintilian relevant (S. 436–450) und weniger die den Großteil des Aufsatzes einnehmenden Ausführungen zur *figura* als Realprophetie bei den Kirchenvätern, zur Figuraldeutung und zur Figuraldarstellung im Mittelalter.

<sup>50</sup> Ebd., S. 436.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Grimm: *Figur* (Erstfassung), Sp. 1630.

<sup>53</sup> Vgl. Auerbach: *Figura*, S. 437.

<sup>54</sup> Ebd., S. 440.

<sup>55</sup> Ebd., S. 439.

Verwendung für Textverfahren und die Metapher der Denkfigur ab. Die Verwendungsweise von *figura* als rhetorische Figur erläutert Auerbach ausführlich an Quintilians *Institutio oratoria*<sup>56</sup> und weist dabei auf die schwierige Unterscheidung zwischen Tropen und Figuren hin sowie darauf, dass *figura* im späteren Sprachgebrauch meist als Überbegriff für Tropen und Figuren i.e.S. verwendet wurde.<sup>57</sup> Bemerkenswerterweise schreibt Auerbach in seiner Paraphrase Quintilians: "Im Grunde sei jede Rede eine Formung, eine Figur [...]" und deutet damit auf den grundsätzlich rhetorischen Charakter jeder sprachlichen Äußerung hin, der in den folgenden Lektüren immer wieder zur Sprache kommen wird. Besonders relevant für meine Zwecke ist außerdem Auerbachs anfängliche Bemerkung zur ungewöhnlichen Ableitung von *figura* aus dem Wortstamm (statt aus dem Supinum), in der sich "etwas Lebend-Bewegtes, Unvollendetes und Spielendes"<sup>58</sup> ausdrücke. Dies trifft den Charakter des Wortes *figura* genauso wie den des deutschen Lehnwortes Figur. Das lateinische *figura*, das in etwa für das griechische *σχῆμα* (*schéma*) eintritt, habe dessen "Element der Bewegung und Verwandlung"<sup>59</sup> noch ausgebaut. Über Ovids Verwendung des Wortes sagt Auerbach: "Überall erscheint bei ihm *figura* bewegt, wandelbar, vielfältig und zu Täuschung geneigt."<sup>60</sup> Dieses dynamische Element werde ich im Folgenden auch in Bezug auf das Wort Figur betonen, das in keiner der beschriebenen Verwendungsweisen als festes Schema<sup>61</sup> verstanden werden soll, sondern dem ein Element von Bewegung und Wandelbarkeit inhärent ist.<sup>62</sup>

Die dreifache Verwendung der Wortfolge 'Figuren der Übersetzung' beruht freilich auf einem Spiel mit dem Wort Figur, das so in anderen Sprachen nicht möglich ist. Dies liegt zu einem großen Teil daran, dass sich in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft der Terminus Figur für die Bezeichnung von literarisch dargestellten Personen,<sup>63</sup> von dem die lebensweltliche Person unterschieden werden kann, durchgesetzt hat. In anderen Sprachen, etwa denen der hier

<sup>56</sup> Vgl. ebd., S. 447–449.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 448. Die im Deutschen oft mit 'Gedankenfiguren' wiedergegebenen *figurae sententiarum* als Unterkategorie der Figuren i.e.S. (Auerbach nennt sie "solche, die den Inhalt [...] betreffen", ebd.) haben dabei wenig mit dem zu tun, was ich Denkfiguren nenne.

<sup>58</sup> Ebd., S. 436.

<sup>59</sup> Ebd., S. 440.

<sup>60</sup> Ebd., S. 445.

<sup>61</sup> Auerbach weist darauf hin, dass das deutsche Fremdwort Schema wesentlich unbewegter ist als das griechische *σχῆμα* (*schéma*), da *σχῆματα* (*schemata*) etwa bei Aristoteles die mimischen Gesten der Schauspieler bezeichneten (vgl. ebd., S. 440).

<sup>62</sup> Dieses Element betonen auch Brandl-Risi, Ernst und Wagner in ihrem Sammelband "Figuration" aus dem Jahr 2000, in dem sie die "Defiguration der Figur" (Brandl-Risi/Ernst/Wagner: Prolog der Figuration, S. 14) fordern. Sie setzten dafür dem Figur-Begriff den Terminus "Figuration" entgegen, den sie "als Dynamisierung, Potential oder Transformation" (ebd., S. 17) verstanden wissen wollen. Diese neue Begriffsprägung ist m.E. jedoch nicht nötig, wenn der Begriff Figur, wie gezeigt, schon dynamisch gedacht wird.

<sup>63</sup> In dieser Mini-Explikation des narratologischen Terminus Figur stecken mimetische Vorannahmen, die sich aufgrund der Kürze der Formulierung nicht vermeiden lassen, derer ich mir aber bewusst bin. Gerade solche Vorannahmen sollen mit der Bezeichnung Figur möglichst ausgeschaltet werden, denn sie ist gegenüber anderen Begriffen wie Held (und Anti-Held), Protagonist (und Antagonist), Charakter (und Typus) vergleichsweise neutral; außerdem unterscheidet sie die Figur im literarischen Text deutlich von der Person in der Lebenswelt. Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* führt für diese Bedeutung von Figur die Explikation "[f]iktive Gestalt in einem dramatischen, narrativen oder auch lyrischen Text (z. B. Rollengedicht, Ballade)" an (Platz-Waury: Figur, S. 587).

behandelten Texte, finden sich Termini für die literarische Figur, mit denen diese Wortspielerei nicht durchzuführen wäre: im Französischen *personnage*, im Spanischen *personaje* und im Englischen *character*.<sup>64</sup> Dies relativiert den Stellenwert dieser Dreierfigur, die zwar für die vorliegende Arbeit interpretationsleitend ist, aber keinerlei Anspruch auf theoretische Verallgemeinerbarkeit erhebt. Sie illustriert dennoch das Hauptanliegen dieser Studie: Die Betrachtung von literarischen Figuren als Elemente der erzählten Geschichte soll mit der Betrachtung der Textverfahren, die diese Figuren erst hervorbringen, und der thematischen Konzeptualisierungen, an denen die Figuren zentral beteiligt sind, verknüpft werden.

Dieser Zugang zum Gegenstand der Dolmetscherfiguren in Erzählliteratur kann durch einen Blick auf die Erzähltheorie zur Figur weiter erhellt werden. Obwohl in der Literaturwissenschaft Einigkeit darüber besteht, dass die Figur in narrativen Fiktionen eine zentrale Rolle einnimmt, gibt es keinen Konsens darüber, wie die Figur erzähltheoretisch zu beschreiben ist und mit welchen Analyseverfahren sie am besten erfasst werden kann. Einen relevanten Versuch, die disparate Forschung zu einem einheitlichen und praktikablen Figurenmodell zu integrieren, unternimmt Fotis Jannidis mit seiner Studie *Figur und Person*.<sup>65</sup> Jannidis gelangt aufgrund eines inferenzbasierten Modells narrativer Kommunikation<sup>66</sup> zu einer Auffassung der Figur als konzeptueller Einheit, genauer als "mentales Modell eines Modell-Lesers"<sup>67</sup>. Ausgehend von diesem Konzept können Figureninformationen, Charakterisierung, Handlungsmotivierung und Steuerung der Lesereinstellung analysiert werden.<sup>68</sup> Die Vergabe der Figureninformationen auf der Ebene der Darstellung (*discours*) wird dabei von den daraus hergeleiteten figurenbezogenen Tatsachen auf der Ebene der erzählten Welt (*histoire*) unterschieden.<sup>69</sup> Diese Unterscheidung führt dazu, dass

---

<sup>64</sup> Aufgrund seiner Polysemie lässt sich mit der englischen Figurbezeichnung *character* ähnlich wortspielerisch umgehen, was Joel Weinsheimer ausführlich tut, indem er insbesondere auf die Bedeutung von *character* als Schriftzeichen zurückgreift, um seine These von der ausschließlichen Textualität von Figuren zu stützen (vgl. Weinsheimer: *Theory of Character*).

<sup>65</sup> Vgl. Jannidis: *Figur und Person*. Wertvoll ist alleine schon der perspektivierte Forschungsüberblick, den Jannidis über die stark mit allgemeinen literaturtheoretischen und narratologischen Problemen verknüpfte Auseinandersetzung mit der Figur gibt (vgl. ebd., S. 85–108; 151–184).

<sup>66</sup> Die damit einhergehende Betonung der Dynamik von Zeichenprozessen, auch bei der Rekonstruktion einer Figur durch den Leser, ist ein entscheidender Vorteil gegenüber anderen Figurentheorien, die auf codebasierten Modellen narrativer Kommunikation beruhen.

<sup>67</sup> Jannidis: *Figur und Person*, S. 11.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., insb. S. 197–235.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 198. Im Folgenden hält Jannidis diese Trennung von Figureninformation (*discours*) und figurenbezogenen Tatsachen (*histoire*), an die eine weitere Unterscheidung zwischen Zuschreibung (von Figureninformationen) und Bindung (von figurenbezogenen Tatsachen) an die Figur angeknüpft wird, terminologisch nicht streng durch. In einem späteren Artikel, in dem das hier entworfene Modell zusammengefasst, leicht modifiziert und klarifiziert wird, wird die Unterscheidung jedoch deutlicher, indem Jannidis das in der Monographie verwirrend bezeichnete "Modell zur Beschreibung von Figureninformationen" (ebd., S. 201) in "Modell zur Beschreibung von figurenbezogenen Tatsachen" (Jannidis: *Zur Erzähltheorie der Figur*, S. 21) umbenennt und deutlich auf figurenbezogene Tatsachen bezieht. Dennoch zeigt diese terminologische Verschleifung, dass die strenge Unterscheidung von *discours* und *histoire*, wie sie Jannidis' Theorie zugrundeliegt, problematisch und nicht unbedingt zielführend ist.

Jannidis die Figur ganz auf der Ebene der *histoire* verortet.<sup>70</sup> Das bedeutet aber auch, dass sein Modell die Figur als Signifikat sieht<sup>71</sup> und damit die Zeichenstrukturen des *discours* als auf dieses Signifikat der Figur hin verrechenbare Signifikanten. Eine damit vorausgesetzte auf den Informationsgehalt gerichtete Lektürehaltung trägt bis zu einem gewissen Grad natürlich immer und ist auch Teil eines jeden Textverstehens – aber sie vernachlässigt das spezifische Potenzial gerade solcher literarischer Texte, in denen die Aufmerksamkeit auf die Textoberfläche selbst und auf die Performativität von Sprache, also auf die Brüche in der Bedeutungskonstitution, gerichtet wird. Das andere Extrem bilden einige poststrukturalistische Theorien zur Figur, die diese, insb. in Anschluss an Barthes, völlig auf ihre Textualität zurückzuführen versuchen; ein gutes Beispiel ist diejenige von Joel Weinsheimer, der sich von einem "mimetic criticism" absetzt: "Once it is admitted that characters are not persons, they are absorbed into text. [...] In semiotic criticism, characters dissolve and only text remains."<sup>72</sup> Beide Ansätze greifen meines Erachtens zu kurz: Eine ganz auf die Konstitution der Figur als Element der *histoire* fokussierte Lektüre führt als solche nicht weit, wenn es nur um die 'Rekonstruktion' von Erzähltem geht; wird die Figur andererseits als völlig in der sie konstituierenden Textualität aufgehend aufgefasst, gelangt man auch hier in eine Sackgasse, da man keinerlei Aussagen mehr über die Figur treffen kann, die es ja demnach nicht gibt.<sup>73</sup>

Worauf es mir besonders ankommt, sind die unauflösbaren Spannungen zwischen der Figur und ihrer Textualität, die erst die spezifische Literarizität eines Textes ausmachen. Und erst unter Berücksichtigung dieser Spannungen als genuinem Aussagemodus von Literatur ist eine Interpretation von Figuren möglich, die weder in eine reine Nacherzählung dessen, wer das ist, welche Eigenschaften er/sie hat und was der-/diejenige macht, noch in eine Leugnung dessen, dass durchaus von anthropomorphen Wesen die Rede ist, deren Darstellung entscheidend zur Sinnproduktion des Textes beiträgt, mündet. Jannidis 'vergisst' das nicht, sondern erwähnt in seiner Monographie mehrmals, dass bei der Darstellung von Figuren noch andere Interessenzusammenhänge wirksam seien, die er jedoch zugunsten seiner grundlegenden Forschung zur Informationsvergabe und der auf dieser beruhenden Figurenkonstitution durch den Leser

---

<sup>70</sup> Er schließt damit explizit an strukturalistische Erzähltheorien, spezifisch die von Seymour Chatman, an (vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 165) und lehnt deutlich poststrukturalistische Ansätze, die die Figur als reine Textualität sehen, ab: "Das Insistieren auf der bloßen Textualität von Figuren, erzeugt also mehr Probleme, als es löst, und es gibt gute Gründe, die alte Unterscheidung zwischen *discours* und *histoire* beizubehalten und die Figuren als Teil der *histoire* zu sehen." (Ebd., S. 169.)

<sup>71</sup> So wie Genette die Geschichte als "Signifikat" ("signifié") oder "narrativen Inhalt" ("contenu narratif") sieht (vgl. Genette: *Erzählung*, S. 16; frz. Genette: *Discours du récit*, S. 72).

<sup>72</sup> Weinsheimer: *Theory of Character*, S. 208. Vgl. Jannidis' entsprechende Ausführungen zu und Einordnung von Weinsheimer (Jannidis: *Figur und Person*, S. 166–169).

<sup>73</sup> Hier ist wieder an das schon oben erwähnte Kastenmodell von Paul de Man zu denken, der damit die zwei extremen Lektürehaltungen, die entweder rein auf 'Inhalt' oder rein auf 'Form' ausgerichtet sind, illustriert (vgl. de Man: *Semiology and Rhetoric*, S. 4–5).

ausblende.<sup>74</sup> Am Ende seiner Untersuchung kommt Jannidis jedoch unter dem Aspekt der "Motivierung"<sup>75</sup> auf diese Zusammenhänge zurück, indem er für die Anführung von Figureninformationen neben einer durch die Handlung begründete (kausale oder finale) Motivierung auch eine kompositorische Motivierung erläutert, welche die Auswahl von Figureninformationen ästhetischen, thematischen oder etwa einen Realitätseffekt erzielenden Gründen zuschreibt.<sup>76</sup>

Dem entsprechen in etwa, wie Jannidis selbst anmerkt, die drei Dimensionen der Figur bei James Phelan.<sup>77</sup> Laut Phelan weist jede Figur eine mimetische (*mimetic*), eine thematische (*thematic*) und eine synthetische (*synthetic*) Dimension auf, deren Verhältnis in einzelnen Werken jeweils unterschiedlich ist, wobei diese drei Dimensionen jeweils mehr oder weniger funktional werden können. Hat ein Figurenmerkmal (*attribute*) mimetische Funktion, leistet es einen Beitrag dazu, dass die Figur als mögliche Person aufgefasst wird; in thematischer Funktion ist es Ausdruck eines Themas oder einer Idee, und seine synthetische Funktion ist der Hinweis auf die Gemachtheit der Figur als künstlerisches Konstrukt.<sup>78</sup> Relevant ist insbesondere dieser letzte Hinweis Phelans auf die synthetische Dimension der Figur, mit dem er eine Vermittlung von stark auf die Ebene der *histoire* ausgerichteten Ansätzen, wie der Jannidis' es letztlich auch ist, und einer (post)strukturalistischen Auflösung der Figur in Textualität andeutet; in seiner anschließend durchgeführten Figurenanalyse kommt dieser letzte Aspekt jedoch kaum zum Tragen.<sup>79</sup> Diese drei Dimensionen der Figur bei Phelan ähneln auf den ersten Blick den von mir ausgemachten drei Aspekten von Figuren der Übersetzung: die mimetische Dimension kann auf die erzählte Geschichte, die synthetische auf den Erzähldiskurs und die thematische auf die Konzeptualisierung übergreifender Problematiken bezogen werden. Während Phelan allerdings ausschließlich von erzählten Figuren i.e.S. als fiktiven Gestalten (*characters*) spricht, geht meine Betrachtung über die Dolmetscherfiguren selbst hinaus und richtet sich, indem es die Polysemie des Begriffs der Figur fruchtbar macht, auch auf nicht direkt an die Personendarstellung geknüpfte Textverfahren und Denkmodelle, in denen Übersetzung als Figur produktiv gemacht wird.

Diese Schlaglichter auf Ansätze und Probleme der Erzähltheorie der Figur haben gezeigt, wie stark jede Figurenanalyse mit Grundannahmen über das Funktionieren von Literatur im All-

---

<sup>74</sup> Vgl. Jannidis: Figur und Person, S. 9–10; 12.

<sup>75</sup> Ebd., S. 221. Diese definiert Jannidis als "eine Sinnstruktur [...], mit der ein Element des Textes mit anderen Elementen in einen sinnhaften Zusammenhang gebracht wird." (Ebd., S. 223.)

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 228. An anderer Stelle weist Jannidis noch einmal ähnlich auf diesen weiteren Blickwinkel auf die Figur hin: "Characters can be seen as entities in a storyworld. However, this should not be understood to mean that characters are self-contained. On the contrary: they are at the same time devices in the communication of meaning and serve purposes other than the communication of the facts of the storyworld as well. [...] In many forms of narrative, [...] action is not the organizing principle, but a theme or an idea, and the characters in these texts are determined by that theme or idea." (Jannidis: Character, Absatz 25)

<sup>77</sup> Vgl. Phelan: Character. Vgl. Jannidis: Figur und Person, S. 229.

<sup>78</sup> Vgl. Phelan: Character, S. 283–285.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 292–298. Dies mag auch dem Umstand geschuldet sein, dass Phelans erklärtes Ziel ist, die "mimetic-didactic distinction" der Chicagoer Schule, also die Unterscheidung zwischen 'mimetisch' und 'thematisch' organisierten Werken, neu zu konturieren (vgl. ebd., S. 282–283).

gemeinen und der betrachteten Texte im Besonderen verbunden ist. Für die vorliegende Arbeit ist es durchaus sinnvoll, die Dolmetscherfiguren zunächst auf der Ebene der *histoire* zu verorten: Alleine schon ihre Bezeichnung als Dolmetscherfiguren leitet sich ja daraus her, was über sie erzählt wird, und wie sie in der erzählten Welt handeln. Es wird jedoch nicht davon ausgegangen, dass sich die sprachlichen Zeichen des *discours* restlos in eine *histoire* und in dieser waltende Dolmetscherfiguren decodieren lassen. Dies wird in den vorliegenden Texten verschärft, da die Übersetzungsproblematik mit ihrer Frage nach (Un-)Übersetzbarkeit eine Problematisierung der repräsentativen Funktion von Sprache provoziert. Daher wird besonderes Augenmerk darauf gelegt, *wie* die Figuren erzählt werden, welche rhetorischen Figuren hier am Werk sind und inwiefern die spezifische Literarizität der Texte Überschüssiges produziert. Die Betrachtung der Textverfahren geht dabei über die unmittelbar mit der Figurendarstellung verbundenen Techniken hinaus und bezieht auch solche übergreifenden Verfahren ein, in denen Übersetzung als Figur zum Tragen kommt, wie etwa Heteroglossie oder Intertextualität. Die Lektüre der Dolmetscherfiguren bindet außerdem die Frage danach ein, inwiefern diese Figuren für die Verhandlung allgemeinerer Problematiken funktionalisiert werden; dies betrifft insbesondere Fragen nach sprachlicher und kultureller Verständigung sowie nach dem Selbstverständnis und nach der Interpretation von Welt in einer Situation der Translingualität und -kulturalität. Hier liegt der Fokus darauf, inwiefern die ambivalente und transgressive Qualität der Dolmetscherfiguren in der Denkfigur der Übersetzung aufgegriffen wird.

Die folgenden Kapitel stehen bewusst unter der Überschrift 'Lektüren', da in ihnen ein *close reading* der vier ausgewählten Texte erfolgt. Das Beschreibungsinstrumentarium speist sich dabei größtenteils aus der strukturalistischen Narratologie (Genette, Schmid) und aus den Ansätzen Bachtins (Polyphonie, Heteroglossie), wobei für die Interpretation auf poststrukturalistische (Barthes, Derrida) und postkoloniale (Bhabha) Theoriebildung zurückgegriffen wird. Meine Lektüren sind 'Übersetzungen' der literarischen Texte insofern, als sie nicht versuchen, ein 'Original' zu rekonstruieren, sondern Differenzen zu produzieren und produktiv zu machen.

Im Unterschied zu den Überlegungen zu Figuren fallen die Vorbemerkungen zum zweiten Teil des Titels, der Übersetzung, wesentlich kürzer aus. Es soll hier keine Übersetzungstheorie vorgeschaltet werden, denn die unterschiedlichen Konzepte von Übersetzung, die als Denkfiguren in den Texten zum Tragen kommen, sollen in den Lektüren selbst erschlossen werden. Dazu werden punktuell an Ort und Stelle übersetzungstheoretische Texte herangezogen. Besonders wichtig ist dabei ein Blick auf die Prozessualität von Übersetzung und auf die Differenzen, die dem Akt des Übersetzens zugrundeliegen, die dieser aber auch produziert. Übersetzung wird nicht nur im engeren Sinne als Übertragung eines Textes/einer Aussage von einer Sprache in eine andere verstanden, sondern zu einer vielfältigen Figur für unterschiedliche Prozesse des Übertra-



gens, Übertretens, Überschreitens, Transportierens, Verschiebens, Wiederholens, Veränderns, Verstehens und Interpretierens. Dabei soll nicht in ein schwammiges 'alles ist Übersetzung' verfallen werden, sondern der weite Übersetzungsbegriff benutzt werden, um die in den Texten hervortretenden Überlegungen zu Sprache, Macht und Subjektivität in translingualen und transkulturellen Settings zu konturieren und miteinander in Verbindung zu bringen.

## II Lektüren

### 1 Eine Dolmetscherin in der Ungleichzeitigkeit: Nadja in "Simultan"

Die Erzählung "Simultan" von Ingeborg Bachmann (1968/1972) schildert die kurze Urlaubsreise der Simultandolmetscherin Nadja mit Ludwig Frankel, einem Mitarbeiter der Welternährungsorganisation, an der italienischen Mittelmeerküste. Die mehrsprachigen Gespräche der beiden Wiener, die sich auf einem Kongress in Rom kennengelernt haben, drehen sich meist um ihre internationale Arbeitswelt und die dazugehörigen polyglotten Lebensläufe. Jeder für sich sinniert in Gedanken über die damit verbundenen Überforderungen, über Karrieredruck und Anpassungszwänge, ein Gefühl von Entfremdung und Sehnsucht nach Dazugehörigkeit, gescheiterte Beziehungen und die gegenwärtige Liebesaffäre. Bei einem Ausflug auf die Klippen über dem Urlaubsort Maratea durchlebt Nadja eine Höhenpanik, die eine tiefgehende Wandlung einleitet.

Eine erste Fassung von "Simultan" wurde, von der Autorin selbst gelesen, am 7. Oktober 1968 im Norddeutschen Rundfunk Hannover gesendet. Die endgültige, im Einzelnen deutlich überarbeitete Version, erschien zunächst in *Die Neue Rundschau* (Jg. 81, 1970, H. 3), und schließlich 1972 als erster und titelgebender Text im Erzählband *Simultan*, dem letzten Werk, das zu Lebzeiten Bachmanns und von ihr selbst veröffentlicht wurde.<sup>80</sup> Die fünf Erzählungen dieses Bandes entstanden ab Winter 1967/68 parallel zu Bachmanns Hauptprojekt jener Zeit, dem Romanzyklus *Todesarten*,<sup>81</sup> und hatten für die Autorin den Status eines Nebenprodukts. Als solches wurden sie anfangs von der Literaturkritik mal milder, mal harscher aufgenommen, aber insgesamt gerade im Kontrast zum 1971 erschienenen *Malina* als leichte, eher banale Prosa missverstanden.<sup>82</sup> Auch die Literaturwissenschaft beachtete diese letzten Erzählungen Bachmanns zunächst wenig, bevor sie sie ab den 1980er Jahren in einer Reihe von Arbeiten wiederentdeckte und neu bewertete.<sup>83</sup> Die Erzählungen des *Simultan*-Bandes sind, so der Tenor, zwar in der Tat leichter, optimistischer oder komischer als die gleichzeitig entstandenen Romantexte des *Todesarten*-Projekts, haben mit diesen aber nicht nur einige Motive und Figuren gemein, sondern

---

<sup>80</sup> Vgl. Albrecht/Götttsche: Kommentar, S. 524–525; 573 und Schneider: Kompositionsmethode Bachmanns, S. 294. Verweise auf "Simultan" beziehen sich im Folgenden auf die letzte Textfassung: Ingeborg Bachmann: "Simultan" [1972], in: dies.: *Simultan. Erzählungen*, 7. Aufl., München: Piper 2002 (Sigle: SIM).

<sup>81</sup> Vgl. Albrecht/Götttsche: Kommentar, S. 549; 572.

<sup>82</sup> Vgl. etwa Marcel Reich-Ranickis Verriss, der die Erzählungen als "[b]ewußt und zynisch angestrebte Trivilliteratur" abtut (Reich-Ranicki: Dichterin wechselt das Repertoire, S. 192). Vgl. dazu auch Holeschofsky: Bewußtseinsdarstellung und Ironie, S. 470; Gürtler: Ironie und Komik, S. 134–135; Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 177.

<sup>83</sup> Besonders hervorzuheben sind: Holeschofsky: Bewußtseinsdarstellung und Ironie; Götttsche: Produktivität der Sprachkrise; Duser: Choreographien der Differenz; Bannasch: Von vorletzten Dingen; O'Regan: Spannungsverhältnis; Greber: Fremdkörper Fremdsprache; Brinker-Gabler: Living and Lost in Language; Bossinade: Kranke Welt; Otto: Weibliches Erzählen.

auch das thematische Anliegen, von Verletzungen, Leiden und Krisen – also den 'Todesarten' – des Ich zu erzählen, und darin eine umfassendere Gesellschaftskritik aufscheinen zu lassen.<sup>84</sup> In den durch gemeinsame Motive, Orte und Figuren lose miteinander verknüpften Erzählungen beschreibt Bachmann teils in ironischer Überzeichnung die mehr oder weniger bedeutenden Probleme verschiedener Frauenfiguren aus Wien, den "Wienerinnen"<sup>85</sup>, und will diese Frauenporträts in Anlehnung an Werke des französischen Realismus auch als Sittenkritik verstanden wissen.<sup>86</sup> Der paradoxe Ort der Dolmetscherfigur innerhalb des Bachmannschen Werkzusammenhangs – eine Randfigur in einem Nebenprodukt, mit der aber auf das große Ganze verwiesen werden soll – illustriert vielleicht besonders gut die oft paradoxe Anlage der Dolmetscher- und Übersetzerfiguren, welche einerseits marginalisiert, ohnmächtig oder unbedeutend sind, und andererseits oder vielleicht gerade deshalb dazu geeignet, neue Perspektiven zu eröffnen oder Schlüssel-funktionen einzunehmen.

In "Simultan" interessieren mich, entsprechend der Gesamtanlage der Arbeit, Figuren der Übersetzung in einem dreifachen Sinne: Erstens soll die Dolmetscherfigur Nadja, deren Auffassung vom Dolmetschen und Umgang mit Sprache, deren Selbst- und Weltentfremdung und Fehlkommunikation mit ihrem Gegenüber Frankel sowie deren existenzielle Krise und darauffolgende Wandlung am Schluss der Erzählung beleuchtet werden. Zweitens untersuche ich Figuren der Übersetzung als Textverfahren, was neben Übersetzungen im engen Sinne insbesondere Wiederaufnahmen von Motiven oder Ausdrücken mit Bedeutungsverschiebungen meint, die als Übersetzungen zwischen den verschiedenen Stimmen des polyphonen Textes oder als dialogische Auseinandersetzung Nadjas mit sich selbst gelesen werden können. Drittens frage ich danach, inwiefern Übersetzung der Bachmannschen Erzählung als Denkfigur zugrunde liegt und ihrerseits wieder die Figurengestaltung sowie die Ausgestaltung der Erzählverfahren bestimmt, und welche Auffassung von Übersetzung hier vertreten wird. Da sich diese drei Aspekte – die Dolmetscherfigur, die Textverfahren und die Denkfiguren – wechselseitig bedingen, ist eine analytische Trennung in der Darstellung nur eingeschränkt sinnvoll. So wird das Kapitel zwar mit einer Übersicht über die Erzähl- und Textverfahren beginnen (1.1), im weiteren Verlauf des Kapitels, das nach

---

<sup>84</sup> Vgl. zu dieser Bewertung Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 1 und 14–15; Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 177; Gürtler: Ironie und Komik, S. 128 und 134; Schmidt: Beraubung des Eigenen, S. 479. Albrecht und Götsche begründen anhand dieser Verbindungen die Aufnahme des *Simultan*-Bands in die kritische Ausgabe des *Todesarten*-Projekts (vgl. Albrecht/Götsche: Kommentar, S. 547–549). An dieser Zuordnung wurde nur vereinzelt und wenig überzeugend Kritik geübt (vgl. etwa Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 234–235). Auf dieses Anliegen hat Bachmann in Bezug auf den *Simultan*-Band selbst mehrfach hingewiesen, etwa im Interview mit Volker Zielke am 7. Oktober 1972: "Zu sagen, was neben uns jeden Tag passiert, wie Menschen, auf welche Weise sie ermordet werden von den andern, das muß man zuerst einmal beschreiben, damit man überhaupt versteht, warum es zu den großen Morden kommen kann." (Bachmann: Gespräche und Interviews, S. 116)

<sup>85</sup> Bachmann: Vorrede-Entwurf (S-P1), S. 3; Bachmann: Brief an den Verlag (S-P3\_3), S. 12.

<sup>86</sup> Vgl. Bachmann: Brief an den Verlag (S-P3\_1), S. 7–8; Bachmann: Brief an den Verlag (S-P3\_2), S. 10–11; Bachmann: Brief an den Verlag (S-P3\_3), S. 15; Bachmann: Gespräche und Interviews, S. 140. Vgl. auch Albrecht/Götsche: Kommentar, S. 572.

Aspekten der Dolmetscherfigur Nadja gegliedert ist (1.2 Dolmetschen, 1.3 Nadja als Dolmetscherin, 1.4 Nadja und Frankel), werden diese aber immer wieder aufgegriffen, da sie integraler Bestandteil der Figurenanalyse sind. Die Denkfiguren der Übersetzung werden insbesondere im letzten Punkt (1.5) beleuchtet, aber analog dazu schon in den vorhergehenden Abschnitten eine Rolle spielen; genauso wie Beobachtungen zu den Textverfahren und der Dolmetscherfigur auch im letzten Punkt zum Tragen kommen.<sup>87</sup>

### 1.1 Die Erzählung als mehrsprachiges Stimmengeflecht

Angesichts der relativ belanglosen Handlung der Erzählung – eine junge Frau und ein junger Mann, die sich auf einem Kongress kennengelernt haben, verbringen gemeinsam einige Tage an der italienischen Mittelmeerküste – tritt zweierlei in den Vordergrund: Zum einen wird die innere Handlung, also die Krise der Hauptfigur Nadja, wichtiger als die äußere Handlung, also das Urlaubsgeschehen,<sup>88</sup> dies macht die Erzählung besonders geeignet für eine Figurenanalyse. Zum anderen werden die thematischen Anliegen weniger über die für die Geschichte ausgewählten Geschehensmomente ausgehandelt, sondern mehr über die auf struktureller Ebene eingesetzten Erzähl- und Textverfahren, deren Komplexität in starkem Kontrast zur Banalität der *histoire* steht. Dementsprechend diagnostiziert Dusar hier "eine unaufhebbare Spannung zwischen einer trivial anmutenden Fabel und einer kaum fassbaren Sprachbewegung, die um das Ungesagte kreist und die das Erzählte an einen 'äußersten Rand' drängt."<sup>89</sup> Daher soll mit einem Überblick über wichtige Verfahren der Erzählung begonnen werden.

Im Anschluss an Greber können die mit dem Gleiten der Erzählstimme und der Mehrsprachigkeit verbundenen Erzählverfahren in "Simultan" mit den von Michael M. Bachtin entwickelten Konzepten der Polyphonie und Heteroglossie und der diese charakterisierenden Dialogizität beschrieben werden.<sup>90</sup> Dieser Zugang wird bewusst als einer von mehreren möglichen gewählt, da er einerseits die in Bachmanns Erzählung stattfindende Hybridisierung verschiedener

---

<sup>87</sup> Einige Grundgedanken dieses Kapitels, besonders der Abschnitte 1.1 bis 1.3, wurden in Ansätzen schon veröffentlicht in Schopohl: (De-)Constructing translingual identity.

<sup>88</sup> Vgl. O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 28; Göttische: Produktivität der Sprachkrise, S. 209.

<sup>89</sup> Dusar: Identität und Sprache, S. 70. Vgl. auch Schmidt: Beraubung des Eigenen, S. 486; Göttische: Produktivität der Sprachkrise, S. 155. Dusars Lektüren von "Simultan" in ihrem Aufsatz von 1990 (Dusar: Identität und Sprache) und der Monographie von 1994 (Dusar: Choreographien der Differenz) sind mit ihrer Idee der "Schreibweisen des Oszillierens" (ebd.) für meine Argumentation besonders zu beachten, obwohl sie sich stärker auf Fragen der Geschlechterdifferenz konzentrieren.

<sup>90</sup> Vgl. Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 182–183. Zu den genannten Bachtinschen Konzepten vgl. insb. Bachtin: Wort im Roman und Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Zuvor setzen sich Eigler: Bachmann und Bachtin sowie Bannasch: Von vorletzten Dingen, insb. S. 104–105, mit der Anwendung von Bachtins Ideen auf "Simultan" bzw. den gesamten Erzählband auseinander, bleiben dabei aber relativ allgemein. Auch Dusar knüpft an diese Konzepte Bachtins an, ohne ihn an dieser Stelle explizit zu nennen, wenn sie in Bezug auf die Erzählung "Simultan" von "Interferenzen", dem "polyphonen Charakter" des Textes sowie des Gleitens der "einzelnen Stimmen" und dem Strukturprinzip des "Dialogs" spricht (Dusar: Choreographien der Differenz, S. 305, Anm. 92, Hervorhebung aus dem Original nicht übernommen); in ihrem zuvor erschienenen Aufsatz verweist Dusar explizit kurz auf Bachtin (vgl. Dusar: Identität und Sprache, S. 72, Anm. 7).

Stimmen und Sprachen besonders gut beschreibbar macht, und andererseits mit der Fragestellung nach den Figuren der Übersetzung sehr gut korreliert, wie im weiteren Verlauf deutlich gemacht werden soll.

Bachtin entwickelt anhand von Texten Dostoevskijs sein Konzept des "polyphonen Romans", dessen "Haupteigenart" die "Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen"<sup>91</sup> sei. Er erläutert weiter:

In seinen [Dostoevskijs] Werken tritt ein Held auf, dessen Stimme so angelegt ist, wie im Roman des üblichen Typs die Stimme des Autors. Das Wort des Helden über sich selbst und die Welt hat genau so viel Gewicht wie das gewöhnliche Autorenwort; es wird weder der objektivierten Gestalt des Helden als ein ihn charakterisierendes Moment untergeordnet, noch dient es als Sprachrohr der Autorenstimme. Ihm kommt völlige Selbständigkeit in der Struktur des Werkes zu, es erklingt *neben* dem Autorenwort und wird auf besondere Weise mit ihm und den vollwertigen Stimmen anderer Helden verbunden.<sup>92</sup>

Wichtig ist Bachtin an seinem Konzept der Polyphonie also zunächst, dass hier dem "Helden", lies: der Figur, des Romans eine "vollwertig[e] Stimme" zugebilligt wird, also eine eigene, von der des Erzählers divergierende Sinnposition sowie Selbstdefinitionsmacht.<sup>93</sup> Das Verhältnis dieser selbstständigen Stimmen wird als ein dialogisches gedacht:

Die neue künstlerische Einstellung des Autors zu seinem Helden im polyphonen Roman Dostoevskijs ist also eine *ernsthaft verwirklichte und konsequent durchgeführte dialogische Position*, die die Selbständigkeit, innere Freiheit, Unabgeschlossenheit und Unentschlossenheit des Helden anerkennt. Der Held ist für den Autor nicht 'er' und nicht 'ich', sondern vollwertiges 'du', d.h. ein anderes, fremdes, vollberechtigtes 'Ich' ('du bist').<sup>94</sup>

Dieser "'große Dialog' des Romans im Ganzen"<sup>95</sup> führt auf mikrostruktureller Ebene, der Ebene des einzelnen Worts, zum "*Mikrodialog*: alle Worte in ihm sind zweistimmig, in jedem von ihnen

---

<sup>91</sup> Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 10. Hervorhebung aus dem Original nicht übernommen.

<sup>92</sup> Ebd., S. 10–11. Da ich des Russischen nicht mächtig bin, arbeite ich in Bezug auf Bachtin nur mit der deutschen Übersetzung und halte mich in Folge an deren Begrifflichkeiten, im Bewusstsein, dass sie für eine genaue Untersuchung von Bachtins Theorie im Original überprüft werden müssten; dies halte ich jedoch für legitim, da Bachtins Konzepte von "Stimme", "Vielstimmigkeit"/"Polyphonie", "Dialogizität" und "Rede Vielfalt"/"Heteroglossie" in dieser Begrifflichkeit breit in der Literaturwissenschaft diskutiert worden sind. Zum zitierten Abschnitt ist dennoch der Begriff "Autor" kurz zu erläutern: Bachtin argumentiert hier auf dem Stand einer Literaturwissenschaft, die die heute narratologisch gängige Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler und der Zwischenstufe des impliziten oder abstrakten Autors noch nicht getroffen hat. Für "Autor" kann daher meistens "(auktorialer) Erzähler" oder "impliziter Autor" gelesen werden. Im obigen Zitat bezeichnet "im Roman des üblichen Typs die Stimme des Autors" bzw. "das gewöhnliche Autorenwort" einen auktorialen Erzähler, der nicht vom impliziten (und nicht unbedingt vom realen/konkreten) Autor differenziert wird; das "Autorenwort" im von Bachtin beschriebenen neuen, polyphonen Roman ist als auf einen eben nicht mehr auktorialen Erzähler bezogen zu denken, der nur eine Sinnposition unter anderen vertritt, die nicht mehr mit der des (impliziten) Autors, also dem Sinn des Werks, zusammenfällt. Den Hinweis auf diese begriffliche Differenzierung verdanke ich Erika Greber. Vgl. zur Entwicklung des Konzepts des abstrakten Autors in der slawischen Literaturwissenschaft Schmid: Elemente der Narratologie, S. 50–54.

<sup>93</sup> Dies fasst Bachtin besonders eingängig in die Formel vom "letzte[n] Wort" des Helden über sich selbst: "Der Autor überlässt seinem Helden tatsächlich das letzte Wort." (Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 60) Dabei geht es vor allem darum, dem Helden Unabhängigkeit und Unabgeschlossenheit zuzugestehen: "Solange der Mensch lebt, lebt er davon, noch nicht abgeschlossen zu sein und noch nicht sein letztes Wort gesprochen zu haben. [...] Der Held Dostoevskijs sucht immer, den ihn abschließenden und gleichsam tötenden Rahmen *fremder* Worte über sich zu zerschlagen." (Ebd., S. 66–67.)

<sup>94</sup> Ebd., S. 71.

<sup>95</sup> Ebd.

spielt sich ein Streit der Stimmen ab."<sup>96</sup> Meint Polyphonie zunächst das Nebeneinander gleichberechtigter Stimmen, so bringt das Konzept, konsequent zu Ende gedacht, mit sich, dass diese Stimmen gleichzeitig durch Dialogizität oder Zweistimmigkeit geprägt, das heißt intern dialogisiert oder hybridisiert, sind. Dies führt Bachtin in Zusammenhang mit seinem später im Aufsatz "Das Wort im Roman" (1934/35) entwickelten Konzept der Redevielfalt oder Heteroglossie aus, die analog zur Vielfalt der Stimmen im Konzept der Polyphonie ein Nebeneinander und eine Hybridisierung verschiedener Sprachen meint:

Die Redevielfalt [...] ist *fremde Rede in fremder Sprache* [...]. Das Wort einer solchen Rede ist ein *zweistimmiges* Wort. Es dient gleichzeitig zwei Sprechern und drückt gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen aus: die direkte Intention der sprechenden Person und die gebrochene des Autors. In einem solchen Wort sind zwei Stimmen, zwei Sinngebungen [...] und zwei Expressionen enthalten. Zudem sind diese beiden Stimmen dialogisch aufeinander bezogen, sie wissen gleichsam voneinander (wie zwei Repliken eines Dialogs voneinander wissen und sich in diesem gegenseitigen Wissen entfalten), sie führen gleichsam ein Gespräch miteinander. Das zweistimmige Wort ist stets im Innern dialogisiert. [...] In [ihm] ist ein potentieller, unentwickelter und konzentrierter Dialog zweier Stimmen, zweier Weltanschauungen, zweier Sprachen angelegt.<sup>97</sup>

Polyphonie und Heteroglossie zeichnen sich beide durch Dialogizität aus; meint ersteres zunächst Vielstimmigkeit und zweiteres Vielsprachigkeit (in der deutschen Übersetzung mit "Redeвиelfalt" wiedergegeben), so wird im obigen Zitat klar, dass "Sprache" bei Bachtin in einem weiten Sinn verwendet wird, so dass Polyphonie und Heteroglossie nicht immer scharf voneinander abzugrenzen sind, ja Sprache im Extremfall auch Idiolekt meinen kann, und somit mit "Stimme" zusammenfällt.<sup>98</sup> Dies zeigt, dass in aller Konsequenz eine klare Trennung zwischen Sprache und Idiolekt nicht möglich ist, und genau das wird in den untersuchten Texten in ihrer Darstellung des Sprachkontakts thematisch. Robert Stockhammer beleuchtet in seinem Aufsatz "Das Schon-Übersetzte" solche "Formen [...], in denen Sprache# nebeneinander existieren und miteinander agieren, ja, auch innerhalb jeder 'einzelnen' sich Grade der Verschiedenheiten herausbilden."<sup>99</sup> Die Verquickung von Sprache und Stimme bei Bachtin wird noch einmal deutlich, wenn dieser erläutert, was er unter einer "hybriden Konstruktion" versteht:

Wir nennen diejenige Äußerung eine hybride Konstruktion, die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei 'Sprachen', zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen. [...] [D]ie Unterteilung der Stimmen und Sprachen verläuft innerhalb eines syntaktischen Ganzen, oft innerhalb eines einfachen Satzes, oft gehört sogar ein und dasselbe Wort gleichzeitig zwei Sprachen und zwei Horizonten an, die sich in einer hybriden

---

<sup>96</sup> Ebd., S. 85.

<sup>97</sup> Bachtin: Wort im Roman, S. 213.

<sup>98</sup> Wollte man zwischen den verschiedenen Ebenen unterscheiden, böte sich Grübels Unterscheidung an, die sich in dieser Klarheit aber nicht im Bachtinschen Text findet: "*Stimmenvielfalt* liegt dort vor, wo sich innerhalb einer Sprache bleibende Sprecher nach ihren Sinnintentionen unterscheiden lassen, *Redeвиelfalt* dort, wo sich (wiederum innerhalb einer Sprache) Ideolekte, Soziolekte oder Dialekte voneinander abheben, *Sprachvielfalt* aber dort, wo verschiedene (meist National-)Sprachen in einem Sprachraum nebeneinander vorkommen [...]." (Grübel: Zur Ästhetik des Wortes, S. 52)

<sup>99</sup> Stockhammer: Das Schon-Übersetzte, S. 267.

Konstruktion kreuzen, und sie hat folglich einen doppelten in der Rede differenzierten Sinn und zwei Akzente [...].<sup>100</sup>

Wenn Bachtin hier von einem "doppelten Sinn" und "zwei Akzenten" spricht, wird deutlich, dass mit "Stimme" tendenziell eine Sinnposition, und mit "Sprache" tendenziell ein Stil gemeint ist. "Stimme" wäre eher auf der Ebene von Wertungen<sup>101</sup> zu finden, "Sprache" eher auf der Ebene der Rhetorik. In einer "hybriden Konstruktion" treffen sich jeweils zwei Stimmen und zwei Sprachen, d.h. es kommen zwei unterschiedliche Perspektiven (im Zitat ist zweimal die Rede von "Horizonten") zusammen. Beide Begriffe werden von Bachtin also metaphorisch verwendet und ihre Unterscheidung ist, da sie immer wieder gemeinsam genannt werden, nicht konsequent und trennscharf.

Um Bachtins sehr fruchtbares aber unscharfes Konzept für diese Untersuchung nutzen zu können, empfiehlt es sich, es in brauchbare narratologische Analyse Kriterien zu übersetzen. Dies hat besonders stringent Wolf Schmid geleistet, der mit dem Konzept der "Textinterferenz" die Ansätze Bachtins und anderer slawischer Literaturtheoretiker aus dem Umkreis des Formalismus und Strukturalismus helllichtig erläutert und methodisch handhabbar macht.<sup>102</sup> Schmid betrachtet, wie dies seit Platons Unterscheidung von Diegesis und Mimesis üblich ist, den gesamten Erzähltext als aus Erzählerrede und Personenreden zusammengesetzt.<sup>103</sup> Diese Redeteile können jedoch in Wertung, Stil oder Perspektive nicht unbedingt vollständig der jeweiligen Äußerungsinstanz – dem Erzähler oder der Person – zugeschrieben werden, sondern können vom "Text" der jeweils anderen Instanz durchsetzt sein. "Text" bestimmt Schmid hier als "die Subjektsphäre der jeweiligen Instanz, ihre perzeptive, ideologische und sprachliche Perspektive"<sup>104</sup>, womit er einem Amalgam aus der Bachtinschen "Stimme" und "Sprache" recht nahe kommt. Textinterferenz, die Schmid besonders als Phänomen der Erzählerrede beschreibt, liegt dann vor, wenn "in ein und demselben Segment der Erzählerrede gewisse Merkmale auf den Erzählertext, andere dagegen auf den Personentext als Ursprung verweisen"<sup>105</sup>. Schmid sieht ihre systematische Verbreitung in den europäischen Literaturen ab dem 19. Jahrhundert als "Folge der zunehmenden Personalisierung des Erzählens, d.h. der Verlagerung der Perspektive vom narratorialen zum personalen Pol"<sup>106</sup>. Damit setzt Schmid einen einerseits weiten Begriff von Textinterferenz an, der jegliche Erzählerrede oder deren Elemente betrifft, die nicht rein

---

<sup>100</sup> Bachtin: Wort im Roman, S. 195.

<sup>101</sup> Oder 'Ideologien' im Sinne Bachtins, der damit die Repräsentation von Bewusstsein in Kunstwerken bezeichnet (vgl. Gröbel: Zur Ästhetik des Wortes, S. 39–40).

<sup>102</sup> Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie: Kap. IV. Erzählertext und Personentext, S. 151–221. Schmid verweist u.a. auf die auch von mir zitierte Passage zur hybriden Konstruktion bei Bachtin (vgl. ebd., S. 178).

<sup>103</sup> Vgl. ebd., S. 151–152.

<sup>104</sup> Ebd., S. 155.

<sup>105</sup> Ebd., S. 177.

<sup>106</sup> Ebd., S. 188.

narratorial perspektiviert sind;<sup>107</sup> und andererseits beschränkt er den Begriff auf die Interferenz von Erzähler- und Personentext und lässt damit das Phänomen einer Interferenz zwischen zwei verschiedenen Personentexten außen vor.<sup>108</sup>

Gerade letzteres ist aber neben der Interferenz von Erzähler- und Personentext kennzeichnend für "Simultan", das sich über weite Strecken aus dem Gespräch zwischen Nadja und Frankel sowie einem Wechsel der beiden Figurenperspektiven speist, wobei die jeweiligen Redeteile, Gedankenpassagen und Perspektivierungen im Bachtinschen Sinne dialogisch aufeinander bezogen und im Inneren hybridisiert sind. Diese Vielstimmigkeit wird begleitet von einer Vielsprachigkeit, bei der wiederum die einzelnen Sprachen miteinander überblendet werden. So entsteht der "Eindruck von Simultaneität in allen überhaupt denkbaren Registern"<sup>109</sup> oder "a kind of hybrid text"<sup>110</sup>. Um diese Verfahren differenzierter zu betrachten und mit der Frage nach Figuren der Übersetzung zu verbinden, werden im Folgenden Fokalisierung, Redewiedergabe und Multilingualität betrachtet.

"Simultan" wird, in den Begriffen Genettes,<sup>111</sup> von einem heterodiegetischen Erzähler mit variabler interner Fokalisierung auf Nadja und Frankel oder, in den Begriffen Schmid,<sup>112</sup> von einem nichtdiegetischen Erzähler aus personaler Perspektive mit den wechselnden Reflektorfiguren Nadja und Frankel erzählt. Dabei liegt die Fokalisierung zum größeren Teil auf der Dolmetscherin Nadja, wechselt jedoch an mehreren Stellen zu ihrem Begleiter Frankel; so sind die Abschnitte 11 und 12 (SIM 14–17), die zweite Hälfte des Abschnitts 14 (SIM 19–20), die erste Hälfte des Abschnitts 20 (SIM 24–25) und die Abschnitte 24 und 25 (SIM 29–31) aus Frankels Sicht erzählt.<sup>113</sup> Der Perspektive Nadjas ist mehr Gewicht eingeräumt,<sup>114</sup> da die aus ihrer Sicht erzählten Textteile nicht nur quantitativ überwiegen, sondern insbesondere die entscheidenden Momente der Erzählung – Anfang, Schluss sowie Nadjas Krisenerlebnis beim Ausflug auf die Klippen und dessen Nachwirkungen – beinhalten. Das Interesse des Lesers wird durch diese Perspektivierung auf die Figur Nadjas gelenkt; sie ist die Protagonistin der Erzählung, deren innere Wandlung im Zentrum steht. Durch die interne Fokalisierung oder personale Perspektivie-

---

<sup>107</sup> Schmid verweist mehrmals darauf, dass sein Begriff der Textinterferenz "nicht automatisch jene agonalen Strukturen, die Bachtin und Vološinov 'zweistimmigen' Strukturen wie Interferenz und Dialogizität unterlegen" (ebd., S. 179), impliziere. Gerade die Gegengerichtetheit der verschiedenen Texte oder Stimmen produziert jedoch erst einen semantischen Überschuss, während eine Gleichgerichtetheit zunächst nur eine bestimmte Art der Perspektivierung und Redewiedergabe (zuvorderst die erlebte Rede) impliziert, die Schmid mit seinem Instrumentarium zugebenermaßen besonders gut beschreibbar macht.

<sup>108</sup> Bachtin interessiert sich aufgrund seines historischen Materials allerdings auch vor allem für die Interferenz zwischen Erzähler- und Personenstimme (Stimme des Autors und Stimme des Helden).

<sup>109</sup> Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 182.

<sup>110</sup> Brinker-Gabler: *Living and Lost in Language*, S. 191.

<sup>111</sup> Vgl. zu den Begrifflichkeiten Genette: *Erzählung*, S. 134–135.

<sup>112</sup> Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 134–135.

<sup>113</sup> Die Durchnummerierung der insgesamt 34, in der Erzählung nicht nummerierten Abschnitte stammt zur besseren Orientierung von mir.

<sup>114</sup> Darüber besteht Konsens in der Forschungsliteratur, vgl. etwa Holeschofsky: *Bewußtseinsdarstellung und Ironie*, S. 471; Geesen: *Zerstörung des Individuums*, S. 238; Schneider: *Kompositionsmethode Bachmanns*, S. 304.



nung und die Perspektivenwechsel werden sowohl die Selbstwahrnehmung Nadjas und Frankels als auch die Fremdwahrnehmung durch den jeweils anderen präsentiert, ohne dass sie durch eine übergeordnete allwissende Erzählinstanz explizit relativiert und bewertet würden. Das Besondere an der vorliegenden Perspektivierung ist, dass der Wechsel zwischen den Standpunkten Nadjas und Frankels oft abrupt erfolgt oder verwischt wird, so dass nicht immer klar ist, wessen Perspektive gerade dargeboten wird, ob tatsächlich ein Perspektivenwechsel stattgefunden hat oder ob eine der Figuren die Perspektive der anderen gerade imaginiert. Weiter verkompliziert wird dies dadurch, dass der auf den ersten Blick so unauffällige Erzähler, dessen Standpunkt mit dem der Figuren zunächst zu verschmelzen scheint,<sup>115</sup> dann doch ab und zu narratoriale Ironie durchblitzen lässt, die eine von den Figuren zu unterscheidende narratoriale Perspektive aufscheinen lässt und die Begrenztheit von deren Selbst- und Weltbild aufzeigt.<sup>116</sup>

Konkret am Text zu beschreiben ist diese komplexe Perspektivierung mit dem Begriffsinstrumentarium der Textinterferenz, wie es oben nach Wolf Schmid eingeführt wurde.<sup>117</sup> Da in "Simultan" verschiedene Formen der Rede- und Gedankenwiedergabe wesentlich mehr Raum einnehmen als der Erzählbericht, sind insbesondere sie das Material, an dem sich die Textinterferenzen aufzeigen lassen.<sup>118</sup> Stärker als die Interferenz von Erzähler- und Personentext rückt in "Simultan" die Interferenz der beiden Personentexte, oder, nach Bachtin, die Dialogizität der Stimmen Nadjas und Frankels in den Vordergrund, wie etwa folgende Passage zeigt:

Die Städte wirbelten auf in der Nacht, Bangkok, London, Rio, Cannes, dann wieder Genf unvermeidlich, Paris auch unvermeidlich. Nur San Francisco, das bedauerte sie lebhaft, no, never, und

<sup>115</sup> Vgl. Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 238. In diesem Sinne stellt O'Regan, Begrifflichkeiten aus der anglophonen Narratologie verwendend, fest, "Simultan" weise Merkmale der "covert narration" bzw. von "'non-narrated' or 'minimally-narrated' stories" auf, wodurch "the narrator's voice in a very low position on the scale of audibility" rangiere (O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 76).

<sup>116</sup> Geesen (vgl. Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 239–240) zeigt die Uneindeutigkeit der Perspektivierung, die Perspektivenwechsel und das Einschalten des Erzählers überzeugend auf, vermischt allerdings erzähltheoretische Kategorien. Etwa in folgender Feststellung vermischt sie Fokalisierung und Beteiligung des Erzählers am Geschehen: "Aus dieser Perspektive heraus werden dann jedoch auch Urteile formuliert, die die Kommunikationsebene der Figuren überschreiten, und insofern erhält die über weite Textpassagen homodiegetische Erzählinstanz auch heterodiegetische Züge." (Ebd., S. 139.) Die Erzählinstanz ist durch den ganzen Text hindurch heterodiegetisch, denn sie tritt nicht im Geringsten als Figur der Handlung auf; was Geesen meint, ist, dass zur personalen Perspektive hier eine narratoriale hinzutritt, die erstere, und sei es nur indirekt z.B. über Ironie, beurteilt und relativiert.

<sup>117</sup> Den Zusammenhang von Perspektivierung und Textinterferenz setzt Schmid voraus, wenn er den Merkmal-katalog für die Differenzierung von Erzählertext und Personentext direkt von den Parametern der Perspektive ableitet (vgl. Schmid: Elemente der Narratologie, S. 181) oder an anderer Stelle bemerkt, "dass wir es hier mit einer Kontamination der Perspektiven oder einer Interferenz der Texte zu tun haben" (ebd., S. 202).

<sup>118</sup> Vgl. Holeschofsky, die für den gesamten Erzählband feststellt, "daß der Bericht von allen Arten von Personenrede überlagert wird" (Holeschofsky: Bewußtseinsdarstellung und Ironie, S. 471). Laut Greber ist der "andauernde gleitende Wechsel zwischen verschiedenen, üblicherweise eher getrennten Darstellungsverfahren", die "in übergangslosen und unmarkierten Kombinationen" auftreten die "narrative Methode" für "die kunstvolle mehrstimmig-dialogische Erzähltechnik" in "Simultan" (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 182). Auch laut Otto ist die "Untersuchung der 'Rede' [...] der Ausgangspunkt, um der Polymodalität in der Gestaltung der Prosa Bachmanns [...] nachzugehen"; dabei erfordere die "instabile Lagerung in der Verteilung der Wahrnehmungs- und Vermittlungskompetenzen [...], neben den Erzählweisen [unter denen sie *telling* und *showing* versteht, vgl. S. 32–33] auch die verschiedenen Formen der Redewiedergabe der Figuren in die Untersuchung der Rede einzubeziehen" (Otto: Weibliches Erzählen, S. 31).

gerade das hatte sie sich immer gewünscht, after all those dreadful places there, und immer nur Washington, grauenhaft, ja, er auch, er hatte es auch grauenhaft gefunden und er könnte dort nicht, nein, sie auch nicht, dann schwiegen sie, ausgelaugt, und nach einer Weile stöhnte sie ein wenig, please, would you mind, je suis terriblement fatiguée, mais quand-même, c'est drôle, n'est-ce pas, d'être parti ensemble, tu trouves pas? I was flabbergasted when Mr. Keen asked me, no, of course not, I just call him Mr. Keen, denn er schien immerzu keen auf etwas zu sein, auch auf sie während der Party im Hilton, but let's talk about something more pleasant, I utterly disliked him. (SIM 9–10)

Durch den wiederholten und fließenden Wechsel zwischen Erzählbericht und verschiedenen Formen der Redewiedergabe, die jeweils unterschiedlich perspektiviert sind, sowie die Mehrsprachigkeit der Passage wird ein Eindruck des Stimmengewirrs oder der Simultaneität hervorgerufen. Die verschiedenen Darstellungsverfahren – Redebericht, erlebte Rede, indirekte Rede, direkte Rede – sowie die jeweiligen Sprecher und Perspektivierungen, also mit Bachtin 'Stimmen' oder mit Schmid 'Texte', werden durch mehrere Mittel schwer unterscheidbar gemacht: Es fehlen sowohl Anführungszeichen oder andere graphische Markierungen der direkten Rede als auch Inquit-Formeln, die direkte und indirekte Rede sowie deren Sprecher zu erkennen geben würden. Satzabbrüche können ein Signal für den Wechsel des Sprechers ("und er könnte dort nicht, nein, sie auch nicht") oder des Darstellungsverfahrens ("das bedauerte sie lebhaft, no, never") sein, müssen es aber nicht. Andere Abbrüche finden innerhalb der direkten Rede einer der Figuren statt und betonen deren mündlichen Charakter ("please, would you mind, je suis terriblement fatiguée"). An mindestens einer Stelle zeigt ein Abbruch die Auslassung einer Dialogreplik an ("I was flabbergasted when Mr. Keen asked me, [hier fehlt Frankels Zwischenfrage nach dem Namen,] no, of course not, I just call him Mr. Keen"). So unvermittelt und unmarkiert, wie zwischen den Stimmen Frankels und Nadjas gewechselt wird, geht Redewiedergabe auch in Erzählerbericht über ("und er könnte dort nicht, nein, sie auch nicht, dann schwiegen sie, ausgelaugt") sowie direkte Rede in stärker vermittelte Formen der Redewiedergabe ("I just call him Mr. Keen, denn er schien immerzu keen auf etwas zu sein, auch auf sie während der Party im Hilton"). Im letzten Beispiel ist zudem nicht zu entscheiden, ob es sich um indirekte oder erlebte Rede handelt, ob Nadja also laut ausspricht, wie keen Mr. Keen war, oder sich dies nur denkt.<sup>119</sup> Der Einsatz von Englisch und Französisch zeigt in dieser Passage zunächst durchgängig direkte Rede an, bis er am Ende mit dem englischen Adjektiv "keen" in Nadjas erlebte (oder indirekte) Rede hinüber fließt. Während die Grundsprache der Erzählung das Deutsche ist, das in allen Teilen, die dem Erzählertext zugeschrieben werden können, zum Einsatz kommt, enthalten die Passagen, die sich aus den Personentexten speisen, neben dem Deutschen auch zahlreiche Wörter, Ausdrücke oder ganze Sätze auf Englisch, Französisch, Italienisch, Spanisch, Russisch

---

<sup>119</sup> Vgl. auch die Auflistung einiger dieser Merkmale und deren Effekte bei Greber: *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 182–183; O'Regan: *Spannungsverhältnis*, S. 76. Dabei folge ich Grebers Argumentation, die den Effekt der Hybridität, die diese Techniken hervorrufen, betont, und nicht der von O'Regan, die an dieser Stelle vor allem die Tatsache des Zurücktretens des Erzählers hervorhebt.

und, wenn man dies im weiteren Sinn als eigene Sprache ansieht, ein paar Brocken Wienerisch.<sup>120</sup> Durch das die Personenreden prägende Sprachengemisch werden die Stimmen der Figuren als in sich heteroglott gezeigt. Das Hin- und Herspringen zwischen den Sprachen bildet nicht nur den mehrsprachigen *small-talk* von Nadja und Frankel ab und vermittelt den "dauernden Sprachenstreß"<sup>121</sup>, der mit Nadjas beruflichem Simultandolmetschen und mit dem vielsprachigen Geplauder auf dem internationalen Parkett einhergeht.<sup>122</sup> Es zeigt auch an, dass die Stimmen Nadjas und Frankels selbst hybridisiert, aus verschiedenen Sprachen und Diskursen zusammengesetzt sind.<sup>123</sup> Die Erzählung erscheint so als mehrsprachiges Stimmengeflecht, als "textual web of several languages".<sup>124</sup>

Die kurze Detailanalyse des oben zitierten Abschnitts hat gezeigt, dass es zu kurz greift, wenn man als Hauptmerkmal von "Simultan" die erlebte Rede ansetzt, wie es teilweise in der Forschungsliteratur geschieht.<sup>125</sup> Vielmehr zeichnet sich die Erzählung durch eine innovative Kombination und Überblendung unterschiedlicher und auch neuer Interferenzformen aus. Unter den verschiedenen Studien zu "Simultan", die mehr oder weniger detailliert auf die genannten Interferenzformen und die Verfahren zu deren Herstellung eingehen,<sup>126</sup> ist besonders die frühe, kurze Analyse Holeschofskys hervorzuheben.<sup>127</sup> Sie zeigt besonders gut auf, inwiefern gewisse Redeteile "sowohl Frankel als auch Nadja zugeschrieben werden"<sup>128</sup> können. Hier findet also nicht nur eine Überlagerung der Stimme des Erzählers mit der einer Figur (die, wie von Schmid

<sup>120</sup> Beispiele für den Einsatz des Wienerischen sind die jeweils in direkter Rede Nadjas geäußerten Ausdrücke "Würstel mit Kren" und "Sie gschlenkertes Krokodil" (SIM 27) oder die dialektale Färbung wiederum von Nadjas direkter Rede: "[...] dann kommt ihr daher und verwaltet es zu Tod" (SIM 28). Zu Bachmanns weitem Verständnis von Sprache, das u.a. in ihrem Aufsatz "Tagebuch" (vgl. Bachmann: Tagebuch, S. 70) deutlich wird, vgl. 1.2. Vgl. dazu auch Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 184.

<sup>121</sup> Ebd., S. 183.

<sup>122</sup> Vgl. Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 191–192; Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 183. Vgl. SIM 7–8: "Im Fahren hatten sie wenig miteinander reden können, [...] nur vor der Ausfahrt in Salerno [...] gab es dies und jenes zu bemerken, einmal französisch, dann wieder englisch, italienisch konnte er noch nicht besonders gut, und mit der Zeit nahm sie den alten Singsang wieder an, sie melodierte ihre deutschen Sätze und stimmte sie auf seine nachlässigen deutschen Sätze ein [...]."

<sup>123</sup> Greber gibt dem eine anthropologische Wendung: "Der Sinn dieser komplexen Erzähltechnik liegt im diskurskritischen Vorführen der 'Simultaneität' als Bedingung moderner Existenz. Es gibt keine autonome Subjektivität, in jedem Individuum kreuzen sich die Diskurse. [...] Literaturanthropologisch betrachtet, wird die Fremdsprache zur Metapher für die fundamentale Heteroglossie und unhintergehbare Alterität des Menschen." (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 183)

<sup>124</sup> Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 191. Weitere Funktionen und Interpretationsmöglichkeiten der Mehrsprachigkeit werden einzeln in den nachfolgenden Unterpunkten beleuchtet.

<sup>125</sup> So bezeichnet etwa Geesen die erlebte Rede Nadjas als insgesamt bestimmend für die Erzählung (vgl. Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 238) und O'Regan sieht die erlebte Rede (den "free indirect style" (75)) als "overall narrative strategy" (O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 76) an. Diese Kritik ist allerdings abzumildern, da beide Autorinnen in der konkreten Analyse ähnlich wie ich die unterschiedlichen Interferenzverfahren und deren Kombinationen beleuchten (vgl. etwa Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 238; O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 77–78; 80–84).

<sup>126</sup> Vgl. neben den schon genannten auch Schneider: Kompositionsmethode Bachmanns, S. 300–302; Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 191; Otto: Weibliches Erzählen, S. 69.

<sup>127</sup> Holeschofsky: Bewußtseinsdarstellung und Ironie. Vgl. auch Greber, die auf die Termini "gehörte Rede" und "erlebter Dialog" als "[n]och immer brauchbare Begriffsprägungen von Holeschofsky" (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 182, Anm. 8) hinweist.

<sup>128</sup> Holeschofsky: Bewußtseinsdarstellung und Ironie, S. 472.

aufgezeigt, für jede personale Erzählweise charakteristisch ist), sondern auch eine gegenseitige Überlagerung der beiden Figurenstimmen statt. Wenn sich etwa die Worte Frankels "im Bewußtsein Nadjas, der Zuhörerin, spiegeln"<sup>129</sup>, liegt eine solche neue Interferenzform vor, die Holeschofsky "'gehörte' Rede" oder "erlebten Dialog"<sup>130</sup> nennt:

Er war einige Jahre lang in Rourkela gewesen und zwei Jahre in Afrika, in Ghana, dann in Gabun, länger in Amerika selbstverständlich, sogar ein paar Jahre zur Schule dort gegangen, während der Emigration [...]. (SIM 9)

Hier ist nicht genau zu unterscheiden, was welcher Stimme zuzuschreiben ist, wie Holeschofsky feststellt, "ob also das 'selbstverständlich' [...] von Frankel ausgesprochen oder von Nadja dazugedacht wird, bleibt für den Leser ungewiß"<sup>131</sup>. Es liegt also eine echte Hybridität im Bachtinschen Sinne vor, ein Wort, in dem sich "zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen"<sup>132</sup>. So sehr ich Holeschofskys scharfsinniger Analyse folge, ist ihrer Schlussfolgerung, Frankel gehöre "im ersten Teil der Erzählung zum Bewußtseinsinhalt Nadjas"<sup>133</sup>, nur eingeschränkt zuzustimmen. Nadjas Perspektive dominiert zwar die gesamte Erzählung, aber neben der Tatsache, dass ganze Abschnitte auf Frankel fokalisiert sind, ist auch in den aus Nadjas Perspektive erzählten Abschnitten die Fokalisierung nicht ganz stabil; so etwa im oben zitierten Abschnitt, der wie folgt weitergeht:

[...] und sie irrten beide die halbe Welt ab, und am Ende wußten sie ungefähr, wo sie, von Zeit zu Zeit, gewesen waren, wo sie gedolmetscht und er etwas erforscht hatte, was denn bloß? fragte sie sich, aber sie fragte es nicht laut, und sie kehrten aus Indien wieder nach Genf zurück, wo sie studiert hatte, zu den ersten Abrüstungskonferenzen, sie war sehr gut, sie wußte es auch, sie wurde hoch bezahlt, zu Hause hätte sie es nie ausgehalten mit ihrem Selbstständigkeitsdrang, es ist eine so unglaublich anstrengende Arbeit, aber ich mag das eben trotzdem, nein, heiraten, nie, sie würde ganz gewiß nie heiraten. (SIM 9)

Neben der Stimme des Erzählers, die hier verstärkt hörbar wird ("sie irrten beide die halbe Welt ab, und am Ende wußten sie ungefähr..."), blitzt auch Frankels Perspektive kurzzeitig auf, nämlich in der 'gehörten Rede' Nadjas, bei der nicht zu unterscheiden ist, ob die Beurteilung "sie war sehr gut, sie wußte es auch" die von ihr ausgesprochenen Worte sind oder die Empfindung des Zuhörers Frankel.<sup>134</sup>

---

<sup>129</sup> Ebd., S. 474.

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Ebd.

<sup>132</sup> Bachtin: Wort im Roman, S. 195.

<sup>133</sup> Holeschofsky: Bewußtseinsdarstellung und Ironie, S. 474.

<sup>134</sup> Den gesamten zitierten Abschnitt 5 der Erzählung zitiert auch Schneider und nimmt an ihm eine Feinanalyse der unterschiedlichen Formen der Rede- und Gedankenwiedergabe und der damit einhergehenden Perspektivwechsel vor (vgl. Schneider: Kompositionsmethode Bachmanns, S. 300–301). Seiner überzeugenden Analyse mangelt es einzig daran, dass er nur auf die Interferenzen von Erzähler- und Personentext achtet und nicht auf die der beiden Personentexte; daher bezeichnet er die von Holeschofsky und daran anknüpfend von mir als 'gehörte Rede' klassifizierten Stellen als 'freie indirekte Rede' – was narratologisch sicher korrekt ist, jedoch die besondere Überlagerung von Frankels und Nadjas Bewusstsein nicht deutlich macht. Voll zuzustimmen ist hingegen seiner Schlussfolgerung, es handele sich hier um "einen höchst raffinierten Erzählstil, der den Leser zu besonders konzentriertem Hinhören zwingt und der es vor allem verbietet, im Text enthaltene Behauptungen oder Werturteile für Interpretationen nutzbar zu machen, ohne genau anzugeben, aus welcher Bewußtseinsperspektive heraus diese Urteile formuliert sind." (Ebd., S. 302). Schneiders Formulierung des erforderlichen genauen "Hinhörens"

Vielleicht noch deutlicher ist diese ambivalente Perspektivierung – oder die Interferenz der beiden Personenstimmen – in Abschnitt 25:

Auf der Fahrt hatte sie ihn geradezu schikaniert, [...] und nur sie hatte natürlich kalte Füße, aber es fiel ihr nicht ein, zurückzugreifen nach dem Plaid, sie sagte nur matt, wenn du mir bitte, please, grazie caro, Gott, bin ich erfroren, und jetzt, als die Sonne endlich herauskam, während er müßig über Erleuchtung nachdachte, legte sie ihren Kopf auf seine Füße, denn seine Füße waren einfach für ihren Kopf da, damit sie bequemer liegen konnte [...]. (SIM 31)

Hier wird zunächst Nadjas direkte Rede ("wenn du mir bitte,...") als Zitat in Frankels Erinnerungen eingebettet, und später klingt ihre Stimme in der hier auf Frankel perspektivierten Erzählerrede durch, indem er leicht ironisch ihre Begründung imaginiert: "denn seine Füße waren einfach für ihren Kopf da, damit sie bequemer liegen konnte". Im Text wird also auch immer wieder Frankels Perspektive eingeschaltet und somit eine Außensicht auf Nadja hergestellt, die deren Selbstcharakterisierungen relativiert und ihnen andere Wertungen beimisst.

Gleichfalls relativierend oder distanzierend wirken subtile Einschaltungen der Erzählerspektive in den ansonsten, wie dargelegt, größtenteils personal perspektivierten Text.<sup>135</sup> Ein Beispiel für eine solche Einschaltung ist folgender Teil des weiter oben zitierten Abschnitts:

[...] sie irrten beide die halbe Welt ab, und am Ende wußten sie ungefähr, wo sie, von Zeit zu Zeit, gewesen waren, wo sie gedolmetscht und er etwas erforscht hatte, [...] und sie kehrten aus Indien wieder nach Genf zurück [...] (SIM 9)

Die Konstruktion "sie irrten beide die halbe Welt ab [...] und sie kehrten aus Indien wieder nach Genf zurück" ist metonymisch zu lesen – nicht die Figuren irren hier die Welt ab und kehren aus Indien nach Genf zurück, sondern der Gegenstand ihres Gesprächs –, und ist dadurch gleichzeitig auf die Tätigkeiten der Figuren in der Vergangenheit und auf das Gespräch, in dem sie darüber sprechen, zu beziehen.<sup>136</sup> Durch die abwertende Konnotation des Verbs "abirren" werden die Figuren als orientierungs- und ruhelos und ihr Gespräch als inkohärent und wenig zielgerichtet charakterisiert.<sup>137</sup> In einer kurzen Einschaltung, die in der Umgebung der indirekten,

---

seitens des Lesers verweist implizit auf die oben angesprochene mündliche Qualität des Textes, der zu einem Großteil aus der Wiedergabe von Personenrede besteht. Sein *caveat* zu voreiligen Interpretationen, das, wie er selbst in einer Fußnote bemerkt, letztlich eine "narratologische Grundmaxime" (ebd., Anm. 16) ist, macht nochmals die komplizierten Bedeutungsstrukturen des Textes deutlich, dessen Interpretation nur unter Beachtung der Dialogizität der unterschiedlichen Stimmen erfolgen kann. Auch O'Regan präsentiert diesen Abschnitt und unternimmt an ihm ein *close-reading*, wobei sie die von mir nach Holeschofsky als 'gehörte Rede' und von Schneider als 'freie indirekte Rede' bezeichneten Passagen in dessen Sinn als "free indirect style" bezeichnet (vgl. O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 76–78).

<sup>135</sup> Holeschofsky spricht davon, dass sich "eine Art persönlicher Erzähler direkt zu Wort" melde, der "zu erkennen gibt, daß der Erfahrungshorizont der Figur beschränkt ist" (Holeschofsky: Bewußtseinsdarstellung und Ironie, S. 475). Geesen legt dar, es würden "Urteile formuliert, die die Kommunikationsebene der Figuren überschreiten", wodurch "Distanz zu den Protagonisten" hergestellt und die "Begrenztheit ihrer Perspektive" verdeutlicht werde (Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 239).

<sup>136</sup> Dieser Zusammenfall von Meta- und Objektebene erinnert an eine ähnliche Passage im Text, wenn es am Schluss der Erzählung in Beschreibung der Übertragung des Fahrradrennens heißt, der Kommentator "kam mit einem unartikulierten Schrei durch das Zielband" (SIM 39) (vgl. 1.5).

<sup>137</sup> Vgl. Schneider: Kompositionsmethode Bachmanns, S. 301; O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 77. Diese Doppelbezüglichkeit übersieht O'Regan, weist aber darauf hin, dass die ungenauen Wahrnehmungen der Figuren während des Gesprächs durch die Adverbialen "ungefähr" und "von Zeit zu Zeit" dargestellt würden (vgl. O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 77).

erlebten und direkten Figurenreden zunächst fast untergeht, meldet sich also der zunächst so unauffällig erscheinende Erzähler zu Wort und nimmt in einer geschickten Konstruktion eine doppelte Bewertung von Lebens- und Gesprächsführung der Figuren vor.

Neben diesen zwar subtilen, aber direkten Eingriffen des Erzählers sind es vor allem die Auswahl und das Arrangement der Figurenreden sowie das Gegeneinanderschneiden von deren Perspektiven, die eine ironische Distanz hervorrufen. Dies wird etwa sichtbar an drei Nennungen des Wortes "Erleuchtung" in zwei aufeinanderfolgenden Abschnitten:

[...] sie schob ihr Glas weg, ich mag nicht mehr, ich weiß auch nicht, warum wir von diesem Zeug reden müssen, [...] jede Konferenz kommt mir wie die direkte Fortsetzung einer endlosen indagine [Nachforschung] [...] vor, immer wird die Ursache für etwas weit Zurückliegendes gesucht, für etwas Furchtbares, [...] und man findet nichts, man müßte schon eine Erleuchtung haben, um zu begreifen, was wirklich vorliegt und was man deswegen wirklich tun sollte, ganz plötzlich.

Ja, sagte er zerstreut, eine Erleuchtung. Nimmst du Obst? Es gefiel ihm an ihr auch, wie sie reagierte, Wünsche äußerte, etwas ablehnte oder annahm, wie anmaßend, bescheiden, ausfallend oder einfach sie war [...].

[...]

Auf der Fahrt hatte sie ihn geradezu schikaniert, [...] und jetzt, als die Sonne endlich herauskam, während er müßig über Erleuchtung nachdachte, legte sie ihren Kopf auf seine Füße [...] (SIM 29–31)

Auf das engagierte Plädoyer Nadjas, deren Frustration durch die Präsentation in Form der direkten Rede vom Erzähler distanzlos und somit nicht relativiert wiedergegeben wird, antwortet Frankel, so vom Erzähler direkt beurteilt, "zerstreut"; der Eindruck von Frankels Desinteresse wird durch die Auswahl der präsentierten direkten Rede verstärkt, in der er mit der Ernsthaftigkeit des Themas in unangemessener Weise bricht und es durch die Frage nach dem Obst banalisiert. Diese Banalisierung wird fortgesetzt, wenn der Erzähler Frankels Nachdenken über Erleuchtung daraufhin in einem erneuten expliziten Urteil als "müßig" bewertet, und noch durch den Kontext verstärkt, der deutlich macht, dass Frankel keineswegs "über Erleuchtung", also die von Nadja geschilderte Problematik, sondern begehend über seine Reisebegleiterin nachdenkt. Diese Banalisierung lässt rückwirkend Nadjas Verzweiflung als etwas naiv und idealistisch erscheinen und stellt gleichzeitig Frankels Begehren aus, das ihm nicht erlaubt, Nadja als Subjekt, als gleichwertigen Gesprächspartner ernst zu nehmen.

Die Montage der unterschiedlichen Perspektiven und die dadurch entstehende gegenseitige Relativierung oder Neubewertung ebendieser ist für die innovative Erzähltechnik von Bachmanns Text zentral.<sup>138</sup> Durch sie wird Distanz, Spannung oder Dissonanz zwischen den verschie-

---

<sup>138</sup> Dies wird in zahlreichen Forschungstexten diagnostiziert, wobei meist der Aspekt des Auseinanderklaffens von Figuren- und Erzählerperspektive (bei deren gleichzeitig über weite Teile hinweg herrschender Verschmelzung durch die personale Erzählweise) und nicht das Aufeinanderprallen der beiden Figurenperspektiven, das ich besonders hervorhebe, betont wird. Die unterschiedlichen Bezeichnungen, die für dieses Phänomen gefunden wurden, zeigen, wie schwierig es erzähltheoretisch zu beschreiben ist. Holeschofsky stellt fest, "daß sich [...] knapp hinter der Figur immer eine die Gedanken des personalen Mediums, der Reflektorfigur, arrangierende Instanz befindet" (Holeschofsky: Bewußtseinsdarstellung und Ironie, S. 475). Geesen ist zuzustimmen, wenn sie darauf aufmerksam macht, dass diese Instanz in einem Kommunikationsmodell narrativer Ebenen auf der Ebene

denen Perspektiven erzeugt. Zum Teil ist diese Distanzierung als Ironisierung der Figuren durch den Erzähler zu interpretieren, geht aber nicht darin auf.<sup>139</sup> So wird die oben aufgezeigte Banalisierung der zitierten "Erleuchtung" zum Teil durch Ironie zuwege gebracht ("während er müßig über Erleuchtung nachdachte"), entscheidend aber auch durch den Kontrast von Nadjas und Frankels Perspektive. An vielen Stellen werden die Figuren darüber hinaus keineswegs ironisiert, sondern im Gegenteil in ihrer Verzweiflung ernst genommen – allen voran Nadja in ihrem krisenhaften Erlebnis im letzten Drittel der Erzählung; aber auch im obigen Beispiel schwankt die Erzählhaltung Nadja gegenüber zwischen Sympathie und Ironie. Das entscheidende Merkmal sind also die Spannungen, die die Montage der unterschiedlichen Perspektiven, oder, um auf Bachtin zurückzukommen, die Dialogizität der verschiedenen Stimmen erzeugt.

Entscheidend an der dargelegten mehrstimmig-dialogischen Erzählweise von "Simultan" ist also die Überlagerung der unterschiedlichen Perspektiven durch deren schnellen Wechsel und die partielle Unentscheidbarkeit, was welcher Perspektive zugehört. Diese Technik erzeugt Figuren der Übersetzung, wenn im abrupten Hin- und Herschalten zwischen den Stimmen Nadjas und Frankels übersetzt wird. Gelingt dies manchmal, etwa im Plaudern über die sich ähnelnden internationalen Arbeitsstationen ("und immer nur Washington, grauenhaft, ja, er auch, er hatte es auch grauenhaft gefunden und er könnte dort nicht, nein sie auch nicht", SIM 9), so klafft ein andermal beim Versuch der Übersetzung eine Lücke zwischen den Figurenstimmen auf,

---

des Erzählers und nicht "mit dem Autor gleichzusetzen ist" (ebd.), wie Holeschofsky behauptet (vgl. Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 239). Auch Schmidt bezeichnet den Erzähler als "Arrangeur [...], dessen Kommentar aber in den seltensten Fällen direkt zum Ausdruck kommt" (Schmidt: Beraubung des Eigenen, S. 488). Geesen sieht eine "Diffusion verschiedener Kommunikationsebenen" (Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 241) am Werk; diese Formulierung ist m.E. problematisch, da nicht die Grenzen zwischen den narrativen Kommunikationsebenen, die Geesen an anderer Stelle klar zu trennen versteht, verwischt werden, sondern hier eine Überlagerung von Perspektiven stattfindet; beides ist, wie gezeigt, mit dem Interferenzmodell nach Schmid und der Trennung von Erzähler- bzw. Personenrede und Erzähler- bzw. Personentext auseinanderzuhalten. Andres sowie Schmidt sprechen von einem spannungsgeladenen "Nebeneinander zweier Perspektiven" (Andres: Dolmetscher als literarische Figuren, S. 278; Schmidt: Beraubung des Eigenen, S. 488), der Perspektive Nadjas und der der Erzählinstanz. Schmidt umschreibt in Bezug auf den gesamten Erzählband weiter: "Er [der Erzähler] *setzt* die komplex gestaltete Subjektivität der Frauen so *in Szene*, daß sie in ihrer Bedingtheit und als geschichtliche *erkennbar* wird." (Schmidt: Beraubung des Eigenen, S. 488) Otto schließlich erläutert, der Erzähler trete "in dissonanter Mitsicht" (Otto: Weibliches Erzählen, S. 69) hinter die Figuren zurück und es werde "eine gedoppelte Sicht erzeugt zwischen der Wahrnehmung der Situation durch die Protagonistin und der Sicht des Erzählers auf diese Wahrnehmung" (ebd., S. 71). An späterer Stelle fasst Otto die auffälligsten Kennzeichen dieser Vermittlungsweise für den gesamten Erzählband zusammen: "Auffällig in der Vermittlung ist, wie bereits angemerkt, dass das Hineinblenden in den Ton und die Unvollständigkeit in der Übernahme, die Wahrnehmung des Erzählers stark an die Wahrnehmung der Protagonistinnen annähert, ohne diese, wie die Auslassungen und Raffungen zeigen, vollständig auf die Figurenwahrnehmung zu reduzieren." (Ebd., S. 157).

<sup>139</sup> So diagnostiziert etwa Gürtler eine "ironische Haltung" gegenüber den Protagonistinnen in *Simultan* (vgl. Gürtler: Ironie und Komik, S. 131), und Holeschofsky spricht von dem Erzähler als einer "*Instanz* [...], die mit dem Leser auf der Wellenlänge der *Ironie* kommuniziert" (Holeschofsky: Bewußtseinsdarstellung und Ironie, S. 476) und erläutert durchaus überzeugend deren kritisches Potenzial (vgl. ebd., S. 476–477). Explizit entgegen Holeschofsky geht Bannasch "nicht davon aus, daß die Autorin über die ironische Darstellungsweise in ein vertrauliches Einverständnis mit ihrer Leserschaft tritt" (Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 7). Dieser Einwand ist wichtig, da eine Interpretation der Erzählung allein über die Ironie diese simplifiziert und deren eigenwillige Erzählweise verkennt; im Gegensatz zu Bannasch gestehe ich einzelnen Stellen jedoch durchaus zu, Ironie anzuwenden und dadurch Komik und Kritik hervorzurufen.

etwa beim obigen Beispiel der "Erleuchtung". Geesen beschreibt diese Übersetzungsbewegung in einem ähnlichen Bild, allerdings wieder bezogen auf den Wechsel zwischen Erzähler- und Figurentext, als "'Oszillieren' zwischen Erzähler und Figur"<sup>140</sup> und verweist auf die meiner Idee nahestehende Beschreibung Brinkempers, der diese Erzähltechnik als strukturell der Übersetzung entsprechend ansieht:

Als Strukturprinzip des Erzähldiskurses organisiert die Simultanübersetzung, teils aus Nadjas Perspektive, teils über ihren Kopf hinweg, ausgedehnte syntaktische Ketten, in denen durch Abbruch und Sprung die Sie-und-Er-, Ich-und-Du-Positionen ständig gegeneinander abgearbeitet werden – im abrupten Wechsel der Personen, Reden, Handlungen, Räume und Zeiten.<sup>141</sup>

Dieses Bild führt Brinkemper fort: "Damit erweist sich die Erzählstruktur selbst als kreative Übersetzung, indem durch Entstellung und Umschichtung bekannter Sprachelemente die Fremdsprache unerhörter simultaner Bedeutung erschaffen wird."<sup>142</sup> Im Zwischenraum der Übersetzung, im Wechsel und den Grenzüberschreitungen zwischen den beiden Figurenperspektiven sowie einer zwischen Sympathie und Ironie schwankenden Erzählhaltung entstehen aus den textuellen Figuren der Übersetzung die Figuren Nadja und Frankel als personelle Figuren der Übersetzung.

Beispielhaft ist dieses Entstehen der Figuren aus der Übersetzung an der Nebenfigur des "Mr. Keen" zu sehen, der von Nadja erschaffen wird: "I was flabbergasted when Mr. Keen asked me, no of course not, I just call him Mr. Keen, denn er schien immerzu keen auf etwas zu sein, auch auf sie während der Party im Hilton [...]" (SIM 9–10) Die Übersetzung des Adjektivs "keen" in den Namen "Keen" lässt Mr. Keen als Schwerenöter entstehen. Eine weitere Übersetzung von Keen zu Frankel konturiert letzteren als Figur:

I was just disgusted, the way he behaved, und was hatte der Mann sich eingebildet mit seinen gut und reichlich fünfzig Jahren und einer schon kaum mehr zu übersehenden Glatze unter den dünnen Haaren, und sie fuhr ihrem Mr. Frankel durch die vielen dunklen Haare und legte ihm die Hand auf die Schulter. (SIM 10)

Indem die "kaum mehr zu übersehend[e] Glatze unter den dünnen Haaren" von Mr. Keen in die "vielen dunklen Haare" von Mr. Frankel übersetzt wird, entsteht dieser im Kontrast zum ältlichen Schwerenöter Keen als attraktiver junger Mann. Gleichzeitig trägt diese Übersetzung zur Charakterisierung Nadjas bei, indem die Richtung des Begehrens von Keen auf Nadja umgedreht wird zum Begehren, das Nadja auf Frankel richtet. Eine weitere Konturierung Frankels geschieht in folgender Übersetzung in Frankels Gedanken, als er nicht einschlafen kann:

[...] die Schläfrigkeit, kaum da, wurde zerstreut durch eine Musik, die über den Gang getragen wurde, STRANGERS IN THE NIGHT, nebenan wurden Zimmertüren aufgesperrt, und in ihm verwirrte sich der Titel zu TENDER IS THE NIGHT, er mußte das Beste aus diesen Tagen machen [...]  
(SIM 15–16)

---

<sup>140</sup> Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 240. Vgl. auch Dusars Begriff der "Schreibweisen des Oszillierens" (Dusar: Choreographien der Differenz).

<sup>141</sup> Brinkemper: Liebe als Fragment, S. 191.

<sup>142</sup> Ebd., S. 192.



Mit Dusar kann diese Übersetzung als Ausdruck von Frankels unbewusster "Wunschvorstellung"<sup>143</sup> interpretiert werden, die aus der Figurenperspektive heraus nicht explizit geäußert werden kann, aber durch die Sprachbewegung auf Diskursebene deutlich gemacht wird. Dusar spricht von einem "Begehren, das in den Lücken des manifesten Textes sichtbar wird"<sup>144</sup>, man könnte auch sagen, im Zwischenraum der Übersetzung, in der Differenz zwischen den beiden ähnlichen Texten – und gleichzeitig entsteht Frankel als Figur, als jemand, der sich wünscht, dass er bei der Fremden Nadja Zärtlichkeit finden kann.

Der polyphone und heteroglotte Text der Erzählung produziert also immer wieder Übersetzungen, wenn Worte oder Phrasen, die von der einen Stimme geäußert wurden, von der anderen Stimme aufgegriffen und dabei verändert werden – von einer Stimme in die andere 'übersetzt' werden (vgl. das obige Beispiel der "Erleuchtung"). Dies geschieht auch innerhalb der in sich nicht homogenen Stimmen, die in einzelnen Wiederholungen Differenzen hervorrufen, Übersetzungen zustande bringen (keen/Mr. Keen, dünne/viele dunkle Haare, Strangers in/Tender is the night). Der Begriff der Übersetzung wird hier in zweifachem Sinn ausgeweitet. Erstens in Bezug auf das Kriterium des *Sprachwechsels*, das die Übersetzung als Übertragung einer Aussage von einer Sprache in eine andere Sprache definiert.<sup>145</sup> In den obigen Beispielen geschieht vielmehr die Übersetzung von einer Stimme in eine andere Stimme ("Erleuchtung"), von einer Beobachtung in Sprache (keen/Mr. Keen), von einem Blick in einen anderen (dünne/viele dunkle Haare), von einer Wahrnehmung in eine Reflexion (Strangers in/Tender is the night). Wenn aus dem Songtitel "Strangers in the night" in Frankels Wahrnehmung "Tender is the night" wird, so übersetzt Frankel (bzw. der implizite Autor) eine intertextuelle Anspielung in eine andere: "Strangers in the night" ist ein Lied von Sinatra, "Tender is the night" der Titel eines Romans von Fitzgerald.<sup>146</sup> Zweitens wird der Begriff der Übersetzung in Bezug auf die einfache und gleichzeitig allgemeine Definition "dasselbe anders sagen"<sup>147</sup> oder, wie Nadja für das Dolmetschen formuliert: "mit gleichen aber anderslautenden Sätzen sofort nachkommen" (SIM 18), ausgeweitet. Beim Übersetzen wird eben nicht *dasselbe* anders gesagt, sondern sobald etwas anders gesagt wird, wird auch *etwas anderes* gesagt. Daher können auch Verschiebungen auf der Signifikantenebene, wie die Fast-Permutation von "Strangers in the night" zu "Tender is the Night", die eben gerade Differenz produzieren, als Übersetzungen betrachtet werden. Eine Veränderung,

---

<sup>143</sup> Dusar: Identität und Sprache, S. 73.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Definitionen des Begriffs der Übersetzung über das Kriterium des Sprachwechsels hinaus sind immer wieder vorgenommen worden. Etwa bei Jakobson ist Übersetzung die Interpretation eines verbalen Zeichens durch ein anderes Zeichen. Er unterscheidet zwischen intralingualer Übersetzung ("*rewording*"), interlingualer Übersetzung ("*translation proper*") und intersemiotischer Übersetzung ("*transmutation*") (vgl. Jakobson: Linguistic Aspects, S. 139).

<sup>146</sup> Der wiederum selbst ein intertextuelles Zitat aus Keats' Gedicht "Ode to a nightingale" ist.

<sup>147</sup> Ähnlich der Titel von Burkhard Kroebers deutscher Übersetzung der übersetzungstheoretischen Schrift Umberto Eco: *Quasi dasselbe mit anderen Worten* (ital. *Dire quasi la stessa cosa*) (vgl. Eco: Quasi dasselbe).

Multiplikation oder Öffnung von Sinn gehört geradezu *per definitionem* zur Übersetzung – auch wenn sie *per definitionem* ("dasselbe anders sagen") ausgeschlossen werden soll.<sup>148</sup>

Aus den Figuren der Übersetzung als Textverfahren entstehen die Figuren der Übersetzung Nadja und Frankel. Figurenkonstitution und Handlungsvermittlung erfolgen meist implizit in dieser übersetzerischen Dialogizität über Gedanken- und Dialogpassagen, die den größten Teil des gesamten Textes einnehmen.<sup>149</sup> Dadurch erhält der gesamte Text den Charakter eines Dialogs oder eine mündliche Qualität.<sup>150</sup> Auffällig ist jedoch, dass das Gespräch der beiden Figuren nicht in einer konventionellen Dialogform, sondern in der oben beschriebenen Hybridform präsentiert wird. Nur ein geringer Teil ist direkte Rede, der größere Teil wird mittelbar als erlebte, indirekte oder, wenn man so will, 'gehörte' Rede wiedergegeben, wobei die Formen oft nicht strikt auseinanderzuhalten oder die Sprecher klar zu erkennen sind und einzelne Dialogrepliken ausgelassen werden. Außerdem sind Figurenrede, Erzählerrede und deren Mischformen fast nie graphisch, etwa durch Anführungszeichen oder Spiegelstriche, oder durch andere Indizien wie Inquit-Formeln voneinander abgesetzt, sondern gehen unmittelbar ineinander über. Dadurch wird die mündliche Qualität des Textes unterlaufen und die mündlichen Äußerungen gehen in die Schrift des Erzähltextes ein. Man könnte von einem 'schriftlichen' Charakter des gesamten Textes im doppelten Sinne sprechen: Erstens, blickt der Leser lediglich auf den Text, könnte er vermuten, dass dieser überhaupt keine Figurenrede enthält, da Anführungszeichen, Spiegelstriche oder andere graphische Hervorhebungen derselben fehlen; der Text wirkt wie der durchgängige schriftliche Erzählbericht ohne Simulation von Mündlichkeit. Erst beim tatsächlichen Lesen fällt die Dominanz der Figurenrede auf. Zweitens handelt es sich um eine 'Schriftlichkeit' oder einen 'Schriftcharakter' im Derridaschen Sinne: Die Figurenstimmen werden durch das beschriebene Ineinanderfließen der Präsentation und der Mischformen von den jeweiligen Sprechern dissoziiert und Signifikation gerät dadurch in eine Bewegung der Verschiebung. Sprache scheint sich fast selbstständig zu machen und ihre Verbindung mit den Subjekten zu verlieren bzw. deren

---

<sup>148</sup> Auch Jakobson arbeitet sich am Problem der Differenz ab, wenn er feststellt: "synonymy, as a rule, is not complete equivalence", und hält dennoch an der Idee der Äquivalenz fest, wenn er zum Schluss kommt: "Thus translation involves two equivalent messages in two different codes." (Jakobson: *Linguistic Aspects*, S. 139) Das sich daraus ergebende Postulat der grundsätzlichen Übersetzbarkeit (vgl. ebd., S. 140–141) relativiert er wiederum durch die der poetischen Funktion von Sprache geschuldete Feststellung: "poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible" (ebd., S. 143).

<sup>149</sup> Zum Beispiel wird die Ausgangssituation am *in medias res* Anfang des Textes nicht im Erzählbericht vermittelt, sondern sie wird dem Leser über Nadjas Wahrnehmung und Verbalisierung der Situation deutlich: "Bože moj! hatte sie kalte Füße, aber das mußte endlich Paestum sein, es gibt da dieses alte Hotel" (SIM 7). Der Text setzt damit gleich mit der beschriebenen Überblendung von Redeformen ein: es ist hier nicht entscheidbar, ob der Ausruf „Bože moj!“ direkte Rede oder direkte Gedankenwiedergabe ist, d.h. von Nadja laut geäußert oder bei sich gedacht wird, ebenso wie „hatte sie kalte Füße“ erlebte Rede sein kann oder ‚gehörte Rede‘, d.h. eine laute Beschwerde Nadjas in Frankels Wahrnehmung; gleiches gilt für „aber das mußte endlich Paestum sein“; eindeutig laut geäußert wird die anschließende direkte Rede „es gibt da dieses alte Hotel“.

<sup>150</sup> So auch Brinker-Gabler, die von einer "oral or conversational quality" (Brinker-Gabler: *Living and Lost in Language*, S. 191) der Erzählung spricht.

'Kontrolle' zu entgleiten. Die Bewegung der Übersetzung führt zu einer Öffnung von Sinn, und in ihren Zwischenräumen entstehen die Figuren der Übersetzung.

## 1.2 Dolmetschen: Das Gleiten der Stimmen und die Stabilisierung von Sinn

Die Figur der Dolmetscherin Nadja, für die von Berufs wegen Sprache eine zentrale Rolle spielt, wird in der Erzählung vor allem in ihrer und über ihre Sprachlichkeit dargestellt. Die Dissoziation der Stimmen von den Sprechern und das entstehende Stimmengewirr oder Netz aus Stimmen hat eine unmittelbare Funktion für die Figurencharakterisierung: das Zerfließen der Sprache veranschaulicht das Zerfließen der Identitäten. Sprach- und Identitätsproblematik sind in "Simultan" eng miteinander verbunden<sup>151</sup> und kommen in der Figur der Simultandolmetscherin Nadja zusammen: "Nadja ist ein Sprachprofi: Sie lebt vom Wortemachen. Sie ist der lebende Beweis dafür, daß Existenz sprachgebunden ist [...]." <sup>152</sup> Nadja geht nicht nur beruflich mit Sprache um, sondern ihre gesamte Existenz, wie Bossinade hier betont, wird in "Simultan" als diskursive, sprachgebundene gezeigt.<sup>153</sup> Durch ihr beruflich erforderetes ständiges Wechseln zwischen Sprachen, ihre ausgeprägte Mehrsprachigkeit sowie den Abstand zur Muttersprache und zu der damit verknüpften Heimat vermisst Nadja besonders zwei Dinge: die Fähigkeit zu 'echter' Kommunikation mit anderen und die Verankerung in einer 'stabilen' Identität. Beides glaubt Nadja verloren zu haben, wodurch es ins Zentrum ihres Begehrens rückt. Um zu diesen zentralen Punkten, die im Abschnitt 1.3 diskutiert werden, hinzuführen, soll zunächst beleuchtet werden, wie Nadjas beruflicher Umgang mit Sprache, das Dolmetschen, in der Erzählung dargestellt wird, da hier im Kern die gesamte Problematik enthalten ist.

Das Dolmetschen wird in der Erzählung explizit nur in zwei Passagen beschrieben. Hier, etwas gekürzt, die erste:

Als der Wein doch noch gebracht wurde, erläuterte sie es nachsichtig, sie waren immer zu zweit in der Kabine, nicht wie Pilot und Co-Pilot, nein, natürlich nur, um sofort wechseln zu können nach zwanzig Minuten, das war die vernünftigste Zeit, länger konnte man nicht übersetzen, obwohl man manchmal dreißig oder gar vierzig Minuten aushalten mußte, der reine Wahnsinn, an den Vormittagen ging es noch, aber nachmittags wurde es immer schwerer, sich zu konzentrieren, es war dieses fanatisch genaue Zuhören, dieses totale sich Versenken in eine andere Stimme, und ein Schaltbrett war ja einfach zu bedienen, aber ihr Kopf, just imagine, t'immagini! In den Pausen trank sie aus einer Thermosflasche warmes Wasser mit Honig, jeder hatte seine eigene Methode, sich über den Tag zu bringen, aber am Abend kann ich kaum noch die Zeitung in der Hand halten, es ist wichtig, daß ich regelmäßig alle großen Zeitungen lese, ich muß den Wendungen auf der Spur bleiben, den neuen Ausdrücken, aber die Terminologien, das gerade war das wenigste, da gab es die Berichte, die Listen, die mußte sie vorher auswendig lernen [...], sie lernte schon frühmorgens, wenn sie ihre Atemübungen und ihre Gymnastik machte [...].

---

<sup>151</sup> Dies wird in der Forschungsliteratur immer wieder betont, vgl. etwa Andres: Dolmetscher als literarische Figuren, S. 280, und teilweise in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, etwa bei Götttsche: Produktivität der Sprachkrise, S. 155.

<sup>152</sup> Bossinade: Kranke Welt, S. 201.

<sup>153</sup> Greber stellt in einem allgemeineren Sinn fest, "daß Persönlichkeit bei Bachmann als diskursive, von Sprache und Codes geprägte Größe verstanden ist" (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 178).

[...] [M]it der Zeit wolle sie eine Sprache fallenlassen, Russisch oder Italienisch, es zerstört mich, ich komme ins Hotel, trinke einen Whisky, kann nichts mehr hören, nichts sehen und sitze ausgewrungen da, mit meinen Mappen und Zeitungen. (SIM 13–14)

In Bezug auf Nadjas Beruf begegnen wir vertrauten Topoi: Das Dolmetschen wird als enorm anstrengende Arbeit beschrieben, die vollste Konzentration und großen Fleiß fordert und, gemeinsam mit der erforderlichen Vorbereitung, die Tage der Dolmetscherin voll ausfüllt. In Nadjas Beschreibung häufen sich Anzeichen ihrer Überanstrengung, wenn sie längere Dolmetschaufgaben als "der reine Wahnsinn" bezeichnet, von Konzentrationsschwierigkeiten am Nachmittag spricht, beschreibt, wie man "sich über den Tag zu bringen" versucht, und schließlich explizit feststellt, "es zerstört mich" und sie sitze abends "ausgewrungen" da. Als Gegenmaßnahme macht sie "Atemübungen und [...] Gymnastik", zeigt aber auch Ansätze von Suchtverhalten, wenn sie in kritischen Situationen oder zur Entspannung auf Alkohol (z.B. "Whisky" im obigen Zitat; SIM 35), Tabletten (z.B. SIM 20) und Zigaretten (z.B. SIM 32; 35) zurückgreift.<sup>154</sup>

Wesentlicher als diese recht stereotype Beschreibung der auslaugenden Dolmetscharbeit ist jedoch ein anderer Aspekt: Schon in diesem Zitat klingt an, dass das Dolmetschen als automatische Tätigkeit gesehen wird, die ein völliges Zurückstellen der eigenen Subjektposition fordert: "es war dieses fanatisch genaue Zuhören, dieses totale sich Versenken in eine andere Stimme, und ein Schaltbrett war ja einfach zu bedienen, aber ihr Kopf" (SIM 13). Die Wortwahl zeigt eine deutliche Problematisierung dieser Aspekte. Das Dolmetschen als Automatismus, als reine Reproduktion mit möglichst geringem Eigenanteil, bedeutet für Nadja Selbstentfremdung und Kommunikationsunfähigkeit – und ist ein Sinnbild für diese. Wie Greber feststellt, wird Dolmetschen nicht im Sinne einer positiv gesehenen Transkulturalität gefeiert, sondern "von der problematischen Kehrseite her" dargestellt: "als Identitätskrise einer völlig im Vermitteln aufgehenden Mittelfigur, die als Übersetzungsmaschine ihre persönliche Sprache verloren hat"<sup>155</sup>. Deutlich wird diese Problematik in der zweiten zentralen Stelle zum Dolmetschen:

[...] alles, was mit Verbindungen und Anschlüssen zusammenhing, war doch ihr Leben, [...] sie rieb sich beide Ohren, wo sonst ihre Kopfhörer anlagen, ihre Schaltungen automatisch funktionierten und die Sprachbrüche stattfanden. Was für ein seltsamer Mechanismus war sie doch, ohne einen eigenen Gedanken im Kopf zu haben, lebte sie, eingetaucht in die Sätze anderer, und musste nachtwandlerisch mit gleichen, aber anderslautenden Sätzen sofort nachkommen, sie konnte aus "machen" to make, faire, fare, hacer und delat' machen, jedes Wort konnte sie so auf einer Rolle sechsmal herumdrehen, sie durfte nur nicht denken, daß machen wirklich machen, faire faire, fare fare, delat' delat' bedeutete, das konnte ihren Kopf unbrauchbar machen, und sie musste schon aufpassen, dass sie eines Tages nicht von den Wortmassen verschüttet wurde. (SIM 18)

Nadja erscheint als Vermittlerin ("Verbindungen", "Anschl[uss]"), die ganz "eingetaucht in die Sätze anderer" keine Möglichkeit hat, ihre Subjektposition oder Kreativität in den Übersetzungs-

---

<sup>154</sup> Diese Aspekte in der Berufsbeschreibung Nadjas betont auch Andres (vgl. Andres: Dolmetscher als literarische Figuren, S. 279–280; 298). Schneider spricht von "Indizien für eine déformation professionnelle" (Schneider: Kompositionsmethode Bachmanns, S. 305), unter die er nicht nur die beschriebenen Erschöpfungszustände fasst, sondern insbesondere Nadjas Kommunikationsunfähigkeit, auf die weiter unten eingegangen wird.

<sup>155</sup> Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 180.

prozess einzubringen ("ohne einen eigenen Gedanken im Kopf"), und empfindet sich daher als "seltsame[n] Mechanismus" ("wo [...] ihre Schaltungen automatisch funktionierten", "jedes Wort konnte sie so auf einer Rolle sechsmal herumdrehen").<sup>156</sup>

Die fortgesetzte Metapher der Maschine steht für die Problematik der Unsichtbarkeit der Dolmetscher. Beim Simultandolmetschen etwa werden die Sprachmittler buchstäblich unsichtbar gemacht, indem sie in verdunkelten Kabinen im Rücken der Zuhörer positioniert sind. Sie sind als Schaltstelle in die technische Apparatur von Mikrofonen und Kopfhörern eingebunden, und werden von den Konferenzteilnehmern als eine durch die Sprachwahl auszuwählende Stimme, die aus dem Kopfhörer dringt, wahrgenommen.<sup>157</sup> Unsichtbarkeit ist in der Dolmetsch- sowie Übersetzungstheorie ein wichtiges Konzept geworden. Es schließt dabei meist an die Beschreibung von Lawrence Venuti an, der in seiner Übersetzungsgeschichte *The Translator's Invisibility* von 1995 die Unsichtbarkeit des Übersetzers für den angloamerikanischen Kulturraum konstatiert. "Invisibility" – Unsichtbarkeit – betrifft dabei sowohl die Arbeitsweise des Übersetzers als auch die Rezeptionseinstellung des Lesers. Ein übersetzter Text wird vom Normal-Leser und der Literaturkritik landläufig als gelungen beurteilt, wenn er flüssig lesbar ist, wenn also die Übersetzung selbst wie ein Original erscheint. Die Arbeit des Übersetzers zielt demnach darauf ab, die Spuren seines Eingriffs zu maskieren, eine Illusion von Transparenz zu erschaffen, die dem Leser einen unvermittelten Zugang zum Original vorspiegelt. Doch gleichzeitig wird dieser Status als Illusion so gut es geht verschleiert, damit der übersetzte Text 'natürlich', und eben nicht übersetzt, wirkt. Der Übersetzer wird so zu einer unsichtbaren Figur, deren spezifische Leistung paradoxerweise gerade das Herstellen dieser Unsichtbarkeit ist.<sup>158</sup>

Der zentrale Punkt für die Unsichtbarmachung der Dolmetscherin in "Simultan" ist jedoch das Beharren auf möglichst 'wörtlichem' Dolmetschen, so dass die Dolmetscherin nicht selbst Stellung bezieht oder die Worte des Sprechers in irgendeiner Weise abwandelt: Nadja "musste nachtwandlerisch mit gleichen, aber anderslautenden Sätzen sofort nachkommen" (SIM 18). Diese paradoxe Beschreibung legt allerdings offen, dass die 'wörtliche' Verdolmetschung eine Fiktion ist, da 'anderslautende' Sätze nicht 'gleich' sein können. Die Unsichtbarkeit geht aus der Perspektive des Dolmetschers mit dem Verlust der eigenen Stimme einher, die er dem Sprecher, den er übersetzt, leiht. Daher kommt der in der Literatur immer wieder vorkommende Topos des

---

<sup>156</sup> Vgl. zur Interpretation dieser Passage Brinker-Gabler: *Living and Lost in Language*, S. 194; Dusa: *Choreographien der Differenz*, S. 245–246. Wenn Reinagel diese Darstellung Nadjas als 'Dolmetschmaschine' mit dem, translationswissenschaftlich richtigen, Argument kritisiert, Dolmetscher dächten sehr wohl selbst, da sie ja nicht Wort für Wort übersetzten, sondern den Sinn der Aussage von der Ausgangssprachlichen Form trennten und in der Zielsprache einen neuen Diskurs erschufen (vgl. Reinagel: *Mehrsprachigkeit als Verlust der Muttersprache*, S. 37), so übersieht er, dass diese Beschreibung der Dolmetschtätigkeit aus Nadjas Perspektive primär die Funktion hat, ihre Selbstwahrnehmung als selbst- und sprachentfremdet darzustellen.

<sup>157</sup> Die Kabine und die technischen Apparaturen werden in zahlreichen Erzähltexten mit Dolmetschern beschrieben, vgl. etwa Glass: *The Interpreter*, S. 1–4; Davidson: *The Greek Interpreter*, S. 133.

<sup>158</sup> Vgl. Venuti: *The Translator's Invisibility*, insb. Kapitel 1: "Invisibility", S. 1–42.

Dolmetschers ohne eigene Stimme,<sup>159</sup> wobei sich das Bild der Stimme so gut eignet, weil es gleichzeitig buchstäblich die Stimme des Dolmetschers meint, die in den Dienst eines anderen gestellt wird, und metaphorisch dessen gesamte Subjektposition einbezieht, die im Dolmetschprozess zumindest temporär ausgeschaltet werden muss. Über den direkten Bezug zum Dolmetschen hinaus, etwa in der Formulierung "dieses totale sich Versenken in eine andere Stimme" (SIM 13), dient das Bild der Stimme in "Simultan" auch der Illustration von Nadjas Selbstentfremdung, der prekären Lage ihrer Subjektivität, denn wiederholt wird darauf verwiesen, dass Nadjas Stimme verloren zu gehen droht: "wenn sie sich bloß noch beherrschte und ihre Stimme nicht zu kippen anfing" (SIM 21), "[d]a sie ihre eigene Stimme nicht mehr hörte" (SIM 24); dies kulminiert im "Anfang der Sprachlosigkeit" (SIM 32) beim Ausflug auf die Klippen, der unten besprochen wird (vgl. 1.5). Diese thematische Problematisierung der Dissoziation von Stimme und Sprecher und der Überblendung der Redner- mit der Dolmetscherstimme wird, wie oben beleuchtet, auf der Diskursebene der Erzählung in der Dissoziation der Figurenreden von den Figuren und im Ineinanderfließen der Figurenstimmen vorgeführt.

Für die sprachphilosophischen Implikationen dieser dolmetschtechnischen, figurenpsychologischen und subjekttheoretischen Problematik ist besonders die Rhetorik der oben zitierten Passage interessant. Greber beleuchtet hier etwa das sprachspielerische Potenzial der Erzählung an der Doppelung des Verbs 'machen', das in Nadjas Beschreibung ihrer Dolmetschtätigkeit einmal auf objekt- und einmal auf metasprachlicher Ebene fungiert: "sie konnte aus 'machen' to make, faire, fare, hacer und delat' machen" (SIM 18).<sup>160</sup> Dies kann noch weitergeführt werden, wenn man die entsprechende Stelle genauer betrachtet. Nadjas mechanistische Dolmetschmethode beruht auf der Auffassung, dass für jedes Wort der Ausgangssprache ein entsprechendes Wort in der Zielsprache gefunden werden kann: "jedes Wort konnte sie so auf einer Rolle sechsmal herumdrehen" (SIM 18). Diese Methode der Ersetzung "Wort für Wort"<sup>161</sup> beruht auf der Annahme, dass die Signifikanten (die Wörter) als Hülle für ein Signifikat (eine Bedeutung) dienen, und ihr Austausch den Gehalt der Aussage, das Signifikat, nicht berührt. Die Stabilität des Signifikats garantiert die Möglichkeit der Übersetzung. Diese Stabilität wird als Fiktion entlarvt, wenn Nadja zugibt: "sie durfte nur nicht denken, daß machen wirklich machen, faire faire, fare fare, delat' delat' bedeutete, das konnte ihren Kopf unbrauchbar machen" (SIM 18). Hier wird deutlich, dass der Zugriff auf ein hinter dem Signifikanten liegendes, stabiles Signifikat unmöglich ist, denn der Denkprozess der Bedeutungskonstitution, der Zuschreibung von Sinn an einen Signifikanten, ist auf den Einsatz weiterer Signifikanten angewiesen, und setzt dadurch ein Verweisspiel in

---

<sup>159</sup> Vgl. etwa den Anfang von Marshall: *Tongue-Tied*, S. 3, wo dies sehr deutlich wird.

<sup>160</sup> Vgl. Greber: *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 190.

<sup>161</sup> Der Titel der von Mary Fran Gilbert verfassten englischen Übersetzung der Erzählung "Simultan" lautet dementsprechend "Word for Word" (vgl. Bachmann: *Word for Word*).

Gang.<sup>162</sup> Nadja verbietet sich diese Erkenntnis, wenn sie sich verbietet zu denken, "daß machen wirklich machen [...] bedeutete" (SIM 18) – während der Text in dieser Tautologie die Unmöglichkeit, auf ein hinter dem Signifikanten liegendes, von diesem unabhängiges Signifikat zuzugreifen, gerade aufdeckt. Hier scheint ein poststrukturalistisches Verständnis von Sprache auf, demzufolge Bedeutungskonstitution der Effekt einer nicht stillzustellenden "Bewegung des Bedeuten"<sup>163</sup> ist. Der Text der Erzählung macht dies in der wiederholten Aneinanderreihung der Signifikantenkette, die die Erwähnung des Verbs 'machen' hinter sich herzieht, augenfällig: "sie konnte aus 'machen' to make, faire, fare, hacer und delat' machen" und "daß machen wirklich machen, faire faire, fare fare, delat' delat' bedeutete" (SIM 18). Die Bewegung entlang der Signifikantenkette wird in ihrer Wiederholung und der Verdoppelung immer stärker und unaufhaltsamer, und Nadja droht, wenn sie ihr nachgibt, "von den Wortmassen verschüttet" (SIM 18) zu werden.<sup>164</sup> Der Text führt hier das Bild der "Wortmassen" vor, das wiederum an die Dissoziation von Stimme und Sprecher, die Derrida an den Anfang der Entwicklung seiner Sprachauffassung stellt,<sup>165</sup> zurückgebunden werden kann: Wenn Wörter zu Wortmassen werden, die Nadja zu verschütten drohen, dann sind sie von ihrem Inneren abgekoppelt, sie sind etwas Äußerliches.<sup>166</sup> Sie erhalten einen im Derridaschen Sinn 'schriftlichen' Charakter, sind im Gegensatz zur im Phonologozentrismus privilegierten Stimme nicht direkt mit der "Seele"<sup>167</sup> und über diese mit dem Sinn verbunden. Bedeutung ist nicht stabil, garantiert von einem höchsten,

---

<sup>162</sup> Vgl. Derridas Radikalisierung von Saussures Sprachtheorie in Derrida: Die *différance*, S. 37: "Die erste Folgerung wäre, daß die bezeichnete Vorstellung, der Begriff, nie an sich gegenwärtig ist, in hinreichender Präsenz, die nur auf sich selbst verweise. Jeder Begriff ist seinem Gesetz nach in eine Kette oder in ein System eingeschrieben, worin er durch das systematische Spiel von Differenzen auf den anderen, auf die anderen Begriffe verweist. Ein solches Spiel, die *différance*, ist nicht einfach ein Begriff, sondern die Möglichkeit der Begrifflichkeit, des Begriffsprozesses und -systems überhaupt." Frz. Derrida: *La différence*, S. 11: "On en tirera cette première conséquence que le concept signifié n'est jamais présent en lui-même, dans une présence suffisante qui ne renverrait qu'à elle-même. Tout concept est en droit et essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l'intérieur duquel il renvoie à l'autre, aux autres concepts, par jeu systématique de différences. Un tel jeu, la *différance*, n'est plus alors simplement un concept mais la possibilité de la conceptualité, du procès et du système conceptuels en général."

<sup>163</sup> Etwa Derrida: *Die différence*, S. 39. Frz. Derrida: *La différence*, S. 13: "le mouvement de la signification".

<sup>164</sup> Craig liest die Erzählung ebenfalls mit einem poststrukturalistischen Sprachverständnis und stellt in diesem Sinne, allerdings ohne direkten Bezug auf die von mir zitierte Textstelle, fest: "Because of the constitutive 'iterability' of language – to use a Derridian term – it always exceeds any particular context, speaker, or referent. Language is indeed excessive in 'Simultan', acting out a complicated movement between absence and presence that is never completely one or the other." (Craig: *Collapse of Language*, S. 40).

<sup>165</sup> Die "dé-construction" (Derrida: *Grammatologie* frz., S. 21) der phonologozentristischen Privilegierung der Stimme in der abendländischen Metaphysik steht am Anfang von Derridas Überlegungen zu einer Theorie der Schrift in seiner *Grammatologie* (vgl. Derrida: *Grammatologie* frz., S. 21–23; Derrida: *Grammatologie* dt., S. 24–25).

<sup>166</sup> Der Schrift als 'äußerliches' Zeichen attestiert Platon in persona des Sokrates im Dialog *Phaidros* negatives Potenzial. Die Eigenschaft der Schrift als "Arznei für Gedächtnis und Weisheit" (Platon: *Phaidros*, S. 86) wird mit der Begründung zurückgewiesen: "Denn wer dies [das Schreiben] lernt, dem pflanzt es durch Vernachlässigung des Gedächtnisses Vergesslichkeit in die Seele, weil er im Vertrauen auf die Schrift von außen her durch fremde Zeichen, nicht von innen her aus sich selbst die Erinnerung schöpft. [...] Von der Weisheit aber verleihst du deinen Schülern den Schein, nicht die Wahrheit." (Ebd., S. 86–87.) Derrida setzt sich ausführlich mit Platons Schriftkritik auseinander in Derrida: *Pharmacie*; Derrida: *Platons Pharmazie*.

<sup>167</sup> Platon: *Phaidros*, S. 86.

transzendentalen Signifikat, sondern erwächst aus dem Spiel der Differenzen. Diese Verschiebung von Sinn wird in der zitierten Passage aus Bachmanns Erzählung besonders augenfällig in der Wiederholung des deutschen Verbs "machen", das – neben den insgesamt elf fremdsprachlichen Wiederholungen – auf Deutsch innerhalb von sechs Zeilen fünf Mal wiederholt wird und dabei seine Bedeutung jeweils verändert:

[...] sie konnte aus [1] "machen" to make, faire, fare, hacer und delat' [2] machen, [...] sie durfte nur nicht denken, daß [3] machen wirklich [4] machen, faire faire, fare fare, delat' delat' bedeutete, das konnte ihren Kopf unbrauchbar [5] machen [...]. (SIM 18)

Das Verb 'machen' figuriert zunächst als Objekt der Übersetzung [1], dann steht es für den Akt des Übersetzens selbst (aus etwas etwas machen) [2], danach wird es als Signifikant, d.h. wieder objektsprachlich, vorgeführt [3], erscheint daraufhin als Signifikant für sein eigenes Signifikat, was folgerichtig eine Tautologie produziert (machen bedeutet machen) [4], und steht schließlich im Sinne von zerstören (unbrauchbar machen) [5]. Die Bedeutung eines Wortes ist also nicht zugänglich und nicht stabil. Nicht einmal die einfache Wiederholung produziert Äquivalenz, sondern eine Kette von Sinnverschiebungen. Die Bedeutung kann nicht festgelegt werden, wie Jakobson es sich vorstellt: "[...] the meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign [...]"<sup>168</sup>. Ist Sinn schon innerhalb einer Sprache aufgrund der Iterabilität von Zeichen nicht stabil, gilt dies umso mehr für die Übersetzung. Auf die Derridasche Bewegung der Bedeutung weist auch Siobhan S. Craig in ihrer poststrukturalistisch interpretierenden Lektüre der Erzählung in Bezug auf die zitierte Passage in "Simultan" hin:

Each utterance trails after it a string of related words, a potentially infinite series of echoes; no word can exist without this trace. The presence of "to make" conjures up not a single, stable meaning, but instead an endless series of absences, of words that are not "there," but are eternally present as echo and as trace.<sup>169</sup>

Nadjas Fähigkeit zu dolmetschen beruht allerdings, wie oben festgestellt, darauf, dass sie diese Bewegung der Bedeutung kontrollieren kann – "jedes Wort konnte sie so auf einer Rolle sechsmal herumdrehen" (SIM 18) –, und sich dabei eben nicht eingesteht, dass das Gleiten nicht anzuhalten ist und Sinn nicht zu stabilisieren ist – "sie durfte nur nicht denken, daß machen wirklich machen [...] bedeutete" (SIM 18). Daher stimme ich Craig nicht ganz zu, wenn sie weiter ausführt:

This rupture in meaning always threatens to overwhelm Nadja. She has a unique viewpoint – an ability, perhaps, to "see" the linguistic rubble in which she wanders without falling into a more comfortable, though illusory, relationship to language – but she also longs for relief, for a way "not to get snowed under by an avalanche of words."<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Jakobson: *Linguistic Aspects*, S. 139.

<sup>169</sup> Craig: *Collapse of Language*, S. 41–42.

<sup>170</sup> Ebd., S. 42.



Die Bedrohung durch die "Wortmassen" (in der englischen Übersetzung der Erzählung "avalanche of words"<sup>171</sup>) ist evident, allerdings ist das Nicht-Verschüttet-Werden für Nadja nicht, wie Craig es formuliert, eine Sehnsucht, sondern eine existenzielle Notwendigkeit. In meiner Lektüre lässt Nadja die Erkenntnis des "linguistic rubble" nicht in ihr Bewusstsein vordringen, sondern befindet sich – zumindest an diesem Punkt der Erzählung – tatsächlich in einer "more comfortable, though illusory, relationship to language". Wenn ich auch die Figur Nadjas an dieser Stelle anders interpretiere, stimme ich Craigs Beschreibung des zeichentheoretischen Kerns des Textes zu, der sich an der Spannung zwischen dem Begehren nach einer Stabilisierung von Sinn einerseits und der unaufhaltbaren Sinnverschiebung andererseits abarbeitet:

Throughout the story, Bachmann explores the tension between desire, on the one hand, for the iconic power of the sign – a longing for a coherent, stable system of meanings – and, on the other, a fascination with the inherent instability of language, its resistance to fixed meaning.<sup>172</sup>

Eine poststrukturalistisch inspirierte Lektüre von Bachmanns Erzählung, die das Gleiten von Sinn in den Vordergrund rückt, ist also, wie gezeigt wurde, durchaus gewinnbringend. Sie kann aber dazu tendieren, einseitig zu werden, wie es im Aufsatz von Craig zum Teil geschieht. Die Instabilität von Sprache wird in der Erzählung zunächst weniger, wie Craig behauptet, als "fascination" angesehen, sondern, wie im Bild der Wortmassen, die Nadja zu verschütten drohen, als Bedrohung oder zumindest, wie die stockende, schlecht funktionierende Kommunikation von Nadja und Frankel zeigt, als Problem dargestellt. So feiert die Erzählung (zunächst) nicht die Multiplikation von Sinn, sondern ist zutiefst sprachskeptisch – analog dazu, dass die Dolmetscherin Nadja ihre Zwischenposition nicht als Möglichkeit der Öffnung von 'Identität' versteht, sondern als identitätsberaubend. Gerade in dieser "existentiellen Verbindung von Sprach- und Identitätsproblematik sowie Sprach- und Erzählproblematik steht Ingeborg Bachmanns Prosa fest in dem von der 'Sprachkrise' der Jahrhundertwende entfaltenen Problemhorizont"<sup>173</sup>, wie Göttsche feststellt, und wie es in der Forschungsliteratur zu Bachmann konsensfähig ist. Göttsche relativiert diesen Befund der "modernen" Bachmann jedoch zutreffend, wenn er die These aufstellt, "daß Ingeborg Bachmanns Fortschreibung der modernen literarischen Sprachskeptisstradition [...] eine Brücke schlägt zwischen der Traditionsphase der

---

<sup>171</sup> Bachmann: *Word for Word*, S. 14.

<sup>172</sup> Ebd., S. 41. Beinahe ironisch ist die Tatsache, dass Craig ihre hier formulierte Hauptthese am ersten Absatz der Erzählung festmacht und dabei übersieht, dass ihre Argumentation, für die ein Spielen mit dem Wort "signs", also Zeichen, zentral ist, nur über die englische Übersetzung der Erzählung zustande kommen kann, in der die deutschen Wörter "Schild" und "Hotelschilde[r]" mit dem englischen Wort "sign" bzw. dem Plural "signs" übersetzt wurden. Die von den Autoscheinwerfern im Dunkeln plötzlich angeleuchteten "signs" (Schilder) sieht Craig als "the ironically literal embodiment of the longed for, but always elusive, possibility that language might, in fact, provide clarity, transparency, and certainty" (ebd.). Auch wenn die Schilder im deutschen Text metaphorisch ebenso interpretiert werden können, können sie nur in der englischen Übersetzung mit "signs" tatsächlich als "ironically literal embodiment" gelesen werden, was der deutsche Text mit den "Hotelschildern" auf der wörtlichen Ebene nicht hergibt. Dass Craig also über die englische Übersetzung zu einer durchaus validen Interpretation kommt, kann, will man es positiv sehen, als hervorragendes Beispiel für den Bedeutungsgewinn, den eine Übersetzung bringen kann, gesehen werden.

<sup>173</sup> Göttsche: *Produktivität der Sprachkrise*, S. 222.

klassischen Moderne [...] und dem Sprachreflexionshorizont der 'postmodernen' Literatur der Gegenwart"<sup>174</sup>.

Die Sprachskepsis, die die Erzählung und das Selbstverständnis der Figur Nadja prägt, wird auch in Nadjas eigener Bewertung ihrer Dolmetschtätigkeit deutlich. Das Dolmetschen dient für Nadja nicht der Verständigung, denn auf den Konferenzen findet keine 'echte' Kommunikation statt, es wird nur "Kauderwelsch" (SIM 28) gesprochen, und Nadja hat den Eindruck, dass sie nur "mithalf, daß die einander immer mehr mißverstanden und in die Enge trieben" (ebd.). Die Darstellung des Dolmetschens und der Nicht-Kommunikation auf den Konferenzen steht sinnbildlich für die grundsätzliche Sprachskepsis Bachmanns, die sie in Bezug auf den *Simultan*-Band mehrfach in der Metapher der Unübersetzbarkeit geäußert hat. Bachmann verharret aber nicht in dieser grundsätzlichen Skepsis, sondern verknüpft sie mit dem gleichzeitigen Bewusstsein darüber, dass der Versuch der Kommunikation trotz aller Instabilität und allen Gleitens unumgänglich ist – Übersetzen ist gleichzeitig unmöglich und notwendig:

Simultan – [...] heißt nur, was es heißt, daß man eben nicht wirklich übersetzen kann, daß kein Mensch einem anderen übersetzen kann, was er denkt und fühlt.<sup>175</sup>

Darum nenn ich den Band "Simultan", denn was stattfindet, ist ein simultanes Geschehen und Denken und Fühlen, und Sprachen, die sich nie ganz begegnen, jeder muß den andren ein wenig übersetzen. Übersetzen ist die erste Pflicht, auch wenn sie nicht in <die> Charta der Menschenrechte aufgenommen ist.<sup>176</sup>

"Übersetzen" wird von Bachmann hier in einem weiten Sinne als Grundaktivität jeder Kommunikation<sup>177</sup> gebraucht und bezieht sich auf die Sender- und Empfängerseite: es bedeutet 'sich ausdrücken', also Vorsprachliches in Sprachliches übersetzen ("daß kein Mensch einem anderen übersetzen kann, was er denkt und fühlt"), und 'verstehen', also die Aussagen des anderen in eine Bedeutung übersetzen ("jeder muß den andren ein wenig übersetzen"). Grundsätzlich besteht eine gleichzeitige Notwendigkeit ("Pflicht") und Unmöglichkeit ("daß man eben nicht wirklich übersetzen kann") der Übersetzung. Das erste Zitat führt den Gedanken der Unübersetzbarkeit

---

<sup>174</sup> Ebd.

<sup>175</sup> Bachmann: Brief an den Verlag (S-P3\_2), S. 10.

<sup>176</sup> Bachmann: Statt einem Klappentext, S. 17. Auf diese Zitate wird verschiedentlich in der Forschungsliteratur zum *Simultan*-Band hingewiesen, etwa bei Albrecht/Götttsche: Kommentar, S. 572; Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 122; Bossinade: Kranke Welt, S. 192; Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 177–178; Shieh: Bachmanns Erzählkunst, S. 4; 33.

<sup>177</sup> So sprechen auch hermeneutische Ansätze der Übersetzungstheorie davon, dass letztlich jeder Verstehens- oder Kommunikationsakt ein Übersetzungsakt sei, vgl. etwa Schleiermacher: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens, S. 67: "Ja sind wir nicht häufig genöthiget, uns die Rede eines Andern, der ganz unseres gleichen ist aber von anderer Sinnes- und Gemüthsart, erst zu übersetzen?". Deutlich formuliert dies auch George Steiner: "Any model of communication is at the same time a model of trans-lation, of a vertical or horizontal transfer of significance. No two historical epochs, no two social classes, no two localities use words and syntax to signify exactly the same things, to send identical signals of valuation and inference. Neither do two human beings. Each living person draws, deliberately or in immediate habit, on two sources of linguistic supply: the current vulgate corresponding to his level of literacy, and a private thesaurus." (Steiner: After Babel, S. 47) – "Thus a human being performs an act of translation, in the full sense of the word, when receiving a speech-message from any other human being." (Ebd., S. 48.) – "In short: *inside or between languages, human communication equals translation.*" (Ebd., S. 49.)

in der Tautologie "Simultan – [...] heißt nur, was es heißt" geradezu vor, und demonstriert das dennoch vorhandene Bemühen um Übersetzung, wenn im Anschluss doch erläutert wird: "daß man eben nicht wirklich übersetzen kann". Die Unmöglichkeit der Übersetzung zeigt sich im Bild der Lücke zwischen den Sprachen, die jeder Übersetzungsversuch zu überbrücken versucht, die aber immer klaffen bleibt: "Sprachen, die sich nie ganz begegnen".<sup>178</sup> Hier wird implizit auch Bachmanns weiter Begriff von Sprache deutlich, mit dem sie nicht nur die Nationalsprachen meint, zwischen denen im engeren Sinn übersetzt wird (wie es die Dolmetscherin Nadja tut), sondern auch Mundarten oder Dialekte und Idiolekte, geformt durch die Subjektivität jedes Einzelnen: "jeder muß den andren ein wenig übersetzen". Dieses Verständnis von Sprache, demzufolge jedes Individuum seine eigene Sprache hat oder entwickelt, wird auch in Bachmanns Aufsatz "Tagebuch" deutlich, den sie für das nicht realisierte Projekt einer europäischen Zeitschrift mit dem Titel *Gulliver* verfasste. Hier sieht sie die Arbeit an der Sprache besonders als Aufgabe des Schriftstellers,

weil er nicht mit einem nationalen Fertigprodukt "Sprache" oder einem internationalen Wunschprodukt "Sprache" umgehen kann und es gebrauchen kann, sondern, von ihr geprüft und sie prüfend, ein Abenteuer mit der Sprache hat, dessen Ausgang ungewiß ist. Gewiß ist nur, daß er seine Mundart sich in den Mundarten der Sprache sucht, daß er auf Dialekt und Dialektik aus ist und beide auf ihn aus sind, als auf ihren möglichen Statthalter.<sup>179</sup>

Die Spannung von Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit wird am Ende desselben Aufsatzes noch einmal deutlich:

Dann soll es, in unserem Beruf, ruhig einmal Mühe kosten, für ein Adjektiv tagelang ein entsprechendes Adjektiv zu suchen in der anderen Sprache. Und dann wird auch nichts verloren sein,

<sup>178</sup> Den Gedanken der gleichzeitigen Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Übersetzung, die der Sprachenvielfalt inhärent ist, zeigt Derrida in seinem übersetzungstheoretischen Aufsatz "Des Tours de Babel" anhand des Babel-Mythos auf. Der Mythos vom Turm(bau) zu Babel bringe "das Unangemessene und Unausgeglichene zum Ausdruck [...], das das Verhältnis zwischen der einen Sprache und der anderen auszeichnet, [...] [und] das Unangemessene und Unausgeglichene im Selbstverhältnis der Sprache, im Verhältnis der Sprache zu Sinn und Bedeutung" (Derrida: Babylonische Türme, S. 209 bzw. im Original Derrida: Des Tours de Babel frz., S. 209: "l'inadéquation d'une langue à l'autre, [...] du langage à lui-même et au sens"). Der Mythos handle gleichzeitig von der "Notwendigkeit [...] der unangemessenen oder ungeeigneten Übersetzung, die Ersatz biete[t] für das von der Vielfalt Untersagte" (Derrida: Babylonische Türme, S. 119 bzw. im Original Derrida: Des Tours de Babel frz., S. 209: "la traduction inadéquate pour suppléer à ce que la multiplicité nous interdit"). Das Idiom 'Babel', das gleichzeitig als Eigenname unübersetzbar und als gewöhnliches Nomen mit der Bedeutung 'Verwirrung' übersetzbar sei, trage "in sich selber die Markierung der Verwirrung; uneigentlich bedeutet es das Uneigentliche – es bedeutet Bavel, Verwirrung. So wird das Übersetzen [...] notwendig und zugleich unmöglich; notwendig und doch verboten oder untersagt [...]" (Derrida: Babylonische Türme, S. 124 bzw. im Original Derrida: Des Tours de Babel frz., S. 214: "Or cet idiome porte en lui-même la marque de la confusion, il veut dire improprement l'impropre, à savoir Bavel, confusion. La traduction devient alors nécessaire et impossible [...], nécessaire et interdite [...]"). Derrida betont dies erneut: "Dieser Eigenname, der bereits dreimal und drei verschiedene Dinge beim Namen ruft [den Text (die Geschichte), den Turm (die Stadt), Gott (den Vater), E.M.], hat als Eigenname auch die Funktion eines Gattungsnamens [lies: gewöhnlichen Nomens, E.M.] – darum geht es ja gerade, das macht ja gerade die Geschichte aus, die neben anderen Dingen vom Ursprung der Sprachverwirrung erzählt, von der Vielfalt der Idiome, von der notwendigen und unmöglichen Aufgabe der Übersetzung, von deren Notwendigkeit als einer Unmöglichkeit." (Derrida: Babylonische Türme, S. 125–126 bzw. im Original Derrida: Des Tours de Babel frz., S. 215: "Or ce nom propre qui nomme déjà au moins trois fois et trois choses différentes, il a aussi, c'est toute l'histoire, comme nom propre la fonction d'un nom commun. Cette histoire raconte, entre autres choses, l'origine de la confusion des langues, la multiplicité irréductible des idiomes, la tâche nécessaire et impossible de la traduction, sa nécessité comme impossibilité.").

<sup>179</sup> Bachmann: Tagebuch, S. 70.

wenn einmal für ein Wort kein entsprechendes Wort gefunden wird. Wenn das Vertrauen nur da ist in den Dialekt, in das, was übersetzbar an ihm ist, in das, was unübersetzbar bleibt.<sup>180</sup>

Dass dieses Problem, wie Bachmann hier formuliert, auch und zuallererst den Schriftsteller betrifft, bemerken auch Albrecht/Göttsche, wenn sie in Bezug auf die oben angeführten Zitate zum Titel "Simultan" von der "Chiffrierung des sowohl moralischen als auch ästhetischen Problems"<sup>181</sup> der Unübersetzbarkeit sprechen. Das ästhetische Problem, also das Problem der Darstellung der Unübersetzbarkeit, der Übersetzung der Unübersetzbarkeit könnte man sagen, geht Bachmann mit ihrer innovativen Erzähltechnik der dissonanten Überblendung von Stimmen an, die einen Eindruck von gebrochener Simultaneität hervorruft. So führt O'Regan aus: "the narrative discourse creates the impression of simultaneity, a sense that all the voices are speaking together", was aber auch "a sense of continual movement and tension"<sup>182</sup> hervorruft. Der Titel "Simultan" erscheint damit in einer weiteren Dimension als Metapher für diese Erzählverfahren,<sup>183</sup> die das von Bachmann genannte "simultan[e] Geschehen und Denken und Fühlen" dem Leser übersetzen. Durch die abrupten Perspektivenwechsel und die Überblendung der Stimmen wird für den Leser sichtbar, wie die Figuren simultan aber asynchron denken, fühlen, sprechen, wie sie sich bemühen, aneinander anzuschließen, und ihnen dies manchmal gelingt, sie aber öfter daran scheitern oder es gar nicht erst versuchen – kurz, das Bemühen um oder das Verweigern der Übersetzung, ihr Gelingen und ihr Scheitern. Ebenso führen die starke Verwobenheit der Stimmen, die manchmal nicht eindeutig zu trennen oder zuzuordnen sind, und die Abbrüche und Lücken im Text, der sich einer abschließenden Interpretation verweigert, dem Leser sein eigenes Bemühen um Übersetzung und sein eigenes Scheitern daran vor Augen.

An den oben angeführten poetologischen Äußerungen Bachmanns wird auch deutlich, dass es der Autorin mit der Feststellung der grundsätzlichen Unübersetzbarkeit nicht allein um ein sprachtheoretisches oder ästhetisches Problem geht, sondern dass ihre Sprachskepsis grundlegend mit einem gesellschaftlichen Anliegen verknüpft ist, denn sie fordert das Bemühen um Übersetzung als "Pflicht" ein und setzt dessen Stellenwert mit der "Charta der Menschenrechte" gleich.<sup>184</sup> So zieht auch Nadjas Skepsis gegenüber der Kommunikationsfähigkeit der

---

<sup>180</sup> Ebd., S. 77. Vgl. auch Bossinade: *Kranke Welt*, S. 205.

<sup>181</sup> Albrecht/Göttsche: *Kommentar*, S. 572.

<sup>182</sup> O'Regan: *Spannungsverhältnis*, S. 82.

<sup>183</sup> Die Verbindung des Titels "Simultan" mit der den Eindruck von Simultaneität hervorruhenden Erzähltechnik wurde mehrfach gezogen. So stellt schon Petuchowski, die die Erzählung in einem Artikel über "Modes of Simultaneity" deutscher Schriftsteller der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersucht, fest: "Ingeborg Bachmann, however, has created a narrative form for the idea of simultaneity in her story 'Simultan.'" (Petuchowski: *Meanwhile*, S. 357) In diesem Sinne spricht auch Gürtler in Bezug auf den Erzählband und den ganzen Todesartenzyklus vom "Prinzip der Simultaneität" (Gürtler: *Ironie und Komik*, S. 128), und Greber weist auf die "sehr originelle, auf Simultan-Effekte abzielende Erzähltechnik" (Greber: *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 178) hin.

<sup>184</sup> Vgl. Göttsche, der feststellt, Bachmann "ordnet die existentielle Problematik der Sprachproblematik vor" (Göttsche: *Produktivität der Sprachkrise*, S. 157): "Der 'Konflikt mit der Sprache' dient der Dichterin also als Projektionsfeld der existentiellen Problematik." (Ebd., S. 158.)

Delegierten<sup>185</sup> eine politische Kritik an Sinn und Zweck der Konferenzen, bei denen sie dolmetscht, nach sich:

[...] jede Konferenz kommt mir wie die direkte Fortsetzung einer endlosen indagine, wie sagt man bloß? vor, immer wird die Ursache für etwas weit Zurückliegendes gesucht, für etwas Furchtbares, und man findet sich nicht durch, weil der Weg dorthin zufällig von vielen zertrampelt worden ist, weil andere die Spuren absichtlich verwischt haben, weil jeder eine Halbwahrheit darüber aussagt, um sich abzusichern, und so sucht und sucht man sich durch die Unstimmigkeiten, die Uneinigkeiten hindurch, und man findet nichts, man müßte schon eine Erleuchtung haben, um zu begreifen, was wirklich vorliegt und was man deswegen wirklich tun sollte, ganz plötzlich. (SIM 29–30)

Nadjas Vokabular ruft den Topos eines immer schon verlorenen Ursprungs auf, der in einer Rückwärtsbewegung nicht zu erreichen ist. Statt einer "Ursache" werden lediglich "Spuren" sichtbar, die noch dazu "verwischt" sind: "man findet nichts". Nadjas Formulierungen verweisen statt auf Präsenz auf Absenz, was zusätzlich dadurch vorgeführt wird, dass der Begriff der 'Nachforschung', um die es hier geht, abwesend ist, auf ihn wird nur auf Italienisch ("indagine") und in einer Frage ("wie sagt man bloß?") hingewiesen. Erinnern die Hinweise auf Absenz und auf Spuren wieder an Derridasche anti-essentialistische Denkfiguren, so setzt Bachmann dem hier jedoch etwas entgegen: die Sehnsucht nach einer "Erleuchtung", einer Epiphanie, die dann doch aufzeigen könnte, "was wirklich vorliegt". Inwiefern diese "Erleuchtung" am Ende der Erzählung tatsächlich eintritt, wird unten diskutiert (vgl. 1.5).

Ausgehend von einem *close-reading* der Abschnitte, in denen Nadjas Dolmetschtätigkeit beschrieben wird, wurde festgestellt, dass sie ihre Arbeit mit vertrauten Topoi als anstrengend, auslaugend und automatistisch beschreibt, wobei die Unsichtbarmachung des Dolmetschers mit einem Gefühl des Verlusts der eigenen Subjektposition im Dolmetschprozess einhergeht. Nadjas Methode des wörtlichen Dolmetschens beruht auf der Notwendigkeit, Sinn als gegeben und verschiedensprachliche Wörter als austauschbar anzusehen. Die Rhetorik der entsprechenden Passage unterläuft diese Auffassung, indem sie durch Wiederholungen Signifikantenketten schafft, die Bedeutungskonstitution als Prozess der Verschiebung sichtbar machen. Somit liegt im Kern des Textes eine Spannung zwischen einem Bemühen um Stabilisierung von Sinn und einer permanenten Sinnverschiebung. Letztere wird (zunächst) nicht gefeiert, sondern in sprachskeptischer Tradition als Problem angesehen, was Bachmann in poetologischen Äußerungen zum *Simultan*-Band und ihrem Aufsatz "Tagebuch" im Dilemma der gleichzeitigen Unmöglichkeit und

---

<sup>185</sup> Wenn Nadja, wie oben zitiert, in diesem Zusammenhang vom "Kauderwelsch" (SIM 28) der Konferenzteilnehmer spricht, erinnert dies an Bachmanns Kritik im "Tagebuch"-Aufsatz an der Floskelhaftigkeit der Kongresssprache, die einer internationalen Verständigung im Wege stehe: "Mit dieser halsstarrigen Vorsicht spreche ich nur, weil wir beinahe schon zwei Jahrzehnte hinter uns haben, in denen viele vor uns, darunter Leute, die alle Achtung haben und verdienen, sich auf Kongressen, Festwochen und Reunionen verschiedenster Art, so rasch mit einem Esperanto verständigt haben, ohne zu merken, daß es nur die Floskeln waren, die sich miteinander verständigten, und daß es nur die Floskeln waren, die im Streit aneinander gerieten, während [die Mundart] verborgen blieb, schamhaft oder weil die Anstrengung in der kurzen Zeit zu groß gewesen wäre und die Zumutung, die jede Mundart eben ist, den anderen erspart werden sollte, damit nur ja das Gemeinsame und das Trennende festgestellt werde. Als gäbe es das einfach – das Gemeinsame, das Trennende. Ach nein, das gibt es nicht – so nicht." (Bachmann: Tagebuch, S. 65).

Notwendigkeit von Übersetzung formuliert. Indem hier ein weiter Begriff von Übersetzung und Sprache angelegt wird, betrifft dieses Problem eine sprachtheoretische, eine ästhetische und eine gesellschaftlich-politische Dimension, also die Fragen nach der Möglichkeit von Sprechen überhaupt, nach der künstlerischen Darstellbarkeit davon und nach gesellschaftlicher Verständigung.

### 1.3 Die Dolmetscherin Nadja: Heimatverlust und Sprachlosigkeit

Die Leere, die sich hinter dem "Kauderwelsch" (SIM 28) der Konferenzen, unter dem Plauderton der Protagonisten, im Zwischenraum der Übersetzung auftut, verbirgt sich für Nadja auch hinter der "Scheinidentität ihrer Berufsrolle"<sup>186</sup>. Am Selbstverständnis der Simultandolmetscherin Nadja als erfolgreicher, unabhängiger, weltgewandter und begehrenswerter Karrierefrau<sup>187</sup> wird durch das Heraustreten aus ihrer Berufsrolle in den Urlaubstagen gerüttelt:<sup>188</sup>

Sie war keine selbstsichere Erscheinung mehr in einer Halle, in einer Bar, entworfen von VOGUE oder GLAMOUR, zur richtigen Stunde im richtigen Kleid, fast nichts mehr deutete auf ihre Identität hin, sie sah aus wie eine beliebige Person mit ihren verwaschenen Blue jeans und der zu knappen Bluse, mit einem Koffer und einer Badetasche [...]. (SIM 17)

Dieser Abschnitt zeigt nicht nur die beginnende Verunsicherung Nadjas, sondern führt dem Leser ironisch vor, dass Nadjas Selbstbild von vornherein ein fremdbestimmtes ist.<sup>189</sup> Hier wird spezifisch die von der maskulin dominierten Modeindustrie vorgegebene Rolle der Frau "zur richtigen Stunde im richtigen Kleid" angeführt.<sup>190</sup>

Daß Nadja – in einer ironischen Verwechslung von Signifikant und Signifikat – ihre 'personae' für ihre wahre Person hält, ist nicht bloß Symptom ihrer Selbstblendung, sondern führt auch zur ironischen Pervertierung des in [diesem] Abschnitt [...] herbeizitierten 'Identitätsdiskurses'.<sup>191</sup>

Dusar stellt hier treffend die zwei Funktionen dieses Absatzes heraus: Zum einen charakterisiert er die Figur Nadjas in ihrer "Selbstblendung", die als ihre "Identität" (SIM 17), also in ihrem Reflexionshorizont "das unverfremdbare 'Eigene'"<sup>192</sup>, etwas begreift, was gerade das

---

<sup>186</sup> Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 237.

<sup>187</sup> Nadja hatte "viele Diplome in der Tasche" (SIM 8), "wurde hoch bezahlt" für ihre "unglaublich anstrengende Arbeit", die sie trotzdem "mag"; "zu Hause hätte sie es nie ausgehalten mit ihrem Selbstständigkeitsdrang" und "sie würde ganz gewiß nie heiraten" (alle SIM 9); "nach einem dritten Whisky auf der Dachterrasse im Hilton" (SIM 8) hat sie nicht nur Mr. Frankel kennengelernt, sondern auch Mr. Keen war "keen [...] auf sie während der Party im Hilton" (SIM 10).

<sup>188</sup> Vgl. Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 237.

<sup>189</sup> Vgl. Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 183.

<sup>190</sup> Vgl. Schmidt: Beraubung des Eigenen, S. 502, Anm. 26. Vgl. auch Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 24.

<sup>191</sup> Dusar: Choreographien der Differenz, S. 244. Dusar spielt hier in der Gegenüberstellung der "personae" Nadjas mit ihrer "wahre[n] Person" mit dem etymologischen Ursprung des Begriffs der Person. Der Ausdruck Person geht auf das altrömische *persona* zurück, das ursprünglich die Maske im Theater bezeichnete, danach die theatrale Rolle und zuletzt als *dramatis persona* die dramatisch-literarische Figur (vgl. Fuhrmann: Persona, S. 85–88). Diesen Begriff von *persona* als Rolle stellt Dusar dem geläufigen Verständnis von Person gegenüber, das, im Anschluss an die Goethesche "Persönlichkeit", eine komplexe, individuelle Kombination von Merkmalen annimmt, die in einem einheitlichen und konstanten Persönlichkeitskern integriert sind (vgl. Kesting: Der Abbau der Persönlichkeit, S. 212). Damit führt Dusar deutlich vor Augen, dass das, was Nadja für ihr 'wahres Ich' hält, lediglich eine Rolle ist, die sie unter den Bedingungen der männlichen Ordnung zu spielen gelernt hat.

<sup>192</sup> Dusar: Choreographien der Differenz, S. 245.

"Uneigentliche"<sup>193</sup>, eine "Maskerade"<sup>194</sup> ist. Darüber hinaus wird dies jedoch nicht nur als persönliches Defizit Nadjas dargestellt, sondern als Zuschreibung durch die männliche Ordnung, da die Rolle der begehrenswerten Karrierefrau offenbar eine Möglichkeit für Nadja ist, "in der symbolischen Ordnung von Sprache, Beruf und 'geregelten' Geschlechterbeziehungen in Erscheinung zu treten."<sup>195</sup> Untermauert wird diese geschlechterkritische Interpretation im Bild, das Frankel von Nadja hat, denn ihm gefällt an ihr gerade alles, was dem Rollenklischee einer kapriziösen Frau entspricht.<sup>196</sup> Durch die ironische Gegenüberstellung von Nadjas "Identität" mit der "beliebige[n] Person" (SIM 17) wird somit der Identitätsbegriff selbst hinterfragt. Dennoch stellt sich im Reflexionshorizont der Figur Nadja die durch die Ausnahmesituation der Urlaubsreise hervorgerufene Instabilität ihrer "Identität" zunächst als Problem dar. Dabei empfindet sie insbesondere zwei Defizite: Heimatverlust und Sprachlosigkeit.

Nadja und Frankel sind aufgrund ihrer Berufe ständig unterwegs. Sie stammen beide aus Wien, das Nadja mit neunzehn Jahren verlassen hat, um in Genf zu studieren, während Frankel einige Jahre lang als Emigrant in Amerika aufgewachsen ist (vgl. SIM 8–9). Von Frankel erfährt man, dass er "in Hietzing gewohnt" (SIM 8) hat, wo noch seine Frau, mit der er "in der Scheidung" (SIM 10) ist, lebt, und dass er "nun in Rom bleiben" (SIM 9) möchte, oder zumindest "nicht den Wunsch, nach Wien zurückzukehren" (SIM 26) hat. Von Nadja erhält der Leser mehrere Referenzen auf Genf (vgl. etwa SIM 9; 19), es ist aber nicht deutlich, ob sie dort oder irgendwo anders noch eine feste Wohnung hat; sie scheint eher mit den Kongressen von Hotel zu Hotel zu ziehen. Es ist bezeichnend, dass der Leser von Frankel und Nadja nicht sicher erfährt, wo sie im Moment wohnen, bzw. den Eindruck erhält, sie seien immerzu unterwegs und hätten tatsächlich keinen festen Wohnort; ganz deutlich wird jedoch, dass beide aus Wien kommen. Wien wird wiederholt als Heimatort aufgerufen, der jedoch schon von Anfang an als solcher verloren ist, und der seinen Reiz vielleicht gerade dadurch erst bekommen hat. Diese Ambivalenz von Wien als verlorenem Ursprung, der ein Zurückfinden zu sich selbst versprechen könnte, was jedoch von Anfang an unterminiert wird, wird in folgender Passage vom Anfang der Erzählung besonders deutlich:

[...] mit der Zeit nahm sie den alten Singsang wieder an, sie melodierte ihre deutschen Sätze und stimmte sie auf seine nachlässigen deutschen Sätze ein, wie aufregend, daß sie wieder so reden konnte, nach zehn Jahren, es gefiel ihr mehr und mehr, und nun gar reisen, mit jemand aus Wien! Sie wußte bloß nicht, was sie deswegen einander zu sagen hatten, nur weil sie beide aus dieser Stadt kamen und eine ähnliche Art zu sprechen und beiseite zu sprechen hatten, vielleicht hatte sie auch

---

<sup>193</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Ebd.

<sup>195</sup> Ebd.

<sup>196</sup> "Es gefiel ihm an ihr auch, wie sie reagierte, Wünsche äußerte, etwas ablehnte oder annahm, wie anmaßend, bescheiden, ausfallend oder einfach sie war, immer wechselnd, [...] an der Bar wirkte sie wie eine dieser Frauen, die prinzipiell nichts taten, denen man es nie recht machen konnte, die sich mit Grazie langweilen oder amüsieren, die irritierende Launen haben [...]" usw. (SIM 30) Vgl. zu Nadjas "Kapriziösität" als "vorgegebenes Rollenverhalten" Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 24, Anm. 25.

nur, nach einem dritten Whisky auf der Dachterrasse im Hilton, geglaubt, er bringe ihr etwas zurück, einen vermißten Geschmack, einen fehlenden Tonfall, ein geisterhaftes Gefühl von einem Daheim, das nirgends mehr für sie war. (SIM 8)

Dieser Absatz zeigt deutlich Nadjas Sehnsucht nach einem "Daheim": sie findet es "aufregend" und "es gefiel" ihr, "mit jemand aus Wien" unterwegs zu sein. Nadja spürt aber gleichzeitig, dass hier eine illusorische Sehnsucht nach etwas am Werk ist, das unerreichbar ist, denn das Heimatgefühl wird als unheimlich beschrieben: "ein geisterhaftes Gefühl von einem Daheim, das nirgends mehr für sie war".<sup>197</sup> Die Heimat kommt nur in Gestalt des Unheimlichen zu Nadja zurück. Nadja hat Wien absichtlich verlassen und vermeidet es normalerweise, deutsch zu sprechen.<sup>198</sup> Die Begegnung mit ihrem Landsmann scheint ihr ihre Sprache und Heimat zurückzubringen und löst die oben beschriebenen ambivalenten Gefühle in Nadja aus: Aufregung und Gefallen, aber gleichzeitig ein Gefühl der Fremdheit ("sie wußte nur nicht, was sie deswegen einander zu sagen hatten, nur weil sie beide aus dieser Stadt kamen") und erst das volle Bewusstsein über die Absenz der Heimat ("einen vermißten Geschmack, einen fehlenden Tonfall"), die ihr unheimlich geworden ist ("ein geisterhaftes Gefühl von einem Daheim, das nirgends mehr für sie war"). Nadjas Sehnsucht nach einer Heimat wird keineswegs erfüllt, sondern lässt in ihr die Ahnung aufkommen, dass dieser Rückgriff auf die Wurzeln immer schon illusorisch ist, dass die menschliche Existenz immer schon von Differenz geprägt ist. Mit dem "Unheimlichen", das mit Freud verstanden werden kann als das "Heimlich-Heimische [...], das eine Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist"<sup>199</sup>, wird schon ganz zu Anfang der Erzählung eine interne Differenz in Nadja eingeführt, wird ihre Sehnsucht nach Heimat und Muttersprache von Anfang an als illusorisch vorgeführt. Wenn sich Nadjas scheinbare Selbstsicherheit, wie oben erörtert, als Selbstentfremdung zu erkennen gibt, so ist auch ihr Verhältnis zur Welt das einer Entfremdung. In diesem Sinne kommt hier *avant la lettre* die (postkoloniale) Unheimlichkeit der Globalisierung zum Vorschein, wie sie Bhabha im Rückgriff auf den Freudschen Begriff beschreibt als "unhomeliness", als "the estranging sense of the relocation of the home and the world"<sup>200</sup>.

---

<sup>197</sup> Im Gegensatz zu Dusa interpretiere ich diese Passage nicht dahingehend, das "[d]er Wunsch, anzukommen, [...] zugleich wieder verdrängt" (Dusa: Identität und Sprache, S. 73) wird, sondern genau andersherum: Nadja ist sich sehr bewusst über diesen Wunsch anzukommen, über ihre Sehnsucht nach einer Heimat, gesteht sich aber nur mühsam ein, dass dieser Wunsch ein illusorischer ist.

<sup>198</sup> Vgl.: "[...] mit neunzehn bin ich weg, ich spreche nie mehr deutsch, nur wenn es gebraucht wird [...]" (SIM 8) und "[...] zu Hause hätte sie es nie ausgehalten mit ihrem Selbstständigkeitsdrang" (SIM 9).

<sup>199</sup> Freud: Das Unheimliche, S. 259.

<sup>200</sup> Bhabha: Introduction, S. 13. Bhabha überträgt den Freudschen Begriff auf seine Beschreibung postkolonialer Identitäten, indem er statt der gängigen Übersetzung 'uncanny' mit 'unhomely' eine wörtlichere Übersetzung vornimmt. Explizit wird der Freudsche Begriff "unheimlich" von Bhabha auf der nächsten Seite zitiert (vgl. ebd., S. 14). Auch Brinker-Gabler weist, indem sie das gleiche Wortspiel anwendet, auf das 'Unheimliche' hin, erläutert diesen Bezug aber nicht näher und nennt nicht explizit Freud oder Bhabha: "The trip 'home' into the mother tongue will bring about an encounter with the uncanny, the 'unhomely' ('Unheimliche')." (Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 195)



So wie Nadja versucht, in ihrer Berufsrolle Selbstsicherheit zu finden, ersetzt sie die fehlende Heimat durch ihren je wechselnden momentanen Standort. Nicht umsonst taucht beides in der Erzählung gemeinsam auf:

Noch als er sie in Rom im Hotel abgeholt hatte, war ihr der Aufbruch wie der in ein übliches Abenteuer vorgekommen, aber je weiter sie sich entfernte von ihrem Standplatz, der wichtiger für sie war als für andere ein Zuhause und von dem ein Sich-Entfernen daher viel heikler ist, desto unsicherer fühlte sie sich. (SIM 17)

Der "Standort" erweist sich jedoch als nur scheinbar stabilisierend, denn er ist analog zu Nadjas Rollenmaske eine Heimatmaske, wie klar wird, wenn sie die Ankunft im Luxushotel von Maratea, einem gesichtslosen Luxushotel, das überall auf der Welt sein könnte und sich gerade durch seine Abgehobenheit von der lokalen Umgebung auszeichnet,<sup>201</sup> als "erleichternde Rückkehr in ihre Welt" (SIM 21) empfindet und sofort in ihr eingeübtes Rollenverhalten zurückfällt.<sup>202</sup> Um die Verunsicherung auf der Reise zu überspielen, die offenlegt, wie prekär Nadjas Konstruktion ihres "Standplatzes" als Verankerung ist, gibt Nadja zwanghaft vor, diejenige zu sein, die die Orientierung behält:

Damit er nicht merkte, wie sie es fürchtete, auf ihn angewiesen zu sein, bemühte sie sich, ihn fühlen zu lassen, daß es ohne ihre Ortskenntnisse und Orientierungskünste nicht ging. Sie blätterte in den Straßenkarten, die alle nicht mehr neu waren und überholt, unterwegs, an einer Tankstelle, kaufte sie noch eine Karte über den Küstenabschnitt, die dann wieder nicht stimmte [...] und sie durfte sich nicht aufregen, weil er nicht wissen konnte, daß sie besser als jeder Portier, jeder Angestellte in einem Reisebüro und jede Auskunft in Kursbüchern, Straßenkarten und Flugplänen zu lesen verstand, alles, was mit Verbindungen und Anschlüssen zusammenhing, war doch ihr Leben [...]. (SIM 17–18)

Und:

Das mußte Maratea sein, sagte sie, es ist zehn nach zehn, denn das letzte, was sie überall und immer wußte, war, wie spät es war und an welchem Ort sie sich befand. (SIM 20)

Hier wird nicht nur deutlich, dass Nadjas obsessives Navigieren ihre eigentliche Ortlosigkeit und Orientierungslosigkeit überdecken soll, sondern es wird auch eine Verbindung mit ihrem Dasein als Dolmetscherin gezogen: Als solche lebt sie nicht nur konkret geographisch in einem Zwischenraum, da sie von Hotel zu Hotel umsiedelt, während diese Konferenzhotels ähnlich wie Flughäfen international immer gleiche, von lokalen Gegebenheiten abgelöste Orte sind, sondern auch metaphorisch durch ihr ständiges Hin- und Herwechseln zwischen den Sprachen beim Dolmetschen, mit dem sie "Verbindungen und Anschl[us]s[e]" zwischen den unterschiedlichen Sprachen herstellt. Dies wird vom Text auch dadurch nahegelegt, dass auf das obige Zitat die zentrale Passage zu Nadjas Dolmetschtätigkeit folgt. Nadjas *displacement* wird zudem über die

---

<sup>201</sup> Vgl. SIM 21: "[...] das war nicht das kleine oder größere Hotel in einem Fischerdorf, sondern ein ganz anderes Hotel [...]."

<sup>202</sup> Sie "nahm sofort die Haltung von jemand an, der nicht nur müde ist, sondern auch unverschämt zeigt, daß er es ist und weder zu überraschen noch zu beeindrucken ist, auch nicht in verwaschenen Hosen und staubigen Sandalen, von einer Hotelhalle, der ihre Kategorie de luxe aus allen Poren kommt" (SIM 21).

Raumstruktur der Erzählung vorgeführt, deren Geschehnisse sich in einem "Ausnahmeraum"<sup>203</sup> abspielen. Nadja und Frankel begeben sich aus ihrer Berufswelt hinaus, sie nehmen sich frei, reisen an die kampanische und kalabrische Küste, weit weg vom Zentrum der Konferenzwelt in Rom, und fahren entlang "einer Steilküste, an einem äußersten Rand" (SIM 20). Konkrete Schauplätze sind das Auto, Hotels, der Strand, die Klippen – alles Orte des Dazwischen und des Rands, die metaphorisch interpretierbar sind als Zeichen für die Stellung des Dolmetschers, der sich gleichzeitig zwischen den Parteien befindet und, vielleicht gerade deshalb, marginalisiert wird.

In Nadjas Reflexionen scheint neben und zusammen mit der Sehnsucht nach der geographischen Heimat Wien wiederholt die Sehnsucht auf, durch eine Rückkehr zur deutschen Sprache ein Gefühl von Zugehörigkeit zurückzugewinnen und ihre Selbstentfremdung zu überwinden. Diese Möglichkeit wird aber, wie auch die Chance der selbstverständlichen Verständigung mit dem gleichsprachigen Frankel, immer gleich wieder entzogen. Nadja meint etwa, das Nachdenken und Sprechen auf Deutsch habe ihr eine lange gesuchte Antwort auf die Frage nach dem Grund für das Scheitern ihrer vorigen Beziehung geliefert:

[...] und erst jetzt, viele Jahre zu spät, kam aus ihr die Antwort auf eine unwichtig gewordene Frage, auf ein immer leiseres, fast schon erlöschendes Warum. Die Antwort kam, weil sie nicht französisch suchte, sondern in ihrer eigenen Sprache, und weil sie jetzt mit einem Mann reden konnte, der ihr die Sprache zurückgab und der, dessen war sie sicher, terribly nice war, sie hatte nur noch kein einziges mal Ludwig zu ihm gesagt, weil seine Freunde und seine Familie ihn unmöglich so nennen konnten. (SIM 12)

Dass Nadja ausgerechnet an der Stelle, an der sie meint, Frankel gebe ihr die "eigene" Sprache zurück, ins Englische verfällt, zeigt, "daß ihr die Heimatsprache keineswegs 'zurückgegeben' ist"<sup>204</sup>. Sie kann ihn nicht bei seinem deutschen Vornamen "Ludwig" nennen, sondern bleibt beim anglisierten Mr. Frankel. Die zwei Wiener Nadja und Frankel unterhalten sich keineswegs vorwiegend auf Deutsch, sondern springen in ihren Gesprächen ständig zwischen den Sprachen hin und her (vgl. 1.1). In Nadjas gebrochenem Verhältnis zur deutschen Sprache als ihrer Muttersprache spiegelt sich ihr gebrochenes Verhältnis zu Wien als ihrer Heimat.<sup>205</sup> Beides verschafft Nadja nicht ein Gefühl von Freiheit und Selbstbestimmung, sondern eines der Entfremdung und

---

<sup>203</sup> Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 179.

<sup>204</sup> Vgl. ebd., S. 185.

<sup>205</sup> Verschiedentlich wird in der Forschungsliteratur auf die Unterscheidung von österreichischem oder wienerischem 'Dialekt', der teilweise im Sinne Bachmanns als eigene Sprache bezeichnet wird, und deutscher Sprache hingewiesen (vgl. Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 118; Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 184; Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 187–188). Allerdings fällt auf, dass das Wienerische in der Erzählung nur "gelegentlich" (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 184) hervortritt und insgesamt ein Schriftdeutsch dominiert, das nur in manchen Redeteilen Nadjas leicht österreichisch gefärbt ist. Daher ist Jean Améry nur eingeschränkt recht zu geben, wenn er von der "Unverkennbarkeit eines [...] österreichischen Tonfalls" spricht, und meint, es "wird hier der Versuch unternommen, eine österreichische Literatursprache zu schaffen oder wiedererstehen zu lassen" (Améry: Trotta kehrt zurück, S. 194). Auch die mit der Nennung von Wien und Österreich verbundene und im Kontext von Bachmanns Werk naheliegende Frage nach dem Faschismus wird in der Erzählung "nur unterschwellig gestreift" (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 184, Anm. 11) und ist keineswegs, wie Craig behauptet, "one of the major issues" (Craig: Collapse of Language, S. 43) – auch wenn es vielleicht einer der Hauptgründe sein könnte, warum sich Nadja ihrer Heimat so stark entfremdet hat. Wien dient in dieser Erzählung eher als Sehnsuchtsort, das Österreichische als imaginäre Sprachheimat.

Fremdbestimmtheit: "Nadja und Frankel 'beherrschen' nicht viele Sprachen, sondern sie werden von ihnen beherrscht."<sup>206</sup> Nadja lebt zwischen den Sprachen, in einem "space of containment, a void, a vacuum from which no voice can emerge"<sup>207</sup>.

Nadja denkt Sprache und Heimat zusammen und hofft, über Frankel eine "Sprachheimat"<sup>208</sup> oder ein "Beheimatetsein in einer Muttersprache"<sup>209</sup> wiederzufinden. Wenn Sprache Heimat bedeuten kann, bedeutet Sprache auch eine gewisse Art zu denken, so Bachmann 1973 in einem Interview: "Sprache heißt aber auch: Unser Denken ist anders, weil unsere Sprache anders ist."<sup>210</sup> Ausgehend von einem solchen Sprachbegriff erscheint es zunächst folgerichtig, dass Nadja im Zusammensein mit Frankel die Muttersprache und die gemeinsame Kultur als Grundlage für das Funktionieren von Kommunikation empfindet:

Sie dachte, nichts sei einfacher, als mit jemand aus demselben Land beisammen zu sein, jeder wußte, was er sagen durfte und was nicht und wie er es sagen mußte, es war ein geheimer Pakt da, und was hatte sie sich alles anhören müssen von anderen, man konnte doch nicht immerzu erklären, hier ist die Grenze für mich, bis hierher und nicht weiter. (SIM 26)

Diese Hoffnung Nadjas wird jedoch im Text von vornherein unterlaufen, da Nadjas und Frankels Kommunikation eben nicht gelingt: Sie erscheint größtenteils als phatische Plauderei, gespickt mit fremdsprachigen Floskeln, und dort, wo sich die Figuren annähern könnten, tun sich Lücken auf, wird das Thema gewechselt, wird geschwiegen.<sup>211</sup> Die Rückkehr in die Muttersprache kann deshalb kein Heilmittel gegen Nadjas Welt- und Selbstentfremdung oder Garant einer mühelos funktionierenden Kommunikation sein, weil auch eine gemeinsame Muttersprache die Übersetzungstätigkeit, die in der zwischenmenschlichen Kommunikation notwendig – und gleichzeitig unmöglich – ist, nicht obsolet macht.<sup>212</sup>

Angesichts eines solchen Sprachverständnisses, das einen Bruch nicht nur zwischen verschiedenen Sprachen, sondern auch zwischen den einzelnen Individuen und sogar innerhalb eines jeden Subjektes bei der Übersetzung der eigenen Gedanken und Gefühle in Sprache annimmt, kann die Idee einer Universalsprache nur als unmöglich angesehen werden.

Mr. Frankel fragte, glaubst du, daß die Menschen einmal eine einzige Sprache haben werden? Wie kommst du nur darauf, was für eine Idee! sie zog die Riemen ihrer Sandalen, die sie ständig verlor, wieder an den Fersen hoch. Soviel war ja im Verschwinden, aber da bleiben noch deine vierzig Sprachen in Indien und vierzig allein in dem kleinen Gabun und die Sprachen müssen also in die Hunderte oder Tausende gehen, jemand wird das schon zusammengezählt haben, ihr zählt doch alles zusammen, sagte sie boshaft, nein, im Ernst, sie könne es sich nicht vorstellen, wußte aber

---

<sup>206</sup> Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 26.

<sup>207</sup> Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 195.

<sup>208</sup> Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 120. Diesen Ausdruck benutzen auch vorher Göttsche: Produktivität der Sprachkrise, S. 211 und später Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 185.

<sup>209</sup> Reinagel: Mehrsprachigkeit als Verlust der Muttersprache, S. 34.

<sup>210</sup> Bachmann: Gespräche und Interviews, S. 132.

<sup>211</sup> Vgl. Göttsche: Produktivität der Sprachkrise, S. 211; Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 178.

<sup>212</sup> Vgl. die oben zitierten Äußerungen Bachmanns zur gleichzeitigen Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Übersetzung, verstanden als Bemühen um Verständigung, das die Fremdheit des Anderen aber nie aufzuheben im Stande sein wird. Vgl. dazu auch Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 121–122; Andres: Dolmetscher als literarische Figuren, S. 297.

keinen Grund dafür anzugeben, er hingegen konnte es sich durchaus vorstellen, und sie entdeckte, daß er ein heillos Romantiker war [...]. Für mich wäre es eine große Erleichterung, wenn die Sprachen verschwänden, sagte sie, nur würde ich dann zu nichts mehr taugen. [...] [U]nd während er sich bückte, um ihr endlich den Riemen enger zu machen, fragte sie, aber bitte, wie sagst du dann: Würstel mit Kren. Oder: Sie gschlenkertes Krokodil? Gibst du es auf, t'arrendi? Er nickte und sah belustigt zu ihr auf, denn er hatte den Kren und das Krokodil vergessen. Und er dachte schon wieder an die Cernia, für die er, nun auf deutsch, keinen Namen wußte. (SIM 27)

So wenig alles übersetzbar ist, so wenig könnte man alles in der gleichen Sprache ausdrücken. Die Verquickung von Sprache und Kultur bringt kulturspezifische Ausdrücke wie "Würstel mit Kren" hervor.<sup>213</sup> Die Vielfalt der Sprachen bietet die Möglichkeit zu spontaner, kreativer, individueller, spracherweiternder Sprachnutzung in Ausdrücken wie "Sie gschlenkertes Krokodil" – eine Bachmannsche Erfindung, kein gängiger Wiener Dialektausdruck. Die im Zitat angesprochene Unzählbarkeit der Sprachen ("die Sprachen müssen also in die Hunderte oder Tausende gehen") zeigt, dass die Menschen nicht nur verschiedene Sprachen sprechen, sondern auch, dass "[n]iemand [...] jemals nur *eine* Sprache [spricht]"<sup>214</sup>, dass es keine einheitliche Sprache gibt – und eben deshalb ist, wie unten gezeigt wird, eine Verständigung mit Frankel auf 'Wienerisch' nicht einfach und ungebrochen. Sichtbar wird hier außerdem die prinzipielle Trennung von Wort und Ding: Frankel denkt an den Fisch, den er am Morgen gesehen hat, "das wundervollste Exemplar dieser Art" (SIM 25), und findet keinen "Namen", der die Einzigartigkeit dieses Fisches ausdrücken könnte. Eine Universalsprache, die die Menschen in einen Zustand vor Babel zurückbrächte, würde alle kulturellen Unterschiede in ihrem Universalismus nivellieren und gleichzeitig in einer adamitischen Einheit von Wort und Ding einen völligen Partikularismus herbeiführen – und damit letztlich in Sprachlosigkeit münden.

Trotz des Verneinens der Möglichkeit einer Universalsprache durchzieht die Erzählung das Begehren nach einer Einheit in der Sprache: Frankel fragt gleich zweimal nach der Möglich-

<sup>213</sup> Die Kulturspezifität von Sprache scheint sich an Termini für Essen besonders gut demonstrieren zu lassen. So erläutert Jakobson das Problem der Nicht-Äquivalenz zwischen Wörtern verschiedener Sprachen am Beispiel von Käse: "The English word 'cheese' cannot be completely identified with its standard Russian heteronym 'сыр' because cottage cheese is a cheese but not a сыр." (Jakobson: Linguistic Aspects, S. 139) Jakobsons Beispiel und Argumentation erinnern an Saussures Erläuterung des Unterschieds von Bedeutung und Wert eines sprachlichen Zeichens: "[...] das franz. *mouton* kann dieselbe Bedeutung haben wie das engl. *sheep*, aber nicht denselben Wert, [...] weil, wenn von einem Stück Fleisch die Rede ist, das zubereitet und auf den Tisch gebracht wird, das Englische *mutton* und nicht *sheep* sagt." (Saussure: Grundfragen, S. 138) Geht es Jakobson und Saussure um das Problem der Extension von Zeichen, zielt Walter Benjamin in eine andere Richtung, wenn er ebenfalls anhand eines kulinarischen Terminus den Unterschied zwischen dem "Gemeinten" und der "Art des Meinens" illustriert: "In 'Brot' und 'pain' ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht. In der Art des Meinens nämlich liegt es, daß beide Worte dem Deutschen und Franzosen je etwas Verschiedenes bedeuten, daß sie für beide nicht vertauschbar sind, ja sich letzten Endes auszuschließen streben; am Gemeinten aber, daß sie, absolut genommen, das Selbe und Identische bedeuten." (Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 14) Richtet sich die Übersetzung auf die "Art des Meinens", so folgt daraus für Benjamin, "daß alle Übersetzung nur eine irgendwie vorläufige Art ist, sich mit der Fremdheit der Sprachen auseinanderzusetzen." (Ebd.) Auch für Nadjas Beispiel der "Würstel mit Kren" gilt die Inkommensurabilität der Übersetzung: die hochdeutsche Übersetzung "Würstchen mit Meerrettich" kann weder die sofortige Assoziation mit den traditionellen Wiener Würstelständen noch die besondere Qualität des vor allem in Österreich und im süddeutschen Raum genossenen frisch geriebenen Meerrettichs transportieren; eine kulturelle Übersetzung etwa ins Ruhrgebiet wäre da schon eher die Currywurst mit Pommes.

<sup>214</sup> So Stockhammer im Anschluss an Derrida, in Stockhammer: Das Schon-Übersetzte, S. 285.

keit einer "einzigsten Sprache" (oben und vorher SIM 14) und gibt Nadjas Skepsis nur widerwillig recht; Nadja sähe eine "große Erleichterung" (SIM 27) im Verschwinden der Sprachen und sehnt sich, wie aufgezeigt, nach der Möglichkeit transparenter, unmittelbarer Kommunikation, sei es in der Muttersprache oder in der körperlichen Vereinigung im Liebesakt, bei dem es heißt: "und sie kämpfte erbittert und wild für ihre Erfindung und sprachlos der einzigen Sprache entgegen, auf diese eine zu, die ausdrücklich und genau war." (SIM 26)<sup>215</sup> Auch in dieser Formulierung erweist sich die Möglichkeit einer "einzigsten Sprache" als Utopie, auf die sich Nadjas Begehren richtet, die sie aber nicht erreicht. Der nächste Liebesakt, nach dem Ausflug auf die Klippen, resultiert in Kommunikationslosigkeit: Nadja "ließ es mit sich geschehen, sie blieb fühllos liegen, drehte sich ohne ein Wort von ihm weg und schlief sofort ein." (SIM 35)

In ihren Gesprächen funktioniert die Kommunikation noch weniger. Nadja und Frankel geraten immer wieder ins Stocken und nutzen bezeichnenderweise nicht die von Nadja anfangs erhoffte Verbindung durch die Muttersprache, sondern verfallen im Dialog immer wieder in die Fremdsprachen. Die Vielsprachigkeit des *discours* bildet nicht nur die multilinguale Lebensrealität der beiden Figuren ab, sondern untergräbt auch gleichzeitig die mehrfach geäußerte Sehnsucht nach einem Zuhause sein in einer einheitlichen Sprache.<sup>216</sup> Dadurch entsteht eine Spannung zwischen einer sprachlichen Realität nach Babel, in der Sprache immer schon fremd, brüchig, instabil, 'schriftlich' (Derrida) ist, und dem gleichzeitigen Verlangen nach einem Aufgehobensein in einem Zustand der sprachlichen Einheitlichkeit und Transparenz:

At the same time as she [Bachmann] shows us language as untethered and fluid, as [...] deliberately non-communicative and divorced from meaning, she also continues to play with the idea of an originary language, the "real" language of her cosmopolitan characters, a "mother tongue" in which they might come to rest. [...] Interjected among the multiple tongues and unstable signifiers of Nadja's reverie is a lurking desire for a return to linguistic origin, to an ur-language of shared meanings, mutual comprehension, ease, and comfort. Typically, however, this longing is undercut as soon as it is posited.<sup>217</sup>

Die Unmöglichkeit 'genuiner' Kommunikation kann für die Figur Nadja an ihren Beruf als Simultandolmetscherin zurückgebunden werden. Wie oben aufgezeigt wurde, steht der Beruf der Simultandolmetscherin "beispielhaft für ein entfremdetes Sprechen"<sup>218</sup>, da das Dolmetschen "die Wörter ihrer Geltungshaftigkeit beraubt"<sup>219</sup>. Nadja soll als Dolmetscherin für Kommunikation sorgen, deckt dabei aber deren Unmöglichkeit auf. Die Unmöglichkeit einer sprachlichen

---

<sup>215</sup> Bannasch weist auf Nadjas Sehnsucht nach der Verständigung in der Muttersprache hin (vgl. Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 123), während Dusat Nadjas Streben nach Verbindung über die Körperlichkeit betont (vgl. Dusat: Identität und Sprache, S. 71).

<sup>216</sup> In diesem Sinne stellt Brinker-Gabler fest, dass die Vielsprachigkeit einem "purpose of literary realism" dient, aber auch auf eine "problematic of language" hinweist (Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 192).

<sup>217</sup> Craig: Collapse of Language, S. 42.

<sup>218</sup> Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 96.

<sup>219</sup> Schneider: Kompositionsmethode Bachmanns, S. 305.

Verständigung, eines Übersetzens, figuriert bei Bachmann für die Schwierigkeit menschlicher Beziehungen:

Ich glaube, daß das aus allen Büchern herauskommt, daß alle Menschen in allen Beziehungen aneinander vorbeireden; dieses scheinbare Verständnis, das man Offenheit nennt, ist ja gar keines. Verstehen – das gibt es nicht. Offenheit ist nichts als ein komplettes Mißverständnis. Im Grunde ist jeder allein mit seinen unübersetzbaren Gedanken und Gefühlen.<sup>220</sup>

In der Figur der Dolmetscherin findet Bachmann eine Möglichkeit, die Zwangslage der Menschen zwischen Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Übersetzung darzustellen.

#### 1.4 Ungesagtes: Nadja, Frankel und die Gespenster der Vergangenheit

Nadja und Frankel teilen zu Beginn ihrer Urlaubsreise die Hoffnung darauf, im Zusammensein eine Leichtigkeit zu finden. So denkt Frankel über Nadja, "daß er sie, vor einer Woche in Rom, an diesem Samstag, so bekommen hatte, als könnte etwas Einfaches sich wiederherstellen in seinem Leben" (SIM 15) und "die Hauptsache war schließlich, daß es zwischen ihnen beiden ging, nichts komplizierte sich mit ihr" (SIM 15). Ähnlich bei Nadja: "Sie dachte, nichts sei einfacher, als mit jemand aus demselben Land beisammen zu sein, jeder wußte, was er sagen durfte und was nicht und wie er es sagen mußte [...]" (SIM 26). Gerade dieses Bedürfnis nach Einfachheit, man könnte auch sagen nach Transparenz, steht der Erfüllung des Wunsches beider, sich zu verständigen, entgegen.<sup>221</sup> Denn Kommunikation ist immer kompliziert, da sie, wie dargelegt, nur annäherungsweise durch eine gegenseitige Übersetzung erreicht werden kann und eben nicht transparent funktioniert. Dargestellt wird dies in der Erzählung durch das vielsprachige Gerede der Protagonisten, dessen Brocken in unterschiedlichen Sprachen unvermittelt nebeneinander stehen und illustrieren, dass Nadja und Frankel die Chance, die sie in der gemeinsamen Sprache sehen, nicht nutzen<sup>222</sup> – vielleicht weil sie wissen, dass es sich um eine Illusion handelt. Besonders auffällig ist der Rückgriff auf die Fremdsprache, wenn ausnahmsweise Persönliches mitgeteilt werden soll oder gedacht wird.<sup>223</sup> Direkt nachdem Nadja darüber nachgedacht hat, dass Frankel "ihr die Sprache zurückgab" (SIM 12), bezeichnet sie ihn in ihren Gedanken auf Englisch als "terribly nice" (SIM 12) und sagt ihm dies ebenfalls auf Englisch: "I'm simply glad we've met, you are terribly nice to me, and I do not even deserve it." (SIM 12) Auch Frankel verfällt in Gedanken in dem aus seiner Sicht perspektivierten Abschnitt 11 ins Englische: "[...] tired, I'm tired, I'm fed up [...] and I won't have me hoping that it's possible to be happy, but I couldn't

<sup>220</sup> Bachmann: Gespräche und Interviews, S. 122.

<sup>221</sup> Vgl. Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 96.

<sup>222</sup> Vgl. Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 237; Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 184–185. Mit Greber bin ich der Ansicht, dass die Wahl der einzelnen Sprachen dabei beliebig ist und nicht in bestimmter Weise funktionalisiert wird, etwa um einen Mangel an Ausdruckskraft im Deutschen anzuzeigen. Vielmehr hebt die Belieblichkeit der Sprachwahl den durch Nadjas Dolmetscherberuf bedingten äußerlichen und mechanischen Umgang mit Sprache sowie das Aneinandervorbeireden der beiden Protagonisten hervor (vgl. Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 183–184).

<sup>223</sup> Vgl. zum Folgenden ebd., S. 185–186.

help that, I was immediately happy with her." (SIM 16) Besonders deutlich wird die sprachliche Entfremdung, wenn Nadja beim Liebesakt mit Frankel, in der intimsten Situation zwischen beiden, die russischen Worte "ja ljublu tebjja" (SIM 25) vor sich hin murmelt. Sie sind für den nicht des Russischen mächtigen Frankel sowie für viele Leser unverständlich oder höchstens als klischeehafte Formel bekannt und brechen dadurch die Intimität des Geschehens.

Die Gespräche zwischen Nadja und Frankel sind ein stockendes Tasten, das immer wieder abbricht oder sich in Formelhaftigkeit verläuft. Beim Gespräch über Wien bleiben sie schnell stecken und finden keine Gemeinsamkeiten.<sup>224</sup> Eher funktioniert es beim Austausch über ihre sich ähnelnden polyglotten Lebensläufe<sup>225</sup> oder beim Lästern über die Strapazen der Konferenzen<sup>226</sup> und die unliebsamen Kollegen<sup>227</sup> und beim gegenseitigen Schildern ihrer Arbeit<sup>228</sup>. Ansonsten erscheint ihr Gespräch als Aneinandervorbeireden, in dem sich Nadja und Frankel nur annäherungsweise nahekommen:

Es ist ein so absonderliches Jahr heuer, er gab ihr recht, es war bestimmt Schirokko, es ist sonderbar und drückend, immer ist es zu heiß oder zu kalt oder zu schwül, wo ich auch bin, es ist sonderbar, nun ging das schon so jahraus, jahrein. Tu es sûr qu'il s'agit des phénomènes météorologiques? etwas Kosmisches? moi non, je crains plutôt que ce soit quelque chose dans nous-mêmes qui ne marche plus. Griechenland war auch nicht mehr, was es damals oder gestern gewesen war, es war überhaupt nichts mehr, wie man es zuerst, vor zehn, fünfzehn Jahren kennengelernt hatte [...]. (SIM 16–17)

Beide äußern ihr Unbehagen in diesem "absonderliche[n] Jahr". Frankel erwähnt den "Schirokko", der den "scirocco" (SIM 16) vom Absatz vorher aufgreift, als sich Frankel in der Nacht Überlegungen dazu gemacht hat, wie es ihm geht. Nadja formuliert, es sei etwas in ihrem Inneren, das nicht mehr funktioniere – bezeichnenderweise wieder in der Fremdsprache: "que ce soit quelque chose dans nous-mêmes qui ne marche plus". Die veränderte Wahrnehmung der Welt erscheint als Projektion der veränderten Selbstwahrnehmung. Aber so ähnlich die Überlegungen der Figuren hier zu sein scheinen, so sehr wird die Brüchigkeit ihrer Kommunikation in

---

<sup>224</sup> Vgl. SIM 8: "[...] dann kam das unvermeidliche name-dropping, sie tasteten das Wiener Terrain ab, fanden aber keine gemeinsamen Leute [...]"

<sup>225</sup> Vgl. SIM 9: "[...] sie irrten beide die halbe Welt ab, und am Ende wußten sie ungefähr, wo sie, von Zeit zu Zeit, gewesen waren, wo sie gedolmetscht und er etwas erforscht hatte [...]"

<sup>226</sup> Vgl. SIM 9: "[...] und immer nur Washington, grauenhaft, ja, er auch, er hatte es auch grauenhaft gefunden [...]"

<sup>227</sup> Vgl. SIM 10: "Mr. Keen, der nicht so hieß und der Mr. Ludwig Frankel in der FAO-Hierarchie im Weg stand, [...] un casse-pied monolingue, emmerdant, aber, wie er sich ohnmächtig zugeben mußte, sonst ein ganz entwaffnend hilfsbereiter und argloser Mensch. Sie mußte noch einmal missbilligen und weiterreden, I couldn't agree more with you, I was just disgusted, the way he behaved, and was hatte der Mann sich eingebildet mit seinen gut und reichlich fünfzig Jahren und einer schon kaum mehr zu übersehenden Glatze unter den dünnen Haaren [...]"

<sup>228</sup> Vgl. SIM 12–14, 18–19 und 28–30. In dieser Richtung interpretiere ich auch das Funktionieren der nonverbalen Kommunikation zwischen Nadja und Frankel beim Baden im tosenden Wellenmeer, für das sie ein "ganzes Zeichensystem" verabredet haben. Damit schließe ich mich Geesens Interpretation an, die das Gelingen dieser Zeichensprache dahingehend deutet, dass die Kommunikation mit Frankel nur in Hinblick auf "funktionsgebundene Informationen" (Geesen: Zerstörung des Individuums, S. 242) funktioniere. Greber liest hingegen das Funktionieren der Zeichensprache beim Baden mit der körperlichen Verständigung im Liebesakt zusammen und stellt fest: "In der Körpersprache also bekommt das Wiener Paar, das nicht wienerisch miteinander reden kann, die momentan-utopische 'Chance, den Zauber wiederherzustellen.'" (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 186) Allerdings relativiert Greber dies selbst, wenn sie einräumt, dass der Liebesakt als "Kampf" und nicht als "Ekstase" (ebd.) dargestellt ist.

dieser Passage deutlich. Die Versuche, sich über ihre ähnlichen Empfindungen zu verständigen, bringen ein assoziatives Gespräch zustande, das vom "absonderliche[n] Jahr" zum "Schirokko", zum "jahraus, jahrein" "sonderbar[en]" Wetter, zu den "phénomènes météorologiques", zu "etwas Kosmische[m]", zu "quelque chose dans nous-mêmes qui ne marche plus" und schließlich zu "Griechenland", das "auch nicht mehr" war, "was es damals oder gestern gewesen war" wie sogar "überhaupt nichts mehr" so war, führt. Diese suchende Bewegung mündet in Schweigen, wie der weitere Verlauf der obigen Passage zeigt, die wie folgt anschließt:

[...] und wenn er sich gar vorstellte, was in zwei Jahrtausenden passiert war, wo er kaum fähig war, diese kleine Zeitspanne und seine eigene Geschichte zu übersehen und sich vorzuhalten, kam es ihm überwältigend und irrsinnig vor, daß man hier einfach Kaffee trinken und zugleich auf griechische Tempel schauen konnte – come fosse niente, fiel sie ein, und er verstand nicht, was sie denn von seinem Gedankengang erraten konnte, den er für sich behielt und selber nicht recht begriff. (SIM 17)

Den Rest seines Gedankengangs äußert Frankel nicht laut. Dass Nadja über etwas Ähnliches nachdenkt, wird deutlich, wenn sie laut – aber wiederum auf Italienisch – seinen Gedankengang fortzusetzen scheint. Sie sind sich hier nahe, können sich aber nicht austauschen. Dies wird im direkten Anschluss der Passage nochmals klarer:

Mit wem sie diese Tempel früher gesehen hatte, das ging ihn selbstverständlich nichts an, aber warum sie sie auf einmal nicht mehr sehen will? Er war bestimmt nicht der Grund dafür, es mußte etwas anderes sein, aber sie redete über alles und jedes hinweg, und was er bisher von ihr wußte, war etwas von einem Schock, but who cares, und daß es ihr öfters schlechtgegangen war. (SIM 17)

Nadja redet aus Frankels Sicht über alles hinweg – womit er ihr genau das vorwirft, was er oft genug selbst tut. Das über alles Hinwegreden kennzeichnet das von Unübersetzbarkeit geprägte Gespräch der beiden.<sup>229</sup>

Außerdem tun sich im Gespräch der beiden und damit im Text Abbrüche, Lücken und Schweigen auf. Dies beginnt schon auf der Autofahrt ganz zu Beginn der Erzählung, auf der Nadja nicht nur den Namen des alten Hotels prominenter Weise vergessen hat,<sup>230</sup> sondern auf der auch kaum ein Gespräch zwischen Nadja und Frankel zustande kommt: "Im Fahren hatten sie wenig miteinander reden können, auf der Autobahn war immer dieses scharfe Geräusch da, vom Wind, von der Geschwindigkeit, das beide schweigen ließ [...]" (SIM 7). Ist das Schweigen hier noch mit dem Fahrtwind als äußerlicher Störung begründet, taucht es im weiteren Verlauf immer wieder an jenen Punkten auf, an denen schwer Sagbares aufscheint oder den Figuren der oberflächliche Gesprächsstoff ausgeht:

---

<sup>229</sup> Vgl. Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 96; Andres: Dolmetscher als literarische Figuren, S. 297. Bannasch und im Anschluss Andres schreiben hier ein "atemloses, vielsprachiges Gerede" (Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 96) als "Hinwegreden" (ebd.) vor allem Nadja und ihrer Vermeidung der Thematisierung der gescheiterten Beziehung mit Jean Pierre zu. Dies trifft, wie oben gezeigt, aber genauso auf Frankel zu, der etwa über die Schwierigkeiten mit seiner Frau oder den Frust im Beruf nicht spricht.

<sup>230</sup> Vgl. SIM 7: "[...] aber das mußte endlich Paestum sein, es gibt da dieses alte Hotel, ich versteh nicht, wie mir der Name, er wird mir gleich einfallen, ich habe ihn auf der Zunge, nur fiel er ihr nicht ein, [...]"



Er hatte in Hietzing gewohnt, dann brach er ab, etwas mußte also noch in Hietzing geblieben sein, schwer auszusprechen [...]. [...] und am Ende wußten sie ungefähr, wo sie, von Zeit zu Zeit, gewesen waren, wo sie gedolmetscht und er etwas erforscht hatte, was denn bloß? fragte sie sich, aber sie fragte es nicht laut [...]. [...] und immer nur Washington, grauenhaft, ja, er auch, er hatte es auch grauenhaft gefunden und er könnte dort nicht, nein sie auch nicht, dann schwiegen sie, ausgelaut [...]. (SIM 8–9)

Mit diesen plötzlichen Abbrüchen, dem plötzlichen Schweigen, dem verpassten Nachfragen und auch den oben erwähnten Auslassungen von Redeteilen oder dem plötzlichen Einbrechen einer anderen Redeform wird vorgeführt, dass die Gespräche Ungesagtes verbergen, um das das Gespräch der Figuren und mit ihm die Erzählung kreist.

Der im Bakhtinschen Sinne polyphone und dialogische Charakter des Textes enthüllt eine sprachliche Wirklichkeit, die sich nur als unaufhaltsames Parlando zu erkennen gibt, und zugleich als ein Begehren, das in den Lücken des manifesten Textes sichtbar wird [...].<sup>231</sup>

Das Schweigen zwischen Nadja und Frankel dehnt sich immer mehr aus, bis sie sich am letzten Morgen, nach Nadjas Krisenerlebnis am Abend zuvor, das noch ungelöst im Raum steht, nicht einmal mehr ansehen (vgl. SIM 35).

Das Andeutungshafte und die Auslassungen im Gespräch der Figuren charakterisieren die Erzähltechnik der Erzählung als ganzer. So nennt Otto "Andeuten" und "Anspielen" die "Basis des Erzählens"<sup>232</sup> bei Bachmann, und Duser spricht von einer "Bewegung des Erzählens auf einen Kern des Ungesagten, des Unsagbaren zu"<sup>233</sup> und führt in Bezug auf die Sätze in Bachmanns Erzählungen aus:

Geschwätzig kreisen sie um Verlust, um Tod, um Mord, um all das, was sich kaum sagen läßt. Das ist das Paradoxe an Bachmanns Schriftur: Je geschwätziger sie wirkt, umso lückenhafter, umso abgründiger ist sie.<sup>234</sup>

Dusers poststrukturalistischer Charakterisierung von Bachmanns Erzähltechnik als "Schriftur", einem Ausdruck, der deutlich an die französische "écriture", die bei Barthes und Derrida eine besondere Rolle einnimmt, anspielt, ist zuzustimmen. Dies korreliert mit der oben dargelegten Sprachauffassung in "Simultan", die den schriftlichen Charakter von Sprache, das Verweisspiel der Signifikanten, die Aufschiebungen und Lücken betont.

Das Aneinandervorbeireden der Figuren in "Simultan" entsteht auch durch eine Dis-Simultaneität von Nadja und Frankel, denen es schwerfällt, im "jetzt und hier" (SIM 20) zu sein und die stattdessen ihren jeweils eigenen Gedanken nachhängen und einander nicht zuhören.<sup>235</sup>

Wie O'Regan hervorhebt, wird gerade durch den von der beschriebenen polyphonen

---

<sup>231</sup> Duser: Identität und Sprache, S. 72–73. O'Regan spricht in ähnlichem Zusammenhang von der "staccato-like form" (O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 31) des Textes, wobei sie vor allem die Auslassungen und plötzlichen Gedankensprünge im Auge hat.

<sup>232</sup> Otto: Weibliches Erzählen, S. 12.

<sup>233</sup> Duser: Choreographien der Differenz, S. 252.

<sup>234</sup> Ebd., S. 253.

<sup>235</sup> Vgl. Andres: Dolmetscher als literarische Figuren, S. 287–288. Duser spricht vom "*Simultan*-Motiv der *Ungleichzeitigkeit* zwischen Mann und Frau" (Duser: Choreographien der Differenz, S. 247, Anm. 6). Vgl. auch Petuchowski, die in Bezug auf Nadja von "the woman's ability to be simultaneously present in body and elsewhere with her mind" (Petuchowski: Meanwhile, S. 359) spricht.

Erzähltechnik hervorgerufenen Eindruck von Simultaneität in der narrativen Struktur vermittelt, dass die Figuren in Gedanken versunken sind und keinen wirklichen Kontakt aufnehmen, dass sie aneinander vorbeireden und dass insbesondere Nadja paradoxerweise unfähig ist, Frankel zuzuhören.<sup>236</sup> Paradox ist dies deshalb, da diese Unfähigkeit, ihrem Partner zuzuhören<sup>237</sup>, mit ihrer professionellen Fähigkeit zum "fanatisch genaue[n] Zuhören" (SIM 13) beim Dolmetschen kontrastiert<sup>238</sup> – wodurch letzteres wiederum in Frage gestellt wird bzw. ein Unterschied zwischen diesen beiden Arten des Zuhörens suggeriert wird.

Die Urlaubsreise von Frankel und Nadja wird somit auch zu einer Reise in die Erinnerung, da beide Figuren immer wieder über ihre Vergangenheit nachdenken und ihre Liebesaffäre mit vorherigen Beziehungen und anderen Objekten des Begehrens kontrastiert wird.<sup>239</sup> Dies gilt besonders für Nadja, die immer wieder in Erinnerungen an ihren früheren Partner Jean Pierre versinkt, mit dem sie auch schon einmal in Paestum war; dies gilt aber auch für Frankel, der an seine in Wien zurückgelassene Frau denkt und an die Cernia, den wunderschönen Fisch, den er zu schießen versucht. So ist mit Dusat festzustellen: "Im Leben gibt es nur Dissimultaneität. Immer sind die Figuren auch 'woanders', in einer durch tödliche Beziehungen geprägten Vergangenheit, die als unabgeschlossen erscheint."<sup>240</sup> Craig führt diesen Gedanken weiter, indem sie Nadjas Zeiterleben als "temporal slippage that threatens to overwhelm her"<sup>241</sup> charakterisiert:

Past and present do not exist as separate entities for her; in her mind, she slips back and forth between current and past conversations and relationships. Nadja inhabits the spaces within language, the slippage and trace of "translation." Time, too, is in constant flux: "past" and "present" are not binary terms, but flow in and out of each other without boundaries.<sup>242</sup>

Besonders interessant ist hier die Verbindung, die Craig zwischen der Überlagerung der Zeiten, durch die Vergangenes präsent ist, und der Überlagerung der Sprachen, durch die Nicht-Ausgesprochenes oder Anders-Sprachiges präsent ist, zieht: "[...] the absent words are a paradoxical presence, just as the apparently absent past is always and paradoxically present."<sup>243</sup> Die Simultan-

---

<sup>236</sup> Vgl. O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 31–32. Auch Petuchowski stellt fest, dass die übergangslosen Wechsel zwischen Sprecher und Redeformen einen Eindruck von simultaner Rede hervorrufen: "[...] the words of one linearly adjoin those of the other: they come close to overlapping [...]. This is as near as narrative prose can come to simulating simultaneous speech." (Petuchowski: *Meanwhile*, S. 359).

<sup>237</sup> Dies betrifft sowohl ihr Verhältnis zu Frankel – "Sie hörte nicht zu oder hörte es wirklich nicht [...]" (SIM 14) und "[...] aber sie hörte nicht mehr zu [...]" (SIM 28) – als auch ihre frühere Beziehung zu Jean Pierre: "[...] und sie, mit ihren riesigen kindlich aufgerissenen Augen, hatte getan, als hörte sie zu, in Gedanken immer woanders [...]" (SIM 12).

<sup>238</sup> Vgl. Geesen: *Zerstörung des Individuums*, S. 237, Anm. 5.

<sup>239</sup> Vgl. Brinker-Gabler: *Living and Lost in Language*, S. 191.

<sup>240</sup> Dusat: *Identität und Sprache*, S. 75.

<sup>241</sup> Craig: *Collapse of Language*, S. 44.

<sup>242</sup> Ebd.

<sup>243</sup> Ebd., S. 46. Craig kommt es gemäß ihrem Forschungsinteresse auch bei der Auseinandersetzung mit Nadjas Zeiterleben insbesondere auf die Frage an, inwiefern hier ein Umgang mit oder ein Verdrängen der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs dargestellt wird. Ihre Hinweise auf die jüdischen Namen, die in Frankels und Nadjas Versuch des Findens einer gemeinsamen Wiener Vergangenheit auftauchen, auf den Namen Ludwig Frankel als Kombination eines "quintessential Teutonic signifier" (ebd., S. 44) im Vornamen mit einem jüdischen Nachnamen und auf die griechischen Tempel als Verbindung zu faschistischer Symbolik und Mythologie (vgl.

dolmetscherin Nadja, deren Aufgabe es ist, etwas in einer Sprache Ausgesprochenes möglichst zeitnah und möglichst wortnah in einer anderen Sprache zu wiederholen, operiert in einem Zwischenraum zwischen Sprachen und Zeiten. So wie jede Übersetzung nur eine Annäherung an den Ausgangstext sein kann und den Abgrund zwischen den Sprachen sichtbar macht, ist das Dolmetschen nur annähernd simultan und reißt einen Abgrund in der Gegenwart auf. In diesen Abgrund drängen sich immer wieder die Erinnerungen und machen ein Erleben des Moments schwer:

Seine Hand lag jetzt immer ruhig auf ihrem Knie, und sie fand es sehr vertraut, so zu fahren, wie in vielen Autos mit einem Mann, wie mit allen Männern in einem Auto, trotzdem mußte sie sich zusammennehmen, sie mußte, mußte jetzt und hier sein, nicht in einer früheren Zeit, nicht sonst wo auf einer Straße, nicht früher in diesem Land, sondern mit Mr. Ludwig Frankel, Welthandelsstudium in Wien, dann die halbe Welt, mit Diplomatenstatus und einer CD-Nummer [...]. (SIM 20)<sup>244</sup>

Diese Passage zeigt nicht nur Nadjas Erfahrungsschwund, sondern durch die Überlagerung dieser einen Fahrt von Nadja und Frankel mit den Fahrten "in vielen Autos mit einem Mann, [...] mit allen Männern in einem Auto" auch im Besonderen die stereotypen Muster von Mann-Frau-Beziehungen. Frankel erscheint in einigen Aspekten als unheimliches "Doppel"<sup>245</sup> von Nadjas früherem Partner Jean Pierre, insbesondere wenn er, wie früher Jean Pierre, Nadja irgendwelche Begebenheiten aus seinem Leben erzählt und ihr alles Mögliche erklärt, sie ihm aber nicht die erwartete Aufmerksamkeit schenken kann (vgl. für Jean Pierre SIM 11–12 und für Frankel SIM 12–13; SIM 28).<sup>246</sup> Wenn diese einseitige verbale Kommunikation, in der die Frau als passive ZuhörerIn fungieren soll – eine Rolle, die Nadja sich im Privaten weigert anzunehmen, im Beruflichen als Dolmetscherin jedoch fast bis zur Perfektion erfüllt –, nicht funktioniert, so bleibt als einzige Verbindungsmöglichkeit die Sexualität, die jedoch in beiden Beziehungen Nadjas mit Zwanghaftigkeit belegt ist. So heißt es zu Jean Pierre: "sie waren ineinander verhängt gewesen, leidenschaftlich" (SIM 11), und beim Geschlechtsverkehr mit Frankel nach dem Ausflug auf die Klippen hat Nadja den Eindruck, "von ihm erstickt und vernichtet zu werden", aber sie "ließ es mit sich geschehen" (SIM 35). In den Kosenamen, die Nadja und Jean Pierre füreinander haben, wird die Machtstruktur der Beziehung deutlich: "er gab ihr viele winzige Namen, die anfangen

---

ebd., S. 43–46) zeigen, dass diese Spur im Text durchaus gelegt ist; allerdings ist sie, wie oben bemerkt, in "Simultan" schwach und sicher nicht Hauptthema.

<sup>244</sup> Nadjas krampfhafter Versuch, sich ins "jetzt und hier", zu sich und in den Augenblick zurückzurufen, offenbart nur umso mehr ihre Unfähigkeit, loszulassen und einfach zu "sein". Der Abgrund, der sich hier zwischen Nadjas Erleben und dem Geschehen auftut, betrifft ihre gesamte Weltwahrnehmung, wie sie in Bezug auf Frankels oben zitierte ganz ähnliche Gedanken angesichts der griechischen Ruinen formuliert: "[...] und einigermassen könne sie verstehen, was er am Morgen im Garten gedacht habe, denn wenn man einen kleinen Zeitraum ansehe, oder einen großen, wofür es bei ihr, zugegeben, nicht ganz reichte, wenn das für ihr kurzes Leben galt, was allein in Genf geschehen war und auch nicht geschehen war, dann war das eben nicht zu fassen, und wo nehmen die anderen Menschen bloß die Fassungskraft her, ich weiß nur, bei mir wird sie immer schwächer, ich bin entweder zu nahe daran, durch die Arbeit, oder wenn ich weggehe und mich in ein Zimmer einschließe, zu fern, ich kann es nicht fassen." (SIM 19).

<sup>245</sup> Dusar: *Choreographien der Differenz*, S. 242.

<sup>246</sup> Vgl. ebd.

mit: ma petite chérie, und sie ihm viele große Namen, die endeten mit: mon grand chéri" (SIM 11), in der die Frau die kindlich unterlegene Rolle einnimmt. So sieht Jean Pierre Nadja "mit ihren riesigen kindlich aufgerissenen Augen" (SIM 12)<sup>247</sup>, und Frankel sieht sie in einer frappierenden Entsprechung: "she is such a sweet und gentle fanciulla, not very young but looking girlish as I like it, with these huge eyes" (SIM 16). Angesichts von Nadjas später in der Erzählung geschehender Reflexion über Jean Pierre, in der sie erkennt, dass er sie "in ein ihr fremdes Leben hineinzwingen wollte" (SIM 26), sie systematisch als "etwas Winziges" (SIM 26) ansah, sie erniedrigte und sogar schlug, und sie sich trotz aller Streitereien und Kämpfe jedes Mal "wieder an ihn hängte und blieb" (SIM 27), resümiert Dusar:

Erst nachträglich werden im harmlosen Namensgebungsspiel von damals die Mechanismen systematischer Verkleinerung bzw. Vergrößerung sichtbar, welche die Positionen der Geschlechter in einer gewaltsamen, hierarchisch strukturierten und vor allem für die Frau verhängnisvollen Beziehung festlegen[.]<sup>248</sup>

Die Macht- und Gewaltstrukturen zwischen den Geschlechtern sowie das Scheitern ihrer Kommunikation und die Einreihung der Beziehung von Nadja und Frankel in die Mechanismen der 'tödlichen' Beziehungen zwischen Mann und Frau werden noch einmal in folgender Passage deutlich, in der sich das Paar Nadja–Frankel mit den jeweils anderen Partnern Jean Pierre und der begehrten Cernia über Kreuz verdoppelt:

Erst hatten sie gedacht, daß sie im Lauf der Tage einander viel erzählen und mitteilen würden, daraus war nichts geworden, und sie überlegte, ob er auch an jemand anderen dachte und im Schleppe seiner Gedanken viele Gesichter, Körper, Zerschundenes, Zerschlagenes, Ermordetes, Gesagtes und Ungesagtes hatte, und ganz plötzlich sah sie ihn an, mit einer ersten Begier, genau in dem Moment, als sie an Paris dachte und sich vorstellte, nicht er, sondern der andre müsse sie so sehen, und nun sah Mr. Frankel sie an und sie ihn mit dieser Eindringlichkeit. Bitte, was denkst du jetzt, woran denkst du eben jetzt, sag es, sag es mir unbedingt! O nichts Besonderes, er zögerte, an die Cernia habe er gedacht, die er nicht wiedergesehen habe, er müsse noch immer an sie denken. Daran dachte er also, er log nicht, es war wahr, sie allein beschäftigte ihn noch immer, und im Nacken hatte er sie treffen wollen. Sie griff sich, während ihr Kopfschmerz jäh einsetzte, an ihren Nacken und sagte: hier, ich spüre es hier. (SIM 36)

Nadjas Frage "woran denkst du eben jetzt" zeigt ihr Begehren als dasjenige, vom anderen begehrt zu werden. Mit Lacan kann man hier sagen, sie begehrt Frankel um der darin enthaltenen Form der Anerkennung willen, der Wahrnehmung von ihr als Person.<sup>249</sup> Nadjas Begehren richtet sich aber darüber hinaus auch auf den abwesenden Jean Pierre, der in Verbindung mit "Paris" als "der andre" aufgerufen wird, von dem sie sich vorstellt, er "müsse sie so sehen". Frankels Gedanken

---

<sup>247</sup> Dieses Rollenbild wird allerdings schon hier gebrochen, da die Passage aus Nadjas Sicht erzählt wird, sie also offensichtlich die Projektion Jean Pierres schon damals zumindest ansatzweise durchschaut hatte, aber dennoch mitgespielt hatte: "[...] und sie, mit ihren riesigen kindlich aufgerissenen Augen, hatte getan, als hörte sie zu [...]" (SIM 12). Allerdings kann die Beschreibung ihrer Augen auch als Eindringen von Jean-Pierres Stimme in Nadjas inneren Diskurs gelesen werden.

<sup>248</sup> Dusar: *Choreographien der Differenz*, S. 242.

<sup>249</sup> Vgl. Lacan: *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache*, S. 108: "Rund heraus gesagt: Es erscheint nirgendwo deutlicher, daß das Begehren des Menschen seinen Sinn im Begehren des anderen findet. Und das nicht so sehr, weil der andere den Schlüssel zum begehrten Objekt besitzt, sondern vielmehr weil sein erstes Objekt darin besteht, vom anderen anerkannt zu werden."

richten sich wiederum nicht auf die anwesende Nadja, sondern auf die abwesende Cernia: "an die Cernia habe er gedacht".<sup>250</sup> An deren Stelle setzt sich Nadja, wenn sie in dem Moment, in dem Frankel sagt, "im Nacken hatte er sie treffen wollen", einen jähen Kopfschmerz spürt und sich "an ihren Nacken" greift: "hier, ich spüre es hier". Die 'Tödlichkeit' der Beziehungen zwischen den Geschlechtern, die in Nadjas Aufzählung der Gedanken an "Gesichter, Körper, Zerschundenes, Zerschlagenes, Ermordetes, Gesagtes und Ungesagtes" angedeutet ist, zeigt sich in der Analogie von Nadja zur Cernia, der "gejagten Kreatur"<sup>251</sup>.

Die in der patriarchalen Geschlechterordnung festgeschriebene Begehrens- und Machtstruktur der Opposition Mann-Frau wird in "Simultan" auf der Figurenebene vorgeführt, insofern Frankel als Wiederholung von Jean Pierre erscheint, nämlich als "praktischer und erfolgreicher Mann" (SIM 27), der "bürokratisches Männlichkeitsgehabe"<sup>252</sup> an den Tag legt, der, wie oben ausgeführt, Nadja die Welt erklärt, der sie als passive ZuhörerIn und letztlich als "Spiegelbild des männlichen Narzißmus"<sup>253</sup> schätzt, und dessen Überlegenheit in der "hierarchisierenden [...] Namensgebung"<sup>254</sup> mit der Verwendung des Nachnamens Frankel für ihn und des Vornamens Nadja für sie zum Ausdruck kommt.

Allerdings erschöpft sich die Figur Frankel nicht in einer Doppelung des 'schlechten Mannes' Jean Pierre. Er ist weniger als wörtliche Wiederholung denn als Übersetzung von Jean Pierre anzusehen, die durch ihre Differenz zum Original gekennzeichnet ist. So ähnelt er etwa in seinem Erklärungsdrang zwar Jean Pierre, kennt hier aber auch Grenzen: "[...] aber da sie nichts wissen wollte, erklärte er ihr besser nichts." (SIM 16) Die Täter-Opfer-Struktur wird insofern differenziert und über die Geschlechtergrenzen hinaus ausgeweitet, als auch Frankel als "Opfer der herrschenden Ordnung und des geltenden Männlichkeitsmodells"<sup>255</sup> erscheint: ausgebrannt vom Karrierezwang verspürt er "eine entsetzliche Öde" (SIM 15), eine "Beklemmung" (SIM 16)

---

<sup>250</sup> So wie die Erinnerung an Jean Pierre immer wieder in Nadja aufkommt, schweifen auch Frankels Gedanken schon vor dieser Passage immer wieder zur Cernia; als er Nadja erstmals von dem schönen Fisch erzählt, reagiert sie fast eifersüchtig: "ach, an sie denkst du immer" (SIM 25); später nach der Diskussion über die Universalsprache heißt es: "Und er dachte schon wieder an die Cernia [...]" (SIM 27).

<sup>251</sup> Dusa: Identität und Sprache, S. 76. Vgl. auch Brinker-Gabler: *Living and Lost in Language*, S. 197–198: "A dead set of sexual relationships reemerges, indicative of a society imbued with systematic violence: one is the perpetrator or the victim."

<sup>252</sup> Greber: *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 181. Vgl. auch O'Regan: *Spannungsverhältnis*, S. 30. Vgl. SIM 27: "[...] ihr zählt doch alles zusammen, sagte sie boshaft [...]" und SIM 28: "[...] immer wenn jemand auf die Welt kommt und etwas Abenteuerliches denkt und anfängt mit etwas Neuem, dann kommt ihr daher und verwaltet es zu Tod, [...] ihr Männer seid eine gottverdammte Bande, immer müsst ihr etwas Gewöhnliches draus machen [...]"

<sup>253</sup> Dusa: *Choreographien der Differenz*, S. 243.

<sup>254</sup> Bannasch: *Von vorletzten Dingen*, S. 25, Anm. 29; vgl. auch Greber: *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 181.

<sup>255</sup> Greber: *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 181. Vgl. auch Bannasch: *Von vorletzten Dingen*, S. 24; Otto: *Weibliches Erzählen*, S. 164. Hingegen übersieht Schneider diese differenzierte Figurenzeichnung Frankels sowie die Empathienkung durch dessen Beteiligung an der Erzählperspektive, wenn er Frankel als "unsensible[n] Tölpel" (Schneider: *Kompositionsmethode Bachmanns*, S. 295) etikettiert, ihm eine "gedanken- und teilnahmslose Haltung" (ebd.) vorwirft, ja ihn zu Bachmanns "Schurkenfiguren" (ebd., S. 296) zählt und schließlich als "Negativfigur [...], von der sich der Leser [...] abgestoßen fühlen soll" (ebd., S. 297, Anm. 8) bezeichnet.

und Erschöpfungszustände<sup>256</sup>, kann nur noch mit Hilfe von Valium einschlafen; er betrachtet seine Kollegen als "lauter gescheiterte Existenzen" (SIM 19) und deren Leistungsstreben als "Ersatz" (SIM 20) für den Verlust an Lebensfreude: "für einen Schwung, der weg war, weg die Freude, für immer" (SIM 20); es erscheint ihm, als würde alles "immer auswegloser", daher will er "mit einer großen Wut" (SIM 19) "heraus für eine Weile" (SIM 19), "weg von allem" (SIM 15). Das Verhältnis von Nadja und Frankel geht in seiner Komplexität daher über eine klassische Geschlechterrollenverteilung hinaus.<sup>257</sup> Bachmanns differenzierte Geschlechterkonzeption und ihr Interesse an einer über feministisch-emanzipatorische Anliegen hinausgehenden Gesellschaftskritik wird in folgender Äußerung aus dem Umfeld der Veröffentlichung des *Simultan*-Bandes deutlich:

Letzten Endes schreibe ich natürlich nicht über Frauen und auch nicht über Männer, sondern über Menschen, über ihre Unfähigkeit, ihre Nervosität, ihre Neurosen, ihre Verzweiflung, ihren Tod, über ihr Sterben an, ja, an. Woran man stirbt, das weiß ich nicht, aber jeder stirbt doch an den anderen, also auch einer am anderen.

Ebenso wie einer auflebt am anderen, und immer in wenigen Sekunden.

Also simultan. Und mehr weiß ich dazu auch nicht zu sagen.<sup>258</sup>

Ähnlich ambivalent wie die Beziehung zwischen Nadja und Frankel kann Nadjas Beruf der Dolmetscherin in Hinblick auf geschlechtertheoretische Implikationen gelesen werden. Das Berufsfeld, das Nadja für ihre Emanzipation nutzt, relativiert diese wieder. Dolmetschen (wie auch Übersetzen) wurde lange Zeit als 'typisch weiblicher' Beruf angesehen.<sup>259</sup> Denn für diese Tätigkeit wurden 'weibliche' Eigenschaften wie die Unterordnung und Treue gegenüber dem Redner bzw. Autor und Originaltext, das Zurückstellen, ja Unsichtbarmachen des eigenen Selbst und der eigenen Ansichten zugunsten des zu übermittelnden Inhalts, gefordert. Dolmetschen und Übersetzen wurden also als dienende Tätigkeiten angesehen, für die Frauen besonders prädestiniert schienen. Eine solche Charakterisierung erfährt das Dolmetschen auch in "Simultan", wenn, wie oben dargelegt, Nadja "dieses fanatisch genaue Zuhören, dieses totale sich Versenken in eine andere Stimme" (SIM 13) betont und sich als "seltsamer Mechanismus [...] ohne einen einzigen Gedanken im Kopf [...], eingetaucht in die Sätze anderer" (SIM 18) sieht sowie zu ihrer Tätigkeit meint, sie "mußte nachtwandlerisch mit gleichen, aber anderslautenden Sätzen sofort nachkommen" (SIM 18) und "sie durfte nur nicht denken" (SIM 18). Die berufliche Emanzipation Nadjas läuft also

---

<sup>256</sup> Vgl. SIM 16: "[...] the board, the staff, das neue Projekt, tired, I'm tired, I'm fed up [...]"

<sup>257</sup> Vgl. Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 24.

<sup>258</sup> Bachmann: Statt einem Klappentext, S. 18.

<sup>259</sup> Vgl. Sherry Simons Diagnose: "Whether affirmed or denounced, the femininity of translation is a persistent historical trope. 'Woman' and 'translator' have been relegated to the same position of discursive inferiority. The hierarchical authority of the original over the reproduction is linked with imagery of masculine and feminine; the original is considered the strong generative male, the translation the weaker and derivative female. We are not surprised to learn that the language used to describe translating dips liberally into the vocabulary of sexism, drawing on images of dominance and inferiority, fidelity and libertinage. The most persistent of these expressions, "les belles infidèles," has for centuries encouraged an attitude of suspicion toward the seemly but wayward translation." (Simon: Gender in Translation, S. 1)

innerhalb der Rollenvorschriften der patriarchalen Gesellschaft ab, weshalb sie mit Greber als "feministische Diagnose des Rollendilemmas der emanzipierten modernen Frau" verstanden werden kann, denn hier "fallen das berufliche Anforderungsprofil und das traditionelle Weiblichkeitsmuster zusammen"<sup>260</sup>. Die paradoxe Position der unsichtbaren Dolmetscherin, die für Kommunikation sorgt, von der sie gleichzeitig ausgeschlossen ist, verweist darüber hinaus auf die widersprüchliche Situation der Frau in der patriarchalen Gesellschaft, "nämlich innerhalb der bestehenden Kultur als Teilhaberin dennoch ausgegrenzt und unterdrückt zu sein"<sup>261</sup>. Allerdings bleibt Bachmann auch hier nicht bei der feministischen Kritik stehen, sondern weitet diese zu einer allgemeinen Gesellschaftskritik aus, indem sie deutlich macht, dass die Kommunikation auch innerhalb der 'männlichen Kultur' nicht funktioniert, denn Nadja verdeutlicht, dass auf den Konferenzen, von denen ihr jede "wie die direkte Fortsetzung einer endlosen indagine [Nachforschung]" (SIM 29) vorkommt, keine Kommunikation zustande kommt, sondern sie nur "mithalf, daß die einander immer mehr missverstanden und in die Enge trieben" (SIM 28).

### 1.5 Nadjas Krisenerlebnis und die Ambivalenz der Übersetzung

Im Folgenden sollen die durch ihr Krisenerlebnis katalysierte<sup>262</sup> Entwicklung der Dolmetscherfigur Nadja am Ende der Erzählung und deren übersetzungstheoretische Implikationen untersucht werden.<sup>263</sup> Wie in den vorangegangenen Abschnitten festgestellt wurde, kann Nadja zunächst aufgrund ihrer Dolmetscher- oder Zwischensprachenposition nicht kommunizieren: es kommt kein 'echtes' Gespräch mit dem Reisepartner zustande, nur über Oberflächliches kann geplaudert werden, es wird immer wieder abgebrochen und geschwiegen, Lücken tun sich auf – die Kommunikation als Übersetzung zwischen den beiden Figuren scheitert. Erzähltechnisch wird dies durch die im ersten Unterpunkt beschriebenen Verfahren zur Erzeugung eines mehrsprachigen Stimmengflechts dargestellt. Im letzten Drittel der Erzählung durchlebt Nadja bei einem Ausflug

---

<sup>260</sup> Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 180.

<sup>261</sup> Weigel: Der schielende Blick, S. 87. Vgl. Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 181.

<sup>262</sup> Auch O'Regan spricht von einem "catalyst" (O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 37), allerdings in Bezug auf die Christusstatue und die von ihr hervorgerufene unmittelbare emotionale Reaktion Nadjas, nämlich ihre Höhenpanik, der O'Regan ein kathartisches Wesen zuspricht. Ich sehe hingegen den Höhenangstanfall Nadjas als den Katalysator für die darauf folgende Entwicklung.

<sup>263</sup> Wie O'Regan sehe auch ich eine Veränderung der Erzählung von der eher fragmentarisch wirkenden Darstellung der ersten statischen Urlaubstage, die stark von den Gesprächen zwischen Nadja und Frankel und ihren Erinnerungen dominiert ist, zum abschließenden Teil, der um eine Reihe symbolischer Ereignisse strukturiert ist, und in dem sich eine Entwicklung der Dolmetscherin vollzieht; allerdings setze ich den Schnitt zwischen diesen Teilen nicht wie O'Regan bei der Ankunft Nadjas und Frankels in Maratea an, sondern mit dem Ausflug auf die Felsen über Maratea in Abschnitt 25 (SIM 31) (vgl. O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 33). Auch Brinker-Gabler sieht hier einen Bruch in der Erzählung, wobei sie den Unterschied zwischen den Teilen in Bezug auf das Verhältnis der Figuren, insbesondere Nadjas, zur Sprache beschreibt, auf das unten detaillierter einzugehen ist (vgl. Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 192). Bannasch liest erst die letzten drei Abschnitte der Erzählung, also ab der Schilderung von Nadjas erneutem Klettern über die Felsen am Meer, als vom Rest der Erzählhandlung abgehoben (vgl. Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 28). Der Einteilung O'Regans ähnelt diejenige Göttssches in einen "ersten Krisenzyklus" (Göttssche: Produktivität der Sprachkrise, S. 210), der mit der Ankunft im Luxushotel in Maratea endet, und einen "zweite[n] Krisenzyklus" (ebd.) mit dem Ausflug auf die Klippen als Höhepunkt.

auf die Klippen eine tiefgehende psychische Krise,<sup>264</sup> in der sie völlige Ohnmacht und Todesangst empfindet. Die Autofahrt auf die Klippen und der dortige Spaziergang zu einer überdimensional großen, steinernen Christusstatue lösen in Nadja Höhenangst aus, die sich in körperlicher Lähmung, Sprachlosigkeit, Atemnot, dem Gefühl von Machtlosigkeit und Ausgeliefertsein bis hin zur Todesangst äußert. Auch das Verhältnis zwischen Nadja und Frankel erleidet spätestens hier einen völligen Bruch, da Frankel ihr Leiden ignoriert und die Kommunikation zwischen beiden endgültig versagt (vgl. SIM 31-35).

Auf den letzten Seiten der Erzählung folgt die von dieser Krise katalysierte Entwicklung Nadjas in mehreren Schritten der Erholung.<sup>265</sup> Nadjas Entwicklung führt aus der völligen Sprach- und Machtlosigkeit heraus und hin zu einer Akzeptanz ihrer Zwischensprachenposition, einer Anerkennung der gleichzeitigen Unmöglichkeit und Notwendigkeit der Übersetzung und einem Aushalten von Ambivalenzen in der Sinnproduktion, die anstelle einer festen Verankerung in einer Muttersprache eine permanente Auseinandersetzung mit Fremdheit und Sinnverschiebungen erfordert.<sup>266</sup> Eine solche Positionierung Nadjas im Zwischenraum der Übersetzung nimmt der Text durch textuelle Figuren der Übersetzung vor: Wiederholungsfiguren, in denen Details aus dem Krisenerlebnis wiederholt oder nochmals durchlaufen und dabei umgewertet, 'übersetzt' werden. Ähnlich wie die Übersetzungen zwischen den Figurenstimmen produzieren diese internen Übersetzungen Nadjas Differenz und zeigen darin die Entwicklung der Figur.

---

<sup>264</sup> Etwa Greber spricht hier von einer "existentiell bedrohlichen Krise" (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 187) Nadjas. Bossinade weist zurecht darauf hin, "daß der Konflikt in der Sprache der Symptome: im Gelähmt-Sein, Nicht-Atmen-, Nicht-Reden-Können gespeichert ist" (Bossinade: Kranke Welt, S. 199), und sieht dies, im Zusammenhang mit der von Bachmann geäußerten Absicht, mit dem *Simultan*-Band ein "Sittenbild der modernen Wienerin" (ebd.) zu zeichnen, als "Referenz an die klassische Hysterika" (ebd.), die aber möglicherweise so überzeichnet sei, dass sie nicht 'naiv' psychoanalytisch anwendbar sei.

<sup>265</sup> Damit folge ich der vorherrschenden Interpretation der letzten Passagen der Erzählung. Greber etwa sieht Nadjas "Passion" als Beginn eines "kathartischen Prozesses" (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 187), Brinker-Gabler spricht von einem "process of awakening" (Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 198), Bannasch diagnostiziert eine "positive Wendung, die die Erzählung in den letzten Abschnitten nimmt" (Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 27). Auch Dusat, die sich zwar explizit gegen den Begriff der "Katharsis" wendet, da dieser "eine Begnadigung, eine 'Erleuchtung' oder [...] eine Auferstehung in christlicher Perspektive" (Dusat: Choreographien der Differenz, S. 299) impliziere, liest eine entscheidende Veränderung in den letzten Passagen der Erzählung, die sie insbesondere geschlechter- und übersetzungstheoretisch deutet. Welche Seiten der Entwicklung jeweils betont werden und inwiefern das Ende der Erzählung als optimistisch angesehen wird, ist in den verschiedenen Interpretationen unterschiedlich. Ich beleuchte im Folgenden gemäß meinem Forschungsinteresse insbesondere die übersetzungstheoretischen Implikationen und die damit zusammenhängende veränderte Einstellung Nadjas zu Übersetzung und zu ihrer Position als Dolmetscherin; die damit einhergehenden psychologischen Seiten der Figurenentwicklung werden mit beachtet, aber nicht ins Zentrum gestellt.

<sup>266</sup> In der Erzählung erfüllt sich eben gerade nicht Nadjas Wunsch nach einer stabilen Verankerung in der Muttersprache und Heimat als Garant einer festen 'Identität', sondern eine solche Vorstellung einer einheitlichen 'Identität' wird destabilisiert und als Fiktion entlarvt. Damit wende ich mich gegen einen essentialistischen Identitätsbegriff, wie er etwa in Göttsches sonst sehr fruchtbarer Interpretation gedacht wird, wenn Göttsche feststellt, es "erweist sich jedoch die Vernichtung der umweltbestimmten, hier darüber hinaus sogar gesellschaftlich determinierten Scheinidentität als Voraussetzung für die Freilegung der wahren Identität" (Göttsche: Produktivität der Sprachkrise, S. 210), wodurch schließlich "eine Stärkung der 'freien' Identität [...] und eine Relativierung und Eingrenzung der rollenhaften Berufsidentität" (ebd.) bewirkt werde.



Der Umschlag in Nadjas Befinden nimmt seinen Anfang, als sie am Tag nach dem Ausflug über die Felsen am Meer klettert und sich damit noch einmal ihrer Höhenangst aussetzt. Während Frankel im Wasser ist, bedeutet Nadja ihm, dass sie zu den Felsen geht:

Sie deutete auf die Felsen hinüber, gestikulierte, und dann ging sie über die schwarzen, grünen und hellmarmorierten Blöcke, zwischen denen das Wasser wütend brüllte, und sie kletterte, furchtvoll und vor Schwäche nahe am Weinen, die rissigen und steilen Brocken hinauf und hinunter, inmitten des Gebrülls. (SIM 35)

Nach dem Gespräch über die Cernia (vgl. 1.4) wiederholt sich diese Szene, und jetzt geschieht der Umschlag:

Sie ging noch einmal zu den Felsen und sie kletterte nicht mehr vorsichtig, sondern sprang, wo sie konnte, von einem zum andern, sie war wieder nahe am Weinen, das nie kommen würde, und sie wurde immer waghalsiger, kühner, und ja, jetzt, sie setzte hinüber zu dem weitgelegenen schwarzen Felsen, sie riskierte es eben, abzustürzen, sie fing sich benommen, sie sagte sich, es ist eine Pflicht, ich muß, ich muß leben, und nach einem zwanghaften Blick auf die Uhr kehrte sie um, um sich nicht zu verspäten, und sie verbesserte sich, aber was sage ich mir da, was heißt das denn, es ist keine Pflicht, ich muß nicht, muß überhaupt nicht, ich darf. Ich darf ja und ich muß es endlich begreifen, in jedem Augenblick und eben hier, und sie sprang, flog, rannte weiter mit dem, was sie wußte, ich darf, mit einer nie gekannten Sicherheit in ihrem Körper bei jedem Sprung. Ich darf, das ist es, ich darf ja leben. In der Kabine waren nur noch ihre Jeans und die Bluse, sie zog sich rasch um und hüpfte den Weg zum Hotel hinauf, kein Atem ging ihr aus, und sie hatte fast kein Gewicht. (SIM 37)

Diese beiden Felsenkletterpassagen wiederholen verdichtet Nadjas Schwanken zwischen Todesangst, Selbstaufgabe und Selbstdisziplinierung, wie sie es am Tag zuvor in ihrer Höhenpanik erlebt hat, und erscheinen auch auf Signifikantenebene als Echo, indem gleiche oder ähnliche Bilder und Ausdrücke benutzt werden.<sup>267</sup>

Gelangt Nadja beim Ausflug auf die Klippen in ihrer Höhenpanik zu keiner Lösung, so geschieht nun am nächsten Tag beim Felsenklettern plötzlich eine grundsätzliche Veränderung in ihrer Einstellung zum Leben: von der Empfindung des Lebens als Bürde ("ich muß leben") zur Auffassung des Lebens als Möglichkeit ("ich darf ja leben").<sup>268</sup> Dieser Umschlag wird in Form der direkten Wiedergabe von Nadjas innerem oder laut ausgesprochenem Monolog – ob die Gedanken nur im Kopf formuliert sind oder Nadja sie laut äußert, ist nicht zu entscheiden – dargestellt. Während ihre Sprachlosigkeit auf der Klippe bei der Christusstatue zu keiner Lösung geführt hat, gelangt sie zu einer solchen nur über die Verbalisierung ihrer Empfindungen.<sup>269</sup> Die

<sup>267</sup> Im Einzelnen sind das: "Felsen" (SIM 35, 36/SIM 33); "Wasser" (SIM 35)/"Meer" (SIM 33, 34); "steil[e] Brocken" (SIM 35)/"Abgrund" (SIM 32; zuvor schon "abyss" (SIM 19; 20)); "abzustürzen" (SIM 37)/"stürzen", "hinunterstürzte" (SIM 33); "benommen" (SIM 37)/"[s]chwindlig" (SIM 33); "nahe am Weinen" (SIM 35, 36)/"[s]ie wollte weinen, und sie konnte nicht weinen" (SIM 33); "muß" (SIM 37/SIM 34).

<sup>268</sup> Ähnlich beschreibt O'Regan Nadjas emotionale Entwicklung in der Passage des Felsenkletterns, die für Nadja "a border point between life and death" (O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 38) sei: Nadja sei versucht, Selbstmord zu begehen, hält sich aber davon ab und dann überkommt sie die Einsicht: "ich muß nicht, muß überhaupt nicht, ich darf" (SIM 37). Auch Brinker-Gabler beschreibt diese "transition" Nadjas "from the fall into silence to the miracle of existence", die zunächst den Absturz riskiert, dann das Leben als Pflicht ansieht und schließlich erkennt, dass es ein Geschenk, "a gift" sei (Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 198).

<sup>269</sup> Damit wende ich mich gegen Interpretationen, die Nadjas Epiphanie im Sinne eines Mystizismus an ihre Sprachlosigkeit auf den Klippen knüpfen, wie etwa O'Regan: "This speechlessness precedes an epiphany-like experience of a mystical, transcendent nature, which involves an altered state of consciousness." (O'Regan:

Dolmetscherin Nadja, die bis dato "von den Wortmassen verschüttet" (SIM 18) oder von der "Sprachlosigkeit" (SIM 32) vernichtet zu werden drohte, rettet sich nun durch Worte ins Leben. Der entscheidende Unterschied ist, dass sie vorher beim Dolmetschen nichts weiter als ein Relais zwischen Sprachen war, dass sie weder aus sich selbst noch zu sich selbst gesprochen hat, sondern hinter fremden Stimmen verschwinden musste – hier in der Felsenkletterpassage hingegen spricht sie in einem Akt der Wortergreifung<sup>270</sup> mit ihrer eigenen Stimme zu sich selbst: "sie sagte sich" und "was sage ich mir da" (SIM 37). Diese Parallele zum Dolmetschen wird vom Text weiter unterstützt, indem der Umschlag in Nadjas Lebenseinstellung als ein Akt des Übersetzens dargestellt ist: "es ist eine Pflicht, ich muß, ich muß leben [...], was heißt das denn, es ist keine Pflicht, ich muß nicht, muß überhaupt nicht, ich darf." (SIM 37) Das "was heißt das denn" signalisiert die Übersetzung – und gleichzeitig, indem hier die Bedeutung dieser Floskeln hinterfragt wird, den kategorialen Unterschied zum Dolmetschen vorher, denn dabei "durfte sie nur nicht denken, daß machen wirklich machen [...] bedeutete" (SIM 18). Produziert das Dolmetschen Tautologien, ruft Nadjas bewusste Übersetzung Differenz hervor: aus "Pflicht" wird "keine Pflicht", aus "muß" wird "darf". Dass diese Übersetzung nicht 'glatt' gelingt, so wie das automatistische Dolmetschen, wird daran sichtbar, dass das erste "darf" in der Formulierung "ich muß es endlich begreifen" noch mit einer "muß"-Komponente verknüpft ist, bevor dann in der mehrmaligen Wiederholung das "darf" alleine steht. Die Erzählerrede macht diese Figur der Übersetzung ins Gegenteil mit, indem aus dem Risiko des Absturzes ("sie riskierte es eben, abzustürzen") die Sicherheit des Fluges ("sie [...] flog, [...] mit einer nie gekannten Sicherheit in ihrem Körper", beide SIM 37) wird.

Neben dieser Figur der Übersetzung, die auf der Textoberfläche vollzogen wird, enthält diese Passage als weitere Figur der Übersetzung ein Handlungsmotiv, das metaphorisch gelesen werden kann: Nadjas Springen über den Abgrund<sup>271</sup> steht für das Übersetzen, was der Text nahe legt, wenn er es als "Hinübersetzen" bezeichnet: "sie setzte hinüber zu dem weitgelegenen schwarzen Felsen" (SIM 36–37).<sup>272</sup> Dass Nadja sich dem Risiko des Absturzes aussetzt, ist

---

Spannungsverhältnis, S. 36). Auch Greber sieht in dem Ausflug auf die Klippen eine "wortlose mystische Erfahrung" Nadjas, die sie mit dem "sprachskeptischen Denken Ingeborg Bachmanns" (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 186) in Verbindung bringt. Obwohl Götttsche an der Idee des Klippenausflugs als Epiphanie festhält, ist seine Beschreibung der meinen etwas näher, wenn er die Einsicht Nadjas beim Felsenspringen am nächsten Tag als "reflexive Einholung des epiphanischen Christuserlebnisses" (Götttsche: Produktivität der Sprachkrise, S. 210) bezeichnet.

<sup>270</sup> Vgl. die Überlegungen zu den Akten der Wortergreifung Wangrins (vgl. 3.4) und Jerónimos (vgl. 4.1).

<sup>271</sup> Andres erörtert die metaphorische Bedeutung des Motivs des Abgrunds in "Simultan", das zunächst für "die Nicht-Verständigung, die körperliche und seelische Distanz" (Andres: Dolmetscher als literarische Figuren, S. 290) stehe, dann auch "Zugrundegehen, aber nicht nur im Sinne von Vernichtung, sondern auch als Erkenntnis des Wesentlichen, als Erfassen des Grundes" (ebd., S. 292) bedeute und schließlich als weitere Komponente die Lösung, das Loslassen im Zusammenhang mit der Überwindung der Krise beim Felsenspringen enthalte (vgl. ebd., S. 302).

<sup>272</sup> Derrida zieht aufgrund der Doppelbedeutung von *über.setzen* und *übersetzen* ebenfalls diese Verbindung zwischen Übersetzung und Über-den-Abgrund-Springen. Er betont dabei vor allem die Ambivalenz von Übersetzung, die

figurenpsychologisch ambivalent: einerseits kann hier eine suizidale Tendenz gelesen werden,<sup>273</sup> andererseits kann dies mit Duser auch so interpretiert werden, dass Nadja nun den Mut fasst, "den Abgrund 'auszuhalten'"<sup>274</sup>, den sie vorher auf der Klippe nicht hatte, wo sie auf dem Weg, der "dem Abgrund entgegen" (SIM 32) führte, stehen blieb und "keinen Schritt mehr" (SIM 33) weiter ging sowie auf der Fahrt nach unten vor den "Abgründe[n]" (SIM 34) und der "Bodenlosigkeit" (SIM 34) die Augen verschloss. Erst jetzt, beim zweiten Klettern über die Felsen am Meer, als sie "nicht mehr vorsichtig" (SIM 36), sondern "immer waghalsiger, kühner" (SIM 36) springt, kommt Nadja, wie beschrieben, die plötzliche Einsicht, dass sie nicht leben "muß" (SIM 37) sondern "darf" (SIM 37). Übertragen auf Übersetzung hieße das, dass Übersetzung ein kühnes Wagnis ist, ein Sprung über den Abgrund zwischen den Sprachen. In diesem Sinne zieht auch Andres die Parallele zwischen Nadjas wörtlichem Hinübersetzen zum nächsten Felsen und dem Übersetzen im übertragenen Sinne:

Sie macht den Schritt zum bewussten "Über-Setzen", und dieses Über-Setzen ist nicht nur das Über-Setzen von Felsen zu Felsen. In dieser Art des Über-Setzens haben Automatismen keinen Raum mehr, es ist nicht mehr mechanisch, es hat nichts mehr mit "Verdinglichung zur Sprachmaschine" (Bartsch 1988: 174) zu tun.<sup>275</sup>

Neben der von Andres betonten subjektphilosophischen Dimension dieser zwei verschiedenen Arten des Übersetzens – das mechanische Dolmetschen verdinglicht Nadja zur Sprachmaschine, während das neue, bewusste Übersetzen ihr Handlungsmacht eröffnet – sind auch die sprach- bzw. übersetzungstheoretischen Implikationen zu beachten. Während das mechanische Dolmetschen, wie oben gezeigt, im Bild der Sprachenrolle, die Nadja nur herumdrehen muss, die Differenz zwischen den Sprachen auszustreichen bemüht ist, und gerade deshalb in tautologische Sinnlosigkeit abzurutschen droht, zeigt das Bild des Abgrunds, über den hinübersetzt werden muss, die Differenz zwischen den Sprachen an, die geradezu notwendig ist, damit überhaupt Sinn produziert werden kann.

Anhand der Christusfigur, der Nadja oben auf dem Felsen über Maratea begegnet, und die sie am nächsten Tag von der Bucht aus wieder sieht, vollzieht sich eine weitere Übersetzung. Zwischen Nadjas erstem und Nadjas zweitem Blick auf die Christusstatue verwandelt sich diese drastisch, es findet ein ähnlicher Umschlag statt wie der in Nadjas Gedanken beim Felsenspringen,<sup>276</sup> an das die folgende Passage direkt anschließt:

---

in diesem Bild gleichzeitig den Abgrund und die Möglichkeit, diesen zu überspringen eröffnet: "Le mot 'Übersetzung', en allemand, a une double étymologie et donc un champ sémantique un peu plus fort puisque un de ces sens de 'Übersetzung' (traduction, métaphore, translation, etc.), c'est de sauter par-dessus un abîme. Donc cela pose, et l'abîme qui divise en deux, et en même temps la possibilité de sauter par-dessus l'abîme." (Derrida: Table ronde, S. 169)

<sup>273</sup> Vgl. O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 38.

<sup>274</sup> Duser: Choreographien der Differenz, S. 299.

<sup>275</sup> Andres: Dolmetscher als literarische Figuren, S. 302.

<sup>276</sup> Auch Bossinade setzt diese beiden Passagen in ihrer psychoanalytischen Interpretation ausführlich miteinander in Verbindung, was aber für meine Zwecke hier wenig fruchtbar ist (vgl. Bossinade: Kranke Welt, S. 197–202).

Jetzt seh ich mich um, es ist das Meer, zwar nicht das ganze Meer, nicht die ganze Küste, nicht der ganze Golf – sie blieb stehen und bückte sich, denn auf dem Weg lag etwas, es war sein Pullover, den er verloren haben mußte. Sie hob den Pullover auf, preßte ihr Gesicht mit einem maßlosen Entzücken gegen den Pullover und küsste ihn, mit einem heißen Gesicht sah sie wieder hinaus, es ist das Meer, es ist wunderbar, und jetzt traue ich mich auch, hinter mich und hinaufzusehen zu den hohen phantastischen Hügeln, auch zu dem Felsen von Maratea, dem überhängenden, steilsten, und dort oben sah sie etwas wieder, eine kleine, kaum sichtbare Figur, mit ausgebreiteten Armen, nicht ans Kreuz geschlagen, sondern zu einem grandiosen Flug ansetzend, zum Auffliegen oder zum Abstürzen bestimmt. (SIM 37)

Die Rückbindung dieser Passage an die erste Begegnung mit der Christusstatue tags zuvor geschieht über die Wiederholung mehrerer Motive, die jeweils umgedeutet, oder übersetzt, werden. Während Nadja beim Klippenausflug den Blick mehrfach abwendet und sich der Aussicht verschließt – sie "blinzelte", "blickte in ihren Schoß", "wußte nicht, wohin schauen" (alle SIM 32), "stand mit gesenktem Kopf da" (SIM 33), "ging, ohne zurückzuschauen" und auf der Rückfahrt im Auto schließlich "schloß sie sofort die Augen" (beide SIM 34) – wird nun mehrfach betont, dass sie sich bewusst umblickt: "Jetzt seh ich mich um [...] sah sie wieder hinaus [...] jetzt traue ich mich auch, hinter mich und hinaufzusehen [...] dort oben sah sie etwas wieder" (SIM 37). Nadja blickt nun auf "das Meer" (SIM 37), was scharf mit ihrem Protest am Tag zuvor, sie "wollte nicht den Golf sehen" (SIM 31), kontrastiert. Ihr beschränkteres Sichtfeld, das "nicht das ganze Meer, nicht die ganze Küste, nicht de[n] ganze[n] Golf" (SIM 37) umfasst, kontrastiert mit Frankels Anspruch, "den ganzen Golf" (SIM 31, 34) gesehen zu haben, und entlarvt diesen als illusorisch, da der Golf wiederum nur ein Teil des Meers ist. Im Gegensatz zu Frankels Blick auf den Golf, in dem mit dem Sonnenuntergang alles in Differenzlosigkeit verschwimmt,<sup>277</sup> ist Nadjas Blick auf den Golf von einer unaufhörlichen Bewegung der Verschiebung, der Übersetzung gekennzeichnet, wenn aus "Meer" "Küste", "Golf" und dann wieder "Meer" (SIM 37) wird.

Auch Frankels Pullover, den sie auf dem Weg findet, stellt einen Rückbezug zum Klippenausflug am Tag vorher her und deutet eine Veränderung im zuletzt völlig entfremdeten Verhältnis zwischen Nadja und Frankel an: Während Nadja, die sich in ihrer Höhenpanik Frankel ausgeliefert fühlte, sich auf der Klippe passiv in seinen Pullover "verkroch", weil es "so kalt war" (beide SIM 32), und am Abend, in einer Opferposition, den Liebesakt "mit sich geschehen" ließ und anschließend "fühllos" (beide SIM 35) liegen blieb, kehrt sie das Subjekt-Objekt-Verhältnis und die Begehrensstruktur nun um: "Sie hob den Pullover auf, preßte ihr Gesicht mit einem maßlosen Entzücken gegen den Pullover und küsste ihn, mit einem heißen Gesicht sah sie wieder hinaus [...]" (SIM 37) Nicht nur ist sie nun diejenige, die, anstatt sich seinem Begehren auszuliefern, ihr Begehren auf ihn richtet, sondern Frankel wird in Form des Pullovers buchstäblich zum

---

Allerdings hat Bossinades Vorstellung, es handle sich hier um eine "latente Sequenz" in der "Figur eines Chiasmus, d.h. einer Überkreuzstellung zweier Begriffs- oder Richtungs-paare" (ebd., S. 197) eine gewisse Ähnlichkeit mit meiner Beschreibung des Umschlags zwischen diesen beiden Passagen als Figur der Übersetzung.

<sup>277</sup> Frankel schwärmt von seinem Blick über den Golf "in dem Augenblick, in dem die Sonne violett geworden und zerflossen und dann vom Meer aufgesogen worden war" (SIM 34).

Objekt.<sup>278</sup> Diese Umkehrung wird aber nicht als Lösung der Geschlechterproblematik präsentiert, sondern dient, in der metonymischen Struktur der Verschiebung von Nadjas Begehren von Frankel auf dessen Pullover, vielmehr dazu, ein grundsätzliches Problem von Begehrensstrukturen offenzulegen, wie Dusar feststellt: "Diese Verschiebung markiert die Natur des Begehrens, das immer auf etwas zielt, was sich dem definitiven Zugriff, der definitiven Benennung, entzieht."<sup>279</sup>

Beim nun folgenden zweiten Blick auf die Christusstatue könnte der Kontrast zur Szene tags zuvor kaum größer sein: Die "riesige, riesenhafte Figur" (SIM 33)<sup>280</sup> hat sich in eine "kleine, kaum sichtbare Figur" (SIM 37) verwandelt. Die Klippe, die am Tag zuvor Nadjas Höhenpanik verursacht hat, ist zu "hohen phantastischen Hügeln" (SIM 37) geworden und der Christus erscheint Nadja nun nicht mehr "ans Kreuz geschlagen, sondern zu einem grandiosen Flug ansetzend" (SIM 37). Schreckt Nadja am Vortag vor der Christusfigur zurück und wendet sich ab, wendet sich Nadja der Figur nun bewusst zu. Sie sieht sie nicht mehr von hinten, wie tags zuvor, wo sie "auf deren Rücken [...] zuzuging" (SIM 33), sondern von vorne.<sup>281</sup> Erscheint die Christusfigur am Tag zuvor an dem Punkt, an dem Nadja für einen Moment ihre gesamte Sprach- und Handlungsfähigkeit verliert ("Sie brachte den Mund nicht auf, sie sah diese ungeheuerliche Figur [...] und sie blieb stehen." (SIM 33)), und begreift Nadja sie als ihre "Vernichtung" (SIM 34), so rückt die Statue am nächsten Tag in dem Moment in Nadjas Blickfeld, in dem sie erkennt "ich darf ja leben" und "sprang, flog, rannte" (SIM 37). Trotz des emphatischen Tons dieser Passage wird hier jedoch, wie Dusar feststellt, keine "Metaphysik des Lebens"<sup>282</sup> installiert, es bleibt nicht bei einer einmaligen Umwertung der Christusstatue, die, wie etwa O'Regan es liest,

---

<sup>278</sup> Greber spricht, wenn auch in einer etwas anderen Zielrichtung, sogar von dem Pullover als "Fetischobjekt" (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 187).

<sup>279</sup> Dusar: Choreographien der Differenz, S. 300, Anm. 82.

<sup>280</sup> Die "erigierte Christusfigur" liest Dusar als Symbol der "phallischen Übermacht" und des "Gesetz des Vaters" (ebd., S. 298; vgl. auch Dusar: Identität und Sprache, S. 77) und interpretiert den gesamten Ausflug auf die Klippen als "phallogozentrisch orientiert" (Dusar: Choreographien der Differenz, S. 298). Diese mit einem geschlechtertheoretischen Anliegen verbundene Interpretation der Christusstatue, die auch Greber in ihrer Benennung der Statue als "präpotente Gottesfigur einer maskulinen Schuldreligion" (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 187) anschnidet, ist wesentlich überzeugender als die Interpretation O'Regans, die die christliche Bildlichkeit von Kreuzigung und Auferstehung in einem mystischen Sinn auf Nadjas Wandlungsprozess bezieht: "Through Nadja's symbolic crucifixion, she undergoes a baptism of pain as part of her initiation into a new way of being. Bachmann is using Christian imagery here [...] to symbolize the need for a profound and radical change in language." (O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 37).

<sup>281</sup> Die Christusfigur in Bachmanns Erzählung wendet ihr Gesicht dem Meer und ihren Rücken dem Land zu, weshalb sich Nadja ihr zunächst von hinten nähert und sie am nächsten Tag von vorne sieht. Die wirkliche Christusfigur auf dem Felsen von Maratea, der Cristo Redentore (Christus der Erlöser), ist andersherum orientiert: mit dem Gesicht zum Land und dem Rücken zum Meer. Allerdings ist die Figur so geformt, dass sie von unten genau umgekehrt erscheint: als wende sie ihr Gesicht dem Meer zu (vgl. Statua del Redentore). Dadurch ist die reale Statue des Cristo Redentore eine Art Kippfigur, die sich je nach Blickwinkel in eine andere Richtung zu wenden scheint, was mit der Umkehrung der Bedeutung der Figur zwischen Nadjas erstem und zweitem Blick in der Erzählung korrespondiert. Bachmann führt statt dieser Kippfigur allerdings eine andere Doppelperscheinung der Statue in die Erzählung ein: durch die ausgebreiteten Arme erscheint die Figur Nadja am ersten Tag wie ans Kreuz geschlagen (obwohl auch in der Erzählung nie von einem dargestellten Kreuz die Rede ist), während sie sie am nächsten Tag wie zu einem Flug abhebend ansieht, was eher der tatsächlichen Statue, die Christus nach der Auferstehung darstellt, entspricht.

<sup>282</sup> Dusar: Identität und Sprache, S. 78 und Dusar: Choreographien der Differenz, S. 300.

eine "positive, utopian quality"<sup>283</sup> erhalte, denn Nadja sieht die Statue nun als ambivalent, unentscheidbar ob "zum Auffliegen oder zum Abstürzen bestimmt" (SIM 37).

Wie bei ihrer symbolischen Kreuzigung oben auf der Klippe<sup>284</sup> findet auch hier eine Identifizierung Nadjas mit der Christusfigur statt, die diesmal allerdings nicht in einer Handlung Nadjas besteht, sondern vom Text vorgenommen wird, indem die Verben "abstürzen" und "fliegen" sowohl mit Nadja als auch der Statue verknüpft werden: Nadja riskiert es "abzustürzen" und, wie gezeigt, trotzdem oder gerade deswegen "flog" sie kurz darauf über die Felsen; die Christusstatue erscheint ihr kurz danach in der Schwebelage zwischen "Auffliegen" und "Abstürzen" (alle SIM 37). Unterstützt wird der Rückbezug durch die Wiederholung des Attributs "mit ausgebreiteten Armen" (SIM 33, 37) und die Kontrastierung durch die explizite Erwähnung, dass die Christusfigur nun "nicht ans Kreuz geschlagen" (SIM 37) erscheint. Die Identifizierung Nadjas mit der Christusfigur bedeutet diesmal nicht "Vernichtung" (SIM 34) angesichts eines Absoluten – der ans Kreuz geschlagene, der auferstandene Christus –, sondern "leben" (SIM 37) angesichts einer neu angenommenen liminalen Position und der Akzeptanz von Ambivalenz – der Christus "zu einem grandiosen Flug ansetzend, zum Auffliegen oder zum Abstürzen bestimmt" (SIM 37).

In die Kette dieser Figuren der Übersetzung am Ende der Erzählung fügt sich eine weitere Szene ein, die einzige, in der Nadja tatsächlich, im engen Wortsinn der interlingualen Übertragung, übersetzt – und am Versuch der Übersetzung scheitert. Nadja geht noch einmal hinauf in das Hotelzimmer, das sich bezeichnenderweise in einem Zwischenstadium zwischen den alten und den neuen Gästen befindet – "[d]ie Koffer waren weg, die Betten noch nicht für

---

<sup>283</sup> O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 38. Noch krasser widerspricht meiner Interpretation diejenige Craigs, die Nadjas Entwicklung entgegengesetzt sieht. Sie beruht darauf, dass Craig als "turning point" (Craig: Collapse of Language, S. 51) in Nadjas Entwicklung schon ihre symbolische Kreuzigung auf der Klippe sieht. Ab diesem Zeitpunkt beginne Nadja, die bisher aufgrund ihrer Zwischenposition als Dolmetscherin, welche Privileg und Fluch zugleich gewesen sei, eine besondere Fähigkeit zur Wahrnehmung der Sinnverschiebungen, Ambivalenzen und Zwischentöne gehabt habe, "Ludwig's deafness and blindness" (ebd.) anzunehmen. Auch die folgenden Passagen des Klippenspringens und des erneuten Blicks auf die Christusfigur interpretiert Craig in dieser Richtung, wobei sie die Ambivalenz zwischen den Bewegungen des 'Abstürzens' und des 'Fliegens', die ich versucht habe hervorzuheben, völlig übersieht. Dies wird besonders in Craigs Beschreibung von Nadjas zweitem Blick auf die Christusstatue deutlich: "Clearly, Nadja has changed: her vision, literally, is different. She now sees things as limited, finite, encapsulated, rather than fluid and unstable. [...] The Christ figure has ceased to be oppressive or crushing, and has become a graceful diver, poised for flight." (Ebd., S. 54). Bemerkenswerterweise unterschlägt Craig hier den zweiten Teil der Beschreibung der Christusstatue, die in der von ihr zitierten englischen Übersetzung der Erzählung lautet: "preparing for a grandiose flight, poised for a flight or a plunge to the depths" (Bachmann: Word for Word, S. 33). Allerdings ist die Opposition von 'fliegen' und 'abstürzen' in der englischen Übersetzung der Erzählung, mit der Craig arbeitet, tatsächlich weniger deutlich, denn "plunge to the depths" hat nicht die deutliche Konnotation der Gefahr, da es auch einen freiwilligen Sprung in die Tiefe bedeuten kann; unterminiert wird die Opposition in der englischen Übersetzung zusätzlich dadurch, dass die Wiederholung von 'abstürzen' fehlt, denn in Bezug auf Nadja heißt es vorher, wiederum in anderer Formulierung: "she just took the chance, risked falling" (ebd., S. 32). Trotz der gegensätzlichen Deutung von Nadjas Entwicklung läuft Craigs Interpretation insofern zur meinigen parallel, als sie dem Text insgesamt eine dekonstruktive Tendenz zuspricht, indem sie, über die Kategorie der Ironie, zwischen der Ideologie Nadjas und der der Autorin (lies: des Textes) unterscheidet (vgl. Craig: Collapse of Language, S. 53).

<sup>284</sup> Vgl. SIM 34: "Sie ließ sich von dem Stein heruntergleiten und legte sich auf die Erde, mit den Armen ausgestreckt, gekreuzigt auf diesen bedrohlichen Felsen, und bekam es nicht aus dem Kopf, diese groteske Anmaßung, eine Auftragsarbeit, ein Gemeindebeschluss, der einmal gefasst worden war, und das also ist meine Vernichtung.

neue Gäste gerichtet" (SIM 37) –, und findet beim Überprüfen der Schränke und Schubladen in Frankels Nachttisch ein Buch.

Sie steckte es in ihre Tasche und zog es sofort wieder heraus, denn dieses Buch konnte nicht ihm gehören. Il Vangelo. Es war bloß die Bibel, die in solchen Hotels zur Einrichtung gehörte. Sie setzte sich auf das ungemachte Bett, und wie sie ihre Wörterbücher aufschlug, um oft abergläubisch ein Wort zu suchen, als Halt für den Tag, diese Bücher wie Orakel befragte, so schlug sie auch dieses Buch auf, es war nur ein Wörterbuch für sie, sie schloß die Augen, tippte mit dem Finger nach links oben und öffnete die Augen, da stand ein einzelner Satz, der ging: *Il miracolo, come sempre, è il risultato della fede e d'una fede audace.* Sie legte das Buch zurück und probierte, den Satz in den Mund zu nehmen und ihn zu verändern.

Das Wunder

Das Wunder ist wie immer

Nein, das Wunder ist das Ergebnis des Glaubens und

Nein, des Glaubens und eines kühnen, nein, mehr als kühnen, mehr als das –

Sie fing zu weinen an.

Ich bin nicht so gut, ich kann nicht alles, ich kann noch immer nicht alles. Sie hätte den Satz in keine andere Sprache übersetzen können, obwohl sie zu wissen meinte, was jedes dieser Worte bedeutete und wie es zu wenden war, aber sie wußte nicht, woraus dieser Satz wirklich gemacht war. Sie konnte eben nicht alles. (SIM 38)<sup>285</sup>

Nadjas Wandlungsprozess, der von der Höhenpanik beim Ausflug auf die Klippen über Maratea angestoßen wurde und schrittweise erfolgt ist, mündet hier schließlich in eine Katharsis<sup>286</sup>: "Sie fing zu weinen an." (SIM 38) Hier löst sich die "Erstarrung"<sup>287</sup>, die auf den Klippen zum Höhepunkt gelangt war: "Sie wollte weinen, und sie konnte nicht weinen, seit wann kann ich denn nicht mehr weinen, seit wann denn schon nicht mehr, man kann doch nicht über dem Herumziehen in allen Sprachen und Gegenden das Weinen verlernt haben [...]." (SIM 33–34)<sup>288</sup> So lange Nadja das "Herumziehen in allen Sprachen und Gegenden", ihre Existenz im Zwischenraum der Übersetzung' als "seltsamer Mechanismus" (SIM 18) und "selbstsichere Erscheinung" (SIM 17) geführt hat, war sie gefangen in einem illusionären Spiel der Scheinsicherheiten zum Preis von Selbst- und Weltentfremdung. Die Entfremdung wird durch Nadjas Weinen nicht etwa überwunden, sondern sie wird als Bedingung menschlicher Existenz akzeptiert, wenn man, mit Dusar, das Weinen als "Einfallsstelle für die Dekomposition" betrachtet, das den "Abriß der im Inneren errichteten Instanzen" ermöglicht, "nicht zugunsten *einer* Wahrheit, sondern zugunsten von vielen 'Wahrheiten'."<sup>289</sup>

---

<sup>285</sup> Der Bibelsatz ist kein wörtliches Zitat, sondern eine Anspielung auf Jesu Worte über den Glauben, der Berge versetzt, vgl. Mk 11,22, Lk 17,6, Mt 17,20 und 21,21 (s.u.).

<sup>286</sup> Auch Reinagel spricht in Bezug auf diese Stelle von einer "Katharsis" und Nadjas "Akzeptieren der Unübersetzbarkeit" (Reinagel: Mehrsprachigkeit als Verlust der Muttersprache, S. 38). Ihm ist allerdings nicht zuzustimmen, wenn er behauptet, dass Nadja "sich zur Bürde der Muttersprache bekennt" (ebd.); ähnlich meint auch Andres, "dass Nadja beginnt, ihre Sprache und damit ihre Identität wieder zu finden" (Andres: Dolmetscher als literarische Figuren, S. 302), und begründet dies damit, dass sich die Mehrsprachigkeit im Text nach dem Krisenerlebnis auf den Klippen verlore, worauf auch O'Regan hinweist (O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 38). Dies ist nicht der Fall, und ganz im Gegensatz zielt meine Argumentation darauf, zu zeigen, dass Nadja ihre Zwischensprachenposition akzeptiert.

<sup>287</sup> Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 212.

<sup>288</sup> Im Folgenden noch zweimal bei den beiden Felsenkletterpassagen: "sie kletterte, furchtvoll und vor Schwäche nahe am Weinen" (SIM 35) und "sie war wieder nahe am Weinen, das nie kommen würde" (SIM 36).

<sup>289</sup> Dusar: Choreographien der Differenz, S. 305.

Nadja misslingt die Übersetzung des Satzes aus der Bibel. Ihre unmittelbare Reaktion ist, dies als persönliches Defizit zu sehen: "ich kann noch immer nicht alles" (SIM 38). Diese wandelt sich jedoch zur Akzeptanz ihres Scheiterns als Ausdruck der Grenzen von Übersetzbarkeit: "Sie konnte eben nicht alles." (SIM 38)<sup>290</sup> Der Wechsel von der direkten Gedankenwiedergabe ("ich kann") zur erlebten Rede ("sie konnte eben") zeigt an, dass diese Einsicht Nadjas vom Erzähler mitgetragen wird. Diese Formulierung korrespondiert mit jener aus der Felsenkletterpassage: "sie riskierte es eben, abzustürzen" (SIM 37), die schon Nadjas Annehmen des Abgrunds zwischen den Sprachen, der Differenz und der Inkommensurabilität von Übersetzung signalisiert hat. Gelingt Nadja vorher der Sprung über die Abgründe zwischen den Felsen, so 'stürzt sie nun ab': sie bringt keine Übersetzung zustande, sondern nur Fragmente, zwischen denen sich Abgründe auftun. Der Abbruch – "kühnen, nein, mehr als kühnen, mehr als das –" (SIM 38) – erfolgt ausgerechnet bei dem Adjektiv, das in der vorherigen Passage den Umschlag ihrer Angst in Mut angezeigt hatte: "sie wurde immer waghalsiger, kühner" (SIM 36). Die Tätigkeit des Übersetzens ist 'kühn', da es "zum Auffliegen oder zum Abstürzen" (SIM 37) führen kann, denn es ist gleichzeitig möglich, ja sogar notwendig, und unmöglich.

Das Bild des Abgrunds und der Gefahr abzustürzen sowie die Doppelfigur der Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Übersetzung legen nahe, eine Parallele zu Walter Benjamins Aufsatz über "Die Aufgabe des Übersetzers"<sup>291</sup> zu ziehen, und eine solche ist interpretatorisch durchaus fruchtbar. Was Nadja beim Versuch der Bibelübersetzung widerfährt, hat nichts mehr mit ihrem vorher praktizierten Dolmetschen zu tun, das Benjamin als eine "Übersetzung, welche vermitteln will, nichts vermitteln als die Mitteilung", aus seiner Theorie der literarischen Übersetzung ausschließen bzw. im Fall einer literarischen Übersetzung zu den "schlechten Übersetzungen"<sup>292</sup> zählen würde. Übersetzung ist laut Benjamin vielmehr eine "Form"<sup>293</sup>, die weder die Vermittlung eines Inhalts noch wie ein Abbild "Ähnlichkeit mit dem Original"<sup>294</sup> anstreben soll, sondern sie ist "eine irgendwie vorläufige Art [...], sich mit der Fremdheit der Sprachen auseinanderzusetzen"<sup>295</sup>, indem in der Übersetzung "das Echo des Originals erweckt wird"<sup>296</sup>. Dem

---

<sup>290</sup> Vgl. Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 187. Bossinade weist zu recht darauf hin, dass es im Zitat nicht heißt, Nadja könne *nichts*, sondern sie könne *nicht alles*, was ein entscheidender Unterschied ist (vgl. Bossinade: Kranke Welt, S. 196).

<sup>291</sup> Benjamin: Aufgabe des Übersetzers. Wenn ich auch Bannaschs Behauptung, "Bachmann bezieh[e] sich mit ihrer Titelerzählung 'Simultan' unmissverständlich auf diesen Text Benjamins" (Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 206), nicht für begründet halte, so belegen die mehrfachen Verbindungen von Bachmanns Erzählung und Benjamins Übersetzer-Aufsatz in der Forschungsliteratur doch, dass diese Parallele nahe liegt (vgl. Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 200–202; Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 206–207; Dusa: Choreographien der Differenz, S. 303–306). Dusa bezieht sich insbesondere auf die Benjamin-Lektüre Derridas in Derrida: Des Tours de Babel frz. (dt.: Derrida: Babylonische Türme)).

<sup>292</sup> Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 9.

<sup>293</sup> Ebd.

<sup>294</sup> Ebd., S. 12.

<sup>295</sup> Ebd., S. 14.

<sup>296</sup> Ebd., S. 16.



liegt eine Sprachauffassung zu Grunde, die den "vielen Sprachen"<sup>297</sup> der Menschen, die als einzelne alle unvollkommen sind, eine "wahre Sprache"<sup>298</sup> oder "reine Sprache"<sup>299</sup> entgegengesetzt. Die Übersetzung dient nun dem "Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander"<sup>300</sup>, deren "Konvergenz"<sup>301</sup> oder "Verwandtschaft"<sup>302</sup> eine Ahnung der reinen Sprache eröffnen soll:

Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich an bilden, um so beide Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.<sup>303</sup>

In seiner dekonstruktiven Lektüre von Benjamins Text<sup>304</sup> macht Paul de Man eine seiner Hauptthesen an dieser Metapher des zerbrochenen Gefäßes fest. Er betont, dass Benjamin nie von dem Gefäß als Ganzem, sondern immer nur vom "Bruchstück eines Gefäßes" spricht, und hebt die von Benjamin diagnostizierte Unvollständigkeit jeder Übersetzungsleistung hervor,<sup>305</sup> die damit als Bruchstück eines Bruchstückes erscheine:

The translation is the fragment of a fragment, is breaking the fragment – so the vessel keeps breaking, constantly – and never reconstitutes it; there was no vessel in the first place, or we have no knowledge of this vessel, or no awareness, no access to it, so for all intents and purposes there has never been one.<sup>306</sup>

So wie die Metapher des Gefäßes sich selbst unterminiert und deutlich macht, dass es das Gefäß als Ganzes nicht gibt, sind laut de Man auch die vielfältigen weiteren von Benjamin verwendeten Tropen einer Verschiebungsbewegung unterworfen, die derjenigen ähnelt, die eine Übersetzung dem Original auferlegt:

This movement of the original is a wandering, an *errance*, a kind of permanent exile if you wish, but it is not really an exile, for there is no homeland, nothing from which one has been exiled. Least of all is there something like a *reine Sprache*, a pure language, which does not exist except as a permanent disjunction which inhabits all languages as such, including and especially the language one calls one's own.<sup>307</sup>

---

<sup>297</sup> Ebd.

<sup>298</sup> Ebd.

<sup>299</sup> Etwa Ebd., S. 13; 14. Diese Gegenüberstellung ist, wie anhand von Benjamins früherem Aufsatz "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" deutlich wird, zu denken als der Gegensatz der nach-babylonischen "Sprachverwirrung" (Benjamin: Sprache überhaupt, S. 154), in der sich die "Zeichen [...] verwirren" (ebd.) und die "Dinge verwickeln" (ebd.), und einer "paradiesische[n] Sprache des Menschen" (ebd., S. 152), die "die vollkommen erkennende" (ebd.) gewesen ist. Im Übersetzeraufsatz erläutert Benjamin die wahre oder reine Sprache auch als "eine Sprache der Wahrheit [...], in welcher die letzten Geheimnisse, um die alles Denken sich müht, spannungslos und selbst schweigend aufbewahrt sind" (Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 16) bzw. als Sprache, "die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt, sondern als ausdrucksloses und schöpferisches Wort das in allen Sprachen Gemeinte ist" (ebd., S. 19).

<sup>300</sup> Ebd., S. 12.

<sup>301</sup> Ebd.

<sup>302</sup> Ebd.

<sup>303</sup> Ebd., S. 18.

<sup>304</sup> Auf weitere dekonstruktive Benjamin-Lektüren verweist Gentzler in der seinigen in Gentzler: Translation and Identity, S. 130–136.

<sup>305</sup> Vgl. Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 14–15.

<sup>306</sup> De Man: Walter Benjamin's "The Task of the Translator", S. 91.

<sup>307</sup> Ebd., S. 92.

Ähnlich wie Paul de Man bestreitet auch Derrida in seiner Benjamin-Lektüre, dass mit der reinen Sprache oder der Bewegung auf die reine Sprache zu "ein über die Sprache Hinausgehendes, ein Transzendentes"<sup>308</sup> gemeint sei:

Worauf sie in der Übersetzung zielen, jede einzelne Sprache und alle Sprachen gemeinsam mit ihren Meinungen, ist die Sprache selber als babylonisches Ereignis. [...] [S]ie zielen auf die Sprachlichkeit der Sprache, auf die Sprache *als solche*, sie zielen auf jene Einheit ohne Selbst-Identität, die bewirkt oder bedingt, daß es Sprachen gibt und daß jenes, was es gibt, eine Vielfalt von *Sprachen* ist.<sup>309</sup>

Wo der Übersetzer seiner von Benjamin bestimmten Aufgabe am nächsten kommt, wie etwa Hölderlin in seinen Übersetzungen, dort wird "der Sinn nur noch wie eine Äolsharfe vom Winde von der Sprache berührt"<sup>310</sup>.

Eben darum wohnt in ihnen vor andern die ungeheure und ursprüngliche Gefahr aller Übersetzung: daß die Tore einer so erweiterten und durchwalteten Sprache zufallen und den Übersetzer ins Schweigen schließen. Die Sophokles-Übersetzungen waren Hölderlins letztes Werk. In ihnen stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren.<sup>311</sup>

Hier lässt sich der Bezug zu den Bildern des "Abgrund[s]" (SIM 32), der "Bodenlosigkeit" (SIM 34) und des "Abstürzen[s]" (SIM 37) in "Simultan" herstellen. Wenn Nadja, als sie zum zweiten Mal über die Felsen klettert, den Abgrund aushält und das Risiko abzustürzen annimmt, kann dies als Metapher eines sich anbahnenden neuen Verhältnisses zum Übersetzen, ja zur Sprache überhaupt, gelesen werden. Wenn sich dann beim Versuch, den italienischen Bibelsatz zu übersetzen, im Text typographisch Abgründe auftun und Nadja aufgeben muss, kann dies analog zum doppeldeutigen Titel von Benjamins Aufsatz, in dem "Aufgabe" sowohl Auftrag als auch Kapitulation bedeuten kann,<sup>312</sup> als Hinweis auf das Paradoxon der Notwendigkeit und gleichzeitigen Unmöglichkeit der Übersetzung gelesen werden. Benjamin formuliert dies, indem er einerseits die Überlegung, "ob [ein Original] seinem Wesen nach Übersetzung zulasse und demnach [...] auch verlange", mit der Feststellung beantwortet, dass "Übersetzbarkeit gewissen Werken wesentlich sein" muss, gleichzeitig aber zu bedenken gibt, ob sprachliche Gebilde nicht "bis zu einem gewissen Grade" "für die Menschen unübersetzbar"<sup>313</sup> seien. Er kommt zu dem Schluss, "diese Aufgabe: in der Übersetzung den Samen reiner Sprache zur Reife zu bringen, scheint niemals lösbar"<sup>314</sup>. Für Nadja ist ihr Aufgeben somit keine Niederlage, sondern ihr endlich einsetzendes gelöstes

---

<sup>308</sup> Derrida: Babylonische Türme, S. 159. Im französischen Original wird dies mit einem Adjektiv ausgedrückt: "transcendant à la langue" (Derrida: Des Tours de Babel frz., S. 244).

<sup>309</sup> Derrida: Babylonische Türme, S. 159. Frz.: "Non, ce qu'elles visent intentionnellement chacune et ensemble dans la traduction, c'est la langue même comme événement babelien, [...] c'est l'être-langue de la langue, la langue ou le langage *en tant que tels*, cette unité sans aucune identité à soi qui fait qu'il y a des langues, et que ce sont des langues." (Derrida: Des Tours de Babel frz., S. 245)

<sup>310</sup> Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 21.

<sup>311</sup> Ebd.

<sup>312</sup> Vgl., in einer etwas schiefen Formulierung, de Man: Walter Benjamin's "The Task of the Translator", S. 80: "Aufgabe, task, can also mean the one who has to give up. [...] It is in that sense also the defeat, the giving up, of the translator." Vgl. auch Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 200 und Dusar: Choreographien der Differenz, S. 306, die beide auf die Doppeldeutigkeit des Titelworts "Aufgabe" hinweisen, jedoch jeweils ohne Verweis auf de Man.

<sup>313</sup> Alle Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 10.

<sup>314</sup> Ebd., S. 17. Vgl. auch Derrida: Babylonische Türme, S. 131; 136–137.

Weinen und das nüchterne Eingestehen der Unmöglichkeit ihres Unterfangens belegen, dass es als Einsicht in die und Akzeptanz der prinzipiellen Gegebenheit der inkommensurablen Sprachenvielfalt zu lesen ist, denn "there is no homeland [...] [and] a pure language [...] does not exist except as a permanent disjunction which inhabits all languages as such".<sup>315</sup>

Die Unmöglichkeit von Übersetzung, die Inkommensurabilität, die jedem Akt des Übersetzens inhärent ist, tritt dort zu Tage, wo die Unterscheidung von Signifikant und Signifikat, die das eindeutige Ersetzen des Signifikanten der einen Sprache durch einen Signifikanten der anderen Sprache ermöglichen würde, zusammenbricht. Nadja scheitert am Versuch, den Satz aus der Bibel zu übersetzen, "obwohl sie zu wissen meinte, was jedes dieser Worte bedeutete und wie es zu wenden war, aber sie wußte nicht, woraus dieser Satz wirklich gemacht war." (SIM 38) Anders als beim automatistischen Dolmetschen, dessen perfekte Beherrschung auf der Grundannahme eines Sinn garantierenden, stabilen Signifikats beruht, einer "Rolle", auf der Nadja "jedes Wort [...] sechsmal herumdrehen" (SIM 18) konnte, entzieht sich nun diese Rolle, und Nadja sieht nur "Worte" (SIM 38).<sup>316</sup> Die Bibel ist eben nicht "nur ein Wörterbuch" (SIM 38), wie die zweisprachigen Wörterbücher, in denen rasch eine Übersetzung nachgeschlagen werden kann, und somit entziehen sich die Wörter einer einfachen Umkodierung. In Nadjas Scheitern an der Übersetzung scheint auf, "daß der Bewegung des Signifikanten im Grunde nichts entgeht und daß die Differenz zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten in letzter Instanz *nichts ist*".<sup>317</sup> Die Wörter selbst sperren sich gegen Nadjas Übersetzungsversuch, denn dieser ist, wie das Schriftbild an dieser Stelle zeigt ("Das Wunder" etc., SIM 38), einer nicht stillzustellenden Verschiebungsbewegung unterworfen.

Die Aufschiebungsbewegung, in die Nadjas Übersetzungsversuch mündet, ist ein Merkmal der Schrift.<sup>318</sup> Derrida zeigt auf, dass die scheinbare "Sekundarität" der Schrift als "Signifikant des Signifikanten" tatsächlich "die Bewegung der Sprache"<sup>319</sup> beschreibt:

Die Sekundarität, die man glaubte der Schrift vorbehalten zu können, affiziert jedes Signifikat im allgemeinen, affiziert es immer schon, das heißt, von Anfang, von Beginn des Spieles an. Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert, und sei es nur, um ihm letzten Endes wieder anheimzufallen. Die Heraufkunft der Schrift ist die Heraufkunft des Spiels [...].<sup>320</sup>

---

<sup>315</sup> De Man: Walter Benjamin's "The Task of the Translator", S. 92.

<sup>316</sup> In der Formulierung "jedes dieser Worte" (SIM 38) wird deutlich, dass "Worte" hier als Pluralform von Wort im Sinne von Wöter gebraucht ist und nicht im Sinne eines Ausspruchs, einer Sentenz.

<sup>317</sup> Derrida: Grammatologie dt., S. 42. Frz. Derrida: Grammatologie frz., S. 36: "que, fondamentalement, rien n'échappe au mouvement du signifiant et que, en dernière instance, la différence entre le signifié et le signifiant *n'est rien*". Vgl. auch Dusa: Choreographien der Differenz, S. 301–303; Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 201.

<sup>318</sup> Analog formuliert Dusa, "[d]aß dieser Aufschub dem Schreiben selber inhärent ist" (Dusa: Identität und Sprache, S. 78).

<sup>319</sup> Alle Derrida: Grammatologie dt., S. 17. Frz. Derrida: Grammatologie frz., S. 16: "sécondarité"; "signifiant du signifiant"; "le mouvement du langage".

<sup>320</sup> Derrida: Grammatologie dt., S. 17. Frz. Derrida: Grammatologie frz., S. 16: "La secondarité qu'on croyait pouvoir réserver à l'écriture affecte tout signifié en général, l'affecte toujours déjà, c'est-à-dire d'entrée de jeu. Il n'est pas

Nadjas Scheitern an der Übersetzung wird im Modus der Schriftlichkeit vorgeführt.<sup>321</sup> Nadja versucht zunächst, auf ihre gewohnte Technik des Dolmetschens zurückzugreifen: "Sie legte das Buch zurück und probierte, den Satz in den Mund zu nehmen und ihn zu verändern." (SIM 38) Sie versucht, aus der Schrift ["Buch"] eine Stimme ["Mund"] zu machen. Dies gelingt ihr nicht, denn im folgenden Schriftbild der auf einzelne Absätze verteilten, abgebrochenen Satzfragmente tritt die Schriftlichkeit erst recht deutlich hervor.<sup>322</sup> Die Verschiebungsbewegung, das Derridasche "Spiel aufeinander verweisender Signifikanten", wird in den immer neu angefangenen und wieder abgebrochenen Satzfragmenten vorgeführt. So "tut sich der Abgrund noch einmal im Text auf".<sup>323</sup>

Nadjas Übersetzungsversuch vollzieht sich nicht an irgendeinem Text, sondern ausgerechnet an der Bibel, der Heiligen Schrift. Der Bezug zur Metaphysik des Gotteswortes ist allerdings von vornherein gebrochen: Nadja übersetzt kein Original, sondern die italienische Übersetzung der Bibel, die als "bloß die Bibel, die in solchen Hotels zur Einrichtung gehörte" eingeführt und zweimal mit einem "Wörterbuch" verglichen sowie von Nadja "abergläubisch" wie ein "Orakel" (SIM 38) befragt wird.<sup>324</sup> Der von Nadja gefundene Satz "Il miracolo, come sempre, è il risultato della fede e d'una fede audace" (alle SIM 38), kommt so gar nicht in der Bibel vor, was ein weiterer Hinweis darauf ist, dass hier keine Metaphysik der Heiligen Schrift oder des christlichen Glaubens propagiert wird.<sup>325</sup> Die Bibel funktioniert bei Bachmann anders als der

---

de signifié qui échappe, éventuellement pour y tomber, au jeu des renvois signifiants qui constitue le langage. L'avènement de l'écriture est l'avènement du jeu [...]."

<sup>321</sup> Wenn Götttsche Nadjas Scheitern an der Übersetzung hier als "Einsicht in die Unübersetzbarkeit authentischer Sprache" bezeichnet, an der sich "lebendiges, identisches Sprechen als an Erfahrung und an die Erfahrungsmöglichkeiten und Vermittlungsfähigkeiten spezifischer Sprachen und ihrer Sprecher verbunden und damit als der genaue Gegenpol der 'Sprachbrüche' (II 295) der Simultanübersetzung" (Götttsche: Produktivität der Sprachkrise, S. 212) erweise, so übersieht er genau die von mir betonte Dimension der Schriftlichkeit, die für die hier aufscheinende prinzipielle Unmöglichkeit von Übersetzung entscheidend ist, und vergisst, dass Nadjas Übersetzungsversuch sich eben nicht auf "lebendiges, identisches Sprechen", sondern auf eine Textstelle aus der Bibel richtet.

<sup>322</sup> Vgl. Dusat: *Choreographien der Differenz*, S. 301.

<sup>323</sup> Ebd., S. 304.

<sup>324</sup> Vgl. Greber: *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 187–188. Diese Gebrochenheit des Bibelbezugs übersieht O'Regan, wenn sie hier eine Sprachmystik ansetzt, die sie mit dem "mysterious tone" der Passage, der in den Worten "Orakel", "Wunder", "Il Vangelo", "miracolo" (SIM 38) liege, stützt: "[Nadja] is now aware of an evanescent, mysterious essence, which defies all attempts to capture it by her limited mind." (O'Regan: *Spannungsverhältnis*, S. 39) In eine ähnliche Richtung geht Craigs ebenso wenig überzeugende Interpretation der Passage im Sinne einer Rückkehr Nadjas zu "unity, presence, and singular subjectivity" (Craig: *Collapse of Language*, S. 56), die sie mit der von Nadja vorgenommenen Ersetzung der Wörterbücher durch die Bibel, die für Hierarchie, Monologismus, Sicherheit und Präsenz stünde, begründet (vgl. ebd., S. 55–56).

<sup>325</sup> Vgl. Bannasch: *Von vorletzten Dingen*, S. 28, Anm. 35; 207. Der Satz spielt auf Jesu Worte über den Glauben, der Berge versetzt, an, der in verschiedenen Versionen in Mk 11,22, Lk 17,6 sowie Mt 17,20 und 21,21 zu finden ist. Ich zitiere die letztgenannte Stelle aus *La Sacra Bibbia, Riveduta 1927*: "E Gesù, rispondendo, disse loro: Io vi dico in verità: Se aveste fede e non dubitaste, non soltanto fareste quel ch'è stato fatto al fico; ma se anche diceste a questo monte: Togliti di là e gettati nel mare, sarebbe fatto." Dt. Einheitsübersetzung in *Die Bibel*, Mt 21,21: "Jesus antwortete ihnen: Amen, das sage ich euch: Wenn ihr Glauben habt und nicht zweifelt, dann werdet ihr nicht nur das vollbringen, was ich mit dem Feigenbaum getan habe; selbst wenn ihr zu diesem Berg sagt: Heb dich empor und stürz dich ins Meer!, wird es geschehen.")

Heilige Text bei Benjamin. Sie gewährt nicht wie letzterer bei Benjamin "ein Halten",<sup>326</sup> das den Übersetzer vor dem Absturz schützt, sondern gerade an ihr tun sich die Abgründe in Nadjas Übersetzungsversuch auf.<sup>327</sup> Die Bibel erweist sich nicht wie der Heilige Text und die reine Sprache bei Benjamin als Zielpunkt einer teleologischen Bewegung,<sup>328</sup> sondern nur noch als Folie, vor der die grundsätzliche Gebrochenheit von Sprache und Übersetzung deutlich wird. So holt auch Derrida in seiner Benjamin-Interpretation, ohne auf den Begriff des Heiligen zu verzichten, den heiligen Text aus der Transzendenz eines absoluten Signifikats in die Immanenz der Materialität von Sprache – und zeigt daran das Kippbild von gleichzeitiger Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit auf. Derrida spricht in Bezug auf den heiligen und mit ihm auf den dichterischen oder literarischen Text vom "Fehl eines Sinnes, der mit sich eins ist, Sinn – außerhalb der 'Wörtlichkeit'"<sup>329</sup>:

Er ist der absolute Text, weil er in seinem Sich-Ereignen nichts mitteilt, nichts sagt, was außerhalb des Ereignisses sinnvoll wäre oder Sinn machte. Das Ereignis vermischt und deckt sich vollkommen mit einer Sprachhandlung – etwa mit der Prophezeiung. Es ist buchstäblich die Wörtlichkeit seiner Sprache, "reine Sprache". Und da kein Sinn sich von ihm ablösen läßt, um ihn als solchen – als Sinn in eine andere Sprache zu übertragen, zu befördern, zu übersetzen, ordnet es unmittelbar die Übersetzung an, die es zu verwehren scheint. Es ist übersetzbar und unübersetzbar.<sup>330</sup>

---

<sup>326</sup> Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 21.

<sup>327</sup> Bannasch übergeht zunächst Nadjas Scheitern, wenn sie behauptet: "Einhalt gebietet allein der heilige Text – bei Bachmann: Nadjas Bibellektüre" (Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 206) und holt Nadjas Scheitern dann mit einem wenig verständlichen Hinweis auf die "Distanzierung Benjamins von biblisch-religiösem Glauben" (ebd., S. 207) wieder zurück. Ebenso wenig überzeugend ist Brinker-Gablers Begründung für Nadjas Scheitern an der Bibelübersetzung, die die Unterminierung der Bibel als Heiliger Schrift in Bachmanns Text übersieht (vgl. Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 201).

<sup>328</sup> Benjamin entwirft eine Entwicklung der Sprachen, in der die Sprachen "bis ans messianische Ende ihrer Geschichte wachsen" bis "ihr Gemeintes [...] aus der Harmonie all jener Arten des Meinens als die reine Sprache herauszutreten vermag." (Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 14).

<sup>329</sup> Derrida: Babylonische Türme, S. 162. Frz.: "pas de sens qui soi lui-même, sens, hors d'une 'littéralité.'" (Derrida: Des Tours de Babel frz., S. 248) An dieser Stelle wird besonders deutlich, wie sehr Derridas Text selbst der Unmöglichkeit der Übersetzung unterliegt, denn die Doppeldeutigkeit des "pas de sens", das neben 'kein Sinn' auch 'Schritt/Gang des Sinns' bedeuten kann, ist im Deutschen schwer nachzubilden. Der deutsche Übersetzer Alexander García Düttmann, der andere solcher Stellen in seinen Anmerkungen hellstichtig kommentiert, führt diese Doppeldeutigkeit bei der ersten Nennung ein, indem er "l'événement d'un *pas de sens*" (ebd., S. 247) mit "das Ereignis eines *Fehls und eines Zugs des Sinnes*" (Derrida: Babylonische Türme, S. 162) übersetzt. Die englische Übersetzung von Joseph F. Graham führt diese Schwierigkeit noch deutlicher vor, indem sie hier das Französische stehen lässt und von "the occurrence of a *pas de sens*" (Derrida: Des Tours de Babel engl., S. 204) spricht sowie in der etwas ausführlicheren "Translator's Note" erläutert: "*pas-de-sens*. With this expression Derrida combines the *pas* of negation with the *pas* of step in a most curious figure. My English suggested a skip." (Graham: Translator's Note, S. 206) Die Wahl des Wortes "skip" in der Erläuterung mutet wortspielerisch an, da es nicht nur 'Überspringen' im Sinne von 'Auslassung' bedeutet, sondern auch 'Hüpfen' oder 'Tänzeln', so dass es die Doppeldeutigkeit des französischen "pas" im Kommentar doch nachahmt.

<sup>330</sup> Derrida: Babylonische Türme, S. 162. Frz.: "C'est le texte absolu parce qu'en son événement il ne communique rien, il ne dit rien qui fasse sens hors de cet événement même. Cet événement se confond absolument avec l'acte de langage, par exemple la prophétie. Il est littéralement la littéralité de sa langue, le 'langage pur.' Et comme aucun sens ne s'en laisse détacher, transférer, transporter, traduire dans une autre langue comme tel (comme sens), il commande aussitôt la traduction qu'il semble refuser. Il est traductible et intraduisible." (Derrida: Des Tours de Babel frz., S. 248) Vgl. auch Dusa: Identität und Sprache, S. 79 und Dusa: Choreographien der Differenz, S. 303–304, die allerdings die Unterminierung der Heiligen Schrift bei Bachmann unerwähnt lässt.

Von der reinen Sprache aus, wie sie in Benjamins Übersetzeraufsatz gelesen wurde, kann das Konzept einer utopischen Sprache in Bachmanns Sprachdenken beleuchtet werden, das sie in den Frankfurter Vorlesungen entwirft:

Die Literatur aber, die selber nicht zu sagen weiß, was sie ist, die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache – und die ihm darum ein Utopia der Sprache gegenüberstellt, diese Literatur also, wie eng sie sich auch an die Zeit und ihre schlechte Sprache halten mag, ist zu rühmen wegen ihres verzweiflungsvollen Unterwegsseins zu dieser Sprache und nur darum ein Ruhm und eine Hoffnung der Menschen. Ihre vulgärsten und präziösesten Sprachen haben noch teil an einem Sprachraum; jede Vokabel, jede Syntax, jede Periode, Interpunktion, Metapher und jedes Symbol erfüllt etwas von unserem nie ganz zu verwirklichenden Ausdruckstraum.

[...] [Die] wahren Erzeugnisse [der Literatur] [...] sind Erzeugnisse, schimmernd und mit toten Stellen, Stücke der realisierten Hoffnung auf die ganze Sprache, den ganzen Ausdruck für den sich verändernden Menschen und die sich verändernde Welt. Was wir das Vollendete in der Kunst nennen, bringt nur von neuem das Unvollendete in Gang.<sup>331</sup>

Die "reine Sprache"<sup>332</sup> Benjamins und die "ganze Sprache" Bachmanns weisen strukturelle Ähnlichkeiten auf. Beide sind nicht als solche erreichbar, sondern nur in der verfügbaren Sprache, der unvollständigen "einzelnen" Sprache (Benjamin)<sup>333</sup> oder der "schlechte[n] Sprache" des Lebens (Bachmann), als Ahnung anzudeuten: als "vorgreifende, andeutende Verwirklichung" (Benjamin)<sup>334</sup> oder als "Stücke der realisierten Hoffnung" (Bachmann). Obwohl die Bewegung des "Unterwegsseins zu dieser Sprache" ein transzendentes Ziel zu haben scheint, das "messianische Ende ihrer [der Sprachen] Geschichte" (Benjamin)<sup>335</sup> oder "ein Utopia der Sprache" (Bachmann), ist dieses immer schon entzogen und das von der Bewegung Hervorgebrachte immer nur Fragment: ein "Bruchstück" (Benjamin)<sup>336</sup> oder "das Unvollendete" (Bachmann).<sup>337</sup> Die Idee der 'reinen' oder 'ganzen' Sprache beleuchtet weniger diese selbst, sondern wirft vielmehr das Licht zurück auf die existierende(n) Sprache(n) in ihrer Unzulänglichkeit, die gleichzeitig eine Allumfassendheit ist, da kein Sprechen (Übersetzen, Schreiben) jenseits von ihnen mög-

---

<sup>331</sup> Bachmann: Literatur als Utopie, S. 92. Den letzten Teil des Zitats führt, ins Englische übersetzt, auch Brinker-Gabler in Zusammenhang mit der reinen Sprache Benjamins an (vgl. Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 203). Vgl. auch Bachmann: Literatur als Utopie, S. 94–95: "Denn dies bleibt doch: sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen. [...] Aber eine Nachahmung eben dieser von uns erahnten Sprache, die wir nicht ganz in unseren Besitz bringen können. Wir besitzen sie als Fragment in der Dichtung, konkretisiert in einer Zeile oder einer Szene, und begreifen uns aufatmend darin als zur Sprache gekommen." Der Gedanke der utopischen Sprache klingt, etwas versteckter, schon in Bachmanns Aufsatz "Tagebuch" für das gescheiterte Projekt einer internationalen europäischen Zeitschrift an, mit dem sie die Hoffnung auf "eine größere und weiterreichende Leidenschaft" verknüpft, "in der französisch und italienisch und deutsch und so fort sich als fruchtbare und eigentümliche Dialekte erweisen, mit einer Rücksicht auf eine umfassendere Sprache, die dann freilich niemand zu gründen braucht und sprechen muß. Wenn er nur in seinem Dialekt sie mit meint und mit im Auge behält." (Bachmann: Tagebuch, S. 65) Hier wird noch einmal der Unterschied zu einer *lingua franca* wie Esperanto deutlich.

<sup>332</sup> Etwa Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 13.

<sup>333</sup> Ebd.

<sup>334</sup> Ebd., S. 12.

<sup>335</sup> Ebd., S. 14.

<sup>336</sup> Ebd., S. 18.

<sup>337</sup> Vgl. ähnlich Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 204: "Like Benjamin's language in process of supplementation, Bachmann's utopian language makes all existing languages 'foreign,' and all writing 'broken fragments.'"

lich ist. Der Ort, an dem die existierende(n) Sprache(n) eine Ahnung der 'reinen' oder 'ganzen' Sprache erwecken können, ist bei Benjamin die Übersetzung, bei Bachmann die Literatur. Ähnlich wie Benjamin die "Gebrochenheit" der Sprache der Übersetzung betont, die "unangemessen, gewaltig und fremd"<sup>338</sup> erscheine, betrachtet Bachmann die Sprache der Literatur als "Verstoß gegen die schlechte Sprache", als "schimmernd und mit toten Stellen" behaftet. Wenn Göttsche das Paradoxon, in dem sich der Dichter nach Bachmann befindet, so formuliert, "daß Literatur an die vorgegebene Sprache gebunden ist, sich aber nur durch 'Dekonstruktion' der Vorgaben der Sprache legitimieren kann",<sup>339</sup> könnte dies genauso gut auf den Übersetzer bei Benjamin zutreffen; ebenso wie Benjamins Feststellung über den Übersetzer: "Freiheit [...] bewährt sich um der reinen Sprache willen an der eigenen. [...] Um ihretwillen bricht er [der Übersetzer] morsche Schranken der eigenen Sprache",<sup>340</sup> genauso auf den Dichter bei Bachmann übertragen werden könnte. Übersetzer und Dichter stehen damit vor der gleichen zugleich möglichen und unmöglichen Aufgabe ("Aufgabe" als Auftrag und Kapitulation). Der Übersetzer verkörpert somit als Figur der Übersetzung, als Figur der gleichzeitigen Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit, des gleichzeitig Möglichen und Unmöglichen, auch die Aufgabe des Dichters und die des Menschen, wie Bachmann sie fasst:

Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an; daß wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.<sup>341</sup>

Hier zeigt sich, dass Bachmann die Sprachproblematik immer an gesellschaftliche und anthropologische Problemstellungen bindet.<sup>342</sup> So endet die Erzählung von der Simultandolmetscherin auch nicht mit deren scheiterndem Übersetzungsversuch, sondern schließt mit einer Szene, die, während die Ambivalenzen der vorhergehenden Passagen weitergeführt werden, nach der vorübergehenden Kapitulation Nadjas das erneute Annehmen ihrer Aufgabe darstellt.

Als Nadja Frankel in der Bar des Hotels abholen will, bleibt sie zunächst von den dort Anwesenden unbemerkt, die fasziniert das Ende eines Fahrradrennens im Fernsehen verfolgen. Der Live-Kommentar des Fernsehsprechers kann als eine Art Simultanübersetzung des Renngeschehens gelesen werden, eine intersemiotische Übersetzung vom visuellen in den verbalen Code.<sup>343</sup>

---

<sup>338</sup> Beide Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 15.

<sup>339</sup> Göttsche: Produktivität der Sprachkrise, S. 160.

<sup>340</sup> Benjamin: Aufgabe des Übersetzers, S. 19.

<sup>341</sup> Bachmann: Wahrheit zumutbar, S. 276.

<sup>342</sup> Vgl. Göttsche: Produktivität der Sprachkrise, S. 161.

<sup>343</sup> Vgl. Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 188; Dussar: Choreographien der Differenz, S. 306. Jakobson prägt den Begriff der intersemiotischen Übersetzung, die er allerdings andersgerichtet sieht: "Intersemiotic translation

Fahrräder, erst einige, fuhren über den Schirm, dann nur noch eines, ein über die Lenkstange gekrümmter Radler war zu sehen, dann ein Straßenrand mit einer Menschenmenge. Der Sprecher redete in höchster Erregung, er versprach sich, korrigierte sich, stolperte wieder über ein Wort, es galt noch drei Kilometer, er redete immer schneller, als hätte er die Pedale zu treten, als wäre er nicht mehr imstande, durchzuhalten, als wäre es sein Herz, das aussetzen konnte, jetzt schweißte seine Zunge, [...] noch ein Kilometer also, der Sprecher keuchte, röchelte, er konnte unmöglich diesen letzten Satz zu Ende bringen und kam mit einem unartikulierten Schrei durch das Zielband. (SIM 39)

Die Simultaneität, die beim Simultandolmetschen immer nur annäherungsweise gelingen kann, ist durch die Kombination von Bild und Ton im Medium des Fernsehens möglich. Während Nadja beim Dolmetschen mit ihren Sätzen "sofort nachkommen" (SIM 18) muss, während trotz aller technischer Apparaturen die Gleichzeitigkeit, die tatsächliche Ersetzung der Rednerstimme durch die des Dolmetschers nie ganz erreicht werden kann, ist der Fernsehsprecher in dem Moment zu hören, in dem das von ihm kommentierte Geschehen stattfindet.<sup>344</sup> Im sprachlichen Medium der Literatur gelingt es jedoch, diese Gleichzeitigkeit, die in einer Verdolmetschung von mündlicher Rede zu mündlicher Rede aufgrund von deren zeitlicher Eindimensionalität prinzipiell unmöglich ist, herzustellen. Denn die Übersetzung geschieht hier bei näherer Betrachtung nicht (nur) zwischen dem visuellen Geschehen des Radrennens und der verbalen Kommentierung durch den Sprecher, sondern zwischen der visuell-akustischen Fernsehübertragung und deren schriftlicher Präsentation im Erzähltext. Es werden dabei nicht die Worte des Sprechers, sondern die Art und Weise seines Sprechens wiedergegeben, wobei er in seiner Anstrengung dem Radrennfahrer angenähert wird. Dies geschieht zunächst durch einen Vergleich ("er redete immer schneller, als hätte er die Pedale zu treten" etc.), dann durch die Übertragung des Vokabulars für die Beschreibung des Sportlers auf den Sprecher ("jetzt schweißte seine Zunge" etc.), bis es schließlich zu einem punktuellen Zusammenfall beider kommt: "und kam mit einem unartikulierten Schrei durch das Zielband" (SIM 39). Dabei handelt es sich hier nicht nur um einen "Übersprung der medialen in die reale Welt"<sup>345</sup>, also der Kommentatorstimme ins Renngeschehen, sondern beides fällt mit dem Text der Erzählung zusammen, der in der literarischen Beschreibung, d.h. der intersemiotischen Übersetzung in einen schriftlichen Text, gleichzeitig die Kommentatorstimme und das Renngeschehen evozieren kann. Die These der Unmöglichkeit der Übersetzung, hier wiederholt in der Behauptung "er konnte unmöglich diesen letzten Satz zu Ende bringen" (SIM 39), in der die Feststellung von Nadjas Scheitern widerhallt: "sie hätte den Satz in keine andere Sprache übersetzen können" (SIM 38), wird vom Text selbst widerlegt: "und kam mit einem unartikulierten

---

or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems." (Jakobson: *Linguistic Aspects*, S. 139)

<sup>344</sup> Dusaar hingegen betont den Umstand, dass der Live-Kommentator dem vor seinen Augen stattfindenden Geschehen immer ein wenig hinterher ist, und sieht das Problem in Analogie zum Simultandolmetschen darin, dass "der Abstand zwischen dem Radrennfahrer und dem Fernsehreporter im Sprechen, in der Übertragung, überbrückt werden" soll (Dusaar: *Choreographien der Differenz*, S. 306).

<sup>345</sup> Greber: *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 189.



ten Schrei durch das Zielband" (SIM 39). Die Übersetzung des visuellen Radrenngeschehens in den verbalen Kommentar funktioniert hier mit Hilfe der Literatur sogar so gut, dass beide Ebenen kurzgeschlossen werden, ähnlich wie es im narrativen Verfahren der Metalepse, dem unlogischen Kurzschluss zweier Erzählebenen, geschieht.<sup>346</sup> Das Gelingen der "differenzlosen Übersetzung"<sup>347</sup> ist aber gleichzeitig der Zusammenbruch von Sinnhaftigkeit.

In dem Moment der Ankunft, als die 'Bestimmung' in doppelter Hinsicht erreicht worden ist und das 'Original' mit dem Übersetzten zusammenfällt, wird die Artikulation unmöglich: Der Schrei des Reporters, der im Geschrei der Masse untergeht, markiert [...] den Zusammenbruch der Fundamente, auf denen der Glaube an die Kontrolle von Sinn und Bedeutung gründet.<sup>348</sup>

Hier lässt sich wieder an Benjamin denken: Ähnelt der Zusammenfall von Erzähltext, Sprecherkommentar und Renngeschehen einer Übersetzung, die absolut "durchscheinend"<sup>349</sup> auf das Original ist, weil sie sich nur an der 'Art des Meinens' (wie spricht der Fernsehprecher) und nicht am 'Gemeinten' (was geschieht im Radrennen – dies fällt aber, wie gezeigt, in diesem Fall mit dem 'Wie' der Aussage zusammen) orientiert, so "stürzt der Sinn" im Moment des Zusammenfalls hier auch in den "Abgrund"<sup>350</sup>, der sich erneut im Schriftbild auftut<sup>351</sup>:

In eben dem Augenblick dröhnte der Apparat, es waren die vielen am Straßenrand, die zu schreien anfangen, bis dieses chaotische Geschrei überging in ganz deutliche Stakkatorufe:

A  
dor  
ni  
A  
dor  
ni

Sie hörte es mit Entsetzen und mit Erleichterung, und durch diese Rufe im Stakkato hörte sie die Stakkatorufe aus allen Städten und allen Ländern, durch die sie gekommen war. Den Haß im Stakkato, den Jubel im Stakkato.

A  
dor  
ni  
A  
dor  
ni

(SIM 39)

Die Materialität von Sprache nimmt überhand und stört die Bedeutungskonstitution: Der Sprecher, der schon am Anfang über seine Worte "stolperte", dann "keuchte" und "röchelte", kann sich nur noch "mit einem unartikulierten Schrei" ins Ziel retten und wird dann vom "chaotische[n] Geschrei" der Zuschauer übertönt, das im Fernsehapparat "dröhnte". Die "Stakkatorufe" (alle SIM 39) werden vor allem in ihrer lautlichen Qualität beschrieben: Stakkato ist eine musikalische Artikulationsvorschrift, die die deutliche Absetzung der Töne voneinander fordert; gestei-

<sup>346</sup> Vgl. zur narrativen Metalepse Genette: *Erzählung*, S. 167–169. Auf diese Parallele weist Greber in einer Anmerkung hin (vgl. Greber: *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 189, Anm. 14).

<sup>347</sup> Dusar: *Choreographien der Differenz*, S. 306.

<sup>348</sup> Ebd., S. 307.

<sup>349</sup> Benjamin: *Aufgabe des Übersetzers*, S. 18.

<sup>350</sup> Ebd., S. 21.

<sup>351</sup> Vgl. Dusar: *Choreographien der Differenz*, S. 307: "Erneut demonstriert das Schriftbild diesen 'abime'."

gert wird die Materialität der Rufe durch ihr schriftliches Zerfallen auf der Seite des Buches, wodurch zugleich das Stakkato vorgeführt wird.<sup>352</sup> Die "Wortmassen", von denen Nadja in ihrer Dolmetschtätigkeit "verschüttet" (beide SIM 18) zu werden droht, schlagen hier über ihr zusammen. Sie kann sie nicht mehr eindeutig interpretieren und reagiert "mit Entsetzen und mit Erleichterung", hört in ihnen "Haß" und "Jubel" (alle SIM 39). In den Jubel über den Sieg des italienischen Radrennfahrers Adorni<sup>353</sup> mischt sich für Nadja alles Geschrei von Massen, das sie je irgendwo gehört hat; die allzu deutliche Artikulation des Eigennamens Adorni lässt diesen zu einzelnen sinnlosen Lauten zerfallen.<sup>354</sup> In Nadjas Reaktion auf das Massenspektakel des Fahrradrennens und den Siegesjubel der Zuschauermassen sind die Anspielungen der Erzählung auf die erst gut zwei Jahrzehnte zurückliegenden Schrecken des Faschismus und dessen Propagandaspektakel, die vorher nur als subtiler Unterton zu hören waren, am deutlichsten.<sup>355</sup> Nadjas Unbehagen muss sich allerdings nicht spezifisch auf faschistische Propaganda beziehen, sondern ist durch die geographische Ausweitung in ihren Gedanken auch auf andere Formen des Massenereignisses beziehbar. Deutlich gehört hierher auch die medienkritische Dimension der Kritik am "Starkult der Massen"<sup>356</sup>, die Bannasch über einen Bezug auf Benjamins "Kunstwerk"-Aufsatz, in dem Benjamin von einer "Auslese vor der Apparatur, aus der der Star und der Diktator als Sieger hervorgehen"<sup>357</sup>, spricht, mit der politischen Dimension zusammenbringt.<sup>358</sup> Nadjas "Entsetzen" kann also auf ihrer Assoziation des Geschreis mit politischen Propagandaveranstaltungen der jüngsten Vergangenheit beruhen, ihre "Erleichterung" auf der Realisierung, dass es sich hier aber nur um ein Sportereignis handelt, um harmlosen "Jubel", der aber, wie etwa im Hooliganismus, mit "Haß" (alle SIM 39) gemischt sein kann. Der in seiner Materialität überwältigende Lärm hat nicht *einen* Sinn, sondern seine Interpretation durch Nadja schlägt mehrmals um, unterliegt einer nicht stillzustellenden Verschiebungsbewegung. Das Gleiten der Übersetzung wird am in einzelne Töne oder Silben zerhackten Eigennamen demonstriert, der als Eigenname, wie Derrida am Beispiel "Babel" zeigt, die grundsätzliche Ambivalenz von Möglichkeit und Unmöglichkeit der Übersetzung in sich trägt. Der Name "Babel", der Verwirrung bedeutet und gleichzeitig als Name

---

<sup>352</sup> Wie in der Absetzung des Bibelzitats auf der Seite vorher, in der der Blocksatz der Erzählung erstmals durchbrochen wird, handelt es sich hier um einen "versförmigen Zeilenbruch", durch den "die Prosa hin zur Poesie" geöffnet wird (Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 193). Der Text macht hier auf seine Textualität – in der er letztlich unübersetzbar ist – aufmerksam: "Sprache kann sich in der Literatur, die daran ihre unhintergehbare Wirklichkeit hat, wie nirgendwo sonst als Sprache zeigen." (Bossinade: Kranke Welt, S. 206)

<sup>353</sup> Der italienische Radrennfahrer Vittorio Adorni gewann 1965 den Giro d'Italia und 1968 das Straßeneinzelrennen der Weltmeisterschaften, die im italienischen Imola stattfanden. Trotz des deutlichen Anklangs im Namen legt der Text m.E. hier keine Spur zum Philosophen Theodor W. Adorno.

<sup>354</sup> Dusaar spricht davon, dass "der Eigenname in einzelne, wie Musiknoten klingende Silben zerfällt" (Dusaar: Choreographien der Differenz, S. 307).

<sup>355</sup> Vgl. Craig: Collapse of Language, S. 56–57.

<sup>356</sup> Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 189.

<sup>357</sup> Benjamin: Kunstwerk [2. Fassung], S. 492, Anm. 20.

<sup>358</sup> Vgl. Bannasch: Von vorletzten Dingen, S. 208.

Gottes stehengelassen werden muss, "läßt sich und läßt sich nicht übersetzen, beides zugleich."<sup>359</sup> "A-dor-ni" fungiert hier gleichzeitig als Eigennamen, es ist der Name des Mannes, der die italienischen Zuschauer mit seinem Radfahrersieg beglückt hat, und als verschieden füllbare Silbenkette des Geschreis der Massen.

Nadja setzt dieser Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Interpretationsmöglichkeiten nun aber keinen Widerstand mehr entgegen, sie muss keine Entscheidung mehr treffen, keine Eindeutigkeit herstellen, nicht mehr "aufpassen, dass sie eines Tages nicht von den Wortmassen verschüttet wurde" (SIM 18), sondern sie nimmt ihre Situation im Dazwischen und die Ambivalenz der Übersetzung an: "Instead of an either/or there is a both/and, a new possibility, that is the friction of the simultaneous presence of both. The space of language has opened up for her, and it is her space and her existence."<sup>360</sup>

Weil Nadja die Ambivalenz der Übersetzung annimmt, gelingt es ihr nun wieder zu kommunizieren. Im Wissen um die grundsätzliche Unmöglichkeit einer restlosen Verständigung kann sie den Versuch der zwischenmenschlichen Übersetzung wieder aufnehmen. Das heißt aber auch, dass die Erzählung zwar in optimistischem Ton endet, aber nicht plötzlich eine einfache Lösung präsentiert:

Die paradoxe Konstruktion, daß gerade das Sprachvertrauen der Übersetzung sich als zutiefst problematisch, das gebrochene Sprach- und Selbstverständnis am Schluß der Erzählung dagegen als Voraussetzung für ein mögliches Sprachvertrauen erweist, gibt das sozusagen "verschwiegene" sprachskeptische Fundament dieser Erzählung zu erkennen.<sup>361</sup>

Als das Fahrradrennen vorbei ist, sieht Frankel Nadja verlegen an, da er ihre Anwesenheit in der Bar so lange nicht bemerkt hat, sie antwortet wortlos, indem sie lächelnd auf seinen Pullover deutet, den sie mitgebracht hat, und nimmt im Gehen seine Hand. Die stille Verständigung kontrastiert sowohl stark mit dem oberflächlichen Geschwätz von vorher,<sup>362</sup> als auch mit den vorherigen Versuchen einer Kommunikation über Körper- oder Zeichensprache, die allesamt gescheitert waren.<sup>363</sup> Das Spiel der Blicke, in dem Frankel um Vergebung bittet und Nadja ihm

---

<sup>359</sup> Derrida: Babylonische Türme, S. 130. Frz.: "à la fois se traduit et ne se traduit pas" (Derrida: Des Tours de Babel frz., S. 218).

<sup>360</sup> Brinker-Gabler: Living and Lost in Language, S. 199. Im Gegensatz dazu riefen ähnliche Gefühlsmischungen vorher Widerstand hervor: Als Nadja am Anfang der Erzählung auf die Nachricht, dass das alte Hotel keine Gäste mehr aufnahm, "enttäuscht und erleichtert" (SIM 7) reagiert, lässt sie dies nicht zu, sondern behauptet, es sei ihr "gleichgültig, todmüde, wie sie sei." (SIM 7) Ähnlich kann sie mit ihrer ambivalenten Reaktion auf den Seestern, den Frankel ihr am letzten Morgen schenkt, nicht umgehen: sie lächelt "erfreut und traurig" (SIM 35) und wirft den Seestern dann "plötzlich" (SIM 35) wieder ins Wasser.

<sup>361</sup> Götsche: Produktivität der Sprachkrise, S. 212.

<sup>362</sup> Vgl. O'Regan: Spannungsverhältnis, S. 35.

<sup>363</sup> Die Zeichensprache beim Schwimmen und Tauchen funktionierte bedingt, obwohl das Timing zwischen Nadja und Frankel jeweils als deutlich dis-simultan dargestellt wurde (SIM 22–23; 24). Der körperliche Kontakt im Liebesakt ist jeweils unromantisch und als verkrampft oder mit Gewalt konnotiert dargestellt (SIM 25–26; 35). Auf dem Höhepunkt von Nadjas Krise und der Entfernung der beiden voneinander kann Frankel Nadjas körperliche Zeichen der Höhenpanik sowie ihre ausdrücklich gemeinten Gesten des Verweigerns überhaupt nicht deuten: Sie "setzte sich auf einen Steinblock am Wegrand, und das hieß, ich gehe keinen Schritt mehr. Er hatte noch immer nicht begriffen [...]." (SIM 33) Danach fängt eine wortlose Verständigung schrittweise an zu

diese gewährt, sowie die erneut gewandelte Rolle des Pullovers deuten an, dass Nadja und Frankel zu einem neuen Verhältnis gelangen können.

Nadja gelingt außerdem, gleichzeitig zur wortlosen Verständigung mit Frankel, die Kommunikation mit dem Jungen von der Bar. Hier wird erstmals die Landessprache Italienisch funktional für den Kontakt mit einem Muttersprachler eingesetzt. Allerdings läuft diese Kommunikation "auffallend zeitversetzt und verzögert – eben nicht-simultan"<sup>364</sup> ab: Auf Nadjas Frage, wer das Fahrradrennen gewinne ("chi vince?", SIM 39), reagiert der von der Fernsehübertragung in Trance versetzte Barjunge zunächst gar nicht, bis er nach dem Ende des Rennens stotternd nachfragt, was Nadja wünsche ("commandi, Signora, cosa desidera?", SIM 40); ihre sofortige Antwort ("Niente. Grazie. Niente.", SIM 40) ergänzt sie, wieder verzögert, erst im Gehen mit dem Zuruf: "Auguri!" (SIM 40) Durch die Zeitverzögerung entsteht hier nochmals ein Aneinander vorbeireden, denn Nadjas Frage nach dem Gewinner verläuft im Nichts, wörtlich im "Niente." Auch die Floskelhaftigkeit der vorherigen oberflächlichen Plauderei mit Frankel hallt in diesen kurzen Äußerungen, die aus dem Sprachführer stammen könnten, wider.<sup>365</sup>

Die Mehrdeutigkeit der gesamten Schlusspassage gipfelt im letzten Wort der Erzählung, dem Zuruf "Auguri!". Liest man diesen, wie es der Text der Erzählung vorschlägt, als performativen Akt des Glückwunsches an den "Jungen [...], der Adorni siegen gesehen hatte" (SIM 40), so stellt er, zusammen mit Nadjas Bewertung, er sei "das Wichtigste" (SIM 40), einen wirklichen Versuch Nadjas dar, eine Verbindung herzustellen, dem Jungen etwas zu geben. Allerdings ist auch dieser performative Akt gebrochen, denn die Formel "Auguri!" wird im Italienischen im Sinne von "Alles Gute!" mit einer Zukunftsgerichtetheit verwendet und ist für den Glückwunsch zum Sieg nicht der richtige Ausdruck.<sup>366</sup> Durch diese Brechung öffnet sich das "Auguri!" weiteren Deutungen. "Alles Gute!" könnte Nadja sich hier auch selbst wünschen,<sup>367</sup> und eine solche Lesart würde von Nadjas Namen, der als Kurzform für Nadjeschda auf das russische *nadežda*, Hoffnung, anspielt, unterstützt. Dabei hat sich nicht etwa Nadjas Hoffnung vom Anfang der Urlaubsreise bestätigt, mit Hilfe Frankels in eine Heimatlichkeit der Muttersprache zurückzufinden, denn ihre Verständigung mit Frankel und dem Jungen am Ende läuft wortlos bzw. in der Fremdsprache Italienisch ab. Sie hat jedoch gelernt, die grundsätzliche Unübersetzbarkeit mit immer neuen

---

funktionieren: Frankel schenkt Nadja als Versuch der Wiederannäherung einen Seestern (SIM 35), sie teilt ihm gestikulierend mit, dass sie auf die Felsen geht (SIM 35), beide liegen nach dem Essen schweigsam und in anscheinendem Einverständnis nebeneinander (SIM 36); aber Nadjas eindringlicher Blick und ihre Frage nach Frankels inneren Gedanken bringt statt der erhofften Verbindung in der Passage mit der Cernia nur einen noch tieferen Riss hervor (SIM 36) (vgl. 1.4).

<sup>364</sup> Greber: Fremdkörper Fremdsprache, S. 188.

<sup>365</sup> Auf das "Floskelhafte" dieses Gesprächs, das somit "für die Sprache der Automatismen, der Verschleierung und damit für 'schlechte' Sprache" stünde, macht Andres aufmerksam (Andres: Dolmetscher als literarische Figuren, S. 306–307).

<sup>366</sup> Vgl. Radaelli: Literarische Mehrsprachigkeit, S. 220, die auch darauf aufmerksam macht, dass dies in der Forschungsliteratur nicht berücksichtigt wird.

<sup>367</sup> Vgl. ebd.

Versuchen der Übersetzung herauszufordern. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit des Schlusswortes eröffnet sich über die etymologische Verbindung zu den Auguren, auf Italienisch *auguri*, römischen Beamten, die mit der Beobachtung von Vorzeichen für geplante Unternehmen beauftragt waren. Deren Tätigkeit, das "Interpretieren, Lesen oder Übersetzen von Zeichen"<sup>368</sup> im Modus des Wahrsagens, ist besonders geprägt von der Unsicherheit und Vieldeutigkeit, die jedem Übersetzungsvorgang innewohnen.<sup>369</sup> Durch die Alleinstellung des Wortes in einer neuen Zeile und die (wie üblich) fehlende graphische Markierung der direkten Rede ist trotz der ausnahmsweise expliziten Inquit-Formel ("sie rief es dem Jungen zu", SIM 40) auch hier eine Interferenz von Stimmen angedeutet. Daher mag das Wort auch als Kommentar der Erzählerin oder Autorin gelesen werden, die ihren Figuren und den Lesern bei den tagtäglichen Übersetzungsversuchen alles Gute wünscht. Mit diesem letzten Wort der Erzählung wird in dieser Vieldeutigkeit die Bewegung der Übersetzung nicht stillgestellt.

---

<sup>368</sup> Dusat: *Choreographien der Differenz*, S. 307.

<sup>369</sup> Vgl. ebd., S. 307–308. Vgl. auch Andres: *Dolmetscher als literarische Figuren*, S. 306. Auf die Bedeutung "Auguren" verweisen außerdem Greber: *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 188; Bossinade: *Kranke Welt*, S. 197; Craig: *Collapse of Language*, S. 57.

## 2 Eine Dolmetscherin im Textgewebe: Die namenlose Dolmetscherin in *Between*

Eine Konferenzdolmetscherin ist auch im 1968 erschienenen Roman *Between* der britischen Autorin Christine Brooke-Rose die Protagonistin. Ihr berufsbedingter andauernder Wechsel zwischen verschiedenen Orten, Sprachen und Themen wird in mehrsprachigen, miteinander verschachtelten und in Variationen wiederholten Textblöcken dargestellt, die wiederkehrende Szenen wie das Sitzen im Flugzeug, das Erwachen im Hotelzimmer, das Dolmetschen auf Konferenzen, die Ankunft am Flughafen, das Passieren des Zolls, den Besuch von Sehenswürdigkeiten oder die Suche nach der Toilette beschreiben. Die Figur der Dolmetscherin und ihre transnationale französisch-deutsch-englische Biographie gewinnen erst implizit über Dialoge und Erinnerungspassagen im Verlauf des Textes an Kontur. Auch die drei Handlungsstränge des gegenwärtigen Romangeschehens erschließen sich erst nach und nach. Sie umfassen die Bemühungen der Dolmetscherin um eine päpstliche Annullierung ihrer Ehe mit einem Engländer, die Treffen mit ihrem alten deutschen Freund und ehemaligen Liebhaber Siegfried und eine Liebesaffäre in Briefen mit dem älteren Franzosen Bertrand.

*Between* wurde im Sommer 1967 fertiggestellt,<sup>370</sup> 1968 als eigenständiger Roman veröffentlicht und 1986 in *The Christine Brooke-Rose Omnibus* zusammen mit den drei anderen experimentellen Romanen *Out* (1964), *Such* (1966) und *Thru* (1975) wieder abgedruckt.<sup>371</sup> Die literaturhistorische Einordnung von Brooke-Roses Romanen ist nicht ganz einfach, was die Autorin selbst wiederholt als positives Zeichen für ihre Originalität gewertet hat.<sup>372</sup> Relativ unbestritten ist die Bezeichnung der Romane ab *Out* (1964) als experimentelle Texte, insbesondere im Kontrast zu ihren vier frühen, wesentlich konventionelleren Romanen. Auch Brooke-Rose nahm diese Einordnung vor, wollte dabei experimentell aber als offene Kategorie und nicht als weiteres erstarrtes Label verstanden wissen, wobei sie vor der Konventionalisierung vermeintlich experimenteller Techniken warnte.<sup>373</sup> Außerdem betonte sie, dass eine experimentelle, 'anti-realistische' Schreib-

---

<sup>370</sup> Vgl. Christine Brooke-Rose im Interview mit Karen Lawrence: *Techniques for Living*, S. 205 und ihre Beschreibung des Schaffensprozesses in *Brooke-Rose: Stories, theories and things (Essay)*, S. 6–7 u. 14, wo die Autorin ausführt, wie sie zu Anfang der Arbeit an *Between* 1964 stecken blieb und diese erst wieder aufnahm, nachdem sie *Such* verfasst hatte, 1967 auf eine lange Reise gegangen war und nachdem sie den Einfall hatte, aus der bis dahin geschlechtslosen Dolmetscherfigur eine Frau zu machen.

<sup>371</sup> Brooke-Rose: *Omnibus*. Verweise auf *Between* beziehen sich auf diese *Omnibus*-Ausgabe: Christine Brooke-Rose: "Between", in: dies.: *The Christine Brooke-Rose Omnibus. Four Novels*, Manchester und New York: Carcanet 1968, S. 391–575 (Sigle: BET).

<sup>372</sup> Vgl. etwa Brooke-Rose: *Stories, theories and things (Essay)*, S. 4: "[...] I have a knack of somehow escaping most would-be canonic networks and labels: I have been called 'nouveau roman in English' and *nouveau nouveau*, I have been called Postmodern, I have been called Experimental, I have been included in the SF Encyclopaedia, I automatically come under Women Writers (British, Contemporary), I sometimes interest the Feminist, but I am fairly regularly omitted from the 'canonic' surveys (chapters, articles, books) that come under those or indeed other labels. On the whole I regard this as a good sign."

<sup>373</sup> Vgl. etwa Frank: *Erneuerung des Romans*, S. 54.

weise keine Abwendung von jeglichem Realitätsbezug bedeute, sondern das Brechen eines "illusionist mode",<sup>374</sup> der in einer realistischen Schreibweise, für welche gemeinhin der Realismus des 19. Jahrhunderts einstehe, dazu diene, "to make a world the reader will recognize and which is rationally paraphrasable".<sup>375</sup> Brooke-Roses literarische Texte bestätigen diese Position. Sie gehen nicht in selbstbezüglichen Spielereien auf, sondern ihre Arbeit an der Sprache ist immer auch eine Arbeit an der durch und in dieser Sprache geformten Gesellschaft.<sup>376</sup> Häufig werden sie der Postmoderne zugerechnet, wobei sich an Brooke-Roses Texten, die auch stark einem modernistischen Erbe verpflichtet sind, besonders deutlich die Schwierigkeiten des Begriffs der Postmoderne zeigen.<sup>377</sup> Brian McHale etwa ordnet die ersten vier experimentellen Romane Brooke-Roses auf einem Zickzackkurs zwischen Moderne und Postmoderne ein, wobei er *Between* dem modernistischen Pol zurechnet, ihm aber einen postmodernen Unterton zugesteht.<sup>378</sup> Der Einfluss französischer Entwicklungen in der Romankunst, namentlich des *nouveau roman*, und in der Literaturtheorie, insbesondere der poststrukturalistischen Ansätze von Roland Barthes, Jacques Derrida und Julia Kristeva, auf Brooke-Rose wird immer wieder hervorgehoben und ist angesichts ihrer 1968 begonnenen Karriere als Literaturtheoretikerin an der damals neugegründeten revolutionären Université de Paris VIII in Vincennes naheliegend.<sup>379</sup> Auch wenn die Bezeichnung von Brooke-Roses Werken als "*nouveau roman* in English"<sup>380</sup> wenig zutreffend ist, und Brooke-Rose einen direkten Einfluss von Alain Robbe-Grillet's Schreibweise nur auf *Out* zuge-

---

<sup>374</sup> Brooke-Rose: *Illusions of Anti-Realism*, S. 208.

<sup>375</sup> Ebd.

<sup>376</sup> So zeigt Lawrence in Bezug auf *Between* auf, dass Brooke-Roses experimenteller Stil kein "'postmodernist' fiddling while Europe burns" (Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 80) ist, und dass sie sprachtheoretische Anliegen immer wieder an gesellschaftliche und politische Zusammenhänge rückbindet: "On the one hand, the narrative seems to endorse the metadiscourse of poststructuralist theory it includes [...] Yet on the other hand, [...] Brooke-Rose shows how small adjustments of and in language make a difference [...] how small adjustments in the codes of language have historical, personal and political consequences." (Ebd., S. 85–86.)

<sup>377</sup> Frank etwa sieht Brooke-Roses Werk "[o]hne Zweifel [...] sowohl in seinen philosophischen und literaturtheoretischen Grundlagen als auch in seinen konkreten Techniken stark in den Kontext des internationalen Postmodernismus eingebettet." (Frank: *Erneuerung des Romans*, S. 54) Canepari-Labib hingegen stellt die Einordnung von Brooke-Roses Romanen als postmodern in Frage (vgl. Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 48–50) und betrachtet ihre Schreibweise aufgrund der auf den Modernismus zurückgehenden Einflüsse, Anliegen und Erzählverfahren, wiederum "undoubtedly" (ebd., S. 61), als modernistisch (vgl. ebd.). Am treffendsten ist vielleicht Lawrences Einschätzung in Bezug auf *Between*, dass Brooke-Roses Experimentalismus hilft, die Unterscheidung zwischen Moderne und Postmoderne zu überdenken und sie eher als Kontinuität denn als radikalen Bruch zu sehen (vgl. Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 80–82).

<sup>378</sup> Vgl. McHale: *Postmodernism(s) of Brooke-Rose*, S. 192–193 und 197–199. Sowohl Lawrence (vgl. Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 94, Anm. 7) als auch Frank kritisieren diese "etwas willkürlich" (Frank: *Erneuerung des Romans*, S. 77) wirkende Einordnung.

<sup>379</sup> Vgl. insbesondere Reyes: *The British and Their "Fictions"*, die sich kritisch mit den britischen und französischen Einflüssen auf Brooke-Roses Werk und den Zuschreibungen aus beiden Kontexten auseinandersetzt. Vgl. etwa Andres' These, Brooke-Roses erste experimentelle Romane fielen unter Robbe-Grillet's Definition des *nouveau roman* (vgl. Andres: *Dolmetscher als literarische Figuren*, S. 256–259). Canepari-Labib betont besonders nachdrücklich den dekonstruktiven Charakter von Brooke-Roses experimentellen Romanen und sieht in ihrem Romanschaffen das grundsätzlich gleiche Anliegen und ähnliche Verfahren, wie sie Derridas Philosophie zugrundeliegen (vgl. Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 34–36; S. 272).

<sup>380</sup> Birch: *Christine Brooke-Rose*, S. 15, die dieses Label als "misconceived" (ebd.) ansieht.

steht,<sup>381</sup> sind doch auch in *Between* Spuren einer solchen Erzähltechnik vorhanden. Brooke-Rose beschäftigte sich wohl erst ab ihrem Umzug nach Paris 1968, also nach der Fertigstellung von *Between*, intensiv mit poststrukturalistischer Theorie,<sup>382</sup> doch *Between* bezieht sich explizit auf strukturalistische Theoretiker wie Ferdinand de Saussure und Claude Lévi-Strauss, und entwickelt in dieser Auseinandersetzung poststrukturalistische Grundgedanken.

Das erste Unterkapitel der vorliegenden *Between*-Lektüre widmet sich dieser evidenten Disposition des Romans: Anhand eines Überblicks über Textverfahren wird aufgezeigt, inwiefern *Between* als ein Spiel mit der babylonischen Sprachverwirrung gelesen werden kann, wobei auf Roland Barthes Konzept des "Text der Lust"<sup>383</sup> und Michail Bachtins Ausführungen zur Heteroglossie im Roman zurückgegriffen wird (2.1). Anschließend wird anhand der Perspektivierung des Textes durch die Dolmetscherfigur und der konkreten Ausformung von Polyphonie und Intertextualität aufgezeigt, inwiefern sich das Bewusstsein der Dolmetscherin als diskursiver Kreuzungspunkt formt (2.2). Danach wird die Bedeutung der Maschinenmetaphorik beleuchtet, die in *Between* – wie auch in "Simultan" – eine große Rolle für die Darstellung des Dolmetschens spielt (2.3). Einzelne Textverfahren werden daraufhin untersucht, inwiefern sie als rhetorische Figuren der Übersetzung gelesen werden können. Zentral ist hier, noch weit ausgeprägter als in "Simultan", das Verfahren der Wiederholungen mit Differenz, das zum Motor der Textgenerierung wird. Diese können als Übersetzungsfiguren gelesen werden, die gleichzeitig aus dem Motiv des Dolmetschens gespeist sind (2.4). Abschließend wird die Dolmetscherfigur genauer in den Fokus genommen und es wird aufgezeigt, inwiefern sie eine genuine Figur der Übersetzung ist, die durch eine zwischen Orten, Zeiten und Diskursen schwebende Subjektivität gekennzeichnet ist (2.5).<sup>384</sup>

## 2.1 Der Roman als lustvolles Spiel mit der babylonischen Sprachverwirrung

*Between* macht es dem Leser im Vergleich zu "Simultan" schwerer, das Erzählte und insbesondere die Figuren beim Lesen zu rekonstruieren. Ein *reading for the plot*, eine Lektüre, die allem voran auf das Erfassen der erzählten Geschichte ausgerichtet ist, wird gestört, indem der Text immer wieder die Aufmerksamkeit auf seine eigene Textualität lenkt und sich die Signifikanten wie eine Barriere vor die Erfassung des Erzählten schieben. Das Erzählte selbst unterliegt dabei einer Verschiebungsbewegung, indem Verbindungen weniger auf der kausal-logischen oder chronologischen Ebene des Erzählten und mehr auf der materiellen Ebene der Schriftzeichen

---

<sup>381</sup> Vgl. etwa Brooke-Roses Aussagen dazu im Gespräch mit Lawrence (Lawrence: *Techniques for Living*, S. 209) und mit Friedman/Fuchs (Friedman/Fuchs: *Conversation*, S. 31).

<sup>382</sup> Vgl. Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 23.

<sup>383</sup> Barthes: *Lust am Text*, S. 12.

<sup>384</sup> Eine frühere Reflexionsstufe einiger Überlegungen dieses Kapitels, insbesondere der Abschnitte 2.2 bis 2.4, wurde schon veröffentlicht in Schopohl: (De-)Constructing translingual identity.



hergestellt werden, wodurch das Erzählte Brüchen und Sprüngen unterliegt. Der Leser kann nicht verhältnismäßig passiv dem *plot* folgen, sondern sieht sich einem Textgewebe gegenüber, das durch das Spiel der Signifikanten vielfache Bezüge eröffnet, die der Leser aktiv herstellen und ästhetisch genießen kann.

Der Roman *Between* kommt damit *avant la lettre* dem nahe, was Barthes 1970 als "das Schreibbare" ("le scriptible")<sup>385</sup> bezeichnet hat, und welches Brooke-Rose retrospektiv auf ihre experimentellen Romane bezieht:

I want what Barthes calls the writerly text as opposed to the readerly text – the readerly text is the consumer product, which can be flicked through. I'm not against that – to read on the train or in the bath – but where is the pleasure of reading if, in fact, you're just going to skip things such as description? [...] today people [...] read just for the plot, for the event, and they don't really want to know what the writer is doing. I think this is a tremendous loss. So what Barthes calls the writerly text is the text which the reader is writing with the writer – I want to share my writing with the reader. Of course, that means the reader has to wake up and see what I'm doing. All the writers of the postmodern movement are doing this; I'm not the only one.<sup>386</sup>

Das Schreibbare zielt darauf ab, "aus dem Leser nicht mehr einen Konsumenten, sondern einen Textproduzenten zu machen."<sup>387</sup> Dem Leser soll ermöglicht werden, "selber zu spielen und den Zauber des Signifikanten, die Wollust des Schreibens ganz wahrzunehmen".<sup>388</sup> Vom Ideal des Schreibbaren setzt Barthes "das Lesbare" ("le lisible")<sup>389</sup> ab als "das, was gelesen, aber nicht geschrieben werden kann" und dem gegenüber dem Leser "nur die armselige Freiheit [bleibt], den Text entweder anzunehmen oder ihn zu verwerfen"<sup>390</sup>. Das Schreibbare, das auch unter der Bezeichnung des "Pluralen" ("pluriel")<sup>391</sup> figuriert, beschreibt Barthes weiter:

In diesem idealen Text sind die Beziehungen im Textgewebe so vielfältig und treten so zueinander ins Spiel, daß keine von ihnen alle anderen abdecken könnte. Dieser Text ist eine Galaxie von Signifikanten und nicht Struktur von Signifikaten. Er hat keinen Anfang, ist umkehrbar. Man gelangt zu ihm durch mehrere Zugänge, von denen keiner mit Sicherheit zum Hauptzugang gemacht werden könnte. Er setzt Codes in Bewegung, deren Profil man *aus dem Auge* verliert, sie sind nicht unterscheidbar (der Sinn wird dabei niemals einem Entscheidungsprinzip untergeordnet, außer einem Würfelwurf).<sup>392</sup>

---

<sup>385</sup> Barthes: S/Z (dt), S. 8. Frz. Barthes: S/Z (fr), S. 10.

<sup>386</sup> Brooke-Rose in Friedman/Fuchs: Conversation, S. 35. Lawrence sieht in *Between* "a prime example of the scandalous, 'writerly' text hypothesized by Barthes in S/Z (1970)" (Lawrence: Floating on a Pinpoint, S. 76). Canepari-Labib sieht *Between* als "fine example" (Canepari-Labib: Word Worlds, S. 212) des pluralen, schreibbaren Textes, dessen Merkmale sie allgemein für Brooke-Roses experimentelle Romane in Anschlag bringt (vgl. ebd., S. 140–144). Im Anschluss an Canepari-Labib schreibt auch Frank Barthes' Textbegriff einen bedeutenden Einfluss auf Christine Brooke-Rose zu (vgl. Frank: Erneuerung des Romans, S. 44–45).

<sup>387</sup> Barthes: S/Z (dt), S. 8. Frz. Barthes: S/Z (fr), S. 10: "de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte."

<sup>388</sup> Barthes: S/Z (dt), S. 8. Frz. Barthes: S/Z (fr), S. 10: "jouer lui-même, [...] accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture".

<sup>389</sup> Barthes: S/Z (dt), S. 8. Frz. Barthes: S/Z (fr), S. 10.

<sup>390</sup> Beide Barthes: S/Z (dt), S. 8. Frz. Barthes: S/Z (fr), S. 10: "ce qui peut être lu, mais non écrit" und "il ne lui reste plus [...] que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte".

<sup>391</sup> Barthes: S/Z (dt), S. 9. Frz. Barthes: S/Z (fr), S. 11.

<sup>392</sup> Barthes: S/Z (dt), S. 9–10. Frz. Barthes: S/Z (fr), S. 12: "Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être

Wie aus dieser visionären Beschreibung hervorgeht, ist das Plurale oder das Schreibbare ein Ideal, eine Art Grenzwert, kein Realisiertes: "der schreibbare Text ist kein Gegenstand, man wird ihn kaum in einem Buchladen finden."<sup>393</sup> Die "lesbaren Texte" als "die große Masse unserer Literatur" können allerdings differenziert werden durch die "*Auslegung*", d.h. durch ein "[A]bschätzen, aus welchem Pluralem er [der lesbare Text] gebildet ist."<sup>394</sup>

In der Tat kommt *Between* einem pluralen, schreibbaren Text nahe, der vom Leser nicht mit ausschließlichem Interesse am *plot* konsumiert werden kann, sondern der den Leser in die Position des Schreibers und – wie ich im Folgenden ausführen werde – darüber hinaus in die des Übersetzers rückt. Der Leser wird sich dabei der Übersetzungsleistung, die er beim Lesen vornimmt, bewusst und er muss diese aktiv vollbringen, um in dem Netz von Schriftzeichen Sinn herzustellen. Seine Aktivität richtet sich nicht darauf, dem verwirrenden *discours* eine glatte *histoire* zu 'entnehmen', sondern er wird immer wieder auf diese seine eigene Lese- und/oder Übersetzungsleistung und auf die Funktionsweise von Sprache und erzählender Literatur zurückverwiesen.

Pluralität wird in *Between* zu einem großen Teil durch Figuren der Übersetzung erzeugt. Die Hauptfigur der Dolmetscherin erscheint als eine Figur der Übersetzung, indem sie als Subjekt nur in der und durch die Übersetzung anderer Diskurse sichtbar wird und zustande kommt. Der gesamte Text schreibt sich selbst in einer Bewegung der Übersetzung, indem Fragmente in Variation wiederholt und übersetzt werden und dabei die Dolmetscherin sowie der Leser in Ort und Zeit versetzt werden. Durch (Fehl-)Übersetzungen werden in diesem vielsprachigen Text Assoziationsketten geknüpft, die den Text, das erzählte Geschehen und die Darstellung der Figur in Bewegung halten und als offene, plurale Konstrukte erscheinen lassen. Ich analysiere die Pluralität von *Between* im Folgenden als lustvolles Spiel mit der babylonischen Sprachverwirrung. Die dem zugrunde liegende Lektürehaltung der Anerkennung der Komplexität des Texts beschreibt Roland Barthes in Rückgriff auf den Mythos von Babel zu Beginn von *Die Lust am Text*:

Der alte biblische Mythos kehrt sich dann um, die Verwirrung der Sprachen ist keine Strafe mehr, das Subjekt gelangt zur Wollust durch das Zusammenleben der Sprachweisen, *die Seite an Seite arbeiten*: Der Text der Lust, das ist das glückliche Babel.<sup>395</sup>

---

à coup sûr déclarée principale; les codes qu'il mobilise se profilent à *perte de vue*, ils sont indécidables (le sens n'y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par coup de dés) [...]."

<sup>393</sup> Barthes: S/Z (dt), S. 9. Frz. Barthes: S/Z (fr), S. 11: "le texte scriptible n'est pas une chose, on le trouvera mal en librairie."

<sup>394</sup> Alle Barthes: S/Z (dt), S. 9. Frz. Barthes: S/Z (fr), S. 11: "[...] les textes lisibles [...] forment la masse énorme de notre littérature. [...] *l'interprétation* [...] c'est [...] apprécier de quelle pluriel il [le texte lisible] est fait".

<sup>395</sup> Barthes: *Lust am Text*, S. 12. Frz. Barthes/Ossola: *Plaisir du texte*, S. 10: "Alors le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte*: le texte de plaisir, c'est Babel heureuse." Ebenfalls zitiert in Rubin Suleiman: *Living Between*, S. 98 und Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 212. Letztere liest den Roman als frühe Erschaffung eines "text of pleasure" und geht ebenfalls auf die Erforderlichkeit einer solchen Lesehaltung ein (vgl. ebd., S. 213–214).

Barthes betont beim Textbegriff, indem er auf dessen Bedeutung als "GEWEBE" ("*Tissu*")<sup>396</sup> zurückgreift, "die generative Vorstellung, daß sich der Text durch ein ständiges Verflechten selbst verfertigt und bearbeitet"<sup>397</sup>. Genau so funktioniert *Between*: der Text entsteht, indem er sich durch Assoziationsketten und Bezüge nach vorne und hinten selbst verflechtet und weiterproduziert – in einer unaufhörlichen Bewegung der Übersetzung. Wie Ottmar Ette in seinem Kommentar zu *Le plaisir du texte* betont, verleiht Barthes dieser poststrukturalistischen, offenen Textualitätsauffassung, die auch von anderen prominenten Theoretikern wie Julia Kristeva oder Jacques Derrida vertreten werden, eine besonders "lustvoll lebendige Strukturierung"<sup>398</sup>. Auch diese Lebendigkeit ist in *Between* zu finden, wenn die Sprachen immer wieder personifiziert werden: Sie lieben sich gegenseitig, ziehen sich an und gehen miteinander immer wieder neue Verbindungen ein.<sup>399</sup> Der Text von *Between* ist weniger, wie in der traditionsreichen Metapher, ein organisiertes Gewebe mit Kett- und Schussfäden, die ein bestimmtes Muster bilden, sondern mehr, wie bei Barthes, ein Netz,<sup>400</sup> das eine Vielzahl von Knotenpunkten aufweist, die vielfältige Verbindungen ermöglichen. Diese Verbindungen kommen in *Between* größtenteils im Modus der Übersetzung zustande – an einem Knotenpunkt wechselt die Sprache oder der Diskurs, der Sprecher, der Kontext, es findet, wie bei der Übersetzung, eine Grenzüberschreitung und eine Sinnverschiebung statt.

Barthes fährt fort: "in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf, einer Spinne gleich, die in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge."<sup>401</sup> Zielt Barthes hier vor allem auf das literaturtheoretische Anliegen, eine textzentrierte gegen eine subjektzentrierte Literaturlauffassung zu setzen, in der die Konstruktion und Interpretation des Textes vom Subjekt des Autors gelöst und auf die Textualität selbst sowie die Konstruktionsleistung des Lesers übertragen wird,<sup>402</sup> so kann die Auflösung des Subjekts in *Between* auch für die Figur der Dolmetscherin geltend gemacht werden. Die Dolmetscherin löst sich gleichzeitig in den von

<sup>396</sup> Dt. Barthes: Lust am Text, S. 80. Frz. Barthes/Ossola: Plaisir du texte, S. 100. Genauer beschreibt Barthes den erforderlichen Lektüremodus am Ende der Textfigur Seiten/Bords (vgl. Barthes: Lust am Text, S. 21–22; frz. Barthes/Ossola: Plaisir du texte, S. 22–24), wo er eine dem *reading for the plot* entsprechende Haltung, die an der "Entblätterung der Wahrheiten" ("l'effeuillement des vérités") interessiert ist, einer dem modernen Text angemessenen Haltung mit Interesse am "Blätterwerk der Signifianz" ("le feuilleté de la signifiance") (beide Barthes: Lust am Text, S. 21; frz. Barthes/Ossola: Plaisir du texte, S. 23) gegenüberstellt.

<sup>397</sup> Barthes: Lust am Text, S. 80. Frz. Barthes/Ossola: Plaisir du texte, S. 101: "l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel".

<sup>398</sup> Ette: Kommentar zu Die Lust am Text, S. 118.

<sup>399</sup> Vgl. etwa BET 447: "As if languages loved each other behind their own façades, [...]. As if words fraternised silently beneath the syntax [...]."

<sup>400</sup> Vgl. Barthes: Lust am Text, S. 80. Frz. Barthes/Ossola: Plaisir du texte, S. 101.

<sup>401</sup> Barthes: Lust am Text, S. 801. Frz. Barthes/Ossola: Plaisir du texte, S. 100–101: "dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile".

<sup>402</sup> Wie er dies prominent in seinem Aufsatz zum *Tod des Autors* von 1968 formulierte (vgl. Barthes: Tod des Autors; frz. Barthes: La mort de l'auteur). Vor der französischen Veröffentlichung erschien Barthes' Aufsatz 1967 in der amerikanischen Zeitschrift *Aspen* (Barthes: Death of the Author). Es ist zu vermuten, dass Brooke-Rose diese Ausgabe kannte, da *Between* mindestens eine deutliche Anspielung auf Barthes' Text enthält (vgl. 2.5). Für das Auffinden dieser Zeitschriftenausgabe und weitere Unterstützung bei der intertextuellen Schatzsuche danke ich Brigitte Rath.

ihr zustande gebrachten Übersetzungen auf, sowohl auf der Handlungsebene, wo sie als reiner Transmitter<sup>403</sup> für die Ideen anderer gezeichnet wird, als auch auf Verfahrensebene, wo sie nicht als den Assoziationsketten vorgängiges Subjekt erscheint, sondern in diesen zerfließt. Oder, umgekehrt und konstruktiv gewendet: die Figur der Dolmetscherin entsteht erst und immer wieder neu in den vielfältigen Bezügen der Diskurspartikel und Stimmen, die in ihrem Bewusstsein weiterprozessiert und in immer neue Sinnbezüge gestellt werden, die in der jeweiligen Lektüre aktualisiert und übersetzt werden.

Einige dieser Verfahren können im *close-reading* einer exemplarischen Passage aufgezeigt werden:

The stewardess in navy blue comes down the aisle, carrying a tray of drinks and a small Schweppes. The menu goes all the way to Santiago. Oslo – Prague, airborne one hour and ten minutes: smørrebrød Scandinave, café. Prague – Geneva, airborne one hour: jus de fruit. Geneva – Lisbon, airborne two hours: oeuf froid italienne, coq-au-vin, pommes parisiennes, charlotte russe, café. Lisbon – Monrovia, airborne four hours and twenty minutes: smørrebrød, délice de tartine à la S.A.S., café. Monrovia – Rio de Janeiro, quartiers de pamplemousse, omelette au bacon, Rio de Janeiro – São Paolo, São Paolo – Montevideo, Montevideo – Buenos Aires, Buenos Aires – Santiago but the menu has no personal significance beyond the oeuf froid italienne the coq-au-vin the charlotte russe café and the small bottle of scuse-plisse as the dark Viennese leans right across from the left to photograph the Alps in the pink glow of bitteschön, travel-talk ensuing half masked by air and other such conditioning to prevent any true exchange of thoughts when rhetoric flows into the ear through the earphones in French and down at once out of the mouth into the mouthpiece in simultaneous German. Out of the mouths of babes the Frenchman says with eloquent gestures, la vérité, la justice, l'humanité. The words prevent any true EXCHANGE caught in the late afternoon sun that stripes the airport hall between the slats of the venetian blinds on the vast wall of glass beyond which the planes wait, move slowly off, rise suddenly and vanish or come in out of the blue over the unseen lake somewhere to the right of the distant mountains. (BET 399–400)

Gegen eine Lektüre, die ihre Aufmerksamkeit auf den *plot* richtet, arbeitet die höchst artifizielle Struktur des Textes mit ihrer starken Betonung der Signifikantenebene. Der Text besteht zu weiten Teilen aus sich wiederholenden Fragmenten, die in Variationen und immer neuen Kombinationen wiederkehren und durch verschiedene Leitmotive wie durch bunte Fäden verbunden werden. In diesem Textausschnitt sind das die Nennung der Flugrouten und der Speisefolgen, die Wortfolgen "no personal significance" und "travel-talk ensuing", die Dolmetschpassage: "into the ear through the earphones...", die Formel "la vérité..." und natürlich das Wort "between". Direkt wiederholt wird innerhalb der Passage das Fragment "prevent any true exchange", wobei bei der Wiederholung die Sprache eine performative Qualität erhält, indem allein durch die Typographie aus dem Wort "exchange" der Gedankenwiedergabe das Schild "EXCHANGE" einer Wechselstube am Flughafen wird, das in der Nachmittagssonne aufscheint. Das Wort *exchange* nimmt hier in dem, was es tut, das wörtlich, wovon es spricht: Wechsel und Austausch. Die Wiederholung von "prevent any true exchange" kann als Übersetzung gelesen werden: Bei der ersten Nennung bezieht sich die Aussage auf den *small-talk* der Flugreisenden, bei dem kein

---

<sup>403</sup> Vgl. zum "neutralised transmitter" (etwa BET 414) Punkt 2.3.

echter Austausch stattfindet; bei der zweiten Nennung wird der gleiche Satz übersetzt in den Kontext der Konferenzen, bei denen ebenfalls kein wirklicher Austausch stattfindet. Wie bei der Übersetzung erhält die gleiche Formulierung durch die Versetzung in einen neuen Kontext also eine Sinnverschiebung – d.h. übersetzungstheoretisch betrachtet: Selbst die 'perfekteste', d.h. wortnaheste Übersetzung wird, allein durch den Kontextwechsel, immer eine Sinnverschiebung mit sich bringen. Durch den Kontextwechsel und dann die Doppelbedeutung, die "EXCHANGE" aufgrund der Typographie bekommt, ist es gleichzeitig das Scharnier einer lokalen Transposition, Übersetzung vom Flugzeug zur Konferenz und zurück auf den Flughafen. Durch diese Struktur, unterstützt von der innovativen Syntax, produziert der Text sich über metonymische Verschiebungen<sup>404</sup> selbst – und lässt genau auf diese Art und Weise erst die Figur der Dolmetscherin innerhalb seines Gewebes durch die Performativität der Signifikanten entstehen: Sie ist es nämlich, die im obigen Zitat dolmetscht (von "rhetoric flows" bis "simultaneous German"). Das Zitat stammt von der vierten Seite des Romans und bis dahin kann der Leser viele Informationen noch kaum zuordnen; durch die Wiederholungsstruktur wird aber nach und nach deutlich, dass etwa diese Beschreibung des Dolmetschens vom Französischen ins Deutsche auf die Hauptfigur der Dolmetscherin verweist. Nach und nach werden weitere Zuschreibungen an die Figur der Dolmetscherin möglich, wobei Unklarheiten und Widersprüchlichkeiten das Bild der Figuren immer wieder brechen und in Bewegung versetzen (vgl. 2.5).

*Between* zeichnet sich des Weiteren durch einen hohen Grad an Mehrsprachigkeit aus. Die Verwendung der Mehrsprachigkeit ist gekennzeichnet durch ständige Wechsel und Verschiebungen, die die Sprachgrenzen einerseits hervortreten lassen und andererseits verwischen. Wie im obigen Zitat zu sehen ist, dominiert Englisch als Hauptsprache, aber der Gesamtanteil fremdsprachiger Passagen wie auch die Sprachenvielfalt ist wesentlich höher als dies in Bachmanns Erzählung "Simultan" mit der Hauptsprache Deutsch der Fall ist. Anderssprachige Ausdrücke, Floskeln oder ganze Passagen verweisen auf die Mehrsprachigkeit der erzählten Welt, wie im Textbeispiel etwa die französischsprachigen Speisekarten im Flugzeug oder die deutschsprachige Erwiderung "bitteschön" an den Mitreisenden aus Wien. Die Verwendung bestimmter Sprachen weist also oft auf die lokale Verortung oder den Sprecher hin; durch den schnellen Wechsel und die Sprachmischung wird diese Verortung aber andererseits wieder verdunkelt und die Grenzen zwischen Erinnerungen, Gedanken, Äußerungen und Wahrnehmungen verwischt. Ein Beispiel für eine Hybridisierung mehrerer Sprachen, die vom Leser erst zu entschlüsseln ist, ist im obigen Textbeispiel der Ausdruck "scuse-plisse". Für das an die diese Passage dominierenden französischsprachigen kulinarischen Begriffe gewöhnte Auge (des nicht-französischsprachigen Lesers) sieht es zunächst wie ein weiterer solcher französischer Ausdruck aus, bevor es im Nachhinein

---

<sup>404</sup> Vgl. Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 206, die von "relations of contiguity" spricht.

durch die Beschreibung des sich herüberlehnenden Wieners als dessen mit deutschem Akzent ausgesprochenes englisches "excuse[-me] please" erkannt wird. Hier suggeriert die Schriftlichkeit des Erzähltextes eine andere Lesart als die durch (tatsächliches oder innerliches) Vorlesen hervorgebrachte Lautlichkeit des Ausdrucks. Im Raum der Übersetzung, den der Text durch seine Bewegung zwischen den Sprachen Englisch, Französisch und Deutsch schafft, entsteht durch das Spiel mit Schriftlichkeit und Mündlichkeit in "scuse-plisse" ein Kunstwort, das zwischen Französisch (Schriftbild), Englisch (Bedeutung) und Deutsch (Akzent) oszilliert.

Hier kann Michail M. Bachtins Konzept der Hybridisierung von Sprachen im Roman herangezogen werden. Dieses wurde im Rahmen seiner Theorie des dialogisch-polyphonen Romans entwickelt, auf die im Kapitel zu "Simultan" eingegangen worden ist (vgl. 1.1).<sup>405</sup> *Between* ist, wie zu zeigen sein wird, mehr noch als "Simultan" ein polyphoner, heteroglotter Text, der verschiedene Stimmen und Sprachen dialogisiert und so Formen des "verbalen Welterkennens"<sup>406</sup> reflektiert und neu entwirft.<sup>407</sup> Bachtin nimmt bei seinen Überlegungen zur Darstellung von Sprache(n) im Roman eine Unterscheidung in "1. Hybridisierung, 2. dialogisierte Wechselbeziehung der Sprachen und 3. reine Dialoge"<sup>408</sup> vor, betont jedoch gleichzeitig die theoretische Natur dieser Differenzierung, da sich die verschiedenen Formen "untrennbar zum einheitlichen künstlerischen Gewebe"<sup>409</sup> verknüpfen. Diese Kategorisierung kann dennoch helfen, Formen von Mehrsprachigkeit in *Between* zu differenzieren. Erstens: Die Hybridisierung im engeren Sinne als "die Vermischung zweier sozialer Sprachen innerhalb einer einzigen Äußerung, das Aufeinandertreffen zweier verschiedener [...] sprachlicher Bewußtseine in der Arena dieser Äußerung"<sup>410</sup> findet sich etwa im obigen Beispiel "scuse-plisse" (BET 399). Bachtins Ansatz, der vor allem auf soziale und historische Varianten innerhalb einer natürlichen Sprache abzielt, wird dabei ausgedehnt auf die Vermischung verschiedener natürlicher Sprachen, im vorliegenden Fall Englisch, Französisch und Deutsch. In *Between* werden aber auch Hybridisierungen von sozialen Sprachvarietäten vorgenommen, insbesondere von den technischen Jargons der Konferenzreden mit der Alltagssprache der Romanfiguren. Zweitens: Deutlich ist in *Between* die wechselseitige Beleuchtung der unterschiedlichen (natürlichen und sozialen) Sprachen, sei es mit stilisierendem, d.h. produktiv abbildendem, oder parodierendem, d.h. entlarvend-zerstörendem, Impetus.<sup>411</sup> Die im obigen Zitat im

---

<sup>405</sup> Vgl. Bachtin: Wort im Roman, insb. S. 244–251.

<sup>406</sup> Ebd., S. 246.

<sup>407</sup> Auch Canepari-Labib und Birch sprechen den experimentellen Romanen von Brooke-Rose dialogisch-heteroglotten Charakter im Sinne Bachtins zu (vgl. Canepari-Labib: Word Worlds, S. 30 und Birch: Christine Brooke-Rose, S. 10–12). Birch weist außerdem auf die Bachtin-Bezüge in Brooke-Roses theoretischen Arbeiten hin, die dessen großen Einfluss auf ihre Auffassung des Romans als Genre belegen, wenn auch erst ab den späten 1960er Jahren (vgl. ebd., S. 10–11).

<sup>408</sup> Bachtin: Wort im Roman, S. 244.

<sup>409</sup> Ebd.

<sup>410</sup> Ebd.

<sup>411</sup> Vgl. zu dieser Unterscheidung ebd., insb. S. 249.

Fragment der Konferenzrede genannten Ideale von Wahrheit, Gerechtigkeit und Humanität etwa werden als leere Rhetorik entlarvt, indem sie an die Stelle der Übersetzung des vorhergehenden Idioms "Out of the mouths of babes" (BET 399) treten: statt "la vérité sort de la bouche des enfants" wird übersetzt "la vérité, la justice, l'humanité" (BET 399). Das als Original gesetzte Sprichwort "Kindermund tut Wahrheit kund" degradiert die humanistischen Ideale zu einem Sprichwort.<sup>412</sup> Im weiteren Verlauf des Textes werden sie außerdem mit dem später auftauchenden Schild "TUTUNGERIE" (BET 404) eines rumänischen Tabakladens verbunden und so zu einem Nonsense-Slogan hybridisiert: "la Vérité, la Justice, l'Humanité et la Tutungerie" (BET 407).<sup>413</sup> Die parodistische Stilisierung der mit "eloquent gestures" (BET 399) gehaltenen Konferenzrede aus dem obigen Zitat geht durch die Verbindung mit dem Ladenschild in eine Hybridisierung über, was die von Bachtin eingeräumten fließenden Grenzen zwischen den hier theoretisch getrennten Verfahren illustriert.<sup>414</sup> Brooke-Rose selbst hat diese Technik in dem der Metapher der Hybridisierung nahe kommenden Bild des Aufpfropfens als "grafting together, or onto each other, of all these different discourses"<sup>415</sup> bezeichnet. Drittens: Der "Dialog von Sprachen"<sup>416</sup>, den Bachtin nicht mit "den sujethaft-pragmatischen Dialogen der handelnden Personen"<sup>417</sup> verwechselt wissen will, durchzieht in der Nebeneinanderstellung der unterschiedlichen natürlichen Sprachen, zum Beispiel der obsessiven Zitierung der mehrsprachigen Etiketten auf Wasserflaschen oder Hinweiszetteln in Hotelbadezimmern, sowie der Collage der unterschiedlichen technischen Jargons der Konferenzreden und deren Gegenüberstellung mit der Alltagssprache der Figuren, den gesamten Roman. Diese dialogische Gegenüberstellung "signalisiert die Grenzen der Sprache, verleiht ein Gespür für diese Grenzen, läßt die plastischen Formen der

<sup>412</sup> Hinzu kommt, dass das englische Sprichwort selbst schon ein Bibel-Zitat (Matt 21:16, in The Holy Bible, King James Version) ist, das sich zum Idiom entwickelt hat.

<sup>413</sup> Der Prozess der Hybridisierung wird vorgeführt, indem vor der vollen Ausformulierung des Slogans als Zwischenstufe zunächst die Verbindung der Erinnerung an die Konferenzrede mit der Wahrnehmung des Ladenschildes stattfindet: "Out of the mouths of babes the Frenchman says with eloquent gestures on the dais beyond the interpreters' glass booth, la Vérité, la Justice, l'Humanité, Tutungerie in blue beyond the glass between the red black and white patterned curtains and below on the shop window Debit a tutun." (BET 405) Der Slogan erscheint in Abwandlungen erneut als "l'humanité la justice l'épidémie" (BET 476), "La littérature, l'humanité, la justice, l'épidémie" (479), "humanity fraternity liberty tutungerie" (BET 479), "humanity, fraternity, tutungerie" (BET 500) und schließlich wieder als "la vérité, l'humanité, la justice, et la tutungerie" (BET 572).

<sup>414</sup> Vgl. Bachtin: Wort im Roman, S. 248.

<sup>415</sup> Zit. n. Birch: Christine Brooke-Rose, S. 4. Diese Möglichkeit beschreibt Derrida theoretisch als Grundeigenschaft von Schrift: "[A]ufgrund seiner wesentlichen Iterierbarkeit kann man ein schriftliches Syntagma aus der Verkettung, in der es gegeben oder eingefaßt ist, immer herauslösen, ohne daß ihm dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens, wenn nicht eben alle Möglichkeiten von 'Kommunikation', verlorengehen. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder ihnen *aufpfropft*. Kein Kontext kann es einschließen." (Derrida: Signatur Ereignis Kontext, S. 300) Frz.: "[E]n raison de son itérabilité essentielle, on peut toujours prélever un syntagme écrit hors de l'enchaînement dans lequel il est pris ou donné, sans lui faire perdre toute possibilité de fonctionnement, sinon toute possibilité de 'communication', précisément. On peut éventuellement lui en reconnaître d'autres en l'inscrivant ou en le *greffant* dans d'autres chaînes. Aucun contexte ne peut se clore sur lui." (Derrida: signature événement contexte, S. 377)

<sup>416</sup> Bachtin: Wort im Roman, S. 249.

<sup>417</sup> Ebd., S. 250.

Sprache ertasten."<sup>418</sup> Für *Between* heißt das konkret, dass sie die Vielsprachigkeit der Welt erfahrbar macht und Unterschiede und Begrenztheiten verschiedener sprachlicher Zugänge zur Welt aufzeigt. Durch die Gegenüberstellung und das Ineinanderfließen verschiedener Sprachen und Diskurse führt Brooke-Rose einen epistemologischen Relativismus vor, die Überzeugung, dass keiner der unterschiedlichen Zugänge einen Absolutheitsanspruch erheben kann; außerdem wird deutlich, dass Sprache kein geschlossenes System zur Abbildung vorher feststehender Sinneinheiten ist, sondern jede Sprache in ihrer Tätigkeit Sinn erst und auf verschiedene Weise produziert und dieser in der Übersetzung von einer Sprache zur anderen disloziert wird.

In folgendem Beispiel finden sich die mehrsprachigen Hinweise im Hotelbadezimmer, gegen die dann die Gedanken der Dolmetscherin und die Aufforderung einer Stewardess geschnitten werden:

Služi za brisanje. Za skidanje šminke. Für Rasierklingen. Zum Abschminken. Pour le rasoir. Pour le démaquillage. For the razor. To remove your make-up.

Molimo Vas ne upotrebljavajte ručnik. Bitte kein Handtuch benützen. Ever at all? Prière de ne pas se servir de l'essuie-main. Please weave no circle round him thrice and kindly do not leave your seats until the aircraft comes to a standstill. (BET 410)

In der Hinterfragung des Hinweises, kein Handtuch zu benützen ("Ever at all?") wird zum einen deutlich, dass die Übersetzungen einen komischen Effekt der Sinnverschiebung bewirken, indem sie die Hinweise in der Umformulierung uminterpretierbar machen. Die eigentlich harmlosen Hinweise werden außerdem als Akte der Disziplinierung deutlich, die jede Lebenslage durchziehen, so auch die das Zitat abschließende Durchsage im Flugzeug. Diese Disziplinierungsakte werden einerseits offengelegt und in der skeptischen Bemerkung "Ever at all?" hinterfragt, andererseits wird deutlich, dass die Dolmetscherin ihrerseits auch solche Akte vornimmt: Der, in der Anleihe der Formulierung bei Samuel T. Coleridges "Kubla Khan" seinerseits intertextuelle Gedankengang "Please weave no circle round him thrice",<sup>419</sup> kann als Bezug auf die Sorge der Dolmetscherin vor Affären ihres Ehemanns mit Frauen, die er als Dolmetscher auf seinen Konferenztouren kennenlernt, gelesen werden. Damit wird im "Dialog von Sprachen"<sup>420</sup> an dieser Stelle deutlich, inwiefern der Versuch der Disziplinierung, der Kolonisierung ein alle Bereiche durchziehender sprachlicher Akt ist – dem nicht entkommen werden, der aber reflektiert werden kann.

Die spielerische, lustvolle Hybridisierung der Sprachen und die selbstreflexive Verknüpfung der Verfahrensebene mit der thematischen Ebene wird besonders an folgender Stelle deutlich, die als Dialog zwischen ihrem späteren Ehemann, einem Engländer (erste und dritte Replik) mit der Dolmetscherin (zweite Replik) beginnt, in Gedankenwiedergabe übergeht und in der abschließenden Frage wieder direkte Rede der Dolmetscherin ist:

---

<sup>418</sup> Ebd., S. 249.

<sup>419</sup> Vgl. Coleridge: *Kubla Khan*, V. 51, S. 58: "Weave a circle round him thrice".

<sup>420</sup> Bachtin: *Wort im Roman*, S. 249.



- Man denkt in Deutsch wann man in Deutschland lebt.
- Auf Deutsch darling.
- Und since man spricht sehr little Deutsch unlike my clever sweet half born and bred on Pumpernickel, man denkt in eine kind of erronish Deutsch das springt zu life feel besser than echt Deutsch. Und even wenn man thinks AUF Deutsch wann man in Deutschland lives, then acquires it a broken up quality, die hat der charm of my clever sweet, meine deutsche mädchen-goddess, the gestures and the actions all postponed while first die Dinge und die Personen kommen. As if languages loved each other behind their own façades, despite alles was man denkt darüber davon dazu. As if words fraternised silently beneath the syntax, finding each other funny and delicious in a Misch-Masch of tender fornication, inside the bombed out hallowed structures and the rigid steel glass modern edifices of the brain. Du, do you love me? (BET 447)

Bis auf den ersten, ganz deutschen Satz, der allerdings grammatikalisch fehlerhaft und somit als von dem nicht-muttersprachlichen englischen Gesprächspartner gesprochen gekennzeichnet ist – und daher auch eine Art Hybride –, werden im weiteren Verlauf Deutsch und Englisch jeweils innerhalb eines Satzes, einer Äußerung vermischt. Diese nahtlose Kombination von deutschen und englischen Wörtern innerhalb eines jeweils vollständigen syntaktischen Gefüges vermittelt den Eindruck eines Gleitens zwischen den Sprachen. Der Sinn dieser Sprachenmischung geht in der durchaus vorhandenen referentiellen Funktion als Darstellung eines mehrsprachigen Dialogs der Dolmetscherin und ihres Partners und dessen fehlerhaftem, mit englischem Akzent ausgesprochenen Deutsch sowie des Sprachenwirrwarrs in den Gedanken der Dolmetscherin nicht auf. Was stattfindet, ist ein darüber hinausgehendes Aufbrechen der Sprachgrenzen und eine damit einhergehende Destabilisierung und Multiplikation von Sinn. Ähnlich wie im obigen Beispiel des "scuse-plisse" (BET 300) schafft Brooke-Rose hier mittels der Diskrepanz zwischen Laut- und Schriftbild eine Hybridisierung der zwei Sprachen auf Ebene eines einzelnen Wortes. Liest man folgende Ausdrücke als mit englischem Akzent gesprochene deutsche Wörter, so steht "erronish", von Englisch *erroneous* (falsch, irrig), für Deutsch 'ironisch' und "feel", auf Englisch 'fühlen', für Deutsch 'viel'. Beide Wörter werden zu Polysemen, die die deutschen und englischen Bedeutungen gleichzeitig in sich tragen.

Durch die Deplatzierung von Sinn erhält Sprache, wie der männliche Gesprächspartner sagt, "a broken up quality", wobei letzteres über die thematische Bedeutung der Sprachentfremdung der Protagonisten hinaus eine sprachphilosophische Bedeutung erhält: Die Grenzen zwischen den Sprachen werden verflüssigt, es wird in Frage gestellt, was z.B. "echt Deutsch" ist – eine Ideologie von Originalität und Sprachreinheit wird hinterfragt. Oder, wie Stockhammer in seinem Aufsatz zum Schon-Übersetzten feststellt: "Das Ideal vollständiger Sprachreinheit ist so wenig einzulösen wie dasjenige eines reinen Volkes."<sup>421</sup> Diese Interpretation wird unterstützt, wenn man "echt Deutsch" (BET 447) als intertextuellen Verweis auf den zwölften Vers in T.S.

---

<sup>421</sup> Stockhammer: Das Schon-Übersetzte, S. 269.

Eliots "The Waste Land" liest, wo eine Litauerin von sich sagt, sie sei "echt deutsch".<sup>422</sup> In *Between* geschieht somit das, was Stockhammer in Bezug auf ebendiesen Vers und dessen Umgebung in Eliots Gedicht erläutert:

Mehrstimmigkeit und Mehrsprachigkeit überlagern einander, ohne daß die Zahl der Sprachen mit der Zahl der Stimmen zur Deckung kommt. In diesem Babel in zweiter Potenz gehen die Grenzen der Sprachen mitten durch die beteiligten Sprecher. Das Gedicht verantwortet seine sprachige Gestalt allein, ohne Rekurs auf eine in ihm abgebildete Sprachsituation.<sup>423</sup>

Darüber hinaus zeichnet sich *Between* aber auch noch durch den "spezifische[n] Typ von Mehrsprachigkeit"<sup>424</sup> aus, den Stockhammer in Anschluss an Derrida anhand des Satzes "And he war" aus Joyces *Finnegans Wake* erläutert.<sup>425</sup> So wie das Wort "war" im Satz aus dem Roman von Joyce weisen auch die oben zitierten Wörter "erronish" und "feel" (BET 447) die "spezifische Polysemie" auf, dass sie "auf zwei verschiedene Sprachen, Englisch und Deutsch, zu beziehen"<sup>426</sup> sind:

Es handelt sich dabei um ein Babel in dritter Potenz, weil sich die verschiedenen Sprachen nicht nur nicht auf verschiedene Sprecher (Babel in erster Potenz), sondern nicht einmal auf verschiedene Elemente einer Rede (Babel in zweiter Potenz [...]) verteilen, da vielmehr ein und dasselbe kleine Stück einer *parole* auf zwei *langues* zugleich zu beziehen ist.<sup>427</sup>

Was Stockhammer hier "Babel in dritter Potenz" nennt, entspricht in etwa dem, was ich oben in Anschluss an Bachtin als Hybridisierung im engeren Sinne bezeichnet habe.

Die Hybridisierung der Sprachen wird im obigen Zitat aus *Between* gleichzeitig metapoetisch als körperliche Vereinigung der Sprachen beschrieben: "As if languages loved each other behind their own façades [...]. As if words fraternised silently beneath the syntax, finding each other funny and delicious in a Misch-Masch of tender fornication [...]" (BET 447).<sup>428</sup> Die Verbindung zu Roland Barthes' Text der Lust drängt sich hier geradezu auf. Sie wird noch augenfälliger, wenn man bedenkt, dass Barthes nicht nur, wie die deutsche Übersetzung angibt, vom "Zusammenleben der Sprachweisen"<sup>429</sup>, sondern von der "cohabitation des langages"<sup>430</sup>, der Kohabitation oder dem Beischlaf der Sprachen spricht.<sup>431</sup> Auch Canepari-Labib sieht *Between* als "an early creation of the 'text of pleasure'"<sup>432</sup> und verweist auf die erotische Bildlichkeit der sich

---

<sup>422</sup> Eliot: *Waste Land*, S. 57, V. 12. Eine weitere mögliche Referenz auf "The Waste Land" ist die "beneficent spider" (BET 448; Eliot: *Waste Land*, S. 69, V. 407).

<sup>423</sup> Stockhammer: *Das Schon-Übersetzte*, S. 277.

<sup>424</sup> Ebd., S. 280.

<sup>425</sup> Vgl. ebd., S. 280–281.

<sup>426</sup> Ebd., S. 280.

<sup>427</sup> Ebd., S. 281.

<sup>428</sup> Darauf weisen auch, z.T. anhand anderer Textstellen, Little: *S(t)imulating Origins*, S. 71; Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 82; Rubin Suleiman: *Living Between*, S. 98 und Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 214–215 hin. Diese Motive werden durch den gesamten Roman hindurch mehrfach leitmotivisch wiederholt.

<sup>429</sup> Barthes: *Lust am Text*, S. 12.

<sup>430</sup> Barthes/Ossola: *Plaisir du texte*, S. 10.

<sup>431</sup> Auf diese Doppelbedeutung verweist Rubin Suleiman indirekt, indem sie von dem Barthes-Zitat die Verbindung zum surrealistischen Ideal der Dichtung als "words making love" und dann zur "as if languages loved each other"-Stelle in *Between* zieht (vgl. Rubin Suleiman: *Living Between*, S. 98).

<sup>432</sup> Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 213.

liebenden Sprachen.<sup>433</sup> Ihrer Interpretation dieser Passagen als Darstellung anarchischer Freiheit stimme ich allerdings nicht zu.<sup>434</sup> Hingegen betont in meiner Lesart das Motiv der sich liebenden Sprachen in den wiederkehrenden Vokabeln der "fraternisation" (Fraternisierung (mit dem Gegner)) und der "fornication" (Unzucht, außerehelicher Geschlechtsverkehr) ein Moment der Illegitimität. Fraternisierung wird an anderen Stellen im Roman über den historischen Kontext des Nachkriegsdeutschland (im obigen Zitat angedeutet in den "bombed out hallowed structures", BET 447) als unerlaubte Verbindung mit dem (ehemaligen) Gegner, konkret alliierter Armeeangehöriger mit deutschen Frauen<sup>435</sup> eingeführt. Vor diesem Hintergrund entlarvt die Bezeichnung der lustvollen Verbindung der Sprachen als Fraternisierung solche Freund-Feind-Konstruktionen und Grenzziehungen (selbst in der historischen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg) eben als Konstruktionen zum Aufbau oder der Erhaltung von Machtverteilungen, wie sie auch über Sprache durchgeführt werden. Mit den Konnotationen von Sexualität und Illegitimität der Sprachenverbindungen wird somit darauf hingewiesen, dass das lustvolle Spiel der Sprachen nicht in einem Vakuum stattfindet, sondern in einem Feld, in dem Begehrensstrukturen und Machtansprüche wirksam sind. Zusammen mit dem historischen Kontext, der den Zeitpunkt aufruft, zu dem aus Anlass der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse das Simultandolmetschen in großem Stil erfunden wurde,<sup>436</sup> verweist dies auf die prekäre Situation der Dolmetscher, die aufgrund ihrer (sprachlichen) Grenzüberschreitungen in einem politischen Kräftefeld prinzipiell verdächtig sind.

Die Fortsetzung der oben zitierten Passage verdeutlicht das Motiv der "fornication", denn es wird klar, dass hier nicht nur die Sprachen, sondern auch die Romanfiguren 'Unzucht' treiben – spätestens wenn der männliche Gesprächspartner erschöpft ausruft: "[...] for God's sake make us coffee we've had enough of fornication on this late Sunday morning. Tout de suite and the tooter the sweeter." (BET 448) Hier wird der französische Ausdruck "[t]out de suite" mit der Struktur des englischen Idioms *the sooner the better* unterlegt und produziert so die unsinnig-sinnvolle Mischform "the tooter the sweeter". Dieser idiomatisch gewordene Ausdruck fand sich

---

<sup>433</sup> Vgl. ebd., S. 214–215. Wie die von mir oben zitierte Textstelle des Dialogs zwischen der Dolmetscherin und ihrem späteren englischen Ehemann belegt, kommt diese Bildlichkeit allerdings nicht, wie von Canepari-Labib behauptet, insbesondere in Verbindung mit dem späteren Bewunderer der Dolmetscherin, dem Franzosen Bertrand, und der Anziehungskraft der französischen Muttersprache auf die Dolmetscherin vor, sondern durchzieht in Bezug auf unterschiedliche Sprachen und Sprachenkombinationen den gesamten Roman. Daher folge ich auch nicht Canepari-Labibs These, die Dolmetscherin verliere die "struggle for identity", wodurch sie den "war of languages" in sich selbst überwinde (ebd., S. 215).

<sup>434</sup> Vgl. ebd., S. 213. Canepari-Labib bezeichnet hier, im Anschluss an Barthes, "writing" als "the site where different languages come into play and where all authority is lost" (ebd.). Vgl. etwa Barthes: *Vom Werk zum Text*, S. 72: "Der 'Text' [...] ist der Raum, in dem keine Sprache einer anderen einen Balken vorschiebt, in dem die Sprachen zirkulieren [...]." Frz. Barthes: *L'œuvre au texte*, S. 77: "le Texte [...] est l'espace où aucun langage n'a barre sur un autre, où les langages circulent [...]"

<sup>435</sup> Vgl. BET 491: "You can't bring her in sir. No fraternisation here."

<sup>436</sup> Vgl. Bellos: *Fish in Your Ear*, S. 268–272.

zuerst bei englischen Soldaten im ersten Weltkrieg,<sup>437</sup> wodurch auch hier wieder die Verbindung von sprachlichen mit kriegerischen Begegnungen aufgerufen wird. Gleichzeitig wird der komische Charakter von Brooke-Roses lustvollem Spiel mit der babylonischen Sprachverwirrung in *Between* deutlich, den sie folgendermaßen beschreibt:

[...] I also discovered that there's beauty and humor in confronting discourses, jostling them together, [...] and in *Between* it's all the languages, the lunatic, empty speech-making of different congresses, political, sociological, literary and so on, and of course, actual languages, different languages, all jostled together, since my protagonist, who's a simultaneous interpreter, is always in different countries. Discourse became my subject matter.<sup>438</sup>

In der Hybridisierung, der 'Vereinigung' der Sprachen spiegelt sich die körperliche Vereinigung, die sexuelle Handlung der Romanfiguren: Sprach-Handlung und Figuren-Handlung gehen hier ineinander über, Textgenerierung und Figurenkonstitution gehen miteinander einher. Diese Verknüpfung von Text- und Figurenkonstitution wird im folgenden Unterkapitel anhand der Untersuchung der Erzählsituation und der Formen der Präsentation von Rede näher beleuchtet.

## 2.2 Die Dolmetscherin: Fokalisierungsinstanz und Schaltstelle von Diskursen

Im Folgenden wird anhand einer Untersuchung der Erzählsituation und der Formen der Redewiedergabe auf die starke Mehrstimmigkeit und Intertextualität des Textes eingegangen. Die Figur der Dolmetscherin be- und entsteht aus den fremden Stimmen und Diskursen, aus denen der Text und damit ihr Bewusstseinsinhalt aufgebaut ist, und die sie in ihrem Bewusstsein immer weiter prozessiert und übersetzt. Das macht sie zur genuinen Figur der Übersetzung.

Die Erzählsituation in *Between* ist nicht einfach zu fassen. Bei der den Roman eröffnenden Beschreibung eines Flugzeuginneren wird der Leser zunächst im Unklaren gelassen, wer hier aus welcher Perspektive spricht:

Between the enormous wings the body of the plane stretches its one hundred and twenty seats or so in threes on either side towards the distant brain way up, behind the dark blue curtain and again beyond no doubt a little door. In some countries the women would segregate still to the left of the aisle, the men less numerous to the right. But all in all and civilisation considered the chromosomes sit quietly mixed among the hundred and twenty seats or so that stretch like ribs as if inside a giant centipede. Or else inside the whale, who knows, three hours, three days of maybe hell. Between doing and not doing the body floats. (BET 395)

Die Anwesenheit einer wahrnehmenden Instanz wird jedoch nach und nach angedeutet, indem sich Hinweise auf eine örtliche Position, von der der Blick ausgeht – "from this seat no reef of nature" (BET 395), "the shaft of bright light coming through from the left" (BET 396), "the trams tinkle way down below" (BET 397) – sowie auf die Filterung durch einen Wahrnehmungs- und Verstehensapparat mehren: "the bottle of mineral water, its label still illegible" (BET 397),

---

<sup>437</sup> Vgl. die Illustration eines Soldaten, der Kinder wegschickt, mit der Bildunterschrift: "THE NEW LANGUAGE. Tommy (to inquisitive French children). 'NAH, THEN, ALLEY TOOT SWEET, AN' THE TOOTER THE SWEETER!'" in der Londoner Satirezeitschrift *Punch, or the London Charivari* (Vol. 153, Dec. 5, 1917).

<sup>438</sup> Brooke-Rose im Interview mit Ellen G. Friedman und Miriam Fuchs, in: Friedman/Fuchs: Conversation, S. 31.

"too small however to read in the half light" (BET 398), "she talks to the man beyond her in a language not understood" (BET 400). Aus weiteren Andeutungen lässt sich als wahrnehmende Instanz die Dolmetscherin identifizieren, beginnend mit der sich wiederholenden Beschreibung des Dolmetschvorgangs – "his words flowing into the ear through earphones in French and down at once out of the mouth into the attached mouthpiece in simultaneous German" (BET 398) – und der im Dialog gebrauchten Anrede "madam" (BET 404). Es ist hier, unter Anwendung von Genettes Kategorien<sup>439</sup>, von einer ausgeprägten internen Fokalisierung zu sprechen, da das gesamte Geschehen durch die Perspektive der Dolmetscherin präsentiert ist.<sup>440</sup> *Between* entspricht dem strengsten Fall der internen Fokalisierung, den Genette als nur selten realisierten Extremfall ansieht, bei dem "die fokale Figur ungenannt bleibt, nie von außen beschrieben wird, und [...] der Erzähler ihre Gedanken oder Wahrnehmungen nie objektiv analysiert"<sup>441</sup>. Die Figur der Dolmetscherin wird nicht beim Namen genannt und auch nie in einer Außensicht ganz gezeigt. Ihre körperliche Erscheinung wird in ihrer eigenen Wahrnehmung durch den begrenzten Blickwinkel nur fragmentarisch oder indirekt über ein Spiegelbild präsentiert. Der Text gibt ihren Wahrnehmungshorizont und Bewusstseinsinhalt wieder.

Hier lässt sich eine Verbindung zur Erzählweise in Alain Robbe-Grillet's *La jalousie* ziehen, die Genette als Beispiel für einen solchen Extremfall nennt.<sup>442</sup> In der Tat erinnern deskriptive Passagen in *Between* an Abschnitte in Robbe-Grillet's Text, konkret etwa an die dort immer wiederkehrende Beschreibung des Schattens, den der Stützpfeiler des Daches wirft. Um den Vergleich deutlicher zu machen, hier die englische Übersetzung einer solchen Passage aus *La Jalousie* und im Anschluss eine ähnliche aus *Between*:

Now the shadow of the southwest column – at the corner of the veranda on the bedroom side – falls across the garden. The sun, still low in the eastern sky, rakes the valley from the side. The rows of banana trees, growing at an angle to the direction of the valley, are everywhere quite distinct in this light.<sup>443</sup>

---

<sup>439</sup> Vgl. Genette: Erzählung, S. 134–135. Frz. Genette: Discours du récit, S. 206–207.

<sup>440</sup> Vgl. Canepari-Labib: Word Worlds, S. 68.

<sup>441</sup> Genette: Erzählung, S. 136. Frz. Genette: Discours du récit, S. 209: "le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et [...] ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur." So streng die interne Fokalisierung auf die Dolmetscherin durchgehalten ist, gibt es doch zumindest eine Stelle, an der die Fokalisierung auf Siegfried wechselt, dessen Gedanken wiedergegeben werden: "All right then thinks thought will think Siegfried perhaps he will hurt her and I'll bide my time and gather up the broken bits with a great tenderness [...]" (BET 416). Man könnte allerdings argumentieren, dass auch dies ein Gedankengang der Dolmetscherin ist, die Siegfried diese Überlegung zuschreibt, um sich zu erklären, warum ihr alter Freund und zeitweise Geliebter so viele Jahre und auch während ihrer Ehe mit dem im Zitat als "he" bezeichneten Engländer auf sie wartet und um sie wirbt.

<sup>442</sup> Vgl. Genette: Erzählung, S. 137. Frz. Genette: Discours du récit, S. 137.

<sup>443</sup> Robbe-Grillet: Jealousy (excerpt). So beginnt ein Auszug aus der englischen Übersetzung von *La Jalousie*, der 1967 in der Ausgabe der Zeitschrift *Aspen* erschien, die auch die englische Übersetzung von Barthes Aufsatz "La mort de l'auteur" enthielt. Frz.: "Maintenant l'ombre du pilier sud-ouest – à l'angle de la terrasse, du côté de la chambre – se projette sur la terre du jardin. Le soleil encore bas dans le ciel, vers l'est, prend la vallée presque en enfilade. Les lignes de bananiers, obliques par rapport à l'axe de celle-ci, sont partout bien distinctes, sous cet éclairage." (Robbe-Grillet: *La Jalousie*, S. 32)

The shadow of the green pelmet cuts between the light reflected from the pale blue slatted blind, dividing the reflection into two giant staves of five lines each, empty of notes above the cubic-looking cupboard in the pale blue cubic room. (BET 400)

Genettes Beschreibung von *La jalousie*, in der er feststellt, dass "die zentrale Figur absolut auf ihre fokale Position reduziert wird – und auch nur aus dieser Position *deduziert* werden kann"<sup>444</sup>, trifft auch auf *Between* zu.<sup>445</sup> Diese strenge Form der internen Fokalisierung dient nicht dazu, das psychische Befinden oder die Gedanken der Dolmetscherin explizit zu erörtern oder zu bewerten, sondern diese können nur implizit über die Mitsicht der Wahrnehmungs- und Bewusstseinsvorgänge der Figur erschlossen werden. Die Dolmetscherin erscheint als wahrnehmendes Bewusstsein, auf das äußerliche Eindrücke einströmen.<sup>446</sup> Der Text erscheint als Aufzeichnung dieser Wahrnehmungen und der daran anschließenden und diese verarbeitenden Gedankengänge der Protagonistin. Neben sinnlichen Eindrücken der Außenwelt werden insbesondere fremde Stimmen und Texte von der Dolmetscherin aufgenommen und weitergesponnen. Darin liegt ein deutlicher Unterschied zu *La Jalousie*, wo die Beobachtung der Außenwelt und von äußerem Geschehen dominiert.

Die Vielstimmigkeit der Erzählung erschwert es festzustellen, welcher Äußerungsinstanz der Erzähldiskurs zuzuschreiben ist. In der Forschungsliteratur findet man den Vorschlag, den Text als Gedankenzeit der Dolmetscherin zu lesen. Annegret Maacks Beschreibung als "Einblick in den Bewußtseinsstrom einer Hauptfigur"<sup>447</sup> schließt sich Dörte Andres an.<sup>448</sup> Sarah Birch spricht von einer "stylized transcription of consiousness",<sup>449</sup> wobei das Adjektiv "stylized" darauf hinweist, dass diese "transcription" keineswegs transparent abbildet. Auch Judy Little ist der Ansicht, die ersten drei Romane Brooke-Roses (*Out, Such, Between*) "can still be read as monologues",<sup>450</sup> wobei sie diese Behauptung anschließend relativiert, wenn sie feststellt: "the three earliest experimental texts seem to hover 'between' a mimesis that still sings a self and a textual self-subversion that s(t)imulates nearly infinite varieties of origin and discourse".<sup>451</sup> Ebenso liest Brian McHale, wenn auch mit Vorbehalten, den Text als Gedankenzeit der Dolmetscherin: "The discourse of the text, though it seems to float free of any producer, must, we suppose, be her

---

<sup>444</sup> Genette: *Erzählung*, S. 137. Frz. Genette: *Discours du récit*, S. 210: "[...] le personnage central se réduit absolument à – et se déduit rigoureusement de – sa seule position focale."

<sup>445</sup> Del Sapio Garbero formuliert ähnlich: "the protagonist exists only as a focal point within the text, a depersonalised enunciative 'position' and nothing more" (Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 206). Vgl. auch Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 68.

<sup>446</sup> Vgl. ebd., S. 67. Hier spricht Canepari-Labib in einer allgemeinen Beschreibung der Erzählsituation mehrerer Romane Brooke-Roses von "a perceiving consciousness which is simply 'hit' by external phenomena" (ebd.).

<sup>447</sup> Maack: *Erzähltechniken*, S. 87.

<sup>448</sup> Vgl. Andres: *Dolmetscher als literarische Figuren*, S. 261.

<sup>449</sup> Birch: *Christine Brooke-Rose*, S. 46.

<sup>450</sup> Little: *S(t)imulating Origins*, S. 67.

<sup>451</sup> Ebd.

interior discourse."<sup>452</sup> Diese Lesart als Bewusstseinsstrom oder innerer Monolog betont die durchaus vorhandene referentielle Seite des Romans, der nach dieser Lesart die Beobachtungen und Assoziationsketten im Bewusstsein der Dolmetscherin darstellt.

Fast alle der genannten Autoren schränken ihre Einordnung als Gedankenzeit jedoch auf die ein oder andere Art ein, und das mit gutem Grund. Denn anders als in kanonischen Beispielen des inneren Monologs<sup>453</sup> ist die Dimension der Subjektivität hier stark zurückgenommen, was etwa dadurch deutlich wird, dass die Dolmetscherin, außer in der direkten Rede, nicht mit dem Pronomen der ersten Person auf sich referiert. Diese Distanz wird dadurch verstärkt, dass an einigen Stellen auf die Dolmetscherin in der dritten Person referiert wird, etwa als "woman of uncertain age uncertain loyalties" (BET 445) oder "desiccated alleinstehende Frau" (BET 553). Hier wird weniger ein Blick von außen dargestellt, als eine Distanzierung der Dolmetscherin von sich selbst oder ihre Vorstellung eines anderen Blicks auf sie.<sup>454</sup> Außerdem bestehen große Teile des Textes aus (markierter und unmarkierter) direkter Rede verschiedener Romanfiguren und Konferenzredner, deren zitierte Vorträge ganze Absätze oder Seiten einnehmen, sowie aus minutiösen Beschreibungen von Objekten in der Außenwelt, etwa den Gegenständen im Hotelzimmer im morgendlichen Licht, die, wie oben aufgezeigt, an die Beschreibungen des stark verschleierte diegetischen Erzählers<sup>455</sup> in Robbe-Grillet's *La Jalousie* erinnern. In Analogie zur Erzählsituation in *La Jalousie* spricht dann auch etwa Canepari-Labib in Bezug auf mehrere Romane Brooke-Roses von einem "anonymous 'non-narrator' whose physical and psychological realities are never described"<sup>456</sup> und spezifisch in Bezug auf die Dolmetscherin in *Between* von "the 'non-narrator' with whom the focal character coincides"<sup>457</sup>. Dass diese Konstruktion, die Dolmetscherin als 'Nicht-Erzählerin' zu setzen, auch nicht ganz aufgeht, wird deutlich, wenn Canepari-Labib einräumt: "Brooke-Rose's characters, in fact, do not narrate at all", diese Funktion übernehme ein "'narrating author' who puts him/herself inside the mind of characters and registers all that hits them"<sup>458</sup>. Hier wird deutlich, dass es dem Text gelingt, Stimmen so stark

---

<sup>452</sup> McHale: Postmodernism(s) of Brooke-Rose, S. 198. Den Beweis dafür sieht er darin, dass am Ende des Romans (vgl. BET 565-566) die direkte Rede der Dolmetscherin genau die assoziative Struktur des vorherigen Erzählertextes annimmt, woraus McHale den Schluss zieht, dass alles davor direktes Gedankenzeit gewesen sein muss (vgl. McHale: Postmodernism(s) of Brooke-Rose, S. 198).

<sup>453</sup> Etwa der innere Monolog des Leutnant Gustl (Schnitzler: Lieutenant Gustl) oder der *stream of consciousness* von Molly Bloom im 'Penelope'-Kapitel von Joyce: Ulysses.

<sup>454</sup> Letzteres wird etwa in folgender Passage deutlich: "The blood drains from the courteous attitude of the middle-aged woman playing at a gracieuse inoubliable dame who suddenly grows cold and pale even as a little girl she always did look pale uninteresting [...]" (BET 557).

<sup>455</sup> Vgl. zu dieser Bezeichnung Schmid: Elemente der Narratologie, S. 89, der die Genette'schen Bezeichnung "homodiegetisch" durch "diegetisch" ersetzt.

<sup>456</sup> Canepari-Labib: Word Worlds, S. 67.

<sup>457</sup> Ebd., S. 68. Auch Lawrence spricht von der "'non-narrating' consciousness of the translator" (Lawrence: Floating on a Pinpoint, S. 90).

<sup>458</sup> Beide Canepari-Labib: Word Worlds, S. 68.

zu hybridisieren, dass die Frage "Wer spricht?"<sup>459</sup> nicht mehr eindeutig zu beantworten ist. Das stimmt damit überein, was Brooke-Rose für ihren Text in Anspruch nimmt: "[...] there is no separate narrative voice from that of the character, yet the character is not narrating, the distinction between hetero- and homodiegetic is collapsed [...]"<sup>460</sup>

Diese Hybridisierung verschiedener Stimmen – oder, in der Terminologie Schmidts, die Interferenz verschiedener Personentexte<sup>461</sup> –, bewirkt, noch stärker als in "Simultan", dass die einzelnen Stimmen nicht immer eindeutig auszumachen sind und die verschiedenen Diskurse fließend ineinander übergehen. Die Figur der Dolmetscherin erscheint dadurch, analog zu ihrer übersetzerischen Tätigkeit, als Durchgangsstation von oder Schaltstelle zwischen Diskursen. Damit führt der Roman den Leser in den Zwischenraum derjenigen Übersetzung hinein, die im Bewusstsein der Dolmetscherin stattfindet – und zwar nicht nur während ihrer tatsächlichen Dolmetschtätigkeit, sondern permanent als Modus ihrer Subjektivität, die sich als Kreuzungs- und Umschlagpunkt einer übersetzerischen Bewegung zwischen verschiedenen Stimmen und Diskursen darstellt. Diese Konvergenz der Tätigkeit und des Seinsmodus der Dolmetscherin sowie der Verfahrensebene des Textes wird im Folgenden unter Verwendung des Konzepts der Mehrstimmigkeit (Polyphonie, Dialogizität) nach Michail M. Bachtin untersucht.

Wie oben im "Simultan"-Kapitel demonstriert (vgl. 1.1), kann man sich der Frage der Polyphonie gewinnbringend über eine Betrachtung der Formen der Redewiedergabe nähern. Ein Großteil des Romantextes besteht aus unterschiedlichen Formen der Rede- und Gedankenwiedergabe, die innere Vorgänge der Dolmetscherin und unterschiedliche Figurenstimmen präsentieren. Der Text erscheint als Collage der direkten Rede verschiedener Figuren, der Konferenzreden, der Aufschriften auf Hinweiszetteln oder Schildern, der Werbeslogans in Zeitschriften etc. Diese unterschiedlichen Stimmen werden wiederum miteinander dialogisiert und hybridisiert und durchdringen das, was als direktes Gedanken zitat der Dolmetscherin erkennbar ist. Es gibt keine scharfe Abgrenzung des Bewusstseins der Dolmetscherin von dem sie umgebenden und durchdringenden Diskursuniversum. Außerdem tritt ihre sprachliche Konstitution in den Vordergrund.

Der polyphone Echoraum des Textes wird durch unterschiedliche Verfahren erzeugt, die hauptsächlich in zwei Kategorien fallen:<sup>462</sup> Erstens den unmarkierten Übergang zwischen dem

---

<sup>459</sup> Genette: *Erzählung*, S. 132. Frz. Genette: *Discours du récit*, S. 203: "[Q]ui parle?"

<sup>460</sup> Brooke-Rose: *Stories, theories and things (Essay)*, S. 7.

<sup>461</sup> Vgl. zum Konzept der Textinterferenz Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 177–221 und Punkt 1.1 dieser Arbeit.

<sup>462</sup> Vgl. zur Metapher des Textes als Echoraum Roland Barthes' Begriff der "chambre d'échos" (Barthes: *RB par RB*, S. 78). Dieser ist schon in seinem frühen Aufsatz zum *Tod des Autors* angelegt, in dem Barthes den Text bezeichnet als "un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture." (Barthes: *La mort de l'auteur*, S. 43; dt. Barthes: *Tod des Autors*, S. 108: "vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [écritures], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein



inneren Diskurs der Dolmetscherin und direkter Rede unterschiedlicher Figuren, und zweitens die unvermittelte Einspeisung fremder Texte wie Flaschenetikette, Werbeslogans etc. sowie literarischer und wissenschaftlicher Intertexte. Dabei finden außerdem häufig Sprachwechsel statt.

Direkte Rede ist nie in Anführungszeichen gesetzt, wird aber an einigen Stellen mittels Geviertstrichen oder, seltener, Inquit-Formeln als solche gekennzeichnet. Öfter erfolgt jedoch mitten im Fließtext ein unvermittelter und unmarkierter Übergang vom inneren Diskurs der Dolmetscherin in direkte Rede, die dadurch als "freie direkte Rede"<sup>463</sup> erscheint.

The people sit hidden in their high armchairs but for a few head-tops bald fluffy blond curly back[] between the port and starboard engines, looked after cradled in their needs, eat drink smoke talk doze dream and didn't catch what you said.

– That curtain up there between us and the first class. It reminds me of a tabernacle.

– Oh. Yes.

– Or a Greek Orthodox church. Have you ever –

– Oh yes and travel-talk ensues half drowned in air-conditioning and other circumstantial emptiness with the eyes gazing at the blue temperature of minus forty-two degrees. (BET 395–396)

Das graphisch nicht markierte "didn't catch what you said" wird für den Leser durch den Gebrauch der Kurzform "didn't" und mehr noch dadurch, dass eine durch Geviertstrich markierte Antwort folgt, als direkte Rede erkennbar. Ebenso ist der Übergang vom in direkter Rede wiedergegebenen Dialog in den Diskurs der Dolmetscherin ab "and travel-talk ensues" unmarkiert und nur durch den Kontext zu erschließen. Die Sprecher der beiden Äußerungen werden nicht genannt und sind erst im Nachhinein als die die Perspektive führende Dolmetscherin und ihr Reisegefährte, der auf der nächsten Seite genannte "florid American priest" (BET 396) erkennbar.

Die unterschiedlichen Darstellungsverfahren und verschiedenen Stimmen sind allerdings nicht immer so einfach zu erschließen wie bei diesem Beispiel. Oft sind erst nachträglich Teile des Fließtextes als Figurenrede einer anderen Stimme zu erkennen, weil sie in einer Wiederholung, oft viele Seiten später, als solche gekennzeichnet sind. In der weiter oben zitierten Eröffnungspassage des Romans etwa findet sich der Satz "In some countries the women would segregate still to the left of the aisle, the men less numerous to the right." (BET 395), der beim ersten Lesen trotz des Konditionals als Teil des Diskurses der Dolmetscherin erscheint. Erst als er zwei Seiten später als direkte Rede des Priesters wieder auftaucht, ist er im Nachhinein als dessen in den Diskurs der Dolmetscherin eingedrungene fremde Stimme zu erkennen: "[...] he

---

Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.") Der letzte Satz erinnert an Julia Kristevas Bezeichnung des Textes als "Mosaik von Zitaten" (Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 337; frz. Kristeva: *Le mot*, S. 146: "mosaïque des citations"), mit der sie 1967 in ihrem Bachtin-Aufsatz den Begriff der Intertextualität prägt, auf den am Ende des Unterkapitels zurückgekommen wird. Sie spricht hier auch von einer "'Spatialisierung' (Verräumlichung)" (Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 342; frz. Kristeva: *Le mot*, S. 150: "spatialisation") der poetischen Sprache und des literarischen Textes.

<sup>463</sup> Genette: *Erzählung*, S. 229 (frz.: "discours direct libre", ebd.). Genette schließt hier an Brian McHale an: "DD shorn of its introductory clause, which some call free direct discourse (FDD), is the basis of interior monologues, and a staple of modernist novels." (McHale: *Speech Representation*, Absatz 2) In der deutschsprachigen Erzähltheorie wird auch der Begriff "autonome direkte Rede" verwendet (etwa bei Martínez/Scheffel: *Erzähltheorie*, S. 62). Vgl. auch Birch: Christine Brooke-Rose, S. 70; Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 68, die beide von "free direct speech" sprechen, aber dieses Phänomen nicht deutlich erläutern.

turns again and says in some countries the women segregate still to the left of the aisle, the men less numerous alas to the right introducing himself as Father Brendan O'Carawayseed or some such name." (BET 397)

Wie die verschiedenen Stimmen der mit der Dolmetscherin interagierenden Personen in ihr Bewusstsein eindringen und dessen Diskurs prägen, wird in Passagen mit stärkerer Collage deutlich:

Or as the man said to the prostitute who asked have you the time yes my dear but not the inclination as the plane lurches down the steps of air above the squares of grey façades so much less squat than the rubble behind them. Und haben Sie noch einen Wunsch? Ah, un piccolo chalet! Oh you mean a biddy! Did you want it for eating, love? Un piccolo chalet, va bene cosi? (BET 452)

Hier wird durch die Montage der unterschiedlichen Stimmen der von diesen geprägte Gedankenstrom der Dolmetscherin während der Landung des Flugzeugs dargestellt. Er beginnt mit einem von ihrem Ehemann erzählten alten Kalauer, es folgt die universale Frage nach einem weiteren Wunsch, ein Zitat des italienischen Priester-Dolmetschers aus dem Ehe annullierungsverfahren der Dolmetscherin, in dem das englische Cottage als "piccolo chalet" bezeichnet wird, dann ein Zitat des englischen Handwerkers, der in diesem Cottage ein Bidet einbauen soll, und schließlich das Bruchstück eines weiteren Witzes ihres englischen Ehemanns und die Wiederholung des italienischen Priester-Dolmetschers. Im Zusammenschnitt dieser Stimmen wird die negative Erinnerung der Dolmetscherin an ihre Ehejahre in England dargestellt, ohne dass dieser innere Vorgang jemals explizit benannt wird. Während hier die Erinnerung der Dolmetscherin an die unterschiedlichen Stimmen dargestellt ist, wird an anderen Stellen ihre unmittelbare Wahrnehmung abgebildet, wie etwa in folgendem Beispiel, in dem das Stimmengewirr bei einem Empfang der Kongressteilnehmer vorgeführt wird:

[...] and the speech of the lady in the flowered silk suit at the microphone up in the gallery who has tried for some minutes to address the reception as the members of the Congress burble on in a conducted tour for those who wish to shshshsh! (BET 403)

Über dem zunächst als Beobachtung beschriebenen Gemurmelt der Kongressteilnehmer wird kurzzeitig ein Fetzen der Ansprache der beschriebenen Dame hörbar – "in a conducted tour for those who wish to" –, der sogleich übertönt wird vom Zischen – shshshsh! –, mit dem die Menge um Ruhe bittet. In ähnlicher Art und Weise wird die freie direkte Rede in folgendem Beispiel genutzt, um die Gleichzeitigkeit von Beobachtung, Zuhören und Erinnerung im Bewusstsein der Dolmetscherin zu transportieren:

Manhattan's lit-up post-war fairyland recedes below into the night. Ladies and gentlemen, welcome aboard this minister of grace floating upon a pinpoint rising to a height of fifteen thousand feet speed two hundred and fifty miles an hour. You may smoke now and give me a drink before announcing things like that. Like what? Like that you love me. Oh, did I say that? (BET 424–425)

Hier werden der Blick aus dem Fenster des aufsteigenden Flugzeugs mit der Ansage der Stewardess und dem lakonischen Dialog über eine Liebeserklärung (die selbst nicht im Text präsentiert wird) oder der Erinnerung daran montiert. Mit dem Einsetzen der freien direkten Rede könnte

hier auch ein Ortswechsel stattgefunden haben, der durch die Frage nach dem Drink suggeriert wird.

Wie an all diesen Beispielen zu sehen ist, ist die Besonderheit in *Between*, dass der Übergang zwischen den Darstellungsverfahren und Figurenstimmen nahtlos, meist innerhalb eines grammatikalisch korrekten Satzgefüges erfolgt, so dass der Eindruck eines Stimmengewirrs entsteht, der wiederum einen Eindruck vom vielstimmigen, von fremden Diskursen geprägten Bewusstsein der Dolmetscherin vermittelt. Durch die Verwendung der freien direkten Rede wird ein Eindruck von Unmittelbarkeit erweckt, und der Leser scheint sich direkt im Bewusstsein der Dolmetscherin zu befinden und ihre Wahrnehmung der Welt mitzuerleben.

Die Einspeisung von Schriftstücken aller Art in den Diskurs der Dolmetscherin funktioniert ähnlich. Durch den in ähnlicher Weise unmarkierten Übergang zwischen den fremden Texten und der Erzählerrede werden auch diese Texte als von der Dolmetscherin wahrgenommen dargestellt:

The label on the bottle says VICHY ETAT – Eau Minérale Naturelle. VICHY. Station du foie et de l'estomac. Toutes maladies de la nutrition. Saison thermale: Mai-Octobre. L'eau de Vichy CELESTINS constitue l'eau de régime des hépatiques, diabétiques, dyspeptiques. Prise aux repas, elle facilite la digestion et régularise l'intestin. Elle doit aussi sa réputation mondiale aux résultats obtenus too small however to read in the half light. (BET 397–398)

Ist die Wiedergabe des Textes auf dem Flaschenetikett durch eine Art Inquit-Formel noch eingeleitet, so ist der Übergang zwischen der Wiedergabe des Textes auf dem Flaschenetikett und der Stimme der Dolmetscherin unmarkiert. Er ist auch lesbar als Übergang im Bewusstsein der Dolmetscherin vom Lesen des Etiketts zur Wahrnehmung der nicht ausreichenden Lichtverhältnisse. So wie das Etikett der Mineralwasserflasche werden auch andere fremde und meist fremdsprachige Texte von Hinweiszetteln, Schildern, Tourismusbroschüren, Werbeanzeigen, Horoskopfen usw. als Objekte der erzählten Welt, die von der Dolmetscherin wahrgenommen werden, inkorporiert. Diese dienen als Versatzstücke des jeweiligen Aufenthaltsorts einerseits der Orientierung der Dolmetscherin und des Lesers, da sie durch die verwendete Sprache oder den Inhalt einen Hinweis auf den jeweiligen Ort geben. Andererseits dienen sie der Vermittlung der desorientierenden Reisebewegung der Protagonistin, wenn sie an anderen Stellen des Romans unvermittelt und schnell hintereinander geschnitten werden:

Pour le démaquillage et pour le rasoir. Sometimes German comes first then English then French with the language of the country Rumanian Russian Greek always first however such as Toaletta unless TOAAETHA or even TOYAAETTA with care not to enter Bärbați when the door bears no skirted figurine or high-heeled shoe in the mere smattering acquired with Acqua Minerale battericamente pura that cleanses ancient matter as it passes through the body because naturellement nous pouvons considérer toute alimentation comme transsubstantiation. (BET 506)

Die Desorientierung und die Reisebewegung der Dolmetscherin werden hier durch die Bewegung der Signifikanten, die Sprachenübergänge und Verschiebungen auf Ebene des *discours* vorgeführt. Gleichzeitig findet hier eine Verschiebung, eine Verunklarung der erzählten Welt statt – als

metafiktionaler Hinweis darauf, dass die erzählte Welt aus nichts anderem als den Worten des Erzähldiskurses besteht.

Ähnlich wie die Textfetzen aus der erzählten Welt dringen auch Intertexte aus literarischen und wissenschaftlichen Diskursen in den Erzähldiskurs ein und werden in ihm weitergetragen und weiterverarbeitet. Um die zahlreichen Anspielungen auf Texte aus Literatur, Literaturwissenschaft und aus anderen Gebieten in *Between* aufzuspüren, bedürfte es einer eigenen Studie. Auch die oben genannten Texte auf Etiketten, Hinweisschildern, in Broschüren, Speisekarten usw., die als Objekte der erzählten Welt präsentiert werden, stammen vermutlich zu einem großen Teil aus Funden der Autorin.<sup>464</sup> Im Folgenden betrachte ich nur einige der auffälligeren und häufiger wiederholten Intertexte in *Between*.

Einige der literarischen Intertexte sind, ähnlich wie die sachlichen Aufschriften auf Gegenständen, in der erzählten Welt präsent, indem sie in der Figurenrede zitiert werden. So zitiert Siegfried, der alte Freund und Liebhaber der Dolmetscherin, mehrmals aus Goethes "Erlkönig":

- Du liebes Kind, komm, geh' mit mir. Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir.
- We have played those games mein Lieb.
- Why don't you marry me?
- You know why. (BET 413)<sup>465</sup>

Sowie:

- Ich lieb' dich, mich reizt deine schöne Gestalt.
- Und so?
- brauch' ich Gewalt? (BET 416–417)<sup>466</sup>

Durch die Herauslösung der Verse 9–10 und 25–26 (unter Auslassung von "bist Du nicht willig") aus dem Syntagma des Gedichtes und deren Aufpfropfen<sup>467</sup> auf den in einem neckenden Ton geführten Dialog der Romanfiguren gewinnen sie eine andere kommunikative Funktion und neue Bedeutungen. Die Liebesbeziehung von Siegfried und der Dolmetscherin wird als Spiel, auch als sprachliches Spiel, dargestellt; dabei wird der finstere Beigeschmack von Goethes "Erlkönig" durch den spielerischen Ton abgemildert.<sup>468</sup> Siegfrieds wenig naheliegende Wahl der Worte des Erlkönigs für seine Liebeserklärung wird ironisch kommentiert: "Such conversations never quite occur in such romantic terms unless in quotes expressing falsely something there no doubt [...]" (BET 413). Gleichzeitig zeigen sich die Desillusioniertheit der Dolmetscherin und ihre Distanzierung von einer romantischen Liebeskonzeption in diesem Kommentar. Das mitschwingende

---

<sup>464</sup> Im Gespräch mit Karen Lawrence beschreibt Brooke-Rose eine ausgedehnte Reise nach Osteuropa zu Anfang der Arbeit an *Between*, auf der sie Etiketten von Mineralwasserflaschen und Hinweiszettel aus Hotelzimmern auf Bulgarisch, Türkisch und in anderen Sprachen sammelte (vgl. Lawrence: *Techniques for Living*, S. 205).

<sup>465</sup> In *Variation* taucht "We have played those games mein Lieber." mehrmals wieder auf (BET 457, 458, 465, 472). Die Anrede "liebes Kind" oder "Liebes" verwendet Siegfried weiterhin für die Dolmetscherin.

<sup>466</sup> In *Variation* auch BET 538. Vgl. Goethe: *Erlkönig*, S. 37–38, Verse 9–10 und 25–26.

<sup>467</sup> Vgl. Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, S. 300; Derrida: *signature événement contexte*, S. 377.

<sup>468</sup> Daher stimme ich Lawrence nicht zu, wenn sie anmerkt: "This sinister allusion to Goethe's "Erlkönig" reveals a dark underside to the notion of play, suggesting both seduction and death." (Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 83)

Muster männlicher Gewalt wird auch darin deutlich, dass sich das Werben des englischen Ehemanns in ein Echo von Siegfrieds Aufforderung "komm, geh' mit mir" übersetzt: "Meaning in his greying English way come live with me" (BET 414, ähnlich 417). Die Kette der Zitate, die noch dadurch verlängert wird, dass die ausgewählten Verse schon als direkte Rede des Erlkönigs im Gedicht zitiert sind, wird damit fortgesetzt.

Literarische Zitierspiele vollführt besonders gerne der ältere Franzose Bertrand. Er wird mit einer doppelten Shakespeare-Referenz eingeführt als "the foolish fond old man called apparently Brutus Caesar who quotes his status as a very foolish fond old man" (BET 427),<sup>469</sup> und sein Ausspruch "lirrechur, eh?" (BET 429) wird mehrmals aufgegriffen. Sein Werben um die Dolmetscherin findet im Modus des Minnesangs statt. Er zitiert dabei u.a. die *Rime* Cavalcantis ("che fa tremar di claritate l'âre" (BET 475, 476, 477, 501, 540))<sup>470</sup> sowie den Troubadour Jaufré Rudel ("Amors de terra lonhdana, Per vos totz lo cors mi dol." (BET 495)).<sup>471</sup> Die karikierende Natur dieser Verweise wird deutlich, indem ausgerechnet Siegfried die Dolmetscherin über die Identität ihres Verehrers, dem fortan der Name "Bertrand de Born" (auch BET 507) anhaftet, und dessen 'Masche' aufklärt:

– [...] Ma chère collègue but you have made a somewhat belated post-factum conquest of dear old Bertrand retired if I may say so several centuries ago. [...] only a decrepit fond old man well sixty-five and plus whose surname you never remember do you Liebes but then no wonder in this case he always fell in love with young secretaries inaccessible, writing them flowery letters full of Provençal quotations about fin amor lonhtano and the princesse lointaine so that we used to call him Bertrand de Born.

– But didn't Rudel write about the princesse lointaine? (BET 501–502)<sup>472</sup>

Die Deformierung des Zitats zu "fin amor lonhtano" und die falsche Zuschreibung zeigt den freien Umgang mit den Zitaten, die nicht als unantastbares Original gesetzt werden, sondern als Verdeutlichung der intertextuellen Natur eines jeden Sprechens, das immer schon von fremden Stimmen durchzogen ist und auf diese antwortet – und in den gezeigten Fällen der, auch durch Texte konventionalisierten, Muster, denen zwischenmenschliche Handlungen wie die Liebeswerbung unterliegen.

Neben diesen direkt von den Figuren in ihrer Rede eingesetzten Zitaten durchziehen intertextuelle Verweise auch den internen Diskurs der Dolmetscherin. Mehrmals wiederholt werden Zitate aus Shakespeares *Macbeth*, die dem berühmten letzten Monolog Macbeths, seine Reaktion auf die Nachricht vom Tod Lady Macbeths, im fünften Akt der Tragödie entstammen:

---

<sup>469</sup> Als Anspielung auf Shakespeares Tragödie *Julius Caesar* sowie auf die Selbstcharakterisierung King Lears: "Pray, do not mock me: / I am a very foolish fond old man, / Fourscore and upward, not an hour more nor less" (Shakespeare: King Lear, S. 354, Akt 4, Szene 7, V. 59-61).

<sup>470</sup> Sonett IV, V. 2 der *Rime* (vgl. Cavalcanti: Chi è questa che vèn, S. 6). Bei Cavalcanti heißt es "chiaritate" (ebd.).

<sup>471</sup> "Quan lo rius de la fontana", V. 9-10 (vgl. Rudel: Quan lo rius, S. 45).

<sup>472</sup> In Teilen und Variationen auch BET 511, 534, 540, 541, 554.

Tomorrow and tomorrow and tomorrow, creeps in this petty place from day to day to the last syllable of recorded time. And all our yesterdays have lighted airports-halls with neon airport roads [...] (BET 429)<sup>473</sup>

Gemeinsam mit dem später zitierten "signifying nothing" (BET 450)<sup>474</sup> weist dieses Zitat auf einen gewissen Überdruß der Dolmetscherin hin, der aber im Gegensatz zur existenziellen Verzweiflung und dem tragischen Pathos Macbeths steht. Das Aufeinanderprallen zwischen dem Pathos Macbeths und der Banalität der neonbeleuchteten Lebenswelt der Dolmetscherin wird durch die Übernahme des jambischen Metrums in die Beschreibung des Flughafens verstärkt. Besonders auffällig ist die Ersetzung des Wortes "pace" im Original durch das Wort "place"<sup>475</sup> in der intertextuellen Aneignung in *Between*. Dies zeigt den grundsätzlichen Umgang des Romans mit intertextuellen Verweisen an, die weniger eine Bedeutung des Originals evozieren wollen, sondern oft mehr aufgrund ihrer klanglichen oder wörtlichen Eignung in den Roman eingebunden und in ihm spielerisch mit neuen Bedeutungsdimensionen versehen werden. Eigenes Denken und Sprechen ist an fremde, auch literarisch geformte Diskurse gebunden, geht mit diesen aber produktiv um. Dies zeigt auch die im Zusammenhang mit den Macbeth-Zitaten aufgenommene Bemerkung Bertrands: "Lirrechur, eh?"<sup>476</sup> Sie entkommt selbst nicht der Übersetzungsmaschinerie und wird zu "Lirrechur etc?" (BET 513).

Im Diskurs der Dolmetscherin sind drei weitere intertextuelle Referenzen prominent, die auf ihre Situation bezogen werden. Als Anspielung auf die Geschichte des Propheten Jona, der drei Tage und Nächte im Bauch eines großen Fisches oder Wales verbracht hat, taucht mehrmals auf "Or else inside the whale, who knows, three hours, three days of maybe hell." (BET 395) Hier wird deutlich auf Matt 12,40 referiert: "For as Jonas was three days and three nights in the whale's belly; so shall the Son of man be three days and three nights in the heart of the earth."<sup>477</sup> Dies bezieht sich zunächst auf die Flugreisen der Dolmetscherin (BET 395, 398), und wird dann ausgedehnt auf ihre unglückliche Ehe mit dem Engländer (BET 420, 452) und ihr einsames Leben als Dolmetscherin danach (BET 505, 537). Ähnlich taucht die Anspielung auf Samuel T. Coleridges Theorie der "willing suspension of disbelief"<sup>478</sup> erstmals im Rahmen einer Flugreise der Dolmetscherin auf: "The body floats in a quiet suspension of belief and disbelief" (BET 406;

---

<sup>473</sup> In Variationen auch BET 435, 476, 477, 513. Vgl. Shakespeare: *Macbeth*, S. 153–154, Akt V, Szene 5, V. 19–28.

<sup>474</sup> In Variation auch BET 565.

<sup>475</sup> In einer späteren Variation ital. "luogo" (BET 435) und dann ausgebaut: "creeps in this dilapidated dining-room with galleries cupids on the corner pillars potted plants and a bulging orchestra balcony empty of perhaps balalaikas" (BET 513).

<sup>476</sup> Noch deutlicher bei der nächsten Nennung "della narrativa da dickens a Somerset Maugham: Lirrechur, eh?" (BET 435); ein weiteres Mal BET 476.

<sup>477</sup> Englische Übersetzung der King James Version (vgl. *The Holy Bible*, Matt 12,40). Hier kann auch eine Anspielung auf George Orwells Aufsatz "Inside the Whale" gelesen werden, in dem der Wal mit einem für einen erwachsenen Menschen ausreichend großen Mutterleib verglichen wird, in dem man sich einem Zustand der völligen Gleichgültigkeit und Freiheit von Verantwortung hingeben kann (vgl. George Orwell: *Inside the Whale*, S. 42).

<sup>478</sup> Coleridge: *Biographia Literaria*, Bd. 2, S. 2. Vgl. zur Identifizierung dieser Anspielung Little: *S(t)imulating Origins*, S. 72.

ähnlich 512, 540). Sie wird dann durch Variation auf verschiedene Lebenslagen übertragen als "willing suspension of responsibility to anyone" (BET 422), "willing suspension of loyalty to anyone" (BET 461, 502), "willing suspension of meaningful activity" (BET 462), "suspension of ideas" (BET 470), "suspension of desire" (BET 544, 551), "quiet suspension of anger" (BET 553) und "quiet suspension of judgment" (BET 559) bis sie schließlich mündet in "an absence of belief in anyone" (BET 566).<sup>479</sup> In anderem Zusammenhang erscheint eine intertextuelle Referenz auf Coleridges Gedicht "Kubla Khan", V. 50–51: "His flashing eyes, his floating hair! / Weave a circle round him thrice":<sup>480</sup>

He turns his back to the assembly, his greying head outlined against the enormous window that overlooks the fjord, talking to three middle-aged ladies and one young [...] holding his glass his smørrebrød, a cigarette lighter perhaps to flame the young one with who puts her plate down on the low long sill and draws his fire and shapes her words with gestures which weave no doubt a circle round him thrice below her black and flashing eyes, her floating hair. (BET 402–403)<sup>481</sup>

Obwohl nie explizit benannt, wird hier der eifersüchtige Blick der Dolmetscherin spürbar, die vermutet, dass ihr Mann seine Dolmetschreisen für außereheliche Affären nutzt. Der aus dem Original mitgetragene Verweis auf die Schaffenskraft des Dichters ist zwar in Bezug auf das erzählte Geschehen nicht wirksam, wird jedoch in der produktiven Nutzung des Zitats vorgeführt. Sie kann insgesamt für den Text geltend gemacht werden, der immer wieder verdeutlicht, wie Text weiteren Text produziert und dabei Welt schafft. Auch literaturtheoretische Zitate, denen die Dolmetscherin in den Konferenzreden, die sie dolmetscht, begegnet, werden von ihrem Diskurs aufgenommen und weiterprozessiert (vgl. 2.3).

Die Bedeutungsveränderung, die die intertextuelle Verpflanzung oder eben auch die Übersetzung eines Textes von einem Kontext (einem Text, einer Kultur, einer Literaturtradition) in den anderen mit sich bringt, wird in *Between* nicht als Verlust eines feststehenden 'Inhalts' gesehen, sondern produktiv, spielerisch genutzt, um Bedeutung in Bewegung zu versetzen und neue Sinndimensionen zu eröffnen: "far from reducing all texts to stagnation, the use that Brooke-Rose and other authors make of intertextuality is fundamentally aimed at giving old texts new life and new connotations [...]".<sup>482</sup> Die Intertextualität der Figurenreden und des Diskurses der Dolmetscherin verweist darüber hinaus auf die Textualität des Romans und den Intertext, in dem er sich situiert. Die Textbasterei ist zum einen ein Verfahren im inneren Diskurs der Dolmetscherin, und zum anderen ein Textverfahren des Romantextes, der als Zitatenflickwerk, als Collage

---

<sup>479</sup> Zwei etwas herausfallende Variationen sind einmal eingebaut in eine Konferenzrede: "willing cooperation of innumerable individuals" (BET 533) und einmal als Hinweis auf die Sprachskepsis der Dolmetscherin: "suspending all belief in the language of a long-lost code" (BET 535).

<sup>480</sup> Coleridge: Kubla Khan, S. 58.

<sup>481</sup> In Variation auch BET 403 (weiter unten), 407, 410, 424.

<sup>482</sup> Canepari-Labib: Word Worlds, S. 32.

unterschiedlicher Texte, Stimmen und Sprachen erscheint.<sup>483</sup> Diese Hervorhebung seiner eigenen Textualität zeigt, dass der Erzähldiskurs nicht in einer referentiellen Lesart als Gedankenzeit der Dolmetscherin aufgeht.

Der Roman *Between* erscheint also als äußerst polyphoner und heteroglotter Text, wobei die unterschiedlichen Stimmen und Diskurse durch die Verfahren der freien direkten Rede und des unmarkierten intertextuellen Zitats eng verwoben sind und so den Eindruck eines Stimmen- und Sprachengewirrs in der erzählten Welt und im Bewusstseinsraum der Dolmetscherin sowie in dem im Intertext von Autorin und Leserin situierten Romantext erwecken. Die einzelnen Äußerungen und Texte sind dabei nicht immer sofort als fremde zu erkennen und oft keinem klaren oder einzelnen Ursprung zuzuschreiben. Hinzu kommen bekannte Idiome, Witze oder Phrasen wie die vielen "good mornings" und "anything elses", die immer schon zitiert sind. Einmal zitiert, werden sie in die Textproduktionsmaschinerie aufgenommen und immer wieder unterschiedlich weiterprozessiert. Der Text des Romans *Between* ist demnach nicht nur im engeren Sinne der Inkorporation anderer literarischer, wissenschaftlicher und lebensweltlicher Texte intertextuell, sondern in dem radikalen Sinn, in dem Julia Kristeva 1967 im Rückgriff auf Michail Bachtin den Begriff Intertextualität geprägt hat. Ihm liegt ein Textbegriff zugrunde, der auch Subjektivität, Gesellschaft und Kultur als Text begreift:

[D]as Wort (der Text) ist Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt. [...] [J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine *doppelte* lesen.<sup>484</sup>

---

<sup>483</sup> Der Roman *Between*, der seine eigene Bastellei aufzeigt, soll damit nicht anderen, 'ursprünglicheren' Diskursen entgegengesetzt werden, sondern verweist darauf, dass die Bastellei jeder sprachlichen Tätigkeit inhärent ist. Damit schließe ich an Derridas Ausweitung und damit Auflösung des *bricolage*-Begriffs von Lévi-Strauss an: "Nennt man Bastellei die Notwendigkeit, seine Begriffe dem Text einer mehr oder weniger kohärenten oder zerfallenen Überlieferung entlehnen zu müssen, dann muß man zugeben, daß jeder Diskurs Bastellei ist." (Derrida: *Struktur, Zeichen, Spiel*, S. 433; frz. Derrida: *Structure, signe, jeu*, S. 418: "Si l'on appelle bricolage la nécessité d'emprunter ses concepts au texte d'un héritage plus ou moins cohérent ou ruiné, on doit dire que tout discours est bricoleur.")

<sup>484</sup> Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 337. Frz. Kristeva: *Le mot*, S. 145–146: "[L]e mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et la langage poétique se lit, au moins, comme *double*." Mit Kristeva lässt sich auch der auf *Between* übertragene Begriff des polyphonen Romans schärfen, den sie in Bezug auf den modernen Roman des zwanzigsten Jahrhunderts im Gegensatz zu den von Bachtin untersuchten Romanen als nicht-repräsentativen Text versteht: "[D]er Dialog bei Rabelais, Swift oder Dostojewskij verharret auf dem repräsentativen, fiktiven Niveau, während der polyphone Roman unseres Jahrhunderts sich 'unlesbar' (Joyce) und der Sprache innerlich (Proust, Kafka) macht." (Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 344–345; frz. Kristeva: *Le mot*, S. 152–153: "[L]e dialogue chez Rabelais, Swift ou Dostoievski reste au niveau représentatif, fictif, tandis que le roman polyphonique de notre siècle se fait 'illisible' (Joyce) et intérieur au langage (Proust, Kafka).") In Kristevas oben zitierter Formulierung der Intertextualität hallt Bachtins Formulierung der Dialogizität nach: "Eine lebendige Äußerung, die sinnvoll aus einem bestimmten historischen Augenblick, aus einer sozial festgelegten Sphäre hervorgeht, muß notwendig Tausende lebendiger Dialogstränge berühren, die vom sozioideologischen Bewußtsein um den Gegenstand der Äußerung geflochten sind, muß notwendig zum aktiven Teilnehmer am sozialen Dialog werden. Sie entsteht ja aus ihm, aus diesem Dialog, als



Diese Textproduktion kann als übersetzerisches Verfahren angesehen werden (vgl. 2.4). Der Erzähldiskurs ist dabei durch die Figur der Dolmetscherin perspektiviert, deren Bewusstsein völlig aus fremden Stimmen, Sprachen und Diskursen zusammengesetzt zu sein scheint – und die so auch als Figur im Text konstituiert wird. Ihr Bewusstsein wird somit zu einer Übersetzungsmaschine, die sinnliche Eindrücke sowie fremde Stimmen und Diskurse in Form von Konferenzreden, Gesprächen, Briefen und Postkarten, Werbeanzeigen, Floskeln aus dem Sprachführer sowie allerlei Aufschriften auf Mineralwasserflaschen, Speisekarten, Hinweisschildern etc. nicht nur aufsaugt und als Wahrnehmung im Romantext wiedergibt,<sup>485</sup> sondern auch mit Gedankengängen, Erinnerungsfragmenten und Träumen vermischt und weiterprozessiert, 'übersetzt', und darin die Welt- und Selbstwahrnehmung der Figur spiegelt. Das Bewusstsein der Dolmetscherin, ihre Figur im Text und der gesamte Romantext von *Between* erhalten somit eine intertextuelle Qualität und schreiben sich über Zitierungs- und Übersetzungsverfahren in den vielsprachigen, vielstimmigen Intertext der (Roman-)Welt ein.

### 2.3 "We merely translate other people's ideas": Darstellung des Dolmetschens

Der polyphone, intertextuelle, rhizomatische<sup>486</sup> Charakter des Textes spiegelt die übersetzerische Tätigkeit der Dolmetscherin, in deren Bewusstsein die unterschiedlichen fremden Stimmen und Diskurse auch nach dem Verlassen der Dolmetschkabine widerhallen und die sie immer weiter verwandelt, übersetzt, sich zu eigen macht.

Although none of the words she utters professionally is her own, fragments of the lectures she translates at conferences constantly invade her thoughts. She is, in her professional capacity, the site of convergence of many discourses but the generator of none. In her private life material from conference lectures is combined with the pop-culture mythology of advertisements, phrase-book dialogues, and other public texts in a number of languages to generate a network of images that is in turn linked to semi-conscious obsessions and childhood memories.<sup>487</sup>

Birch beschreibt hier treffend den Kontrast zwischen der Dolmetschtätigkeit der Dolmetscherin, bei der diese "the site of convergence of many discourses but the generator of none" sei, und dem Effekt der Textgenerierung durch die Kombination der verschiedenen Diskurse im Bewusstsein der Dolmetscherin. Die Dolmetscherin generiert in einer permanenten Übersetzungsbewegung den gesamten Text – und wird von ihm generiert. Canepari-Labib stellt fest, dass die Dolmetscherin mit der Sprache des Textes, der sich aus den unmarkierten Zitaten der Konferenzreden zusammensetzt, zusammenfalle: "These plagiarisms therefore work as her intertext, making her into a piece of writing, that is, for Barthes, the site where different languages

---

seine Fortsetzung, als eine Replik und nähert sich dem Gegenstand nicht von irgendeiner beliebigen Seite." (Bachtin: Wort im Roman, S. 170)

<sup>485</sup> Canepari-Labib betont dagegen diese passive Aufzeichnungsfunktion der Fokalisierungsfiguren (vgl. Canepari-Labib: Word Worlds, S. 67).

<sup>486</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: Rhizom (dt), insb. S. 34–35. Frz. Deleuze/Guattari: Rhizome (fr), S. 60–63.

<sup>487</sup> Birch: Christine Brooke-Rose, S. 70.

come into play and where all authority is lost [...]."<sup>488</sup> Diese Gleichsetzung der Dolmetscherfigur mit dem Text<sup>489</sup> zeigt, dass es dem Text gelingt, Unterscheidungen kollabieren zu lassen.

Der Roman spielt mit dem Klischee der Dolmetscherin 'ohne eigene Stimme', deren Arbeit unkreativ, rein mechanisch sei. Dazu gehört als Geschlechterstereotyp, dass die Dolmetscherfigur in *Between* eine Frau ist.<sup>490</sup> Dies beschreibt Brooke-Rose in der in dritter Person verfassten "metastory"<sup>491</sup> zu ihrem Romanschaffen als Schlüsselidee für das Funktionieren des Romans und verknüpft es auch mit der sprachlichen Verfahrensebene des Textes:

But [...] during the writing of the first draft in 1964 the author became totally blocked until, some three years and another novel later, this simultaneous interpreter became a woman. Why? Obviously not because the author had ever been a simultaneous interpreter, but presumably [author-comment] because other themes / experiences (worldviews, interpretations, stories) became entangled with the notion / imagined experience / theory / story that simultaneous interpretation is a passive activity, that of translating the ideas of others but giving voice to none of one's own, and therefore a feminine experience. [...] It was a cliché, which was nevertheless true enough generally (like all clichés) for the purpose of creating the language of the novel and getting, as I. A. Richards used to say, the 'tone' right.<sup>492</sup>

Im Folgenden wird untersucht, wie das Dolmetschen in *Between* dargestellt wird und inwiefern dabei die Klischees, es sei eine mechanische, unkreative, inhaltsleere Arbeit, bei der die Dolmetscherin unsichtbar bleibt, ihre eigene Stimme verliert, als marginale Figur in einem Zwischenraum festhängt und dabei noch nicht einmal ihrer eigentlichen Aufgabe nachkommt, für Kommunikation zu sorgen, ausgestellt und problematisiert werden. Hier werden die gleichen Stereotype bearbeitet wie in Bachmanns Erzählung "Simultan" (vgl. 1.3). Die erste Referenz auf das Dolmetschen erfolgt auf der vierten Seite des Romans:

All ideas have equality before God he [the waiter] will say unless some orator with eloquent gestures outside the glass booth, his words flowing into the ear through earphones in French and down at once out of the mouth into the attached mouthpiece in simultaneous German. (BET 398)<sup>493</sup>

Das Dolmetschen wird hier wie ein automatisch ablaufender Prozess in einer technischen Apparatur beschrieben. Die Wörter fließen auf Französisch durch die Kopfhörer ins Ohr und auf Deutsch aus dem Mund heraus in das Mikrophon. Weder wird explizit gesagt, dass hier gedolmetscht wird, noch wird das Subjekt dieser Handlung, die Dolmetscherin, genannt. Auf sie kann lediglich über die technischen Geräte, den Kopfhörer mit Mikrophon, die sie trägt, indirekt

---

<sup>488</sup> Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 212–213.

<sup>489</sup> Canepari-Labib spricht auch von der "coincidence between text and character" (ebd., S. 213).

<sup>490</sup> Vgl. 1.3 im Kapitel zu "Simultan".

<sup>491</sup> Brooke-Rose: *Stories, theories and things* (Essay), S. 6.

<sup>492</sup> Ebd., S. 6–7. Hierauf verweisen auch Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 79; Birch: *Christine Brooke-Rose*, S. 82–83; Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 225. Brooke-Rose erläutert dies erneut im Interview mit Karen Lawrence (vgl. Lawrence: *Techniques for Living*, S. 204).

<sup>493</sup> Diese Beschreibung wird genauso, ähnlich, in Teilen oder in stärkerer Variation immer wieder wiederholt, vgl. BET 399, 404, 407, 414, 415, 424, 427, 463, 474, 475, 478, 482, 503, 505, 509, 510, 517–518, 518–519, 538, 555, 561, 562, 563, 570–571. Eine andere, auch mehrmals wiederholte Referenz auf das Dolmetschen beschreibt die Situation kurz vor Beginn der Rede: "The congress members dutifully don their listening-caps and the murmur still continuing now comes through the earphones in the glass booth, picked up by the microphones the engineer has just switched on." (BET 400; ähnlich BET 443, 538; stärker variiert auch BET 478, 509, 571.)

geschlossen werden. Die Dolmetscherin erscheint im weiteren Verlauf noch stärker als Maschine, indem eine Variation des Dolmetschmotivs zwischen Kopfhörer und Mikrofon einen Transmitter schaltet, durch den die Wörter fließen und dabei von einer Sprache in die andere übertragen werden:

[...] the hair [...] normally worn scraped up with earphone diadem around the neutralised transmitter in the brain through which flows automatically cet énorme problème de l'humanité trop nombreuse at the International Conference of Demographers in Copenhagen coming out in simultaneous German. (BET 414–415)<sup>494</sup>

Der "transmitter", der Sender, bietet sich aufgrund seiner Ähnlichkeit zur "translation" und der ähnlichen lateinischen Etymologie des Wortes von *trans* (über, hinüber) und *mittere* (schicken, senden) als Metapher für einen Translator geradezu an. Die Dolmetscherin erscheint in dieser technischen Metapher als neutraler Überträger, als passive Schaltstelle für einen "verbal input which, processed into other sounds, comes out as output"<sup>495</sup>. Das Bild des Senders wird in einer weiteren Variation des Dolmetschmotivs aufgegriffen, in der die Schallwellen und die große Zahl der Empfänger explizit genannt werden:

[...] cet énorme problème devant lequel cependant le langage flows into the ear and comes out into the mouthpiece over waves and on into the ears of the multitudes or so in simultaneous German. (BET 404)<sup>496</sup>

Der Fluss des Dolmetschens, das hier als neutrale Übertragung, als Weitersenden dargestellt wird, wird auch im Fluss des Satzes vorgeführt, in dem die unmarkierte direkte Rede des Redners fließend übergeht in die Beschreibung des Vorgangs. Der Übergang von der Konferenzrede in den Diskurs der Dolmetscherin und vom Französischen ins Englische findet fließend innerhalb des einen Wortes "langage" statt, das zu beiden Reden gehören kann, und das zwar ein französisches Wort ist, aber eines, das seiner englischen Übersetzung "language" bis auf die Differenz eines Buchstabens nahe kommt. Diese unmarkierten, fließenden Übergänge zwischen den Redeformen und Sprachen finden ganz typischerweise bei der Vorführung des Dolmetschens statt. Dabei kommen neue, unerwartete und komische Bilder zustande, wie etwa:

[...] as she [Sandra] watches the speaker through the glass-booth pouring the oilseed and fish-concentrates into the mouthpiece in simultaneous English. (BET 475)

In other words can non-violence force the conqueror down into the earphone in French and out into the mouthpiece in simultaneous German. (BET 509)

---

<sup>494</sup> Weitere Nennungen des "neutralised transmitter in the brain" in Verbindung mit dem Dolmetschvorgang BET 463, 474, 482, 503, 505, 562, 563, 570. An einer vorherigen Stelle ist vom "transmuter in the brain" (BET 407 und 408) die Rede, der danach jedoch zugunsten des "transmitter" verschwindet.

<sup>495</sup> Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 206. Del Sapio Garbero spricht auch von der "machine metaphor" (ebd., S. 205) und von der Dolmetscherin als "mechanical mediation device" (ebd., S. 206). Andres spricht von der Darstellung des Dolmetschers als "einer Art Sprachcomputer" (Andres: *Dolmetscher als literarische Figuren*, S. 268).

<sup>496</sup> Ähnlich BET 478, 538.

Das Bild der Dolmetscherin als passiver Überträgerin wird durch eine leichte Veränderung in der Formulierung übersetzt in das Bild der Dolmetscherin, die ihr Mikrofon mit Lebensmittelbestandteilen verschmiert oder gar den Eroberer durch ihre Schaltstelle wie durch einen Fleischwolf drückt.

Diese Kreativität des literarischen Textes steht der Selbstaussage der Dolmetscherin entgegen, die ihre Tätigkeit als unkreative Arbeit ansieht, bei der sie nichts Eigenes produziert, sondern nur die Aussagen anderer reproduziert,<sup>497</sup> wie sie Siegfried gegenüber darlegt:

Ideas? We merely translate other people's ideas, not to mention platitudes, si-mul-ta-né-ment. No one requires us to have any of our own. We live between ideas, nicht wahr, Siegfried? (BET 413)<sup>498</sup>

Nicht nur ist das Übersetzte etwas Fremdes, es hat auch keinerlei Bedeutung, es handelt sich um "platitudes", um, wie Del Sapio Garbero feststellt, Wörter "without any significance other than themselves"<sup>499</sup>. Daher schwankt die Tätigkeit der Dolmetscherin zwischen Zuhören und Nicht-Zuhören, zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen:

Well on one level one hardly listens. On another one has to understand immediately you see because the thing understood slips away, together with the need to understand. (BET 429)<sup>500</sup>

Andres kommt aufgrund dieser Darstellung des Dolmetschens zum Schluss, der Roman behaupte: "Dolmetschen bedeutet Eintönigkeit, Sinnlosigkeit und Inhaltsleere."<sup>501</sup> Diese Schlussfolgerung lässt außer Acht, dass der Text diese Beschreibung des Dolmetschens selbst wiederlegt, indem er vorführt, wie die übersetzerische Tätigkeit der Dolmetscherin und des Textes selbst durch Fehlübersetzungen und Missverständnisse kreativ immer neue Bedeutung schafft und damit statt Bedeutungslosigkeit im Gegenteil einen Überschuss an Bedeutungen und ständigen Bedeutungsverschiebungen produziert.<sup>502</sup>

Auch in Bezug auf den Status von Dolmetschern werden in *Between* bekannte Vorstellungen verhandelt. Die Unsichtbarkeit der Dolmetscherin wird durch die oben erörterte Beschreibung des Dolmetschvorgangs deutlich, bei dem allein die technischen Apparaturen hervorgeho-

---

<sup>497</sup> Vgl. Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 207.

<sup>498</sup> Ähnlich formuliert dies an anderer Stelle ihr Gegenüber (wobei nicht zu entscheiden ist, ob die Stimme, wie durch den Kontext nahegelegt, Siegfried oder, wie die Wortwahl vermuten lässt, dem Ehemann der Dolmetscherin gehört): "For fifteen years or more I have conducted my higher education by transmitting other people's ideas, not to say platitudes, from one microphone into another. No one expects me to produce my own as well." (BET 426; fast identisch 457)

<sup>499</sup> Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 205.

<sup>500</sup> Ähnlich BET 435, 438, 468, 470, 561, 568. Martin liest diese Aussage zum Dolmetschen als metatextuellen Kommentar, der den Leser zu "skepticism about finite meanings" (Martin: *Just Words*, S. 39) anhält.

<sup>501</sup> Andres: *Dolmetscher als literarische Figuren*, S. 268.

<sup>502</sup> Dieses Missverständnis wird besonders offensichtlich, wenn Andres dem Text unterstellt, er beschreibe das Dolmetschen als "einen Beruf, der völlig funktionslos ist, als einen toten Beruf, bei dem aus toten Sprachen gearbeitet wird" (ebd., S. 443), und dabei eine Textstelle anführt, in der gar nicht vom Dolmetschen die Rede ist, sondern an der das Dolmetschen als Metapher zur Beschreibung der Gefühlslage der Dolmetscherin und ihres veränderten Verhältnisses zur französischen Sprache dient (vgl. BET 559). Auch die Unterstellung, der Text zeichne das Bild eines Berufes, der "von Personen, die zu sprechenden Steinen geworden sind" (ebd.) ausgeübt wird, belegt Andres anhand einer Textstelle, die im Kontext des Romans deutlich als Witz gekennzeichnet wird (vgl. BET 416).

ben werden und die Person der Dolmetscherin in den Hintergrund tritt. Die entindividualisierten, unsichtbaren Dolmetscher halten sich im Hintergrund als reine Übersetzungsinstrumente:

He [...] doesn't introduce his team of three interpreters English-German French-German English-French besides himself French into English and they simultaneously stand about and smile in English German French. (BET 423)

Außerdem ist immer wieder von der Glaskabine die Rede, in der die Dolmetscher im Rücken der Delegierten und für diese unsichtbar sitzen. Wie in "Simultan" (vgl. 1.2) wird hier die Trennung der Stimme des Dolmetschers von seiner Person deutlich, denn er leiht seine Stimme dem Redner auf der Tribüne, den die Delegierten betrachten und dem sie die Stimme des unsichtbaren Dolmetschers zuschreiben, die sie über Kopfhörer empfangen. Dies wird etwa in Bezug auf Siegfried beschrieben, dessen Identifikation mit dem Redner im Moment des Dolmetschens in der Nachahmung der Gesten des Redners deutlich wird:

Two channels keep the mind alert he [Siegfried] says the eyes the ears or three for he shapes the words with his hands reproducing the speaker's gestures to keep his mind alert since the delegates in the audience do not watch him in the glass booth but only the speaker [...]. (BET 407)

Der Dolmetscher verschwindet hinter dem Sprecher, und seine Stimme verliert ihren 'Autor'. Canepari-Labib erläutert dies im Rückgriff auf das Konzept der Autorschaft literarischer Texte:<sup>503</sup>

Even more fundamentally than the author him/herself, a translator simply coincides with the linguistic subject of the enunciation behind which there is not a person, but a double void: the person represented in the translator's enunciation is not in fact the translator him/herself, but the person responding to the name of 'author' who, in his/her turn, has already become simply the subject of the enunciation and has disappeared from his/her text as a person.<sup>504</sup>

Der Text des Romans führt diesen doppelten Verlust von Autorschaft, die grundsätzliche Nicht-Zurückführbarkeit auf einen Ursprung, kurz die fundamentale Intertextualität permanent vor, indem verschiedene Äußerungen und insbesondere die Konferenzreden oder Teile daraus von unterschiedlichen Figuren wiederholt, d.h. angeeignet oder plagiiert werden, und zwar so durchdringend, dass man oft keinen Urheber der Äußerung festmachen kann oder sogar auf Ebene der einzelnen Äußerung nicht zu entscheiden ist, wer der Sprecher ist.

Die unsichtbare Dolmetscherin nimmt den paradoxen Ort einer marginalen Figur in der Mitte ein. Sie ist einerseits außerhalb, unsichtbar und am Rand aller Wissensgebiete: "no field at all, just translation" (BET 467), andererseits im Zwischenraum zwischen Sprecher und Hörer, inmitten der Ideen, die sie übersetzt: "We live between ideas" (BET 413).<sup>505</sup> Anstatt diese Position nur als Ursache eines 'Identitätsverlustes' darzustellen, wie es auf Ebene der erzählten Geschichte in der Selbstreflexion der Dolmetscherin durchaus geschieht, wird sie gleichzeitig als der Ort gezeigt, von dem aus Kreativität möglich ist:

---

<sup>503</sup> Dabei stimme ich Canepari-Labibs kurz zuvor geäußelter Behauptung nicht zu, die Dolmetscher 'verlören' aufgrund der Identifikation mit dem Redner ihre 'Identität' (vgl. Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 207); eine solche essentialistische Vorstellung von 'Identität', die man 'besitzen' oder 'verlieren' kann, erscheint mir gerade in Bezug auf *Between* unzutreffend.

<sup>504</sup> Ebd.

<sup>505</sup> Vgl. Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 207; Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 210.

Hers is the transitory space where even ideas are put in process, tried out (and maybe brought to trial, destabilized), because by the very fact that they pass through that impersonal, neutralised transmitter, her own body, they become floating signifiers, devoid of origins and paternity.<sup>506</sup>

Indem die unterschiedlichen Diskurse der Konferenzen und die Aussagen der (männlichen) Gegenüber der Dolmetscherin in der permanenten Übersetzungsbewegung ihrer Gedanken und des Textes in andere Kontexte versetzt, vernetzt und deren Sinn verschoben wird, wird die Funktionsweise von Sprache, werden logische Brüche, verdeckte Bedeutungen, neue Verbindungen sichtbar gemacht. Canepari-Labib formuliert dies allgemein auf die marginalen Figuren in Brooke-Roses Texten bezogen:

By using the same language, by taking it literally and by pushing it to its logical conclusions, Brooke-Rose's outsiders create a whole series of new connections, expose the constructs on which the systems are based, thus creating new perspectives and new possibilities.<sup>507</sup>

Ähnlich wie in "Simultan" wird auch in *Between* die Problematik ausgestellt, dass die Dolmetscherin ihrer eigentlichen Aufgabe, für Kommunikation zu sorgen, nicht nachkommen kann. Wie mehrere wiederholte Motive thematisieren, findet auf den Konferenzen keine Kommunikation statt: "conventions conferences congresses in castles palaces public buildings university halls where no communication of course ever occurs" (BET 421).<sup>508</sup> Gedankenaustausch ist unmöglich: "to prevent any true exchange of thoughts when rhetoric flows into the ear through the earphones in French and down at once out of the mouth into the mouthpiece in simultaneous German" (BET 399).<sup>509</sup> Statt Informationsaustausch ist das Ziel Selbstdarstellung: "They certainly can't come for information since it all gets published anyway and they could simply read it." (BET 422)<sup>510</sup> Und all das Gerede hat keinerlei Handlungskonsequenzen: "No one does anything at all. Assemblies meet and talk and even this Council can do no more than pass a resolution asking governments to initiate urgent measures for closing the protein gap." (BET 474)<sup>511</sup>

Diese 'Nutzlosigkeit' der Dolmetscherin ist für ihr Selbstverständnis problematisch, wird darüber hinaus aber auch im Modus der satirischen Überzeichnung zur Gesellschaftskritik

---

<sup>506</sup> Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 211.

<sup>507</sup> Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 36.

<sup>508</sup> Ähnlich BET 429. Dies steht im Gegensatz zum Motiv, das den Beginn der Dolmetschtätigkeit markiert: "Siegfried sits to attention, wearing his earphones like a helmet as communication begins." (BET 400, ähnl. in Bezug auf die Dolmetscherin 443, 538)

<sup>509</sup> Ähnlich BET 408, 491, 493, 494, 543. Dieses Motiv dient bei seiner ersten Nennung der Überleitung vom Flugzeug zur Konferenz, so dass es sich sowohl auf den oberflächlichen "travel talk" (BET 399) als auch auf die Konferenzreden bezieht. Die Verhinderung des zwischenmenschlichen Austausches wird bei den nächsten Nennungen des Motivs weiter ausgedehnt auf Liebesbeziehungen, so dass ein Sich-Nahekommen insgesamt als unmöglich erscheint (vgl. ebd., S. 205).

<sup>510</sup> Fast identisch BET 507.

<sup>511</sup> Fast identisch BET 570; ähnlich BET 483, 548, 555, 574. Vgl. Andres: *Dolmetscher als literarische Figuren*, S. 268: "Als logische Konsequenz ist Dolmetschen somit nichts anderes als die Weitervermittlung unsinniger Ideen, die genauso gut schriftlich fixiert und gelesen werden könnten. Konferenzen werden Foren zur Selbstdarstellung für Redner, Reden werden um ihrer selbst willen gehalten und Beifall bedeutet nicht Anerkennung sondern Ritual zur Selbstbeweihräucherung [...]. Der Dolmetscher ist das Instrument, über das die Selbstdarstellung erfolgt." Andres geht allerdings nicht auf die gesellschaftskritische Bewertung dieses Zustands, die der Roman vornimmt, ein.

genutzt. Obwohl oder gerade weil von der Dolmetscherin, die nur die Ideen oder Plattitüden anderer übersetzt, nicht verlangt wird, eigene Ideen zu haben, taucht in ihrem inneren Monolog immer wieder der Wunsch nach einer "idea that actually means something" (BET 402)<sup>512</sup> auf, der aber insbesondere von ihrem Ehemann immer wieder abgeschmettert wird: "Ideas? Great Scott, nothing deserves a flow of rash enthusiasm my sweet." (BET 426)<sup>513</sup> Dieser Relativismus wird wiederum im auf den Konferenzen wiederholt auftauchenden Slogan "All ideas have equality before God" (BET 389)<sup>514</sup> überspitzt. Das Nebeneinanderschneiden, Ineinanderfließen und Relativieren der verschiedenen Diskurse dient als metasprachlicher Kommentar, der Fachjargons, wie Brooke-Rose sie nennt,<sup>515</sup> oder Idiolekte, wie sie Del Sapio Garbero nach Barthes<sup>516</sup> bezeichnet, dekonstruiert und die Leere, die sich hinter den Signifikanten auftut, aufzeigt:

The scene of the enunciation in *Between* is, as it were, emptied of actors, the world appearing to the interpreter as a self-sufficient language factory, an infinite *mise-en-abyme* of idiolects. [...] In *Between*, the journey through idiolects, a prodigious *tour de force* through an encyclopaedic mass of knowledge, is a journey over the surface of language – along the edges, the ruptures between one language and another – where the abyss behind its self-reflecting nature appears as a vertiginous void.<sup>517</sup>

Die schwindelerregende Überblendung der Konferenzen mit so unterschiedlichen Themen wie Kommunikation, Demographie, Akupunktur, Bewässerung, Semiologie, Gnostik, Teilhard de Chardin, Abrüstung, Literatur, Entwicklungsländer, Archäologie, Archetypologie, Literatur und Semantik, Schriftsteller und Kommunikation, Medizin, Gedächtnis, Tradition und Erneuerung und die Rolle des Schriftstellers in der modernen Welt macht deutlich, wie sich deren Diskurse immer nur selbst reproduzieren:

We shall however continue to honour our obligations and appoint a subcommittee to enquire into the way we can best meet the crisis. And if you look up the word crisis in the dictionary you will find that it means decision, which itself needs defining and so on ad infinitum so that nothing gets done at all at the Commission on Fundamental Education in scrap supply and demand of Narcotic Drugs and Division of Narcotic Drugs including pilot projects and associated fringe activities like the Napoleon Bicentenary Congress with special emphasis laid on an International Charter for Youth and the Universal Declaration of Human Rights. America must learn, Russia must learn la verité, l'humanité, la justice, et la tutungerie. (BET 572)

Der Text von *Between* zerschreibt hier die "Phrasen" ("phrases"), auf denen "das *Mythische*" ("le *mythique*")<sup>518</sup> der immer gleichen Erklärungen, Forderungen, Vorhaben und Schlagworte der internationalen Kongresse beruht, die zu einem leeren Diskursballon angeschwollen sind und

<sup>512</sup> Auch BET 406, 415, 438. Ähnlich: "a language that actually means something" (BET 501, 505, 540), "a conversation that actually means something" (BET 547).

<sup>513</sup> Ähnlich BET 410, 457, 460, 484, 488, 563.

<sup>514</sup> Ebenso oder ähnlich BET 424, 426, 462, 479.

<sup>515</sup> Vgl. etwa Brooke-Rose: *Stories, theories and things* (Essay), S. 6.

<sup>516</sup> Vgl. Barthes: *Mythologie heute*: "Mit ihrem Geflecht aus Gewohnheiten, Wiederholungen, Stereotypen, Pflichtfloskeln und Schlüsselwörtern bildet eine jede [dichte Sprache] einen *Idiolekt* [...]." Frz. Barthes: *Mythologie*, S. 81: "tissé d'habitudes, de répétitions, de stéréotypes, des clauses obliges et des mots clefs, chacun [langage épais] constitue un *idiolecte* [...]."

<sup>517</sup> Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 211–212.

<sup>518</sup> Beide Barthes: *Mythologie heute*, S. 73; Barthes: *Mythologie*, S. 79. Vgl. Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 211–212.

keinerlei politische Handlungsfähigkeit an den Tag legen, sondern in den ständigen Wiederholungen gesellschaftliche Zustände und Ideologien nur zementieren.

Die unsichtbare, machtlose Dolmetscherin bezieht ihre Funktion als literarische Figur gerade daraus, dass sie die Selbstreproduktion der herrschenden Diskurse, der Mythen im Zwischenraum der Übersetzung sichtbar macht und deren Phrasenhaftigkeit und ideologische Ansprüche durch übersetzerische Verschiebungen offenlegt. Indem die Fachjargons, die Slogans der Konsumwelt, die Regularien des internationalen Reiseverkehrs, staatliche Gebote, die Rhetorik von Liebeserklärungen etc. im Bewusstsein der Dolmetscherin zerstückelt und unerwartet neu miteinander verknüpft werden, bilden sich rhizomatische Wucherungen, die die eingefahrenen Phrasen entblößen und im literarischen Text umfunktionalisieren.

Rhizomorph sein heißt, Stängel und Fasern produzieren, die aussehen wie Wurzeln oder besser: die gemeinsam mit ihnen in den Stamm eindringen und einen neuen und ungewöhnlichen Gebrauch von ihnen machen.<sup>519</sup>

Indem Übersetzung den gesamten Denkmodus der Dolmetscherfigur prägt, kommen die beschriebenen Verschiebungen als Fehlübersetzungen in ihrem inneren Diskurs zustande:

Though her job is to translate as faithfully as possible, this process is replicated in her mind by 'bad copies' in which analogous discursive systems are conjoined in such a way as to emphasize disparities between them or unexpected parallels.<sup>520</sup>

Die unablässige Übersetzungsaktivität, die im (Halb-)Bewusstsein der Dolmetscherin abläuft, wird an folgender Stelle gegen Ende des Romans besonders gut sichtbar, an der die Erschöpfung und Reizüberflutung der Dolmetscherin in der unabstellbaren Bewegung des Übersetzens vorgeführt wird:

Unless perhaps, who knows, what difference does it make? In, out, down, up, exits and entrances, Eintritt, Sortie, Salita, Ausgang, Entree, Fumatul oprit. No Smoking beyond this Point Kindly fasten your safety-belts. Please do not leave the aircraft until it comes to an absolute standstill. Push Tirez Ziehen Pchnąć only to rest a little stop, just stop transmitting other people's ideas on which nobody ever acts into the earphones and out into the mouthpiece in simultaneous German-ugh to stop, so tired, so old [...]. (BET 555)

Die unablässige Übersetzung, die automatisch in der Dolmetscherin abläuft, wird jedoch nicht einfach als *déformation professionnelle* beklagt, sondern sie ist der Motor der Textgenerierung des gesamten Romans, der sich durch die unaufhörliche Übersetzung der verschiedenen Diskurse, Sprachen, Themen und Motive ineinander selbst schreibt.

---

<sup>519</sup> Deleuze/Guattari: Rhizom (dt), S. 26. Frz. Deleuze/Guattari: Rhizome (fr), S. 45–46: "Être rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines, ou mieux encore se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc, quitte à les faire servir à des nouveaux usages étranges."

<sup>520</sup> Birch: Christine Brooke-Rose, S. 85.



## 2.4 (Fehl-)Übersetzungen als Prinzip der Organisation und Generierung des Textes

Im Folgenden werden verschiedene Textverfahren, die der Generierung und Organisation des Textes zu Grunde liegen, als unterschiedliche Formen von 'Übersetzung' betrachtet. Sie alle haben gemeinsam, dass nicht, wie bei einer 'idealen' Übersetzung, größtmögliche Äquivalenz<sup>521</sup> hergestellt wird, sondern dass gerade die 'Fehler' der Übersetzung neuen Text, neue Bedeutung und neue Bewegung produzieren. Als erstes wird eine Gruppe von Verfahren betrachtet, die als Übersetzung in engerem Sinne gesehen werden können. Als zweites untersuche ich die Leitmotivtechnik im Roman, die im Sinne einer Wiederholung mit Variation als uminterpretierende Übersetzung angesehen werden kann. Als drittes beleuchte ich die Bewegung der Übersetzung im Text. Damit meine ich das Verfahren, dass an bestimmten Scharnierstellen durch 'falsche' Anschlüsse, die wie bei einer Fehlübersetzung der Polysemie von Wörtern geschuldet sind, plötzliche Szenenwechsel stattfinden, die Figur und der Leser also 'ver-setzt' werden. Die letzte Gruppe ist nur noch eine Übersetzung in einem weiten Sinne, deren Bezeichnung als Bewegung der Übersetzung ich daraus herleite, dass das Konzept der Übersetzung immer auch mit Transport (von einer Sprache in eine andere, von einer Kultur in eine andere) in Verbindung steht.

In der ersten Gruppe fasse ich zwei unterschiedliche Verfahren zusammen: Erstens die dem multikulturellen Setting des Romans geschuldeten häufigen Übersetzungen von Begrüßungsformeln, Zahlen und Aufschriften aller Art, zweitens Fehlübersetzungen, die meist wie *false friends* auf Polysemie oder einer Ähnlichkeit der Signifikanten beruhen, einschließlich *interlingual puns*. Die zum ersten Verfahren gehörenden nebeneinandergestellten mehrsprachigen Alternativen – oder Übersetzungen – einzelner Ausdrücke werden folgendermaßen eingeführt:

At any minute now some bright or elderly sour no young and buxom chambermaid in black and white will come in with a breakfast-tray, put it down on the table in the dark and draw back the curtains unless open the shutters and say *buenos días, Morgen* or *kalimera* who knows, it all depends where the sleeping has occurred out of what dream shaken up with *non merci nein danke no thank you* in a long-lost terror of someone offering etwas anderes, not ordered. (BET 396; Hervorhebungen von mir)

Die mehrsprachigen Alternativen der Begrüßungs- und Dankesformeln führen die Orientierungslosigkeit, die "lost senses of locality" (BET 397) der Dolmetscherin, die sich beim Aufwachen in einem fremden Hotelzimmer am Morgen noch nicht daran erinnert, in welchem Land sie sich diesmal befindet, vor. Dies wird unterstützt durch die beiden Durchläufe durchs Paradigma als Angabe von Alternativen zum Wesen des Zimmermädchens und der Art der Verdunkelungsvorrichtung. Die Ortsbestimmung geschieht dann über das Wahrnehmen einer fremdsprachigen Aufschrift, oft auf dem Etikett einer Wasserflasche auf dem Nachttisch, auf der im einen

---

<sup>521</sup> Zum Ziel der Äquivalenz von Original und Übersetzung in der Übersetzungstheorie vgl. etwa Vinay/Darbelnet: *Methodology for Translation*, S. 13; Reiss: *Type, Kind and Individuality*, S. 168.

Hotelzimmer etwa "VICHY ETAT – Eau Minérale Naturelle" (BET 397) steht. Der Ortswechsel zum nächsten Hotelzimmer wird dann durch die Übersetzung vom Französischen ins Spanische angezeigt: "Or else the telephone rings allo? er, dígame? The bottle on the bedside table says Agua Mineral." (BET 399) Das *Übersetzen* zwischen den Sprachen im Erzähldiskurs spiegelt somit das *Übersetzen* zwischen den Orten im erzählten Geschehen. Der Einsatz spezifischer Fremdsprachen gibt oft einen Hinweis auf den Aufenthaltsort der Dolmetscherin und den Ort des Geschehens, wie oben das Französische und das Spanische.

Dabei ist die Welt internationaler Konferenzen, Flughäfen und Hotels, in der sich die Dolmetscherin bewegt, eine mehrsprachige Welt, so dass auch bei gleichem Aufenthaltsort zahlreiche Übersetzungen zum Einsatz kommen, die auf die Mehrsprachigkeit der erzählten Welt hinweisen:

Pentru ștergerea lamei de ras și a rujului. Pour le demaquillage spelt wrong et pour les lames de rasoir. For remove the make-up and for something in Russian then German last. Sometimes German comes first then English then French in endless permutations with the language of the country always at the head however such as Toaleta Femei unless TOAAETHA with care not to enter Bărbați when the door bears no skirted figurine or high-heeled shoe in the imprecision of a mere smattering acquired with the descent into new matter. Or just enough to say muchas gracias dowidzenia dove? In fondo a sinistra. (BET 421)

Ist hier im Zitat durch das Voranstellen der rumänischen Ausdrücke ("Pentru ștergerea lamei de ras și a rujului.", "Toaleta Femei", "Bărbați") zunächst Rumänien als Aufenthaltsort zu erkennen, wird dieser destabilisiert, wenn es auf Russisch heißt "unless TOAAETHA" und kommt eine schnelle örtliche Übersetzungsbewegung in Gange als "descent into new matter", wenn auf Spanisch ("muchas gracias") Polnisch ("dowidzenia") und schließlich Italienisch ("dove? In fondo a sinistra") folgt. Es ist hier nicht zu unterscheiden, ob die Dolmetscherin über ihre auf Reisen erworbenen bruchstückhaften Sprachkenntnisse, ihr "mere smattering", reflektiert oder hier eine schnelle Reisebewegung vorgeführt wird. Die falschen Schreibweisen ("demaquillage spelt wrong"), schlechten Übersetzungen ("For remove the make-up") und das Nicht-Verstehen ("something in Russian") weisen darüber hinaus auf die Brüche zwischen den Sprachen und Kulturen hin, die auch in der internationalen Konferenzwelt und von der mehrsprachigen Dolmetscherin nicht nahtlos überbrückt werden können. Die im Zitat angesprochenen "endless permutations" der mehrsprachigen Übersetzungen, die auch eine Selbstbeschreibung des gesamten Textes sind, destabilisieren die erzählte Welt, so dass die schwindelerregende Reisebewegung der Dolmetscherin vorgeführt wird, die in der abgehobenen internationalen Konferenzwelt zu immer gleichen Orten führt.

Der Sprachenwechsel bringt dabei nicht immer korrekte Übersetzungen hervor, sondern geht oft mit einer Abweichung einher, die für die Bewegung im Erzählfluss und im Fluss des Erzählten sorgt:

– Mesdames messieurs. Aujourd'hui nous allons discuter le problème de la communication, du point de vue which reveals een bewusteloos persoon blowing hot air into the mouthpiece all enclosed in a glass booth going down, after having pulled red toggle (1) pushed the red button ⑤ ④ ③ ② ① ⑧ ⑩. But R turns out to mean Restaurant in studded black plastic cushioned walls not Rez-de-chaussée at all.

Kein Eintritt. Privat. Que cherchez-vous madame? Ah, au fond a gauche, in fondo a sinistra geradeaus dann links according to the theme the time the place with a flared-skirted figurine on the door. Or a high-heeled shoe perhaps as opposed to a flat foot, MESSIEURS [...]. (BET 409– 410)

Die Konferenzrede geht über in das Zitat eines Bruchstücks der kurz zuvor im Text schon einmal wiedergegebenen niederländischen Aufschrift auf der Schwimmweste im Flugzeug ("een bewusteloos persoon", auch BET 409 oben), auf die ein Bruchstück der englischen Übersetzung folgt ("blowing hot air into the mouthpiece [...] after having pulled red toggle (1)"), die allerdings vom vorher präsentierten 'Original' abweicht ("To inflate jacket pull red toggle (1). To top up, blow into mouthpiece (2)", BET 408). Dies bewirkt eine Verschiebung vom Dolmetschmotiv zum Aufzugmotiv: "mouthpiece" für Mikrophon beim Dolmetschen und Mundstück der Schwimmweste, "glass booth" für die Dolmetschkabine und die Aufzugkabine, "having pulled red toggle (1)" für Schwimmweste und "pushed red button ⑤ ④ ③ ② ① ⑧ ⑩" für den Aufzug. Darauf folgt das Toilettenmotiv in dreisprachiger Übersetzung, welche den Ort des Geschehens vollends unklar macht. Nicht nur unterschiedliche natürliche Sprachen werden hier ineinander übersetzt, sondern auch die Zeichensprachen der internationalen Orte, die wiederum interpretationsbedürftig sind und nicht immer richtig interpretiert werden: "But R turns out to mean Reastaurant [...] not Rez-de-chaussée at all." Die verschiedensprachigen Aufschriften, Ansagen und Zeichen sind so allgegenwärtig, dass die erzählte Welt völlig aus Sprache zu bestehen scheint – hier wird die Auffassung von Realität als linguistische Konstruktion, "Reality as constructed through and through by language"<sup>522</sup>, wörtlich genommen und buchstäblich vorgeführt. Gleichzeitig ist dies eine undurchsichtige Sprache, die immer wieder Fehlinterpretationen und Fehlübersetzungen hervorbringt, und deren Materialität sich in Form von ins Auge springenden Fremdkörpern aufdrängt, wie den Zahlen der Aufzugknöpfe im obigen Zitat, ähnlich formatierten Länderkennzeichen von Autos (etwa BET 453) oder den in Großbuchstaben wiedergegebenen Aufschriften auf Etiketten oder Schildern (etwa "MESSIEURS" im obigen Zitat).

Die Materialität der Sprache, die Signifikanten, die sich wie eine Barriere vor das Signifikat schieben, werden auf amüsante Weise im Roman selbst thematisiert:

– Please, could you repeat your name?  
 – Ah yes, very difficult madame, Boleslaw Czeszczyk CZE, SZ, CZ, YK.  
 – Oh. Er, enchantée monsieur. Mille excuses.  
 – I understand madame, people always say why you have so many consonants together in Polish? But it all depends on the habit of the eye. I live in London many years and every day of my life I see KNIGHTSBRIDGE. All those consonants together, GHTSBR, very terrorising. Also KN, DG, ten consonants three vowels. (BET 481)

<sup>522</sup> Canepari-Labib: Word Worlds, S. 60.

Die hier erreichte Verfremdung des Englischen ist der Effekt einer durch den Nicht-Muttersprachler vorgenommenen anderen Segmentierung eines Wortes, der den Leser zu einer Änderung des Blickwinkels veranlasst.

Die Signifikantenebene ist für das zweite Verfahren, das ich unter den interlingualen Übersetzungen betrachte, entscheidend: Fehlübersetzungen, *false friends* und *interlingual puns*, die auf einer Ähnlichkeit der Signifikanten beruhen und in der Übersetzung eine Sinnverschiebung oder Multiplikation von Sinn produzieren. Multilinguale Sprachspiele gehören zur Erfahrungswelt der sich zwischen den Sprachen bewegendenden Dolmetscherfiguren in *Between*. Nicht nur beim Dolmetschen stellen *false friends* eine besondere Herausforderung dar: "La grande leçon des préservatifs which means in fact prevention not preserving proves that the language laughs at the illiterate women of an Indian village [...]" (BET 415). Sondern, wie beispielhaft anhand eines Dialogs der Dolmetscherin mit ihrem damals Noch-Nicht-Ehemann gezeigt wurde (vgl. 2.1), vergnügen sich die mehrsprachigen Dolmetscher auch im Umgang miteinander, in dem oft genug eine Sprachenmischung gesprochen wird, mit mehrsprachigen Wortspielen. Diese Erfahrung des unsinnig-sinnvollen Überschlags von Sprachen ineinander aufgrund der Ähnlichkeit der Signifikanten wird von den Figuren auch thematisiert: "[...] don't you think lecheria for milkshop opening the shutters on la Calle de San Antonio in Madrid looks exquisite to an English eye?" (BET 449), wobei hier mit der Assonanz von "lechería" (span. Milchladen) und "lechery" (engl. Wollust/Lüsternheit) gespielt wird.<sup>523</sup>

Solche 'Fehlübersetzungen' bringen die Assoziationskette des Textes voran: "Between the theatre and the public baths stands the notice BROTHEL. FREUDENHAUS. ASK EVI. Yes well ask her why not as God said to the serpent." (BET 498–499) Hier wird das türkische Schild des Bordells "ASK EVI" als englischer Imperativ *ask Eve* gelesen und durch die Bibelassoziation als Kritik an der Objektifizierung der Frau in einer patriarchalischen Gesellschaft interpretierbar. Ähnlich wird die Assoziationskette des Textes in der bereits zitierten Liebesszene zwischen der Dolmetscherin und ihrem späteren Ehemann weitergesponnen, indem ein mehrsprachiges Wortspiel der Dolmetscherin auf den Text übergreift: "[...] du, do you love me, du? Do si la sol fa mi ré do la fa ré si sol mi do [...]" (BET 448). Der Anschluss vom deutschen Pronomen "du" zum englischen Verb "do" erfolgt über den Klang, der zur italienischen Musiknote "do", in deren Permutationen der sexuelle Höhepunkt vorgeführt wird, über die Schrift. Indem die multilingualen Wortspiele Übersetzung als Äquivalenz auf der Ebene der Signifikanten, d.h. des Laut- oder Schriftbildes, praktizieren, produzieren sie, wie bei den *false friends*, Fehlübersetzungen,<sup>524</sup> die

---

<sup>523</sup> Christine Brooke-Rose wies in mehreren Interviews auf dieses Wortspiel hin, vgl. Friedman/Fuchs: *Conversation*, S. 32; Lawrence: *Techniques for Living*, S. 213.

<sup>524</sup> Birch spricht von "intentional 'errors'" (Birch: Christine Brooke-Rose, S. 85) der Dolmetscherin bei ihrem spielerischen Umgang mit Sprache.

eine Generierung von Text und eine Multiplikation von Sinn bewirken: "The subtle flaws inherent in any equation of equivalent terms becomes a generative device."<sup>525</sup>

Das Spiel der Sprachzeichen, die *différance*,<sup>526</sup> wird in *Between* besonders deutlich in den Brüchen zwischen den Sprachen vorgeführt.<sup>527</sup>

As for example in a dictionary each apparently positive definition contains words which themselves need defining. Et tous les dictionnaires prouvent qu'il n'y a jamais de sens propre, jamais d'objectivité d'un terme. Le sens propre ne vit que dans un contexte expressif et particulier, such as for instance a study of methodology of diet surveys to assist governments in carrying out surveys. (BET 562)<sup>528</sup>

Die Bewegung der Bedeutung, die Übersetzung in letzter Konsequenz verunmöglicht, weil jede Kette von Signifikanten einmalig ist und durch keine äquivalente ersetzt werden kann, weil keine 'eigentliche Bedeutung', kein eindeutiges Signifikat aus dem Signifikanten herausgeschält, von ihm abgelöst werden kann, führt aber in *Between* nicht zu Resignation, sondern zu einem fröhlichen Spiel, das die Verschiebung von Sinn vorführt – wie im obigen Zitat der unlogische Satzanschluss, der plötzlich ein völlig anderes Thema hervorbringt, das seinerseits wieder durch eine Verschiebungsbewegung gekennzeichnet ist, wenn eine Umfrage zur Ernährung erst eine Untersuchung zu Methoden von Umfragen zur Ernährung voraussetzt.

Ähnlich spielerisch und selbstreflexiv wird das Verschieben von Sinn in einer Kongressrede zum Thema "La Littérature et la Sémantique" vorgeführt:

On nous a convoqué ici dans ce charmant château du moyen-âge Wurtembourgeois pour discuter du thème suivant: La Littérature et la Sémantique. [...] What has the writer to do with Semantics? I ask myself that question. I even went so far as to look up the word *sémantique* in the dictionary and found it meant: SIG-NI-FI-CA-TION. La science de la sig-ni-fi-ca-tion. But what has literature to do with science? With analysis of meaning until the meaning vanishes under the academic weight of analysis? Rien! Ou, pour aider les interprètes, niks, notting, nada, niente. Vous voyez! Il n'y a aucune difficulté le langage speaks for itself. [...] the pale Danish novelist next on the dais says that he has looked up the word semantics in the dictionary and found it means meaning. [...] the Greek lady says in broken French that she however has had no need to look up the word *sémantique* in the dictionary because in Greek *semantikos* means meaningful just as *elios* means sun and *gynaika* means woman. The meaning has remained and meaning in literature concerns Emile et les detectives unless humanity fraternity liberty tutungerie in the precision of the mouthpiece at a certain age of certain freedom from loyalty to anyone ABCD. (BET 478-479)

Die irrwitzigen Definitions- und Übersetzungsversuche der Kette "sémantique" – "semantics" – "signification" – "science de la signification" – "analysis of meaning" – "meaning" – "semantikos" – "meaningful" führen vor, wie die Verschiebung und Abweichung zwischen den Sprachen und in jeder einzelnen sprachlichen Äußerung nicht stillgestellt werden können. Es wird selbstreflexiv

---

<sup>525</sup> Ebd. Vgl. auch Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 211: "[...] in *Between* polyglossia is more fundamentally exploited at the level of the signifier, as it is the signifier of a foreign word, whose signified is not known, which stimulates the substitution of that proper term with a word which, if similar on the level of the sound it produces, bears a different meaning."

<sup>526</sup> Vgl. Derrida: *Die différance*, S. 37. Frz. Derrida: *La différance*, S. 11.

<sup>527</sup> Vgl. auch 1.2 im Kapitel zu "Simultan".

<sup>528</sup> Das Motiv des "dictionary" wird unten (vgl. 2.5) als intertextuelle Anspielung auf Roland Barthes' Aufsatz "La mort de l'auteur" gelesen, der zuerst 1967 auf Englisch erschien (vgl. Barthes: *Death of the Author*).

problematisiert, wie sich der literarische Text qua Literarizität einer literaturwissenschaftlichen Analyse, die ihm *eine* Bedeutung entnehmen will oder ihn auserklären möchte, entzieht. Hier ist die Kritik an der zeitgenössischen Tendenz, Literaturwissenschaft szientifizieren zu wollen, wie es etwa der Strukturalismus versucht, deutlich. Der Text bietet stattdessen unterschiedliche Anschlussmöglichkeiten – er verbleibt nicht im "le langage speaks for itself", aber er entzieht sich auch eindeutigen Festlegungen. Interessant sind am obigen Zitat auch die zahlreichen Pseudoübersetzungen:<sup>529</sup> Die in der erzählten Welt französischsprachige Kongressrede schwankt im Erzähldiskurs zwischen einer Präsentation auf Französisch und auf Englisch, wobei Wörter, die in den beiden Sprachen schriftlich (fast) identisch sind, "signification" und "langage", eine Scharnierfunktion übernehmen. Welche Sprache der Däne in der erzählten Welt spricht, ist nicht festzustellen. Die Griechin spricht "broken French", das aber, bis auf den Schlüsselbegriff "sémantique" und die griechischen Wörter, die jeweils transkribiert sind, auf Englisch präsentiert wird. Besonders interessant ist in ihrer Äußerung die Kette "sémantique" – "semantikos" – "meaningful", bei der die Bedeutung eben *nicht* gleich bleibt, sondern die Verschiebungsbewegung, die bei der Übersetzung und letztlich bei jedem sprachlichen Akt stattfindet, deutlich wird.

Nach den bisher betrachteten Übersetzungen im engeren Sinne wird im Folgenden die den gesamten Roman prägende Leitmotivtechnik als eine weitere Spielart von Übersetzung betrachtet. Eine Anzahl von Motiven, d.h. bestimmter Kombinationen von wenigen Wörtern bis hin zu ganzen Absätzen, werden im Roman *Between* immer wieder wiederholt und sorgen so für eine leitmotivische Strukturierung des Romans. Als Motiv bezeichne ich entgegen dem literaturwissenschaftlich weiter verbreiteten Gebrauch nicht eine primär stofflich definierte Größe, sondern eine bestimmte Wortfolge (im Fall der kleineren Motive) oder eine auf bestimmte Art und Weise erzählte deskriptive oder narrative Passage, deren Wiederholung gleiche oder äquivalente Lexeme und syntaktische sowie perspektivische Parallelen enthält (im Fall der größeren Motive). Dieses Verständnis von Motiv ist an den Motivbegriff der musikalischen Formenlehre angelehnt, der eine charakteristische Tonfolge, also eine formale – und eben nicht stoffliche – Einheit, bezeichnet. Entscheidend ist, dass die Motive in *Between* meist nicht in der exakt gleichen Form wiederholt werden, sondern bei der Wiederholung leicht variiert werden. Dadurch können sie als Figuren der Übersetzung angesehen werden, wobei unter Übersetzung hier in weitem Sinne eine interpretierende Wiederholung, die durch Variation und Versetzung in einen anderen Kontext das Original destabilisiert, verstanden wird. Die variierte Wiederholung der Motive erweckt den Eindruck, der Text generiere sich in einer ständigen Verflechtungsbewegung selbst,

---

<sup>529</sup> Pseudoübersetzung definiert Brigitte Rath in Erweiterung des Begriffs von Gideon Toury als den "Prozess, bei dem eine Äußerung in einer Sprache eine Äußerung in einer anderen Sprache als deren imaginiertes Original evoziert, diese anderssprachige Äußerung aber nur durch eben diese Imagination zugänglich ist" (Rath: Doppelte Rede und Antwort, S. 189).

wobei er vorherige Versionen revidiert, verändert und weiterschreibt, so dass eine Multiplikation von Sinn stattfindet. Canepari-Labib beschreibt die Leitmotivtechnik als übergreifendes Merkmal von Brooke-Roses experimentellen Romanen, in denen "slightly altered versions of the same descriptions come up again and again [...], and [...] meaning is produced exactly in the almost imperceptible variations that every repetition presents."<sup>530</sup>

Wiederholt werden zum einen, wie Canepari-Labib bemerkt, Beschreibungen, d.h. genaue Bestandsaufnahmen der Umgebung der Dolmetscherin, und zum anderen Diskursketten, d.h. Stimmen, die im Bewusstsein der Dolmetscherin widerhallen und weiterprozessiert werden. Als Beispiel sei die erste Beschreibung eines Hotelzimmers beim Aufwachen zitiert:

The decorative metal locks on each door of the cupboard shine in the shaft of bright light coming through from the left where the wooden shutters meet. They have Napoleonic hats and look like Civil Guards, the one on the right door carrying the vertical latch that hangs down in relief like a rifle at rest. Next to the cupboard the smaller doors of the dressing-table repeat the motif darkly and unreflecting. On the two drawers of the dressing-table, above the smaller doors, the Civil Guards lie horizontal. (BET 396)

Das Motiv wird auf BET 399, 442–443 und 537 wiederholt, wobei die Schlösser einmal statt im hellen Licht in den "distant hoots" (BET 399) oder nur im "light" (BET 537) scheinen, der Vergleich des Riegels mit dem Gewehr zur Metapher "carrying a rifle at rest" (BET 399) verdichtet wird, die Griffe an den Türen der Kommode (BET 399) oder die ganze Kommode (BET 537) unerwähnt bleiben, die Zivilgardisten an den Kommodenschubladen nicht horizontal liegen sondern sich hinlegen ("lying down", BET 399 und "lie down", BET 443) oder ein kleiner heller Lichtfleck auf dem Schrank, der die Sonne nachahmt, hinzukommt (BET 399, leicht verändert und einige Zeilen später im Text BET 443 sowie verkürzt BET 537). Auch innerhalb des Motivs findet sich eine Motivwiederholung der Tür- bzw. Schubladengriffe, die mit ihren Zweispitzen aussehen wie Angehörige der Guardia Civil. Deren Beschreibung ist auch als selbstreflexiver Kommentar zur Leitmotivtechnik des Romans lesbar: "the smaller doors of the dressing-table repeat the motif darkly and unreflecting" (BET 396). Die Doppeldeutigkeit von "unreflecting", nicht-reflektierend, als im optischen Sinne das Licht nicht widerspiegelnd und im geistigen Sinne unüberlegt oder gedankenlos ist dabei ein vielleicht selbstironischer oder literaturwissenschaftskritischer Kommentar zur Frage nach der rational durchdachten Konstruiertheit versus künstlerischen Inspiriertheit einer solchen Textarchitektur und nach einer auf semantische Entschlüsselung oder ästhetische Wirkung ausgerichteten Rezeptionshaltung.

Die mehrfachen Übersetzungen dieser Beschreibung des Hotelzimmers destabilisieren die zeitliche Beziehung der Erzählung zum Erzählten und dessen chronologische Ordnung: Es ist nicht zu entscheiden, ob die Dolmetscherin mehrmals im gleichen Hotelzimmer aufwacht und

---

<sup>530</sup> Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 141. Birch spricht in Bezug auf diese Technik von "infinite variations on the same models" bzw. von "a small number of common patterns", um die herum der Text aufgebaut sei (Birch: Christine Brooke-Rose, S. 69).

immer wieder die Griffe und Schlösser des Schrankes und der Kommode ansieht oder ob hier viermal das gleiche Ereignis erzählt wird.<sup>531</sup> Auch wenn hier viermal das gleiche Ereignis erzählt wird, ist es nicht möglich, dieses in eine Chronologie des Erzählten einzuordnen, da zeitliche Marker, wann sich die Dolmetscherin in diesem Hotelzimmer aufhält, völlig fehlen und auch keine zeitliche Beziehung zu anderen Ereignissen hergestellt wird. Gleichzeitig ist nicht zu entscheiden, aus welcher zeitlichen Perspektive erzählt wird: welche der Erwähnungen schildert das Ereignis des Aufwachens in dem Hotelzimmer, welche anderen sind die Erinnerung der Dolmetscherin daran? Es gibt kein 'Original' sondern nur vier 'Übersetzungen'. Durch die Variationen in den Wiederholungen wird gleichzeitig deutlich, dass jedes Ereignis oder jeder Text in der Erinnerung, im Wiedererzählen und in der Übersetzung Veränderungen durchläuft, instabil ist.

Neben der Destabilisierung der zeitlichen sorgt die Leitmotivtechnik auch für eine Destabilisierung der örtlichen Dimension. Während im obigen Beispiel vier Beschreibungen des gleichen Hotelzimmers herausgegriffen wurden, bietet der Text noch zahlreiche weitere Wiederholungen des Motivs "Beschreibung des Hotelzimmers beim Aufwachen", wobei neben dem Mobiliar auch das Fenster, Lage und Aussehen von Badezimmer bzw. Waschgelegenheit oder die Beschaffenheit des Bettes im Fokus stehen können. Diese Beschreibungen unterscheiden sich alle nur in Details von Form, Farbe oder Anordnung und erscheinen somit als zahlreiche Übersetzungen ein und desselben Motivs. Durch die kleinen Veränderungen wird einerseits markiert, dass von unterschiedlichen Orten die Rede ist, dass also ein Ortswechsel stattgefunden hat; andererseits gleichen sich die unterschiedlichen Orte durch die starke Ähnlichkeit der Beschreibungen einander an. Dies verweist zum einen darauf, dass sich die verschiedenen Hotelzimmer – sowie Flugzeuginterieurs, Flughäfen, Busse, Kongresshallen, Aufzüge, Bars etc., bei denen die gleiche Technik angewendet wird – in denen sich die Dolmetscherin wiederfindet, alle darin ähneln, dass sie alle zur mit der jeweiligen lokalen Kultur kaum in Berührung kommenden Welt der internationalen Konferenzen gehören.<sup>532</sup> Zum anderen illustriert es die Orientierungslosigkeit der Dolmetscherin, in deren Wahrnehmung und Erinnerung die unterschiedlichen Orte, zwischen denen sie mit Höchstgeschwindigkeit wechselt, zu einem farbenprächtigen Wirrwarr verschwimmen. Während die Konkretheit und Detailliertheit der einzelnen Ortsbeschreibungen Individualität andeuten und eine Verortung ermöglichen, wird gleichzeitig im Diskurs die Austauschbarkeit der jeweiligen Orte und Geschehnisse in unterschiedlichen Ländern und auf unterschiedlichen Kongressen dargestellt, indem Schilderungen spezifischer Situationen durch die Angabe von Alternativen ihre Bestimmtheit verlieren:

---

<sup>531</sup> Vgl. zum Problem des singulativen und des repetitiven Erzählens Genette: *Erzählung*, S. 82–83.

<sup>532</sup> Den 'Realitätsverlust', die 'Scheinhaftigkeit' der Wirklichkeit, in der sich die Dolmetscher bewegen, formuliert Siegfried: "[...] do you know [...] which represents reality the old towns like museums visited on conducted tours or the modern hotels we stay in all alike?" (BET 419) Vgl. die Überlegungen zum gesichtslosen Luxushotel in Maratea im Kapitel zu Bachmanns "Simultan" (1.3).



Silences differ more than hotel rooms or menus and the washbasin does stand on one lilac leg opposite another leg lilac or blue perhaps next door that gurgles at dawn unless much later to the right of the window beyond which what how when allo? er, pronto? (BET 417)

An anderen Stellen wird durch verallgemeinernde Angaben wie "sometimes", "few", "not always" (etwa BET 419–420) deutlich gemacht, dass es sich um eine weniger bedeutende *summary* handelt.

Die Angabe von Alternativen geht oft mit einem Leitmotiv einher, das die Ähnlichkeit der Orte und die Desorientierung der Dolmetscherin zeigt, aber gleichzeitig auch die Weigerung des Erzähldiskurses, klare Referentialität herzustellen. Erstmals taucht es in Verbindung mit dem weiter oben zitierten Aufwachen der Dolmetscherin im Hotelzimmer auf: "buenos días, Morgen or kalimera who knows, it all depends where the sleeping has occurred out of what dream shaken up with non merci nein danke no thank you" (BET 396, vgl. BET 414). Das Motiv des "it all depends" wird als "depending on" oder "according to" und der Angabe von Umständen immer wieder aufgenommen, wobei neben der zitierten weitere Hauptvarianten sind: "according to locality speed height theme of congress" (BET 404, ähnl. 451), "depending on the size the time the place" (BET 405, 419, 432, ähnl. 494), "depending on the speaker's nationality" (BET 408, 482), "depending on the theme the time the place the climate" (BET 408, 482, ähnl. 433, 434, 440, 461), "according to the theme the time the place" (BET 409, ähnl. 484), "according to the requirements of language topic time" (BET 418, ähnl. 421). Überraschende Einzelvarianten, mit denen eine semantische Verschiebung einhergeht, sind "depending on the viewpoint or the side of the street" (BET 440), "It all depends on the habit of the eye." (481, 495), "according to the type of prisoner interrogated" (BET 487), "according to the climate height of aircraft speed of conquest pride fear ignorance gnawing guilt" (526), "according to the partner" (529) und "according to the enemy viewpoint" (558).

Das Verschwimmen der unterschiedlichen Orte miteinander gilt nicht nur innerhalb der jeweiligen Kategorien von Orten – also dass sich alle Hotelzimmer sowie alle Flughäfen ähneln – sondern auch die verschiedenen Kategorien von Orten werden einander ähnlich, indem sie ähnlich erzählt werden. So wird etwa die zunächst im Zusammenhang mit dem Hotelzimmer erscheinende Handlung, dass ein Zimmermädchen auf einem Tablett das Frühstück bringt, im Anschluss in der im Flugzeug stattfindenden Handlung, dass die Stewardess ein Tablett mit Essen bringt, gespiegelt:

At any minute now some bright or elderly sour no young and buxom chambermaid in black and white will come in with a breakfast-tray, put it down on the table in the dark and draw back the curtains [...] The stewardess in pale grey-blue and high pale orange hair puts down the plastic tray covered with various foods in little plastic troughs. (BET 396)

Der örtliche Sprung vom Hotelzimmer ins Flugzeug wird im Erzähldiskurs durch die 'Übersetzung' des Tablettmotivs vollzogen.

Neben zeitlichen und örtlichen Sprüngen geht an anderen Stellen die Übersetzung eines Motivs in einen anderen Kontext mit einer semantischen Verschiebung einher. Ein gutes Beispiel ist dafür das schon im ersten Satz des Romans genannte Motiv des "distant brain way up" (BET 395). Zunächst und auch im weiteren Verlauf immer wieder wird es im Kontext der Beschreibung des Flugzeuginneren genannt und dient als Metapher für das Cockpit oder den Piloten des Flugzeugs.<sup>533</sup> Dann wird es in das Dolmetschmotiv integriert, beim ersten Mal in Bezug auf Siegfried:

He lip-reads the speaker on the dais through the small glass booth and in the next split second hears the expected English syllables [...] that pour into the earphones through the distant brain way up and out into the mouthpiece in simultaneous German. (BET 407)<sup>534</sup>

Bezeichnet der "distant brain way up" in Verbindung mit dem Dolmetschmotiv das Gehirn der Dolmetscherin und fügt sich so in die Maschinenmetaphorik ein, so steht er im weiteren Verlauf auch für das Gemüt oder alternativ die Vernunft der Dolmetscherin, zunächst in einer Überblendung mit dem Flugzeugmotiv:

The body stretches forth towards some thought some order some command obeyed in the distant brain way up or even an idea that actually means something compels a passion a commitment lost or ungained yet as the wing spreads to starboard [...]. (BET 405–406)

So wie der "body" gleichzeitig als Rumpf des Flugzeugs und Körper der Dolmetscherin gelesen werden kann, ist der "distant brain way up" hier sowohl auf das Cockpit als auch auf das Gehirn der Dolmetscherin beziehbar.<sup>535</sup> Neben diesen Hauptkontexten steht der "distant brain way up" auch an wenigen Stellen als Metapher für die Fluglotsen<sup>536</sup> sowie einmal für die Pariser Dolmetschzentrale.<sup>537</sup> Durch die Fortpflanzungen in unterschiedliche Kontexte wird der metaphorische Sinn des Motivs immer wieder verschoben und es überlagern sich unterschiedliche Referenzrahmen sowie Interpretationsmöglichkeiten. Wie bei einer Übersetzung sammeln sich also unterschiedliche Bedeutungen an diesem Motiv an, überlagern sich und deplatzen den Sinn des 'Originals'. Durch die Verschiebungen werden außerdem semantische Bezüge zwischen den unterschiedlichen Bezugskontexten hergestellt, so dass etwa die Verbindung des Flugzeugmotivs mit dem Dolmetschmotiv über den "distant brain way up" die Dolmetscherin als eine dem

---

<sup>533</sup> Vgl. BET 395, 400, 404, 405, 406 (zweimal), 442, 512, 559 (zweimal), 560.

<sup>534</sup> In Verbindung mit dem Dolmetschen erneut BET 407, 417, 474, 482.

<sup>535</sup> Der Bezug auf die Dolmetscherin wird an weiteren Stellen deutlicher, wobei immer wieder eine Überlagerung mit dem Flugzeugmotiv stattfindet: BET 410, 434, 448, 452, 462, 464, 465, 468, 501, 512, 533, 535 (zweimal), 536, 537, 541, 542, 543 (zweimal). Auf BET 448 ist die Überlagerung der Motivkomplexe besonders deutlich und die zweimalige Nennung des "distant brain" kann auf die Interaktion von Fluglotsen und Piloten sowie, dem Kontext entsprechend, die zwischen dem späteren Ehemann und der Dolmetscherin beim Geschlechtsverkehr bezogen werden.

<sup>536</sup> Vgl. BET 414: "[The plain] bumps on the steps of air, lowers its undercarriage touches down speeds along the runway in a whistling roar of jets and strong tension of brakes that slow it to a taxiing up the tarmac guided by some distant brain in a green glass booth [...]". Auch, jeweils in Überblendung mit anderen Kontexten (Cockpit bzw. Ehemann) BET 417, 448.

<sup>537</sup> Vgl. BET 471: "We have many more interpreters now so that they remain more based on Headquarters in the distant brain way up where most conventions take place these days [...]."

Flugzeug ähnelnde gigantische Maschine erscheinen lässt und so zur Maschinenmetaphorik beiträgt.<sup>538</sup>

Die Leitmotivtechnik sorgt mit ihren 'Übersetzungen', wie oben anhand der Beschreibungen des Hotelzimmers ausgeführt, für ein Aufbrechen der kausallogisch-chronologischen Handlungsfolge der Geschichte sowie für eine Verunklarung des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit. Wie Birch ausführt, ist das erzählte Geschehen in *Between* zwar relativ eindeutig und widerspruchsfrei zu rekonstruieren, aber es ist unklar, aus welcher zeitlichen Perspektive erzählt wird und wie viel erzählte Zeit zwischen dem Flug auf der ersten und dem auf der letzten Seite des Romans vergeht. Das gesamte im Roman dargestellte Geschehen könnte die Erinnerung der Dolmetscherin während eines Fluges sein, wodurch sich der Romananfang und -schluss auf ein und denselben Flug bezögen, der nur einige Stunden umfasste, oder es könnten unterschiedliche Flüge sein, zwischen denen etliche Jahre lägen.<sup>539</sup> Wie es Genette für die Romane Robbe-Grilletts feststellt, wird auch in *Between* "der Zeitbezug absichtlich untergraben".<sup>540</sup> Dies hat den Effekt, dass die Zeitlichkeit der Erzählung gegenüber anderen Ordnungsmustern zurücktritt: "This devaluation of the temporal aspect of the story through temporal ambiguity serves to displace logical emphasis from chronological continuity on to other structural patterns."<sup>541</sup>

Mit einem Konzept Rainer Warnings kann die Erzählweise in *Between* als "Erzählen im Paradigma"<sup>542</sup> bezeichnet werden. Ein solches charakterisiert Warning als

ein Erzählen, dessen Äquivalenzbeziehungen gerade nicht formal vorgegeben sind, sondern über Sequenzierungen des Erzählflusses selbst, Segmentierungen also, die Jakobsons metonymische Kontiguität ihrerseits paradigmatisieren. [...] Dabei werden formale Kriterien für Äquivalentsetzungen durch inhaltliche, also auf thematisch-semantischer Ebene operierende ersetzt. [...] Die Lektüre selbst wird damit umgepolt vom 'Und so weiter' syntagmatisch organisierten Erzählens zur kreativen Erstellung eines Textraums mit einer Vielzahl ana- und kataphorischer Relationen, die

---

<sup>538</sup> Während beim Beispiel des 'distant brain way up' ein Motiv aus dem Bereich des Flugzeuges auf das Dolmetschen übertragen wird, greift umgekehrt das zentrale Motiv des Dolmetschens ("into the ear through earphones in French and down at once out of the mouth into the attached mouthpiece in simultaneous German", BET 398) auf andere Lebensbereiche über. So werden etwa die Leidenschaft eines katalanischen Sängers ("Catalan passion down into the microphone and out in simultaneous passion", BET 443) und die Lust, die die Dolmetscherin beim erotischen Briefwechsel mit Bertrand verspürt ("when the rhetoric flows into the protein cells of the distant brain way up in French and down at once through more than the five senses in simultaneous lust", BET 543) als 'ver-fremdete', 'un-eigentliche' Erfahrungen dargestellt, da sie mit dem Durchgang der fremden Stimme durch den Dolmetscher beim Dolmetschen verglichen werden.

<sup>539</sup> Vgl. Birch: Christine Brooke-Rose, S. 70–71. Vgl. auch Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 120, die von der "'multiple-flight' hypothesis" und der "'one-flight' hypothesis" spricht.

<sup>540</sup> Genette: *Erzählung*, S. 22. Frz. Genette: *Discours du récit*, S. 79: "la référence temporelle se trouve à dessein pervertie."

<sup>541</sup> Birch: Christine Brooke-Rose, S. 71. An anderer Stelle spricht Birch in allgemeinerem Bezug auf Brooke-Roses Romane der 1960er Jahre von einem "move away from diachronic structuring toward metaphoric composition" (ebd., S. 10). Vgl. auch Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 77: "Narrative continuity is replaced by replays and repetitions, iterated scenes for the most part not clearly marked as having *taken place*, either temporally or spatially."

<sup>542</sup> Warning: *Erzählen im Paradigma*, S. 178. Für den Hinweis auf diesen Aufsatz Rainer Warnings danke ich Karin Peters.

eine abschließende Synthese in dem Maße geradezu verunmöglichen, wie ihre Terme an Eindeutigkeit verlieren.<sup>543</sup>

Warning sieht "Erzählen im Paradigma" als ein Phänomen, das in der Moderne dominant geworden sei, und führt anhand von Beispielen französischer Autoren seit dem Realismus (Balzac, Flaubert, Proust, Gide, Céline, Robbe-Grillet und Simon) seine These aus, dass es der narrativen Exposition von Kontingenz diene. Das Konzept des Erzählens im Paradigma kann in mehrererlei Hinsicht auf *Between* übertragen werden.

Erstens können die oben untersuchten 'Übersetzungen' der Deskriptionen von Hotelzimmern, Flugzeuginterieurs etc. als Paradigmatisierung des Erzählsyntagmas gesehen werden. Sie führen zu einer Desorientierung des Lesers in Bezug auf die Temporalität (sowie auf die Lokalität) des Erzählten und erinnern in dieser Hinsicht an Techniken des *nouveau roman*. Dabei bleibt *Between* nicht bei einer Zerstörung der referentiellen Illusion stehen, was Warning in seiner Analyse dem *nouveau roman* vorwirft,<sup>544</sup> sondern die Desorientierung des Lesers spiegelt die Desorientierung der Protagonistin und damit ein Problem der sich beschleunigenden Globalisierung in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Zweitens findet eine Paradigmatisierung in *Between* dadurch statt, dass unterschiedliche Ereignisse ähnlich erzählt und dadurch semantische Beziehungen zwischen ihnen etabliert werden. Dies gilt zum einen für die Sequenzen, die das 'Hintergrundrauschen' der Handlung in *Between* darstellen, also die Flüge, die Zollkontrollen, die Transfers, die Übernachtungen in Hotels, die touristischen Ausflüge und Abendveranstaltungen, die Konferenzen und das Dolmetschen etc. Die Äquivalenzen zwischen diesen Sequenzen nivellieren die Unterschiede dieser 'Ereignisse' und führen neben der Desorientierung der Dolmetscherin die Sinnlosigkeit und Konsequenzlosigkeit des internationalen Konferenzgeschehens vor, das scheinbar nur der Selbsterhaltung dient; sie illustrieren darüber hinaus die Beschaffenheit der Sphäre, in der sich die an den Konferenzen Beteiligten bewegen, als von lokalen Realitäten weitgehend abgekoppelte Parallelwelt, deren unterschiedliche Lokalitäten sich möglichst gleichen sollen. Zum anderen gilt dies aber auch für einzelne Ereignisse in der Biographie der Dolmetscherin, zwischen denen durch die Paradigmatisierung semantische Bezüge hergestellt werden. In Bezug auf Flauberts *Education Sentimentale* spricht Warning von "versteckten Analogien, die Flaubert zwischen vordergründig [...] zusammenhanglosen Erzählblöcken" mittels "lexematischen bzw. syntagmatischen Reprisen" herstellt.<sup>545</sup> In *Between* wird auf diese Weise etwa eine Analogie zwischen der Rekrutier-

---

<sup>543</sup> Ebd., S. 178–179. Die Entgegensetzung von 'formalen' versus 'inhaltlichen' Äquivalenzen ist etwas unglücklich. Sie leitet sich aus Warnings Absicht her, sein Konzept von dem der poetischen Funktion bei Jakobson zu unterscheiden, dessen Struktur der Paradigmatisierung der syntagmatischen Ebene es aufnimmt. Während es Jakobson allerdings um 'metrisch-prosodische' (oder 'formale') Äquivalenzen gehe (vgl. ebd., S. 178), untersucht Warning, wie im obigen Zitat formuliert, 'thematisch-semantische' (oder 'inhaltliche') Äquivalenzen.

<sup>544</sup> Vgl. ebd., S. 199.

<sup>545</sup> Ebd., S. 186.

ungsbefragung durch einen nationalsozialistischen Oberstleutnant der deutschen Wehrmacht, dem Vorstellungsgespräch bei einem britischen Offizier nach dem Zweiten Weltkrieg und der Befragung durch einen italienischen Priester in Bezug auf den Antrag zur Annullierung ihrer Ehe gezogen:

You must excuse these questions Fräulein but in view of your French upbringing we must make sure of your undivided loyalty let us see now until the age of Herr Oberstleutnant at that age one has no loyalties. Ja-ja ich verstehe. (BET 444)

You will excuse these questions Fräulein but in view of your nationality we must make sure of your undivided loyalty total ignorance dissidence change of heart let us see now until the age of sir, at that age one has no loyalties. No? One does a job any job to the best of one's ability. Yes yes of course we understand but one does one's job, also, as an instrument. (BET 486)

So you, born and bred a Catholic, decided in advance, Madame, to divorce if it did not work, thus nullifying the contract in the eyes of God? Plus ou moins. My child you must use words more precisely. Did you or did you not? Oui mon père. (BET 444)<sup>546</sup>

Die beiden ersten Befragungen sind über weite Strecken wörtlich identisch, wobei nur der Austausch der Anrede des Gegenübers sowie der Sprachenwechsel im ersten Zitat erkennen lassen, dass es sich um zwei unterschiedliche Gespräche handelt. Hier ist die Paradigmatisierung also so weit getrieben, dass die Verortung dieser Szenen auf der chronologischen Achse der Geschichte erschwert wird. Warnings Gegenüberstellung von 'inhaltlicher' versus 'formaler' Äquivalenz greift hier nicht, denn die Analogisierung dieser Sequenzen wird ja gerade durch die wörtliche Entsprechung, d.h. deren 'Form' erreicht. Die Befragung durch den Priester stellt die Parallele zu den ersten beiden insbesondere über die Wiederholung des Arguments der Erziehung her: "you, born and bred a Catholic" entspricht "in view of your French upbringing" und "in view of your nationality". Verstärkt wird die Analogie dadurch, dass die Befragung durch den Priester nahtlos an diejenige durch den Oberstleutnant anschließt. In dieser Reihe ließen sich, allerdings mit nicht ganz so deutlichen Parallelen, weitere Befragungen der Dolmetscherin anführen, wie das Vorstellungsgespräch in der Pariser Dolmetscherzentrale (BET 438–439) oder die wiederholten Kontrollen durch Zollbeamte (etwa direkt im Anschluss an das obige Zitat BET 444, auch BET 439–440, 513). Verstärkt wird die Analogisierung all dieser Befragungen der Dolmetscherin durch eine Montage am Ende des Romans:

[...] a French car? British passport? Born in France with German maiden-name und das? A Turkish phrase-book do you mind? Sie fahren in die Türkei? No, not now. You must excuse these questions Fräulein but in view of your desiccated look as an alleinstehende Frau we must make sure of your undivided reintegration into totality after all these years we do our job simply as instruments had you thought of that? How long have you stayed away lost touch a little forgotten how to understand

---

<sup>546</sup> Die Befragung durch den Oberstleutnant wird wiederholt bzw. fortgesetzt auf BET 489–490, 493–494, 526–527, die Befragung durch den Briten auf BET 487, die durch den italienischen Priester auf BET 418, 439, 440–441, 449, 458–459. Auch Canepari-Labib weist auf die Ähnlichkeit zwischen "German and French interviews" (Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 255) hin, wobei nicht ganz deutlich wird, auf welche Passagen sie sich bezieht und wem sie diese zuschreibt (vgl. ebd., S. 254–255); sie spricht etwa in Bezug auf die von mir als Befragung durch den Oberstleutnant gelesene Passage auf BET 526–527 von einer Überblendung unterschiedlicher Befragungen (vgl. ebd., S. 255). Dies zeigt einmal mehr, dass der Text diese Zuschreibungen erschwert und sie nicht immer eindeutig möglich sind, was wiederum ihre Analogisierung verstärkt.

immediately because the thing understood slips away together with the need to understand? Let's face it you destroy. What methods did you use? Ask her what happened to the statistics of destruction per citadel per night which her department looked after. Do you believe her? Or would you rather test by means of engagement? Why don't you joke a little instead of acting like a Geheime Reichssache? (BET 568–569)

Die Analogisierung all dieser Befragungsszenen macht die Ansprüche deutlich, die von Vertretern der patriarchalen Gesellschaft – das Gegenüber ist jeweils männlich – an die Dolmetscherin gestellt werden, von der eine Unterordnung erwartet wird. Dies betrifft auch Liebesbeziehungen, denn die letzte Frage des Zitats ist die Stimme eines deutschen Liebhabers der jungen Dolmetscherin.

Besonders deutlich wird, dass die jeweiligen Systeme bemüht sind, Abweichungen zu tilgen – dies zeigt sich im wiederholten Beharren auf dem Problem der 'anderen' Erziehung der Dolmetscherin und besonders eindrücklich im letzten Zitat in der Verwirrung, die die multinationale Herkunft und die Accessoires der Dolmetscherin stiften. Es wird immer wieder uneingeschränkte Loyalität, im letzten Zitat gesteigert zu "undivided reintegration into totality" verlangt – deren Fiktionalität aber durch den Text des Romans gerade durch die Analogisierung der verfeindeten Standpunkte (des deutschen Oberstleutnants und des britischen Offiziers) offengelegt wird. Rubin Suleiman, die die Parallelität der Arbeit der Dolmetscherin zuerst für die Deutschen im Krieg und dann für die Alliierten nach dem Krieg sowie die Parallelität der Befragungen durch den Deutschen und den Briten aufzeigt, bringt es auf den Punkt: "Is it surprising that [in] this world 'acquires alles a broken up quality'? And that the notion of 'undivided loyalty' appears comically grotesque?"<sup>547</sup> Die Relativität der Perspektiven und die Konstruiertheit der Zuschreibungen von 'Freund' und 'Feind' werden auch in einem weiteren Ausschnitt aus der Befragung der Dolmetscherin durch den britischen Offizier deutlich, wenn sie über ihre Übersetzungstätigkeit für die Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg, als sie in Deutschland festsaß, spricht:<sup>548</sup>

Well but you see, sir, reading English newspapers at the AA, the A.A.? Sorry the German Foreign Office one learnt to follow the war from the enemy point of view. The enemy. Ah yes, you mean us. And did you also learn to adopt our point of view? (BET 487)

Um noch einmal Rubin Suleiman zu zitieren: "'we' and the enemy have traded places."<sup>549</sup>

Diese Aufdeckung der Parallelen zwischen den Systemen läuft aber nicht auf völlige Relativierung und den Freispruch von Verantwortung hinaus. Das im obigen Zitat anklingende Problem der Komplizenschaft<sup>550</sup> wird auch in dem in einigen der Befragungssequenzen auftau-

---

<sup>547</sup> Rubin Suleiman: *Living Between*, S. 101.

<sup>548</sup> Vgl. Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 255: "the position of the Other into which some individuals are forced so as to assume the role of the 'enemy' is a relative and historical concept, constructed through language and subjected to continual reversals and displacements".

<sup>549</sup> Rubin Suleiman: *Living Between*, S. 101.

<sup>550</sup> Auch Lawrence spricht im Zusammenhang mit der Rekrutierung durch den Oberstleutnant von einer Einbettung in "larger ethical questions of compliance during the war" (Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 82).

chenden und auch im restlichen Text mehrmals und von unterschiedlichen Stimmen wiederholten Motiv "one does one's job as an instrument" (auch BET 457, 460, 486, 490) thematisiert. Ähnlich fungiert das in die obige Passage integrierte Motiv "Let's face it you destroy" (auch BET 497, 498, 500, 517, 548), in dem Siegfrieds Vorwurf an die Dolmetscherin, hinter ihren Eheannullierungsbemühungen stecke ein (Selbst-)Zerstörungstrieb, widerhallt. Wobei auch dieser Vorwurf als Klischee entlarvt wird, wenn die Dolmetscherin ihn mit den Worten zurückweist: "What rubbish, who believes in that femme fatale stuff these days, not men certainly. Everybody destroys to some extent." (BET 497) Verstärkt wird die Klischeehaftigkeit dadurch, dass der gleiche Vorwurf auch im Diskurs des Noch-Ehemanns zu finden ist (BET 500). Dass er sich im Bewusstsein der Dolmetscherin festsetzt und im Text immer wieder auftaucht zeigt allerdings, dass ihr dessen Abtun als Klischee nicht so einfach gelingen will. Als Dolmetscherin nimmt die Protagonistin nicht automatisch eine neutrale Mittlerposition ein, wie es in der oben erörterten maschinenhaften Darstellung des Simultandolmetschens suggeriert wird. Während auf den Konferenzen nicht unmittelbar Konflikte ausgetragen werden, sondern diese zeitlich und örtlich entfernt erscheinen, sieht sich die Dolmetscherin in konflikträchtigeren Situationen gezwungen, Position zu beziehen, wie im obigen Zitat deutlich wird: "Ask her what happened to the statistics of destruction per citadel per night which her department looked after. Do you believe her?" (BET 568) Dieser Ausschnitt ist das Echo einer Befragung eines deutschen Beamten durch die Alliierten, bei der die Dolmetscherin übersetzt und sich nun plötzlich auf der Seite der Befragter und nicht mehr der Befragten sieht. Auch hier wird die Schuldfrage nicht ausgeblendet, indem die Passage folgendermaßen endet:

He says sir that we should have joined forces together against the Russians that every German secretly wanted that and yes well we have not come here to find out what every German secretly wanted. Or yes well if every German had openly declared what he now says he secretly wanted we'd have a very different Europe and this interrogation would not take place. (BET 491)

So anti-referentiell sich der Roman gibt und so sehr die eindeutige Rekonstruktion einer erzählten Geschichte erschwert wird, hat er doch einen referentiellen Ankerpunkt im Zweiten Weltkrieg und den daran anschließenden Fragen nach Unterwerfung, Verantwortung und der Konstruktion von Freund- und Feindbildern. So stellt etwa Lawrence fest: "Despite *Between's* freewheeling style and protagonist, ideas of placement and mobility, commitment and translatability are deeply touched by the war and its allegiances."<sup>551</sup>

So wie die unterschiedlichen Befragungssequenzen durch die Paradigmatisierung des Erzählsyntagmas analogisiert werden, ist auch in anderen Leitmotiven ein historisches Echo zu hören, wie etwa dem Vichy-Mineralwasser (BET 397, 477) als Anspielung auf die Kollaboration des Vichy Regimes oder den in unterschiedlicher Form wiederkehrenden Werbesprüchen für das

---

<sup>551</sup> Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 82.

Waschmittel OMO (BET 419, 424, 432, 433, 436, 472, 531, 559), unter denen der 'Persilschein' der Entnazifizierung hervorscheint.<sup>552</sup> Lawrence spricht in Bezug auf diese Überblendungen treffend vom "telescoping of wartime experiences with pre- and postwar experiences"<sup>553</sup> und Birch verweist darauf, dass diese Technik, die sie als "discursive metaphor"<sup>554</sup> bezeichnet und die bewirkt, dass "simultaneity and association [...] replace causality and linear chronology as the compositional principles of the novel"<sup>555</sup> mit den Worten des Romans als "telescoping time with an error"<sup>556</sup> (BET 417, 504) beschrieben werden kann. Auch Warning bedient sich dieser Bildlichkeit, wenn er die Montage eines Pferderennens mit einem Kriegshinterhalt in Claude Simons *La Route des Flandres* als "eine wechselseitige Teleskopierung beider Szenen"<sup>557</sup> beschreibt. Während das Bild des Teleskopierens deutlich macht, dass unterschiedliche Kontexte, oft Zeitebenen, des Textes 'ineinandergeschoben' werden, betont eine Betrachtung als Übersetzung, dass die unterschiedlichen Motive und mit ihnen die Dolmetscherin und die Leser in unterschiedliche Kontexte 'übersetzt' werden, wenn der Text "simultaneously translates back in time" (BET 429).

Nach Verfahren der interlingualen Übersetzung, einschließlich dem Spiel mit mehrsprachigen Wortspielen, sowie 'Übersetzungen' von (einzelne Wortfolgen oder ganze Absätze umfassenden) wiederkehrenden Motiven in andere Kontexte und Handlungszusammenhänge möchte ich abschließend das Verfahren beleuchten, das durch 'falsche' Anschlüsse an Scharnierstellen plötzliche Zeit-, Ort- oder Kontextwechsel und damit eine Bewegung der Übersetzung herstellt. Meine Auffassung von der Bewegung der Übersetzung ähnelt dem Konzept der "transition-metaphors" von Sara Birch:

The 'fraternization' of disparate discourses provides a point of transfer between narrative compartments and metaphoric networks that are logically, temporally, or thematically distant. These transition-metaphors operate at several discursive levels. They can hinge on words that have more than one meaning or more than one usage, words that rhyme or sound similar, common thematic elements, or common symbolic associations.<sup>558</sup>

---

<sup>552</sup> Vgl. Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 83; Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 254–255; Birch: Christine Brooke-Rose, S. 86–87. Birch sowie Canepari-Labib zeigen, unter Verweis auf Barthes' Behandlung der Waschmittelwerbung in *Mythologies*, anhand der Nebeneinanderstellung der OMO-Werbung mit Nachrichtensendungen im Fernsehen, dass der Unterschied zwischen den Wahrheitsgehalten dieser Diskurse nivelliert wird. Außerdem gehen sie darauf ein, dass die Bezeichnung des in der Entnazifizierungsphase von den Alliierten ausgestellten Unbedenklichkeitsnachweises als 'Persilschein' durch die Analogie mit der Werberhetorik die Autorität und Legitimität dieses Prozesses hinterfragt (vgl. Birch: Christine Brooke-Rose, S. 86–87; Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 255–256). Die Überblendung von Waschmittelwerbung und Persilschein findet in Siegfrieds direkter Rede statt, in der er außerdem explizit seine Befragung durch päpstliche Instanzen im Eheannullierungsprozess der Dolmetscherin mit Entnazifizierungsbefragungen vergleicht: "I hated all that interrogation Liebes why, quite like the end of the war trying to get a job and a Persil-Schein certificate denazifying us whiter than white" (BET 473).

<sup>553</sup> Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 83.

<sup>554</sup> Birch: Christine Brooke-Rose, S. 85.

<sup>555</sup> Ebd.

<sup>556</sup> Ebd.

<sup>557</sup> Warning: *Erzählen im Paradigma*, S. 202.

<sup>558</sup> Birch: Christine Brooke-Rose, S. 72. Um den weiten Gebrauch des Begriffs 'Metapher' in ihrer Studie zu rechtfertigen, erwähnt Birch den etymologischen Ursprung des Wortes Metapher, das sich vom griechischen *metaphorein* für 'hinübertragen' herleitet (ebd., S. 49) – wovon sich auch 'Übersetzung' ableitet.



Als Beispiel führt Birch u.a. den von mir am Anfang des Kapitels betrachteten Sprung von einer Konferenz auf einen Flughafen, der mittels der Polysemie des Wortes *exchange*, das Gedankenaustausch und Geldwechsel bedeutet, vonstattengeht: "The words prevent any true EXCHANGE caught in the late afternoon sun" (BET 399). Die Beobachtung Birchs, auf die es mir ankommt, ist, dass das Wort "EXCHANGE" hier durch seine Polysemie den Übergang von einem Diskurs zu einem anderen ermöglicht und gleichzeitig durch die Hervorhebung des Signifikanten für eine Blockade von Bedeutung sorgt: "During the process of 'translation', the signifier inevitably intercepts the signified and draws each word into a network of other concepts."<sup>559</sup> Hier wird die Überschneidung von Birchs Metapher-Idee mit meinem Übersetzungs-Konzept deutlich; Birchs Rede von "translation" ist eine treffende Beschreibung der notwendigen Sinnveränderung bei jeder Übersetzung: der Signifikant der Zielsprache übernimmt unumgänglich nur einen Teil des Bedeutungsspektrums des Signifikanten der Ausgangssprache und versetzt das Zeichen gleichzeitig in ein neues Netz von Bedeutungen (nämlich der Zielsprache). Die 'falschen' Anschlüsse in *Between* kommen oft dadurch zustande, dass ein Wort aufgrund seiner Polysemie 'falsch übersetzt' wird und damit einen ganz neuen Kontext eröffnet; umgekehrt könnte man sagen, dass durch diese 'falschen' Anschlüsse die Polysemie aufgezeigt und kreativ ausgenutzt wird. Der Text spielt mit Polysemie und lenkt somit die Aufmerksamkeit auf ein zentrales Problem der Übersetzung.

Wird dieses Verfahren als Bewegung der Übersetzung gedacht, wird deutlich, dass Übersetzung immer auch eine metonymische Verschiebung mit sich bringt: "Syntax engages in transgressive travel in an unpredictable trajectory, a metonymic slide from here to there that produces a sense of random movement rather than purposeful direction."<sup>560</sup> Die Vorstellung der Bewegung findet sich auch in Brooke-Roses eigener Beschreibung dieses Verfahrens: "The syntax of *Between* is free-ranging in that a sentence can start in one place or time, continue correctly, yet by the end of the sentence one is elsewhere."<sup>561</sup> Diese ständige Bewegung der Übersetzung, die das Erzählte aber auch den Erzähldiskurs selbst destabilisiert, wird etwa im Motiv "und so weiter weiter gehen" (BET 422, 428, 435, 445, 452, 458, 461, 472, 479, 506, 552, 555, 562, 563), das eine interne Übersetzung von "weiter" beinhaltet, deutlich. Ähnlich wie "exchange" sorgt es immer wieder für Sprünge, hier etwa von der Stimme Siegfrieds, der auf die Dolmetscherin einredet, zu einem mehrfach wiederholten Versatzstück des multilingualen Stimmengewirrs, das die Dolmetscherin umgibt, und damit von ihrer Wohnung in Wien zu einem Kongress in Ungarn: "Oh come off it, come down into one world und so weiter weiter gehen, immer geradeaus dann links in the smattering of the mouthpiece [...]" (BET 445).

---

<sup>559</sup> Ebd., S. 72.

<sup>560</sup> Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 77.

<sup>561</sup> Brooke-Rose: *Stories, theories and things* (Essay), S. 7. Vgl. auch Brooke-Rose im Interview mit Friedman/Fuchs: *Conversation*, S. 32.

Die freie Bewegung der Syntax, die den freien Wechsel zwischen Diskursen, Orten und Zeiten ermöglicht, wird auch in einem Motiv des Textes mit Übersetzung in Verbindung gebracht. Dieses Motiv wird zunächst in Bezug auf die Landung des Flugzeugs eingeführt, bei der Koordinaten des Luftraumes zur Positionsbestimmung interpretiert (übersetzt) werden und gleichzeitig die Übersetzung von der Flugreise an einen neuen Ort stattfindet:

The ship bumps down the steps of air, losing height slowly as it nears its expected minute of arrival, the distant brain way up no doubt obeying innumerable instructions that *translate* time speed height into locality and channel and descent into bright lights. (BET 407; Hervorhebung von mir)<sup>562</sup>

Zeit, Geschwindigkeit, Höhe werden in einen bestimmten Ort und einen Zollassgang<sup>563</sup> 'übersetzt'. Diese Bewegung auf der Ebene des Erzählten übernimmt der Erzähldiskurs metaphorisch als Schaltstelle für Übersetzungen zwischen unterschiedlichen Diskursen:

Mesdames messieurs vous allez écouter aujourd'hui plusieurs discours by eminent specialists on methods of increasing the output of edible protein and *translating* time speed height into locality and channel and descent into new matter where the light unrounds the corners of the cupboard the dressing-table the stool under which you will find your life-jacket for anche una persona priva de conoscenza. (BET 474; Hervorhebung von mir)

Hier findet eine Übersetzung von der Konferenz(rede) zur Wahrnehmung des Hotelzimmers in der Morgendämmerung und zum Motiv der Schwimmweste im Flugzeug statt.

## 2.5 Schwebende Subjektivität: Zwischen Orten, Zeiten, Diskursen

Die Figur der Dolmetscherin ist für den Leser nicht einfach zu rekonstruieren. Folgt man den über den Text verstreuten Hinweisen, so ergibt sich jedoch nach und nach ein grobes Bild der Dolmetscherin: In der Gegenwart des Textes ist sie eine Frau mittleren Alters, die als Simultan-dolmetscherin vom Französischen ins Deutsche auf internationalen Konferenzen arbeitet und daher viel unterwegs ist, wobei sie sich im Lauf des Romans in Paris niederlässt. Sie trifft immer wieder ihren alten Freund und ehemaligen Liebhaber, den Deutschen Siegfried, ist von ihrem englischen Ehemann geschieden und bemüht sich um die päpstliche Annullierung der Ehe, die sie am Ende erreicht, und sie lässt sich nach anfänglichem Zögern auf einen Austausch von Liebesbriefen mit dem älteren Franzosen Bertrand ein. Diesen Austausch bricht sie jedoch nach zwei misslungenen persönlichen Treffen ab. Sie ist als Kind einer französischen Mutter und eines deutschen Vaters, dessen Verbleib im Unklaren gelassen wird, in Lyon aufgewachsen und wird im Alter von fünfzehn Jahren von ihrer Mutter für ein Jahr zu Verwandten nach Nürnberg geschickt, wo sie nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wegen einer Bauchfellentzündung bleiben muss. Sie studiert ein Jahr Französisch und Provençal in Freiburg, bevor sie von der deutschen Wehrmacht als Übersetzerin rekrutiert wird, um für die Presseüberwachungsabteilung

---

<sup>562</sup> Ähnlich BET 417, 560. Weitere Varianten BET 408–409, 410, 494, 499–500.

<sup>563</sup> Die verschiedenen Durchgänge durch den Zoll, die man je nachdem, ob man etwas zu verzollen hat oder nicht, wählt, heißen im UK *channels*. Gleichzeitig schwingt hier die Bedeutung 'Kanal' evtl. als Anspielung auf das Simultandolmetschen mit, bei dem die unterschiedlichen Sprachen auf unterschiedlichen Kanälen laufen.

Ausland die englische Kriegsberichterstattung zu verfolgen. Nach dem Krieg wird sie von den Alliierten zunächst in der französischen Zone als Übersetzerin, dann in der britischen Zone als Dolmetscherin angestellt, und lernt dabei Siegfried sowie ihren späteren Ehemann kennen. Nach einigen Jahren als dessen Ehefrau und Hausfrau in England kehrt sie in den Dolmetschberuf zurück – und irgendwo hier setzt die Romanhandlung ein.

Sind diese biographischen Details der Figur zwar mühsam, aber relativ eindeutig zu rekonstruieren, bleibt die nähere Charakterisierung der Dolmetscherin sehr vage. Eine der wenigen expliziten Beschreibungen des Aussehens der Dolmetscherin geschieht über die Betrachtung ihres eigenen Spiegelbildes:

The face reflected in the bathroom mirror neon-lit looks what thirty-four, forty-three below the greying strand broader sandier than the rest that tumbles on the shoulders needing nevertheless that Glint with a Hint of a Tint above the small medallion of St. Christopher almost in the cleft between the breasts [...]. (BET 424)

In ihrer Selbstbetrachtung erscheint die Dolmetscherin als Reflexion, fragmentiert und von nicht genau bestimmbar Alter. Die hier genannten Fragmente der (über den Werbespruch der Haartönung aufgerufenen) getönten Haare, des Medaillons (zunächst ein Ourobouros, dann der Heilige Christophoros) und der Brüste kehren immer wieder, werden aber nie ausgebaut und zu einem Ganzen zusammengesetzt. Die vage Altersangabe "what, thirty-four, forty-three?" (auch BET 444, 445) ist ein mehrfach eingesetztes Mittel, um feste Zuschreibungen zu unterlaufen<sup>564</sup> und die Dolmetscherin als "[a] woman of uncertain age uncertain loyalties" (BET 445) in der Schwebe zu halten. Zur Verweigerung einer festen Identitätszuschreibung gehört auch, dass nie der Name der Dolmetscherin genannt wird und dass sie mit wechselnden Benennungen angesprochen wird. Die unterschiedlichen Bezeichnungen referieren einerseits auf ihr Lebensalter und damit auf Zeitsprünge in der Handlung, so Rückblenden auf das "gangling girl in pigtails" (BET 436) und eine Selbstwahrnehmung am Ende des Romans als "desiccated skeletal alleinstehende Frau" (BET 507); eine ebensolche Funktion haben die Anreden "madame" (BET 409), "madam" (BET 404) und "gnädige Frau" (BET 482) bzw. "mademoiselle" (BET 422) und "Fräulein" (BET 444).<sup>565</sup> Neben diesen offiziellen Anreden markieren die unterschiedlichen Kosenamen, die ihr die drei Männer geben, deren verschiedene Rollenerwartungen an und Projektionen auf die Dolmetscherin. Der englische Ehemann nennt sie diminuierend und exotisierend "[m]y dear good girl", "du ernst German Mädels", "my sweet" (BET 422) oder "my clever sweet my fleissige

<sup>564</sup> Vgl.: "nineteen or twenty-five even" (BET 413–414), "your nineteenth year and plus" (BET 418), "at nineteen or twenty-nine even" (BET 418), "at thirty-five and plus" (BET 422), "at nineteen or twenty-eight" (BET 438), "at twenty-two or twenty-five even" (BET 450), "at nineteen or thirty-seven" (BET 451), "at thirty-eight and plus" (BET 461), "at twenty-nine or forty-five even" (BET 466), "thirty-nine and plus" (BET 470), "at nineteen and plus" (BET 486), "at nineteen or forty-seven even" (BET 506), "what thirty-nine, forty-six" (BET 507), "what forty-three forty-seven" (BET 533), "forty years and plus" (BET 571, in Überblendung mit der Anzahl der Flugzeugsitze).

<sup>565</sup> Die Funktion als Referenz auf das Alter der Dolmetscherin wird an einer Stelle markiert: "at thirty-five and plus madame not mademoiselle" (BET 422).

my deutsche mädchen-goddess" (BET 448); Siegfried liebevoll aber auch paternalisierend "Liebes" (BET 418), "mein Liebes" (BET 444), "Du liebes Kind" (486); Bertrand in seinen Briefen idealisierend und in seine Vorstellung höfischer Liebe einpassend "gentildonna" (BET 475), "douce dame" (BET 464), "ma douce amour" (BET 535) und "ma déesse" (BET 541).

Der Text verweigert jegliche festschreibende Identitätsbehauptung, indem die 'Spielregel' der gezeigten Textbasterei lautet, nur englische Sätze ohne das Verb *to be* zu konstruieren.<sup>566</sup> Damit wird dem Text eines der wichtigsten Mittel der direkten Figurencharakterisierung entzogen, ja jegliche Satzungen, Zuschreibungen, Bestimmungen werden erschwert, wenn nichts, niemand, nie und nirgendwo im Text *ist*.<sup>567</sup> Brooke-Rose gibt zwei Gründe für die Anwendung des "constraint" an: Erstens, und laut Autorin am wichtigsten, den produktionsästhetischen Grund, einen "specific style" hervorzubringen; zweitens als Wirkungsabsicht einen "mimetic 'realism'" zu erzeugen, der die "perpetual motion" und den "loss of identity" der Dolmetscherin vermittele.<sup>568</sup> Was Brooke-Rose hier 'mimetisch' nennt, möchte ich 'performativ' nennen: Der Text *erzählt* nicht von der ständigen Bewegung der Dolmetscherin und der Instabilität ihres Ichs, er *führt sie vor*. Oder auch: er stellt sie dar, ahmt sie nach – was dann doch wieder Mimesis im aristotelischen Sinn wäre.<sup>569</sup> Dies wird auch in Brooke-Roses Charakterisierung der Auslassung von *to be* deut-

<sup>566</sup> Vgl. Brooke-Rose: *Stories, theories and things* (Essay), S. 7. Hier und an anderer Stelle (etwa im Interview mit Karen Lawrence, Lawrence: *Techniques for Living*, S. 207) weist Brooke-Rose darauf hin, dass die Auslassung von *to be* lange übersehen wurde, da die Autorin zunächst nicht explizit darauf hingewiesen hat. Die Gültigkeit des *constraints* wird nicht von den wenigen Ausnahmen unterminiert ("earphones which have to be stretched outwards" (BET 509, 571), "the procedure to be evolved" (BET 562) und "not since I was a little girl" (BET 568)), die sich mit elektronischer Volltextsuche einfach finden lassen.

<sup>567</sup> Kaum ein Kommentator kann sich der Versuchung dieser Formulierung entziehen: "[n]othing *is* simply or singly" (Birch: Christine Brooke-Rose, S. 74), "[n]othing *is* in the instable and floating universe of the interpreter" (Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 221), "nothing and no-one, in this novel, can simply 'be'" (Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 207), "für Christine Brooke [sic!] *ist* in diesem Roman nichts und niemand" (Andres: *Dolmetscher als literarische Figuren*, S. 270).

<sup>568</sup> Brooke-Rose: *Stories, theories and things* (Essay), S. 7. Vgl. auch ihre ähnlichen Aussagen in den Interviews mit Friedman/Fuchs (Friedman/Fuchs: *Conversation*, S. 32) und Maria Del Sapio Garbero (Del Sapio Garbero: *Conversation* 1991, S. 119). 'Identitätsverlust' ist ein problematischer Begriff, weil er suggeriert, dass 'Identität' etwas sei, was man haben, verlieren und wiederfinden könne (so ähnlich wird er von manchen Autoren in Bezug auf den Roman behandelt, vgl. Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 204; Andres: *Dolmetscher als literarische Figuren*, S. 270; Frank: *Erneuerung des Romans*, S. 149). In *Between* geht es jedoch gerade darum zu zeigen, dass eine solche Vorstellung von 'Identität' eine Fiktion ist und dass sich das Ich in einem Prozess der Auseinandersetzung mit fremden Ichs (Stimmen, Diskursen, Texten) permanent verändert. Obwohl Brooke-Rose in Bezug auf den *constraint* in *Between* immer wieder vom 'Identitätsverlust' der Dolmetscherin spricht, möchte sie diesen in eben diesem nicht-essentiellen Sinne verstanden wissen, wie sie im gleichen Zusammenhang im Interview mit Maria Del Sapio Garbero erläutert: "I'm not at all sure of all these identities. Now it's such an old-hat topic, this search for identity. It doesn't terribly interest me and of course I explore it mostly in *Between* where she is constantly split, with these different roles and different identities. [...] She never brings them together and I don't think she should, and I don't think a writer should, I don't think I should. We all accept that we are many different people and play roles even with our closest friends. In a way we are all playing roles, we are not exactly the same as when we are alone in the bathroom. There is a sense of continuity with the 'I' I have always known and of course I've changed, but this is a perfectly common experience, we all have it. And I don't think that totalizing is a good thing at all in the novel. I don't think a novel should go to 'I' and 'mine' and 'who am I'. [...] I don't think that one has to unify all these 'Is'. It's not a problem that actually worries me. Or perhaps it did when I wrote *Between*, I can't remember." (Del Sapio Garbero: *Conversation* 1991, S. 119–120)

<sup>569</sup> In eine ähnliche Richtung scheint Lawrence zu denken, wenn sie im Gespräch mit Brooke-Rose formuliert: "the constraint helps you work out that problem linguistically" (Lawrence: *Techniques for Living*, S. 212).

lich, die dazu nötige "to find another verb, and it's usually an active verb"<sup>570</sup> – die Beschränkung verhindert auch Passivkonstruktionen, so dass die Aktivität der Dolmetscherin auf ihrer (Lebens-)Reise und in der Konstruktion ihres Selbst deutlicher hervortritt. Eine solche Restriktion trägt auch zum Hervortreten der Materialität der Sprache bei: "[...] you decide on a constraint, which produces a different style, the reader doesn't know why but he feels it, the physical signifier is made more physical, the signified less important."<sup>571</sup> Diese Aussage erläutert McHale:

Or, in other words, they [blanket stylistic constraints] serve to foreground the disparity and asymmetry between the textual stratum of language and the stratum of the world projected by the text; that is, such a constraint foregrounds the ontological structure of the text itself.<sup>572</sup>

Der Text verweist permanent auf seine eigene Textualität, lässt nicht vergessen, dass die Figur der Dolmetscherin ein Konstrukt dieser Textualität ist und spiegelt damit auf Verfahrensebene die narrative Aussage, dass das Bewusstsein der Dolmetscherin in der Diegese Produkt der sie umgebenden Texte ist.

Der Weltzugriff und das Selbstverständnis der Dolmetscherin in *Between* werden als sprachlich geprägt dargestellt, in ihrem Bewusstsein hallen all die unterschiedlichen Sprachen, Jargons, Stimmen und Diskurse wider, denen sie ausgesetzt ist – denen sie aber nicht nur passiv ausgesetzt ist, sondern die sie sich aneignet und durcharbeitet. Rubin Suleiman beschreibt treffend:

Her consciousness, floating between sleep and waking, irony and nostalgia, anticipation and memory, is a jumble of natural languages (English, French, Italian, and so weiter), professional jargons picked up at congresses ("Oh, archeology, medicine, irrigation, economic aid for the under-developed areas and so forth" [468]), the global currencies of advertising slogans, guidebooks, phrasebooks for foreigners (the meaning of "foreigner" varying, of course, according to the country one is in), public notices in airports, televised news broadcasts, lines of half-remembered poems (Shakespeare, Goethe, Cavalcanti, Auden, Eliot, e tutti quanti), as well as the voices of past (and some present) lovers, friends, neighbors and interrogators of diverse classes, countries, sexes.<sup>573</sup>

Die Wahrnehmung der Dolmetscherin erfasst neben detaillierten und fragmentarischen sinnlichen Eindrücken besonders (gesprochene) Stimmen und (schriftliche) Texte. Als Dolmetscherin ist sie einen großen Teil ihrer Zeit den Stimmen der Konferenzredner ausgesetzt, die sie zwar angeblich wie ein passives Medium, das nur einen 'Sprachscharter' umlegt, durch sich hindurchfließen lässt und gleich wieder vergisst, von denen sich aber Fragmente in ihrem Gedächtnis festsetzen und aus diesem immer wieder auftauchen (etwa die bereits genannten Motive "All ideas have equality before God", BET 398 oder "la vérité, la justice, l'humanité", BET 399). Wenn sie die Dolmetscherkabine verlässt, ist sie weiterhin fremden Stimmen ausgesetzt, denen von Zimmermädchen, Kellnern, Stewardessen, Zollbeamten, Reisegefährten, Kongressbekanntschaften sowie der Stimme Siegfrieds, der ihres Ehemanns und der von Bertrand, letzterer überwiegend in

---

<sup>570</sup> Im Interview mit Friedman/Fuchs: Conversation, S. 32.

<sup>571</sup> Brooke-Rose im Interview mit Friedman/Fuchs, ebd.

<sup>572</sup> McHale: Postmodernism(s) of Brooke-Rose, S. 198. Die Verwendung des *constraints* in *Between* sieht McHale als "postmodernist undertow" (ebd.) in dem nach seiner Einteilung ansonsten vorwiegend modernistischen Roman.

<sup>573</sup> Rubin Suleiman: Living Between, S. 99.

Briefform. Auch diese setzen sich in ihrem Bewusstsein fest und sie arbeitet sich in ihrem inneren Diskurs an ihnen ab:

You can't Persil-schein your German layers that easily meine Liebe. Let's face it you destroy. All that suffering stuff you enjoy it nicht wahr nicht wahr? Aber man achtet nicht darauf. As if languages loved each other beneath their own façades, despite alles was man denkt darüber davon dazu. Then acquires alles a broken up quality, die hat der charm of my clever sweet, my deutsche Mädchen-goddess, the gestures and the actions all postponed while first die Dinge und die Personen kommen. Aber woaus und woien kommen die Personen? (BET 517)

Hier werden zu unterschiedlichen Gelegenheiten geäußerte Urteile Siegfrieds über die Dolmetscherin und die Stimme ihres Ehemannes nebeneinander gestellt. Die abschließende spöttische Frage der Dolmetscherin ahmt das fehlerhafte Deutsch ihres englischen Mannes nach; gleichzeitig hallt in ihr eine von ihm angesichts einer polnischen Aufschrift gestellte Frage nach: "Wejście. Wyjście. Just one letter's difference. Which do you suppose means exit?" (BET 425), an die ein anderes Fragment seines Diskurses angebunden wird: "gents have their exits and their entrances" (BET 425), in dem ein Zitat aus Shakespeares *As You Like It* zu einem Witz umformuliert wird.<sup>574</sup> Diese Proliferation von Verweisen zerschreibt die Zuschreibungen der männlichen Gegenüber an die Dolmetscherin.

Neben den Fetzen von Stimmen ihrer Gegenüber setzen sich auch Fragmente von schriftlichen Texten, die die Dolmetscherin fast obsessiv wahrnimmt, fest. Sie saugt die sie umgebende Schrift geradezu auf, insbesondere die in fremden Sprachen und mit mehrsprachigen Übersetzungen: Schilder von Läden, Friseursalons und Tankstellen, Hinweisschilder zu Toiletten, Wechselstuben, Restaurants, Aufzügen und Ausgängen, Straßenschilder, Beschriftungen auf Flaschenetiketten, Hinweiszettel in Hotelzimmern, Auflistungen in Speisekarten, Sicherheitshinweise in Flugzeugen, Werbeslogans und Horoskope in Zeitschriften, Sätze aus Reise- und Sprachführern etc. Indem die Dolmetscherin die unterschiedlichen Diskurse nebeneinanderstellt und einander aufpfropft, dekonstruiert sie sie, wie oben am Beispiel der Verbindung von Konferenzwahrheit und Ladenschild gezeigt: "la Vérité, la Justice, l'Humanité, Tutungerie" (BET 405) (vgl. 2.1). Sie wehrt sich auch gegen die Kolonisierung des Subjekts, die die sie überall umgebenden Hinweis- und Verbotstexte und die Anreizslogans der Werbung versuchen: "This life-jacket self-rights itself to maintain the head above water. Omo Schaum-Stop reguliert sich selber." (BET 559) Mit Birch ist zu sagen:

*Between* demonstrates how a multiplicity of different discursive systems intertwine to form the substrata of an individual mind which plays them off against each other, combines them, and uses them to generate the repertory of stories that determine how she 'reads' the world in which she lives.<sup>575</sup>

---

<sup>574</sup> Vgl. Shakespeare: *As You Like It*, S. 55–56, Akt II, Szene 7, V. 139–143: "All the world's a stage, / And all the men and women merely players. / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages."

<sup>575</sup> Birch: Christine Brooke-Rose, S. 74.

Die Dolmetscherin 'liest' die Welt im wörtlichen Sinne, da sie sie als Schrift wahrnimmt; sie 'liest' sie aber auch in übertragenem Sinne, weshalb sich Birchs 'reads' durch ein 'translates', 'übersetzt', ersetzen ließe – das Lesen der Dolmetscherin ist gleichzeitig ein Schreiben und in dieser Doppelfunktion ein Übersetzen.<sup>576</sup> Die Schriftlichkeit der Welt besteht nicht nur in ihrer materiellen Schriftlichkeit, sondern auch in ihrer Fluidität, in der sich alle Stimmen und Texte vom Urheber ablösen, miteinander verbinden und neu schreiben.

All, all is language, even the reader. [...] in fact, all all is text, and textuality is a far richer concept than is syntax or lexic, including as it does intertextuality of many kinds, secret polemic, or the aporetic but powerful notion that any text does the opposite of what it says it does.<sup>577</sup>

Hier ist ein Echo des poststrukturalistischen Roland Barthes zu hören: "Dieses 'Ich' [des Lesers], das sich dem Text annähert, ist selber schon eine Pluralität anderer Texte, unendlicher Codes, oder genauer: verlorener Codes (deren Ursprung verlorengelht)."<sup>578</sup> Brooke-Roses Text lässt sich somit an Barthes' Auffassung des Ichs als Produkt des unendlichen Intertextes, der die Welt formt, anschließen, und an die Lacansche Subjektauffassung als etwas, das sich in Auseinandersetzung mit dem Anderen erst in der und durch die symbolische Ordnung der Sprache formt.<sup>579</sup>

Als Beispiel dafür, wie die Dolmetscherin in *Between* die Diskurse, mit denen sie konfrontiert ist, dekonstruiert und sich als Subjekt in dieser Bewegung formt, eignet sich besonders gut das Spiel mit einem intertextuellen Bezug auf den *Cours de linguistique générale* von Ferdinand de Saussure, das ich als Saussure-Motiv bezeichnen möchte:<sup>580</sup>

Et comme l'a si bien dit Saussure, la langue peut se contenter de l'opposition de quelque chose avec rien. The marked term on the one hand, say, the feminine, grand $\epsilon$ , the unmarked on the other, say, the masculine, grand. Mais notez bien que le non-marqué peut dériver du marqué par retranchement, by subtraction, par une absence qui signifie. Je répète, une absence qui signifie eine Abwesenheit die simultaneously etwas bedeutet. (BET 426)

Im weiteren Textverlauf wird deutlich, dass diese Passage, die hier bei ihrer ersten Nennung unvermittelt nach einer direkten Rede des Ehemanns der Dolmetscherin steht, ein Zitat einer Rede

---

<sup>576</sup> Canepari-Labib weist ebenfalls darauf hin, dass die Dolmetscherin in *Between* für den Leser figuriert, und sieht sie gleichzeitig als mit dem Text zusammenfallend: "[...] on the one hand, because of her job as a simultaneous translator, she shares with the reader the position of message receiver and, on the other, she coincides with the text itself not only because she is a creature of language written down by the author Brooke-Rose, but also because she is constituted through and through by the languages to which her job exposes her." (Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 153)

<sup>577</sup> Brooke-Rose: *Narratology*, S. 25.

<sup>578</sup> Barthes: *S/Z* (dt), S. 14. Frz. Barthes: *S/Z* (fr), S. 16: "Ce 'moi' qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement: perdus (dont l'origine se perd)."

<sup>579</sup> Vgl. zu Brooke-Roses Auffassung von Realität und Identität als sprachgebundene Konstruktionen Birch: Christine Brooke-Rose, S. 5; Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 157–159; 209–210; Frank: *Erneuerung des Romans*, S. 19–23. Vgl. spezifisch zur Lacanschen Subjektauffassung im Zusammenhang mit Brooke-Rose Birch: Christine Brooke-Rose, S. 77–78; Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 193–194; Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 88; Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 161–163; Frank: *Erneuerung des Romans*, S. 18–20.

<sup>580</sup> Dem naheliegenderweise in der Forschungsliteratur viel Aufmerksamkeit zuteil wurde, vgl. Birch: Christine Brooke-Rose, S. 83–84; Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 208–209; Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 86–87; Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 225–227; Egger-Gajardo: *Unentrinnbarkeit*, S. 234.

auf dem "Congres[s] of Semiologists" (BET 418)<sup>581</sup> ist. In der Rede werden die weiteren grundlegenden Dichotomien Saussures "Langue et Parole", "Code and Message", "System and Syntagma" (BET 561) "Le signifié et le signifiant", "presence or absence" (BET 563) durchgearbeitet.<sup>582</sup> Der erste Satz ist ein wörtliches Zitat aus Saussures *Cours de linguistique générale*: "la langue peut se contenter de l'opposition de quelque chose avec rien"<sup>583</sup>. Dieses Zitat ist jedoch wohl als schon zitiertes aus einem anderen Text entnommen: Roland Barthes' Aufsatz "Éléments de sémiologie". Hier wird nicht nur der Satz von Saussure zitiert, sondern hier finden sich auch die Formulierungen "le *non-marqué* [...] dérivé du *marqué* par retranchement"<sup>584</sup> und "*c'est une absence qui signifie*"<sup>585</sup>. Indem der Redner diese These an der von Barthes angeführten Opposition männlich–weiblich und nicht dem von Saussure benutzten Sachverhalt exemplifiziert,<sup>586</sup> nutzt der Text die Saussuresche Opposition für eine geschlechtertheoretische Aussage. Wenn hier der männliche Term als durch Subtraktion vom weiblichen Term abgeleitet gesetzt wird, Femininum/Weiblichkeit also als Präsenz (markiert), Maskulinum/Männlichkeit als Absenz (unmarkiert), polt das die Freudsche Opposition, der das Weibliche durch Abwesenheit (des Penis) bestimmt, um. Die phallogozentrische Wertung des Männlichen (präsent) als dem Weiblichen (absent) überlegen wird umgekehrt. Sie wird aber nicht nur umgekehrt, womit wieder eine arbiträre Hierarchie hergestellt würde, sondern die Metaphysik der Präsenz selbst wird unterlaufen, denn bedeutend ist gerade nicht das Präsenze, sondern das Absente ("une absence qui signifie").<sup>587</sup> Die Zuschreibungen 'männlich' und 'weiblich' sind damit, wie die sprachlichen Zeichen für Maskulinum und Femininum, relational, nur in Abhängigkeit und der Differenz voneinander bestimmt. Dies wird im Text auch durch das oft wiederkehrende Motiv der Zeichen auf Toilettentüren vorgeführt, das Lacans

<sup>581</sup> An anderer Stelle ist *tongue-in-cheek* die Rede von der "theory of signs significant and signified" (BET 460), wobei der Anklang an *dignified* nicht zu überhören ist.

<sup>582</sup> Vgl. Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 225. Kritik am Strukturalismus wird an anderer Stelle amüsant verpackt in einem Gespräch der Dolmetscherin mit einem Archäologieprofessor: "We even had a conference of archetypologists in Athens last week. Archetypologists? Well, you know, a sort of mixture of mythologists, psychiatrists and structural anthropologists. Structural? What do you mean structural? Well they didn't make it very clear themselves, really, sometimes it seems to mean the structure of primitive societies, or perhaps the structure of the system they use to make sense of it all, sometimes the structure of myths, you know, up into the sky or down into the earth. Ah yes, of course. Unless they meant perhaps the structure of the imagination itself. Oh I see, the imagination. How fascinating." (BET 468)

<sup>583</sup> Saussure: *Linguistique générale*, S. 191. Dt.: "Die Sprache kann sich begnügen mit der Gegenüberstellung von Etwas mit Nichts [...]." (Saussure: *Grundfragen*, S. 103).

<sup>584</sup> Barthes: *Éléments de sémiologie*, S. 124.

<sup>585</sup> Ebd.

<sup>586</sup> Vgl. ebd. Saussures Beispiele sind der Genitiv Plural der tschechischen Wörter 'Wort' und 'Frau', die als *slav* und *žen* in diesem Kasus keine Endung, "le signe *zéro*" ("das Zeichen Null") haben (vgl. Saussure: *Linguistique générale*, S. 191; Saussure: *Grundfragen*, S. 103).

<sup>587</sup> Aufgrund der im Zitat betonten Vorstellung des männlichen Terms als dem abgeleiteten ("dérivé") interpretiere ich diese Passage also konträr zu anderen Interpretationen, die hier aufgrund der Markiertheit des weiblichen Terms eine Bestätigung der Auffassung des Weiblichen als dem 'Abnormalen', 'Sekundären' lesen (vgl. Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 209; Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 87; Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 226–227). Eine der meinen ähnliche Lesart der Passage, wenn auch mit jeweils anderen Schlussfolgerungen, legen dagegen Birch (vgl. Birch: *Christine Brooke-Rose*, S. 84) und Lawrence vor, die neben ihrer ersten eine zweite Lesart aufzeigt (vgl. Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 87–88).



Beispiel der Aufschriften des stillen Örtchens am Bahnhof aufnimmt.<sup>588</sup> Die Zerschreibung der binären Oppositionen wird fortgesetzt, wenn die Konferenzrede im Bewusstsein der Dolmetscherin weiterprozessiert und mit anderen Diskursen (Bestellungen (oder Befehlen), Einvernehmen (oder Einnehmen), Phrasen aus dem Sprachführer, Liebeserklärungen, Reglementierung durch Ordnungshüter, Wegweisen) dialogisiert wird:

Une différence non marquée dérivant du marqué par une absence qui signifie eine Abwesenheit die etwas bedeutet, etwas anderes als ordered. Do you agree? Did you want to test by means of engagement? Or will you take me as you find me we'll have fun. Wejście/Wyjście. What difference does it make? In/out, up/down, container and contained. To go in you have to go out, up, down and vice versa. Pupate, pupate? Que cherchez-vous madame? Ah, l'ascenseur. Au fond à gauche. (BET 432)<sup>589</sup>

Die binären Oppositionen werden hier nicht einfach umgepolt, sondern ineinander verschränkt. Deutlicher wird dies in einer späteren Konferenzrede auf dem Kongress der Archetypologen über "inversion by double negation so typical of the imaginative function in its descending aspect of depth, night, femininity, container which becomes contained, swallower which becomes swallowed, as opposed to its upward masculine aspect." (BET 502–503) Im Unterschied zu anderen Lesarten<sup>590</sup> bin ich der Auffassung, dass der Text hier kein (Gegen-)Modell von Weiblichkeit aufstellt, das die Fähigkeit des Unterlaufens der binären Oppositionen als spezifisch weibliche Qualität ansieht, denn damit würde er in den gleichen Essentialismus verfallen, den er ständig zu unterlaufen bemüht ist.

Die *absence* wird im weiteren Verlauf metaphorisch in Bezug auf die Dolmetscherin dann doch wieder lesbar als Mangel. Sie figuriert für ihr unerfülltes Begehren nach dem anderen (vgl. BET 442; 450 in Bezug auf das Scheitern ihrer Ehe und hier besonders deutlich in Verbindung mit "désire"; 557 in Bezug auf die geplatzte Hoffnung einer Beziehung mit Bertrand, die über das Französische auch eine sprachliche 'Ganzheit' hätte herstellen sollen; beide Male wird *absence* konkret körperlich als sexuelle Unbefriedigtheit ausgespielt), das auch verbunden wird mit dem

---

<sup>588</sup> Vgl. Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 87. Vgl. Lacan: *Das Drängen des Buchstabens*, S. 23–25. In *Between* hält besonders Lacans spätere Parenthese wider: "Wäre *Hommes* und *Dames* in einer dem Jungen oder dem Mädchen unbekanntem Sprache geschrieben, ihr Streit wäre nur um so ausschließlicher ein Wortstreit, der aber nicht weniger die Bereitschaft zeigte, sich mit Bedeutung aufzuladen." (Ebd., S. 29) Dazu zwei Beispiele aus dem Roman: 1. Die Anlagerung von Bedeutung an den Signifikanten und die Bedeutungsverschiebungen entlang der signifikanten Kette zeigen sich in den (Fehl-)Übersetzungen aus dem Türkischen, wobei die Toilettenaufschriften aufgrund der differentiellen Qualität erkannt werden, an die sich aber durch die Erinnerung an den Protestruf "Ka-dın ka-dın ka-dın" weitere Bedeutungen anlagern: "[...] the baby-face stares out of lather under the letters Müjde! PEARS bebek sabonu – Lux sabonu hayranım. Hayranım. Turkish ladies surely. Hayranım lutfen. Hayranım? Er – la toilette s'il vous plaît. Ah au fond à gauche madame. Merci. Tuvalet. ERKEK. KADIN. Of course KADIN. Ka-dın ka-dın ka-dın. Not hayranım which looked up in the pocket-dictionary says haylaz *faul*, hayli *viel*, hayran *verwundert* where when and to whose heart did one do that? (BET 466–467) 2. Die Arbitrarität der binären Opposition männlich–weiblich zeigen Sprachen mit anderen Genus-Ordnungen: "[...] some languages for example divide their genders into animate and inanimate while others less primitive into andraic with a flat shoe or male figurine on the door and metandraic which covers objects animals of both sexes and women." (BET 433)

<sup>589</sup> Ähnlich BET 441.

<sup>590</sup> Etwa von Birch: *Christine Brooke-Rose*, S. 84 und *Canepari-Labib: Word Worlds*, S. 230.

Begehren nach Umkehrung der sprachlichen Entfremdung (vgl. BET 442, deutlicher 464, 468). Außerdem steht die *absence* für eine Abwesenheit von Glauben oder einer höchsten Instanz, einer bestimmenden Idee, an die die Dolmetscherin glauben könnte (BET 459, 462)<sup>591</sup> – um mit Derrida zu sprechen, die "Abwesenheit des transzendentalen Signifikats"<sup>592</sup>. Das Begehren, der Mangel, die Sehnsüchte, an denen sich die Dolmetscherin im Verlauf des Romans abarbeitet – insbesondere dargestellt in ihren Liebesbeziehungen und ihrem Verhältnis zur französischen Muttersprache, die in der Figur des Bertrand koinzidieren – werden am Ende des Romans nicht ge- oder erfüllt; aber sie werden als *conditio humana* akzeptiert:

The vital lie has turned into a fragile truth both coinciding exactly or on the contrary spilling over each other between Siegfried's belief and disbelief which makes no difference to an Abwesenheit die bedeutet merely a desire to see those splendid notices at the Turkish frontier, remember when we all went by bus from Sofia? [...] And the huge white columns covered with dark calligraphy so much easier to worship than plaster images because totally devoid of any sense proper or improper, at least to the neutralised transmitter in the brain except in a particular context of perfect proportion between matter and space, presence and absence that signifies nothing at all, no love, no lust, no ambition, no disappointment, no personal messages in any code to any god of love or power or anger, revenge humiliation eternal torment repentance absolution or even death. (BET 565)<sup>593</sup>

In diesem dialogischen Aufnehmen und Umschreiben, d.h. Übersetzen fremder Diskurse, Sprachen und Stimmen, erfindet die Dolmetscherin sich immer wieder neu. Sie figuriert damit für eine Auffassung des Ichs als Produkt (und Produzent) von Sprachen und Texten, für "a polyglottal or interdiscursive notion of subjectivity"<sup>594</sup>. Dies aber nicht nur als Wesen in der erzählten Welt, sondern insbesondere aufgrund der Art und Weise, *wie* sie erzählt wird. In *Between* schreibt sich die Figur gleichzeitig mit dem Text: "The subject of the novel writes itself together with the text as the movement which traverses languages, the trajectory of a performance."<sup>595</sup> Die Figur der Dolmetscherin wird erst von einer autonomen, kreativen Sprache in ständiger Bewegung erschaffen. (Selbst-)Definition wird zur permanenten Anstrengung oder zum leichtfüßigen Spiel und die Figur der Dolmetscherin entgleitet immer wieder hinter neuen Sinnschichtungen.<sup>596</sup>

---

<sup>591</sup> Damit hängt das Motiv der "idea that actually means something" (etwa BET 402) zusammen, vgl. 1.3.

<sup>592</sup> Derrida: *Grammatologie dt.*, S. 87. Frz. Derrida: *Grammatologie frz.*, S. 73: "l'absence du signifié transcendantal".

<sup>593</sup> Ähnlich BET 570. Birch, die anhand des Saussure-Motivs darauf hinweist, dass die Dolmetscherin keinen Partner habe und sich als identitätslos sehe und dies wiederum mit Freuds Definition der Frau über den Mangel verbindet, übersieht diese wichtige Entwicklung (vgl. Birch: *Christine Brooke-Rose*, S. 84).

<sup>594</sup> Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 198.

<sup>595</sup> Ebd., S. 204. Auch Lawrence geht auf den Zusammenhang der Konstitution des Subjekts der Dolmetscherin in der erzählten Welt und der Konstitution der Dolmetscherin als fiktionale Figur im literarischen Text ein: "The grammatical and syntactic mobility of her language not only enables the unfixing of identity in the narrative (in accordance with the mimetic realism she mentions) but a fictional possibility that suggests new ways of thinking about character, a new technique for writing gender." (Lawrence: *Floating on a Pinpoint*, S. 91)

<sup>596</sup> Mehrere Autoren weisen darauf hin, dass die im Roman ausführlich und mehrmals diskutierten Schichten von Troja als Analogie zu den Schichten der Herkunft, der Erinnerungen oder der 'Identität' der Dolmetscherin gelesen werden können (vgl. Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 207; McHale: *Postmodernism(s) of Brooke-Rose*, S. 198; Canepari-Labib: *Word Worlds*, S. 209). Es kommt hier darauf an, dass das Gebäude eben nicht wieder aufgebaut werden kann, dass man, egal wie tief man gräbt, auf immer neue Schichten und widersprüchliche Informationen stößt.

Die Romanautorin Brooke-Rose oder besser die implizite Autorin des Romans *Between* entwirft hier eine Figur, die eine dekonstruktive Bewegung vollzieht, die die Literaturwissenschaftlerin Brooke-Rose später so zusammenfasst:

[...] the philosophers and critics of the deconstructionist movement have, since 1966-67, steadily subverted what was left of the mimetic and expressive theories of literature, killing the referent in favor of the floating signifier, the author in favor of the reader, and the work in favor of textuality as an activity, an endless dissemination or even, for the Barthes of the 1973 *The Pleasure of the Text* (*Le plaisir du texte*), a *jouissance* of infinite codes. Above all, they deconstructed the self into a disintegrating play of selves.<sup>597</sup>

Das "disintegrating play of selves" der Dolmetscherin wird im Roman als eine Bewegung 'zwischen', 'between', entworfen. Figuren der Übersetzung sind Figuren von Relationen, sie *sind* nicht in einem *Dazwischen*, sondern sie *bewegen* sich *zwischen* (Sprechern, Stimmen, Texten, Diskursen, Sprachen, Kulturen).<sup>598</sup> Das Medaillon der Dolmetscherin mit dem Abbild des Heiligen Christophorus, der Christus über den Fluss trägt, und der in einer Konferenzrede mit dem Ouroboros, der sich selbst in den Schwanz beißenden Schlange, verglichen wird (vgl. BET 502–503), steht für diese Bewegung.<sup>599</sup>

Sie wird auch durch das "between"-Motiv figuriert, das am häufigsten wiederholte Motiv, das den Text eröffnet und beschließt – und diesen so in eine ouroborische Bewegung versetzt, die gleichzeitig eine Verschiebung herstellt: Bezieht sich das Motiv am Textanfang auf den Rumpf des Flugzeugs: "Between the enormous wings the body of the plane..." (BET 395), so wird daraus der Körper der Dolmetscherin: "Between doing and not doing the body floats." (BET 395) und im letzten Satz werden beide verschmolzen: "Between the enormous wings the body floats." (BET 575). Die Dolmetscherin 'schwebt', 'treibt', 'schwankt' ("floats" hat eine deutliche Bewegungskomponente) zwischen "sleeping and not sleeping" (BET 398, 553), "loving and not loving" (BET 420), "belief and disbelief" (BET 406, 512, 540), "existing as a woman and working as a man" (BET 505) und sie 'lässt sich treiben' "in willing suspension of responsibility to anyone" (BET 422), "in willing suspension of loyalty to anyone" (BET 461, 502).<sup>600</sup>

So sehr sich die Dolmetscherin einerseits danach sehnt, die Bewegung des "between" durch ein Ankommen in einer Sprache (dem Französisch ihrer Kindheit und damit einer im wahrsten Sinne des Wortes 'heilen Welt') anzuhalten, so sehr ist sie gleichzeitig damit beschäftigt,

---

<sup>597</sup> Brooke-Rose: *Dissolution of Character*, S. 190.

<sup>598</sup> Im Gespräch über die vier im *Omnibus* zusammengefassten experimentellen Romane bemerkt Lawrence: "there's also an increasing interest in relationships – prepositions – and syntax and verbs. In other words, how you get from one thing to the other." (Lawrence: *Techniques for Living*, S. 214)

<sup>599</sup> Für eine ausführliche Deutung des Heiligen Christophorus/Ouroboros, die in Verbindung mit der Archetypologienrede eine insbesondere geschlechtertheoretische Stoßrichtung hat, vgl. Del Sapio Garbero: *Between the Frontiers*, S. 212–220.

<sup>600</sup> Auch dieses Motiv wird in die Sprachspielerei des Textes eingebunden, die es von seinen Höhen herunterholt: "as the body lies a desiccated alleinstehende Frau fingering a medal symbole d'intimité dans le voyage in quiet suspension of anger between total indifference and a mild desire to pick up the broken bits with a great tenderness" (BET 553) oder "between Siegfried's belief and disbelief" (BET 565).

das Verlangen ihrer Gegenüber, sie festzuschreiben, abzuwehren.<sup>601</sup> Ihre sich über weite Strecken aufbauende Verzweiflung angesichts einer am Krieg zerbrochen Welt und eines an unterschiedlichen Rollenerwartungen scheiternden, fragmentierten Selbst, wird in ihrer kathartischen Reise an die Orte ihrer Kindheit und Jugend am Ende des Romans abgebaut und schlägt in ein Gefühl von Freiheit und Selbstbestimmtheit um.<sup>602</sup>

La Belle Jolaise and desiccated alleinstehende Frau flows on like a Geheime Reichssache so self-contained so secretive in such devil-may-care freedom from loyalty to anyone through rectangles of agriculture vital lies that turn into great curves of roads in dark real forests sweeping vineyards piccoli chalets grey façades so much taller than the nonexistent past behind them. (BET 569)

Die nicht stillzustellende Bewegung der Bedeutung hat für die Dolmetscherin ihren Schrecken verloren. Diese wird im Roman wiederholt aufgerufen in einer intertextuellen Anspielung auf die englische Übersetzung von Barthes Aufsatz "La mort de l'auteur".<sup>603</sup> Bei Barthes heißt es:

[I]f he [the writer] wants to express himself, at least he should know that the internal "thing" he claims to "translate" is itself only a readymade dictionary whose words can be explained (defined) only by other words, and so on ad infinitum.<sup>604</sup>

Die deutlichste Formulierung dieser Anspielung findet sich gegen Ende des Romans: "And if you look up the word crisis in the dictionary you will find that it means decision, which itself needs defining and so on ad infinitum" (BET 572). Die veränderte Einstellung der Dolmetscherin ist an ihrer veränderten Reaktion auf dieses Problem sichtbar, die von "which makes one very sad" (BET 483, BET 504) und "which makes one very desperate" (BET 507) umschlägt in "which makes one very merry" (BET 567).<sup>605</sup> Dies wird wiederum sprachspielerisch in der Ersetzung von "happiness" mit "merry", das auf "very" reimt, vorgeführt:

And if you look up the word happiness in the dictionary you will find that the apparent definition contains words which themselves need defining and so on ad infinitum which makes one very merry. (BET 567)

---

<sup>601</sup> In einer Umkehrung des "between"-Motivs verlangt Siegfried von ihr: "Come down into one world Liebes, decide between belief and disbelief, between loving and not loving, you have passed the age of adventure now, what, thirty-four, forty-three?" (BET 444–445) Vgl. Little: S(t)imulating Origins, S. 74: "She has fought hard for the costly meaninglessness, or betweenness, of her life. She declines a unitary quest for (her)self. She resists 'origin' as though she has had enough of one civilization's discourses about it. She migrates between narratives (grand ones, little ones, jargon), simulating her life as a de-authorized text."

<sup>602</sup> Dies übersieht eine Interpretation wie die Brian McHales, der das Leiden der Dolmetscherin an ihrem fragmentierten Selbst in den Vordergrund rückt: "Certainly the central self around which the novel is organized, this woman poised uneasily between (or among) worlds, seems characteristically modernist: fragmented, self-divided, threatened with dispersal, perhaps on the verge of a nervous breakdown." (McHale: Postmodernism(s) of Brooke-Rose, S. 197–198)

<sup>603</sup> Vgl. Barthes: Death of the Author.

<sup>604</sup> Ebd., o.S. Frz.: Barthes: La mort de l'auteur, S. 44: "[V]oudrait-il s'exprimer, du moins devrait-il savoir que la 'chose' intérieure qu'il a la prétention de 'traduire', n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment [...]."

<sup>605</sup> Die vorhergehenden Varianten des Motivs lauten vollständig: "Uw zwemvest und so weiter ad infinitum which makes one very sad." (BET 483), "Sometimes however the number of the key drops down from 412 to two times two equals four times two equals eight times two equals sixteen ad infinitum which makes one very sad." (BET 504) und "Sometimes however the number of the long-lost code falls from 412 to two times two equals four times two equals eight times two equals sixteen ad infinitum which makes one very desperate." (BET 507)

So kann Damrosch die Dolmetscherin als "resilient heroine"<sup>606</sup> sehen, die uns einen Umgang mit der Globalisierung lehrt:

Her continually in-between state is often confusing, but it enables her to escape the fixed female roles (office girl, wife, mistress) that the men in her life keep expecting her to play, even as she transcends the limitations of any single national identity. [...] In the closing pages of *Between*, Brooke-Rose's heroine has achieved a new contentment as a self-sufficient or "alleinstehende Frau" (565) – literally, a "free-standing woman," in contrast to her unstable previous mixture of dependency and free-floating anxiety.<sup>607</sup>

Dennoch bleibt am Ende des Romans eine gewisse Ambivalenz. Der Umgang der Dolmetscherin mit der Welt und ihr Selbstverständnis haben sich geändert, aber ihre Handlungsmacht bleibt begrenzt:

We have no evidence at all that live human beings, let alone the skirted figurine or high-heeled shoe on the door can so embody the divine principle descending into matter in a behaviour sufficiently organised to prevent the illiterate women of an Indian village taught the natural method with an abacus from pushing all the red balls to the left like a magic spell and all coming back pregnant. From taking all their pills on the one day and coming back sick or dead. The populations multiply almost by geometrical progression like two times two and so weiter ad infinitum which makes one very sad. (BET 571–572)<sup>608</sup>

Die materielle Realität 'ankert' das Spiel der Sprache(n) und der Selbste.<sup>609</sup> Auch die positive Entscheidung im Prozess der Annullierung ihrer Ehe, die die Dolmetscherin von ihrer letzten Bindung freispricht, enthält eine bittere Ironie:

Madam, I have just received the notification of the Nullity decision in your favour at the Last Judgment and enclose it with great joy and felicitation at the happy outcome just in time for the menopause. (BET 569–570)

Dem postmodernen Spiel der *free-floating signifiers* wird eine unhintergehbare Körperlichkeit entgegengesetzt: "Between the enormous wings the body floats." (BET 575)

---

<sup>606</sup> Damrosch: *How to Read World Literature*, S. 124.

<sup>607</sup> Ebd., S. 123.

<sup>608</sup> Dies eine weitere Variante des Motivs "which makes one very sad", die an dessen erste Nennung anknüpft: "Yes madame in politics as in technology every solution creates new problems which makes one very sad." (BET 482)

<sup>609</sup> Auch Friedman macht auf die Betonung des Körpers am Ende des Romans aufmerksam, kommt aber zu einer völlig anderen Wertung: "This claim of subjectivity – 'personal effects' – together with the text's poetic and oracular last sentence, which reclaims the material body from language, 'Between the enormous wings the body floats,' counters the indeterminacy of the linguistic universe the text proposes, despite the obvious irony that we never leave it. The sense of the material body and the feeling of selfhood defies the wisdom that these are linguistic constructs, 'just words.'" (Friedman: *Resisting Author*, S. 13)

### 3 Ein Dolmetscher als kolonialer Grenzgänger: Wangrin in *L'étrange destin de Wangrin*

Die in den Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg stattfindende Etablierung des simultanen Konferenzdolmetschens in großen internationalen Organisationen, das den Rahmen für die in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Texte bildete, war an einen Globalisierungsschub geknüpft, der auch die Unabhängigkeit der letzten großen Kolonien bedeutete.<sup>610</sup> Die in Folge der 'Entdeckung' der 'Neuen Welt' 1492 einsetzenden von Europa ausgehenden kolonialen Eroberungen und Besetzungen gehörten zu den gewalttätigsten Formen von Kulturbegegnungen in der modernen Welt. Dolmetscher und Übersetzer nahmen in diesem historischen Setting eine besonders wichtige Stellung ein, da ohne sie kein Kolonialapparat funktioniert hätte. Die postkoloniale Literatur bedient sich dieser Figuren, um einen neuen Blick auf koloniale Konstellationen zu werfen. Die mit dem Verdacht der Kollaboration behafteten Sprachmittler werden hier zu kolonialen Grenzgängern, die sich mit ihrem (Sprach-)Handeln zwischen Unterstützung und Bekämpfung der Kolonialmacht bewegen und für Grenzverschiebungen sorgen. Wie die kolonialen Dolmetscher als Figuren der Übersetzung beschaffen sind, und inwiefern auch auf diskursiver und konzeptueller Ebene des literarischen Textes Übersetzung figuriert, wird in diesem Kapitel anhand des 1973 erschienenen Romans *L'étrange destin de Wangrin ou Les Roueries d'un interprète africain* (dt. *Wangrins seltsames Schicksal oder die listigen Ränke eines afrikanischen Dolmetschers*) des malischen Autors Amadou Hampaté Bâ beleuchtet.<sup>611</sup> Der Text schildert das Leben des Titelhelden Wangrin, eines Bambara, der in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts als Dolmetscher für verschiedene Bezirkskommandanten in der Kolonie Französisch-Westafrika arbeitet. Seine Position als Dolmetscher nutzt er, um französische Kolonisatoren wie Afrikaner unterschiedlicher Gruppen zu seinem eigenen Vorteil gegeneinander auszuspielen. Er steigt schließlich zu einem reichen Geschäftsmann auf, leidet am Ende seines Lebens jedoch an Alkoholismus, erleidet den finanziellen Bankrott und stirbt völlig verarmt.

---

<sup>610</sup> Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte sind in unterschiedlichen Phasen der Globalisierung situiert. Nach der Eiteilung Fäßlers behandelt "Las dos orillas" von Fuentes Ereignisse der Protoglobalisierung (1500–1840) und *L'étrange destin de Wangrin* von Bâ solche der ersten Globalisierungsphase (1840–1914), während sich "Simultan" von Bachmann und *Between* von Brooke-Rose auf die zweite Globalisierungsphase (1945–1989/90) beziehen (vgl. Fäßler: Globalisierung, S. 49–51).

<sup>611</sup> Ich beziehe mich auf folgende Ausgabe: Amadou Hampaté Bâ: *L'étrange destin de Wangrin ou Les Roueries d'un interprète africain*, 2. Aufl., Paris: Éditions 10/18 1992 [1973] (Sigle: EDW) sowie die deutsche Übersetzung: Amadou Hampaté Bâ: *Wangrins seltsames Schicksal oder die listigen Ränke eines afrikanischen Dolmetschers. Ein Schelmenroman aus Afrika*, übers. v. Adelheid Witt, mit einem Nachwort v. Peter Schunck, Frankfurt am Main: Lembeck 1986 (Sigle: WSS). Die Übersetzung von Adelheid Witt wird im Folgenden behutsam modifiziert, um an Stellen, wo es für die Argumentation besonders relevant ist, eine größere Entsprechung im Wortlaut herzustellen.

Der Roman erhielt 1974 den von der ADELFF (*Association des écrivains de langue française*) verliehenen *Grand prix littéraire de l'Afrique Noire* und gilt heute als Klassiker der modernen afrikanischen Literatur.<sup>612</sup> Insbesondere bei europäischen Lesern bekannter sind die beiden posthum erschienenen Bände der Memoiren von Amadou Hampaté Bâ (1901–1991): *Amkoullel, l'enfant peul* und *Oui mon commandant!*<sup>613</sup> In diesen autobiographischen Texten beschreibt der als Sohn einer hochgestellten Familie in Bandiagara (im heutigen Mali) geborene Autor seine Kindheit und Jugend zwischen den Traditionen der Fulbe, islamischer Erziehung und französischer Schulbildung sowie seine ersten Jahre als Beamter in der französischen Kolonialverwaltung in Obervolta (heute: Burkina Faso). 1942 begann er am neu gegründeten IFAN (*Institut Français de l'Afrique Noire*) seine Karriere als Wissenschaftler und Schriftsteller. Insbesondere durch die Sammlung und Veröffentlichung mündlicher Erzählungen engagierte er sich für den Erhalt der mündlichen Traditionen und Überlieferungen der Fulbe Westafrikas.<sup>614</sup>

Trotz der wichtigen Rolle, die Dolmetscher und Übersetzer als Kolonialbeamte in der afrikanischen Kolonialgeschichte einnahmen,<sup>615</sup> gibt es wenige literarische Darstellungen von kolonialen Translatoren in den afrikanischen Literaturen.<sup>616</sup> Dennoch erscheint der Dolmetscher aufgrund seiner ambivalenten, transkulturellen Position als geeignete Figur für die Verhandlung von Grenzziehungen und Kulturkonflikten im kolonialen Machtgefüge. Lüsebrink sieht den Übersetzer in Werken der Unabhängigkeitsepoche gar als "kulturelle Mittlerfigur par excellence, dessen Thematisierung kulturelle und sprachliche Trennlinien innerhalb der dargestellten kolonialen oder postkolonialen afrikanischen Gesellschaft offenlegt."<sup>617</sup>

Im Mittelpunkt des folgenden Lektürekapitels stehen die Untersuchung der Dolmetscherfigur Wangrin und die Frage nach Figuren der Übersetzung auch in diskursiver und konzeptueller Hinsicht. Das Sprach-Handeln des Dolmetschers steht deutlicher als in den vorangegangenen Lektürekapiteln im Vordergrund, da es sein Mittel der Grenzüberschreitung und -verschiebung bildet. Es wird aufgezeigt, wie Mechanismen der Diskursherrschaft, das Aufstellen von Identitäts- und Alteritätsbehauptungen sowie Akte der Wortergreifung erzählt beziehungsweise 'inszeniert' werden. Im ersten Unterkapitel werden die vielfachen medialen, kulturellen und sprachlichen Übersetzungsbewegungen beleuchtet, die diesen Roman an einem Schnittpunkt von Gattungen, von mündlicher und schriftlicher Literatur, von indigenen Sprachen und dem Französischen sowie von afrikanischer Perspektive und europäischen Lesern situieren (3.1). In den Kapiteln 3.2,

---

<sup>612</sup> Vgl. Austen: *Who Was Wangrin*, S. 2.

<sup>613</sup> Bâ: *Amkoullel*, dt.: *Bâ: Jäger des Wortes*. Sowie Bâ: *Oui mon commandant*, dt.: *Bâ: Oui mon commandant* (dt.).

<sup>614</sup> Zu Biographie und Schaffen Bâs vgl. Austen: *Interpreters Self-Interpreted*, S. 160–161; Heckmann: *Annexe III; Irele: Introduction in The Fortunes of Wangrin*, S. VII–IX; Schunck: *Nachwort in Wangrins seltsames Schicksal*, S. 357–360.

<sup>615</sup> Vgl. Lawrance/Osborn/Roberts (Hg.): *Intermediaries, Interpreters, and Clerks*.

<sup>616</sup> Vgl. Lüsebrink: *Darstellungsmodi*, S. 106.

<sup>617</sup> Ebd., S. 105.

3.3 und 3.4 wird die Figur des Dolmetschers in Hinblick auf ihre transkulturelle Position, ihr Sprach-Handeln und Akte der 'Wortergreifung' beleuchtet. Das letzte Unterkapitel spannt mit der Frage nach der Übersetzung unterschiedlicher Figurenmodelle in die Figur des Dolmetschers einen Bogen zu den anfänglichen Überlegungen der grundlegenden Übersetzungsbewegungen des Romans.

### 3.1 Hybride Konstruktion des Textes: Multiple Übersetzungsbewegungen

Der Text *L'étrange destin de Wangrin* entzieht sich einer eindeutigen gattungsmäßigen Einordnung.<sup>618</sup> Er ist zugleich der historische Lebensbericht eines Dolmetschers im kolonialisierten Französisch-Westafrika Anfang des 20. Jahrhunderts, die autoethnographische Darstellung damaliger westafrikanischer Gesellschaften und eine Sammlung verschiedener Überlieferungen aus der mündlichen Tradition jener Kulturen. Dabei ist er auf Französisch verfasst und richtet sich als Roman<sup>619</sup> an ein internationales Lesepublikum. Er steht insbesondere am Kreuzungspunkt einer afrikanischen oralen Erzähltradition und einer europäischen schriftlichen Literaturform.

Der Roman setzt mit einer vom Autor datierten und unterzeichneten Vorbemerkung ein, in der Bâ<sup>620</sup> den folgenden Text als Aufzeichnung des Lebensberichts von Wangrin, ergänzt durch spätere Aussagen anderer Beteiligten, ausgibt. Über den historischen und ethnographischen Gehalt des Romans, der Geschehnisse und Gegebenheiten der westafrikanischen Region in der Kolonialzeit darstellt, herrscht in der Forschungsliteratur weitgehende Einigkeit.<sup>621</sup> Die Orte in der damaligen Kolonienföderation Französisch-Westafrika (*Afrique occidentale française, A.O.F.*) sind, wenn sie nicht direkt genannt werden, in durchsichtigen (Quasi-)Anagrammen deutlich zu erkennen.<sup>622</sup> Zahlreiche Kommentare im Text sowie der Anmerkungsapparat im Anhang erläutern mit Blick auf einen europäischen Leser<sup>623</sup> spezifische Begriffe und idiomatische Wendungen aus westafrikanischen Sprachen, religiöse und kulturelle Bräuche, politische wie ökonomische

<sup>618</sup> Vgl. etwa Irele: Introduction in *The Fortunes of Wangrin*, S. XIV; N'Da: *L'Étrange destin de Wangrin*, S. 191; Moura: *Textual Ownership*, S. 91–92.

<sup>619</sup> Obwohl der Text, zumindest im französischen Original, nirgendwo explizit als Roman bezeichnet wird, behandle ich ihn als solchen, wie es auch in der Forschungsliteratur üblich ist.

<sup>620</sup> Im Folgenden verwende ich als Kurzform des Autornamens nur den Familiennamen Bâ (wie etwa Julien: *African Novels and the Question of Orality*), da in diesem Kontext keine Verwechslungsgefahr mit anderen Trägern dieses Namens herrscht. In der Forschungsliteratur sind daneben andere Kurzformen üblich: A.H. Bâ (etwa Heckmann: *Bâ écrivain et chercheur*) und Hampaté (oder Hampâté) Bâ (etwa Moura: *Textual Ownership*).

<sup>621</sup> Vgl. etwa Irele: Introduction in *The Fortunes of Wangrin*, S. VII; Mouralis: *La problématique de la liberté*, S. 32.

<sup>622</sup> Etwa der Kreis Bougouni (im Roman *Noubigou*) oder die Städte Bandiagara (Diagaramba), Ouagadougou (Goudougoua), Wahigouya (Yagouwahi) und Bobo-Dioulasso (Dioussola). Vgl. Pageard: *Ba Amadou Hampaté*, S. 199; N'Da: *L'Étrange destin de Wangrin*, S. 194; Austen: *Who Was Wangrin*, S. 13. Die starke Durchsichtigkeit der Namensanagramme, die im Kontrast zu Bâs Begründung der Namensänderungen mit Wangrins Wunsch nach Anonymität (vgl. EDW 9; WSS 7) steht, legt nahe, dass die eurozentrische Unterscheidung von Faktualität und Fiktionalität nicht greift. Der Anmerkungsapparat stellt punktuell eurozentrische ethnographische Methoden aus, wenn etwa die Authentifizierung von Namen wie "Paul, Louis, Vincent Casse-Carreaux" (EDW 202; WSS 197 bzw. EDW 374, Anm. 170; WSS 378, Anm. 197) der Lächerlichmachung französischer Namenskonventionen und ihrer Ausweisung als 'fremd' dient.

<sup>623</sup> Vgl. Pageard: *Ba Amadou Hampaté*, S. 199; N'Da: *L'Étrange destin de Wangrin*, S. 206.



Strukturen, historische Hintergründe und Dynamiken der höchst diversen westafrikanischen Gesellschaften. Gerade durch diese Erläuterungen, die eine Ausrichtung auf ein europäisches Lesepublikum verdeutlichen, gewinnt der Text den Anspruch eines autoethnographischen Berichts, in dem der malische Autor gegen die diskursive Fremdbestimmung durch den kolonialen und auch den in dessen Gefolge europäisch geprägten ethnologischen Diskurs anschreibt.<sup>624</sup> Die Frage nach dem Ausmaß des historischen Gehalts, mit der sich etwa der Historiker Ralph A. Austen beschäftigt hat, ist für meine Fragestellung nicht relevant.<sup>625</sup> Auch wenn *Bâs Roman* also bis zu einem gewissen Grad als historisches und ethnographisches Dokument gelesen werden kann, speist er sich doch, wie jeder (literarische) Text, aus seiner eigenen Gemachtheit.<sup>626</sup>

Die Literarisierung von Wangrins Lebensgeschichte in *Bâs Roman* erfolgt durch die Adaptation der Geschichte und des Protagonisten an Traditionen oraler Erzählungen und das gleichzeitige Ausstellen von deren Veränderung durch die Transposition ins Medium der Schrift. Neben der intertextuellen Einlagerung verschiedener Formen mündlicher Literatur wie Anekdoten, Mythen, Legenden, Erzählungen, Fabeln, Epen, Liedern, Gedichten und Sprichwörtern<sup>627</sup> ist insbesondere die strukturelle Adaptation an die Formen des Epos<sup>628</sup> und der Trickstererzählung<sup>629</sup> relevant.

Episch ist die große Dimension des Helden Wangrin, auf die schon der Romananfang mit der Geburt Wangrins, die über den Ort und die Umstände mythisch aufgeladen wird, verweist.<sup>630</sup> Die Schicksalhaftigkeit von Wangrins Leben, dessen Verlauf von mehreren Prophezeiungen und Vorzeichen bestimmt ist, trägt ebenfalls zum epischen Charakter bei.<sup>631</sup> Die narrative Struktur ist

---

<sup>624</sup> Mit dem Begriff des autoethnographischen Berichts lehne ich mich an das Konzept der Autoethnographie an, das Köhler für *Bâs* Autobiographien in Anschlag bringt, in denen der Autor seine eigene Rede gegen den kolonialen Diskurs setzt. Er wendet sich dabei einerseits von der europäischen analytischen Form der Ethnographie ab, indem er die Form der Initiationserzählung wählt, übernimmt aber andererseits Versatzstücke des wissenschaftlichen Diskurses, etwa durch die Anmerkungen, Literaturhinweise und Erklärungen für ein europäisches Publikum, zu denen auch die Preisgabe von tabuisiertem Geheimwissen gehört (vgl. Köhler: *Einer Kalebassenscherbe gleich*, S. 95). Der vorliegende Roman entspricht diesen formalen Merkmalen, obwohl er nicht, wie ein enges Konzept von Autoethnographie verlangen würde und wie es auf die Memoiren *Bâs* zutrifft, gleichzeitig eine Autobiographie ist. Dennoch sehe ich das 'auto'ethnographische Element darin, dass hier eben nicht, wie es für westliches ethnographisches Schreiben lange galt, über eine *andere*, sondern über die *eigene* Kultur geschrieben wird und sich der Roman damit in ein Konzept von Autoethnographien als "'Antworttexte' auf den europäischen ethnologischen Diskurs" (ebd., S. 84) einreicht.

<sup>625</sup> Vgl. Austen: *Interpreters Self-Interpreted*; Austen: *Who Was Wangrin*.

<sup>626</sup> Dies gilt, wie Hayden White gezeigt hat, in letzter Konsequenz auch für den historiographischen Text (vgl. White: *Fictions of Factual Representation*). Dies wird im folgenden Kapitel zu Fuentes' Erzählung "Las dos orillas" relevant.

<sup>627</sup> Vgl. Julien: *African Novels and the Question of Orality*, S. 46; N'Da: *L'Étrange destin de Wangrin*, S. 192; 198–204; Chevrier: *La ruse*, S. 43; Schmidt: *Mündliche Literatur*, S. 10.

<sup>628</sup> Vgl. insb. Julien: *African Novels and the Question of Orality*, Kap. 4 "A Dubious Heroism: Epic Modalities in *L'Étrange Destin de Wangrin*", S. 51–67. Vgl. z.B. das malische Gründungsepos *Sundiata (Soundjata)*, auf das sich auch Julien bezieht (vgl. ebd., S. 52).

<sup>629</sup> Vgl. Irele: *Introduction in The Fortunes of Wangrin*, S. XII; Moura: *Textual Ownership*, S. 95; Chevrier: *La ruse*, S. 43. Vgl. etwa die Geschichten von *Leuk le lièvre*, auf die Chevrier hinweist (vgl. Chevrier: *La ruse*, S. 43).

<sup>630</sup> Vgl. Julien: *African Novels and the Question of Orality*, S. 53–54. Vgl. auch Moura: *Textual Ownership*, S. 95.

<sup>631</sup> Vgl. Julien: *African Novels and the Question of Orality*, S. 52; 55. Vgl. auch Moura: *Textual Ownership*, S. 95; Camara: *L'univers traditionnel*, S. 126; Riva: *Les structures temporelles*, S. 54.

damit nicht auf den Ausgang der Handlung ausgerichtet, sondern zeichnet sich durch Wiederholungsstrukturen aus.<sup>632</sup> Neben der heroischen Dimension werden aber auch Wangrins unersättliche Gier und seine Betrügereien ausführlich geschildert, wodurch er in die Nähe des Tricksters gerückt wird.<sup>633</sup> Wie Trickstererzählungen, in denen der Trickster von einem Abenteuer oder Missgeschick in das nächste gerät, ohne dass die verschiedenen Episoden über das gemeinsame Thema des Überlebens und sich aus der Klemme Befreiens hinaus logisch oder dramatisch verknüpft wären,<sup>634</sup> weist auch Bâs Roman über weite Strecken eine solche episodische Struktur auf: Er setzt sich, bis auf ca. das letzte Siebtel, das sich auf die verschiedenen Orakel und Wangrins Niedergang konzentriert, aus vier etwa nach dem gleichen Schema verlaufenden Episoden zusammen: Wangrin kommt jeweils in seinen neuen Dienort und tritt seinen Posten als Dolmetscher an, baut sich vor Ort ein ausgefeiltes Netz von Informanten und Unterstützern auf und führt eine oder mehrere listige Betrugsaktionen durch, bei denen er sich persönlich bereichert; es folgt jeweils eine Krise, die zum Ortswechsel und schließlich zum Berufswechsel führt.<sup>635</sup>

Die hybride Konstruktion des Romans und seines Protagonisten wird vom Text selbst offen gelegt. Die Vorbemerkung, die den Anspruch der historischen Authentizität durch Zeugenschaft unterstreicht, betont sowohl die Tradition der mündlichen Literatur, in die sich der Roman einschreibt, als auch den Prozess der Transposition einer mündlichen Erzählung in einen schriftlichen Text. Wangrin wird hier vom Erzähler<sup>636</sup> Bâ mit folgenden Worten zitiert:

"Mon cher Amkullel, autrefois, tu savais bien conter. Maintenant que tu sais écrire, tu vas noter ce que je contera de ma vie. Et lorsque je ne serai plus de ce monde, tu en feras un livre qui non seulement divertira les hommes, mais leur servira d'enseignement. [...]" (EDW 8)

<sup>632</sup> Vgl. Riva: Les structures temporelles, S. 55; Julien: African Novels and the Question of Orality, S. 64.

<sup>633</sup> Vgl. Julien: African Novels and the Question of Orality, S. 57.

<sup>634</sup> Vgl. Hyers: The Comic Vision, S. 172.

<sup>635</sup> Vgl. Schmidt: Mündliche Literatur, S. 10. Schmidt beschreibt diese Episodenstruktur allerdings als Merkmal mündlicher Literatur und geht nicht spezifisch auf die Verbindung mit Trickstererzählungen ein. Bâs Roman wird, sicher nicht ohne verlagsstrategisches Kalkül, in der paratextuellen Rahmung der englischen und deutschen Übersetzung als pikaresker Text bezeichnet (vgl. Schunck: Nachwort in Wangrins seltsames Schicksal, S. 363; Irele: Introduction in The Fortunes of Wangrin, S. XII). Der Verlag der deutschen Übersetzung fügt dem Roman als Untertitel hinzu: "Ein Schelmenroman aus Afrika". Auch die englische Übersetzung des Titels *The Fortunes of Wangrin* spielt auf das Genre des Schelmenromans an, indem sie über den Begriff "fortunes" intertextuell Titel englischer pikaresker Romane des 19. Jahrhunderts aufruft, etwa Daniel Defoes *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (vgl. Rao: L'Étrange destin de Wangrin, S. 231, Anm. 1). Hinzu kommt der (nur im Inneren des Buches unter der Library of Congress Datenaufnahme genannte) Untertitel *The Life and Times of an African Confidence Man*, der Wangrin in die Tradition des Hochstaplers stellt, eines mit dem Schelm verwandten Typus. Moll Flanders etwa ist mit Merkmalen beider ausgestattet (vgl. Frenzel: Schelm, Picaro, S. 626). Diese durch den Verlag vorgenommene Einordnung ist zwar als marketingrelevanter Versuch der Einverleibung eines afrikanischen Textes in eine europäisch geprägte Literaturkonzeption problematisch, jedoch gründet sie sich durchaus auf im Text vorfindbare pikareske Charakteristika der Trickstererzählung. Die Anpassung an ein bekanntes europäisches Genre ergänzt die auf Ethnographie und Oraltradition fokussierende Vermarktung von Texten wie Bâs Roman als "Stimme Afrikas" (Spitzl: Hüter der Sterne, S. 87).

<sup>636</sup> Trotz Bâs Behauptung, hier einen faktischen Bericht abzuliefern, bei dem Autor und Erzähler zusammenfallen würden, was in der Unterzeichnung des Textes mit Autornamen und Datum unterstrichen wird, trenne ich im Folgenden entsprechend der Behandlung des Textes als Roman narratologisch zwischen Autor und Erzähler.

"Mein lieber Amkullel, du konntest früher so gut erzählen. Jetzt, da du schreiben kannst, sollst du notieren, was ich dir von meinem Leben erzähle. Und wenn ich einmal nicht mehr lebe, sollst du daraus ein Buch machen, das die Menschen nicht nur unterhält, sondern auch belehrt. [...]" (WSS 6)<sup>637</sup>

Bâ präsentiert sich hier über den Beinamen "Amkullel", kleiner Kullel, als Geschichtenerzähler in der Nachfolge des großen Geschichtenerzählers Kullel und ruft somit gleich zu Beginn des Romans die mündliche Tradition auf. Hier wird außerdem explizit der Prozess der Transkription von Wangrins mündlicher Erzählung betont: "In the incident in question, our attention is directed at Hampaté Bâ, who writes, transcribes, translates."<sup>638</sup>

Dem Roman liegen somit mehrfache (und gegengerichtete) Übersetzungsbewegungen zu Grunde. Erstens findet eine mediale Übersetzung mündlicher Formen, des Zeugenberichts Wangrins und Formen der oralen Tradition, in eine schriftliche Literaturform statt. Dabei wird die historische Person 'Wangrin' (Samba Traoré)<sup>639</sup> literarisiert, indem sie in die Traditionen von Heroen- und Trickstergestalten eingeschrieben wird; Heldenepos und Trickstermythos dienen umgekehrt einer Reflexion der historischen Kolonialsituation. Zweitens hängt damit die kulturelle Übersetzung einer afrikanischen mündlichen Erzähltradition in einen europäischen Literaturkontext und die Verschiebung von einer Ausrichtung auf ein einheimisches Publikum zu einer Orientierung an einer französischen bzw. internationalen Leserschaft zusammen. Drittens beruht der französische Romantext auf einer interlingualen Übersetzung der mündlichen Überlieferungen, des Zeugenberichts von Wangrin und des Sprachgeschehens in der erzählten Geschichte aus unterschiedlichen afrikanischen Sprachen, insbesondere Bambara und Ful, ins Französische. Dieser Prozess wird in der zitierten Vorbemerkung explizit nicht als einfache Transkription dargestellt, sondern als kreative Transposition, deren Gemachtheit ausgestellt wird: "tu en *feras* un livre" (Hervorhebung von mir). Übersetzung heißt hier keinesfalls eine (wortge)treue Kopie (im Sinne einer durchsichtigen Transkription des Lebensberichts Wangrins alias Samba Traoré oder von Genres oraler Literatur) – auch wenn Bâ darauf beharrt: "J'ai donc fidèlement rapporté tout ce qui m'a été dit de part et d'autre dans les termes mêmes qui furent employés." (EDW 9; dt. WSS 7: "Ich habe also alles treu und in den gleichen Worten wiedergegeben, was man mir erzählte.") Die hier aufgerufene Treue wird vom Text durch die genannten Verfahren unterlaufen. Die vom Text vollzogenen Übersetzungsbewegungen können nicht mit den Kategorien der 'Treue' und 'Wörtlichkeit' beschrieben werden, sondern die Übersetzung bringt Differenzen hervor, die auf die kulturellen und ideologischen Machtkonstellationen hindeuten, in die sie eingebunden ist:

---

<sup>637</sup> Die Übersetzung von Adelheid Witt wird hier und im Folgenden behutsam modifiziert, um an Stellen, wo es für die Argumentation besonders relevant ist, eine größere Entsprechung im Wortlaut herzustellen.

<sup>638</sup> Adejunmobi: *Disruptions of Orality*, S. 28. Vgl. auch Adejunmobi: *Disruptions of Orality*, S. 35; Julien: *African Novels and the Question of Orality*, S. 55.

<sup>639</sup> Den Namen der historischen Person bestätigt als erste Heckmann: Bâ et la récolte des traditions orales, S. 54, Anm. 3. Vgl. unten 3.5.

[T]ranslation does not happen in a vacuum, but in a continuum; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer. Moreover, translation is a highly manipulative activity that involves all kinds of stages in that process of transfer across linguistic and cultural boundaries. Translation is not an innocent, transparent activity but is highly charged with significance at every stage; it rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems.<sup>640</sup>

Ein solcher postkolonialer Blick auf Übersetzung, wie hier von Bassnett und Trivedi umrissen, wird an den unterschiedlichen Übersetzungsprozessen, die der hybriden Konstruktion des Romans *L'étrange destin de Wangrin* und dessen Protagonisten, dem Dolmetscher Wangrin, zugrunde liegen, deutlich. Der Blick auf die 'Übersetztheit' des Romans zielt keineswegs darauf ab, ein 'afrikanisches Original' freizulegen, sondern die kulturelle und linguistische Hybridität des Textes zu beleuchten, in dem sich, wie Stockhammer für europäer Romane aus Afrika feststellt, "verschiedene Prozesse der Übersetzung und der Arbeit am Schon-Über-Gesetzten bereits in der Entstehung der Texte"<sup>641</sup> durchdringen.

Spuren der Übersetzung ins Französische sind an der Textoberfläche zu erkennen, die sich durch ihre Mehrsprachigkeit auszeichnet. Eine solche linguistische "Übersetzungsstruktur" kann mit Lüsebrink als allgemeines Merkmal des westafrikanischen Romans im späten zwanzigsten Jahrhundert bezeichnet werden:

Die zunehmende lexikalische Präsenz afrikanischer Sprachelemente, der Einbau von Dialogsequenzen und Textpassagen, die afrikanischen Sprachen entnommen sind, und schließlich die Angaben des Erzählerkommentars über den 'wirklichen', 'eigentlichen' Sprachgebrauch der dargestellten Romanpersonen legen nahe, bezüglich des westafrikanischen Romans der Gegenwart von einer grundlegenden 'Übersetzungsstruktur' zu sprechen. Hierauf verweist auch – als viertes Textelement – das Vorkommen von Übersetzerfiguren selbst [...].<sup>642</sup>

Die Sprache der Erzählerrede in *L'étrange destin de Wangrin* ist überwiegend gehobenes Standard-Französisch. Insbesondere in den Figurenreden, aber auch als Einsprengsel in der Erzählerrede tauchen daneben verschiedene andere Sprachen und Sprachvarianten auf. Aus lokalen afrikanischen Sprachen, meist Bambara oder Ful, fließen in den Text einzelne Wörter ein, die meist durch Anführungszeichen oder Kursivierung markiert sind, und zu denen eine Übersetzung und Erläuterung im Text oder in den Endnoten geliefert wird. Einzelne Beispiele sind "sema" (EDW 22; WSS 20; Bambara für wörtl. 'mächtiger Meister' von "sé": Macht und "ma": Person; Betreuer und Leiter der Initiation der jungen Beschnittenen, vgl. EDW 368; WSS 370), "thiè-so" (EDW 53; WSS 51; Bambara für die Hütte des Mannes) oder "joom-kaanibol" (EDW 38; WSS 36; Ful für wörtl.: 'Herr des Schilfrohrs'; Gelehrter oder Schreiber).<sup>643</sup> Nur selten sind ganze Sätze oder längere Passagen in einer lokalen Sprache präsentiert. Meist sind dies Gedichte oder Lieder aus der mündlichen Überlieferung, etwa das Ehelied der Hebamme auf Bambara mit französischer Übersetzung (vgl. EDW 14–15; WSS 12). Aus dem Arabischen kommen Begrüßungsformeln

---

<sup>640</sup> Bassnett/Trivedi: *Of Colonies, Cannibals and Vernaculars*, S. 2.

<sup>641</sup> Stockhammer: *Das Schon-Übersetzte*, S. 285.

<sup>642</sup> Lüsebrink: *Darstellungsmodi*, S. 105.

<sup>643</sup> Vgl. Camara: *L'univers traditionnel*, S. 117; N'Da: *L'Étrange destin de Wangrin*, S. 206.

oder der Ruf des Muezzin zum Gebet, z.B. "Salaamu aleykum! La paix sur vous!" und als Antwort "Aleykum salaam! Et sur vous la paix!" (EDW 143; dt. WSS 139: "Salam alaikum! Friede sei mit euch!" und als Antwort "Alaikum salam! Und mit euch sei Friede!") bzw. "Allaahou akbar! Allahou akbar!..." (EDW 173; WSS 168).<sup>644</sup>

Das Standard-Französisch des Romantextes wird stellenweise angereichert mit Abweichungen, die sich aus lokalen Sprachen speisen und diese Sprachen evozieren. Sie sind mit dem von Chantal Zabus definierten Terminus "relexification" als "the making of a new register of communication out of an alien lexicon"<sup>645</sup> beschreibbar, durch das "the African language is simulated in the Europhone text".<sup>646</sup> Dazu gehören neu geschaffene Ausdrücke auf Französisch, die Konzepte der lokalen Sprachen wiedergeben, etwa "petits frères" (EDW 15; dt. WSS 13: "klein[e] Brüder") für die Plazenta.<sup>647</sup> Außerdem zählen dazu idiomatische Wendungen, Bilder und Vergleiche, die auf Denkmuster, Sprachgebrauch und Lebenswelt der westafrikanischen Kulturen verweisen. Beispiele dafür sind die idiomatische Wendung "il y a des hommes que la nuit ne saurait manger" (EDW 163; dt. WSS: "es [gibt] Männer, die die Nacht nicht zu verschlingen vermag"<sup>648</sup>) oder der Vergleich "Karibou et Loli vivaient [...] à la manière du serpent et de son chasseur" (EDW 192; dt. WSS: "Karibou und Loli [lebten] [...] wie die Schlange und ihr Verfolger"<sup>649</sup>).<sup>650</sup> Diese Abweichungen finden sich sowohl im Erzählertext als auch in zur französischsprachigen Darstellung imaginiert anderssprachlicher Figurenrede (meist solcher auf Bambara oder Ful).<sup>651</sup> Allerdings kommen diese Relexifizierungen nur einzeln vor und sind meist markiert und mit Erläuterungen versehen; dies unterstreicht den eher ethnographischen Charakter des Romans, der europäische Leser an die westafrikanische Lebenswelt, insbesondere die Kultur der Fulbe, heranführen möchte.<sup>652</sup>

---

<sup>644</sup> Vgl. N'Da: L'Étrange destin de Wangrin, S. 207.

<sup>645</sup> Zabus: African Palimpsest, S. 102.

<sup>646</sup> Ebd., S. 101.

<sup>647</sup> Vgl. Camara: L'univers traditionnel, S. 116. Camara spricht hier von 'Afrikanismen', die Zabus allerdings, ebenso wie *calquing* als Merkmale der alltagssprachlichen Variationen von der "relexification" als literarischem Verfahren abgrenzt (vgl. Zabus: African Palimpsest, S. 102).

<sup>648</sup> Wie im Anmerkungsapparat erläutert wird, bezieht sich "mangé par la nuit" ("von der Nacht verschlungen") auf spurloses Verschwinden infolge politischer Konflikte, etwa durch Verhaftung (EDW 373, Anm. 141).

<sup>649</sup> Dieser Vergleich geht auf das Sprichwort zurück "Le serpent a peur de son tueur et le tueur de serpent a peur du serpent." (EDW 374, Anm. 164; dt. WSS 377–378, Anm. 187: "Die Schlange hat Angst vor ihrem Verfolger, und der Schlangentöter hat Angst vor der Schlange.")

<sup>650</sup> Vgl. N'Da: L'Étrange destin de Wangrin, S. 206; Camara: L'univers traditionnel, S. 117.

<sup>651</sup> Die zusammengesetzten Adjektive auf '-sprachlich' und '-sprachig' werden hier in Anlehnung an die von Stockhammer, Arndt und Naguschewski unternommene Unterscheidung verwendet, die "sprachig", "das Sprachige" für das Medium und "sprachlich", "[d]as Sprachliche" für den Gegenstand des Sprachgeschehens setzt (Stockhammer/Arndt/Naguschewski: Unselbstverständlichkeit der Sprache, S. 26). Gemeint ist also solche Figurenrede, die im Romantext auf französisch dargestellt ist, aber Rede in einer anderen Sprache, vorwiegend den afrikanischen Sprachen Bambara oder Ful, im Romangeschehen evoziert. Vgl. dazu die Definition der Pseudoübersetzung in Rath: Doppelte Rede und Antwort, S. 189.

<sup>652</sup> Daher sind diese Verfahren eher nicht, wie es N'Da in Anspielung auf den von Louis-Jean Calvet geprägten Terminus für die linguistische Kolonisierung Afrikas (vgl. Zabus: African Palimpsest, S. 17) tut, als umgekehrte "glottophage de la langue française" (N'Da: L'Étrange destin de Wangrin, S. 206) zu bezeichnen.

Eine wichtige Stellung nimmt das "forofifon naspa" ein, das "français du tirailleur" (EDW 29; dt. WSS 27: "Französisch der Senegalschützen"), auch als "français-tirayou" sowie "petit-nègre" oder "pitinègue" bekannt.<sup>653</sup> Es wird im Roman insbesondere von den beiden Dolmetschern Racoutié und Romo Sibedi gesprochen, die beide ehemalige *tirailleurs* sind und nicht, wie Wangrin, in der Kolonialschule Standard-Französisch gelernt haben. Es hat, wie der Erzähler erläutert, keine Tempora oder Modi, keine Numeri und Genera (vgl. EDW 29; WSS 27); die Syntax ist einfach und häufig unvollständig, die Lexik ist simpel, begrenzt und greift stark auf verbreitete und anschauliche Wendungen zurück.<sup>654</sup> Dazu gehört auch die abweichende Aussprache, die insbesondere an Personenbezeichnungen vorgeführt wird wie "Moussé Lekkol" (EDW 29; WSS 27)<sup>655</sup> oder "Goforner" und "Goforner Zenderal" (EDW 151–152; WSS 147)<sup>656</sup>. Damit wird *forofifon naspa* in *Bâs Roman*, um mit Zabus zu sprechen, als "fossilized medium of the *rustici* and *illiterati*" dargestellt.<sup>657</sup>

Die vielfachen Übersetzungsbewegungen des Textes äußern sich auch in einer Mehrstimmigkeit und Überlagerung von Stimmen oder Textinterferenz.<sup>658</sup> Mit Genette wäre von der Erzählung eines heterodiegetischen Erzählers<sup>659</sup> mit dominanter Null-Fokalisierung zu sprechen, was aber noch nicht viel über den Charakter dieser Erzählung sagt. Die Überlagerung von Stimmen in *L'étrange destin de Wangrin* ist im Gegensatz zur dialogischen Polyphonie, wie sie Bachtin beschreibt, weniger agonial, sondern stellt sich eher als Zusammenklang von unterschiedlichen Stimmen dar, die sich einen vielfältigen, aber doch gemeinsamen westafrikanischen kulturellen Hintergrund teilen. Dies ist besonders gut an der Überlagerung von Wangrins Stimme und der des Erzählers zu beobachten, die in der Konstruktion der Zeugenschaft begründet liegt. Der Erzähler gibt nicht einfach die Worte Wangrins und der anderen Zeugen 'treu' wieder, sondern legt seine Stimme darüber, bewertet Wangrins Verhalten, distanziert sich von seinen Aussagen oder

<sup>653</sup> Vgl. Wijnands: *Le français adulte*, S. 59; 119; 120. Nach Ischinger hat Bâ das Kunstwort "forofifon naspa" geprägt. Dabei steht "naspa" für eine Deformation von "n'est-ce pas", "fo" könnte "sagen" bedeuten und "farafin" heißt auf Bambara "der/die Schwarze"; "forofifon naspa" stünde demnach für "die Art der Schwarzen, 'n'est-ce pas' zu sagen" (Ischinger: Kulturidentität und Frankographie, S. 263–264).

<sup>654</sup> Vgl. N'Da: *L'Étrange destin de Wangrin*, S. 205–206. Vgl. zu einer Beschreibung des, im Gegensatz zum "Pidgin English", bisher wenig klar definierten und dokumentierten "Pitineg" Zabus: *African Palimpsest*, S. 92–93.

<sup>655</sup> Für "Monsieur L'Ecole", also "maître de l'école" (vgl. EDW 368, Anm. 15; WSS 370, Anm. 27; N'Da: *L'Étrange destin de Wangrin*, S. 207). Der historische Wangrin alias Samba Traoré trug in Bobo-Dioulasso den Spitznamen "Samba l'école" (vgl. Fourchard: *Propriétaires et commerçants*, S. 456).

<sup>656</sup> Für "gouverneur général" (vgl. EDW 372, Anm. 125; WSS 376, Anm. 147; N'Da: *L'Étrange destin de Wangrin*, S. 207). An dieser Stelle bedient sich Wangrin gezielt der abweichenden Aussprache.

<sup>657</sup> Während das *forofifon naspa* in *Bâs Roman* vor allem der Abwertung der in Wangrins Augen weniger 'gebildeten' Dolmetscher Racoutié und Romo dient und damit die Hierarchie der Kolonialgesellschaft perpetuiert, wird das *p'tit nègre* etwa in Ahmadou Kouroumas Roman *Allab n'est pas obligé* als Sprache des erzählenden Kindersoldaten Birahima kreativ eingesetzt und dient der kritischen Aufdeckung und Hinterfragung eben solcher Ausübungen diskursiver Herrschaft und linguistischer Kolonisation und der Schaffung einer eigenen Literatursprache.

<sup>658</sup> Vgl. zur Textinterferenz Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 177–221.

<sup>659</sup> Heterodiegetisch ist der Erzähler, wenn man die Vorbemerkung als Paratext ansieht; oder wenn man eine Rahmenkonstruktion ansetzt, so dass Bâ zwar in der Rahmenhandlung (Vorbemerkung) vorkommt, aber in Bezug auf die folgende Binnenhandlung als heterodiegetisch angesehen werden kann.

unterstützt diese und fügt ausführliche Erläuterungen für die europäischen Leser hinzu. Als Effekt beschreibt Moura den Eindruck, es spreche hier "neither Wangrin nor Hampaté Bâ, but a 'voice' that speaks through them in the form of a Fulani/Bambara ethos that pervades the narrative, an enunciation shared by both men and that is fundamental to them."<sup>660</sup> Dies trifft die seltsame Überlagerung der beiden Stimmen, die in den Dienst einer performativen (Re-)Konstruktion einer durch die koloniale Gewalt bedrohten 'kulturellen Identität' genommen wird.<sup>661</sup>

Spuren der oralen Erzähltradition nimmt der Text in den zahlreichen eingeschobenen Formen der mündlichen Überlieferung auf, die oft von anderen Stimmen erzählt werden, insbesondere denen von Griots. Etwa der am Anfang des Romans situierte Ursprungsmythos von Wangrins Heimatland Noubigou wird vom Griot Fodan Seni erzählt. Streckenweise erhält auch die Erzählerrede stilistische Charakteristika oraler Erzählungen, insbesondere des Epos: So etwa in der Schilderung von Wangrins Geburt mit den starken Parallelismen und der hyperbolischen Metaphorik. Hier wird außerdem in der Stimme der Hebamme mit dem Ehelied ein weiteres Stück der oralen Überlieferung eingespeist (vgl. EDW 13-15; WSS 11-12).<sup>662</sup>

Eine 'mündliche' Qualität erhält der Text außerdem durch den Modus der Darstellung. Große Teile des Textes sind im dramatischen Modus verfasst, wohingegen Textteile im narrativen Modus nur wenig Platz einnehmen; die *mimesis* erhält klaren Vorrang vor der *diegesis*.<sup>663</sup> Gleichzeitig erhält die Darstellung von Rede den Vorrang vor der Darstellung von nonverbalen Handlungen oder Geschehnissen. Die Figur Wangrin handelt in erster Linie in und durch Sprache und wird als solche weniger erzählt, sondern tritt selbst auf, indem ein großer Teil ihrer sprachlichen Handlungen in direkter Rede wiedergegeben ist.<sup>664</sup> Der Text hat insgesamt also eine starke Dialog-Qualität und die Figuren, insbesondere die Dolmetscherfigur Wangrin, werden wie Figuren im Drama vor allem über den von ihnen gesprochenen Text dargestellt. Die Theatralität der Figurendarstellung wird dadurch verstärkt, dass außer dem gesprochenen Text noch das äußere Auftreten der Figuren, insbesondere Kleidung, Gestik und Mimik, detailliert beschrieben wird.

---

<sup>660</sup> Moura: Textual Ownership, S. 98.

<sup>661</sup> Vgl. die in Bezug auf Bâs Memoiren ähnliche Feststellung Köhlers in Köhler: Einer Kalebassenscherbe gleich, S. 12.

<sup>662</sup> Vgl. Julien: African Novels and the Question of Orality, S. 54; N'Da: L'Étrange destin de Wangrin, S. 200–201.

<sup>663</sup> Vgl. zu dieser erzähltheoretischen Interpretation der Unterscheidung Platons Genette: Erzählung, S. 116. Frz. Genette: Discours du récit, S. 184–186.

<sup>664</sup> Vgl. etwa die längeren Dialog- und Monologpassagen: die jeweiligen Vorstellungsgespräche bei den Kommandanten oder Kolonialbeamten (EDW 33–36; 111–112; 116–118; 219–222; WSS 30–34; 108–109; 113–114; 215–218), Streitgespräche mit Racoutié und Romo (EDW 45–47; 114–116; 240–243; 292; 298–300; WSS 43–45; 111–112; 236–239; 289; 295–297), Gespräche mit Verbündeten wie Tierno Siddi, Rammaye Bira, Sanoun, Niélé, Tenin, Bouraboura, de Chantalba (EDW 87–89; 125–128; 247–249; 263–264; 266–267; 285–286; 308–310; WSS 84–86; 122–124; 243–245; 260–261; 263–264; 282–283; 305–307), Gebete (EDW 231; 256–257; WSS 226–227; 253–254); die Gerichtsverhandlung in Dakar (EDW 91–95; WSS 88–92), Wangrins Kriegserklärung an Romo (EDW 104–108; WSS 101–105), den langen Abschnitt über die Brildji-Affäre, deren überwiegender Teil in Dialogform präsentiert wird (EDW 143–198; WSS 139–193), Wangrins Rede bei den Bauern zur Einleitung des Streichs mit den Pflückerzeugnissen (EDW 232–233; WSS 227–229) und seine Erzählungen am Schluss des Romans (EDW 346–348; 350–352; WSS 343–345; 347–349).

Der Dolmetscher Wangrin wird dem Leser in seinen verschiedenen Rollen mit dem dazugehörigen Aussehen, Auftreten und Dialogtext fast wie eine Figur auf der Theaterbühne vorgeführt.<sup>665</sup>

### 3.2 Fremde Blicke: Wangrins Widersprüchlichkeit und Transkulturalität

Wangrin wird von Anfang an ein außergewöhnlicher und widersprüchlicher Charakter zugeschrieben, der sich im Laufe des Romans kaum verändert. Damit ist er eine zwar komplexe, aber statische Figur. Die erste explizite Charakterisierung Wangrins fasst seine Anlage zusammen:

Qui était Wangrin? C'était un homme foncièrement bizarre en qui qualités et défauts contradictoires se trouvaient si mêlés qu'on ne pouvait, de prime abord, le définir et moins encore le situer.

Eminemment intelligent, Wangrin était truculent au superlatif absolu. Il était tout à la fois on ne peut plus superstitieux et farouche incrédule à ses heures. Concussionnaire implacable et même parfois féroce avec les riches, il n'avait jamais cessé d'être un cœur tendre et charitable, constamment enclin au service des pauvres. [...] Sans jamais cesser d'être gougenard, il tenait religieusement sa parole et toutes ses promesses. (EDW 9–10)

Wer also war Wangrin? Er war ein durch und durch ungewöhnlicher Mensch, seine guten und schlechten Eigenschaften waren so eng miteinander verflochten, daß man ihn nicht auf den ersten Blick einschätzen oder gar irgendwie einordnen konnte.

Wangrin war überaus intelligent und zugleich in höchstem Maße urwüchsig. Er war extrem abergläubisch, und wenn es darauf ankam, auch von einem wilden Unglauben. Den Reichen setzte er unerbittlich und zuweilen sogar grausam mit Unterschlagungen zu, für die Armen aber hatte er ein weiches und mitleidiges Herz, das stets zum Helfen bereit war. [...] Obgleich er ein unverbesserlicher Spötter war, hielt er aufs gewissenhafteste sein Wort und all seine Versprechungen. (WSS 7–8)

Zu dem Bild, das der Erzähler hier von Wangrin entwirft, gehört auch eine positive moralische Bewertung: seine Unbarmherzigkeit richte sich nur gegen die Reichen und Mächtigen, insbesondere die Kolonisatoren, während er den Benachteiligten stets helfe. Dieses positive moralische Urteil, dieses 'Robin-Hood-Image' dient der Kompensation von Wangrins Fehlern, allen voran seiner unermesslichen Gier und dem darauf gründenden Ziel, sich persönlich zu bereichern, die als Hauptantriebskraft für seine Ränkespiele eintreten:

Sa grande concupiscence naturelle, qu'il avouait hardiment et qu'il haïssait sincèrement sans pour autant pouvoir s'en corriger, ne l'empêchait nullement, en effet, d'avoir du cœur et d'être enclin à la charité. Certes, pour avoir de l'argent, il était prêt à jouer des tours pendables, mais toujours au détriment des colonisateurs ou des chefs de canton ou des gros commerçants qui, à ses yeux, n'étaient que des exploités de la masse paysanne. (EDW 229)

Trotz seiner großen Gier, die er dreist zugab und die er aufrichtig verabscheute, ohne sie jedoch unterdrücken zu können, hatte er auch ein gutes Herz und einen Hang zum Mitleid. Gewiß, um zu Geld zu kommen, war er zu mancherlei Gaunereien bereit, jedoch stets auf Kosten der Kolonisatoren, der Kantonschefs oder der großen Geschäftsleute, die in seinen Augen nichts anderes als Ausbeuter der Bauern waren. (WSS 225)<sup>666</sup>

---

<sup>665</sup> Auf diese theatrale Qualität der Figurendarstellung bezieht sich Macalou, wenn er Wangrins ersten 'Auftritt' als Hilfslehrer beim Einzug in Diagaramba mit seinem letzten als öffentlicher Spaßmacher in einer Schenke vergleicht und darin die Entwicklung Wangrins zusammenfasst: "D'imitateur privilégié d'un théâtre où l'acteur, complètement distinct des spectateurs, monte sur un piédestal pour servir une mimésis trompeuse de la différence, Wangrin passe comme comédien d'un théâtre ouvert où il n'y a plus de démarcation entre l'acteur et les spectateurs." (Macalou: Pouvoir colonial, S. 270)

<sup>666</sup> Vgl. die ähnliche Argumentation in einer weiteren expliziten Charakterisierung durch den Erzähler: EDW 168; WSS 162–163.



Auch direkte Charakterisierungen Wangrins durch andere Figuren verbleiben jeweils in der Feststellung des Paradoxons, dass Wangrin gleichzeitig ein Schurke und ein Edelmann sei. So etwa die Beschreibungen durch Diofo, Bouraboura und den Grafen de Villermoz (vgl. EDW 172–173; 306–307; 218; WSS 167; 303; 214). Besonders stark klafft die Widersprüchlichkeit in den Beurteilungen durch Wangrins Erzfeind Romo Sibedi auf: hatte er während des gesamten Romans kein gutes Wort für Wangrin übrig, schlägt die Bewertung am Ende bei der Grabrede in ein moralisches Lob um, in dem er Wangrin "les qualités fondamentales de l'homme qui sont la bonté, le courage et la sincérité" (EDW 357; WSS 354: "die grundlegenden Eigenschaften des Menschen, nämlich Güte, Mut und Aufrichtigkeit") zuspricht. Hier wird der epische Impuls des Romans deutlich, der versucht, Wangrin auf Heldenhöhe zu heben. Wangrins Gier wird letztendlich durch die Notwendigkeit gerechtfertigt, die Franzosen zu besiegen.<sup>667</sup> In dieser Hinsicht kann Wangrin als 'Übersetzung' epischer Helden aus der westafrikanischen Tradition in den neuen historischen Kontext der Kolonisierung gesehen werden. Während der Erzähler darauf abzielt, ihn zum "prototype of colonial rebel"<sup>668</sup> zu stilisieren, klafft die Lücke zum epischen Helden durch die kulturelle Übersetzung erst recht auf. Wangrin scheitert letztlich an der Realität des Kolonialsystems, dessen Machtstrukturen er weniger angreift als durch seinen Opportunismus perpetuiert, was ihn mehr zu einer Tricksterfigur macht (vgl. 3.5).

Der Text erschafft in der wiederholten, immer gleichlautenden Beschreibung Wangrins den Stereotyp einer ambigen Grenzfigur zwischen den Kulturen, wie Irele treffend feststellt:

Hampaté Bâ's exploration of Wangrin's personality may well appear summary in some important respects, but it is sufficient to establish Wangrin as the quintessential marginal man, burdened with an ambiguity grounded in his existential condition. Wangrin the colonial interpreter, situated in time and place at the meeting point of two disparate languages, is seen to assume the demanding vocation of arbiter between two cultures in conflict, between two antagonistic value systems.<sup>669</sup>

Wangrins statische Widersprüchlichkeit ist an seine kulturelle Zwischenposition gebunden. Seine Schelmereien kann er vor allem deshalb ausführen, weil er sich problemlos zwischen den verschiedenen kulturellen Gruppen hin und her bewegen kann und deren jeweilige Codes beherrscht und für seine Zwecke zu instrumentalisieren versteht.

Wangrins doppelte kulturelle Prägung wird gleich zu Beginn des Romans in einem dreiseitigen Summary zusammengefasst (EDW 17-19; WSS 15-17). Wangrin genießt zunächst eine traditionelle Bambara-Erziehung, die Kulturtechniken wie etwa das Jagen sowie die stufenweise Initiation zu den verschiedenen Bambara-Göttern einschließt. Im Alter von siebzehn Jahren wird er in die französische Kolonialschule oder "Ecole des otages" (EDW 18; dt. WSS 16: "Schule der Geiseln") eingezogen.

---

<sup>667</sup> Vgl. Julien: *African Novels and the Question of Orality*, S. 58–60.

<sup>668</sup> Irele: *Introduction in The Fortunes of Wangrin*, S. XII.

<sup>669</sup> Ebd., S. XI–XII.

Auch wenn ein binärer Gegensatz zwischen kolonisierten Afrikanern und kolonialisierenden Franzosen in einer antikononialen Stoßrichtung durchaus bemüht wird, werden gleichzeitig die Diversität der verschiedenen nach sozialen, politischen, kulturellen, religiösen und ethnischen Kriterien stratifizierten Gesellschaften Westafrikas<sup>670</sup> und die komplex gelagerten Machtverhältnisse<sup>671</sup> betont. Seine Dolmetscherkarriere kann Wangrin keineswegs allein mit Bambara und Französisch bestreiten, sondern beherrscht schließlich zu seinem Amtsantritt in Dioussola daneben perfekt Ful, Dogon, Mossi, Djerma und Hausa sowie etwas Baule und Bete (vgl. EDW 221; WSS 217).<sup>672</sup> Ähnlich vielfältig wie seine Sprachkenntnisse ist auch Wangrins Religionspraxis. Diese speist sich aus der gegebenen Diversität der religiösen Gebräuche in den verschiedenen indigenen Gesellschaften, wo trotz übergreifender Gemeinsamkeiten die Götter, heiligen Symbole, religiösen Verbote und die damit einhergehenden sozialen Regeln je nach Region, Ethnie oder von Ort zu Ort variieren, und der Vermischung dieser indigenen mit islamischen Religionspraktiken.<sup>673</sup> Dementsprechend bleibt Wangrin einerseits den Bambara-Göttern, insbesondere seinem persönlichen Schutzgott Gongoloma-Sooké, treu und befragt Geomantiker nach ihren Prophezeiungen, stellt sich andererseits aber auch unter den Schutz islamischer Marabuts und lässt sie für sich beten. Wangrins Religionspraxis ist damit zum einen eine Abbildung der synkretistischen Religionspraxis der islamisierten lokalen Gesellschaften,<sup>674</sup> zum anderen der Opportunismus des schelmischen Dolmetschers, "qui lui permettait d'embrasser, sans gêne, la foi de ceux dont il souhaitait l'aide ou le silence" (EDW 202; dt. WSS 197: "der es ihm erlaubte, zwanglos den Glauben derer anzunehmen, deren Hilfe oder Stillschweigen er wünschte").

Wangrins Zwischenposition, seine Kenntnis der verschiedenen kulturellen Zeichensysteme und seine Fähigkeit, alle Register zu bedienen, ist wesentliche Voraussetzung für seinen gesellschaftlichen Aufstieg. Dieser ist nicht nur an seine Anpassung an den französischen Kolonialapparat gebunden, sondern ist auch verknüpft mit seiner kulturellen Eingebundenheit in die traditionellen Gesellschaften insbesondere der Bambara und Fulbe. Erst seine Loslösung von traditionellen Wertvorstellungen, Verhaltensweisen und Religionspraktiken – er vernachlässigt die Wohltätigkeit, jagt aus Vergnügen, verspottet Wahrsager, vergisst seinen Fetisch – leitet seinen

---

<sup>670</sup> So schreibt Bâ auch exemplarisch im Vorwort zum ersten Band seiner Memoiren: "Il n'y a pas *une* Afrique, il n'y a pas *un* homme africain, il n'y a pas *une* tradition africaine valable pour toutes les régions et toutes les ethnies." (Bâ: Amkoullé, S. 12; dt. "Es gibt nicht *das* Afrika, es gibt nicht *den* Afrikaner, es gibt nicht *die* afrikanische Tradition, die für alle Regionen und alle Ethnien gültig wäre." (Übersetzung von mir))

<sup>671</sup> Gleich zu Beginn des Romans geschieht dies besonders am Beispiel von Yorsam, hinter dem sich ein Anagramm von Samory und damit die Gestalt des muslimischen Malinke-Militärführers Samory Touré verbirgt. Er wird sowohl von innerafrikanischer Seite her bekämpft, nämlich von den Bambara aus Noubigou, gegen das sich sein Eroberungszug richtet, als auch von Seiten der Franzosen, gegen deren Kolonialisierungsversuche er sich wehrt (vgl. EDW 18; WSS 16).

<sup>672</sup> Für die im Deutschen zum Teil unter verschiedenen Bezeichnungen bekannten Sprachen übernehme ich die Ausdrücke aus der deutschen Übersetzung des Romans.

<sup>673</sup> Vgl. Camara: *L'univers traditionnel*, S. 124–125; Bâ: Amkoullé, S. 12.

<sup>674</sup> Vgl. Camara: *L'univers traditionnel*, S. 118.

sozialen und wirtschaftlichen Abstieg ein, der sich in der schrittweisen Erfüllung fataler Prophezeiungen verwirklicht.<sup>675</sup> Dass diese Ablösung als Wangrins eigentliches Versagen dargestellt wird, legt eine traditionalistische Lesart nahe, wonach eine transkulturelle Position wie die Wangrins zu Werteverfall, Entwurzelung und letztlich Niedergang führen muss;<sup>676</sup> sie passt zum konservativen Impetus des Romans. Allerdings ist diese Lesart einseitig und wird dem Text und der Anlage der Figur Wangrins nicht ganz gerecht:

It is ironic, however, that Wangrin's deviation from custom should be presented as his central flaw, for Wangrin is, by nature, already a deviant from "pure tradition." He is already straddling the French and African worlds, and this is actually his strength.<sup>677</sup>

Eine weitere Lesart bietet sich an, wenn man beachtet, dass Wangrins Niedergang nicht nur durch die schicksalhaften Prophezeiungen der animistischen Wahrsager und islamischen Marabouts, sondern auch durch die geschäftlichen und persönlichen Intrigen von Madame Blancheblanche (Madame Terreau) herbeigeführt wird. Wangrin vernachlässigt nicht nur die Traditionen, sondern auch seine Geschäftsführung: er lässt sich vertreten, gibt Blanko-Unterschriften und delegiert viel Verantwortung an Madame Terreau, der er blind vertraut (vgl. EDW 328–329; WSS 325–326).<sup>678</sup> Nicht seine Zwischenposition an sich, sondern die Vernachlässigung der diese sichernden Fähigkeiten und Verhaltensweisen, führen zu seinem Niedergang. Gerade weil die jeweiligen kulturellen Gefüge und Identitäten keine essentiellen Einheiten sind, sondern dynamische Verweisnetze, in denen der Einzelne sich immer neu positioniert,<sup>679</sup> ermöglicht das Spiel, das Wangrin mit ihnen spielt, Handlungsfreiheit und gesellschaftlichen Aufstieg – allerdings nur innerhalb der Grenzen des Kolonialsystems.

Wangrin fungiert im Text als Perspektivengenerator: Wo er auftaucht, zieht er Blicke an sich und wird so immer wieder aus unterschiedlichen Perspektiven, gerade auch denen anderer Einheimischer, gezeigt. Dies verdeutlicht Wangrins Position in einem kulturellen Dazwischen, die sich mehr in einer Aushandlung von Differenzen als in einer Sehnsucht nach 'Identität' äußert. Wangrins erster regelrechter Auftritt – nach der szenischen Schilderung seiner Geburt und der größtenteils summarischen Erzählung seiner Erziehung – ist seine Ankunft in der Stadt Diagamamba im zweiten Kapitel. Diese wird aus der Perspektive der Bewohner geschildert:

Un matin de l'an 1906, alors que chacun, à Eldika, était occupé à mâcher de la cola et à converser, on vit déboucher un convoi de cinq porteurs chargés de bagages ficelés à la manière européenne,

---

<sup>675</sup> Vgl. Lüsebrink: Darstellungsmodi, S. 108; Moura: Textual Ownership, S. 96; Julien: African Novels and the Question of Orality, S. 63.

<sup>676</sup> Vgl. Moura: Textual Ownership, S. 96: "His final failure would therefore demonstrate the impossibility of a reconciliation between the colonial system and the African society. His simultaneous involvement in both worlds would turn out to be an ethical dead end."

<sup>677</sup> Julien: African Novels and the Question of Orality, S. 63.

<sup>678</sup> Vgl. Adejunmobi: Disruptions of Orality, S. 29.

<sup>679</sup> Kulturelle Identität wird hier im Anschluss an Judith Butlers Thesen zu Geschlechteridentität als performative Leistung, als durch Handlungen immer wieder neu zu Konstruierendes gedacht (vgl. Butler: Performative Acts, S. 519-520).

suivis d'un cavalier. Ce dernier portait une veste kaki sur un pantalon bouffant. Il était chaussé de belles bottes et coiffé d'un casque conique appelé "casque colonial". (EDW 25)

An einem Morgen des Jahres 1906, als jeder auf der Eldika seine Kolanuß kaute und plauderte, sah man plötzlich einen Zug von fünf Trägern mit europäisch verschnürten Gepäckstücken erscheinen. Ihnen folgte ein Reiter. Dieser trug eine Khakijacke über einer bauschigen Hose, an den Füßen schöne Stiefel und auf dem Kopf einen konischen Helm, der Tropenhelm genannt wurde. (WSS 22–23)

Wangrin wird als Reiter mit europäischem Gepäck und europäischer Kleidung, insbesondere dem als Statussymbol der Kolonialbeamten geltenden Tropenhelm, beschrieben. Außerdem spricht er, wie im Folgenden deutlich wird, sehr gut Französisch und begrüßt in europäischer Manier (vgl. EDW 26–27; WSS 24–25). Wangrin erscheint hier im Blick der Einwohner von Diagamamba ("on vit") als Fremder und wird mit großer Distanz beschrieben: der Tropenhelm ist, obwohl es niemand wagt, über ihn zu lachen, eine "coiffure ridicule" (EDW 25; WSS 23: "lächerliche Kopfbedeckung"), Wangrins Französisch wird als "dialecte de mange-mil" (EDW 26; WSS 24: "Hirsefresser-Dialekt") bezeichnet und seinen Gruß begleitet er mit einem "mouvement hautain de la tête" (EDW 27; WSS 25: einer "hochmütigen Kopfbewegung"). Die Widerständigkeit und Kritik in diesem Blick trifft den angepassten Wangrin, der hier auf der Seite der Kolonisatoren positioniert ist – und durch ihn hindurch über seine Mimikry die Kolonisatoren selbst.

Daran lässt sich eine postkoloniale Lektüre von Wangrins Verhalten mit den Konzepten der Hybridisierung und Mimikry im Sinne Homi K. Bhabhas anschließen. Bezeichnenderweise verweist Bhabha bei der Diskussion dieser Konzepte mehrfach auf Thomas Macaulays Vision der kolonialen Übersetzer in der "Minute on education" als "a class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect"<sup>680</sup> bzw. "[...] a body of well instructed labourers, competent in their proficiency of English to act as Teachers, Translators, and Compilers of useful works for the masses of the people"<sup>681</sup>. Bhabha definiert koloniale Mimikry als "the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite."<sup>682</sup> Mimikry als begrenzte Nachahmung oder Anpassung schafft also ein koloniales Subjekt, welches wie der Kolonisator selbst ist und doch nicht ganz. Diese Unterscheidung dient zunächst der kolonialen Kontrolle, ist also ein herrschaftsstabilisierendes Moment. Um die Grenze zwischen Kolonisator und Kolonisiertem zu erhalten, muss Mimikry ständig ihr eigenes Scheitern sichern, also kontinuierlich das eigene Entgleiten (*slippage*) produzieren. Dadurch entsteht ein verzerrtes Abbild der dominanten Kultur, das gegen diese wirken kann: Die unvollständige Nachahmung enthüllt die Artifizialität auch der Vorgabe des 'Originals' und die Unmöglichkeit einer vollständigen Unterwerfung. Mimikry unterminiert deshalb die Autorität des

---

<sup>680</sup> Zit. n. Bhabha: *Mimicry and Man*, S. 87.

<sup>681</sup> Zit. n. Bhabha: *Signs Taken for Wonders*, S. 106.

<sup>682</sup> Bhabha: *Mimicry and Man*, S. 86. Vgl. zum Folgenden insb. Bhabha: *Mimicry and Man*, S. 85–89; Bronfen: Vorwort in *Verortung der Kultur*, S. XIII; Castro Varela/Dhawan: *Postkoloniale Theorie*, S. 89–92.

kolonialen Diskurses: Indem der Kolonisierte den Blick des Kolonisators erwidert, weist er auf die Leerstelle, die Mimikry zur Differenzierung des Anderen einführt, hin. Bhabha betont:

Its threat [...] comes from the prodigious and strategic production of conflictual, fantastic, discriminatory 'identity effects' in the play of a power that is elusive because it hides no essence, no 'itself'.<sup>683</sup>

Dies wird besonders deutlich im Kommentar zu Wangrins Beherrschung der französischen Körpersprache:

Il ne fallait pas, disait-on, moins de dix ans pour apprendre, imparfaitement d'ailleurs, les gestes supports du parler français, dont voici les plus caractéristiques: tendre de temps à autre le cou en avant; tantôt écarquiller les yeux, hausser les épaules, froncer les sourcils; tantôt tenir les bras en équerre, paumes ouvertes; croiser les bras sur la poitrine et fixer son interlocuteur, imprimer à ses lèvres des moues diverses; toussoter fréquemment, se pincer le nez ou se tenir le menton, etc. (EDW 26)

Wie es hieß, brauchte man mindestens zehn Jahre, um recht und schlecht die Gebärden zu lernen, die zur französischen Redeweise gehörten. Die typischsten sehen etwa folgendermaßen aus: Man reckt von Zeit zu Zeit den Hals nach vorn; bald reißt man die Augen weit auf, zuckt mit den Achseln, runzelt die Augenbrauen; man winkelt die Arme an, mit offenen Handflächen; man kreuzt die Arme über der Brust und starrt sein Gegenüber unverwandt an; man schneidet mit den Lippen die verschiedensten Grimassen; man hüstelt häufig, zupft sich an der Nase oder hält sich das Kinn, und so weiter. (WSS 24)

Die Gestik und Mimik der Franzosen – bzw. des sie perfekt beherrschenden Dolmetschers Wangrin – werden in dieser Beschreibung aus einheimischer Perspektive, die auch als beißende Parodie auf westliche Ethnographien gelesen werden kann, lächerlich gemacht. Sie erscheinen als mindestens so 'barbarisch' wie im Kolonialdiskurs umgekehrt indigene Verhaltensweisen bewertet werden; mit ihr wird auch die 'rassische' Überlegenheit der Weißen demontiert:

A la vérité, Wangrin était aussi à son aise pour répondre "à l'européenne" que l'aurait été un blanc-blanc ayant sucé le lait tiède d'une Blanche bien née en France. (EDW 27)

Wangrin beherrschte diese "europäische" Art zu grüßen genauso wie ein Weiß-Weißer, der die warme Muttermilch einer in Frankreich geborenen Weißen getrunken hatte. (WSS 25)

Die Art zu grüßen ist eben nur in Anführungszeichen 'europäisch', sie ist gerade nicht an die ethnische Herkunft gebunden, die hier ironisch aufgerufen wird. Die afrikanische Perspektive erwidert mit dem Blick auf Wangrin als Fremden, und zwar auf die 'europäischen' Seiten seines Auftretens als fremd und 'barbarisch', den Blick der Kolonisatoren.

Diese Passage verdeutlicht aber auch, dass Wangrins Anpassung die Machtverhältnisse des Kolonialsystems affirmiert, denn er macht sich nicht lächerlich wie ein "vieux tirailleur" (EDW 26; WSS 24: ein "alter Senegalschütze"); bezeichnenderweise warnt der Erzähler mehr vor einer Entfremdung Wangrins von der indigenen Kultur: "Wangrin prit-il subitement conscience de son importance ou bien la coutume des blancs-blancs, à laquelle il était rompu, prit-elle le dessus sur lui?" (EDW 26; WSS 24: "Begriff Wangrin mit einem Schlage seine Bedeutung, oder war es die ihm so wohlbekannte Art der Weiß-Weißen, die die Oberhand über ihn gewann?")

---

<sup>683</sup> Bhabha: *Mimicry and Man*, S. 90.

Wangrins Ausnutzung der kolonialen Hierarchie wird durch einen kurzen Perspektivenwechsel bei seinem ersten Gespräch mit einem Kommandanten besonders deutlich. Wangrin stellt sich hier als neuer Hilfslehrer beim Kommandanten in Diagamamba vor, während der noch amtierende Dolmetscher Racoutié an der Tür lauscht:

Pour la première fois, le commandant demanda à l'interprète [Racoutié] de les laisser seuls. Celui-ci sortit, inquiet et étonné. Très préoccupé, il se plaça le plus près possible de la porte afin de surprendre quelques bribes de la conversation.

Le commandant avait enfin trouvé un partenaire de taille avec qui parler le français, tel qu'il était sorti de sa matrice originelle. L'interprète tendit cou et oreilles. Il entendait parfaitement et distinctement les propos des deux interlocuteurs, mais il n'en comprenait absolument rien. (EDW 32)

Zum ersten Male verlangte der Kommandant vom Dolmetscher [Racoutié], ihn mit seinem Besucher allein zu lassen. Der ging beunruhigt und erstaunt hinaus. Sehr besorgt stellte er sich so nahe wie möglich an die Tür, um ein paar Brocken der Unterhaltung aufzuschnappen.

Endlich hatte der Kommandant einen ebenbürtigen Partner gefunden, mit dem er sich in seiner Muttersprache richtig unterhalten konnte. Der Dolmetscher reckte den Hals und spitzte die Ohren. Er hörte die Worte der beiden Gesprächspartner klar und deutlich, aber er verstand nicht das geringste. (WSS 30)

Wangrin wird hier von den beiden unterschiedlichen Seiten gegensätzlich wahrgenommen: der Kommandant sieht in ihm "einen ebenbürtigen Partner", während Racoutié ihn als potentielle Bedrohung wahrnimmt, ja sogar eine "peur bleue" (EDW 39), eine "Höllenangst" (WSS 37) vor ihm hat. Schon diese kurze Szene verdeutlicht Wangrins Machtposition, die er aufgrund seiner nahezu perfekten Kenntnisse der französischen Sprache und Verhaltensformen hat, mit denen er in der kolonialen Hierarchie näher an den Kolonialoffizieren als an den kleineren afrikanischen Kolonialbeamten steht: Die Vorgesetzten gewähren ihm deshalb oft Privilegien, die niedriger Gestellten kann er damit einschüchtern. Außerdem beruht seine Machtposition auf dem hier deutlich werdenden Informationsvorsprung, den ihm seine Französischkenntnisse bescheren: der Dolmetscher Racoutié, der sonst für die Vermittlung zuständig ist, ist hier, weil er im Gegensatz zu Wangrin nur *forofifon naspa* beherrscht, auf einmal aus der Konversation ausgeschlossen. Wangrin bezieht seine eigene Macht bis zu einem gewissen Grad aus der ungleichen Machtverteilung im Kolonialsystem. Dies wird erneut bei seinem Amtsantritt in Dioussola deutlich:

Wangrin comprit qu'à Dioussola, comme partout ailleurs, le grand interprète était un personnage de premier plan. Il se comporta comme il l'avait vu faire aux grands chefs blancs-blancs lorsqu'on leur présentait des fonctionnaires: il serra rapidement les mains en souriant plus ou moins largement selon le grade et le cadre auquel appartenait l'intéressé. Il adressa quelques questions rapides et fit de petits éclats de rire – rire propre au politicien, parce qu'il ne vient pas du cœur mais prend naissance entre la luvette et le bout de la langue.

Wangrin se tirait de son rôle à merveille. Excellent mime, il savait imiter à la perfection et pouvait reproduire à volonté tous les gestes, sons et cris qu'il voulait. (EDW 226–227)

Wangrin begriff, daß in Dioussola wie überall der große Dolmetscher eine Hauptperson war. Er verhielt sich so, wie er es bei den großen weiß-weißen Chefs gesehen hatte, wenn man ihnen Beamte vorstellte: Er schüttelte rasch die Hand und lächelte mehr oder weniger breit, je nach Rang und Stellung des Betreffenden. Er stellte ein paar kurze Fragen und deutete ein Lachen an – das typische Lachen des Politikers, das nicht vom Herzen kommt, sondern zwischen Zäpfchen und Zungenspitze entsteht.

Wangrin spielte seine Rolle wunderbar. Als ausgezeichnete Mime verstand er perfekt zu imitieren und konnte jede beliebige Geste, jeden Ton und jeden Schrei nachahmen. (WSS 222–223)

Wangrin setzt die Nachahmung des kulturellen Habitus der Kolonialherrscher hier als Überlegenheitsdemonstration gegenüber anderen kolonialen Subjekten ein. In dieser Szene wird die theatrale Qualität der "colonial mimesis"<sup>684</sup> auch im Vokabular des Theaters besonders deutlich: Als hervorragender "Mime" kann Wangrin "perfekt [...] imitieren" und "spiel[t] seine Rolle wunderbar".

### 3.3 Wangrins Handeln als Dolmetscher: Spiele um die Macht der Sprache

Mit Wangrins Aufstieg veranschaulicht der Roman "exemplarisch die Genese einer einheimischen Bildungs- und Unternehmerschicht bereits in den ersten Jahrzehnten der französischen Kolonialherrschaft".<sup>685</sup> Die Dolmetscherfigur Wangrin führt mitten ins Zentrum der kolonialen Macht.<sup>686</sup> Das Amt des Dolmetschers bringt als "étrier d'or" (EDW 50; dt. WSS 48: "goldene[r] Steigbügel") Reichtum und Macht mit sich. Der Dolmetscher gilt, wie im Roman oft betont wird, als zweitmächtigster Mann im Bezirk gleich nach dem Kommandanten: Er ist "la bouche des commandants et leurs oreilles" (EDW 69; dt. WSS 66: "Mund und Ohr des Kommandanten"). Die zuletzt genannte Metapher betont die *gatekeeper*-Funktion<sup>687</sup> des Dolmetschers: Er kontrolliert als "Ohr", welche Informationen den Kommandanten erreichen, und als "Mund", welche Informationen wiederum von diesem zur Umwelt gelangen – damit ist Wangrin ein mächtiges Mittel zur Manipulation an die Hand gegeben. Über die Synekdoche tritt er sogar quasi an die Stelle des Kommandanten. Dies entspricht einer allgemeinen Wahrnehmung des Dolmetschers während der Kolonialzeit, wie Ahmadou Kourouma erklärt: "He was the true, true administrator of the White man [...] the interpreter was the *commandant*."<sup>688</sup>

Wangrins Position als Dolmetscher kann durch einen Blick auf die anderen Dolmetscherfiguren des Romans, Racoutié und Romo Sibedi, genauer beleuchtet werden. Diese beiden können dabei gleichzeitig als Parallel- und Kontrastfiguren betrachtet werden. An Racoutiés erstem Auftritt wird der Status des Dolmetschers sogleich verdeutlicht:

Un homme vêtu de blanc et dont les doigts de la main gauche étaient chargés de grosses bagues en argent se porta au-devant de Wangrin. Il lui sourit largement et lui dit: "Bonjour, Moussé Lekkol! Toi faire bon voyage?"

---

<sup>684</sup> Bhabha: *Mimicry and Man*, S. 87.

<sup>685</sup> Lüsebrink: *Darstellungsmodi*, S. 109.

<sup>686</sup> Vgl. Mouralis: *La problématique de la liberté*, S. 36.

<sup>687</sup> Diese Rolle beschreibt Austen in Bezug auf westafrikanische Kolonialbeamte, deren Arbeit hauptsächlich aus banalen und im Allgemeinen unwichtigen bürokratischen Aufgaben bestand: "However, in the colonial context such tasks provided those who performed them with considerable power; they, more than the segregated and monolingual European commandants, were the 'gatekeepers' of this regime." (Austen: *Interpreters Self-Interpreted*, S. 163)

<sup>688</sup> Zit. n. Spitzl: *Hüter der Sterne*, S. 85.

Qui était donc cet homme habillé comme un roi et qui parlait si familièrement aux visiteurs, puis leur indiquait une place afin d'y attendre d'être reçu par le commandant? C'était le Dalamina, le "répond-bouche" du commandant, ou, pour parler plus clairement, l'interprète. (EDW 28–29)

Ein Mann in Weiß, dessen linke Hand mit großen silbernen Ringen überladen war, trat vor Wangrin hin, lächelte ihn breit an und sagte: "Guten Tag, Moussé Lekkol! Du machen gute Reise?"

Wer war dieser königlich gekleidete Mann, der so ungezwungen mit den Besuchern sprach und ihnen dann einen Platz zuwies, an dem sie zu warten hatten, bis der Kommandant sie empfing? Es war der Dalamina, der "Antwort-Mund" des Kommandanten, oder, klarer ausgedrückt, der Dolmetscher. (WSS 26–27)

Der Dolmetscher Racoutié erscheint aufgrund seiner Kleidung als reich und durch sein Gebaren als überaus mächtig. Er ist der *gatekeeper*, der auf seinem Posten vor dem Büro des Kommandanten den Zugang von Personen zu diesem kontrolliert, ebenso wie er als "répond-bouche" auch den Informationsfluss steuert. Racoutié ist die zweitwichtigste Person im Bezirk nach dem Kommandanten. Der Kommandant selbst ist partiell vom Dolmetscher abhängig, wie auch alle anderen Personen, da der Dolmetscher nach Belieben Geschäfte zustande bringen oder scheitern lassen kann (vgl. EDW 39; WSS 37). Romo Sibedi wird später teilweise mit fast den gleichen Worten<sup>689</sup> charakterisiert, auch ihm wird außerordentliche Macht und enormer Reichtum zugesprochen (vgl. EDW 102; WSS 99).

Racoutié und Romo erscheinen Wangrin bei den genannten Charakterisierungen jeweils einen Schritt auf der Karriereleiter voraus und er stuft sie zu diesen Momenten jeweils als reicher und mächtiger als sich selbst ein. Bald erkämpft er sich jedoch erst Racoutiés Dolmetscherposten in Diagamamba, dann den von Romo in Yagouwahi und stellt daraufhin seine Gegner in Bezug auf Machtfülle und Reichtum jeweils in den Schatten. Dies gelingt ihm insbesondere deshalb, weil er sich von Racoutié und Romo in einem wichtigen Merkmal unterscheidet: Wangrin hat die Schule besucht, kann lesen und schreiben und spricht fließend Standard-Französisch. Racoutié und Romo hingegen sind beide ehemalige *tirailleurs* und sprechen *forofifon naspa* (vgl. EDW 29; 101; WSS 27; 98). Die sprachliche Differenz wird beim ersten Treffen mit Racoutié deutlich, der Wangrin auf *forofifon naspa* anspricht:

L'interprète serra énergiquement la main de Wangrin, puis lui montra un banc et lui dit: "Moussé Lekkol, poser ici, attendre commandant peler toi. Tu froid ton cœur, commandant lui pas pressé jamais. Cé comme ça avec grand chef."

Outré de voir ainsi maltraiter la belle langue française, Wangrin alla s'asseoir sans grand enthousiasme. (EDW 29)

[...]

Aussi, quand Wangrin sortit du bureau où il était resté une bonne heure avec le commandant, ne put-il [Racoutié] s'empêcher de lui dire: "Ah! Moussé Lekkol, toi parler beaucoup beaucoup avec commandant. Mais toi pas parler en 'forofifon naspa', toi parler le français tout neuf, couleur vin rouge de Bordeaux." Wangrin comprit qu'il avait écouté à la porte. (EDW 32–33)

---

<sup>689</sup> So etwa was die Machtstellung im Bezirk betrifft, zunächst über Racoutié: "En revanche, l'interprète Racoutié [...] était le second personnage du cercle et venait immédiatement après le commandant." (EDW 39; dt.: WSS37: "Dagegen war der Dolmetscher Racoutié [...] die zweitwichtigste Person im ganzen Bezirk unmittelbar nach dem Kommandanten.") Und dann über zu Romo: "Romo Sibedi, qui était la deuxième personnalité du cercle, venait immédiatement après le grand commandant." (EDW 102; dt. WSS 99: "Romo Sibedi war die zweitwichtigste Persönlichkeit des Bezirks unmittelbar nach dem Hauptkommandanten.")



Der Dolmetscher schüttelte Wangrin kräftig die Hand, dann wies er auf eine Bank und sagte: "Moussé Lekkol, setzen hier, warten, Kommandant rufen dich. Du kühlen dein Herz, Kommandant, er nie eilig. So sein das mit großer Chef."

Wangrin war empört, daß die schöne französische Sprache so verunstaltet wurde, und nahm ohne große Begeisterung Platz. (WSS 27)

[...]

Als Wangrin nach einer guten Stunde das Büro des Kommandanten verließ, konnte er [Racoutié] sich nicht enthalten zu sagen: "Ah! Moussé Lekkol, du sprechen viel viel mit Kommandant. Aber du nicht sprechen auf *forofifon naspa*, du sprechen französisch ganz neu, Farbe Rotwein von Bordeaux." Wangrin begriff, daß er an der Tür gelauscht hatte. (WSS 30)<sup>690</sup>

Wangrin ist durch seine Sprachkenntnis Racoutié, der bis dato die mächtigste Stellung unter den einheimischen Kolonialbeamten inne hatte, deutlich überlegen, denn Racoutié versteht, obwohl er an der Tür lauscht, kein Wort des Gesprächs zwischen Wangrin und dem Kommandanten. Letzterer hat wiederum für Racoutié Wangrin gegenüber nur Verachtung übrig (vgl. EDW 34; WSS 32) – so wie Wangrin seinerseits für Racoutié. Racoutiés *forofifon naspa* wird durch Wangrins empörte Reaktion abgewertet und insbesondere in seiner unbeholfenen Bezeichnung von Wangrins Französisch als "le français tout neuf, couleur vin rouge de Bordeaux" lächerlich gemacht. Dies veranschaulicht, dass das *forofifon naspa* hier keineswegs als Weg gesehen wird, dem sprachlichen Herrschaftsanspruch der Franzosen Widerstand entgegenzusetzen, sondern dass es im Gegenteil dazu dient, die Differenz zwischen Kolonisator und Kolonisiertem, der nur ein 'minderwertiges' Französisch spricht, festzuschreiben.

Racoutié und Romo gehören damit zur ersten Generation von Dolmetschern, die Austen in Bezug auf die historische Situation von Kolonialbeamten in Französisch Westafrika als die vor jedem Bezirksbüro aufgestellten *grands interprètes* beschreibt: Respektspersonen, jedoch zumeist ohne Schulbildung und nur eines Behelfs-Französisch mächtig sowie durchweg von niedriger sozialer Herkunft. Ab 1923 wurden Personen ohne Schulbildung und mit mangelhaften Französischkenntnissen nicht mehr eingestellt, und die Funktionen von Dolmetscher und Sekretär wurden zum sogenannten *écrivain-interprète* zusammengezogen. Wangrin steht mit seiner gehobenen Herkunft und guten Schulbildung diesem Berufsprofil in vielerlei Hinsicht näher als dem der früheren Generation von Dolmetschern.<sup>691</sup> So wird Wangrin, als er die Position Racoutiés übernimmt, von Anfang an nicht nur als Dolmetscher mündlicher Gespräche, sondern auch als Sekretär des Kommandanten eingesetzt (vgl. EDW 51; WSS 49).

Wangrins Sprach-Handeln beruht nicht, wie bei Jerónimo in "Las dos orillas", auf einer direkten Fälschung im Übersetzungsprozess. An den wenigen Stellen im Text, an denen von sei-

---

<sup>690</sup> Hier tut sich eine besondere Schwierigkeit für die deutsche Übersetzung auf: Wie ist das *forofifon naspa*, für das es in dieser Form keine linguistische Entsprechung im Deutschen gibt, zu übersetzen? Anstatt einen eigenen restringierten Code im Deutschen zu schaffen (etwa unter Benutzung von deutschen Sprachvarianten anderer sozio-kultureller Settings) entscheidet sich die Übersetzerin dafür, das französische *forofifon naspa* wörtlich ins Deutsche zu übersetzen. Ohne eine Entscheidung darüber zu treffen, ob dies für den Leser und die Wirkung des übersetzten Romans die beste Lösung ist, kommt es im Zusammenhang dieser Arbeit, wo die Übersetzung nur als Lesehilfe für den Originaltext dient, gelegen.

<sup>691</sup> Vgl. Austen: Interpreters Self-Interpreted, S. 164.

ner Dolmetschtätigkeit explizit die Rede ist, wird sie nur beiläufig erwähnt (vgl. z. B. EDW 139; WSS 135). Damit wird nahegelegt, dass Wangrins wesentliche Manipulationen nicht auf Fehlübersetzungen beruhen.<sup>692</sup> Wangrin nutzt vielmehr seine Machtposition als *gatekeeper* aus, um den Informationsfluss gezielt zu steuern und zu seinem Vorteil zu manipulieren.

Wie Wangrin mit dieser Rolle spielt, lässt sich besonders gut anhand der Episode um die Nachfolge des verstorbenen Chefs Brildji beleuchten (vgl. EDW 143–198; WSS 139–193).<sup>693</sup> Als *gatekeeper* erhält Wangrin wichtige Nachrichten oft als erster, so auch die vom Tod des großen Fulbe-Chefs Brildji, in der er sofort eine Chance wittert, sich zu bereichern. Seinen kulturellen Wissensvorsprung nutzend, rät er dem Kommandanten Gordane, ihn als Vertreter zu den Hinterbliebenen zu schicken, um dessen Beileid zu übermitteln (vgl. EDW 143–144; WSS 139–140). Er stattet sich mit allen Attributen der Kolonialmacht aus – unter anderem behauptet er, einen Befehl zur Exhumierung des Verstorbenen zu haben und droht bei Nichtfolgeleistung mit dem Unmut des Kommandanten (vgl. EDW 152–153; WSS 148–149) – um, gestützt auf die so gewonnene Autorität, einen Konflikt um die Nachfolge anzufachen.<sup>694</sup> In dessen Verlauf kann sich Wangrin enorm bereichern, weil er beide Anwärter glauben macht, er handele in ihrem jeweiligen Interesse, und sich dies immer reichlich entlohnen lässt (vgl. EDW 145–149; 181–184; WSS 141–144; 176–179). Außerdem verlassen sich Kommandant und Gouverneur auf Wangrin als kulturell sensiblen Vermittler, da sie um den Erhalt des sozialen Friedens fürchten; sie sind mit Wangrins Lösung zufrieden und bemerken seine Manipulation mittels der auf sie gestützten Autorität nicht (vgl. EDW 185–198; WSS 180–193). Um seinen Lösungsvorschlag glaubhafter zu machen und keinen Verdacht auf sich zu ziehen, schreibt Wangrin ihn je nach Gesprächspartner jemand anderem zu: dem Kommandanten gegenüber verbrämt er ihn als die Idee eines muslimischen Ratgebers, den Erbstreitern gegenüber als den Beschluss des Gouverneurs (vgl. EDW 194; 196; WSS 189; 191). Hier benutzt Wangrin die topische 'Unsichtbarkeit' und 'Machtlosigkeit' des Dolmetschers als Maske, unter der er seine Machtposition als *gatekeeper* verbirgt. Er gibt vor, wie ein Dolmetscher lediglich die Worte anderer zu übermitteln, tatsächlich ist jedoch er Urheber dieser Ideen und steuert die Geschehnisse.

---

<sup>692</sup> Dass Fehlübersetzung eine Widerstandsstrategie sein kann, wird immerhin in einer Erinnerung Wangrins angedeutet: als Schüler der Geiselschule hat er wie die anderen Schüler, die den christlichen Glauben ablehnten, als Zeichen seines Widerstands zum Kreuzzeichen statt der korrekten Übersetzung der Gebetsformel einen falschen Spruch auf Bambara gemurmelt, der zurückübersetzt folgendes bedeutet: "Quoi que ce soit, / moi, / ma participation / n'y sera." (EDW 31; dt. WSS 29: "Was es auch sei, / wahrlich, / ich bin / nicht mit dabei.")

<sup>693</sup> Im Folgenden lehne ich mich an die Analysen dieser Episode von Mouralis und, and diesen anschließend, Macalou an und ergänze sie um für meine Fragestellung relevante Punkte, vgl. Mouralis: *La problématique de la liberté*, S. 36–37; Macalou: *Pouvoir colonial*, S. 262–263.

<sup>694</sup> Ähnlich geht Wangrin wiederholt vor, so erfindet er etwa für den Coup mit den "Pflückerzeugnissen" den europäischen Geschäftsmann Louis Rameau, dem er alle Attribute der Weiß-Weißen andichtet, um durch dessen Autorität die Loyalität der lokalen Bauern zu gewinnen (vgl. EDW 232–233; WSS 228–229).

Die Lösung des Erbstreits, die dem einen Anwärter die Führung der Provinz (den 'Turban') und dem anderen das Vermögen des Verstorbenen zuspricht (vgl. EDW 196–198; WSS 191–193), legt, wie Mouralis ausführt, das Problem der Macht offen.<sup>695</sup> Wangrin macht den beiden Kontrahenten ihren jeweiligen Zuschlag mit unterschiedlichen Theorien schmackhaft: Nach der einen Theorie sei der Besitz von Reichtum die Quelle auch politischer Macht, nach der anderen ermögliche der Besitz der politischen Macht die Anhäufung von Reichtum. Der eigentlich Mächtige – und dies verschweigt Wangrin, aber die Erzählung führt es vor – ist jedoch der Dolmetscher Wangrin, der die Macht der Worte besitzt: "[...] le pouvoir n'appartient ni à celui qui en possède les attributs formels (le 'turban') ni à celui qui possède les richesses, mais, bien plutôt, à celui qui dispose de la capacité d'*interpréter*"<sup>696</sup>. Diese Analyse, die Macht an diskursive Kontrolle knüpft, ist direkt anschließbar an Foucaults Begriff des Diskurses, der mit Begehren und Macht verbunden ist:

Denn der Diskurs [...] ist nicht einfach das, was das Begehren offenbart (oder verbirgt): er ist auch Gegenstand des Begehrens; und der Diskurs [...] ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht.<sup>697</sup>

Wangrin geht als großer Gewinner aus der Affäre hervor, da er seine Transkulturalität und ambigie Machtposition geschickt auszunutzen weiß: erstens setzt er gegenüber den Fulbe-Chefs seine Autorität als Teil der Kolonialverwaltung und Sprecher für Kommandant und Gouverneur ein; zweitens nutzt er seinen kulturellen Wissensvorsprung und damit die Ängste und das Unwissen seiner europäischen Vorgesetzten über die Kultur der Fulbe aus; drittens streut er zu seinem Vorteil Information und Desinformation; und viertens gelingt es ihm, sein manipulatives Handeln unter der Maske des neutralen Vermittlers zu verbergen. Das obige Zitat spielt bewusst mit dem in der Schwierigkeit der Übersetzung erkennbaren Doppelsinn von "interpréter", das nicht nur dolmetschen oder übersetzen, sondern auch interpretieren oder deuten heißt, denn Wangrins Sprach-Handeln gründet mehr als auf falschen Übersetzungen in Dolmetschsituationen in seiner allgemeineren Funktion als *gatekeeper*, als der er Kontrolle über den Informationsfluss hat und gezielt gerade auch kulturelles Nicht-Wissen verbreiten und ausnutzen kann.

Die aufgezeigten Strategien benutzt Wangrin auch in vielen weiteren seiner Ränkespiele, von denen hier nur wenige Beispiele zur Illustration genannt werden sollen: Die fehlenden Sprachkenntnisse und den Mangel an kulturellem Wissen der Franzosen (Punkt 2 in der obigen

---

<sup>695</sup> Vgl. Mouralis: La problématique de la liberté, S. 37.

<sup>696</sup> Ebd. Dt.: "[...] die Macht gehört weder demjenigen, der deren formale Attribute (den 'Turban') besitzt, noch demjenigen, der Reichtümer besitzt, sondern vielmehr demjenigen, der die Fähigkeit besitzt, zu *interpretieren/dolmetschen*" (Übersetzung von mir).

<sup>697</sup> Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 11. Frz. Foucault: L'ordre du discours, S. 12: "[P]uisque le discours [...], ce n'est pas simplement ce qui manifeste (ou cache) le désir; c'est aussi ce qui est l'objet du désir; et puisque [...] le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, ce pouvoir dont on cherche à s'emparer."

Aufzählung) nutzt Wangrin etwa auch, um den Kommandanten Henri Tolber gegen seinen Dolmetscherrivalen Romo aufzuwiegeln (vgl. EDW 242–243; WSS 238–239). Mit einer auf Bambara geäußerten Beleidigung provoziert er eine wütende Reaktion Romos, die der Kommandant falsch interpretiert; der Kommandant ist nicht in der Lage, die Worte Wangrins sowie das Verhalten Romos richtig zu 'übersetzen' und Wangrin verleitet ihn, indem er seine Schwächen ausnutzt, zur krassen Fehlübersetzung. Das gezielte Streuen von Desinformation (3) setzt Wangrin ein, um eines seiner ausladenden Festmahle als Feier der Gründung eines Vereins junger Leute mit Namen "les Amis de la France" (EDW 125; dt. WSS 122: "Die Freunde Frankreichs") zu verbrämen. Daraufhin schickt der Kommandant Wein, erscheint persönlich und überreicht dem Verein als Staatsvertreter sogar eine Trikolore. Wangrin erreicht durch Fehlinformation die offizielle Anerkennung eines nicht-existenten Vereins<sup>698</sup> und zeigt, dass die koloniale Realität von der jeweiligen Interpretationsmacht abhängt, ja geradezu verändert werden kann. Das Verfahren der Verschleierung seiner Handlungsmacht (4), indem er seine Ideen anderen zuschreibt, wird noch deutlicher, wenn Wangrin tatsächlich andere für sich sprechen lässt ohne als Urheber der Ideen aufzutreten. Im Zuge der Rinderaffäre, die unten näher beleuchtet wird, bedient sich Wangrin zweier bestochener bzw. parteiischer Zeugen (vgl. EDW 83–84; WSS 79–81) und bei der Untersuchung gegen Romos Sohn Doumouma wegen der Vergewaltigung des Mädchens Pougoubila sagen drei von Wangrin beeinflusste Zeugen aus (vgl. EDW 138–142; WSS 134–138). Für die Beeinflussung der letzteren setzt er wiederum seine Autorität als Vertreter der Kolonialmacht ein (1), indem er entweder mit dieser droht (dem Quacksalber droht er mit rechtlichen Folgen, sollte er nicht aussagen) oder sie als Schutz anbietet (den Eltern Pougoubilas kann er durch seine Unterstützung ihre Angst vor Doumouma nehmen).

Wangrin manipuliert nicht nur, wie es für einen Dolmetscher naheliegend erscheint, mündliche Kommunikation, sondern setzt als weiteres wesentliches Mittel seiner Ränkespiele die Schrift ein. Er ist durch seine Schulbildung und die ihm von Anfang an zusätzlich anvertrauten Aufgaben eines Sekretärs bestens vertraut mit der Schriftkultur der Kolonisatoren und versteht es, deren Mechanismen für seine Zwecke auszunutzen.<sup>699</sup> Wie Wangrin die Schrift, ein zentrales Mittel der Kolonialherrschaft, gegen diese wendet und somit die Kolonisatoren mit ihren eigenen Waffen schlägt, wird besonders gut an der "affaire des bœufs" (EDW 76; dt. WSS 73: "Rinderaffäre"), seinem ersten großen Coup, sichtbar (vgl. EDW 61–97; WSS 59–94).<sup>700</sup> Wangrin füllt Requisitionsscheine falsch aus, um mehr Rinder einzuziehen als abzugeben und die Differenz gewinnbringend zu verkaufen. Ermöglicht wird dies durch die Nachlässigkeit des

---

<sup>698</sup> "Ainsi, une association qui n'existait pas était-elle officiellement reconnue par l'Etat! C'était du Wangrin tout pur." (EDW 125; dt. WSS 122: "So wurde ein Verein, der überhaupt nicht existierte, offiziell vom Staat anerkannt! Das war Wangrin, wie er liebte und lebte.")

<sup>699</sup> Vgl. Lüsebrink: Darstellungsmodi, S. 107.

<sup>700</sup> Vgl. Macalou: Pouvoir colonial, S. 268–269.

französischen Adjutanten Graf Jean-Jacques de Villermoz, der sich, von Wangrin durch unterwürfiges Verhalten und Geschenke günstig gestimmt, mit einer fadenscheinigen Erklärung für die Erhöhung der Kontingente zufrieden gibt und seine Unterschrift unter die falschlautenden Scheine setzt. Im Prozess nach der Aufdeckung der Rinderaffäre, den Wangrin auch aufgrund des gegen ihn voreingenommenen Kolonialgerichts, das alle seine Zeugen ablehnt, zu verlieren droht, legt der Dolmetscher als letztes Mittel die Requisitionsscheine mit der Unterschrift von de Villermoz vor, um ihm die Verantwortung anzulasten:

On vient de récuser mon principal témoin. Il ne me reste donc plus qu'à citer le comte de Villermoz contre lui-même, et j'espère que le tribunal saura voir où est la vérité. (EDW 94)

Mein Hauptzeuge ist soeben abgelehnt worden. So bleibt mir nur, den Grafen de Villermoz als Zeugen gegen sich selbst zu zitieren, und ich hoffe, das Gericht wird sehen, wo die Wahrheit liegt. (WSS 90–91)

Durch seinen geschickten Umgang mit den Mechanismen der Schriftkultur – er erkennt die Beweiskraft schriftlicher Dokumente, die das Gericht nicht, wie die mündlichen Zeugen, zurückweisen kann; er bedient sich der Vorstellung der Autorschaft, indem er ausnutzt, dass die Unterschrift von de Villermoz diesem die Verantwortung zuweist, unabhängig davon, wer tatsächlich die Scheine ausgefüllt hat – gewinnt Wangrin einen Prozess, den er nach der asymmetrischen Machtverteilung im Kolonialsystem als afrikanischer Untergebener gegen seinen französischen Vorgesetzten hätte verlieren müssen.

Wangrins Verwendung der Requisitionsscheine als Beweis gegen de Villermoz destabilisiert ein Verfahren, das das Kolonialsystem zur Machtkontrolle eingesetzt hat. Der afrikanische Kolonialbeamte Wangrin ist lediglich für das Ausfüllen der Lieferformulare zuständig (vgl. EDW 62; WSS 59), die sein französischer Vorgesetzter unterschreibt und damit die volle Kontrolle haben soll. Die Signatur hat hier die Funktion, auf die "*Quelle* der Äußerung"<sup>701</sup> zu verweisen, wie es Austin im Rahmen seiner Sprechakttheorie erläutert hat: Wangrin, der die Scheine ausfüllt, ist nur Ausführender, die 'Autorschaft' über die Requisitionsscheine hat de Villermoz. Hier zeigt sich eine Parallele zum Dolmetschen: auch der Dolmetscher ist nur Medium, 'Quelle der Äußerung' bleibt der Sprecher, den er übersetzt. In beiden Fällen hat der Sekretär/Dolmetscher Wangrin keine 'eigene' Stimme, keine Handlungsmacht: Er ist nicht derjenige, "der spricht, also handelt"<sup>702</sup>. In beiden Fällen bietet sich ihm als dem Ausführenden aber Gelegenheit zur Manipulation, die Wangrin gerne nutzt. In der Rinderaffäre macht de Villermoz es ihm leicht, indem er im Voraus Blankounterschriften unter die Requisitionsscheine setzt, da er zu Bürozeiten lieber ausreitet (EDW 63; WSS 61). Im Prozess um die Rinderaffäre benutzt Wangrin nun aber gerade die Signatur de Villermoz', das Machtmittel der Kolonisatoren, gegen diesen: Als Beweis dafür, dass

---

<sup>701</sup> Derrida in seiner Erläuterung von Austins Gedankengang in Derrida: Signatur Ereignis Kontext, S. 312. Frz. Derrida: signature événement contexte, S. 390: "*source* de l'énonciation".

<sup>702</sup> Austin zit. n. Derrida: Signatur Ereignis Kontext, S. 312. Frz. Derrida: signature événement contexte, S. 391: "qui parle (donc [...] qui agit)".

de Villermoz und nicht er als Autor ("Quelle") der Scheine anzusehen ist, womit er diesem die Verantwortung für die zu hohen Requisitionszahlen anlastet.

Dass Wangrin die Manipulation gelingt, ist jedoch nicht ein Ausnahmefall, der mit der besonderen Nachlässigkeit von de Villermoz und der besonderen Geschicklichkeit Wangrins begründet werden kann; sondern sie ist dem Kontrollsystem der Okkupatoren eingeschrieben so wie sie der Schrift (und der Sprache) eingeschrieben ist. Dass Wangrin die Unterschrift von de Villermoz "zitier[t]" (WSS 91), zeigt gerade die prinzipielle Zitierbarkeit auch der Signatur, die die Bedingung ihrer Möglichkeit und Unmöglichkeit ist:

Um zu funktionieren, das heißt um lesbar zu sein, muß eine Unterzeichnung eine wiederholbare, iterierbare, nachahmbare Form haben; sie muß sich von der gegenwärtigen und einmaligen Intention ihrer Produktion lösen können. Ihre Gleichheit ist es, die, indem sie Identität und Einmaligkeit verfälscht, das Siegel spaltet.<sup>703</sup>

Die Iterierbarkeit der Signatur als Bedingung ihrer Möglichkeit führt der Text durch die Betonung der großen Anzahl der Scheine und damit der Wiederholung von de Villermoz' Unterschrift vor Augen:

Joignant le geste à la parole, Wangrin sortit de son vêtement un gros paquet gainé de peau et qui avait tout l'air d'un gros gris-gris. Il décousit la peau et déposa sur le bureau du président un paquet de feuilles de réquisition, sans taches ni ratures, toutes signées de la main de Villermoz.

"Voici, dit-il, monsieur le président, une preuve que M. de Villermoz ne pourra récuser."

Le président prit une feuille de réquisition. Il la regarda longuement, puis la compara à toutes les autres. (EDW)

Daraufhin zog Wangrin aus seinem Gewand ein mit Leder umhülltes Paket, das wie ein großes Amulett aussah. Er trennte das Leder auf und legte ein dickes Bündel Requisitionsscheine ohne Flecken und Korrekturen, sämtlich mit de Villermoz' Unterschrift versehen, auf den Richtertisch.

"Hier, Herr Vorsitzender, ist ein Beweis, den Monsieur de Villermoz nicht zurückweisen kann."

Der Vorsitzende nahm ein Requisitionsblatt, betrachtete es lange und verglich es dann mit allen anderen. (WSS 91)

Die Unterschriften von de Villermoz dienen im Prozess nicht mehr dem (Schreib-)Akt der Anforderung der Rinder, sondern dem Beweis für Wangrins Unschuld; aufgrund ihrer Iterierbarkeit wurden sie einem anderen Kontext aufgepfropft. Dies zeigt gerade, dass sie die Intention des Unterzeichners *nicht* sichern können. Die prinzipielle Abwesenheit des Unterzeichners wird im Roman dadurch vorgeführt, dass de Villermoz Blankunterschriften gegeben hat und tatsächlich selbst auf Ausritten, also abwesend, war; und trotzdem gelten die Unterschriften als Zeichen seiner Anwesenheit, was Wangrin ausnutzt, wenn er sie als Beweisstücke anführt. Wangrins rhetorischer Trick, "den Grafen de Villermoz als Zeugen gegen sich selbst zu zitieren" (WSS 90–91), ist eine *Prosopopöia*, die "rhetorische Figur, die Toten oder Abwesenden eine Stimme verleiht."<sup>704</sup> Wie Menke argumentiert, verdeckt diese Figur die inhärente Abwesenheit des Sprechersubjekts:

---

<sup>703</sup> Derrida: Signatur Ereignis Kontext, S. 313. Frz. Derrida: signature événement contexte, S. 392: "Pour fonctionner, c'est-à-dire pour être lisible, une signature doit avoir une forme répétable, itérable, imitable; elle doit pouvoir se détacher de l'intention présente et singulière de sa production. C'est sa mêmété qui, altérant son identité et sa singularité, en divise le sceau."

<sup>704</sup> Menke: *Prosopopöia*, S. 137.

"So ist die *Prosopopöia*, die eine Stimme verleiht, die rhetorische Figur, die das Subjekt der Rede (erst) erstellt, das nachträglich immer schon gegeben zu sein scheint".<sup>705</sup> Die Unterschriften von de Villermoz unter den Requisitionsscheinen verdecken seine eigentliche Abwesenheit. Damit ist dem kolonialen Kontrollsystem ein blinder Fleck eingeschrieben, den der schriftkundige Wangrin ausnutzt, um das System zu unterlaufen.<sup>706</sup>

Wangrins perfekte Beherrschung der Schriftkultur und der juristischen Methoden der Kolonisatoren, mit denen er ihre Version der 'Gerechtigkeit' unterläuft,<sup>707</sup> ruft bei den Europäern Entsetzen hervor:

On pouvait lire sur le visage de tous les Européens présents, membres du tribunal ou spectateurs, une consternation pénible et une indignation à l'endroit de Wangrin. (EDW 94)

Auf den Gesichtern der anwesenden Europäer, der Mitglieder des Gerichts und der Zuschauer zeigte sich peinliche Betroffenheit und Empörung über Wangrin. (WSS 91)

Die "consternation pénible" könnte auch schärfer mit "schwere Bestürzung" übersetzt werden. Eine solche Lesart setzt Adejunmobi an: "Europeans attending the trial are horrified at the specter of an African so proficient in the methods and proofs through which their administrative system dispensed its own version of justice."<sup>708</sup> So gelesen erscheint Wangrin den Europäern unheimlich. Diese Unheimlichkeit weist auf ein zentrales Merkmal von Bhabhas Hybriditätskonzept hin, das sich unter anderem aus Freuds Konzept des Unheimlichen speist.<sup>709</sup> Dieses beschreibt Freud als das fremd gewordene Vertraute, das in entstellter Form zurückkehrt: "Es mag zutreffen, daß das Unheimliche das Heimliche-Heimische ist, das eine Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist, und daß alles Unheimliche diese Bedingung erfüllt."<sup>710</sup> Die Idee der internen Differenz, der Wiederkehr des Fremden im Eigenen, die Freud mit dem Unheimlichen und allgemeiner dem Unbewussten in den psychischen Apparat einführt, überträgt Bhabha auf geokulturelle Räume und kulturelle Identitäten und räumt ihr einen zentralen Platz in seiner Theorie ein.<sup>711</sup>

The place of difference and otherness, or the space of the adversarial, within such a system of 'disposal' as I've proposed, is never entirely on the outside or implacably oppositional. [...] The contour of difference is agnostic, shifting, splitting, rather like Freud's description of the system of

---

<sup>705</sup> Ebd., S. 144.

<sup>706</sup> Dies zeigt sich auch deutlich im weiteren Verlauf von de Villermoz' Racheversuchen und Wangrins Gegenmaßnahmen: Der Graf versucht, Wangrins habhaft zu werden, indem er immer wieder Versetzungsbefehle für diesen unter seine Kommandantur erwirkt. Wangrin wehrt diese Versetzungen immer wieder mittels einer parallelen Technik ab: Er hinterlegt etwa einen Bericht über die Rinderaffäre bei höheren Stellen, um de Villermoz' Rachegefühle offenzulegen, oder er erschleicht sich eine Krankschreibung und protestiert beim Interimgouverneur brieflich gegen die Versetzung (vgl. EDW 214-218; WSS 210-214). Wangrins Strategie ist erfolgreich, da die Kolonialverwaltung seine schriftlichen Proteste nicht zurückweisen kann, ohne den Schein der Rechtsstaatlichkeit zu verlieren; so gelingt es Wangrin immer wieder, die Kolonialmacht mit ihren eigenen Mitteln zu unterlaufen.

<sup>707</sup> Vgl. Adejunmobi: *Disruptions of Orality*, S. 29.

<sup>708</sup> Ebd.

<sup>709</sup> Vgl. die Überlegungen zu Unheimlichkeit in Bezug auf Nadjas Sehnsucht nach Heimat und Muttersprache (1.3).

<sup>710</sup> Freud: *Das Unheimliche*, S. 259.

<sup>711</sup> Vgl. Bronfen: *Vorwort in Verortung der Kultur*, S. X–XI.

consciousness which occupies a position in space lying on the borderline between outside and inside, a surface of protection, reception and projection.<sup>712</sup>

Indem Wangrin sich die Verteidigungsmethoden des kolonialen juristischen Systems *aneignet*, *verfremdet* er sie aus Sicht der Kolonisatoren und trägt sie in dieser entstellten Form ins koloniale System wieder ein; gleichzeitig dringt er damit aus Sicht der Kolonisatoren als Fremder ins Zentrum des eigenen, kolonialen Systems ein. Zwischen Eigen und Fremd, Kolonisator und Kolonisiertem gelingt keine Abgrenzung und Ausschließung mehr, sondern das 'Fremde' kehrt inmitten des 'Eigenen' wieder und untergräbt in dieser Bewegung gerade den kolonialen Versuch einer solchen binären Abgrenzung. Der Dolmetscher Wangrin verkörpert mit seiner Grenzüberschreitung eine Übersetzungsbewegung, die die Konstruiertheit und Instabilität eines nach binärer Abgrenzung strebenden Kolonialsystems aufdeckt und die Differenz ins Innere des Systems verlagert – die Bewegung der Hybridisierung:

The paranoid threat from the hybrid is finally uncontainable because it breaks down the symmetry and duality of self/other, inside/outside. In the productivity of power, the boundaries of authority – its reality effects – are always besieged by 'the other scene' of fixations and phantoms.<sup>713</sup>

Die entgeisterte Reaktion der Franzosen auf Wangrins geschicktes Verhalten im Prozess um die Rinderaffäre zeigt, dass für die Kolonisatoren "that form of *resemblance* is the most terrifying thing to behold."<sup>714</sup>

Wie die Diskurskontrolle durch die Unterschrift von de Villermoz erweist sich auch der Kontrollversuch über die indigenen Mitarbeiter durch deren begrenzte Anpassung in kolonialer Mimikry als schlüpfrig. Wie die Iterabilität als Bedingung der Möglichkeit des Funktionierens der Signatur gleichzeitig die Bedingung von dessen Unmöglichkeit ist, stellt sich die destabilisierende Wirkung von Mimikry als Effekt der inhärenten Ambivalenz des kolonialen Diskurses dar, als Bedingung von dessen Möglichkeit, und nicht als gezielte Widerstandsstrategie eines selbstbewussten Subjekts. Mimikry ist für Bhabha "eine Art Handlungsmacht ohne Subjekt oder auch eine Repräsentationsform, die ungewollte Effekte produziert."<sup>715</sup> Eine solche Lektüre wird dadurch unterstützt, dass Wangrin eben nicht als antikolonialer Widerstandskämpfer gezeigt wird, sondern als koloniales Subjekt, das um sein eigenes Wohlergehen besorgt ist. Die antikolonialen Effekte seines Handelns legen systeminhärente Risse im kolonialen Diskurs offen ohne dass er dessen Destabilisierung gezielt betreibt.

Im Gegenteil partizipiert Wangrin am Kolonialsystem; nur seine gleichzeitige Involviertheit in den kolonialen Verwaltungsapparat und in die simultan bestehenden traditionellen Gesellschaftsstrukturen sichert ihm seine Machtposition. Die Macht, um die es dabei geht, ist Diskursherrschaft, und die Waffen, mit denen gekämpft wird, sind Worte, gesprochene und ge-

---

<sup>712</sup> Bhabha: Signs Taken for Wonders, S. 109–110.

<sup>713</sup> Ebd., S. 116.

<sup>714</sup> Bhabha: Mimicry and Man, S. 90.

<sup>715</sup> Castro Varela/Dhawan: Postkoloniale Theorie, S. 92.



schriebene. Insbesondere der Kampf mit seinem Dolmetscherrivalen und größten Feind Romo gestaltet sich als ein Kampf mit Worten, dessen einzelne Streitgespräche und gegenseitige Rache-schwüre dargestellt werden (vgl. EDW 114–116; 240–244; WSS 111–112; 236–240). Wangrins Überlegenheit zeigt sich dabei nicht nur in seiner Beherrschung des Standard-Französisch, sondern auch in seinem Umgang mit der Schriftkultur der Kolonisatoren. So setzt er Schriftstücke metaphorisch mit Waffen gleich, als er Romo bereits bei ihrer ersten Begegnung siegessicher erklärt:

Mais sois tranquille, je ne me servirai pas de flammes pour te chasser d'ici. Je n'aurai besoin que de quelques lignes d'écriture couchées sur un papier de format 21/27. Cela s'appelle, au cas où tu ne le saurais pas, une décision. (EDW 105)

Aber sei unbesorgt, ich werde kein Flammenschwert benutzen, um dich von hier zu vertreiben. Ich werde nur ein paar geschriebene Zeilen auf einem Blatt Papier vom Format 21/27 dazu brauchen. Das nennt man, falls du es nicht wissen solltest, einen Beschluß. (WSS 102)

Zweimal schreibt Wangrin Romo einen Brief, in dem er jeweils einen Triumph über ihn auskostet (vgl. EDW 250; 291; WSS 246; 288). Bei der zweiten dieser Gelegenheiten zeigt sich Wangrin in der schriftlichen Nachahmung von Romos *forofifon naspa* doppelt überlegen:

"Mon cher Romo,  
Moi écri toi mon secret. Tu metté mon secret dans zoreil ma commandant. Houissié i parti Nedouna pour miré bouteils pinar-fort, Wangrin y vendit. Mais son zoy pour Houissié y clairé pas beaucoup. Wangrin malin malin comme lièvre. Lui plus malin toi, plus malin Houissié. Wangrin porté campament Moboro beaucoup beaucoup pinar-fort. Wangrin faire avec caisses alcool comme maman-chat y faire avec son petit petit. I caché là, i caché là-bas, i caché partout partout. Je mon lettre y arrêter là. Je moi, ton zami, Bougouri Ken Nyeenan." (EDW 291)

"Mein lieber Romo,  
ich schreib dich mein Geheimnis. Du stecken mein Geheimnis in Ohr meine Kommandant. Gerichtsvollzieher gehen Nedouna für suchen Flaschen Starkwein, Wangrin verkaufen hat. Aber leider für Gerichtsvollzieher dort nicht viel aufklären. Wangrin schlau schlau wie Hase. Er schlauer du, schlauer Gerichtsvollzieher. Wangrin bringen Lager Moboro viel viel Starkwein. Wangrin machen mit Kisten Alkohol wie Katzenmama machen mit seine kleinen kleinen Katzen. Verstecken hier, verstecken da, verstecken überall überall. Ich meine Brief hier enden. Ich mich, deine Freund, Bougouri Ken Nyeenan." (WSS 288)<sup>716</sup>

Romo ist sofort klar, dass der Brief von Wangrin sein muss, umso mehr, als der angebliche Name "bougouri ken nyeenan" auf Bambara bedeutet: "mets de la poussière dans mes yeux" (EDW 291; dt. WSS 288 "streue Sand in meine Augen").

Indem er sich den Ausgrenzungsdiskurs der Kolonialmacht parasitär zunutze macht, um sich über seine Dolmetscherkollegen Romo und Racoutié zu erheben, erweist Wangrin sich als diesen tatsächlich überlegen, denn im Gegensatz zu ihnen durchschaut er die Mechanismen des Kolonialdiskurses und kann sie sich zunutze machen. Dies zeigt sich beispielsweise in der entscheidenden Episode, in der Wangrin Romo den Krieg erklärt, weil er auf dessen Position neidisch ist. Nach allen Regeln eines kolonialen Abgrenzungsdiskurses essentialisiert er Romos

---

<sup>716</sup> Auch hier stellt sich wieder die oben angesprochene Schwierigkeit der Übersetzung des *forofifon naspa* ins Deutsche, vgl. oben in diesem Unterpunkt.

Identität als 'ungebildeter Afrikaner'. Er macht sich die Tatsache zunutze, dass dieser über die Soldatenlaufbahn zu seinem Dolmetscherposten gekommen ist, aber keine Schulbildung erhalten und nur *forofifon naspa*, erlernt hat. In Abgrenzung dazu stilisiert er sich selbst zu einem 'zivilisierten Menschen':

Je trouve qu'un ancien conducteur de mulets [Romo], bien qu'il soit successivement devenu sergent de tirailleurs sénégalais, brigadier-chef de gardes et finalement interprète, ne cessera jamais d'être un valet. Il serait inconvenant qu'un "goujat" se pavanât dans un paradis, y assourdissant tout le monde avec les accents de son "forofifon naspa", alors que des hommes lettrés, sur qui doivent descendre bénédiction et miséricorde du ciel et de la France, peinent dans l'enfer de la pauvreté. (EDW 105)

Ich bin der Meinung, daß ein ehemaliger Eseltreiber [Romo], auch wenn er später Unteroffizier bei den Senegalschützen, Hauptwachtmeister beim Wachkorps und schließlich Dolmetscher geworden ist, doch immer ein Viehknecht bleiben wird. Es schickt sich nicht, daß ein Offiziersbursche in einem Paradies umherstolzisiert und jedes Ohr mit dem Kauderwelsch seines *Forofifon naspa* beleidigt, während gebildete Männer, auf die der Segen und die Gnade des Himmels und Frankreichs herabströmen müßten, sich in der Hölle der Armut plagen." (WSS 102)

So nutzt Wangrin hier die Mechanismen der Identitätszuschreibung des kolonialen Diskurses für seine eigenen Zwecke aus und entlarvt sie dabei als Diskurseffekte. Seine ganze Rede, gipfelnd in der Referenz auf "gebildete Männer, auf die der Segen und die Gnade des Himmels und Frankreichs herabströmen müßten", könnte genauso gut aus dem Mund eines Kommandanten stammen. Die Diskrepanz, dass sie aber von einem afrikanischen Dolmetscher geäußert wird, um paradoxerweise einen anderen afrikanischen Dolmetscher zu disqualifizieren, zeigt erstens, dass die diesem Abgrenzungsdiskurs innewohnende Gewalt auch vom kolonialisierten Subjekt angeeignet werden kann; zweitens, dass diese aber nur gegen einen wiederum Unterlegenen angewendet werden kann und drittens, dass es sich hier um ein wesentlich komplexeres Machtgefüge als einen binären Gegensatz von 'zivilisierten' Kolonisatoren und 'wildem' Kolonisierten handelt.

Im gleichen Gespräch eignet sich Wangrin allerdings zum gleichen Zweck auch den einheimischen Diskurs der oralen Kultur an: Um Romo zu erläutern, warum er entgegen jeglicher traditioneller Anständigkeit statt seinem Gastgeber zu danken, diesen beschimpft und ihn herausfordert, erzählt er die überlieferte Geschichte vom Esel des alten *dioula* (vgl. EDW 106–108; WSS 103–104). Nachdem sein Besitzer, der alte Soriba, dem Esel an einem außergewöhnlich ertragreichen Tag anders als sonst Honigwasser zu trinken gab, wollte der Esel danach kein einfaches Wasser mehr trinken, bis er schließlich verdurstete. Indem Wangrin diese Geschichte benutzt, um sein gegen die Tradition verstoßendes Verhalten zu erklären, führt er vor, wie auch die Erklärungsmuster der einheimischen Tradition pervertiert werden können; allerdings schwingt hier durchaus die Ironie der übergeordneten Erzählinstanz mit, denn um zu seinem argumentativen Ziel zu kommen, muss Wangrin in Kauf nehmen, sich selbst mit dem dummen Esel zu vergleichen. Beide Beispiele zeigen, wie Wangrin sich unterschiedliche diskursive Strategien aneignet und gegen beide Seiten für seine Zwecke einsetzt.

Wangrins sprachliche Geschicklichkeit und sein Bewusstsein für diskursive Funktionsmechanismen wird auch in seinem wesentlich früher stattfindenden Streitgespräch mit seinem ersten Dolmetscherrivalen Racoutié deutlich. Als Wangrin noch Hilfslehrer in Diagaramba ist, herrscht zwischen ihm und dem amtierenden Dolmetscher Racoutié eine Rivalität, die darin mündet, dass Racoutié ihn in aller Öffentlichkeit beleidigt und herausfordert. Racoutié versucht hier, wie später Wangrin in den betrachteten Passagen, seine Überlegenheit als Beamter der Kolonialverwaltung diskursiv auszustellen:

"Je suis Racoutié, ancien sergent de Fantirimori, classe 1885, matricule 6666.

"Je suis présentement l'interprète du commandant. [...]

"Je suis Racoutié, qui s'assied sur un banc en beau bois de caïlcédrat devant la porte du commandant blanc. Qui parmi vous ignore que le commandant a droit de vie et de mort sur nous tous? Que ceux qui l'ignorent sachent que ma bouche, aujourd'hui, Dieu merci, se trouve être la plus proche de l'oreille du commandant. [...]" (EDW 45)

"Ich bin Racoutié, ehemaliger Unteroffizier der Fantirimori, Jahrgang 1885, Matrikel 6666.

Jetzt bin ich der Dolmetscher des Kommandanten. [...]

Ich bin Racoutié, der sich auf eine Bank aus Mahagoni vor die Tür des weißen Kommandanten setzt. Wer unter euch weiß nicht, daß der Kommandant das Recht hat, über unser aller Leben und Tod zu entscheiden? Wer es noch nicht weiß, möge zur Kenntnis nehmen: Kein Mund befindet sich heute, Gott sei Dank, so nahe am Ohr des Kommandanten wie der meine. [...]" (WSS 43)

Wangrin dreht Racoutié mit seiner Erwiderung den Positionierungsversuch im Munde herum und entlarvt dessen eigentliche Schwäche: "O homme qui te vantes d'avoir été marqué du numéro 6666, tout comme un bovin [...]" (EDW 46; dt. WSS 44: "Oh Mann, der du dich rühmst, die Nummer 6666 getragen zu haben wie ein Stück Vieh [...].") Racoutiés Überlegenheit über seine Landsmänner speist sich aus seiner Ergebenheit den Kolonialherren gegenüber, mit der er sich aber letztlich selbst herabsetzt, was nicht zuletzt in dem lächerlichen Verweis auf die Sitzbank deutlich wird. Für die Kolonisatoren ist er, wie Wangrin erkennt, letztlich nur "ein Stück Vieh"; er gelangt nicht zu einer vergleichbaren Selbstermächtigung wie Wangrin. Dies macht ihn für Wangrin angreifbar, der ihn mit seiner ruhigen und spöttischen Erwiderung so weit provoziert, bis er eine Prügelei anfängt und gegen Wangrin verliert. Hier werden also zwei Dolmetschertypen gegeneinander gesetzt: Der eine erscheint als Objekt der diskursiven Strategien der Okkupatoren, dem anderen gelingt deren Aneignung und kreativer Einsatz. Die gebildeteren, anpassungsfähigeren einheimischen Eliten werden hier deutlich im Vorteil gezeigt. Allerdings können auch sie letztlich nichts gegen die koloniale Gewalt ausrichten. Der günstigste Fall scheint zu sein, sie wie Wangrin zu manipulieren und somit kleinere Erfolge zu erzielen und die eigene Stellung innerhalb des Machtgefüges zu verbessern.

### 3.4 'Wortergreifung': Wangrin als Erzähler (seiner selbst)

Wangrin überschreitet mit der Manipulation des Informationsflusses als *gatekeeper* und mit der Aneignung der Funktionsmechanismen des kolonialen Diskurses die unsichtbare Mittlerposition des Dolmetschers, der zwar für Kommunikation sorgt, von dieser aber gleichzeitig ausgeschlossen ist, und verschafft sich Handlungsmacht. Gleichzeitig bleibt er jedoch in seiner Dolmetscherrolle gefangen, denn das Funktionieren seiner Handlungen garantiert nur eine Dissimulation seiner tatsächlichen Machtposition: Nur solange niemand merkt, dass es der Dolmetscher Wangrin ist, der alle Fäden in der Hand hat, kann er diese auch festhalten – wie der Puppenspieler muss er unsichtbar bleiben, um die Illusion des Spiels aufrecht zu erhalten und gerade dadurch Kontrolle ausüben zu können.

Jedoch tritt Wangrin aus dieser Rolle heraus, als er seinen Dolmetscherposten kündigt und Geschäftsmann wird. Als Geschäftsmann ist Wangrin nicht mehr an seine Mittlerposition gebunden, und so gesellen sich zur hinterlistigen Manipulation, die er nach wie vor einsetzt, auch offenere Akte des Widerstands. Exemplarisch hierfür steht etwa ein Brief, den Wangrin an den Kommandanten Jacques de Chantalba schreibt, nachdem er einen von diesem und Romo angestregten Prozess wegen unerlaubten Verkaufs von Alkohol gewonnen hat.

"Mon Commandant,  
Je suis un commerçant régulier et parfaitement honorable. Si vous continuez de croire tout ce que Romo débite sur mon compte, vous ne cesserez de commettre des erreurs qui pourraient engendrer une injustice regrettable.

Afin de pouvoir acheter et vendre des liqueurs fortes à volonté, je me suis fait inscrire ce matin à l'agence spéciale sur les rôles spéciaux. Ma patente est de première classe.

Avec l'assurance de ma grande admiration pour la France que j'aime, je crie: Vive les bons Français épris de justice! ...

signé: Wangrin Gongoloma-Sooké." (EDW 293)

"Herr Kommandant,  
ich bin ein ordentlicher und ehrlicher Geschäftsmann. Wenn Sie weiterhin alles glauben, was Romo über mich erzählt, werden Sie nicht aufhören, Fehler zu begehen, die zu bedauerlichem Unrecht führen könnten.

Um nach Belieben Alkohol kaufen und verkaufen zu können, habe ich mich heute morgen in das Sonderregister der *Agence spéciale* eintragen lassen. Ich bin im Besitz eines Gewerbepatents der ersten Klasse.

Mit der Versicherung meiner großen Bewunderung für Frankreich, das ich liebe, schließe ich mit dem Ruf: Ein Hoch allen guten Franzosen, die die Gerechtigkeit lieben! ...

Unterzeichneter: Wangrin Gongoloma-Sooké" (WSS 290)

Im Gegensatz zum vorherigen Einsatz von Briefen und Schriftstücken, die Wangrin als Verteidigungsmittel benutzte und indirekt einsetzte, um über die damit beeinflussten Adressaten anderen zu schaden, etwa als er sich mehrfach über Briefe an höhere Stellen gegen die von de Villermoz betriebenen Versetzungsversuche wehrte, dient dieser Brief einer konfrontativen Demonstration seiner Machtposition und einem offenen Angriff auf de Chantalba. Während ähnliche Aussprüche Wangrins zum Lobe Frankreichs und der Franzosen, die er als Untergebener den Kommandanten gegenüber tat, diese früher von seiner Loyalität überzeugten, ist seine damals nur

für den Leser erkennbare Ironie hier auch dem Kommandanten, der mit Verärgerung auf den Brief reagiert, bewusst.

Solche fiktionsinternen emanzipatorischen Akte des Sprechens und Schreibens spiegeln die zunehmende Teilnahme und Selbständigkeit afrikanischer Sprechersubjekte in einem Diskurs, der zunächst von den Kolonisatoren beherrscht wurde.

Der Lebenslauf Wangrins zeigt, wie aus Mitteln der kolonialen Unterwerfung und Disziplinierung – der Besuch der "Ecole des Fils de Chefs", die Einstellung als Übersetzer im Dienste des Gouverneurs – verschiedenartige Formen des Widerstandes gegen die Kolonialherrschaft erwachsen sind, die auf der Verbreitung von Sprachkompetenzen und Schriftkenntnissen zunächst innerhalb der traditionellen Oberschicht beruhten und zur Ausbildung einer neuen einheimischen Schicht kultureller, politischer und wirtschaftlicher Mittler führten.<sup>717</sup>

Der Aspekt der Schrift spielt hier eine besondere Rolle, da nicht nur die französische Sprache selbst, sondern auch die Schriftlichkeit ein Mittel der Zugangsbegrenzung zum kolonialen Diskurs in den bis dahin dominant oralen westafrikanischen Gesellschaften darstellte. Es wurde gezeigt, wie insbesondere die Erziehung, nach Foucault ein Aspekt der Zugangsbeschränkung zum Diskurs,<sup>718</sup> in den Kolonialschulen der Regelung des Zugangs zum Diskurs diente, indem nur ausgewählte Individuen, die Söhne höhergestellter Personen der einheimischen Gesellschaften, dort in französischer Sprache, Schrift und Kultur unterrichtet wurden. Daher gelingt dem so ausgebildeten Wangrin die "Aneignung"<sup>719</sup> des Diskurses der Kolonisatoren wesentlich besser als seinen Dolmetscherrivalen.

Eine solche Aneignung des kolonialen Diskurses durch Mitglieder der kolonisierten Kultur kann mit Lüsebrink als "Wortergreifung"<sup>720</sup> bezeichnet werden, die an Foucaults Konzept des von "Aufteilungs-, Ausschließungs- und Knappheitsprinzipien"<sup>721</sup> regulierten Diskurses gebunden ist.<sup>722</sup> Lüsebrink, und im Anschluss Köhler, bezieht sich dabei insbesondere auf den schriftlichen Diskurs und die Wortergreifung afrikanischer Intellektueller und Autoren.<sup>723</sup> Foucault weist, in Bezug auf den "Schriftsteller"<sup>724</sup>, explizit darauf hin, dass der Akt des Schreibens in geschlossenen "Diskursgesellschaften"<sup>725</sup> stattfindet, die Produktion, Zirkulation und Aufbewahrung der Diskurse regulieren.<sup>726</sup> "Wortergreifung" bedeutet den

emanzipatorische[n] Akt, der seinen Ausgang im Schreiben auf Anregung durch die französischen Kolonialherren und innerhalb der kolonialen Strukturen nahm, aber schließlich zum kritischen Schreiben über den Kolonialismus führte [...].<sup>727</sup>

---

<sup>717</sup> Lüsebrink: Darstellungsmodi, S. 109.

<sup>718</sup> Vgl. Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 29–30.

<sup>719</sup> Ebd., S. 30.

<sup>720</sup> Lüsebrink: Schrift, Buch und Lektüre, S. 21.

<sup>721</sup> Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 43.

<sup>722</sup> Vgl. Lüsebrink: Schrift, Buch und Lektüre, S. 19–20; Köhler: Einer Kalebassenscherbe gleich, S. 14.

<sup>723</sup> Vgl. Lüsebrink: Darstellungsmodi, S. 95; Lüsebrink: Schrift, Buch und Lektüre, S. 263.

<sup>724</sup> Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 28.

<sup>725</sup> Ebd.

<sup>726</sup> Vgl. ebd., S. 27–28.

<sup>727</sup> Köhler: Einer Kalebassenscherbe gleich, S. 14.

Wenn Köhler die Kategorie der Wortergreifung für die Autobiographien Bâs in Anschlag bringt, in denen sich "[d]er autobiographische Erzähler [...] des Wortes bemächtigt", das auf der einen Seite Monopol der Kolonialmacht ist, auf der anderen Seite, in seiner Kultur, Monopol der Kaste der 'Griots', zu der er [...] nicht gehört"<sup>728</sup>, so ist dies fraglos übertragbar auf den Roman *L'étrange destin de Wangrin*, in dem Bâ durch die Vorbemerkung explizit wieder als Erzähler auftritt. Gleichzeitig verlagert Bâ hier die Erzählerfunktion zum Teil auf die Figur Wangrin und koppelt somit die Wortergreifung des Dolmetschers mit einer Wortergreifung Wangrins als Erzähler. Wangrin wird auf unterschiedlichen Ebenen zum Erzähler seiner selbst: Erstens, indem der Erzähler die Figur Wangrin als Quelle des Erzählten ausgibt; zweitens, indem der Erzähler den Lebensbericht Wangrins in einigen Passagen wörtlich zitiert; drittens, indem Wangrin auf intradiegetischer Ebene als Erzähler auftritt, zum einen von verschiedenen Geschichten aus der oralen Tradition und zum anderen, in Konkurrenz mit dem extradiegetischen Erzähler, von Geschehnissen, die zur *histoire* des vorliegenden Romans gehören.

Zunächst gibt der Erzähler Bâ also den Ursprung des Erzählten an seine Figur Wangrin zurück, indem er seinen Roman als 'treue' Niederschrift von dessen Lebenserzählung ausgibt (vgl. EDW 8–9; WSS 6–7). Dadurch verschafft sich der Autor und Erzähler Freiheit, denn er muss nicht für das Erzählte einstehen:

Qu'on ne cherche donc pas, dans les pages qui vont suivre, la moindre thèse, de quelque ordre que ce soit – politique, religieuse ou autre. Il s'agit simplement, ici, du récit de la vie d'un homme. (EDW 9)

Man möge daher in den folgenden Seiten nicht die geringste These politischer, religiöser oder anderer Art suchen. Es handelt sich einfach um den Lebensbericht eines Mannes. (WSS 7)

Diese Strategie erinnert stark an Wangrins diskursives Verhalten, wenn er sich, wie gezeigt, die Stimmen anderer leiht, um den Ursprung des Gesagten zu verschleiern. Vor dem Hintergrund dieser dissimilatorischen Praxis Wangrins gerät der Neutralitätsanspruch Bâs ins Wanken; die Dolmetscherfigur verweist durch ihr diskursives Verhalten auf das des Erzählers zurück und wirkt destabilisierend auf dessen Diskurs, den *discours* des Romans. Der Erzähler versucht hier, die Verantwortung für das Gesagte abzugeben, indem er sich als reiner 'Mittler' oder 'Übersetzer' der Geschichte Wangrins ausgibt. Er ist aber genauso wenig wie, insbesondere nach neueren translationstheoretischen Ansätzen, der Übersetzer und der Dolmetscher frei von Verantwortung für das Gesagte, sondern wirkt in einem politischen, kulturellen und diskursiven Machtgefüge.<sup>729</sup> Der Autor als 'Übersetzer' kann sich nicht auf eine neutrale, 'reine' Mittlerposition zurückziehen. Hinzu kommt, dass er im Verlauf des Romans deutlich als Arrangeur der Erzählung und der unterschiedlichen darin zu Wort kommenden Stimmen auftritt.

<sup>728</sup> Ebd., S. 12.

<sup>729</sup> Vgl. etwa Bassnett/Trivedi: *Of Colonies, Cannibals and Vernaculars*, S. 2. Im Kapitel zu "Las dos orillas" wird es besonders um Verantwortung und Schuld des Dolmetschers gehen (vgl. insb. 4.2).

Die drei Passagen, in denen der Erzähler Wangrins mündliche Erzählung seines Lebens zitiert, betreffen drei zentrale Bereiche des Romans: Wangrins Aufnahme unter den Schutz des Gottes Gongoloma-Sooké und damit seine Anbindung an die Bambara-Kultur (vgl. EDW 21–22; WSS 19–20), sein erstes Gespräch mit einem Kommandanten, das seinen Eintritt in die Kolonialverwaltung markiert (vgl. EDW 33–36; WSS 30–34), sowie Wangrins Beschreibung eines europäischen Kolonialbeamten und damit seinen Blick auf die Kolonisatoren als Erwiderung von deren Blick (vgl. EDW 109–110; WSS 106–107). In allen drei Passagen fällt auf, dass sich die Zitate Wangrins stilistisch nicht vom Erzählertext unterscheiden, jedoch die spezifische Sinnposition Wangrins einbringen. Dadurch erhält der Text eine gewisse dialogische Qualität im Bachtinschen Sinne: Der Stimme der Dolmetscherfigur Wangrin wird in den Passagen, in denen sie zum Erzähler wird, eine gewisse Selbständigkeit zugesprochen. Dadurch gelingt es, den aufsässigen Standpunkt des Dolmetschers einzubringen, ohne dass der Erzähler selbst dafür haftbar gemacht werden könnte – eine ähnliche Strategie wie auch die von der Rahmenkonstruktion verfolgte.

Deutlich wird dies etwa an der Erzählung Wangrins von seiner Aufnahme unter den Schutz des Gottes Gongoloma-Sooké, die sich zunächst außer durch die Anführungszeichen in nichts vom Muster des Erzählerdiskurses unterscheidet (vgl. EDW 21–22; WSS 19–20). Gleich im Anschluss holt der Erzähler aber eine schelmische Äußerung Wangrins hinein:

Wangrin ne cachait pas qu'il comptait sur Gongoloma-Sooké pour l'inspirer et l'aider quand il déclencherait ce qu'il appelait des "affaires carabinées et où il se trouverait empêtré". (EDW 22)

Wangrin verhehlte nicht, daß er auf Gongoloma-Sookés Rat und Hilfe zählte, wenn er das auslöste, was er "gepfefferte Geschäfte" nannte "und in die er sich verstrickte". (WSS 20)

Der religiöse Ritus gewinnt in der Stimme Wangrins somit einen zusätzlichen Sinn, der die durch die Kolonialisierung herbeigeführten kulturellen Brüche deutlich macht. Der Einbruch der Stimme Wangrins kommt dem Einbruch einer Interpretationsoffenheit gleich; der Dolmetscher sorgt hier für die Vervielfältigung von Sinn. Gleichzeitig kann sich der Erzähler Bâ gemäß dem tendenziell traditionalistischen Impuls des Romans von dieser sakrileghaften Verwendung des Rituals distanzieren. Die 'kulturelle Übersetzung' des Rituals, die Wangrin vornimmt, wird vom Erzähler nicht mitgetragen.

In der zweiten von Wangrin erzählten Passage wird zum einen das Diskursmonopol der Kolonisatoren sichtbar, indem der größte Teil von Wangrins Zitat wiederum die direkte Rede des Kommandanten wiedergibt und Wangrins Stimme hier hinter dessen Stimme verschwindet. Darüber hinaus findet sich hier jedoch ein ambivalenter und widerständiger sprachlicher Akt Wangrins, der auf seine zukünftigen Sprachhandlungen vorausdeutet:

Je ne saurai jamais dire quelle force occulte me poussa à m'écrier en sortant: 'Merci, mon commandant! Vive la France!' Le vieil interprète qui m'attendait non loin de la porte du bureau, flanqué de l'inamovible planton, s'écria à son tour, on ne sait pourquoi, avec son compagnon: 'Merci, mon

commandant, vive la France! Le plus drôle est que mon cri, par un effet irrésistiblement communicatif, rebondit, ricocha et fut répercuté jusque sur la grand-place à palabres, non loin du bureau du commandant. Tous ceux qui s'y trouvaient, y compris des prisonniers qui assuraient une corvée d'eau et des âniers qui passaient plus loin, tous s'écrièrent: 'Merci, mon commandant, vive la France!' (EDW 35–36)

Ich werde wohl nie erklären können, was mich dazu trieb, beim Hinausgehen laut zu rufen: 'Danke, mein Kommandant! Es lebe Frankreich!' Der alte Dolmetscher, der neben der Bürotür an der Seite des regungslos dastehenden Postens auf mich wartete, rief seinerseits aus unerfindlichen Gründen zusammen mit dem Soldaten: 'Danke, mein Kommandant! Es lebe Frankreich!' Das Drolligste war, daß dieser Ruf sich unaufhaltsam fortpflanzte, weiterdrang und zurückschallte bis auf den großen Versammlungsplatz in der Nähe der Kommandatur. Alle, die sich in diesem Umkreis befanden, einschließlich der Gefangenen, die zum Wasserholen abkommandiert waren, und der Eseltreiber, die in einiger Entfernung vorüberzogen, riefen laut: 'Danke, mein Kommandant! Es lebe Frankreich!' (WSS 33–34)

Die von Wangrin initiierte Kette von Rufen lässt den Gehorsamkeitsausruf zu einer leeren Formel werden und in seiner Materialität hervortreten – und schließlich, indem selbst die Gefangenen mitrufen, scheint in diesem "kolonialen Ritual zwischen Herrschenden und Beherrschten"<sup>730</sup> die Möglichkeit auf, dass aus dem "Lippenbekenntnis"<sup>731</sup> ein Ruf des Widerstands wird, der sich aus der Performativität des Rufens speist und den signifikativen Gehalt ins Gegenteil verkehrt.<sup>732</sup> Die 'Übersetzung' der französischen Reverenzformel in die indigene Gesellschaft ("la grand-place à palabre") verkehrt sie zu einem ironischen Ruf.

In der dritten Erzählerpassage Wangrins findet sich die Umkehrung des Blicks in Wangrins Perspektive auf die Kolonisatoren, mit der er deren Blick erwidert und Topoi des kolonialen Diskurses auf diese zurückwendet. Wird dies stellenweise in Wangrins direkter Rede, etwa in seinem Ausruf gegenüber dem Kommandanten Gordane: "les Européens sont hélas incroyables" (EDW 58; dt. WSS 56 "leider sind die Europäer Ungläubige") angedeutet, tritt dieses Verfahren besonders deutlich in der Beschreibung hervor, die Wangrin als zitierter Erzähler von Monsieur Quinonel, dem Leiter des Personalbüros in Goudougoua, gibt:

"C'était un homme qui mesurait un mètre soixante-cinq et pesait, à vue d'œil, la moitié de ce qu'aurait dû être son poids normal. L'abus des liqueurs fortes avait enluminé son visage et rendu son teint couperosé.

Sa voix était caverneuse et sa conversation entrecoupée des hoquets qui contractaient sa bouche en un semblant de rire ridicule. Il fallait être maître de soi-même pour contenir l'envie de rire à laquelle sa vue donnait lieu.

Son nez tombant venait presque s'enforcer dans la broussaille d'une moustache drue qui se terminait en queue de scorpion sur une lèvre retroussée. Il se tenait voûté à force d'avoir porté le barda réglementaire dans l'ancienne infanterie. [...]" (EDW 109–110)

"Er war einen Meter fünfundsechzig groß und wog schätzungsweise die Hälfte von dem, was sein Normalgewicht gewesen wäre. Vom übertriebenen Genuß starker Getränke war sein Gesicht gerötet und sein Teint kupferfarben getönt.

Seine Stimme klang hohl, und wenn er sprach, wurde er immer wieder durch einen Schluckauf unterbrochen, bei dem sich der Mund wie zu einem albernen Lachen verzog. Man mußte sehr an sich halten, um bei seinem Anblick nicht laut herauszulachen.

<sup>730</sup> Riesz: Le théâtre de la lecture, S. 192.

<sup>731</sup> Ebd.

<sup>732</sup> Vgl. ebd.



Die lange Nase verschwand fast im Gestrüpp eines kräftigen Schnurrbartes, der wie ein Skorpionschwanz neben den aufgeworfenen Lippen endete. Vom Gepäckschleppen in der ehemaligen Infanterie hatte er einen krummen Rücken zurückbehalten. [...]" (WSS 106)

Die physische Erscheinung Quinomels wird hier als lächerlich, ja fast grotesk beschrieben. Damit ermächtigt sich Wangrin der Definitionsmacht: Er ergreift das Wort und macht aus dem Kolonialbeamten in seiner Beschreibung eine fast unmenschliche Gestalt. Dies wendet den Topos der 'Wilden' auf die Kolonisatoren zurück.

Als intradiegetischer Erzähler nutzt Wangrin wiederholt Geschichten aus der oralen Tradition, wie die vom Esel des alten *dioula* (vgl. EDW 106–108; WSS 103–104) oder die Fabel über den durstigen Frosch (vgl. EDW 225; WSS 221) und Sprichwörter als Mittel zur Deutung seiner Situation. In seinen oft unorthodoxen Interpretationen 'übersetzt' er die orale Tradition, um sie in den veränderten Lebensumständen bedeutend zu halten. Wenn Wangrin auf intradiegetischer Ebene Geschehnisse, die schon erzählt wurden, wieder erzählt, wie etwa die Brildji-Affäre (vgl. EDW 187–189; WSS 182–184), findet abermals eine kreative Interpretation statt: Hier tischt er etwa dem Kommandanten seine eigene Version der Geschehnisse auf, die mit dem Ablauf, wie er vom Erzähler präsentiert worden ist, nicht mehr viel zu tun hat.

Direkt vor seinem Tod erzählt Wangrin von seinem Niedergang in den Bankrott und den Alkoholismus (vgl. EDW 350–352; WSS 347–349). Im Gegensatz zum Erzähler, der die Deutung des Verhaltens von Madame Blanche-Blanche offengelassen hat, klassifiziert Wangrin dieses nun eindeutig als hinterrücks und betrügerisch. Dies zeigt erneut die Relativität der Standpunkte und die Multiplizität von 'Wahrheit'. Wangrin schließt mit einer letzten Selbstdefinition:

"[...] Je suis Wangrin, qui but les trois sangs. Moi qui fus tout, et vivais en riant, je devins rien, sans cesser de rire. Je rirai des hommes et des choses. Je rirai de ceux qui ne savent ni rire ni faire rire, car celui qui ne rit pas est un malade ou un méchant. Or moi, Wangrin, ne suis pas celui-là et moins encore celui-ci." (EDW 352)

"[...] Ich bin Wangrin, der dreierlei Blut trank. Ich, der ich alles war, lebte und lachte, ich wurde ein Nichts und hörte nicht auf zu lachen. Ich lache über die Menschen und über die Dinge. Ich lache über all jene, die nicht lachen können und nicht zum Lachen bringen können, denn wer nicht lacht, ist krank oder böse. Und ich, Wangrin, bin keins von beidem." (WSS 349)<sup>733</sup>

In diesem letzten Akt der Wortergreifung beruft sich Wangrin auf die große Kraft des Karnevalismus: das Lachen.<sup>734</sup> Schon im Verlauf des Romans hat Wangrin immer wieder, gerade in brenzligen Situationen oder nach Niederlagen, gelacht, zuletzt bei der Versteigerung seines Besitzes (vgl. EDW 345; WSS 342).<sup>735</sup> Dieses Lachen kann in der Übertragung von Koeppings Aussage zum Trickster und Pikaro auf Wangrin als weiterer schelmischer Akt gedeutet werden:

---

<sup>733</sup> Mit "les trois sangs" bzw. "dreierlei Blut" sind, wie Wangrin vorher ausführt, die verschiedenen Stadien des Alkoholismus gemeint (vgl. EDW 352; WSS 349).

<sup>734</sup> So nimmt die "volkstümliche Lachkultur" (Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 51) in Bachtins Karnevaltheorie eine zentrale Stelle ein.

<sup>735</sup> Vgl. Keita: *Prédiction et liberté*, S. 142–143, der darstellt, dass Lachen für Wangrin schon immer ein Mittel war, um aus schwierigen Situationen herauszukommen und seine Freiheit auszudrücken.

Genau wie der Trickster von den Grenzen und Normen immer wieder besiegt wird, so wird der Pikaro bei allem Strampeln um Vorwärtskommen doch endgültig von den – korrupten – Gesetzen der Welt betrogen. Jedoch ist seine Antwort typisch; denn er *lacht*, auch über sich selbst. *Er gibt sich selbst-reflektiv, aber verspricht keine Besserung.*<sup>736</sup>

Liest man Wangrin als Schelmenfigur, ist sein Scheitern am Ende nur konsequent. Mit dem Lachen setzt er einen letzten widerständigen Akt. Das Lachen, als positive Kraft beschworen, dient aber auch einer Rechtfertigung und einer Abmilderung seiner selbstsüchtigen Manipulationen zu einem Scherz, einem Spiel. Das Lachen als widersprüchliche Geste am Ende von Wangrins Leben verweist abermals auf die widersprüchliche Anlage der Figur Wangrin als Figur der Übersetzung zwischen einer historischen Person im kolonialisierten Westafrika, einem Zug zum epischen Helden mündlicher Überlieferungen und einem schelmischen Trickster, der sich am Ende lachend verabschiedet.

### 3.5 Wangrin zwischen Figurenmodellen: Der Dolmetscher als Trickster

Im Folgenden wird beleuchtet, wie sich die eingangs geschilderte Gattungshybridität an der Figur Wangrin zeigt, die auch aufgrund ihrer hybriden Anlage zwischen verschiedenen Figurenmodellen als Figur der Übersetzung betrachtet werden kann (vgl. 3.1). Wangrin erscheint zum einen als Abbildung einer historischen Person, was sich besonders aus dem Faktizitätsanspruch der Vorbemerkung herleitet, zum anderen als epischer Held, der einer Tradition des westafrikanischen Epos nahesteht, und schließlich als eine Anverwandlung von Trickster und Schelm. Diese Multiplizität von Figurenmodellen soll mit den Befunden zu Wangrin als Dolmetscherfigur verbunden werden.

Zur Dimension Wangrins als Abbildung einer historischen Person sei nur daran erinnert, dass die Figur Wangrin auf einer Person beruht, die die beiden Namen Samako Gnembélé (oder Niembélé) und Samba Traoré benutzte, und deren Laufbahn nicht ganz mit der im Roman dargestellten Wangrins übereinstimmt.<sup>737</sup> Die Erfüllung des Authentizitätsanspruches des Textes interessiert hier weniger als die Frage, inwiefern die vielfältigen sprachlichen, kulturellen und medialen Übersetzungen, in denen der Text entsteht, jenen überlagern und im Dolmetscher Wangrin eine widersprüchliche Figur der Übersetzung schaffen.

Für Wangrins Darstellung als epischer Held, mit der sich Julien intensiv auseinandersetzt, ist die wiederholte Betonung des außergewöhnlichen Schicksals, das ihm zufällt, und das mit seiner mythisch umwobenen Geburt unterstrichen wird, bedeutend; es wird in mehreren sein

---

<sup>736</sup> Koepping: Trickster, Schelm, Pikaro, S. 210.

<sup>737</sup> Vgl. Austen: Who Was Wangrin, S. 1. Vgl. zu den Namen der historischen Person auch ebd., S. 3 und Austen: Interpreters Self-Interpreted, S. 175, Anm. 11, der sich u.a. auf Fourchard: Propriétaires et commerçants, S. 456–457 bezieht. Schon vorher identifizierte Hélène Heckmann mit der Autorisation von dessen Tochter und Enkeln Wangrin als Samba Traoré, genannt Samaké Niembélé (vgl. Heckmann: Bâ et la récolte des traditions orales, S. 54, Anm. 3).

Schicksal voraussagenden Orakeln immer wieder heraufbeschworen.<sup>738</sup> Die Heldengröße Wangrins wird auch durch eingeschobene Preislieder von Griots, in denen Wangrin mit epischen Heldengestalten wie Samba Gueladio und Silamaka verglichen wird, suggeriert, so etwa Kountenas Loblied in Diagaramba (EDW 69; WSS 65–66). Der Erzähler passt Wangrin dauernd an große Helden an, obwohl er ihm gleichzeitig wesentlich gewöhnlichere, 'niedrigere' Eigenschaften wie Gier zuschreibt und den Einsatz von Gewalt und Manipulation zum eigenen Vorteil darstellt, und ihm dadurch wieder die Heldengröße abspricht.<sup>739</sup> So benimmt sich Wangrin nicht immer edel und großzügig, insbesondere als Romo gegenüber seine plötzliche Gier erwacht, die aber nicht erklärt wird. Während diese 'Defekte' Wangrins mit seinem Wesen begründet werden, werden solche Verhaltensweisen bei epischen Helden, etwa im Sundiata-Epos, immer durch äußere Zwänge herbeigeführt und der Held bleibt schuldlos.<sup>740</sup> Diese Kluft zwischen einer an epische Formen angelehnten heroischen Figurendarstellung und der Beschreibung von Wangrins betrügerischem und eigennützigem Verhalten wird etwa in folgender Charakterisierung Wangrins deutlich: "l'aplomb imperturable, l'audace léonine, l'effronterie proverbiale de Wangrin" (EDW 9; dt. WSS 7: "[s]eine unerschütterliche Dreistigkeit, seine löwengleiche Kühnheit und seine sprichwörtliche Unverfrorenheit"). Die wenig heroischen Eigenschaften der Dreistigkeit und Unverfrorenheit werden im gleichen epischen Ton vorgetragen wie die einem Helden angemessene "löwengleiche Kühnheit". Dabei ist zu beachten, dass "audace" neben "Kühnheit" auch Dreistigkeit oder Unverschämtheit bedeuten kann, was den Gegensatz zum epischen Ton weiter verstärkt.

Die Aneignung, 'Übersetzung' der epischen Form weist also Risse auf. Wangrins Verfehlungen werden ebenso betont wie seine heroischen Qualitäten, und sein Heldentum erschöpft sich in kleinen Trickereien gegen die Kolonisatoren. Die großen Qualitäten des Helden führen in dem außergewöhnlichen Lebenskontext des kolonialisierten Westafrika des frühen zwanzigsten Jahrhunderts nur noch zu kleinen Errungenschaften.<sup>741</sup> Wangrin hat somit mehr von einem Trickster an sich als von einem epischen Helden. Wie beim Trickster sind die Veränderungen, die Wangrin herbeiführt, eher unbedeutend, vergänglich und individuell – im Gegensatz zum epischen Helden, der die Welt für immer verändert. Außerdem verfolgt er seine eigenen, selbstsüchtigen Ziele, und es ergibt sich eher nebenbei, dass deren Erreichen oft auch für seine von den Franzosen ausgebeuteten Landsmänner von Vorteil ist.<sup>742</sup>

Wangrins Anlehnung an das Figurenmodell des Tricksters soll etwas ausführlicher beleuchtet werden. Mit dem Trickster-Mythos wird, zumindest beim europäischen Leser, die

<sup>738</sup> Vgl. Julien: *African Novels and the Question of Orality*, S. 55.

<sup>739</sup> Vgl. ebd., S. 55–58.

<sup>740</sup> Vgl. ebd., S. 58.

<sup>741</sup> Vgl. ebd., S. 66.

<sup>742</sup> Vgl. ebd., S. 57.

strukturell ähnliche europäische Tradition des Schelmenromans aufgerufen. Schon die Begriffe "destin" (Schicksal) und "roueries" (Listen, Tricks) im Romantitel verweisen auf den vom Schicksal gebeutelten listigen Schelm. Die Verbindung zwischen der Figur des Schelms oder Pikaros und der des Tricksters leuchtet intuitiv ein. Trickster und Schelm sind allerdings nicht generisch verwandt, sondern weisen strukturelle Ähnlichkeiten auf.<sup>743</sup> Der Schelm geht also nicht aus Trickster-Mythen hervor, sondern aus einer Verbindung der mittelalterlichen höfischen Kultur und der Volkstradition des Karnevals.<sup>744</sup> Dabei ist zu bedenken, dass weder Pikaro noch Trickster einheitliche Konzepte sind, sondern sehr vielfältige Typen, die in verschiedenen Zusammenhängen immer neue Formen annehmen und für unterschiedliche Interpretationskonzepte in Anschlag gebracht werden.<sup>745</sup> Diese Vielfältigkeit soll aber weniger als Problem denn als Chance begriffen werden, Trickster und Pikaro für die Lektüre einer ähnlich grenzüberschreitenden Figur nutzbar zu machen: die des Dolmetschers. Diese Verbindung liegt nahe, denkt man an den Trickstergott Hermes, der unter anderem als Gott des Wissens, der Sprache, der Diebe und der List gilt.<sup>746</sup>

Unterschiedliche Spuren im Roman rufen den Kontext von Trickster-Mythen auf. Darunter sind die mehrfachen Hinweise auf den Hasen als Trickster, Leuk le Lièvre. Der Griot Kountena etwa spricht Wangrin die "ruse du lièvre" (EDW 69), die "Schlauheit des Hasen" (WSS 66) zu.<sup>747</sup> Des Weiteren ist der Gott Gongoloma-Sooké, dem Wangrin sich in jungen Jahren weihet und dessen Namen er als Beinamen annimmt, eine veritable Tricksterfigur.<sup>748</sup> Die ausführliche Beschreibung Gongoloma-Sookés (EDW 20-21; WSS 18-19) liest sich wie die idealtypische

<sup>743</sup> Vgl. Koepping: Trickster, Schelm, Pikaro, S. 211, Anm. 17. Eine strukturelle Analogie eröffnen im ersten großen und bis heute grundlegenden Referenzwerk der Trickster-Forschung, dem Band von Paul Radin *The Trickster*, der auf deutsch als *Der göttliche Schelm* erschienen ist, auch Kerényi, der den Trickster-Mythos als "pikaresk[e] Mythologie" (Kerényi: Mythologische Epilegomena, S. 160) bezeichnet, und C.G. Jung, der im "Phantasma des Schelms [...] ein 'Psychologema', d. h. eine archetypische psychische Struktur höchsten Alters" (Jung: Zur Psychologie der Schelmenfigur, S. 191) sieht. Auch Koepping weist, noch knapper, auf diese von Radin, Kerényi und Jung suggerierten Verbindungslinien hin (vgl. Koepping: Trickster, Schelm, Pikaro, S. 206).

<sup>744</sup> Vgl. ebd., S. 207; 210, Anm. 1. Mit dem Eingang der Figuren des Schelms, des Narren und des Tölpels aus der Volkstradition in die Literatur nach dem Mittelalter beschäftigt sich Bachtin im sechsten Kapitel seines Chronotopos-Buchs, allerdings klammert er die Frage nach der Genesis der Figuren explizit aus (vgl. Bachtin: Chronotopos, S. 87–95).

<sup>745</sup> So stellt etwa Hynes fest, der Trickster diene mittlerweile als "helpful descriptor for a very wide range of characters" (Hynes/Doty: Introducing the Trickster Figure, S. 9).

<sup>746</sup> Doty nennt unter den vielen Funktionen von Hermes unter anderem die als Gott der Reisenden, der Diebe sowie der Sprache und des Sprechens (vgl. Doty: A Lifetime of Trouble-Making, S. 49). Derrida rekurriert mehrmals auf die ägyptische Ausformung des Gottes Thot als Gott des Wissens, der Techniken und der Schrift und nennt auch sein Ebenbild Hermes als Gott der List, des Handels und der Diebe (vgl. Derrida: Grammatologie dt., S. 536; frz. Derrida: Grammatologie frz., S. 441).

<sup>747</sup> Vgl. Chevrier: La ruse, S. 43. Auch Wangrin selbst zieht diesen Vergleich, indem er sich Loli gegenüber mehr Listigkeit zuspricht als einem alten Hasen (EDW 181; WSS 176). Allerdings gehört der Vergleich nicht Wangrin allein: dieser selbst gesteht kurz vorher, wenn auch mit der Absicht zu täuschen, Diofo größere Schlauheit als dem Hasen zu (EDW 161; WSS 156). An dieser Stelle macht eine Anmerkung darauf aufmerksam, dass der Hase in traditionellen afrikanischen Erzählungen die List personifiziere (EDW 373, Anm. 138; WSS 376, Anm. 156) – womit der Lièvre als Trickster aufgerufen ist.

<sup>748</sup> Auch außerhalb des Romans kann der Bambara-Gott Gongoloma-Sooké als göttlicher Trickster gelesen werden, so führt ihn etwa Acosta als ein Beispiel einer göttlichen Figur mit den typischen Merkmalen eines Tricksters auf (vgl. Acosta: Temas de mitología, S. 19).

Skizze eines Trickstergottes: Seine molluskenartige Gestalt entzieht sich allen äußeren Einflüssen, was ihn undefinierbar und unfassbar macht. Er vermählt sich mit der Morgenröte und der Abenddämmerung, was ihn in einem Zwischenraum positioniert und ihn dabei einer Verortung entzieht, da die gleichzeitige Ehe mit beiden eine Unmöglichkeit darstellt. Er ist von Tag und Nacht bzw. Sonne und Mond gefürchtet und stiftet in schelmischer Manier Zwietracht zwischen beiden. Er vereinigt als polyvalente Figur gegensätzliche Eigenschaften wie gut und böse, sittsam und frivol in sich. Sein Körper entspricht einer grotesken Körperkonzeption,<sup>749</sup> indem er die Funktion von Aufnahme- und Ausscheidungsorganen umkehrt oder abwandelt, sein Glied auf der Stirn trägt, rückwärts geht und sich auf dem Kopf stehend ausruht. Als Situationsumkehrer schließlich zeigt er jeweils die entgegengesetzten Reaktionen auf Glück, Unglück, Hilfe und Ärger – kurz: er ist der "dieu bizarre" und "le grand confluent des contraires" (EDW 21; dt. WSS 19: der "sonderbare Gott" und "der große Zusammenfluß der Gegensätze").

Wangrin freilich hat weder Tiergestalt noch ist er ein Gott noch ein Gestaltwandler. Wangrin *ist* kein mythischer Trickster, sondern sieht einem solchen, im Rahmen des historischen Settings des Romans, ähnlich; wie er auch Züge des Pikaro hat. Von diesem Ausgangspunkt können anhand von Studien zum Trickster genauer die Parallelen dieser mythischen Figur mit Wangrin aufgezeigt werden. Besonders brauchbar ist für diesen Zweck der Aufsatz von Hynes, der ein heuristisches Raster aus sechs Merkmalen entwirft, die viele Trickstermythen gemeinsam haben.<sup>750</sup> Als Dolmetscher, der seine Handlungsmacht aus seiner Transkulturalität schöpft und der je nach Blickwinkel mehr zu der einen, mehr zu der anderen Seite zu gehören scheint, sowie in der widersprüchlichen Zeichnung seines Charakters zwischen Edelmut und Selbstsucht nähert sich Wangrin der Ambiguität und Anormalität<sup>751</sup> des Tricksters an. Wie ein Trickster ist der Dolmetscher Wangrin allem voran mit Listen und Betrügereien<sup>752</sup> beschäftigt; charakteristischerweise scheitert er und wird am Ende selbst betrogen. Auch eine gewisse Durchtriebenheit und Boshaftigkeit<sup>753</sup>, wie Wangrin sie hat, kann als Ähnlichkeit zu manchen Tricksterfiguren gesehen werden. Ähnlich wie sein fortdauernder Hunger<sup>754</sup> den Trickster antreibt, wird Wangrins nie enden wollende Gier immer wieder als seine Motivation genannt; im Unterschied zum Trickster findet er jedoch durchaus Vergnügen an seinen Reichtümern und Exzessen. Auch wenn Wangrin im Gegensatz zum Trickster kein Formwandler<sup>755</sup> ist, der tatsächlich seine Gestalt ändert, so ist er doch besonders wandlungsfähig: Je nach Bedarf passt er sich verschiedenen kulturellen Gebräuchen, Verhaltensweisen bis hin zu religiösen Vorschriften an und kann den Habitus seines

---

<sup>749</sup> Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 345–412.

<sup>750</sup> Vgl. Hynes: Mapping the Characteristics.

<sup>751</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>752</sup> Vgl. ebd., S. 35–36.

<sup>753</sup> Vgl. Koepping: Trickster, Schelm, Pikaro, S. 198.

<sup>754</sup> Vgl. Hynes: Mapping the Characteristics, S. 42.

<sup>755</sup> Vgl. ebd., S. 36.

Gegenübers, sei es ein *forofifon naspa* sprechender *tirailleur* oder ein französischer Kommandant, perfekt annehmen. Wangrin entscheidet sich besonders in den Bereichen vom Trickster, die nicht mit der historischen Verankerung des Romans im kolonialisierten Französisch-Westafrika des frühen 20. Jahrhunderts vereinbar sind. Wangrin fehlen für Trickster typische Eigenschaften wie die als Profanierer von Sakralem<sup>756</sup>, seine Funktion als Bote und Nachahmer der Götter, die manchmal in Richtung Kulturheros tendiert<sup>757</sup>, oder die als Bricoleur von Heiligem und Obszönem.<sup>758</sup>

Die genannten Abweichungen Wangrins vom Trickster können als Säkularisierung und Entmythologisierung der Tricksterfigur gesehen werden. In einer groben Kontrastierung von Trickster und Schelm kann man diese Tendenz ebenso für den Schelm behaupten.<sup>759</sup> Dadurch wird verständlich, dass die Übersetzung des Trickster-Modells in einen kolonialen Dolmetscher eine Figur hervorgebracht hat, die der des Pikaros so ähnlich sieht. Diese im Roman angelegte Ähnlichkeit wird bei der 'Übersetzung' des Romans durch den europäischen Leser verstärkt.

Auch wenn Trickstermythos und Schelmenroman in völlig unterschiedlichen Gesellschaften und zu völlig verschiedenen Zeiten entstanden und situiert sind, so ist doch für beide bezeichnend, dass sie sich jeweils Umbruchszeiten verdanken. Trickster treten nach Hynes vor allem an Punkten des gesellschaftlichen Wachstums und Wandels auf.<sup>760</sup> Der pikareske Roman entstand in Spanien zu Beginn der Neuzeit vor dem Hintergrund des Verfalls der mittelalterlichen Ständeordnung<sup>761</sup> und wurde auch in späteren Ausformungen immer wieder als 'Genre der Krise' gedeutet.<sup>762</sup> Wieder ein anderes kulturelles und historisches Setting, aber ebenso eine Umbruchsphase, ist in *L'étrange destin de Wangrin* zu finden: Bâ verfasste seinen Roman in der ersten Zeit der Unabhängigkeit Malis und situierte ihn in der Kolonialzeit. Diese kann gerade aus der nach-kolonialen Perspektive als doppelte Umbruchszeit gesehen werden: Die in der Kolonialisierung durch die französischen Kolonisatoren gewaltsam herbeigeführten Umstrukturierungen der Machtverhältnisse, insbesondere der Austausch der herrschenden einheimischen Eliten und damit einhergehend die Veränderungen von Loyalitäten und Abhängigkeiten, schafften eine Atmosphäre voller Intrigen und Machtkämpfe.<sup>763</sup> Wangrins schelmisches Verhalten ist sowohl ein Versuch, diesen kulturellen Bruch in der historischen Gegenwart zu bewältigen als auch eine Vorausdeutung auf die langen Nachwirkungen und die grundsätzlichen Veränderungen, die dieser

---

<sup>756</sup> Vgl. ebd., S. 37.

<sup>757</sup> Vgl. ebd., S. 39–40.

<sup>758</sup> Vgl. ebd., S. 42.

<sup>759</sup> Vgl. etwa die grobe Charakterisierung des Schelm/Pikaros nach Guillén in Ehland/Fajen: Einleitung in Das Paradigma des Pikaresken, S. 12–13.

<sup>760</sup> Vgl. Hynes/Doty: Introducing the Trickster Figure, S. 4.

<sup>761</sup> Vgl. Ehland/Fajen: Einleitung in Das Paradigma des Pikaresken, S. 12.

<sup>762</sup> Vgl. etwa einige Beiträge in Hoffmeister (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman.

<sup>763</sup> Vgl. Irele: Introduction in The Fortunes of Wangrin, S. X–XI.

in allen gesellschaftlichen Bereichen hervorgebracht hat. Der mitten im Bruch zwischen traditioneller Gesellschaftsordnung und militärischer Fremdherrschaft situierte Dolmetscher kann in seinem ambivalenten, schelmischen Verhalten, wenn auch in sehr begrenztem Rahmen, Handlungsmacht erlangen.

Die Gemeinsamkeit von Trickster und Schelm liegt, wie Koepping ausführt, vor allem im Thema der Rebellion als "Ent-Hierarchisierung, Kampf um Souveränitätsbereiche, Übertreten von juristischen und anderen Grenzen, [...] als eine Form der Darstellung von Anomalie und Zweideutigkeit [...] als Ausdruck eines Kampfes mit *zweideutigen* Mitteln gegen alles *Eindeutige*".<sup>764</sup> Der schelmischen Rebellion ist aber ihr Scheitern inhärent, sie erscheint als ritualisiertes Verhalten und ist letztlich immer "nutzlos": "Die Welt der klassifizierten Ordnungen, der Hierarchien, der Regeln wird nicht wirklich erschüttert."<sup>765</sup> Aber auch diese affirmative Funktion ist nicht eindeutig, sondern von Ambiguität geprägt, wie Hynes feststellt: Wenn der Trickster auch letztlich scheitert, so deutet der Prozess von Übertretungen und Umkehrungen, den der Trickster durch seine Infragestellung der hergebrachten Handlungsweisen in Gang bringt, doch die Möglichkeit einer kreativen Reflexion und Veränderung gesellschaftlicher Mechanismen, insb. der Sinnstiftung und Bedeutungszuschreibung, an.<sup>766</sup>

Im Anschluss hieran kann die Annäherung Wangrins an den Trickster, die im Roman vorgenommen wird, etwas differenzierter betrachtet werden. Sie erklärt sich nicht nur aus dem Scheitern des epischen Heldenmusters, das in der kolonialen Realität keinen Platz mehr hat. Sondern sie könnte, parallel zum epischen Impuls mit der Betonung des Schicksals, eine weitere Strategie des Textes sein, Wangrin die Verantwortung für sein Handeln abzunehmen. Als Trickster kann er gar nicht anders als sich über Listen durchzuschlagen, die aber letztlich 'harmlos', ohne größere Konsequenzen sind. Daher ist Juliens kritischer Interpretation des letztlich affirmativen Potenzials des 'Tricksters' Wangrin zuzustimmen:

At best, Wangrin's achievements (like those of many a trickster) suggest that no system, regardless of its power, is invulnerable to cunning and intelligence. This is valid enough, but it is also a deficient and perhaps deceptive lesson when it is made to stand alone, for it is obvious that individual intelligence and cunning are not sufficient to combat a structural problem. Wangrin's defiant acts, which are so satisfying to his friends and the reader, are mere dents and scratches on the carapace of colonialism, which remains firmly in place. One is hard put to demonstrate any disruption whatsoever of the colonial machinery, as a result of his interventions. Above all, Wangrin lives within and profits from the system, thereby reinforcing and perpetuating it.<sup>767</sup>

Was Wangrin, der Trickster, als Dolmetscher in seiner transkulturellen Position allerdings immer wieder tut, ist, uns die Grenzziehungen dieses Systems vor Augen zu führen – und zwar gerade dadurch, dass er in der Falte dieser Grenzziehungen operiert. So fasst Koepping die Funktion des

---

<sup>764</sup> Koepping: Trickster, Schelm, Pikaro, S. 208.

<sup>765</sup> Ebd.

<sup>766</sup> Vgl. Hynes/Doty: Introducing the Trickster Figure, S. 8.

<sup>767</sup> Julien: African Novels and the Question of Orality, S. 66.

Tricksters in das Bild von ihm als "Personifizierung des Zwischenraums" und erläutert, "daß er für die klaren Grenzen klassifizierter Dinge das notwendige Mittelstück ist, ohne welches die Grenzen und Ordnungen selbst *überhaupt nicht sichtbar werden können*."<sup>768</sup> Damit ist der Trickster ein treffendes Modell für Figuren der Übersetzung.

---

<sup>768</sup> Koepping: Trickster, Schelm, Pikaro, S. 199.



#### 4 Ein Dolmetscher schreibt Geschichte: Jerónimo de Aguilar in "Las dos orillas"

In der Erzählung "Las dos orillas" ("Die beiden Ufer") des mexikanischen Autors Carlos Fuentes aus dem Jahr 1992, fünfhundert Jahre nach der 'Entdeckung' Amerikas, erzählt der spanische Soldat Jerónimo de Aguilar sein Leben als Dolmetscher für Hernán Cortés bei der Eroberung Mexikos 1519–1521.<sup>769</sup> Die Erzählung ist als erster von fünf Texten in der Erzählsammlung *El naranjo* (*Der Orangenbaum*) abgedruckt. Obwohl ich diesem Band nicht Romancharakter zusprechen würde, wie es teilweise in der Forschungsliteratur geschieht,<sup>770</sup> fällt doch die thematische sowie erzähltechnische Verknüpfung der einzelnen Texte auf: Die Geschichten, deren historische und geographische Spannweite vom römischen Imperium bis zum zeitgenössischen Hollywood reicht, sind alle mehr oder weniger unmittelbar mit der Entdeckung und Eroberung Amerikas verknüpft, und ihre Erzähler fungieren jeweils als eine Art Zeitzeugen.<sup>771</sup> Als Leitmotiv des gesamten Bandes steht der titelgebende Orangenbaum, den Fuentes von einem Symbol für *españolidad* zu einem Symbol für *mestizaje* umwertet. Er greift dabei, wie Ilse Logie darlegt, auf die von 'Übersetzungen', nämlich Verpflanzungen, geprägte Herkunft des Orangenbaums zurück: Aus Südostasien stammend, wurde er in China kultiviert, erst durch die Araber nach Spanien und dann von dort aus nach Lateinamerika gebracht.<sup>772</sup>

Carlos Fuentes gehörte neben Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa und Julio Cortázar zum unangefochtenen Kern der Autoren des 'Boom' der lateinamerikanischen Literatur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts<sup>773</sup> und ist seitdem zu einer "intellektuellen Referenzfigur für Mexiko"<sup>774</sup> geworden. Ähnlich wie Amadou Hampaté Bâ ist Fuentes also einer der international bekannten Autoren seines Kontinents und wie bei dem malischen Autor ist es auch einer seiner weniger bekannten Texte, in denen das Motiv des Dolmetschers im Vordergrund steht. Der Erzählband *El naranjo* und insbesondere die erste Erzählung "Las dos orillas" kreist um die historischen Anfänge hispanoamerikanischer Kultur und das Verhältnis von Mexiko und Spanien – eines der Kernthemen in Fuentes' Werk, welches er prominent in seinem frühen Roman *Terra Nostra*

---

<sup>769</sup> Ich beziehe mich auf folgende Ausgabe: Carlos Fuentes: "Las dos orillas", in: ders.: *El naranjo*, Madrid: Alfaguara 2003 [1993], S. 9–61 (Sigle: LDO). Die deutschen Übersetzungen stammen von mir. Dabei bemühe ich mich um eine möglichst wortnahe Übersetzung mit dem Ziel, das Original nachvollziehbar zu machen und nicht primär eine literarisch eloquente Übertragung zu liefern. Im Jahr 2010 ist die erste deutsche Übersetzung der Erzählung von Lisa Grüneisen erschienen, die jedoch wesentlich weniger wortnah ist, weshalb sie von mir nur zur Referenz herangezogen wurde (vgl. Fuentes: *Die beiden Ufer*). Es liegt außerdem eine englische Übersetzung vor: Carlos Fuentes: "The Two Shores", in: ders.: *The Orange Tree*, übers. v. Alfred Mac Adam, New York, NY: Farrar Straus and Giroux 1994, S. 3–49.

<sup>770</sup> Vgl. Müller: *Boom-Autoren heute*, S. 100; Logie: *Escena de traducción*, S. 35; de Toro: *Fuentes naranjo*, S. 76; Williams: *Writings of Fuentes*, S. 134.

<sup>771</sup> Vgl. de Toro: *Fuentes naranjo*, S. 77; Williams: *Writings of Fuentes*, S. 134.

<sup>772</sup> Vgl. Logie: *Escena de traducción*, S. 35. Vgl. auch de Toro: *Fuentes naranjo*, S. 92.

<sup>773</sup> Vgl. Müller: *Boom-Autoren heute*, S. 13–14.

<sup>774</sup> Dröschel/Rincón: *Vorwort in Carlos Fuentes' Welten*, S. 16.

bearbeitet hat.<sup>775</sup> Im Vergleich zum monumentalen Romanwerk *Terra Nostra* erscheint die Erzählung "Las dos orillas" zunächst wie eine kleine Spielerei.<sup>776</sup> Sie ist aber für die vorliegende Arbeit dadurch interessant, dass ihre postkolonialen und postmodernen Erzählverfahren über die gleichzeitig als Protagonist und Erzähler fungierende Dolmetscherfigur Jerónimo de Aguilar als narrative Figuren der Übersetzung lesbar werden. Es kann und wurde darüber gestritten, inwiefern der Begriff einer postkolonialen Literatur überhaupt auf Lateinamerika übertragbar ist; eine Frage, die nicht zuletzt davon abhängt, welchen Begriff von Postkolonialismus man ansetzt.<sup>777</sup> Diese Diskussion kann und soll hier nicht neu aufgerollt werden. Die Erzählung "Las dos orillas" setzt sich aber so offensichtlich mit dem kolonialen Erbe Mexikos auseinander, dass es fruchtbar ist, einen postkolonialen Blickwinkel mitzubedenken.

Fuentes übersetzt in "Las dos orillas" die offizielle Geschichtsschreibung zur Conquista in eine metahistoriographische Fiktion, in der der Dolmetscher Jerónimo de Aguilar insbesondere in Bezug auf seine eigene Rolle bei der Eroberung Mexikos gegen die offizielle Version anschreibt (4.1). Jerónimo wird statt als Helfer von Cortés als Überläufer dargestellt und hierbei wird plakativ mit dem Stereotyp des Übersetzers als Verräter gespielt (4.2). Jerónimos (Sprach-)Handeln kreist um Macht und Begehren und ist besonders von seiner Konfrontation mit Doña Marina, la Malinche, der anderen Dolmetscherfigur der Erzählung, geprägt (4.3). Jerónimos Zwischenposition wird dabei vor allem an seinem prekären Schwanken zwischen der spanischen und der indigenen Kultur deutlich (4.4). In der Doppelrolle des übersetzenden Jerónimo als Protagonist und Ich-Erzähler wird schließlich die unauflösbare Verknüpfung und der sich gleichzeitig auftuende Abgrund zwischen Figur und Text besonders deutlich. Jerónimos Selbstentwurf bedarf der Einschreibung in einen neuen Text, was am Ende der Erzählung vorgeführt wird, indem Jerónimo sich in ein Wort verwandelt, Figur und Text zusammenfallen. Verdeutlicht wird dadurch die Übersetzungsleistung zwischen dem sprachlichen Gebilde Text und der daraus hervorgehenden Vorstellung einer handelnden Figur, die der Leser ständig aufbringt und die nie zum Stillstand kommt (4.5).

#### 4.1 Die Erzählung als metahistoriographische Fiktion

In "Las dos orillas" erzählt Jerónimo de Aguilar, der als Dolmetscher für Hernán Cortés bei der Eroberung Mexikos historisch belegt ist, eine neue Version der Geschichte, in der er vor allem sich und seine Position neu entwirft. Statt, wie von der Geschichtsschreibung berichtet, auf der Seite der Spanier zu sein, versucht Jerónimo in seiner eigenen Version, von innen heraus als eine

<sup>775</sup> Vgl. die äußerst aufschlussreiche Analyse des Romans von Leopold: Roman als Verschiebung.

<sup>776</sup> Sie hat im Werk von Fuentes also eine ähnliche Stellung wie die Erzählung "Simultan" in Bachmanns Werkkontext (vgl. 1.1).

<sup>777</sup> Etwa Stuart Hall verweist in seiner Auseinandersetzung mit Kritikern des Postkolonialismus auf diese Frage (vgl. Hall: Wann war 'der Postkolonialismus?', insb. S. 224). Vgl. auch Schütz: Indio und Konquistador, S. 16.

Art 'Doppelagent' gegen die Spanier zu kämpfen, indem er seine Position als Dolmetscher ausnutzt um falsche Übersetzungen zu liefern und geheime Informationen weiterzugeben. Fuentes' Erzählung kann mit dieser Umdeutung der Geschichtsschreibung und den dabei eingesetzten selbstreflexiven Erzähltechniken zum Genre der metahistoriographischen Fiktion gezählt werden. Im Folgenden werden wichtige Merkmale dieser Gattung umrissen und in "Las dos orillas" aufgezeigt. Diesem Aspekt wird einige Aufmerksamkeit gewidmet, da mit dieser Erzählung der Sonderfall vorliegt, in dem die Dolmetscherfigur gleichzeitig als Erzähler fungiert. Die Ausgestaltung dieser Erzählerfunktion ist dicht an die Rolle des Dolmetschers geknüpft: Sowohl als Figur als auch als Erzähler ist Jerónimos Mittel zum Widerstand die Sprache. Hier wird die Verknüpfung von Figuren der Übersetzung als im Text handelnde Personen und als Erzählverfahren besonders deutlich.

Die wohl prominenteste Beschreibung des Phänomens der metahistoriographischen Fiktion lieferte Linda Hutcheon 1988 in *A Poetics of Postmodernism*. Unter dem Ausdruck *historiographic metafiction* versteht sie "those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages"<sup>778</sup>. Hutcheon arbeitet wichtige Merkmale der *historiographic metafiction* in holzschnittartiger Abgrenzung zum historischen Roman in der Tradition des 19. Jahrhunderts, wie ihn Georg Lukács theoretisch beschrieben hat, heraus.<sup>779</sup> So weist *historiographic metafiction* zuallererst eine ausgeprägt autoreflexive Erzählweise auf<sup>780</sup> sowie oft eine starke Intertextualität.<sup>781</sup> Durch Techniken wie Pluralisierung, Fragmentarisierung und Dialogisierung werden konventionelle narrative Normen wie Einheit, Kontinuität und Identität außer Kraft gesetzt.<sup>782</sup> Statt historischer Typen mit repräsentativem Anspruch werden ex-zentrische und marginalisierte Figuren<sup>783</sup> dargestellt und die Erzählperspektive in diese Richtung verschoben.<sup>784</sup> Weitere Merkmale sind die Darstellung der Verknüpfungen von öffentlicher Geschichte und privater Biographie<sup>785</sup> wie auch die Verfälschung historischer Details und Personen.<sup>786</sup> Es findet insgesamt eine Überkreuzung des Literarischen und des Historiographischen und dadurch die Destabilisierung dieser Opposition statt.<sup>787</sup> Der Konstruktcharakter von

---

<sup>778</sup> Hutcheon: *Poetics of Postmodernism*, S. 5.

<sup>779</sup> Vgl. zum Folgenden insb. die Kapitel 6 und 7 in Hutcheons Buch (ebd., S. 87–123). Vgl. auch die kurze Zusammenfassung von Hutcheons Thesen bei Schütz: *Indio und Konquistador*, S. 19–21.

<sup>780</sup> Dies wird von Hutcheon, wie die obige Definition zeigt, von Anfang an vorausgesetzt, in der Gattungsbezeichnung festgeschrieben und immer wieder betont (vgl. etwa Hutcheon: *Poetics of Postmodernism*, S. 5 und durchgehend im gesamten Text). Auch zu den weiterhin genannten Merkmalen ließen sich außer den angeführten jeweils zahlreiche weitere Stellennachweise finden.

<sup>781</sup> Vgl. ebd., S. 93; 118.

<sup>782</sup> Vgl. ebd., S. 90; 98–99.

<sup>783</sup> Vgl. ebd., S. 114.

<sup>784</sup> Vgl. ebd., S. 95.

<sup>785</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>786</sup> Vgl. ebd., S. 114.

<sup>787</sup> Vgl. ebd., S. 101. Dabei betont Hutcheon wiederholt, dass es nicht um die Aufhebung der Grenze zwischen Fiktion und Geschichte gehe, sondern unterstreicht im Gegenteil die Wichtigkeit dieser Grenze, an der sich

Literatur und Geschichte wird aufgedeckt, wobei die historische Überlieferung als Ergebnis von durch Machtverhältnisse bestimmte Diskursformationen angesehen wird.<sup>788</sup> Dadurch leistet *historiographic metafiction* Widerstand gegen die Vorstellung der einen, 'wahren' Geschichte<sup>789</sup> und ersetzt die Opposition historischer Wahrheit und Falschheit durch "truths in the plural",<sup>790</sup> deren Darstellung oft durch Vorläufigkeit und Ironie gekennzeichnet ist.<sup>791</sup> Insgesamt betont Hutcheon immer wieder das paradoxe Wesen postmoderner Literatur und spezifisch der *historiographic metafiction*, die der Narration den sicheren Boden entzieht. Dieser wird zuerst etabliert und dann wieder infrage gestellt, und dieser Prozess dabei gleichzeitig reflektiert:

What fades away [...] is any sure ground upon which to base representation and narration, in either historiography or fiction. In most postmodern work, however, that ground is first inscribed and subsequently subverted [...]. This is the paradox of the postmodern.<sup>792</sup>

Hutcheon sieht die *historiographic metafiction* als spezifische Ausprägung postmoderner Metafiktion,<sup>793</sup> weshalb sie durch das Voranstellen des Adjektivs "historiographisch" zum Begriff *historiographic metafiction* gelangt.

Da die Texte aber auf Aussagen über das Wesen der Historiographie abzielen, müsste das Präfix "meta" vielmehr dem Adjektiv "historiographisch" vorangestellt und es somit metahistoriographische Fiktion heißen.<sup>794</sup> Diesen Begriff verwende ich im Folgenden. Damit ist auch signalisiert, dass dieses Genre nicht an postmoderne Literatur gebunden ist, deren Definition, wie oben im Kapitel zu *Between* angesprochen, selbst problematisch ist und außerdem nicht ohne weiteres auf lateinamerikanische Literatur übertragen werden kann. Hutcheons Beschreibung der

---

*historiographic metafiction* abarbeite: "Such novels both install and then blur the line between fiction and history." (Ebd., S. 113.)

<sup>788</sup> Vgl. ebd., S. 89; 93; 97. *Historiographic metafiction* verhandelt damit Probleme der Geschichtstheorie, wie sie seit den 1970er Jahren in der Geschichtswissenschaft besonders prominent von Hayden White (vgl. insb. White: *Metahistory*) diskutiert wurden, und mit denen sich Michel Foucault in seiner Diskurstheorie auseinandersetzt). Diesen Zusammenhang diskutiert Hutcheon insb. in Kapitel 6 (vgl. Hutcheon: *Poetics of Postmodernism*, S. 87–101). Zum Nutzen des Diskursbegriffs für die Beschreibung historiographisch-literarischer Interferenzen vgl. Jaeger: *Historiographisch-literarische Interferenzen*.

<sup>789</sup> Vgl. Hutcheon: *Poetics of Postmodernism*, S. 89.

<sup>790</sup> Ebd., S. 109.

<sup>791</sup> Vgl. ebd., S. 90.

<sup>792</sup> Ebd., S. 92. Diese Annahme bildet den Kern von Hutcheons Versuch einer Poetik der Postmoderne und sie wird von Anfang an vertreten: "I would like to begin by arguing that, for me, postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges [...]" (Ebd., S. 92: 3.)

<sup>793</sup> Hutcheons Verortung metahistorischen Erzählens in der Postmoderne muss allerdings relativiert werden, da ästhetische und historiographische Selbstreflexion durchaus schon in früheren, auch historischen, Romanen zu finden sind, wie etwa Nünning betont. Er weist in diesem Zusammenhang auf "Hutcheons abstruse Gleichsetzung von *historiographic metafiction* und Postmoderne" hin, durch die sich beharrlich der "Irrglaube, daß die metahistoriographische Fiktion eine Erfindung der Postmoderne sei" gehalten habe (Nünning: *Von der fiktionalisierten Historie*, S. 563). Allerdings ist Hutcheon durchaus bewusst, dass die von ihr beschriebenen Problemfelder und Erzählweisen nicht neu sind und spricht einschränkend von einer "concentration of these problematizations in postmodern art" (Hutcheon: *Poetics of Postmodernism*, S. 88).

<sup>794</sup> Etwa Nünning spricht vom "etwas irreführenden Begriff der *historiographic metafiction*" (Nünning: *Von der fiktionalisierten Historie*, S. 547) und schlägt in Anlehnung an *metahistory* als englische Bezeichnung für die Theorie der Geschichtswissenschaft die Begriffe "'fiktionale Metahistorie', 'fiktionale Metahistoriographie' oder eben 'metahistoriographische Fiktion'" (ebd.) vor.

*historiographic metafiction* deckt sich in den Grundzügen auch mit neueren Charakterisierungen metahistoriographischer Fiktion, etwa der von Ansgar Nünning.<sup>795</sup> In der folgenden Lektüre von "Las dos orillas" werden beide Gattungsbeschreibungen heuristisch genutzt. Eine engere Definition metahistoriographischer Fiktion ist für meine Zwecke weder nötig noch zielführend, insbesondere da es eine enorme Bandbreite an unterschiedlichen Ausprägungen gibt.<sup>796</sup>

Die entsprechende lateinamerikanische Ausprägung ist unter dem Begriff *nueva novela histórica* (neuer historischer Roman) bekannt geworden. Wie Schütz bemerkt, sind *historiographic metafiction* und *nueva novela histórica* zwar nicht gleichzusetzen, entsprechen sich aber in vielen Fällen.<sup>797</sup> Wenn ich die *nueva novela histórica* dementsprechend als eine besondere Ausprägung metahistoriographischer Fiktion betrachte, möchte ich nicht deren lateinamerikanische Spezifik vernachlässigen. Sie entstand ab Mitte der 1970er Jahre zeitgleich mit einem Umbruch in der Bewertung der Kolonialgeschichte, deren besondere Prägung durch die indigene Bevölkerung und die aus Afrika eingeschleppten Sklaven nunmehr anerkannt wurde.<sup>798</sup> Dementsprechend ist eines ihrer Hauptanliegen eine *reescritura de la historia*, eine alternative Darstellung der Geschichte.<sup>799</sup> Die starke Betonung dieses *engagements* unterscheidet die *nueva novela histórica* von der *historiographic metafiction* wie sie Hutcheon beschreibt, und macht sie zu einer besonders angemessenen Form für postkoloniales historisches Erzählen.<sup>800</sup> Dieser Unterschied ist umso mehr hervorzuheben, als die erzähltechnischen Experimente der lateinamerikanischen Autoren, die auf ähnliche Verfahren der Fragmentierung und Pluralisierung wie die oben beschriebenen setzen, explizit als Abkehr von 'westlichen' Erzählgewohnheiten begannen.<sup>801</sup>

Der Umgang der metahistoriographischen Fiktion mit Geschichte und Geschichtsschreibung kann als Übersetzung derselben verstanden werden, die mit narrativen Figuren der Überset-

---

<sup>795</sup> In groben Zügen kann sie im genannten Aufsatz nachgelesen werden: Nünning: Von der fikionalisierten Historie.

<sup>796</sup> Vgl. ebd., S. 549; 557. Darunter fällt etwa der "transversal-historische Roman", den de Toro im Anschluss an Welsch und Ceballos entwirft (vgl. de Toro: Fuentes naranjo, S. 75).

<sup>797</sup> Vgl. Schütz: Indio und Konquistador, S. 19. Linda Hutcheon zieht neben anderen prominenten Texten viele Romane des Boom als Beispiele heran, darunter intensiv *Terra Nostra* von Carlos Fuentes; dabei bleibt problematisch, inwiefern sie die lateinamerikanische Spezifik dieser Texte vernachlässigt, wenn sie ihnen ihr westliches Konzept der *historiographic metafiction* als typisch postmodernem Genre 'überstülpt'. Etwa Binns lehnt die Kategorisierung der *nueva novela histórica* als 'postmodern' und den Postmoderne-Begriff für Lateinamerika überhaupt entschieden ab (vgl. Binns: La novela histórica hispanoamericana, insb. S. 162–164). Auch Schütz weist auf das Problem der umstrittenen Übertragung des Postmoderne-Begriffs auf Lateinamerika hin (vgl. Schütz: Indio und Konquistador, S. 22).

<sup>798</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>799</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>800</sup> Vgl. ebd., S. 21. Letzteres leuchtet umso mehr ein, wenn man bedenkt, dass, wie Hall formuliert, "der 'Postkolonialismus' einen entscheidenden Bruch mit der gesamten historiographischen Großnarrative" (Hall: Wann war 'der Postkolonialismus?', S. 232) markiert.

<sup>801</sup> Besonders prominent ist in dieser Hinsicht Alejo Carpentiers Entwurf des "real maravilloso", des "wunderbaren Wirklichen", das er 1949 im Vorwort zum Roman *El reino de este mundo* als Spezifikum Lateinamerikas in Abgrenzung zu Europa, insb. dem französischen Surrealismus, entwirft (vgl. die erweiterte Fassung des Vorworts in Carpentier: Real maravilloso).

zung operiert.<sup>802</sup> Im Folgenden soll gezeigt werden, wie der Dolmetscher Jerónimo de Aguilar diese Form im Einzelnen als Erzähler ausgestaltet. Mich interessiert dabei weniger, welche Aussagen über Geschichtsschreibung der Text trifft, sondern vielmehr, mit welchen narrativen Verfahren, die als Figuren der Übersetzung gelesen werden sollen, er Geschichte zu revidieren versucht.

In intertextueller Bezugnahme auf und gegen die *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* von Bernal Díaz del Castillo<sup>803</sup> erzählt der Dolmetscher Jerónimo seine Version der Ereignisse und vor allem von seiner eigenen Person. Die intertextuellen Bezugnahmen reichen von einer expliziten Thematisierung der Chronik (vgl. etwa LDO 12; 18; 55) über direkte Zitate, welche teils markiert und teils unmarkiert sind (vgl. etwa LDO 13; 14; 18; 42; 49),<sup>804</sup> bis hin zur Übernahme einzelner Details des Geschehens. Dazu zählen etwa das Imponiergehabe der Spanier mit ihren Pferden (vgl. LDO 21)<sup>805</sup> oder die Verabschiedung Jerónimos von Gonzalo Guerrero inklusive der wütenden Reaktion von dessen Frau (vgl. LDO 49),<sup>806</sup> sowie der gesamte Ablauf der Conquista, der gerafft dargestellt wird.

---

<sup>802</sup> De Toro spricht im Zusammenhang mit "Las dos orillas" und der von ihm definierten Gattung des transversal-historischen Romans insbesondere in Anlehnung an Lacan und Derrida vom "Prinzip der 'Altärität', des 'Dazwischen-Schreibens', 'des differenten Schreibens'" (de Toro: Fuentes naranjo, S. 74); mit dem Begriff Figuren der Übersetzung ziele ich in eine ähnliche Richtung, möchte aber konkreter den Begriff der Übersetzung nutzbar machen.

<sup>803</sup> Es liegen zahlreiche Auflagen vor. Ich arbeite mit der neuen kritischen Ausgabe von José Antonio Barbón Rodríguez (Díaz del Castillo: *Historia verdadera* (hg. Barbón)) sowie der deutschen, leicht gekürzten, Übersetzung von Rehfuß, bearbeitet von Georg A. Narsiß (Díaz del Castillo: *Eroberung von Mexiko*). Fuentes hat sich in einem Essay mit der *Historia* auseinandergesetzt (vgl. Fuentes: *La épica vacilante*).

<sup>804</sup> Die wörtlichen Zitate aus der Chronik von Díaz sind im Einzelnen: LDO 13: "murió de su muerte" und "en poder de indios" (diese werden in der Chronik in der langen Aufzählung der getöteten spanischen Soldaten häufig wiederholt, vgl. etwa Díaz del Castillo: *Historia verdadera* (hg. Barbón), S. 783 (und auf den folgenden Seiten); dt. "er starb seinen Tod" und "in der Gewalt der Indianer"; in der deutschen Ausgabe der Chronik fehlt die Liste der Toten, aber beide Ausdrücke wurden in die Vorrede des Autors aufgenommen, vgl. Díaz del Castillo: *Eroberung von Mexiko*, S. 17). LDO 14: "Pasó otro soldado que se decía Jerónimo de Aguilar; este Aguilar pongo en esta cuenta porque fue el que hallamos en la Punta de Catoche, que estaba en poder de indios e fue nuestra lengua. Murió tullido de bubas." (Vgl. Díaz del Castillo: *Historia verdadera* (hg. Barbón), S. 791; dt. "Es starb ein weiterer Soldat, der Jerónimo de Aguilar hieß; diesen Aguilar erwähne ich in diesem Bericht, weil er es war, den wir in Punta de Catoche auffanden, der sich in der Gewalt der Indianer befand und unser Dolmetscher war. Er starb verkrüppelt von der Syphilis." Fehlt in der deutschen Ausgabe der Chronik.) LDO 18, direkte Rede von Guatemuz: "Y pues vengo por fuerza y preso [...] ante tu persona y poder, toma luego este puñal que traes en la cintura y mátame luego con él." (Vgl. Díaz del Castillo: *Historia verdadera* (hg. Barbón), S. 507; dt. "So trete ich gezwungen und als Gefangener vor dich und deine Macht, nimm also den Dolch, den du im Gürtel trägst, und töte mich damit." Vgl. Díaz del Castillo: *Eroberung von Mexiko*, S. 430.) LDO 42: "[Marina] tenía [...] mucho ser y mandaba absolutamente." (Vgl. Díaz del Castillo: *Historia verdadera* (hg. Barbón), S. 91; dt. in der Übersetzung von Lisa Grüneisen: "[Marina] hatte Rückgrad, eine natürliche Autorität." (Fuentes: *Die beiden Ufer*, S. 82) Fehlt in der deutschen Ausgabe der Chronik.) LDO 49: "Hermano Aguilar [...] Yo soy casado, tengo tres hijos, y aquí me tienen por cacique y capitán cuando hay guerras. Idos vos con Dios; pero yo tengo labrada la cara y horadas las orejas. ¿Qué dirán de mí cuando me vean los españoles de esta manera? Y ya veis mis tres hijitos cuánto bonicos son [...]" (vgl. Díaz del Castillo: *Historia verdadera* (hg. Barbón), S. 66; dt. "Bruder Aguilar. Ich bin verheiratet, habe drei Kinder und hier gelte ich als Kazike und als Anführer, wenn Krieg ist. Geht Ihr mit Gott; aber ich habe ein tätowiertes Gesicht und durchbohrte Ohren. Was sollen die Spanier über mich sagen, wenn sie mich so sehen? Und Ihr seht ja, wie hübsch meine drei Kinder sind"; vgl. Díaz del Castillo: *Eroberung von Mexiko*, S. 62).

<sup>805</sup> Vgl. entsprechend Díaz del Castillo: *Eroberung von Mexiko*, S. 78–80; 87; 108.

<sup>806</sup> Vgl. entsprechend Díaz del Castillo: *Historia verdadera* (hg. Barbón), S. 66; dt. Díaz del Castillo: *Eroberung von Mexiko*, S. 62.

"Las dos orillas" wäre jedoch keine revisionistische metahistoriographische Erzählung, wenn es bei diesen intertextuellen Übernahmen bliebe. Im Gegenteil stellt Jerónimo die *Historia verdadera* in Frage, und zwar ganz explizit: "Siempre pudo ocurrir exactamente lo contrario de lo que la crónica consigna. Siempre." (LDO 13; dt. "Immer konnte genau das Gegenteil von dem passieren, was die Chronik verzeichnet. Immer.") Die Umkehrung der Geschichte wird in der Struktur der Erzählung geradezu plakativ vorgeführt, indem die elf Abschnitte nach Art eines Countdowns von 10 bis 0 nummeriert sind und das erzählte Geschehen dementsprechend in den Abschnitten zehn bis eins chronologisch umgekehrt erzählt wird.<sup>807</sup> Der letzte Abschnitt mit der Nummer null vollzieht dann auch auf *histoire*-Ebene eine Umkehrung von Geschichte, indem er eine Gegeneroberung Spaniens durch die indigenen Völker Mittelamerikas imaginiert. Abgesehen von diesem letzten Abschnitt, der deutlich als fantastisch markiert ist, betrifft die Veränderung der in der Chronik als historisch belegten Fakten aber nur die Rolle Jerónimos selbst: Er tritt aus seiner Randstellung in der *Historia* heraus und wird zum Protagonisten; außerdem stellt er sich statt als treuer Dolmetscher als falsch übersetzender Überläufer dar. Dieses Doppelspiel – sich einerseits an den historischen Verlauf, wie er in der Chronik erzählt wird, zu halten, andererseits aber die eigene Rolle darin völlig umzudrehen – wird durch das Motiv der Übersetzung und die Rolle des Dolmetschers ermöglicht. Bernal Díaz konnte als Spanier, der keine indigene Sprache beherrschte, nicht wissen, was Jerónimo (oder einer der anderen Dolmetscher) tatsächlich übersetzte – und genau diese Lücke nutzt Fuentes aus.<sup>808</sup> Fuentes' Umschreiben der Geschichte ist eine Figur der Übersetzung durch Übersetzung; Übersetzung öffnet Deutungsspielraum, öffnet die Geschichte für andere Versionen. Fuentes' Erzählung bewegt sich als Übersetzung in einem Dazwischen, zwischen den Zeilen der offiziellen Version von Díaz: Fuentes "uses and abuses those intertextual echoes"<sup>809</sup>, wie Hutcheon es für die *historiographic metafiction* feststellt.

<sup>807</sup> Diese Struktur ist gut mit Tomaševskijs Begriffen *fabula* und *sjuzet* beschreibbar: Die *fabula* ist hier die Eroberungsgeschichte in chronologischer Reihenfolge; bei Bernal Díaz entspricht das *sjuzet* ("die Gesamtheit derselben Motive in derjenigen Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen", Tomaševskij: Fabel und Sujet, S. 218) in etwa dieser Reihenfolge. Bei Fuentes weist das *sjuzet* dagegen in etwa die umgekehrte Reihenfolge auf: Die Erzählung beginnt mit der Zerstörung Tenochtitláns 1521 und geht zurück bis zum Aufenthalt Jerónimos und Guerreros bei den Maya 1511–1519. Allerdings findet dieses Zurückgehen in Stufen statt: Jedes, oder manchmal zwei, der von 10 bis 1 nummerierten Kapitel erzählt ein Geschehen, welches sich früher ereignet hat als das im vorherigen Abschnitt, ist aber in sich in etwa chronologisch erzählt. Im Einzelnen: 10+9: Zerstörung Tenochtitláns; Rückfahrt der Spanier mit Schätzen; weiteres Schicksal und Ende des Cortés; 8: Gefangennahme und Hinrichtung von Guatemuz; 7+6: Ankunft in Tenochtitlán, Gefangennahme Moctezumas, Cortés' Sieg gegen Narváez; 5+4: Erwähnung der Gründung von Veracruz, der Einnahme von Cempoala, des Siegs gegen die Tlaxcalteken, Ankunft in Cholula und Massaker; 3: erster Kampf und Sieg gegen Indianer in Tabasco, Malinche und weitere Frauen als Geschenk an die Spanier, Malinche wird Cortés' Dolmetscherin und Geliebte; 2: Cortés findet Jerónimo in Yucatán, dessen Vorgeschichte; 1: Leben Jerónimos und Guerreros bei den Maya und Begreifen von deren Kultur. In Abschnitt 0 wird eine imaginierte Gegeneroberung Spaniens durch die Maya erzählt. Dazu, inwiefern der letzte Abschnitt als Übersetzung gelesen werden kann, vgl. 4.5.

<sup>808</sup> Jay zeigt dies detailliert anhand eines Vergleichs einer Stelle in LDO und der entsprechenden in Díaz (vgl. Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 427, Anm. 17).

<sup>809</sup> Hutcheon: Poetics of Postmodernism, S. 118. Auch Jay spricht in diesem Sinne, mit einem Bezug auf Nietzsche, von "Fuentes's abuse of history" (Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 419).

Dieses parasitäre Verhältnis der Erzählung zur Chronik wird auf der Ebene der Erzählverfahren vorgeführt. Indem Fuentes seinen Erzähler Jerónimo die Verfahren von Díaz verzerrt imitieren lässt, stellt er eine 'parasitäre Übersetzung' davon her: Jerónimo bedient sich in seiner Abgrenzung gegen Díaz dessen Erzählstrategien, legt sie offen und unterminiert dessen Autorität. Jerónimo übernimmt von Bernal Díaz dessen Anspruch auf höhere Legitimität und Wahrheit der eigenen Darstellung, die mit der eigenen Zeugenschaft begründet wird und sich explizit gegen Vorläufer wendet. So wie Díaz behauptet "[i]ch will mit Gottes Hilfe ganz einfach als Augenzeuge beschreiben, was ich selbst sah [...]"<sup>810</sup> und seine *Historia verdadera* explizit als Gegendarstellung zur Chronik *La conquista de México* (1552) von Francisco López de Gómara, der selbst nie in Amerika war, ausgibt,<sup>811</sup> beruft sich auch Jerónimo auf seine Zeugenschaft<sup>812</sup> und reibt sich an der Diskursautorität von Díaz' Chronik:

Lo he visto todo. Quisiera contarlo todo. Pero mis apariciones en la historia están severamente limitadas a lo que de mí se dijo. Cincuenta y ocho veces soy mencionado por el cronista Bernal Díaz del Castillo en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Lo último que se sabe de mí es que ya estaba muerto cuando Hernán Cortés, nuestro capitán, salió en su desventurada expedición a Honduras en octubre de 1524. Así lo describe el cronista y pronto se olvida de mí. (LDO 12)<sup>813</sup>

Das habe ich alles gesehen. Ich würde es gerne alles erzählen. Aber meine Auftritte in der Geschichte sind strikt auf das begrenzt, was über mich gesagt wurde. Achtundfünfzigmal werde ich von dem Chronisten Bernal Díaz del Castillo in seiner *Wahren Geschichte der Eroberung von Neuspanien* genannt. Das Letzte, was man von mir weiß, ist, dass ich schon tot war, als Hernán Cortés, unser Kommandant, im Oktober 1524 zu seiner unglücklichen Expedition nach Honduras aufbrach. So beschreibt es der Chronist und bald vergisst er mich.

Der durch den Gestus des Bezeugens vertretene Wahrheitsanspruch des historischen Chronisten und des fiktiven Erzählers wird jedoch in der Erzählung als Fiktion entlarvt: Jerónimo ist bereits tot, er erzählt aus seinem Grab, von einem "unmöglichen Ort der Äußerung".<sup>814</sup> Mit dem Topos des toten Erzählers unterminiert Fuentes von Anfang an den realistischen Modus der Erzählung, wie es auch in Texten des magischen Realismus geschieht. So etwa im Roman *Pedro Páramo* des mexikanischen Autors Juan Rulfo, wo die Erzählung etwa in der Mitte kippt, wenn der Leser erfährt, dass aus dem Grab erzählt wird. Damit unterminiert Jerónimos Erzählung aber auch Díaz' ideologischen Gestus des Bezeugens in der *Historia verdadera*, deren Wahrheitsgehalt angesichts

<sup>810</sup> Díaz del Castillo: Eroberung von Mexiko, S. 17. Span. Díaz del Castillo: *Historia verdadera* (hg. Barbón), S. 3: "Más lo que yo vi [...] como buen testigo de vista, yo lo escribiré, con el ayuda de Dios [...]" Auch Logie spricht in Bezug auf Díaz' Text von einer Ähnlichkeit zum "testimonio", zum Zeugnis (vgl. Logie: *Escena de traducción*, S. 37).

<sup>811</sup> Vgl. ebd.; Müller: Boom-Autoren heute, S. 102; Schülting: *Wilde Frauen, fremde Welten*, S. 174; Strosetzki: Einführung in Griff nach der neuen Welt, S. 22–23.

<sup>812</sup> Auch Williams nennt Jerónimo "a witness" (Williams: *Writings of Fuentes*, S. 134); für de Toro ist er ein "Zeitzeuge" (de Toro: *Fuentes naranja*, S. 82).

<sup>813</sup> Hier wiederholt Jerónimo in Abwandlung den ersten Satz der Erzählung: "Yo vi todo esto." (LDO 11; dt. "Ich sah all dies.")

<sup>814</sup> Logie: *Escena de traducción*, S. 36: "imposible lugar de enunciación". Vgl. die mehrfachen Erwähnungen seines Grabes (LDO 13; 17; 22; 43; 55) bzw. des Sprechens aus dem Totenreich (LDO 30; 60). Vgl. auch de Toro: *Fuentes naranja*, S. 80.



der Tatsache, dass sie von dem mindestens siebzigjährigen Díaz ein halbes Jahrhundert nach den Ereignissen niedergeschrieben wurde,<sup>815</sup> mehr als fragwürdig ist.

Kleinlich zählt Jerónimo, dessen Bericht sich als eine persönliche Abrechnung mit Cortés und Malinche herausstellt,<sup>816</sup> seine achtundfünfzig Nennungen bei Bernal Díaz (vgl. obiges Zitat; vgl. auch LDO 55) ab. Dies übersetzt den Versuch von Bernal Díaz, die fehlende Würdigung des Verdienstes der Soldaten bei López de Gómara, der zu Unrecht Cortés zum alleinigen Helden der Conquista stilisiert habe, nachzuholen, in einen Ausdruck persönlicher Eitelkeit, mit der er sich Ruhm und ein Fortleben in der Geschichte sichern will.<sup>817</sup> Indem Jerónimos Erzählung auch als Versuch eines von Gewissensbissen gequälten Erzählers (vgl. LDO 15: "mis ojos no llegan a cerrarse en paz"; dt. "meinen Augen gelingt es nicht, sich in Frieden zu schließen"), sich von seiner Mitschuld zu befreien, dargestellt wird, beleuchtet er die Rechtfertigungsstrategien von Bernal Díaz. Dieser versucht, die Soldaten gegen den Vorwurf der Habsucht und Grausamkeit zu verteidigen<sup>818</sup> und im Gegenteil Cortés' Ungerechtigkeit ihnen gegenüber sowie ihre mangelhafte Entlohnung anzuprangern.<sup>819</sup> Geschichtsschreibung erscheint hier als ein von Eitelkeiten und Eigeninteresse geprägtes Unternehmen: Das Aufstellen und Unterminieren von Jerónimos Wahrheitsanspruch führt den Wahrheitsanspruch von Bernal Díaz vor und weist ihn gleichzeitig zurück, wodurch es die Subjektivität dieser von eigenen Interessen und einem spezifischen kolonialistischen Standpunkt geprägten Darstellung vor Augen führt. Diese Problematisierung der Subjektivität historischer Konstruktionen und die damit einhergehende Pluralisierung von Wahrheit kommt in "Las dos orillas" gerade nicht durch eine "multiperspektivische Auffächerung",<sup>820</sup> sondern durch betont monoperspektivisches Erzählen, das heißt einen, wie man mit Hutcheon

---

<sup>815</sup> Es ist nicht klar zu ermitteln, wann genau die Chronik begonnen und abgeschlossen wurde; die Forschungsliteratur nennt Entstehungsdaten zwischen 1555 und 1578 (vgl. Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 406; Logie: Escena de traducción, S. 36; Strosetzki: Einführung in Griff nach der neuen Welt, S. 23; de Toro: Fuentes naranjo, S. 82). Am wahrscheinlichsten ist, wie Barbón Rodríguez in der neuen kritischen Edition aufzeigt, ein Abschluss im Jahr 1568, mit dem Díaz die Vorrede datiert (vgl. Barbón Rodríguez: Fuentes de la *Historia Verdadera*, S. 50; Narciß: Nachwort in Eroberung von Mexiko, S. 629). Erstmals veröffentlicht wurde die *Historia verdadera* erst 1632.

<sup>816</sup> Vgl. Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 414; Logie: Escena de traducción, S. 36; 39; de Toro: Fuentes naranjo, S. 80–81.

<sup>817</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 37; Müller: Boom-Autoren heute, S. 102; Schülting: Wilde Frauen, fremde Welten, S. 174; Strosetzki: Einführung in Griff nach der neuen Welt, S. 22–23. Vgl. die besonders deutliche Aussage am Ende der Chronik: "Ich habe aber nicht einmal alle Taten gemeldet, die ich hätte nennen können, obgleich ich diesen Bericht auch deshalb geschrieben habe, damit mein Name nicht in Vergessenheit gerät." (Díaz del Castillo: Eroberung von Mexiko, S. 621; span. Díaz del Castillo: *Historia verdadera* (hg. Barbón), S. 822: "[...] mas aún no me alabo tanto quanto yo puedo, y devo, y a esta causa lo escribo, para que quede memoria de mí.")

<sup>818</sup> Vgl. Strosetzki: Einführung in Griff nach der neuen Welt, S. 23. Diese Vorwürfe sind noch wesentlich stärker in der *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) von Bartolomé de Las Casas ausgeprägt, die einen weiteren Prätext zu Díaz' *Historia verdadera* bildet, gegen dessen Darstellung er sich entschieden zu wehren versucht (vgl. Schülting: Wilde Frauen, fremde Welten, S. 215–216; Strosetzki: Einführung in Griff nach der neuen Welt, S. 40).

<sup>819</sup> Vgl. Schülting: Wilde Frauen, fremde Welten, S. 174; 177–179.

<sup>820</sup> Nünning: Von der fiktionalisierten Historie, S. 554.

sagen könnte, "overtly controlling narrator"<sup>821</sup> zustande. Dieser ist zusätzlich als Toter, der einen Rache- und Rechtfertigungsdiskurs führt, und sich selbst offen als Lügner und Betrüger bezeichnet (vgl. LDO 18), als unzuverlässig markiert.

Vor diesem Hintergrund kann Jerónimos Urteil über Bernal Díaz: "y de allí que le sobre memoria, pero le falte imaginación" (LDO 13; dt. "und daher ist sein Gedächtnis mehr als gut genug, aber es mangelt ihm an Vorstellungskraft") nur ironisch verstanden werden. Unterstützt wird diese Interpretation durch die Bezeichnung der Chronik als "fabulosa historia" (LDO 13; dt. "fabelhafte/erfundene Geschichte") und Jerónimos ironisch-spitze Bemerkung: "El escritor posee una memoria prodigiosa; recuerda todos los nombres, no se le olvida un solo caballo, ni quien lo montaba." (LDO 12; dt. "Der Autor besitzt ein wunderbares Gedächtnis; er erinnert sich an alle Namen, er vergisst kein einziges Pferd, noch, wer es geritten hat.")<sup>822</sup> Fuentes verweist durch die Ironie des Erzählers hier auf die durch die historische Forschung geleistete Relativierung des Tatsachengehalts der *crónicas de Indias*, die sich zu einem großen Teil aus der Fantasie speisen und sich an literarischen Mustern wie dem Ritterroman orientieren.<sup>823</sup>

Im Gegensatz zu Bernal Díaz, der mit seiner *Historia verdadera* eine "wahre" Geschichte zu erzählen behauptet, schreibt Fuentes keine 'realistischere' Version, sondern legt den Fiktionscharakter seiner Erzählung von vornherein offen. "Las dos orillas" präsentiert sich selbst – ganz im Gegensatz nicht nur zur Chronik von Bernal Díaz sondern auch zu der im vorherigen Kapitel behandelten Lebenserzählung Wangrins – nicht als treue Rekonstruktion der Geschichte, sondern als postkoloniales Gedankenspiel, eben als metahistoriographische Fiktion. Nur im Modus der Fiktion kann der tote Jerónimo, der die Geschichte und sich selbst von innen heraus neu und anders erzählen will, das Wort ergreifen. Denn er erklärt, im Tod seien alle "tras de la puerta" (dt. "hinter der Tür"), wie der Soldat "Solís 'Tras-de-la-Puerta'" (dt. "Solís 'Hinter-der-Tür'"), der sich immer aus allem herausgehalten habe: "viendo sin ser vistos, y leyendo lo que de uno se dice en las crónicas de los sobrevivientes" (alle LDO 14; dt. "sehend ohne gesehen zu werden und lesend, was in den Chroniken der Überlebenden von einem gesagt wird"). Gegen diese Beschränkung wehrt sich Jerónimo, indem er seine eigene Version der Geschichte erzählt, und eignet sich so die

---

<sup>821</sup> Hutcheon: *Poetics of Postmodernism*, S. 117. Vgl. zu dieser Funktion des monoperspektivischen Erzählens auch Nünning: *Von der fiktionalisierten Historie*, S. 555. Auch Schütz weist auf diese Ambivalenz der Ich-Erzählung hin, die einerseits die Illusion eines unmittelbaren Erfahrens der historischen Ereignisse schafft, andererseits aber ein offensichtlich subjektives Zeugnis abliefern (vgl. Schütz: *Indio und Konquistador*, S. 18).

<sup>822</sup> Logie übersieht diese Ironie, wenn sie Jerónimos Urteil – in ihren ansonsten überzeugenden Ausführungen zum umstrittenen Tatsachengehalt der Chroniken – als "sorprendente" (Logie: *Escena de traducción*, S. 36; dt. "überraschend"), ja sogar als "iconoclasta" (ebd., S. 37; dt. "ikonoklastisch") gegenüber der gängigen akademischen Meinung bezeichnet (vgl. Logie: *Escena de traducción*, S. 36–37). Hingegen wird meine Interpretation von de Toro gestützt, der diese Stelle als Aussage über die notwendige Narrativität jeder Geschichte (oder Geschichtsschreibung) sieht (vgl. de Toro: *Fuentes naranjo*, S. 82). Strümper-Krobb geht noch etwas weiter, wenn sie meint, Fuentes/Jerónimo erhebe Fantasie und Einbildungskraft hier zu notwendigen Bestandteilen der Geschichtsschreibung (vgl. Strümper-Krobb: *Zwischen den Welten*, S. 109).

<sup>823</sup> Vgl. Logie: *Escena de traducción*, S. 36–37; 45; Schülting: *Wilde Frauen, fremde Welten*, S. 175–178.

Macht der Überlebenden, die Geschichte zu erzählen, an. Damit wird die Perspektive entscheidend hin auf eine Innensicht Jerónimos verschoben.<sup>824</sup> Gleichzeitig verleiht Jerónimo hier als stellvertretender Zeuge denjenigen eine Stimme, die bisher in der von den Überlebenden, den Siegern, verfassten Geschichtsschreibung schweigen mussten. Die Wortergreifung Jerónimos wird zusätzlich durch zahlreiche selbstreflexive Verweise auf die Erzählsituation betont.<sup>825</sup> So spricht Jerónimo mehrmals explizit den Leser an oder bezieht ihn implizit ein und reflektiert über den Erzählakt selbst (vgl. LDO 12; 13; 30; 60). Er präsentiert seine Erzählung als Manuskript, das er und Gonzalo Guerrero während ihrer Zeit bei den Maya entworfen haben (vgl. LDO 58).

Im Bild vom passiven "Solís 'Hinter-der-Tür'" ist außerdem eine Parallele zum konventionellen Bild des unsichtbaren Dolmetschers in der Glaskabine enthalten, der neutral vermittelt, ohne sich einzumischen – und auch genau dieses untergräbt Jerónimo in seiner Rolle als Erzähler und als Dolmetscher und ergreift stattdessen das Wort. Die Stellung Jerónimos als Erzähler ist mit seiner Position als Dolmetscher zu vergleichen. Wie als Dolmetscher 'übersetzt' Jerónimo auch als Erzähler einen Diskurs, nämlich den historiographischen des Bernal Díaz, und versucht dabei, sich diesen anzueignen und zu seinen Zwecken zu verändern. In beiden Fällen entgleitet Jerónimo aber die Kontrolle, sein Versuch entlarvt sich selbst und verfehlt das Ziel: Weder als Dolmetscher noch als Erzähler kann er den Lauf der Geschichte ändern. Allerdings gelingt es ihm, mittels der Übersetzung einen Zwischenraum zu eröffnen, den Spielraum jeder Übersetzung aufzuzeigen.

#### 4.2 Der Dolmetscher Jerónimo als Verräter

Als Dolmetscher ist Jerónimo, der ironischerweise die hispanisierte Version des Vornamens des Schutzpatrons der Übersetzer Hieronymus trägt, geradezu die Verkörperung des sprichwörtlichen *traduttore traditore*. Er lügt, betrügt und verrät, wo er kann – und sagt das deutlich über sich selbst: "Traduje, traicioné, inventé." (LDO 18; dt. "Ich übersetzte, ich verriet, ich erfand.") Gerade die Dolmetscher der Konquistadoren sind mit den Stereotypen des Lügners und Verräters belegt, ja ihre Namen sind in lateinamerikanischer Literatur, Politik und Populärkultur als Symbole des Verrats stigmatisiert.<sup>826</sup> Ist damit vor allem der Verrat indigener Dolmetscher am eigenen Volk gemeint, der ihnen aufgrund ihrer Kollaboration mit den Eroberern angelastet wird, wie etwa

---

<sup>824</sup> Vgl. Lüsebrink: Herausforderung der außereuropäischen Literaturen, S. 577.

<sup>825</sup> Diese Selbstreflexivität sehen Hutcheon und Nünning als ein weiteres Merkmal metahistoriographischer Fiktion (vgl. Hutcheon: Poetics of Postmodernism, S. 115; Nünning: Von der fiktionalisierten Historie, S. 554), mit dem sie sich von scheinbar objektiven Aussagen in Geschichtsschreibung und realistischer Literatur, die solche Bezüge vermeiden, absetze (vgl. Hutcheon: Poetics of Postmodernism, S. 91). Dies trifft allerdings auf sehr viele weitere literarische Erscheinungsformen auch zu.

<sup>826</sup> Vgl. Ríos Castaño: Fictionalising Interpreters, S. 47.

ganz prominent bei Cortés' Dolmetscherin Malinche,<sup>827</sup> so erschienen die Dolmetscher auch aus der umgekehrten Perspektive der Eroberer zunächst als unaufrichtig oder zumindest unzulänglich.<sup>828</sup> Dies betrifft vor allem die ersten Indigenen, derer man sich gewaltsam bemächtigte und als Dolmetscher bediente.<sup>829</sup> Daher unternahm Cortés beträchtliche Anstrengungen, um die bei den Maya lebenden Spanier Jerónimo de Aguilar und Gonzalo Guerrero ausfindig zu machen, und war, wie Bernal Díaz berichtet, von der Fähigkeit und Treue Jerónimos überzeugt.<sup>830</sup> Die Stilisierung Jerónimos zum verräterischen Dolmetscher durch Fuentes ist also einerseits eine krasse Umwertung von dessen Bild in der Chronik, orientiert sich aber andererseits an verbreiteten Stereotypen des Übersetzers und besonders des Dolmetschers in der Conquista.

Jerónimo nutzt, wie Wangrin, seine Position als Dolmetscher aus, um über Täuschung seine eigenen Ziele zu erreichen. Der Mechanismus ist jedoch ein anderer: Ohne je direkt falsch zu dolmetschen, kontrolliert Wangrin dennoch als *gatekeeper* den Informationsfluss zum Kommandanten, indem er etwa bestimmte Menschen mit bestimmten Aufträgen zu ihm schickt oder indem er das fehlende kulturelle Wissen des Kommandanten ausnutzt, um falsche Informationen zu streuen. Jerónimo hingegen übersetzt falsch: Um die Maya zu warnen, verkehrt er schon beim ersten Aufeinandertreffen die Friedensangebote der Spanier in Kriegserklärungen:

Con qué alegría recuerdo nuestro desembarco en Champotón, cuando Cortés dependía totalmente de mí [...] y Cortés proclamó en español que veníamos en paz, como hermanos, mientras yo traducía al maya, pero también al idioma de las sombras:

[...]  
 –¡Somos hermanos!  
 –¡Somos enemigos!  
 –¡Venimos en paz!  
 –¡Venimos en guerra! (LDO 40)

Mit welcher Freude erinnere ich mich an unsere Landung in Champotón, als Cortés völlig von mir abhängig war [...] und Cortés auf Spanisch erklärte, dass wir in Frieden kämen, als Brüder, während ich ins Maya, aber auch in die Sprache der Schatten, übersetzte:

[...]  
 –Wir sind Brüder!  
 –Wir sind Feinde!  
 –Wir kommen in Frieden!  
 –Wir kommen im Krieg!

<sup>827</sup> Vgl. den Essay "Los hijos des la Malinche" von Octavio Paz, der der 'Verräterin' Malinche eine Schlüsselrolle für die mexikanische Identität zuspricht: "Und wie ein Kind seiner Mutter nicht verzeiht, wenn diese es verlässt, um dem Vater nachzulaufen, so verzeiht auch Mexiko Doña Malinche den Verrat nicht." (Paz: Söhne der Malinche, S. 89; span. Paz: Los hijos de la Malinche, S. 78: "Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche.")

<sup>828</sup> Vgl. Glantz: Malinche Stimme, S. 64–65.

<sup>829</sup> Vgl. ebd. So äußert etwa Bernal Díaz in der *Historia verdadera* den Verdacht falscher Verdolmetschungen auf Melchior (Melchiorejo) und Julian (Julianillo) (vgl. Díaz del Castillo: Eroberung von Mexiko, S. 37). Vgl. auch Todorov: Cortes und Moteczuma, S. 644. Frz. Todorov: Cortés et Moctezuma, S. 76.

<sup>830</sup> Díaz bezeichnet Jerónimo etwa als "buena lengua, y fiel" (Díaz del Castillo: Historia verdadera (hg. Barbón); dt. "guten, und treuen, Dolmetscher", eigene Übersetzung, nicht in der deutschen Ausgabe enthalten). Vgl. Glantz: Malinche Stimme, S. 65.

Wie hier in Champotón, übersetzt Jerónimo auch später bei Cortés' Unterredung mit Guatemuz falsch (vgl. LDO 18–19). Außerdem nutzt er sein Insiderwissen aus und begeht Verrat, indem er in Cholula versucht, die Indianer gegen die Spanier aufzuwiegeln und gleichzeitig Cortés in falscher Sicherheit zu wiegen (vgl. LDO 37–39). Auch sucht er später Moctezuma nach dessen Gefangennahme heimlich auf und berichtet ihm von den internen Auseinandersetzungen der Spanier (vgl. LDO 27).<sup>831</sup>

Jerónimos ausdrückliches Ziel all dieser verräterischen Handlungen ist es, die Bewohner der mexikanischen Gebiete vor den kriegerischen Absichten von Cortés zu warnen und so dessen Eroberungszug zum Scheitern zu bringen: "Todos mis actos [...] iban dirigidos a esta meta: el triunfo de los indios contra los españoles." (LDO 28; dt. "Alle meine Handlungen [...] waren auf dieses Ziel gerichtet: den Triumph der Indianer gegen die Spanier.") Jerónimos 'Verrat' kann in dieser sehr asymmetrischen Situation, in denen er die angegriffenen Maya zu unterstützen versucht, als die ethisch richtigere Haltung angesehen werden. Dieses wichtige Problem, dass 'Treue' nicht unabhängig von den jeweils vorliegenden Machtkonstellationen als ethischer Maßstab von Übersetzung angesetzt werden kann, führt Cronin übersetzungstheoretisch aus.<sup>832</sup>

Auch seine explizite politische Agenda unterscheidet Jerónimo von Wangrin. Allerdings ist dieses hehre Ziel Jerónimos nicht ganz ungetrübt von einem wesentlich egoistischeren Motiv: Jerónimo will aus Eifersucht auch persönliche Rache an Cortés nehmen und genießt es, diesen zu hintergehen. Das wird von Jerónimo nicht explizit reflektiert, aber durch kleinere Bemerkungen im Erzählertext, die seine Falschübersetzungen begleiten, suggeriert. So etwa in der Beschreibung der Unterredung mit Guatemuz: "burlándome de Cortés" (LDO 18; dt. "mich über Cortés lustig machend"). Hier werden die expliziten Aussagen Jerónimos über sich selbst von seinen wie nebenbei einfließenden Kommentaren unterminiert: Er dekonstruiert seine Motive selbst. Er entgeht als Erzähler nicht der Schlüpfrigkeit der Sprache, die die ganze Erzählung und das Motiv der Übersetzung durchzieht. Die Sprache, deren Herr zu sein er sich wähnt und die er als Instrument seiner Handlungsmacht zu nutzen versucht, übernimmt die Macht und untergräbt Jerónimos Deutungshoheit, die er als Dolmetscher und als Interpret der Geschichtsschreibung zu haben meint.

Auch auf Handlungsebene verfängt der Dolmetscher Jerónimo sich in seinem verräterischen Übersetzungsspiel, denn jedes einzelne seiner Täuschungsmanöver führt zum Gegenteil dessen, was er zu erreichen versucht. Die Spanier handeln stets genau so kriegerisch und brutal,

---

<sup>831</sup> Wie diese Aufzählung zeigt, solidarisiert sich Jerónimo sowohl mit den von den Azteken unterworfenen bzw. bekriegt Gruppen, die in der Erzählung konkret erwähnt werden – Maya, Cholulteken und Tlaxcalteken – als auch mit den Azteken selbst. Fuentes blendet die internen Auseinandersetzungen zugunsten einer klareren Gegenüberstellung von Spaniern und Indigenen weitgehend aus und lässt Jerónimo oft allgemein von "indios" (etwa LDO 28; dt. "Indianern") sprechen.

<sup>832</sup> Vgl. Cronin: *The Empire Talks Back*, S. 58–59.

wie er es in seinen warnenden Falschübersetzungen vorhergesagt hat: "Sucedió exactamente lo que yo, mentirosamente, inventé." (LDO 20; dt. "Es geschah genau das, was ich, lügnerisch, erfand.")<sup>833</sup> Trotz all seiner Bemühungen kann er den Sieg der Spanier nicht aufhalten – ja scheint ihn, wie das Zitat andeutet, vielleicht sogar verursacht zu haben.<sup>834</sup> Das ist dem Leser angesichts des historischen Verlaufs der Conquista von vornherein klar und es wird in der Erzählung, die mit der Schilderung der Zerstörung Tenochtitláns durch die Spanier beginnt, vorausgesetzt. Viel spannender sind die Erklärungsversuche, die Jerónimo für sein Scheitern liefert:

Mas como así sucedió en efecto, convirtiéndose mis falsas palabras en realidad, ¿no tuve razón en traducir al revés al capitán y decirle, con mis mentiras, la verdad al azteca? ¿O fueron mis palabras, acaso, un mero trueque y no fui yo sino el intermediario (el traductor) y el resorte de una fatalidad que transformó el engaño en verdad? (LDO 19)

Aber da es tatsächlich so geschah und meine falschen Worte Wirklichkeit wurden, hatte ich nicht recht, den Hauptmann umgekehrt zu übersetzen und dem Azteken durch meine Lügen die Wahrheit zu sagen? Oder waren meine Worte, vielleicht, ein bloßer Tauschhandel und war ich nichts weiter als der Vermittler (der Übersetzer) und die Triebfeder eines Verhängnisses, das die Täuschung in Wahrheit verwandelte?<sup>835</sup>

Jerónimo schwankt zwischen unterschiedlichen Erklärungsmodellen: Hat er durch die Worte magische, wenn auch eine unheimliche, Schaffenskraft, da sich seine Worte in Wirklichkeit verwandeln, das heißt er den Gang der Dinge mit seinen Worten beeinflusst, ja gar, wie im Zitat davor, "erfindet"? Oder sieht er einfach voraus, was geschehen wird und sind seine Worte eine Art Prophetie mit denen er nur die Wahrheit sagt – gegen die er sich gerade durch ihr Aussprechen beständig zu wehren sucht? Oder ist er und sind seine Worte einfach machtlos angesichts eines schicksalhaften Verhängnisses, das nicht aufzuhalten ist? Dieses Schwanken zwischen Allmacht und Ohnmacht spiegelt die schizophrene Situation des Dolmetschers, der einerseits durch seine exklusiven Sprachkenntnisse enorm mächtig ist und der andererseits als völlig machtloser Vermittler fungiert. Er sorgt für die Kommunikation und ist doch von ihr ausgeschlossen, wie es schon in den anderen Texten zu sehen war, er ist "inside and outside at the same time".<sup>836</sup> Auch spiegelt es das paradoxe Verhältnis zwischen Subjekt und Sprache, in dem das Subjekt sich einerseits die Sprache untertan macht und andererseits durch diese regiert wird. Jerónimo, dessen ganzes Handeln als Dolmetscher darauf abzielt (und darauf beruht), die Sprache zu beherrschen, zu kontrollieren, zu sprechen, sieht sich damit konfrontiert, dass "[d]ie Sprache spricht",<sup>837</sup> wie Heideggers berühmtes Diktum besagt, also, wie Derrida erläutert, "that language is not the governable instrument of a speaking being (or subject)".<sup>838</sup>

<sup>833</sup> Jerónimo widerfährt damit die größte "ironía de la historia" (LDO 15; dt. "Ironie des Schicksals"), während er auf diejenigen anderer sonst so schadenfroh aufmerksam macht (vgl. LDO 15–16; 22; 29).

<sup>834</sup> Vgl. Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 407.

<sup>835</sup> Im Spanischen unterliegt dieser Passage mit den Ausdrücken "trueque" (Tauschhandel, Warentausch) und "intermediario" (auch: Zwischenhändler) eine ökonomische Metaphorik.

<sup>836</sup> Gentzler: Contemporary Translation Theories, S. 28.

<sup>837</sup> Heidegger: Die Sprache, S. 10.

<sup>838</sup> Derrida: Acts, S. 96.

Diese Machtlosigkeit gegenüber der Sprache erkennt Jerónimo an, wenn er auch darüber verzweifeln muss:

Lo que sí quise fue frustrar el designio fatal, si tal cosa existía, mediante las palabras, la imaginación, la mentira. Pero cuando palabra, imaginación y mentira se confunden, su producto es la verdad... (LDO 29)

Was ich jedoch wollte, war, die verhängnisvolle Vorbestimmung zu vereiteln, wenn es so etwas gab, mittels der Wörter, der Imagination, der Lüge. Aber wenn Wort, Imagination und Lüge durcheinander geraten, ist ihr Ergebnis die Wahrheit...

Jerónimo versucht mit seinen Falschübersetzungen, das Schicksal zu ändern, aber "wahr" und "falsch" sind nicht mehr auseinanderzuhalten, er verfängt sich in einem, wie Jay es bezeichnet, ontologischen Spiel: "his lies are truth, while his accurate translations would have been lies".<sup>839</sup> Niemand, auch nicht Jerónimo selbst, kommt diesem Paradoxon aus, wie er angesichts des oben zitierten ersten Aufeinandertreffens von Konquistadoren und Maya, bei dem er Cortés' Worte in der Übersetzung ins Gegenteil verkehrt, feststellt: "Nadie, nadie en la espesura de Tabasco [...] nadie allí, digo, podía saber que traduciendo al conquistador yo mentía y sin embargo yo decía la verdad." (LDO 40; dt. "Niemand, niemand im Dickicht von Tabasco [...] niemand dort, sage ich, konnte wissen, dass ich, als ich den Konquistador übersetzte, log und trotzdem die Wahrheit sagte.") Jerónimos Übersetzung ist permanent ambivalent: Lüge und Wahrheit, Warnung und Verurteilung.<sup>840</sup> Jerónimo bezeichnet sich völlig zutreffend als den "verdadero traidor" (LDO 51; dt. "wahren Verräter") und übernimmt mit diesem Oxymoron die unauflösbare Verquickung der Dichotomie "wahr" und "falsch" in die Erzählerrede.

Sowohl als Figur als auch als Erzähler sieht sich Jerónimo gefangen und gelähmt zwischen seinem Versuch der Veränderung der Geschichte und dem unaufhaltsamen Eintreffen des Gegenteils.<sup>841</sup> Seine Strategie ist jeweils die gleiche: Er übersetzt falsch, und zwar Cortés (als Figur) und Díaz (als Erzähler). Dabei ist letzteres der Versuch, das zu erreichen, was ihm mit ersterem nicht gelungen ist: "Aguilar has shifted his attention from one act of mistranslation (reversing Cortés's words) to another (reversing or undoing Díaz's narrative)."<sup>842</sup> Jay zieht hier explizit eine Parallele zwischen den beiden Strategien und liest nicht nur Jerónimos Verdolmetschungen sondern auch seine intertextuelle Interpretation der Geschichtsschreibung als (Falsch-)Übersetzung.

Jerónimo manövriert sich mit seinen falschen Verdolmetschungen allerdings in ein moralisches Dilemma hinein: die Frage nach seiner Schuld. Denn seine kriegerischen Worte erfüllen sich, ja scheinen den Sieg der Spanier über die Azteken verursacht zu haben.<sup>843</sup> Von Anfang an ist

---

<sup>839</sup> Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 407.

<sup>840</sup> Vgl. de Toro: Fuentes naranjo, S. 83.

<sup>841</sup> Vgl. ebd., S. 79.

<sup>842</sup> Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 416.

<sup>843</sup> Vgl. Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 407; Logie: Escena de traducción, S. 40.

sein Verrat ambivalent, denn schon in Tabasco glaubt Jerónimo zwar, Krieg und Frieden in der Hand zu haben, dennoch sterben achtzehn Indianer in dem Kampf, den er mit seinen Worten provoziert zu haben meint (vgl. LDO 41).<sup>844</sup> Jerónimo bleibt trotz – oder gerade wegen – seiner Falschübersetzungen ein Agent der Eroberung und wird von seinem schlechten Gewissen und der Schuldfrage noch im Tod verfolgt (vgl. LDO 15; 17–19).<sup>845</sup> Damit eröffnet sich für den Leser eine weitere Lektüremöglichkeit von Jerónimos Dilemma zwischen Allmacht und Ohnmacht. Seine Manipulationsversuche als Dolmetscher funktionieren deshalb nicht, weil sie tatsächlich nur eine nachträgliche Manipulation des Erzählers sind, ein Versuch, sich von der Beteiligung an der Conquista reinzuwaschen; somit wäre seine gesamte Gegenerzählung nichts als ein weiterer Versuch, die historische Schuld zu verdrängen, die aber in den elaborierten Erklärungsversuchen Jerónimos an der Tür kratzt. Entgegen seiner Absicht als Erzähler, sich durch seine Gegenerzählung von der Mitschuld, die die historische Überlieferung ihm anlastet, zu befreien, entkommt Jerónimo nicht der historischen Verantwortung. Es bleibt ihm nur, die Schuld auf Malinche abzuwälzen.<sup>846</sup> "La culpable fue una mujer." (LDO 20; dt. "Die Schuldige war eine Frau.")

#### 4.3 Sprache, Macht und Begehren: Jerónimo und Malinche

Das Verhältnis zwischen Jerónimo und Malinche ist durch zweierlei bestimmt: Macht und Begehren. In ihm zeigt sich die von Homi K. Bhabha in Bezug auf die Konstruktion des kolonialen Subjekts diagnostizierte Tatsache, dass "the body is always simultaneously (if conflictually) inscribed in both the economy of pleasure and desire and the economy of discourse, domination and power".<sup>847</sup> Dies gilt insbesondere für den *kolonialen* Diskurs und für den *weiblichen* Körper. So zeigt etwa Schülting diese doppelte Einschreibung anhand der Figur Pocahontas/Rebecca im kolonialen Diskurs auf.<sup>848</sup> Inwiefern dies auch auf die Figur der Malinche in "Las dos orillas" zutrifft, und welche ambivalente Rolle dabei Jerónimo einnimmt, der Spanier, der sich auf die Seite der Maya geschlagen hat und als Erzähler einen, ironisch unterlegten, Rechtfertigungsdiskurs führt, wird im Folgenden gezeigt.

In der Erzählung werden zunächst Sprache und Macht eng verknüpft: Wer die Macht über die Sprache erringt, kann durch die Sprache auch die Macht über das Aztekenreich erringen. Diese Grundidee der Erzählung spiegelt Tzvetan Todorovs Kernthese zur Conquista, dass ein entscheidender Grund für den Sieg der Spanier auf der Ebene der Kommunikation lag: "[D]ie

---

<sup>844</sup> Vgl. de Toro: Fuentes naranjo, S. 86. Es leuchtet allerdings nicht ein, warum de Toro meint, daher bliebe es offen, ob es wirklich von Anfang an Cortés Absicht war, die Indianer zu unterwerfen (vgl. ebd.). Diese Frage ist für Jerónimos Schuldgefühl außerdem irrelevant.

<sup>845</sup> Vgl. Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 406–407.

<sup>846</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 41.

<sup>847</sup> Bhabha: The Other Question, S. 67.

<sup>848</sup> Vgl. Schülting: Wilde Frauen, fremde Welten, S. 210. Mit dieser Figur und ihren medialen Inszenierungen bis in die heutige Zeit beschäftigt sich auch Döring: Pocahontas/Rebecca.



Spanier beherrschen die Kommunikation besser als die Azteken. [...] Und diese bessere Beherrschung der Kommunikation war mit Sicherheit eine wesentliche Voraussetzung für die Eroberung.<sup>849</sup> Diese Interpretation der Conquista wird in "Las dos orillas" in den Vordergrund gerückt, indem die Eroberung geradezu als "combate de palabras" (LDO 37; dt. "Kampf der Worte"), als Kampf um die Macht über die Sprache, als Eroberung der Sprache und durch Sprache, dargestellt wird.<sup>850</sup> Wenn Fuentes Jerónimo über Malinche sagen lässt: "Su arma fue la misma que la mía: la lengua" (LDO 32; dt. "Ihre Waffe war die gleiche wie die meinige: die Sprache"), so ist in dieser Metapher der Anklang an Todorovs These zur Conquista, "daß Worte eine ebenso gefährliche Waffe sein können wie Pfeile"<sup>851</sup> nicht zu überhören. Während bei Todorov – und auch sonst in der historischen, kulturwissenschaftlichen und literarischen Verarbeitung der Conquista – die für Cortés dolmetschende Malinche die zentrale Rolle spielt, stellt Fuentes ihr Jerónimo als ebenbürtigen Gegner zur Seite und ins Zentrum der Erzählung, indem er imaginiert, dieser habe sich (entgegen der historischen Überlieferung) auf die Seite der Indianer geschlagen. Mit dieser Erfindung wird die Conquista zum Kampf zwischen zwei Dolmetschern. Durch die Einführung der Übersetzerfigur Jerónimo rückt die Erzählung den Prozess der Übersetzung noch wesentlich stärker in den Mittelpunkt als Todorov dies in seiner Analyse tut.

Im weiter oben zitierten Aufeinandertreffen der Spanier mit den Maya von Tabasco ist die Welt für Jerónimo noch in Ordnung – er hat zwar schon Gewissensbisse, fühlt sich aber noch als Herr der Lage, da Malinche noch nicht dabei ist und er als einziger Dolmetscher von Cortés im "Besitz der Wörter" ist:

[...] y si mis sueños fueron inquietos, pues los indios a los que lancé al combate habían sido derrotados, también fueron placenteros, pues comprobé mi poder para decidir la paz o la guerra gracias a la posesión de las palabras. (LDO 41)

[...] und wenn meine Träume unruhig waren, da die Indianer, die ich in die Schlacht geschickt hatte, geschlagen worden waren, waren sie auch angenehm, da ich meine Macht erkannt hatte, über Frieden und Krieg zu bestimmen dank des Besitzes der Wörter.

Erwartungsgemäß, da wir aufgrund der Rückwärtserzählung schon wissen, dass Jerónimo diese Macht später an Malinche abgeben musste, werden diese angenehmen Träume des Dolmetschers gleich im nächsten Satz durch den Erzählerkommentar zerstört: "Necio de mí: Viví en un falso paraíso en el cual, por un instante, la lengua y el poder coincidieron para mi fortuna [...]" (LDO 41; dt. "Töricht von mir: Ich lebte in einem falschen Paradies, in dem, für einen Augenblick, die

<sup>849</sup> Todorov: Cortes und Moteczuma, S. 650. Vgl. auch S. 639. Frz: Todorov: Cortés et Moctezuma, S. 81: "[L]es Espagnols maîtrisent la communication mieux que ne le font les Aztèques. [...] Et il est certain que cette meilleure maîtrise de la communication est une condition essentielle de la conquête." Dieser Aufsatz ist eine etwas frühere und komprimierte Fassung der die Frage der Kommunikation betreffenden Thesen aus Todorov: Conquête de l'Amérique (dt. Todorov: Eroberung Amerikas).

<sup>850</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 41; Strümper-Krobb: Zwischen den Welten, S. 39; de Toro: Fuentes naranjo, S. 80.

<sup>851</sup> Todorov: Cortes und Moteczuma, S. 644. Frz. Todorov: Cortés et Moctezuma, S. 76: "que les mots peuvent être une arme aussi dangereuse que les flèches."

Sprache und die Macht zu meinen Gunsten zusammenfielen [...]"). Hier wird, gerade durch die Vokabel "coincidieron", in der *coincidencia*, der Zufall oder das zufällige Zusammentreffen, mit-schwingt, einmal mehr in Frage gestellt, inwiefern das Subjekt überhaupt Macht über die Sprache haben kann. Jerónimos Erkenntnis als Erzähler ist außerdem durch den impliziten Autor mit Ironie unterlegt. So erscheint es angesichts der getöteten Indianer und des grausamen Fortgangs der Eroberung wie Hohn, hier von einem "Paradies" zu sprechen, worin noch dazu ein Topos der frühen Entdeckerliteratur anklingt – Jerónimos Apologie wird auch hier wieder mit dem Eroberungsdiskurs enggeführt.

Dennoch wähnt sich Jerónimo auch noch nach dem Auftauchen Malinches als "amo de la lengua" (LDO 32; dt. "Herr über die Sprache"), da Malinche zunächst kein Spanisch kann, sondern nur vom Náhuatl ins Maya dolmetscht, das Jerónimo dann ins Spanische überträgt: "La versión castellana que llegaba a oídos del conquistador, era siempre la mía." (LDO 32; dt. "Die kastilische Version, die der Konquistador zu hören bekam, war immer die meine.")<sup>852</sup> In den Ausdrücken "Herr über die Sprache" und "meine Version" kommt deutlich das Besitzverhältnis zum Ausdruck, das Jerónimo zur Sprache zu haben meint – und das von der Erzählung selbst immer wieder unterminiert wird: Die Sprache scheint ein Eigenleben zu führen und wendet sich gegen Jerónimo. Dies wird auf der *discours*-Ebene etwa in einigen Sprachspielen vorgeführt, so zum Beispiel wenn Jerónimo seine Niederlage gegen Cortés resümiert: "[...] yo fracasé en mi intento de hacer fracasar a Cortés [...]" (LDO 55; dt. "[...] ich scheiterte in meinem Versuch, Cortés scheitern zu lassen [...]"). Das Verb "fracasar" lässt sich von Jerónimo nicht kontrollieren und auf Cortés anwenden, sondern wendet sich gegen Jerónimo.

Die Entscheidung im Kampf zwischen Jerónimo und Malinche fällt, als Malinche Spanisch gelernt hat und von nun an direkt, ohne die Vermittlung Jerónimos, auf Cortés einwirken kann. Das entscheidende Gespräch der Rivalen mit Cortés führt zum Massaker von Cholula, das auch in der Geschichtsschreibung als einer der entscheidenden Siege der Spanier in der Conquista gilt. Als Cortés zögert, wie das Verhalten der Cholulteken den Spaniern gegenüber einzuschätzen ist, versuchen Malinche und Jerónimo, ihn jeweils von ihrer Interpretation, von ihrer Übersetzung, zu überzeugen:

Yo le dije a Cortés: No hay peligro. Están convencidos de que somos dioses y como tales nos honrarán.

Cortés dijo: ¿Entonces por qué nos niegan la comida y el forraje?

Marina le dijo a Cortés: La ciudad está llena de estacas muy agudas para matar a tus caballos si los lanzas a correr; precávete, señor; las azoteas están llenas de piedras y mamparas de adobes y albarradas de maderos gruesos las calles.

[...]

<sup>852</sup> Dröscher vertritt eine ähnliche Auffassung: "Auch wenn es dann im weiteren Prozeß der Aneignung der spanischen Sprache auf dem kulturellen Hintergrund zweier mesoamerikanischer Sprachen sicher auch zu Verschiebungen und Rekonfigurierungen durch Malinche kam, war es dennoch Aguilar, der über die Begriffe, deren Referenten nicht im Anschauungsraum vorhanden waren, verfügte." (Dröscher: Malinche Aktualität, S. 22)

No hay peligro, le dije a Cortés, sabiendo que lo había.  
Hay peligro, le dijo Marina a Cortés, sabiendo que no lo había.  
[...]  
No hay peligro, le dije a Cortés y a Marina.  
Hay peligro, nos dijo Marina a todos. (LDO 38–39)

Ich sagte zu Cortés: Es besteht keine Gefahr. Sie sind davon überzeugt, dass wir Götter sind, und werden uns als solche ehren.  
Cortés sagte: Und warum verweigern sie uns dann Essen und Futter?  
Marina sagte zu Cortés: Die Stadt ist voller sehr spitzer Pfähle um deine Pferde zu töten, wenn du sie los lässt; sieh dich vor, Herr; die Dächer sind voller Steine und die Straßen voller Schutzwände aus Lehmziegeln und Palisaden aus dicken Balken.  
[...]  
Es besteht keine Gefahr, sagte ich zu Cortés in dem Wissen, dass welche bestand.  
Es besteht Gefahr, sagte Marina zu Cortés in dem Wissen, dass keine bestand.  
[...]  
Es besteht keine Gefahr, sagte ich zu Cortés und zu Marina.  
Es besteht Gefahr, sagte Marina zu uns allen.

Indem die beiden Dolmetscher das Verhalten der Cholulteken für Cortés interpretieren, übersetzen sie es in seinen Anschauungsraum. Die Dolmetscherfiguren machen hier die kulturelle Lücke zwischen der 'Alten' und der 'Neuen Welt' sichtbar, in der jede Beobachtung der 'Neuen Welt' erst einmal für die europäischen Eroberer interpretiert werden muss.<sup>853</sup> Außerdem verweisen die gegenteiligen Übersetzungen Jerónimos und Malinches auf den enormen Interpretationsraum, der sich bei diesem Aufeinandertreffen von Europäern und Amerikanern eröffnet und der in gewissem Maß jeder Übersetzung innewohnt. Er begründet deren Potenzial für Manipulation, das hier durch die in ihrem jeweiligen Eigeninteresse übersetzenden Dolmetscher Jerónimo und Malinche vorgeführt wird. Indem der Erzähler Jerónimo widersprüchlich formuliert

Es besteht keine Gefahr, sagte ich zu Cortés in dem Wissen, dass welche bestand.  
Es besteht Gefahr, sagte Marina zu Cortés in dem Wissen, dass keine bestand.

unterstellt er den Dolmetschern nicht nur Täuschungsabsichten, sondern zeigt auch, dass Wissen und Wahrheit relativ sind: Beide glauben, die Wahrheit zu kennen, die aber jeweils das Gegenteil der Wahrheit des anderen ist. Durch diese Überkreuzung geschieht auch hier das, was oben bereits erörtert wurde: Beide glauben zu lügen, sprechen aber jeweils die Wahrheit (des anderen) aus – Lüge und Wahrheit überkreuzen sich. Dieser Widerspruch wird, wie so viele in der Erzählung, nicht aufgelöst. Die in Fuentes' Erzählung entworfene Begründung des Massakers in Cholula unterminiert die Schilderung von Bernal Díaz,<sup>854</sup> verdeutlicht dabei aber umso mehr, dass wir nicht

---

<sup>853</sup> Der mexikanische Historiker Edmundo O'Gorman spricht von diesem Prozess als "invención de América" ("Erfindung Amerikas"), die die Dichotomie der 'alten' und der 'neuen' Welt überhaupt erst erschaffen habe (vgl. O'Gorman: *Invención de América*; die Erstausgabe erschien 1958 unter dem Titel *La invención de América. El universalismo de la cultura de occidente*).

<sup>854</sup> Vgl. Díaz del Castillo: *Historia verdadera* (hg. Barbón), S. 196–209; dt. Díaz del Castillo: *Eroberung von Mexiko*, S. 176–189.

mehr hinter die von den Siegern hergestellte Interpretation, 'Übersetzung' dieses Ereignisses in historische Fakten zurück können.<sup>855</sup>

Mit dem Massaker von Cholula ist die Niederlage des Aztekenreichs und somit Jerónimos Niederlage im sprachlichen Eroberungskampf besiegelt:

Mi derrota, menos conocida, la consigno hoy aquí.

Pues entonces entendí que en la duda, Cortés crearía a La Malinche, su mujer, y no a mí, su coterráneo. (LDO 40)

Meine Niederlage, weniger bekannt, bezeuge ich hier und heute.<sup>856</sup>

Denn damals verstand ich, dass Cortés im Zweifelsfall der Malinche glauben würde, seiner Frau, und nicht mir, seinem Landsmann.

Jerónimo schreibt Malinches Sieg ihrem Status als Cortés' Geliebter zu, worauf unten näher eingegangen wird. Außerdem gewinnt Marina aber, weil sie aus der Dolmetscherrolle heraustritt und eigenständig als Unterhändlerin agiert. Auch bei der Verhaftung Moctezumas in seinem eigenen Palast entscheidet sie die spannungsgeladene Situation zugunsten der Spanier, indem sie aus Eigeninitiative Moctezuma rät, ohne Widerstand mit den Spaniern mitzugehen (vgl. LDO 26). Der Erzähler Jerónimo zieht für die Niederlage Moctezumas eine Erklärung heran, die wieder stark an Todorovs Analyse erinnert:

El enigma de la debilidad de Moctezuma ante los españoles sólo lo puedo entender mediante la explicación de las palabras. Llamado el Tlatoani o Señor de la Gran Voz, Moctezuma estaba perdiendo poco a poco el dominio sobre las palabras, más que sobre los hombres. Fue ésta, creo yo, la novedad que lo desconcertó, y doña Marina acababa de demostrarle, argumentando con él cara a cara, que las palabras del Rey ya no eran soberanas. Entonces, tampoco le era él mismo. Otros, los extranjeros, pero también esta tabasqueña traidora, eran dueños de un vocabulario vedado por Moctezuma. (LDO 26–27)

Das Rätsel der Schwäche Moctezumas gegenüber den Spaniern kann ich nur über die Begründung der Wörter verstehen. Genannt der Tlatoani oder Herr der Großen Stimme, verlor Moctezuma nach und nach die Herrschaft über die Wörter, mehr als über die Menschen. Das war, glaube ich, die Veränderung, die ihn verunsicherte, und Doña Marina hatte ihm gerade gezeigt, indem sie mit ihm von Angesicht zu Angesicht diskutierte, dass die Worte des Königs nicht mehr allein beherrschend waren. Also war er selbst es auch nicht mehr. Andere, die Fremden, aber auch diese Verräterin aus Tabasco, waren im Besitz eines Vokabulars, das eigentlich Moctezuma vorbehalten war.

Marina hat sich die Kommunikationsart der Spanier angeeignet und spricht fließend mit Moctezuma in dessen Sprache. Moctezuma versteht es nicht, Sprache als Waffe einzusetzen, wie es die Spanier, und in der Erzählung besonders die Dolmetscher Jerónimo und Malinche, tun. Denn

---

<sup>855</sup> Hutcheon betont in Anschluss an Hayden White und Michel Foucault die Unterscheidung zwischen den Ereignissen, die tatsächlich passiert sind, und den historischen Fakten, in die die Geschichtsschreibung jene übersetzt: "Historiographic metafiction self-consciously reminds us that, while events did occur in the real empirical past, we name and constitute those events as historical facts by selection and narrative positioning." (Hutcheon: *Poetics of Postmodernism*, S. 97) Ja, die von der Geschichtsschreibung vorgenommene Übersetzung der Geschichte ist eine Übersetzung, deren Original verloren gegangen ist, da die geschichtlichen Ereignisse nicht greifbar sind außer eben in ihrer Übersetzung: "And, even more basically, we only know of those past events through their discursive inscription, through their traces in the present." (Ebd.)

<sup>856</sup> Lisa Grüneisen übersetzt: "Von meiner weniger bekannten Niederlage lege ich heute hier Zeugnis ab." (Fuentes: *Die beiden Ufer*, S. 80) Im Spanischen Verb "consignar", das auch (schriftlich) hinterlegen bedeutet, ist die Bedeutungsdimension von besiegeln, bezeugen, beglaubigen aus dem lateinischen "consignare" noch mitgetragen.

Moctezuma sucht, wie Todorov ausführt, mehr die Kommunikation mit den Göttern und weniger die mit den Menschen.<sup>857</sup>

Todorov sieht den Sieg der Spanier als 'weiblichen' Sieg an, und zwar "im eigentlichen Sinn, wenn man bedenkt, welche Rolle die Malinche gespielt hat, und im übertragenen Sinn: die Spanier triumphieren mit Hilfe der Worte."<sup>858</sup> Diese Bemerkung weist auf die Fruchtbarkeit der Malinche-Figur für emanzipatorische Diskurse hin,<sup>859</sup> wenn auch die Attribuierung von Sprache als weiblich ein ähnliches Geschlechterklischee beinhaltet wie diejenige der Übersetzung als typisch weiblicher Tätigkeit (vgl. 1.4). Auch Fuentes reflektiert in seiner Erzählung die Frage der Geschlechterrollen. Jerónimos Frust über seine Niederlage wird dadurch verstärkt, dass sie ihm von "una mujer" (LDO 20; 55; dt. "einer Frau") zugefügt wurde, wie er mehrmals abfällig bemerkt. Er sieht sich dabei als Opfer eines "desigual combate" (LDO 55; dt. "ungleichen Kampfs") – womit er darauf anspielt, dass Malinche nicht nur Dolmetscherin sondern auch Geliebte von Cortés war.

Dem Verhältnis von Jerónimo, Malinche und Cortés liegt eine komplexe Begehrensstruktur zugrunde. Malinche fungiert zunächst als Objekt des Begehrens sowohl von Cortés als auch von Jerónimo. In Cortés' auf Malinche gerichtetem Begehren spiegelt sich die spezifische Begehrensordnung der kolonialen Situation: "Ein europäisches männliches Subjekt steht den 'fremden Welten' und den 'wilden Frauen' gegenüber, die als seine (Lust-)Objekte fungieren."<sup>860</sup> Das koloniale und das sexuelle Begehren von Cortés verschränken sich im Objekt der Malinche, deren Beherrschung auch die Herrschaft über Mexiko sichert. Jerónimos Begehren nach Malinche ist parallel strukturiert: Wenn Jerónimo behauptet, Malinche als seine "pareja ideal" (LDO 42; dt. "ideale Partnerin") zu sehen, um die Eroberung aufzuhalten, so wird diese scheinbar gleichberechtigte Annäherung durch die ausführliche Beschreibung seiner sexuellen Erregung bei ihrer ersten Begegnung (vgl. LDO 42) unterlaufen und Malinche wieder in die Rolle des be-

---

<sup>857</sup> Vgl. Todorov: Cortes und Moteczuma, S. 640–641. Frz. Todorov: Cortés et Moctezuma, S. 74. Deutlich wird diese Parallele, wenn Jerónimo als Erzähler rückblickend darüber sinniert, dass Moctezuma nichts mit den ihm zugespielten geheimen Informationen über die Spanier anfangen kann: "Pues no eran joyas ni caricias lo que ahí se trocaba, sino palabras que podían darle más fuerza a Moctezuma que todos los caballos y arcabuces de los españoles, si el rey azteca, tan sólo, se decidiese a hablarles a los hombres, su pueblo, en vez de a los dioses, su panteón." (LDO 28; dt. "Denn es waren keine Juwelen oder Liebkosungen, die dort ausgetauscht wurden, sondern Worte, die Moctezuma mehr Stärke verleihen konnten als alle Pferde und Arkebusen der Spanier, wenn der aztekische König sich einfach nur entschliesse, sie zu den Menschen, seinem Volk, zu sprechen statt zu den Göttern, seinem Pantheon.") Wenig überzeugend ist hingegen de Toros Interpretation der oben zitierten Passage. Er schreibt Moctezumas Verlust der Macht über die Sprache der Tatsache zu, dass dieser nicht wisse, wem er glauben dürfe, Jerónimo oder Malinche (vgl. de Toro: Fuentes naranjo, S. 84–85).

<sup>858</sup> Todorov: Cortes und Moteczuma, S. 644. Frz. Todorov: Cortés et Moctezuma, S. 76: "[...] au propre, si l'on pense au rôle joué par la Malinche, et au figuré, puisque les Espagnols triomphent à l'aide des mots."

<sup>859</sup> Vgl. Dröscher: Malinche Aktualität, S. 33–34.

<sup>860</sup> Schülting: Wilde Frauen, fremde Welten, S. 13. Auf diese Struktur weist auch Dröscher hin, wenn sie feststellt, dass das sich beharrlich haltende romantisierende Bild Malinches als leidenschaftlicher Geliebten wohl v.a. auf der Verschränkung der zwei Oppositionen Mann–Frau und Eroberer–Eroberte beruht (vgl. Dröscher: Malinche Aktualität, S. 24–25).

gehrten Objekts gerückt. Angesichts der Tatsache, dass Jerónimo hier eine rückwärtige Rechtfertigungserzählung schreibt, lässt sich diese Struktur als Dreieck des Begehrens nach Girard bezeichnen.<sup>861</sup> Jerónimo als Subjekt ahmt das Begehren des Mittlers Cortés auf das Objekt Malinche nach:

Soñé toda la noche con su nombre, Marina, Malintzin, soñé con un hijo nuestro, soñé que juntos ella y yo, Marina y Jerónimo, dueños de las lenguas, seríamos también dueños de las tierras, pareja invencible porque entendíamos las dos voces de México, la de los hombres pero también la de los dioses. (LDO 43)

Ich träumte die ganze Nacht von ihrem Namen, Marina, Malintzin, ich träumte von einem gemeinsamen Kind, ich träumte, dass sie und ich zusammen, Marina und Jerónimo, Herren über die Sprachen, auch Herren über die Länder wären, ein unbesiegbares Paar, weil wir die beiden Stimmen Mexikos verstanden, die der Menschen, aber auch die der Götter.

Jerónimo will hier abermals als Erzähler das wettmachen, was er als Figur verloren hat. Er setzt sich in diesem Traum nachträglich an die Stelle des siegreichen Cortés, er träumt sogar von dem Kind, das tatsächlich Cortés und Marina zusammen hatten.<sup>862</sup> Jerónimo entwirft sich hier allerdings nicht als Eroberer, sondern zusammen mit Malinche als Begründer eines zukünftigen Mexiko, das von einer positiven *mestizaje* geprägt ist, die indigene und europäische kulturelle Anteile als gleichberechtigte Stimmen dialogisch vereint. Diese Vorstellung wird durch die deutliche Kennzeichnung als Traum und das Wissen um den schon erzählten Verlauf der Conquista aber von vornherein ins Utopische verschoben. Außerdem wird sie von dem gleich im nächsten Satz wieder durchbrechenden sexuellen Begehren diskreditiert: "La imaginé revolcándose entre mis sábanas." (LDO 43; dt. "Ich stellte sie mir vor, wie sie sich in meinen Laken wälzte.")<sup>863</sup> Den noblen Beweggründen Jerónimos ist nicht recht zu trauen. Insbesondere wenn man bedenkt, dass hier schlicht auch eine klassische Dreiecksbeziehung vorliegt: zwei Männer streiten sich um eine Frau, der eine gewinnt, der andere will sich rächen (nämlich Jerónimo an Cortés als Dolmetscher und als Erzähler).

In dieser Begehrensstruktur nimmt außerdem die Sprache als weiteres Objekt einen zentralen Platz ein. Cortés' und Jerónimos Begehren nach Malinche richtet sich auch auf ihre Sprachfähigkeiten und damit auf Sprache überhaupt, deren Beherrschung für den Sieg in der Conquista von zentraler Bedeutung ist. So will Jerónimo, wie im obigen Zitat ersichtlich, durch seine Vereinigung mit Malinche auch Herr über die "Stimme der Götter" werden, Cortés erwählt Malinche als "su concubina y su lengua" (LDO 43; dt. "seine Geliebte und seine Zunge"). Das spanische "lengua" bedeutet "Zunge" wie auch "Sprache" und wird in den *crónicas de Indias* synekdochisch

<sup>861</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 40. Vgl. zur triangulären Begehrensstruktur Girard: Figuren des Begehrens, S. 12. Frz. René Girard: Mensonge Romantique, S. 12.

<sup>862</sup> Die Identifizierung Jerónimos mit Cortés wird auch über den Priester-Gott Quetzalcóatl ausgiert, mit dem Cortés bekanntermaßen zumindest eine Zeitlang von den Azteken gleichgesetzt wurde, und dessen gespaltene Zunge sich Jerónimo attribuiert: "con la lengua cortada a la mitad, bífida, como la serpiente emplumada" (LDO 36; dt. "mit der in der Mitte auseinandergeschnittenen Zunge, gespalten, wie die gefiederte Schlange").

<sup>863</sup> Auch hier lässt sich ein mimetisches Begehren sehen, da Jerónimo sich zuvor den Geschlechtsakt zwischen Malinche und Cortés vorgestellt hat (vgl. LDO 35).

als Bezeichnung für die Dolmetscher verwendet.<sup>864</sup> Anhand dieser Synekdoche erläutert Margo Glantz die Machtlosigkeit der Malinche: Indem sie als "lengua" zur bloßen Stimme wird, wird sie ihres Körpers beraubt. Weiterhin führt diese Wahrnehmung nur als Stimme dazu, dass die Dolmetscher "wie Bauchredner handeln, so als gehörte ihnen ihre Stimme nicht wirklich, als wäre sie vom eigenen Körper getrennt bzw. abgeschnitten."<sup>865</sup> Fuentes dreht diese Vorstellung der "Verstümmelung"<sup>866</sup> genau um und macht Malinche zum Subjekt, indem er ihr eigenes Begehren und Handlungsmacht zuspricht. Als Geliebte von Cortés lernt Malinche Spanisch, sie ist es also, die die Sprache erobert, und nicht Cortés oder Jerónimo. Jerónimo kann dies nur als Kastration begreifen und reiht sich damit in einen Eroberungsdiskurs ein, der fremde Weiblichkeit als bedrohlich, als "kastrierend[e] Sexualität"<sup>867</sup> entwirft:

La Malinche le había arrancado la lengua española al sexo de Cortés, se la había chupado, se la había castrado sin que él lo supiera, confundiendo la mutilación con el placer... (LDO 34–35)

Die Malinche hatte die spanische Sprache/Zunge dem Geschlecht von Cortés entrissen, hatte sie ihm ausgesogen, hatte ihn *kastriert*, ohne dass er es merkte, denn er verwechselte die Verstümmelung mit Lust...

Diese Kastrationsphantasie ist als Übertragung des Kastrationsgefühls Jerónimos<sup>868</sup> auf Cortés lesbar, den Jerónimo diesmal also an seine Stelle setzt. Tatsächlich hat Malinche Cortés durch ihre Dolmetschdienste die Macht der Sprache gegeben, während sie sie Jerónimo genommen hat:

Privado de la hembra deseada, la sustituí por el poder de la lengua. Mas ya habéis visto, hasta eso me lo quitó La Malinche, antes de que los gusanos me la merendaran para siempre. (LDO 44)

Um die begehrte Frau gebracht, ersetzte ich sie durch die Macht der Sprache/Zunge. Doch ihr habt schon gesehen, selbst das nahm mir die Malinche, bevor sie mir die Würmer für immer abkauen werden.

Malinche hat Jerónimo die Sprache genommen und das Abkauen der Zunge durch die Würmer steht, insbesondere im Zusammenhang mit dem Zitat davor, deutlich als Metapher für die Kastration. Über diese doppelte metonymische Verschiebung – für die Sprache steht die Zunge, die wiederum auch für den Penis steht – wird "sexo" (Geschlechtsteil) zur Metapher für "lengua" (Sprache) und umgekehrt:

Lo más terrible, lo escandaloso, sin embargo, no era el sexo de Cortés, sino que desde el fondo del bosque, del luto, de la bruma, emergiese la lengua, que era el sexo verdadero del conquistador, y se la clavase en la boca a la india, con más fuerza, más germen y más gravidez, ¡Dios mío, deliro!, ¡sufro, Señor!, con más fecundidad que el propio sexo. (LDO 36)

Das Schrecklichste, das Empörende, war jedoch nicht Cortés' Geschlecht, sondern dass aus der Tiefe des Waldes, der Trauer, des Nebels die Zunge emporkam, die das wahre Geschlecht des Konquistadors war, und in den Mund der Indianerin eindrang, mit mehr Gewalt, mehr Samen, mehr Befruchtung, mein Gott, ich werde verrückt! Ich leide, Herr!, mit mehr Fruchtbarkeit als das eigentliche Geschlecht.

<sup>864</sup> Vgl. Glantz: Malinche Stimme, S. 72.

<sup>865</sup> Ebd., S. 72–73. Vgl. auch die Überlegungen zum Topos des Dolmetschers ohne eigene Stimme in 1.2 und 2.3.

<sup>866</sup> Glantz: Malinche Stimme, S. 73.

<sup>867</sup> Schülting: Wilde Frauen, fremde Welten, S. 198.

<sup>868</sup> Auch Logie spricht von Jerónimos Gefühl der Kastration (vgl. Logie: Escena de traducción, S. 40).

In diesem Bild wird ein Kuss beschrieben ("die Zunge [...] in den Mund der Indianerin"), der aber durch anders konnotierte Ausdrücke ("aus der Tiefe des Waldes [lies metaphorisch Bart/Schamhaare] [...] emporkam", "eindrang", "Befruchtung") und der Ersetzung von "Zunge" durch "Geschlecht" mit dem Bild oraler und vaginaler Penetration überblendet wird. Liest man "lengua" auch als "Sprache", wird die Parallelisierung zwischen dem Geschlechtsakt, der sexuellen Penetration Malinches, und der kulturellen Vereinigung, dem Einflößen der spanischen Sprache und Kultur in Malinche, deutlich. Gestützt wird diese Interpretation noch durch Malinches Ausrufe ("mein Gott, ich werde verrückt! Ich leide, Herr!"), die einerseits als Lust- oder Schmerzensschreie während des Geschlechtsakts zu lesen sind, andererseits aber gleich zweifach mit "Dios mío" und "Señor" Ausdrücke der spanisch-christlichen Kultur enthalten und so auch Malinches kulturelle Assimilation anzeigen.<sup>869</sup> Malinche ist hier außerdem durch die Beschreibung und ihre Ausrufe als passiv und leidend gezeichnet. Hier klingt deutlich Octavio Paz' Analyse durch, der Malinche als die *Chingada*, "die mit Gewalt geöffnete, geschändete, getäuschte Mutter"<sup>870</sup> sieht. Sie dient als eine Symbolfigur für das laut Paz die mexikanische Identität kennzeichnende Charakteristikum einer Orientierung am Prinzip des *Chingón*, des *Machos*. Der *Chingón*, stark, aktiv und verschlossen, steht im Gegensatz zur schwachen, passiven und offenen (oder gewaltsam aufgerissenen) Weiblichkeit.<sup>871</sup>

Allerdings sind Jerónimos Ausführungen deutlich als von seinem Standpunkt der verletzten Männlichkeit aus gesprochen markiert, da die zitierten Passagen einer Schimpftirade auf Malinche folgen, in der Jerónimos Entsetzen über ihre Aneignung der spanischen Sprache klar hervortritt:

[...] me di cuenta de que Jerónimo de Aguilar ya no hacía falta, la hembra diabólica lo estaba traduciendo todo, la tal Marina hideputa y puta ella misma había aprendido a hablar el español, la malandrina, la mohatrerera, la experta en mamonas, la coima del conquistador, me había arrebatado mi singularidad profesional, mi insustituible función, vamos, por acuñar un vocablo, mi *monopolio* de la lengua castellana... (LDO 34)

[...] mir wurde klar, dass Jerónimo de Aguilar nicht mehr gebraucht wurde, das teuflische Weib übersetzte alles, diese gewisse Marina Hurentochter und selbst Hure hatte gelernt spanisch zu sprechen, diese Schurkin, diese Betrügerin, diese Expertin im um den Bart streichen, die Geliebte des Konquistadors hatte mir meine berufliche Einmaligkeit entrissen, meine unersetzbare Funktion, ja, um ein Wort zu prägen, mein *Monopol* auf die spanische Sprache...

Durch diese Überzeichnung und die deutliche Markierung Jerónimos als unzuverlässig, oder zumindest extrem parteiisch, werden beide Interpretationen Malinches, sowohl der koloniale Entwurf einer kastrierenden fremden Weiblichkeit als auch die spätere patriarchale

<sup>869</sup> Glantz sieht die Taufe Malinches als weiteren Ausruck für die ihr angetane "Verstümmelung" (Glantz: Malinche Stimme, S. 73).

<sup>870</sup> Paz: Söhne der Malinche, S. 83. Span. Paz: Los hijos de la Malinche, S. 72: "la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza."

<sup>871</sup> Vgl. Paz: Söhne der Malinche, insb. S. 81–86; 89–90.



Stereotypisierung als "Hurenmutter"<sup>872</sup> Mexikos vorgeführt und offengelegt, aber nicht mitgetragen.<sup>873</sup>

In Anbetracht dieser doppelten Distanzierung erscheint Malinche in der Erzählung eher nah an dem Bild, das Todorov von ihr als einer besonders befähigten, aktiv eingreifenden Übersetzerin zeichnet, die für eine bereichernde Kulturaneignung steht.<sup>874</sup> Gleichzeitig übersieht Fuentes nicht, wie es Todorov insbesondere von feministischer Seite vorgeworfen wurde,<sup>875</sup> die Gewalt, die Malinche angetan wurde. Der Text entscheidet sich letztlich nicht eindeutig für eine Interpretation der Malinche-Figur, sondern belässt sie in der Ambivalenz, die ihre Bewertungen zwischen Verachtung und Huldigung, Täterin und Opfer in der kulturhistorischen Auseinandersetzung mit ihr prägt. Er zeichnet sie als Figur der Übersetzung, wenn Jerónimo später, diesmal ganz ohne Groll oder Ironie, resümiert:

Pobre Marina, abandonada al cabo por su conquistador, cargada con un hijo sin padre, estigmatizada por su pueblo con el mote de la traición y, sin embargo, por todo ello, madre y origen de una nación nueva, que acaso sólo podía nacer y crecer en contra de las cargas del abandono, la bastardía y la traición...

Pobre Malinche, pero rica Malinche también, que con su hombre determinó la historia [...]. (LDO 44)

Arme Marina, am Ende von ihrem Eroberer verlassen, beladen mit einem vaterlosen Kind, stigmatisiert von ihrem Volk mit dem Brandzeichen des Verrats, und, dennoch, wegen all dem, Mutter und Ursprung einer neuen Nation, die vielleicht nur entstehen und gedeihen konnte wider die Bürden des Verlassenwerdens, der Bastardisierung und des Verrats...

Arme Malinche, aber auch reiche Malinche, die mit ihrem Mann die Geschichte bestimmte [...].

#### 4.4 Der doppelt Entfremdete: Jerónimos kulturelle Hybridität

Jerónimo entwirft sich selbst als Figur, die eine Zwischenposition zwischen spanischer und indigen-amerikanischer Kultur einnimmt und zwischen diesen beiden zerrissen ist.<sup>876</sup> Dabei grenzt er sich explizit gegen Malinche ab, die er ganz einer Welt, der Welt des zukünftigen Mexiko, zugehörig sieht.<sup>877</sup>

Yo, que también poseía las dos voces, las de Europa y América, había sido derrotado. Pues tenía también dos patrias; y ésta, quizás, fue mi debilidad más que mi fuerza. [...] yo me encontraba dividido entre España y el Nuevo Mundo. Yo conocía las dos orillas.

---

<sup>872</sup> So Dröscher: Malinche Aktualität, S. 27 in ihrer Auseinandersetzung mit Paz' Essay, der allerdings eine zweifelhafte Unterscheidung zwischen der Hure ("puta"), die sich freiwillig hingebt und der *Chingada*, die vergewaltigt werde, trifft (vgl. Paz: Söhne der Malinche, S. 83; span. Paz: Los hijos de la Malinche, S. 72).

<sup>873</sup> Arentsen kommt zum gegenteiligen Schluss, und lastet Fuentes an, den sexistischen, patriarchalen Diskurs wiederzutragen, der La Malinche zur Schuldigen an der Niederlage der Azteken und an Mexikos Problemen bis heute macht (vgl. Arentsen: Hibridez y exclusión, S. 5). Fuentes verdeckt damit auch die den indigenen Frauen zugefügte Gewalt (vgl. ebd., S. 10). Dabei liest sie Aussagen des Erzählers Jerónimo als direkte Aussagen des Autors Fuentes und übersieht die deutliche Distanzierung des letzteren von ersterem durch die von mir dargelegten Verfahren.

<sup>874</sup> Vgl. Todorov: Cortés und Moteczuma, S. 645. Frz. Todorov: Cortés et Moctezuma, S. 77. Vgl. auch Dröscher: Malinche Aktualität, S. 34–35.

<sup>875</sup> Auf diese Kritik an Todorov macht Dröscher aufmerksam (vgl. ebd., S. 36–37).

<sup>876</sup> Vgl. Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 421–422; Logie: Escena de traducción, S. 42.

<sup>877</sup> Vgl. de Toro: Fuentes naranja, S. 85.

Marina no; pudo entregarse entera al Nuevo Mundo, no a su pasado sometido, cierto, sino a su futuro ambiguo, incierto y por ello, invicto. (LDO 31–32)

Ich, der ich auch die zwei Stimmen besaß, diejenigen Europas und Amerikas, war geschlagen worden. Denn ich hatte auch zwei Vaterländer; und das war vielleicht eher meine Schwäche als meine Stärke. [...] ich war zerrissen zwischen Spanien und der Neuen Welt. Ich kannte die beiden Ufer.

Marina nicht; sie konnte sich ganz der Neuen Welt hingeben, nicht ihrer unterworfenen, gewissen Vergangenheit, sondern ihrer mehrdeutigen, ungewissen und deshalb unbesiegteten Zukunft.

Von hier aus erklärt sich vielleicht, warum Fuentes ausgerechnet den bisher wenig beachteten Jerónimo de Aguilar zum Protagonisten seiner Erzählung macht. So verkörpert er als Spanier, der bei den Maya strandet, noch stärker als die indigene Malinche ein "*translated subject*",<sup>878</sup> er hat den Kulturraum gewechselt, im Wortsinn (über den Atlantik) übersetzt. Unterstützt wird diese Interpretation dadurch, dass hier der Titel der Erzählung auftaucht: "Die beiden Ufer" sind konkret "Spanien" und die "Neue Welt", aber auch deutlich eine Anspielung auf den Prozess der Übersetzung, für den ein traditionelles Bild, hergeleitet aus dem griechischen und lateinischen Wortsinn, das Übersetzen über den Fluss ist. Diese Übersetzung geht aber nicht in einer neuen kulturellen Identifizierung auf – wie Jerónimo dies für Malinche und noch eindeutiger für seinen Kameraden Gonzalo Guerrero behauptet.

Gonzalo Guerrero und Jerónimo haben zusammen den Schiffbruch vor der Küste Yucatans überlebt und dann acht Jahre bei den Maya gelebt. Gonzalo Guerrero "has 'gone native'",<sup>879</sup> er ist völlig angepasst, hat eine indigene Frau und drei Kinder, ein tätowiertes Gesicht und durchbohrte Ohren und fungiert als Anführer im Kampf gegen die Spanier (vgl. LDO 49).<sup>880</sup> Er hat sich quasi in einen Indianer verwandelt, und so spricht auch der Erzähler Jerónimo vom "indio de cara labrada" (LDO 47; dt. "Indianer mit dem tätowierten Gesicht"). Jerónimo dagegen, der die Maya auch als "mi nuevo pueblo" (LDO 51; dt. "mein neues Volk") bezeichnet, schließt sich wieder (in der Erzählung nur zum Schein) den Spaniern an. Damit dies möglich ist, muss er als solcher erst einmal erkannt werden. Er wird von den Spaniern beim ersten Anblick für einen Indianer gehalten: "Cuando me encontraron entre los indios de Yucatán, creyeron que yo mismo era un indio." (LDO 45; dt. "Als sie mich unter den Indianern von Yucatan fanden, glaubten sie, dass ich selbst ein Indianer sei.") Die Rückverwandlung findet aber sogleich statt, und er legt auf Cortés' Geheiß spanische Kleidung an und erklärt seine Herkunft: "Soy natural de Écija." (LDO 45; dt. "Ich stamme aus Écija.") Dazwischengeschaltet ist die vorangegangene Verwandlung vom schiffbrüchigen Spanier, als den die Maya ihn damals auffanden, zum Maya-Sklaven, als den die Spanier ihn nun auffinden:

---

<sup>878</sup> Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 421.

<sup>879</sup> Ebd.

<sup>880</sup> Diese Beschreibung zitiert Fuentes fast wörtlich aus Díaz (vgl. Díaz del Castillo: Historia verdadera (hg. Barbón), S. 66; dt. Díaz del Castillo: Eroberung von Mexiko, S. 62).

Así me vieron: Moreno, trasquilado, remo al hombro, calzando viejísimas cotaras irreparables, manta vieja muy ruin y una tela para cubrir mis vergüenzas.

Así me vieron, pues: Tostado por el sol, la melena enredada y la barba cortada con flechas, mi sexo añoso e incierto bajo el taparrobos, mis viejos zapatos y mi lengua perdida. (LDO 45)

So sahen sie mich: Braunhäutig, geschoren, Ruder über der Schulter, bekleidet mit uralten, irreparablen Sandalen, einem sehr zerschlissenen, alten Umhang und einem Tuch, um meine Scham zu bedecken.

So sahen sie mich, später: Sonnengegerbt, die Mähne zerzaust und der Bart mit Pfeilen gestutzt, mein uraltes und unsicheres Geschlecht unter dem Lendenschurz, meine alten Schuhe und meine verlorene Sprache.

Die Beschreibung Jerónimos als Maya-Sklave kann aufgrund der Wiederholungen und Parallelismen als Übersetzung der Beschreibung Jerónimos als schiffbrüchiger Spanier gelesen werden: Die kulturelle Übersetzung Jerónimos wird durch eine textuelle Übersetzung in der Beschreibung der Figur evoziert. Die Uneindeutigkeit, was hier 'Original' und was 'Übersetzung' ist, wird dadurch verstärkt, dass die jeweilige Perspektive dieser Abschnitte aufgrund der Unmittelbarkeit, mit der sie aufeinanderfolgen und dadurch, dass die Satzsubjekte nur mit dem Pronomen "sie" (im Spanischen nur durch die flexierte Verbform) gekennzeichnet sind, nicht sofort erkennbar ist. Die Beschreibungen ähneln sich sehr stark, und die Übersetzung wird vielmehr dadurch bedingt, dass ein Blickwechsel stattgefunden hat.

Es folgt, wie gesagt, Jerónimos Rückübersetzung zu den Spaniern, für die es allerdings nicht genügt, dass er spanische Kleidung anlegt und seine Geschichte erzählt (vgl. LDO 45–47). Er versucht zusätzlich durch sein Verhalten zu beweisen, dass er Spanier ist:

Por fortuna, en mi vieja manta traía guardada una de las naranjas, fruto del árbol que aquí plantamos Guerrero y yo. La mostré como si por un minuto yo fuese el rey de oros: tenía el sol en mis manos. ¿Hay imagen que mejor refrende nuestra identidad que un español comiendo una naranja? Mordí con alborozo la cáscara amarga, hasta que mis dientes desnudos encontraron la carne oculta de la naranja, ella, la mujer-fruta, la fruta-féminina. El jugo me escurrió por la barbilla. Réi, como diciéndole a Cortés: –¿Quieres mejor prueba de que soy español? (LDO 48)

Zum Glück trug ich in meinem alten Umhang eine Orange bei mir, die Frucht des Baumes, den Guerrero und ich hier gepflanzt hatten. Ich zeigte sie her, als wäre ich einen Augenblick lang der König der Goldmünzen<sup>[881]</sup>: Ich hielt die Sonne in meinen Händen. Gibt es ein Bild, das unsere Identität besser beglaubigt, als ein Spanier, der eine Orange isst? Ich biss leidenschaftlich in die bittere Schale, bis meine nackten Zähne das verborgene Fleisch der Orange fanden, sie, die Frau-Frucht, die weibliche Frucht. Der Saft rann mir über das Kinn. Ich lachte, als wollte ich zu Cortés sagen: –Brauchst du noch einen besseren Beweis dafür, dass ich Spanier bin?

Jerónimo will seine spanische "Identität" durch das Essen der Orange demonstrieren. Diese jedoch ist gar keine ursprünglich spanische Frucht. Auch ist der Orangenbaum, von dem hier die Rede ist, zwar aus spanischen Samen hervorgegangen, aber auf amerikanischem Boden gewachsen, weshalb auch die Orange anders ausfällt, nämlich "más grande, menos colorada y más agria, casi como una toronja" (LDO 48; dt. "größer, farbloser und bitterer, fast wie eine Pampelmuse"). Dies demontiert die Orange als Symbol für spanische "Identität", die selbst als immer schon nicht-identisch, woanders herkommend gezeigt wird, und macht sie stattdessen zu einem Zeichen

---

<sup>881</sup> Höchster König im spanischen Kartenblatt.

für kulturelle Mischung. Indem Jerónimo außerdem die Sonne als Metapher für die Orange einsetzt, die bei den Azteken als Gottheit verehrt wird, offenbart er seine Bindung an die Einheimischen.<sup>882</sup> Ja, als "König der Goldmünzen", der "die Sonne in seinen Händen" hat, setzt er sich an die Stelle des Aztekenherrschers, dessen Gold die spanischen Eroberer begehren und von dem sie bald darauf eine goldene Sonnenscheibe als Gastgeschenk erhalten werden.<sup>883</sup> Durch die Beschreibung des "leidenschaftlichen" Hineinbeißen in die "weibliche Frucht" findet eine weitere Verschiebung statt, denn über die sexuelle Konnotation kann eine Verbindung zur Eroberungsmetaphorik gezogen werden, nach der der männliche Eroberer das jungfräuliche Land in Besitz nimmt. Dies macht die Orange wiederum zu einem Symbol für Mexiko, das eroberte Land, und Jerónimo damit wieder zum Eroberer. Jerónimos Handlung als Figur (Orange als Zeichen für Spanier) wird also von seiner Erzählerrede durch mehrfache Verschiebungen unterlaufen und sein Auftritt mit der Orange erweist sich als doppelbödige Identitätssimulation, die die Uneigentlichkeit einer jeden Zuschreibung originärer 'Identität' demonstriert.

Schon die Tatsache, dass Jerónimo beweisen muss, Spanier zu sein, zeigt die Instabilität dieser "Identität". Anhand der Orange als Symbol spanischer "Identität" wird deutlich, inwiefern "the effect of colonial power is seen to be the production of hybridization",<sup>884</sup> wie Bhabha es anhand des "English book"<sup>885</sup> als "an insignia of colonial authority"<sup>886</sup> ausführte: "[T]he institution of the Word in the wilds is also an *Entstellung*, a process of displacement, distortion, dislocation, repetition".<sup>887</sup> Ebenso resultiert die Einpflanzung der Orangensamen durch Guerrero und Jerónimo in einer entstellten Frucht, und deren Verwendung als Symbol für spanische "Identität" führt diese Entstellung durch weitere Verschiebungen auf der Textoberfläche vor Augen. Jerónimos Identitätsdemonstration demonstriert gerade nicht eine "'pure' and original identity", sondern sie legt die "production of discriminatory identities",<sup>888</sup> auf der die koloniale Herrschaft beruht, die sie aber gleichzeitig verleugnen muss, offen. Indem seine Vorführung mit der Orange bewusst als Identitätssimulation angelegt ist, so als würde er damit, wie Logie vermutet, die Spuren, die seine Begegnung mit dem amerikanischen Anderen unvermeidlich hinterlassen hat, verwischen wollen,<sup>889</sup> führt Jerónimo diesen von Bhabha beschriebenen Mechanismus der

---

<sup>882</sup> Diesen Gedanken sowie den Hinweis auf diesen Absatz entnehme ich Müller: Boom-Autoren heute, S. 103–104. Auch Logie verweist auf diese Stelle (vgl. Logie: Escena de traducción, S. 36).

<sup>883</sup> Vgl. Díaz del Castillo: Historia verdadera (hg. Barbón), S. 97; dt. Díaz del Castillo: Eroberung von Mexiko, S. 88.

<sup>884</sup> Bhabha: Signs Taken for Wonders, S. 112.

<sup>885</sup> Ebd., S. 102.

<sup>886</sup> Ebd.

<sup>887</sup> Ebd., S. 105. Den Terminus "Entstellung" entnimmt Bhabha dabei Sigmund Freuds Terminologie in der *Traumdeutung*.

<sup>888</sup> Beide Zitate aus Bhabha: Signs Taken for Wonders, S. 112.

<sup>889</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 36, die ich hier fast wörtlich übersetzt habe: "como si quisiera borrar las heullas inevitablemente dejadas por su encuentro cercano con la otredad americana."

"domination through disavowal"<sup>890</sup> vor Augen. Dabei gilt: "the trace of what is disavowed is not repressed but repeated as something *different* – a mutation, a hybrid"<sup>891</sup> – als Orange, die mehr einer Grapefruit ähnelt, als Spanier, der wie ein Indianer aussieht und "un español ruin aunque comprensible" (LDO 48; dt. "ein gebrochenes aber verständliches Spanisch") spricht. Damit wird auch noch ein Muttersprach-Essentialismus entlarvt: "Ahora con la tropa de Cortés, redescubrí mi propia lengua, la que fluyó hacia mis labios desde los pechos de mi madre castellana [...] ¿Me redescubrí a mí mismo al regresar a la compañía y la lengua de los españoles?" (LDO 45; dt. "Jetzt bei der Truppe von Cortés entdeckte ich meine eigene Sprache wieder, die aus den Brüsten meiner kastilischen Mutter auf meine Lippen floss [...] Entdeckte ich mich selbst wieder, als ich in die Gesellschaft und zur Sprache der Spanier zurückkehrte?") Indem Jerónimo eine Antwort auf diese Frage schuldig bleibt, negiert er implizit die Vorstellung eines 'Verwurzelteins' in einer Muttersprache genauso wie die einer damit verbundenen 'originären' Identität und demontiert das aufgerufene Bild des 'Einsaugens mit der Muttermilch'.<sup>892</sup>

Jerónimo kann – wie Wangrin (vgl. 3.2) – als hybrides Produkt einer Mimikry betrachtet werden, als das "*subject of a difference that is almost the same, but not quite*".<sup>893</sup> Jedoch mit einer Schraubendrehung mehr: Jerónimo ist nicht der unvollständig assimilierte Indigene, wie der Dolmetscher aus T. B. Macaulays Schrift "Minute on education" (1835)<sup>894</sup> oder eben wie Wangrin. Er ist vielmehr der hybridisierte Kolonisator, dessen Anpassung an die Indianer sowie Rückanpassung an die Spanier unvollständig bleibt, und der gerade deshalb die "*menace of mimicry*"<sup>895</sup> verkörpert und in seinen Sabotageversuchen gegen Cortés ausagiert – und in einer weiteren Wendung damit scheitert und somit auch zum Kolonisierten wird.<sup>896</sup>

Jerónimo empfindet seine Hybridität als Gespaltenheit,<sup>897</sup> er gelangt auf seinem Weg nicht zu einer neuen 'Identität' oder zu einer 'Synthese', wie er dies sowohl Malinche, der Mutter der *mestizaje*, als auch Gonzalo Guerrero, dem nicht ganz so berühmten Vater der *mestizaje*, unterstellt.<sup>898</sup> In diesen beiden Figuren scheint Fuentes das Konzept der *mestizaje* als rassischer und

---

<sup>890</sup> Bhabha: Signs Taken for Wonders, S. 112.

<sup>891</sup> Ebd., S. 111.

<sup>892</sup> Dieses Bild wird mit ähnlicher Rhetorik auch in EDW demontiert, vgl. 3.2.

<sup>893</sup> Bhabha: Mimicry and Man, S. 86.

<sup>894</sup> Vgl. ebd., S. 87.

<sup>895</sup> Ebd., S. 88.

<sup>896</sup> Jay spricht daher von Jerónimo als "at once both conqueror and conquered" (Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 422) bzw. davon, dass "he suffers the effects of being colonized as well" (ebd., S. 424).

<sup>897</sup> Jay spricht von der "double or split nature of his identity" (ebd., S. 421). Vgl. das obige Zitat: "yo me encontraba dividido entre España y el Nuevo Mundo" (LDO 32; dt. "ich war zerrissen zwischen Spanien und der Neuen Welt.")

<sup>898</sup> Für Malinche wurde dies am Anfang des Kapitels festgestellt (vgl. die entsprechende Stelle in LDO 31–32). Bei Guerrero sieht dies so aus, da Jerónimo ihn mit seinen blondgelockten Kindern mit dunkler Haut und dunklen Augen und seiner indigenen Frau in einem glücklichen Familienidyll zeigt (vgl. LDO 47; 49), das er eins zu eins aus Bernal Díaz' Chronik übernimmt (vgl. Díaz del Castillo: Historia verdadera (hg. Barbón), S. 66; dt. Díaz del Castillo: Eroberung von Mexiko, S. 62). Vgl. dazu auch Schütz: Indio und Konquistador, S. 61–62.

kultureller Mischung indigener und europäischer Wurzeln,<sup>899</sup> die im zwanzigsten Jahrhundert zum entscheidenden Charakteristikum einer lateinamerikanischen 'Identität' erklärt wurde,<sup>900</sup> positiv zu bestätigen. Allerdings vertritt Fuentes keine platte Vorstellung von *mestizaje* als "dialektische Auflösung einer binären Opposition zwischen dem Eigenen und dem Anderen zu einer dauerhaften Synthese".<sup>901</sup> Er schließt sich vielmehr den neueren Konzeptualisierungen an, "die unter Identitätsbildung einen dynamischen, gleichberechtigten Dialog zwischen heterogenen kulturellen Elementen verstehen",<sup>902</sup> und betont dessen inhärente Paradoxien und Ambiguitäten.<sup>903</sup> Dies zeigt sich besonders an der Figur der Malinche, deren Lage Jerónimo trotz seiner Eifersucht durchaus ambivalent zeichnet, wie schon mehrfach bemerkt:

Marina, La Malinche, acarrea el dolor y el rencor profundos, pero también la esperanza, de su estado; tuvo que jugarse toda entera para salvar la vida y tener descendencia. (LDO 31–32)

Marina, La Malinche, trug den tiefen Schmerz und Groll, aber auch die Hoffnung, ihres Zustands in sich; sie musste sich ganz und gar hingeben<sup>[904]</sup>, um am Leben zu bleiben und Nachkommen zu haben.

Dass Fuentes nicht Malinche oder Guerrero zur Hauptfigur seiner Erzählung macht, zeigt, dass es ihm nicht primär um das Problem der *mestizaje* geht, sondern um die Zwischenposition, die Jerónimo als doppelt Entfremdeter,<sup>905</sup> und vor allem als Dolmetscher einnimmt.<sup>906</sup>

Er will seine Zugehörigkeit zu beiden Welten und seine Feindseligkeit gegenüber den Spaniern verheimlichen, damit ihn Cortés in seine Truppe aufnimmt, "sin sospechar siquiera que el verdadero traidor era yo" (LDO 51; dt. "ohne auch nur zu ahnen, dass ich der wahre Verräter war").<sup>907</sup> Er ist kein einfacher Überläufer wie, zumindest aus seiner Sicht, Malinche und andersherum Guerrero, sondern befindet sich als 'Doppelagent', als Spanier, der scheinbar mit den Spaniern, tatsächlich aber gegen sie und für die Maya kämpft, in einem Zwischenraum. Diese prekäre Zwischenposition wird besonders in Jerónimos Figurenrede deutlich, wenn er bei der Übersetzung von Cortés' Worten versucht, die Indianer zu warnen:

---

<sup>899</sup> Vgl. Dröscher: Malinche Aktualität, S. 25; Schütz: Indio und Konquistador, S. 14.

<sup>900</sup> Vgl. Schütz: Indio und Konquistador, S. 74.

<sup>901</sup> Ebd., S. 76. In diesem Sinne wirft ihm jedoch Arentsen vor, er vertrete ein Konzept von mexikanischer Identität, das Homogenisierung anstrebe und interne Differenzen auszublenden versuche (vgl. Arentsen: Híbridez y exclusión, S. 1–2).

<sup>902</sup> Schütz: Indio und Konquistador, S. 76.

<sup>903</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 42.

<sup>904</sup> So übersetzt Lisa Grüneisen (Fuentes: Die beiden Ufer, S. 73). Trotz der wesentlich passiveren und der genderstereotypen Konnotation scheint dies die passendste Übersetzung. "Jugarse" hat aber deutlich auch eine Konnotation von "aufs Spiel setzen", "riskieren".

<sup>905</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 42; Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 422.

<sup>906</sup> So auch Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 421: "Surely Fuentes has plucked Aguilar from the obscurity of Díaz's text because, as a translator, he traversed the border spaces between languages, cultures, and identities." Dies relativiert das Problem, dass Fuentes mit Jerónimo einen weißen Mann zum Protagonisten und Erzähler macht, obwohl gerade diese Geschichte z.B. aus der Perspektive Malinches, also einer als indigenen Frau in doppeltem Sinne Subalternen erzählt werden könnte (und oft wurde). Jerónimo kann dennoch als eine 'exzentrische' Figur angesehen werden, nicht nur, weil er sich auf die Seite der Maya schlägt, sondern vor allem auch, weil er als Dolmetscher eine sonst oft (etwa auch in der Chronik von Díaz) marginalisierte Figur verkörpert.

<sup>907</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 36.

–¡Miente! Viene a conquistar *nos*, defiéndanse, no le crean... (LDO 40; Hervorhebung von mir)

–Er lügt! Er kommt, um *uns* zu erobern, verteidigt *euch*, glaubt ihm nicht...

Wie der widersprüchliche Gebrauch der Pronomina "uns" und "euch", die jeweils auf die Maya verweisen, zeigt, wechselt Jerónimos Blickwinkel hier zwischen der Seite der Maya und der Seite der Spanier hin und her. Wenn er auch seine Gespaltenheit zwischen den Kulturen als Schwäche ansieht,<sup>908</sup> so ermöglicht ihm andererseits nur diese Zwischenposition ein (fiktives) Eingreifen in den Lauf der Geschichte. Die Konstruktion des ambivalenten Dolmetschers und Erzählers Jerónimo öffnet die Black Box des Übersetzungsvorganges und bringt dessen transformatives Potenzial zum Vorschein.

#### 4.5 Übersetzung als Utopie: Jerónimos Verschwinden im Text

So wie Jerónimo als Figur die Worte von Cortés "al revés" (LDO 19; dt. "umgekehrt") übersetzt, erzählt er auch als Erzähler die Ereignisse in umgekehrter Reihenfolge in den Kapiteln, die von 10 bis 1 nummeriert sind, und nennt diese Form "una cuenta al revés" (LDO 60; dt. "einen Countdown", wörtlich: "ein umgekehrtes Zählen"). Jerónimo legt damit nahe, sein intertextuelles Wieder-Schreiben der Chronik von Bernal Díaz als eine Art der Übersetzung zu betrachten (vgl. 4.1):<sup>909</sup> "Aguilar's narrative [...] is *about* translation, but it is also itself a translation of Díaz's *The Conquest of New Spain*, a translation that seeks literally to reverse and undo the earlier chronicle by rewriting it."<sup>910</sup> Jerónimo kehrt dabei nicht nur die chronologische Reihenfolge der Chronik um,<sup>911</sup> sondern verkehrt auch seine Kollaboration durch umgekehrte Übersetzungen zu Widerstand. Übersetzen als Umkehren wird auf *histoire*- wie *discours*-Ebene zum Instrument des Widerstands.<sup>912</sup> Den Widerstand, den der Dolmetscher Jerónimo mit seinen Falschübersetzungen gegen die Eroberer leistet, führt er als Erzähler mit seiner widerständigen Übersetzung der Geschichtsschreibung fort.

Es bleibt aber nicht bei diesem Widerstand, der die Grenzen der Geschichte, wie sie Bernal Díaz in seiner Chronik erzählt, noch nicht sprengt. Die rückwärtige Struktur der Erzählung gleicht vielmehr auch einem Zurückspulen, einem Rückgängigmachen der historischen Ereignisse, auf das ein neuer Anfang folgt: Im Abschnitt 0 wird eine alternative Geschichte erzählt – die

---

<sup>908</sup> Vgl. das obige Zitat aus LDO 31.

<sup>909</sup> Vgl. Jay: *Translation, Invention, Resistance*, S. 416–417. Jay weist erstaunlicherweise auch auf die Parallele dieser zwei Stellen hin, obwohl die wörtliche Entsprechung des "al revés" in der englischen Übersetzung, mit der er arbeitet, nicht erkennbar ist.

<sup>910</sup> Ebd., S. 408. De Toro nennt die Erzählung in diesem Sinne einen "Translationsakt" (de Toro: *Fuentes naranjo*, S. 80).

<sup>911</sup> Die Umkehrung wird auch in einzelnen Formulierungen sichtbar: "Luego vino la derrota que ya conté." (LDO 32; dt. "Dann kam die Niederlage, die ich schon erzählt habe.")

<sup>912</sup> Auch Logie spricht in diesem Sinne von Übersetzung als "herramienta de resistencia" (Logie: *Escena de traducción*, S. 43; dt. "Werkzeug des Widerstands"). Lüsebrink spricht vom "Widerstandspotential" (Lüsebrink: *Herausforderung der außereuropäischen Literaturen*, S. 579) der interkulturellen und sprachlichen Kenntnisse der Sprachmittler.

Eroberung Spaniens durch die Maya und Azteken.<sup>913</sup> Jerónimo enthüllt, dass er und Gonzalo Guerrero diese Gegeneroberung während ihrer acht Jahre bei den Maya geplant hätten. Sie hatten sich leicht in deren Leben eingefügt, "porque la dulzura y dignidad de esta gente nos conquistó" (LDO 50; dt. "weil die Warmherzigkeit und Würde dieser Menschen uns eroberte"). Durch die Wortwahl "uns eroberte" nimmt der Erzählerdiskurs die Gegeneroberung vorweg. Die nötigen Schiffe wurden in der Bucht gebaut, in der die Indianer mit Gonzalo Guerrero als Anführer ein Jahr zuvor die Spanier unter Francisco Hernández de Córdoba geschlagen hatten. Diese *Contraconquista*<sup>914</sup> übersetzt die Conquista örtlich von Amerika nach Spanien und stellt sich auch auf Textebene als Übersetzung dar, wie der Vergleich der Anfänge beider Kapitel zeigt.<sup>915</sup> Die Erzählung beginnt in Abschnitt 10 so:

Yo vi todo esto. La caída de la gran ciudad azteca, en medio del rumor de atabales, el choque del acero contra el pedernal y el fuego de los cañones castellanos. Vi el agua quemada de la laguna sobre la cual se asentó esta Gran Tenochtitlan, dos veces más grande que Córdoba. Cayeron los templos, las insignias, los trofeos. Cayeron los mismísimos dioses. Y al día siguiente de la derrota, con las piedras de los templos indios, comenzamos a edificar las iglesias cristianas. (LDO 11)

Ich sah all dies. Den Fall der großen aztekischen Stadt, inmitten des Grollens der Trommeln, das Schlagen von Stahl gegen Feuerstein und das Feuer der Kanonen der Spanier. Ich sah das verbrannte Wasser der Lagune, über der sich dieses Große Tenochtitlán erhob, zweimal so groß wie Córdoba.

Es fielen die Tempel, die Insignien, die Trophäen. Es fielen die Götter selbst. Und am Tag nach der Niederlage begannen wir, aus den Steinen der indianischen Tempel die christlichen Kirchen zu errichten.

Die Übersetzung dieser Eroberungsszene von Amerika nach Spanien mit umgekehrten Machtverhältnissen lautet im Abschnitt 0 so:

Yo vi todo esto. La caída de la gran ciudad andaluza, en medio del rumor de atabales, el choque del acero contra el pedernal y el fuego de los lanzallamas mayas. Vi el agua quemada del Guadalquivir y el incendio de la Torre del Oro. (LDO 55)

Cayeron los templos, de Cádiz a Sevilla; las insignias, las torres, los trofeos. Y al día siguiente de la derrota, con las piedras de la Giralda, comenzamos a edificar el templo de las cuatro religiones, inscrito con el verbo de Cristo, Mahoma, Abraham y Quetzalcóatl [...].

Ich sah all dies. Den Fall der großen andalusischen Stadt, inmitten des Grollens der Trommeln, das Schlagen von Stahl gegen Feuerstein und das Feuer der Flammenwerfer der Maya. Ich sah das verbrannte Wasser des Guadalquivir und den Brand des Torre del Oro.

Es fielen die Tempel, von Cádiz bis Sevilla; die Insignien, die Türme, die Trophäen. Und am Tag nach der Niederlage begannen wir, aus den Steinen der Giralda den Tempel der vier Religionen zu errichten, eingemeißelt das Wort Christi, Mohammeds, Abrahams und Quetzalcóatl [...].

---

<sup>913</sup> Im postkolonialen Interesse wird der binäre Gegensatz 'Spanier' vs. 'Indianer' hier ausgespielt, indem Maya und Azteken stellvertretend für die diversen Gruppen jenes Gebiets, zu denen etwa auch Tlaxcalteken und Cholulteken gehören, stehen.

<sup>914</sup> So nennt José Lezama Lima in *La expresión americana* den hispanoamerikanischen *neobarroco* als kulturelle Emanzipation einer synkretistischen Kunst (vgl. Göring: Leere und Erfindung, S. 204). In "Las dos orillas" führt Fuentes diese Metapher buchstäblich vor.

<sup>915</sup> Auch Jay zitiert und vergleicht diese beiden Passagen (vgl. Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 420). Logie und Strümper-Krobb weisen auf die Parallelen in den Passagen hin (vgl. Logie: Escena de traducción, S. 38; Strümper-Krobb: Zwischen den Welten, S. 110).



Die geographische Übersetzung wird in der linguistischen Übersetzung vorgeführt: Der Kapitelanfang 0 wiederholt den Kapitelanfang 10, tauscht dabei aber Ortsangaben und Akteure aus. Dadurch wird die Bedeutung des Originals ins Gegenteil verkehrt und die Geschichte umkehrt. Dies kann im Anschluss an neuere Übersetzungstheorien, die Übersetzen als produktive, kreative Aktivität ansehen, mit Logie als "translatorische Logik" bezeichnet werden: Jerónimo wiederholt interpretierend und führt folglich Varianten ein.<sup>916</sup> So wie eine Übersetzung einen Originaltext für neue Interpretationen öffnet, öffnet Jerónimo mit seiner Übersetzung die Geschichte für neue Interpretationen und weist auf "un perpetuo reinicio de historias perpetuamente inacabadas" (LDO 61; dt. "ein ständiges Wiederbeginnen von ständig unabgeschlossenen Geschichten") hin.<sup>917</sup> Hier wird ein postmodernes und postkoloniales Konzept von Übersetzung vertreten, das die unumgänglichen Verschiebungen und Paradoxien eines jeden Übersetzungsaktes betont, diesen aber gleichzeitig als Möglichkeit zur produktiven Handlung mit politischem Machtpotenzial sieht.<sup>918</sup> Die Erzählung verdeutlicht einerseits, dass Übersetzung ein wesentliches Instrument der Eroberung war, gleichzeitig zeigt sie aber auch die Wiederaneignung der Übersetzung als Widerstandsstrategie, wie sie durch postkoloniale Theoretiker erfolgt ist.<sup>919</sup> Die Erzählung wird durch Jerónimos widerständige Übersetzungen auf den verschiedenen Ebenen zu einem postkolonialen *writing back*.<sup>920</sup>

Dieses manifestiert sich in der Erzählhandlung als *striking back*, indem die Eroberung umgekehrt wird, die Peripherie das Zentrum erobert und es nachhaltig verändert. Es wird, wie oben zitiert, ein Tempel der vier Religionen errichtet. Alte Juden, alte Muslime und alte Maya umarmen alte und neue Christen und begründen eine "mestizaje" (LDO 56), die sich in ganz Europa ausbreitet. Die Verbannungsdekrete gegen Juden und Mauren werden aufgehoben, diese kehren zurück, und die Straßen füllen sich mit vielstimmiger Musik, kurz die Eroberung schafft eine kulturelle Mischung, die die rassische und religiöse Reinheitsideologie der katholischen Könige auflöst.<sup>921</sup>

Cuanto contribuímos a la conquista india de España sentimos de inmediato que un universo a la vez nuevo y recuperado, permeable, complejo, fecundo, nació del contacto entre las culturas, frustrando el fatal designio purificador de los Reyes Católicos. (LDO 56)

Alle, die wir zur indianischen Eroberung Spaniens beitrugen, spürten unmittelbar, wie ein gleichzeitig neues und zurückgewonnenes, durchlässiges, vielfältiges, fruchtbares Universum aus dem

<sup>916</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 38: "Vista en estos términos, la reescritura de Jerónimo obedece a una lógica translaticia: repite interpretando y, por lo tanto, introduce variantes."

<sup>917</sup> Vgl. auch Logie: Escena de traducción, S. 37; de Toro: Fuentes naranjo, S. 89.

<sup>918</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 38–39; Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 413; 421.

<sup>919</sup> Vgl. Niranjana: Siting translation, S. 6. Vgl. auch Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 408; 413.

<sup>920</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 38; Lüsebrink: Herausforderung der außereuropäischen Literaturen, S. 578; Strümper-Krobb: Zwischen den Welten, S. 110. Geprägt wurde das Konzept des *writing back* in Ashcroft/Griffiths/Tiffin: Empire Writes Back.

<sup>921</sup> Vgl. auch Logie: Escena de traducción, S. 38; Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 420; de Toro: Fuentes naranjo, S. 86–87.

Kontakt der Kulturen entstand, das das fatale, auf Reinheit ausgerichtete Vorhaben der Katholischen Könige zunichte machte.

Dieser utopische Weltentwurf steht dafür, dass Geschichte durch Übersetzen, also neues Erzählen, in radikal neuem Licht erscheinen kann.

Der Perspektivenwechsel, den diese Gegeneroberung vorführt, zeigt ein hybridisiertes Spanien, das die Einflüsse all der Kulturen, mit denen es in Kontakt stand, aufgenommen hat. Dies wird besonders deutlich an Jerónimos Reflexion über die spanische Sprache:

La lengua española ya había aprendido, antes, a hablar en fenicio, griego, latín, árabe y hebreo; estaba lista para recibir, ahora, los aportes mayas y aztecas, enriquecerse con ellos, enriquecerlos, darles flexibilidad, imaginación, comunicabilidad y escritura, convirtiéndolas a todas en lenguas vivas, no lenguas de los imperios, sino de los hombres y sus encuentros, contagios, sueños, y pesadillas también. (LDO 58)

Die spanische Sprache hatte schon vorher gelernt, Phönizisch, Griechisch, Latein, Arabisch und Hebräisch zu sprechen; sie war bereit, jetzt die Beiträge der Maya und Azteken zu empfangen, sich durch sie zu bereichern, sie zu bereichern, ihnen Beweglichkeit, Vorstellungskraft, Mitteilbarkeit und die Schrift zu geben und sie alle in lebende Sprachen zu verwandeln, nicht Sprachen der Imperien, sondern der Menschen und ihrer Begegnungen, Berührungen, Träume und auch Albträume.<sup>922</sup>

In allegorischer Lesart zeigt die fiktive Gegeneroberung, dass die Kolonisierung, wie die postkoloniale Theorie aufgezeigt hat, keineswegs ein einseitiger, sondern ein gegenseitiger Prozess ist und zu einer reziproken Hybridisierung führt – ebenso wie jede Übersetzung das Original um eine weitere Bedeutungsschicht bereichert. Die Uminterpretation löst die Geschichte zudem aus einer Teleologie heraus und macht deutlich, dass Umkehrungen sehr wohl stattfinden können.<sup>923</sup> Eine solche ließe sich in der heutigen Zeit vielleicht graduell in einer kulturellen und sprachlichen 'Gegeneroberung' Spaniens sowie, ausgeweitet, der USA, durch Migration sowie kulturelle Exporte aus Lateinamerika sehen.<sup>924</sup> Das postkoloniale *writing* (und *striking*) *back* Jerónimos steht für die vielfachen und auf allen Seiten stattfindenden Hybridisierungen in Folge der Kolonialisierung.

Dieser utopische Weltentwurf wird jedoch von pessimistischeren Strömungen unterlaufen, und so entsteht statt einer platten Umkehrung ein differenzierteres Bild, das einer Glorifizierung durch die Sieger entgegenwirkt. Deutlich unterläuft Jerónimo schon am Anfang der Erzählung das historische Bild der Conquista als heldenhafter Sieg:

No nos engañemos; nadie salió ileso de estas empresas de descubrimiento y conquista, ni los vencidos, que vieron la destrucción de su mundo, ni los vencedores, que jamás alcanzaron la satisfacción total de sus ambiciones, antes sufrieron injusticias y desencantos sin fin. Ambos debieron construir un nuevo mundo a partir de la derrota compartida. (LDO 12-13)

---

<sup>922</sup> Ein solches Verständnis von Sprache als immer schon hybridisiert ist, wie Gentzler mit Bezugnahme auf Borges feststellt, typisch für Lateinamerika: "Borges's perspective on the Spanish language is indicative of one held by writers in Latin America, in which the Spanish is always infused with multiple languages and dialects, preserving archaic and Arabic traces, adding new and native American terms, and combining with English and Portuguese to form new hybridized terms." (Gentzler: Translation and Identity, S. 117)

<sup>923</sup> Vgl. Logie: Escena de traducción, S. 37.

<sup>924</sup> Vgl. de Toro: Fuentes naranjo, S. 92–93, der diesen Gedanken in Hinblick auf die Sprache anregt.

Machen wir uns nichts vor; niemand ging unversehrt aus diesen Entdeckungs- und Eroberungszügen hervor, weder die Besiegten, die die Zerstörung ihrer Welt sahen, noch die Sieger, die nie die volle Erfüllung ihres Machtstrebens erreichten, vorher erlitten sie endlose Ungerechtigkeiten und Enttäuschungen. Beide mussten nach der gemeinsamen Niederlage eine neue Welt aufbauen.

Wenn die Utopie der *Contraconquista* auf eine gegenseitige Bereicherung hinweist, die einer Eroberung irgendwann als positive Kehrseite abgerungen werden kann, so will Jerónimo damit nicht die Zerstörung vergessen machen, die jede Eroberung bedeutet. Auch die so viel positiver gezeichnete imaginierte *Contraconquista* Spaniens ist letztlich genauso von Mechanismen der Gewalt und Unterdrückung geprägt: "No creáis, sin embargo, que el descubrimiento de España por los indios mayas fue un idilo." (LDO 56; dt. "Glaubt jedoch nicht, dass die Entdeckung Spaniens durch die Maya-Indianer ein Idyll war.") Diese Parallelität der *Conquista* und *Contraconquista* wird durch viele textuelle Parallelen noch hervorgehoben.<sup>925</sup> Neben dem oben zitierten Kapitelanfang geschieht dies deutlich auch, wenn Jerónimo die Unterdrückungsmechanismen beider Eroberungen mit fast den gleichen Worten beschreibt: Die *Tlaxcalteken* "no querían cambiar el poder de México por la nueva opresión de los españoles" (LDO 33; dt. "wollten die Macht Mexikos nicht gegen die neue Unterdrückung durch die Spanier eintauschen"), die Spanier "se preguntaban si no habían cambiado, simplemente, la opresión de los Reyes Católicos por la de unos sanguinarios papas y caciques indios" (LDO 57; dt. "fragten sich, ob sie nicht einfach die Unterdrückung durch die Katholischen Könige gegen die durch einige blutrünstige indianische Priester und Kaziken eingetauscht hatten"). Die Ambivalenzen werden in einer weiteren Umkehrung der Geschichte und der Verratsstruktur noch fortgeführt. So spekuliert Jerónimo, Cortés habe Gonzalo Guerrero bei der oben angeführten Begegnung, bei der Jerónimo Cortés' Aufmerksamkeit mit der Orange auf sich ziehen wollte, durchaus ebenfalls als spanischen Soldaten erkannt, aber absichtlich bei den Maya gelassen. Cortés habe die Gegeneroberung unter der Anführung von Gonzalo Guerrero somit absichtlich ermöglicht, da er die Demütigungen durch die spanische Krone, die ihm später widerfahren sollten, vorausahnte und auf diese Weise seine Rache vorbereiten konnte (vgl. LDO 58–59).<sup>926</sup> Die Übersetzungen und Umdeutungen, die das jeweilige Narrativ der Sieger destabilisieren, heben die Parallelität der Gewaltmechanismen aller Eroberungszüge hervor und zeigen, dass auch das positive Gegenbild der *Contraconquista* Spaniens einer ideologischen Überformung unterliegt.

Dennoch will Fuentes hier nicht in einem allgemeinen Relativismus die *Conquista* verharmlosen, sondern betont den historischen Verlust der indigenen Völker Mexikos, indem er Jerónimos Sorge um den Ausgang der *Contraconquista* durch eine weitere Figur der Übersetzung verdeutlicht: die Überblendung von Guatemuz, dem letzten Aztekenherrscher, mit Gonzalo

---

<sup>925</sup> Vgl. Logie: *Escena de traducción*, S. 38.

<sup>926</sup> De Toro weist auf diese nochmalige Umkehrung hin, ohne sie aber weiter zu interpretieren (vgl. de Toro: *Fuentes naranjo*, S. 88).

Guerrero, der sich als Herrscher im Alcázar von Sevilla eingerichtet hat. Zunächst träumt Guerrero von Guatemuz (vgl. LDO 60), so wie Jerónimo dessen Bild am Anfang der Erzählung nicht vergessen konnte (vgl. LDO 17), dann sind Guerreros Augenlider, wie die von Guatemuz, golden und silbern (vgl. LDO 60), und schließlich fallen beide Figuren in der Wiederholung der wörtlich gleichen, lediglich im Tempus veränderten Beschreibung ihres Weinens zusammen. In Bezug auf Guatemuz heißt es:

[E]n vez de lágrimas, por una mejilla le rodó el oro y por la otra la plata, surcándolas como cuchilladas y dejando para siempre en ellas una herida que, ojalá, la muerte haya cicatrizado. (LDO 18)

Statt Tränen rollten ihm über eine Wange Gold und über die andere Silber, zerschnitten sie wie Messerschnitte und hinterließen auf ihnen für immer eine Wunde, die, hoffentlich, der Tod geheilt haben möge.

In Bezug auf Guerrero heißt es:

[E]n vez de lágrimas, por una mejilla le rueda el oro y por la otra la plata, surcándolas como cuchilladas y dejando para siempre en ellas una herida que, ojalá, la muerte cicatrice un día. (LDO 60)

Statt Tränen rollen ihm über eine Wange Gold und über die andere Silber, zerschnitten sie wie Messerschnitte und hinterlassen auf ihnen für immer eine Wunde, die, hoffentlich, der Tod eines Tages heilen möge.

In dieser Identifizierung von Guerrero mit Guatemuz findet sich Paz' These wieder, die mexikanische Verehrung von Guatemuz beruhe, analog zur Verehrung von Christus, auf einer Identifizierung mit dem Schicksal des jungen, von Cortés gefolterten und ermordeten Aztekenkaisers.<sup>927</sup> Allerdings destabilisiert Fuentes durch die Imagination der Gegeneroberung und die Tatsache, dass Guerrero ursprünglich Spanier ist, auch hier wieder das Verhältnis zwischen Siegern und Besiegten und bricht die von Paz beschriebene koloniale Identitätsbildung auf. Gleichzeitig wird im Bild des weinenden Guatemuz/Guerrero die historische Niederlage und Zerstörung der Azteken betont.

Die körperliche Gewalt der Eroberungen setzt sich in diskursiver Gewalt fort, und so werden auch die diskursiven Rechtfertigungsstrategien der Sieger in Jerónimos Erzählung der *Contraconquista* entlarvt, indem er diese von der *Conquista* in die *Contraconquista* übersetzt und weiter ironisiert. Wenn er die Eroberung Mexikos, kolonialistische Stimmen nachäffend, als "[l]impia operación de conquista, justificada por el tesoro que un esforzado capitán al servicio de la Corona envía a Su Majestad, el rey Carlos" (LDO 15; dt. "saubere Eroberungsaktion, gerechtfertigt durch den Schatz, den ein tapferer Hauptmann im Dienste der Krone Seiner Majestät, dem König Karl, schickt") bezeichnet, so verharmlost er auch die Gewalt der *Contraconquista* zu "algunos crímenes" (LDO 55; dt. "einigen Verbrechen") und rechtfertigt sie mit haarsträubenden Begründungen: "y si algunos conventos y sus inquilinas fueron violados, el resultado, al cabo, fue un mestizaje acrecentado" (LDO 56; dt. "und wenn einige Klöster und deren Bewohnerinnen geschändet wurden, so war das Ergebnis, unter dem Strich, eine zunehmende Mestizisierung").

---

<sup>927</sup> Vgl. Paz: *Söhne der Malinche*, S. 86–87.

Oder:

Lo cierto, empero, es que los españoles sacrificados por los mayas [...] tuvieron la distinción de morir ingresando a un rito cósmico y no, como pudo sucederles, por una de esas riñas callejeras tan habituales en España. O, para decirlo con símil más gastronómico, por una indigestión de cocido. (LDO 57)

Fest steht dagegen, dass die Spanier, die von den Maya geopfert wurden, [...] die Auszeichnung hatten, beim Sterben in ein kosmisches Ritual einzugehen, und nicht, wie es ihnen auch passieren konnte, durch eine dieser Zankereien auf der Straße, wie sie in Spanien so üblich sind. Oder, um es mit einem gastronomischeren Vergleich zu sagen, an einer Magenverstimmung durch einen Eintopf.

Hier zeigt sich außerdem der kulturelle Egozentrismus, mit dem sich die Eroberer über die Eroberten erheben: Eine Eroberung erweist sich als zwangsläufig auch kulturell hegemonial.<sup>928</sup> Jerónimos – oder Fuentes' – *writing back* ist keine naive Umkehrung, sondern eine von Ironie durchzogene Dekonstruktion kolonialer Machtverhältnisse und der diese stabilisierenden Diskurse. Schütz weist darauf hin, dass gerade die Ironisierung eine Strategie der *nueva novela histórica* ist, mit dem Widerspruch zwischen dem eigenen Anspruch einer *reescritura* und der postmodernen Infragestellung jeglicher historischer Darstellung umzugehen.<sup>929</sup> In diesem Sinne dient die Ironie in "Las dos orillas", die immer wieder den Diskurs des Erzählers Jerónimo unterminiert, nicht allein einer postmodernen Relativierung, sondern auch der Aktivierung eines Übersetzungsaktes in der Lektüre.

Jerónimo nutzt hier die grundsätzlich diskursive Natur von Geschichte als Geschichtsschreibung, auf die er in poststrukturalistischer Manier hinweist:

Me pregunto si un evento que no es narrado, ocurre en realidad. Pues lo que no se inventa, sólo se consigna. Algo más: una catástrofe (y toda guerra lo es) sólo es disputada si es narrada. La narración la sobrepasa. La narración disputa el orden de las cosas. El silencio lo confirma. (LDO 60)

Ich frage mich, ob ein Ereignis, das nicht erzählt wird, tatsächlich geschieht. Denn das, was nicht erfunden wird, wird nur behauptet. Mehr noch: eine Katastrophe (und das ist jeder Krieg) wird nur bestritten, wenn sie erzählt wird. Die Erzählung übersteigt sie. Die Erzählung bestreitet die Ordnung der Dinge. Das Schweigen bestätigt sie.

Geschichte wird erst durch die Erzählung von ihr geschaffen; eine Geschichte, die nicht erzählt wird, existiert nicht.<sup>930</sup> Auch hier ist jedoch kein Relativismus angestrebt, der alles in Diskurs auflösen und die gewaltsame Natur der Conquista verleugnen wollte. Fuentes' Erzählung legt nicht nahe, dass es "keine andere Wirklichkeit als die sprachliche, die textuelle"<sup>931</sup> gibt, wie Strümper-Krobb meint und damit meines Erachtens zu weit geht, denn Jerónimo betont ja

---

<sup>928</sup> Vgl. de Toro: Fuentes naranjo, S. 87, der allerdings nicht auf die Ironie dieser Passage eingeht. Jay hingegen weist nebenbei auf die die Gegeneroberung durchziehende Ironie hin, interpretiert sie aber nicht weiter (vgl. Jay: Translation, Invention, Resistance, S. 421).

<sup>929</sup> Vgl. Schütz: Indio und Konquistador, S. 21.

<sup>930</sup> Vgl. de Toro: Fuentes naranjo, S. 82.

<sup>931</sup> Strümper-Krobb: Zwischen den Welten, S. 107.

gleichzeitig, dass jeder Krieg eine Katastrophe sei.<sup>932</sup> Der Text setzt sehr wohl "die Macht der Sprache als zentrales Thema"<sup>933</sup>, aber dahingehend, dass einerseits aufgezeigt wird, dass die Geschichte von denjenigen, die diese Macht besitzen, geschrieben wird, und andererseits, dass sie nur durch Erzählen, durch Dialog, durch Übersetzen "bestritten" und "überstiegen", also überwunden und für die Gegenwart sinnhaftig gemacht werden kann. Daher insistiert er auf der Macht der Wörter. Diese leitet Jerónimo auch aus dem Glauben der Maya an die Macht der Wörter her, welcher in ihrem Schöpfungsmythos, in dem die Welt von den Göttern durch Benennen geschaffen wird, und in Ritualen, in denen die Menschen diesen Schöpfungsakt durch Erzählen immer wieder wiederholen und erneuern, zum Ausdruck kommt (vgl. LDO 53–54).<sup>934</sup> Dieses präkolumbische Konzept einer magischen, mit Schaffenskraft ausgestatteten Sprache überträgt, übersetzt Jerónimo in eine Metapher für die grundlegende Performativität der Geschichtsschreibung, die das Reale erst schafft, indem sie es als real bezeichnet,<sup>935</sup> und für die Macht des Erzählens oder Übersetzens, die von Herrschaft geprägten Diskurse der Historiographie zu dekonstruieren.<sup>936</sup> So ist auch Jerónimos Schlussfolgerung zu verstehen: "En cambio, mi única certeza, ya lo véis, es que la lengua y las palabras triunfaron en las dos orillas." (LDO 60; dt. "Hingegen ist meine einzige Sicherheit, wie Ihr seht, dass die Sprache und die Worte an den beiden Ufern triumphiert haben.")

Dass am Ende die Eroberungen und die von ihnen gebrachten Zerstörungen und Befruchtungen von der Sprache überlebt werden, wird in der Erzählung suggeriert, wenn Jerónimo, der tote Dolmetscher und Erzähler, sich geradezu körperlich in ein Wort verwandelt. Um die Gegeneroberung begleiten zu können, "me convertí en estrella" (LDO 59; dt. "verwandelte ich mich in einen Stern"), welcher dann mit dem Wort, "la palabra", identifiziert wird, denn dieses sei "quizás la verdadera estrella que cruza el mar y hermana a las dos orillas" (LDO 61; dt. "vielleicht der wahre Stern, der das Meer überquert und die beiden Ufer verbindet"). Das Licht und die Flüchtigkeit von diesem "estrella verbal" (LDO 61; dt. "Wortstern"), auf dem Jerónimo reitet, verwechseln die Spanier mit der eines schrecklichen Vogels – in dessen Beschreibung die gefiederte Schlange Quetzalcoatl anklingt –, der Spanien verwüstet und wie die spanischen Pferde in Mexiko unbesiegbar ist. Aber "esta bestia, sin embargo, era sólo una palabra" (LDO 61; dt. "dieses Ungeheuer, indes, war nur ein Wort"), das sich zu einer Frage entfaltet: "¿Cuánto faltará

<sup>932</sup> In diesem Sinne weist Schülting im Anschluss an Stephen Greenblatt auf den "Unterschied zwischen Repräsentation und Wirklichkeit" hin, der "in diesem Fall nicht zuletzt die Differenz zwischen Reisebericht und Völkermord bedeutet" (Schülting: *Wilde Frauen, fremde Welten*, S. 15).

<sup>933</sup> Strümper-Krobb: *Zwischen den Welten*, S. 107.

<sup>934</sup> Vgl. die Darstellung des Schöpfungsmythos im *Popol Vuh* (Tedlock (Hg.): *Popol Vuh*, insb. 70-75). Vgl. auch Todorovs Rekurs auf das *Popol Vuh* als das "Heilige Buch, das im Wort den Ursprung der Welt sieht" (Todorov: *Eroberung Amerikas*, S. 95).

<sup>935</sup> Vgl. Jaeger: *Historiographisch-literarische Inferenzen*, S. 68, der hier Michel de Certeaus Konzept der Historiographie expliziert.

<sup>936</sup> Vgl. Jay: *Translation, Invention, Resistance*, S. 419; Logie: *Escena de traducción*, S. 41–42.

para que llegue el presente?" (LDO 61; dt. "Wie lange dauert es noch, bis die Gegenwart eintrifft?") Auf diese Frage hin fallen im letzten Absatz Figur und Text, Erzählung und Mythos,<sup>937</sup>

Spanien und Mexiko, Anfang und Ende der Erzählung zusammen:

Gemela de Dios, gemela del hombre: sobre la laguna de México, cabe el río de Sevilla, se abren al mismo tiempo los párpados del Sol y los de la Luna. Nuestros rostros están rayados por el fuego, pero al mismo tiempo nuestras lenguas están surcadas por la memoria y el deseo. Las palabras viven en las dos orillas. Y no cicatrizan. (LDO 61)

Zwilling von Gott, Zwilling des Menschen: Über die Lagune von Mexiko schiebt sich der Fluss von Sevilla, öffnen sich zur gleichen Zeit die Lider der Sonne und die des Mondes. Unsere Gesichter sind vom Feuer gezeichnet, doch gleichzeitig sind unsere Zungen von Erinnerung und Begehren durchfurcht. Die Wörter leben an den beiden Ufern. Und sie vernarben nicht.

Dieser Zusammenfall ist aber keine Auflösung, sondern, wie eine Übersetzung, die dasselbe anders sagt, bedeutet er eine Öffnung, einen Bruch – und es bleibt eine Narbe: Die Geschichte bleibt offen und die Wunden der Eroberung heilen nicht; sie können nur mittels der Sprache verhandelt werden.<sup>938</sup> Der Dolmetscher Jerónimo steht für diese Öffnung und die Macht der Wörter, nicht nur, indem er als Figur mit und um sie kämpft, sondern auch, indem vorgeführt wird, wie seine Figur nur in einer ständigen Übersetzung zwischen *discours* und *histoire*, zwischen dem Text und der Vorstellung des Lesers von einer erzählten Welt, entsteht. "Jerónimo de Aguilar, natural de Écija, muerto de bubas al caer la Gran Tenochtitlan" (LDO 57; dt. "Jerónimo de Aguilar, geboren in Écija, gestorben an Syphilis beim Fall des Großen Tenochtitlan"), der sich am Anfang durch seine Erzählung aus dieser "consignación final" (LDO 14; dt. "letzten Niederschrift") im Text des Chronisten Bernal Díaz del Castillo befreit, geht am Ende als Wort in seinen eigenen Text ein. Dieser schreibt den Dolmetscher Jerónimo aber im letzten widersprüchlichen Bild nicht fest, sondern lässt ihn weiterleben. Die Macht der Sprache, das Erzählen und Übersetzen, eröffnet Handlungsmacht und Interpretationsräume.

---

<sup>937</sup> Sowohl die Verwandlung Jerónimos als auch dieser letzte Absatz enthalten deutliche Anklänge an die Schilderung mythischer Vorgänge im *Popol Vuh* (vgl. Tedlock (Hg.): *Popol Vuh*, S. 190–191).

<sup>938</sup> Auch im Bild der Narbe ist ein Anklang an Octavio Paz zu lesen, der am Ende seines Essays explizit von der "Wunde" der Trennung von der Mutter spricht, die die Verleugnung des Ursprungs und die Einsamkeit der Mexikaner bedeutet (vgl. Paz: *Söhne der Malinche*, S. 91). Fuentes dreht dieses Bild um, indem die Narbe gerade die Verbindung zur Vergangenheit und eine dialogische Auseinandersetzung mit ihr bedeutet.

### III Schlussbetrachtung

In den vier Lektüren wurde gezeigt, wie das Erzählen von Dolmetscherfiguren textuelle Figuren der Übersetzung hervorbringt, und gleichzeitig, wie die Dolmetscherfiguren genau aus solchen textuellen Figuren der Übersetzung entstehen. Dabei wurde eine Vermittlung von referentiell-kognitiven Ansätzen der narrativen Figurentheorie, die erzählte Figuren auf der Ebene der erzählten Welt verortet und ihre Interpretation durch den Leser von ähnlichen Kriterien geleitet sieht wie die alltägliche Deutung lebensweltlicher Personen,<sup>939</sup> und rhetorischen Ansätzen der Figurentheorie, die Figuren als reine Textualität verstehen,<sup>940</sup> angestrebt. Obwohl die erzählten Figuren und die textuellen Figuren eng zusammengehören und sich gegenseitig bedingen, sollen sie im Folgenden im Dienst einer zusammenführenden Rückschau auf die vier Lektüren nacheinander betrachtet werden. Zunächst werden also wiederkehrende Merkmale der Dolmetscher als erzählte Figuren beleuchtet, und im Anschluss wiederkehrende Textverfahren, die als Figuren der Übersetzung gelesen werden können. Abschließend wird reflektiert, inwiefern Übersetzung in den Texten als Denkfigur figuriert bzw. in der Lektüre als solche angelegt wurde, und welche Konzepte von Übersetzung hier zum Tragen kommen.

#### 1 Erzählte Figuren: Die Dolmetscher

##### Unsichtbare Übersetzungsmaschinen und widerständige Manipulatoren

Die vier Texte können anhand der Anlage der Dolmetscherfiguren und der in ihnen verhandelten Problematiken grob in zwei Paare eingeteilt werden, die mit den Topoi der unsichtbaren Übersetzungsmaschinen und der widerständigen Manipulatoren beschrieben werden können.

Auf der einen Seite stehen Ingeborg Bachmanns "Simultan" und Christeine Brooke-Roses *Between*, in denen zwei Konferenzdolmetscherinnen als unsichtbare Übersetzungsmaschinen gezeigt werden, deren Subjektivität im Übersetzungsprozess, der Vielsprachigkeit und dem Diskursgewebe aufgelöst wird und gleichzeitig entsteht. Hierzu gehört auch das Geschlechterstereotyp der Dolmetscherin als Frau, die eine 'typisch weibliche', nämlich passive, vermittelnde Arbeit ausführt. Indem die unsichtbare Dolmetscherin gleichzeitig für Kommunikation sorgt und von ihr ausgeschlossen ist, symbolisiert sie den paradoxen Ort der Frau als Teilhaberin der patriarchalen Kultur, innerhalb derer sie dennoch ausgegrenzt ist.<sup>941</sup> Für beide Dolmetscherinnen wird ihre Zwischenposition über weite Strecken der Texte als problematisch und als Ursache von

---

<sup>939</sup> Vgl. etwa Jannidis: Figur und Person.

<sup>940</sup> Vgl. etwa die in dieser Hinsicht radikale Position von Weinsheimer: Theory of Character.

<sup>941</sup> Vgl. Weigel: Der schielende Blick, S. 87.



Mangel und Begehren dargestellt. Sie sehnen sich nach Einfachheit, Eindeutigkeit und aufgehoben sein in einer Heimat und Muttersprache. In beiden Texten wird diese Sehnsucht auf einen männlichen Partner projiziert (die Urlaubsbekanntschaft Frankel in "Simultan", den briefeschreibenden Verehrer Bertrand in *Between*). Bei beiden erfüllt sich die Hoffnung im Verlauf der Erzählung nicht, wodurch solche essentialistischen Auffassungen von 'Heimat' und 'Muttersprache' sowie die Möglichkeit einer 'einfachen', 'transparenten' Verständigung hinterfragt werden.

Auf der anderen Seite stehen die in weitem Sinne postkolonialen Texten *L'étrange destin de Wangrin* von Amadou Hampaté Bâ und "Las dos orillas" von Carlos Fuentes, in denen die Dolmetscher als widerständige Manipulatoren in asymmetrischen Machtgefügen gezeigt werden. In beiden Texten reibt sich das Handeln der Dolmetscher an Fragen der Diskursherrschaft und Interpretationshoheit. Der *écrivain-interprète* (Dolmetscher und Sekretär) Wangrin im kolonialisierten Französisch-Westafrika nutzt seine Funktion als *gatekeeper* und seine Beherrschung der kulturellen Codes und Sprachen sowohl der einheimischen Gruppen als auch der französischen Kolonisatoren, um durch Manipulationen beider Seiten zu eigenem Vorteil zu gelangen und seine eigene Position im kolonialen Machtgefüge zu sichern. Fuentes deutet in "Las dos orillas" die (historisch belegte) Rolle von Jerónimo de Aguilar, dem Dolmetscher von Hernan Cortés bei der Eroberung Mexikos um: Statt die Spanier zu unterstützen, arbeitet er gegen sie durch falsche Übersetzungen und die Weitergabe geheimer Informationen. Als Figur und als Erzähler ist sein Mittel des Widerstands die Sprache. Die Conquista wird als Kampf um die Macht über die Sprache mittels der Sprache dargestellt. Mit der in der Erzählung zentralen Rivalität zwischen den Dolmetschern Jerónimo und Malinche rückt die Übersetzung als Austragungsort dieses Kampfes in den Vordergrund.

### **Entwicklungen, Ambivalenzen und Paradoxien**

Die Dolmetscherinnen in "Simultan" und *Between* machen beide eine Entwicklung durch. In "Simultan" katalysiert Nadjas von Ohnmacht, Sprachlosigkeit und Todesangst geprägte existenzielle Krise beim Ausflug auf die Klippen über Maratea ihre Entwicklung zu einer Akzeptanz ihrer Zwischensprachenposition, einer Anerkennung der gleichzeitigen Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Übersetzung, einer Bereitschaft zum Aushalten von Ambivalenzen in der Sinnproduktion. Nadjas erneutes Bemühen um Kommunikation trotz des Wissens um das ihr inhärente Scheitern wird am Ende der Erzählung in Kommunikationsakten deutlich, die von Brüchigkeit geprägt sind und noch einmal verdeutlichen, dass hier keine 'einfache' Lösung präsentiert wird. Am Ende des Romans *Between* geschieht auf einer Reise der Dolmetscherin an Orte ihrer Vergangenheit eine Entwicklung: Die am Zweiten Weltkrieg zerbrochene Welt, das zwischen Rollenerwartungen fragmentierte Selbst und die Instabilität von Bedeutung verlieren

ihren Schrecken. Die Dolmetscherin findet zu neuer Freiheit und Selbstbestimmtheit. Durch den Rekurs auf die begrenzte Handlungsmacht indischer Frauen in der Konfrontation mit der westlichen Forderung nach Geburtenkontrolle (und damit auf Machtstrukturen einer patriarchalen sowie westlich dominierten Gesellschaft) und auf die unhintergehbare Körperlichkeit der Dolmetscherin bindet das Ende des Romans das Spiel der Signifikanten an Realitäten und ermöglicht eine Art des (nicht-ideologischen) Umgangs mit diesen.

Die Dolmetscherfiguren in *L'étrange destin de Wangrin* und "Las dos orillas" zeigen ihre Ambivalenzen insbesondere in ihrer transkulturellen Situierung und der Positionierung zwischen Macht und Ohnmacht. Wangrins transkulturelle Zwischenposition ist ambivalent: Einerseits ermöglicht sie ihm den gesellschaftlichen Aufstieg, andererseits wird sie für seinen Niedergang verantwortlich gemacht. Außerdem gibt es einen Widerspruch zwischen Wangrins negativen Eigenschaften wie Gier und Eigennutz als Motive für seine Handlungen und dem epischen Impuls, ihn auf Heldenhöhe zu heben und als Kämpfer gegen Kolonisatoren und andere Machthaber zu stilisieren. Dadurch erweist sich die Übersetzung des Heldenmusters in einen kolonialen Rebell in der Verkörperung durch Wangrin als unmöglich und Wangrin erscheint letztlich eher wie ein Trickster. Wie Trickster und Schelm rebellierte Wangrin gegen die herrschenden Verhältnisse, muss aber letztlich scheitern: Er affirmiert das koloniale System, in dem er lebt und von dem er profitiert. Dennoch zeigen seine rebellischen Akte und Manipulationen immerhin die Möglichkeiten der Veränderung und inhärente Risse im herrschenden System auf. In "Las dos orillas" wird die ambivalente Zwischenposition des Dolmetschers Jerónimo in seinem prekären Schwanken zwischen der spanischen und der indigen-amerikanischen Kultur deutlich. Jerónimo ist gleichzeitig der hybridisierte Kolonisator, dessen Anpassung an die Maya und Rückanpassung an die Spanier jeweils unvollständig bleibt, als auch durch den Sieg der Spanier, den er nicht verhindern kann, der besiegte Kolonisierte. Die Ohnmacht Jerónimos gegenüber dem schicksalhaften Lauf der Geschichte illustriert die Position des Dolmetschers, der gleichzeitig aufgrund seiner exklusiven Sprachkenntnisse eine gewisse Machtposition innehat und als nicht eigentlicher Akteur ohnmächtig ist. Jerónimo scheitert zwar sowohl als Dolmetscher als auch als Erzähler (er kann das historische Ergebnis nicht umkehren, weder als Dolmetscher für Cortés noch in seiner fiktiven Gegenerzählung), aber er öffnet einen Zwischenraum, den Spielraum der Übersetzung. Eine weitere ambivalente Dolmetscherfigur ist Doña Marina, la Malinche, die in Fuentes' Erzählung als Nebenfigur auftritt. Malinche ist als Cortés Geliebte einerseits Objekt und kann andererseits diese Rolle im Bereich der Sprache umwerten und eigenes Begehren und Handlungsmacht entwickeln. Durch die ambivalente Darstellung Malinches werden sowohl der koloniale Entwurf einer kastrierenden Weiblichkeit als auch die spätere Stereotypisierung Malinches als "Hurenmutter" Mexikos offengelegt, aber nicht mitgetragen.

## 2 Figuren der Übersetzung als Textverfahren

### Intertextuelle Übersetzungen anderer Texte und Genremodelle

Eine intertextuelle Übersetzung anderer Texte und Genremodelle liegt den postkolonialen Texten von Bâ (*L'étrange destin de Wangrin*) und Fuentes ("Las dos orillas") zugrunde. Auch der Roman *Between* ist hochgradig intertextuell, jedoch auf andere Weise. Hier werden erstens Texte als Objekte der erzählten Welt (Etiketten, Schilder etc.) im Diskurs der Dolmetscherin zitiert, die sie wahrnimmt und weiterprozessiert, miteinander verknüpft und verändert. Zweitens werden literarische und wissenschaftliche Texte intertextuell eingebunden, zum einen in der direkten Figurenrede, also als Spiel in der erzählten Welt, zum anderen im Diskurs der Dolmetscherin; dieser verweist dadurch auf seine eigene Textualität und sprengt die Lesart als Gedankenzitat. Das Bewusstsein der Dolmetscherin sowie der Romantext erscheinen intertextuell in einem weiten Sinne, wie ihn Julia Kristeva geprägt hat.<sup>942</sup>

In *L'étrange destin de Wangrin* dient Intertextualität einem Anschreiben gegen die Diskurshegemonie des kolonialen bzw. in dessen Folge eurozentrischen Diskurses über Afrika. Der Roman ist zum einen der historische Lebensbericht eines Dolmetschers im kolonialisierten Französisch-Westafrika Anfang des 20. Jahrhunderts und die autoethnographische Darstellung damaliger westafrikanischer Gesellschaften. Zum anderen erfolgt eine Literarisierung durch die intertextuelle Einlagerung verschiedener Formen mündlicher Literatur dieser Region und insbesondere die Anpassung an die Formen des Epos und der Trickstererzählung, die besonders in der Anlage des Protagonisten Wangrin deutlich wird. Dem Roman liegt somit eine mehrfache Übersetzungsbewegung zugrunde: Erstens eine mediale von mündlichen Erzählformen in eine schriftliche, zweitens eine kulturelle von einem einheimischen auf ein europäisches Publikum sowie vom westafrikanischen (Erzähl-)Kontext in den französischen (Literatur-)Kontext und drittens eine interlinguale von afrikanischen Sprachen ins Französische. Übersetzung heißt hier nicht treue Kopie, sondern kreative Transposition und weist auf kulturelle und ideologische Machtkontexte hin.

Auch Fuentes schreibt in "Las dos orillas" gegen einen kolonialen Diskurs an. Als metahistoriographische Fiktion ist "Las dos orillas" eine postkoloniale Übersetzung der Geschichtsschreibung, die mit narrativen Figuren der Übersetzung operiert. Die Erzählung enthält zahlreiche intertextuelle Verweise auf die *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* von Bernal Díaz del Castillo. Sie stellt diese Chronik dabei explizit in Frage und gueriert sich selbst durch die Struktur der Rückwärtserzählung und die im letzten Kapitel erzählte imaginäre Gegeneroberung Spaniens als ihre Umkehrung. Der Erzähler Jerónimo bedient sich der Verfahren, die auch

---

<sup>942</sup> Vgl. Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. Frz. Kristeva: Le mot.

Díaz in seiner *Historia* anwendet, wertet diese aber um. Der Wahrheitsanspruch der Zeugenschaft wird in der Erzählerfigur eines Toten, der einen Rache- und Rechtfertigungsdiskurs führt und sich als Lügner und Betrüger bezeichnet, als fiktiv entlarvt. In der Spiegelung der Eitelkeit und Rechtfertigungsstrategien von Díaz durch Jerónimo (der sich von der Last der historischen Schuld befreien will), wird Geschichtsschreibung als ein von Eitelkeit, Eigeninteresse und dem jeweiligen ideologischen Standpunkt geprägtes Unternehmen gezeichnet.

### **Mehrsprachigkeit als Spur der Übersetzungstätigkeit von Autor und Figuren**

Die Mehrsprachigkeit der Welt ist zwar in allen Texten Thema, wird aber nicht immer als Mehrsprachigkeit im Erzähldiskurs wirksam. "Simultan" spielt im mehrsprachigen Gerede der Figuren mit diesem Verfahren, aber besonders hervor tritt es in *Between*. Der Roman *L'étrange destin de Wangrin* weist zumindest Spuren von Mehrsprachigkeit auf, während "Las dos orillas", sieht man von Eigennamen und einzelnen Begriffen ab, eine einsprachig spanische Textoberfläche aufweist.

Das mehrsprachige Textgeflecht von *Between* ist ein lustvolles Spiel mit der babylonischen Sprachverwirrung, das weniger als Frustration eines *reading for the plot* denn als Erzeugung von Lesevergnügen angesehen wurde. Formen der Mehrsprachigkeit lassen sich mit Bachtins Konzepten der Hybridisierung, der dialogisierten Wechselbeziehung und der reinen Dialoge von Sprachen genauer beschreiben. Das ständige Überschreiten von Sprachgrenzen lässt diese einerseits stärker hervortreten und schafft andererseits einen Zwischenraum der Überlagerungen. Unterschiedlichen Formen des sprachlichen Weltzugriffs werden in dieser Gegenüberstellung und Überblendung als nur je relative Standpunkte deutlich.

Der Text von *L'étrange destin de Wangrin* ist vorwiegend Standard-Französisch mit nur geringen Abweichungen. Dazu zählen einzelne eingespeiste Wörter aus lokalen westafrikanischen Sprachen (insb. Bambara und Ful) sowie dem Arabischen, einzelne Relexifizierungen zur Evozierung der lokalen Sprachen im Text sowie die Abbildung von *forofifon naspa* (*français tirailléur, petit-nègre*) als restringierter Code weniger Gebildeter (insb. der beiden Dolmetscher Racoutié und Romo). Bâs Roman wird damit auch auf sprachlicher Ebene eher als Versuch deutlich, Überlieferung und Lebensweise Westafrikas, insbesondere der Fulbe, einem französischen Leser nahezubringen, als deren Fremdheit auszustellen. Analog zu den zwei von Schleiermacher dargestellten Methoden des Übersetzens wäre zu sagen, dass der Autor sich hier eher dem Leser annähert als umgekehrt, er den Leser an sich heranführt. Die trotz der fremden Einsprengsel relativ glatte französische Sprachoberfläche sowie die vielen Erläuterungen sollen es tendenziell den Lesern ermöglichen, "sich in Kenner und Zeitgenossen des Verfassers [zu] verwandeln".<sup>943</sup>

---

<sup>943</sup> Schleiermacher: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens, S. 75.

## Interlinguale Übersetzungen und Fehlübersetzungen

Obwohl Dolmetscherfiguren die Protagonisten in allen vier Texten sind, werden, mit Ausnahme von *Between*, im Text selbst erstaunlich wenige interlinguale Übersetzungen vorgeführt. In "Simultan" beschränken sich die im Text präsentierten Übersetzungen auf die mehrsprachige Übersetzung des Verbs "machen" in Nadjas Erläuterung ihrer Dolmetschtechnik, ihren scheiternden Versuch, einen Bibelsatz aus dem Italienischen zu übersetzen, und, als intermediale Variante, die Übersetzung eines visuellen Radrenngeschehens in den verbalen Kommentar einer Fernsehübertragung. In allen drei Fällen wird auf unterschiedliche Art und Weise die Unmöglichkeit von Übersetzung vorgeführt.

In *Between* finden sich aufgrund der starken Mehrsprachigkeit des Romans zahlreiche Übersetzungen im engeren Sinne. Sie umfassen insbesondere die von Floskeln (wie Begrüßungen und Höflichkeitsformeln) und Aufschriften (wie Anleitungen oder Schilder) in mehrere Sprachen. Diese spiegeln die Mehrsprachigkeit der erzählten Welt und die Reisebewegung der Dolmetscherin sowie ihre Orientierungslosigkeit. Diese kleinen Texte sind so stark präsent, dass die Sprachlichkeit der erzählten Welt sowie die Materialität der Sprache in den Vordergrund treten. Außerdem werden diverse Formen von 'Fehlübersetzungen' entlang der Signifikantenkette, wie *false friends* und mehrsprachige Wortspiele, vorgeführt. Sie stellen die Sinnverschiebungen aus, die jeder Übersetzung und jedem sprachlichen Akt inhärent sind, ja dessen Funktionieren überhaupt erst ermöglichen, während sie gleichzeitig dessen Scheitern sichern.

Die in *L'étrange destin de Wangrin* enthaltenen Übersetzungen sind größtenteils dem autoethnographischen Charakter des Romans zuzurechnen. Sie betreffen einzelne Ausdrücke sowie eingespeiste Lieder, Sprüche oder Formeln, die in der lokalen Sprache sowie einer französischen Übersetzung präsentiert sind. Aufgrund der (fast) einsprachigen Oberfläche von "Las dos orillas" wird Übersetzung hier als Pseudoübersetzung präsentiert: Jerónimos Übersetzungen ins Maya werden auch auf Spanisch präsentiert. Dadurch wird Jerónimos 'Umkehrung' der Worte von Cortés plakativ darstellbar.

## Dialogische Übersetzungen zwischen Stimmen

In einem etwas weiteren Verständnis von Übersetzung wurden Verfahren wie die dialogische Auseinandersetzung zwischen Stimmen als Figuren der Übersetzung angesehen. Diese spielt insbesondere in den Texten "Simultan" und *Between* eine Rolle. "Simultan" zeichnet sich durch Polyphonie und Heteroglossie im Bachtinschen Sinne aus.<sup>944</sup> Die Stimmen der Figuren Nadja und Frankel sowie die unterschiedlichen von ihnen gesprochenen Sprachen werden dialogisch aufeinander bezogen und hybridisiert. Durch die Überlagerung, den schnellen Wechsel und die teilweise

---

<sup>944</sup> Vgl. insb. Bachtin: Wort im Roman.

Unentscheidbarkeit zwischen den Stimmen entstehen Distanz, Spannung und Dissonanz zwischen den Figurenperspektiven untereinander sowie diesen und der zwischen Sympathie und Ironie schwankenden Erzählerstimme. Dieses Hin- und Herschalten kann als Übersetzung zwischen den Figurenstimmen angesehen werden. Im Zwischenraum und den Grenzüberschreitungen dieser textuellen Figuren der Übersetzung entstehen Nadja und Frankel als personelle Figuren der Übersetzung.

Durch die ausgeprägte interne Fokalisierung nimmt die Figur der Dolmetscherin in *Between* als wahrnehmende Instanz sinnliche Eindrücke, Geschehen, Stimmen und Texte wahr und prozessiert sie in ihrem Diskurs weiter. Der Erzähldiskurs erscheint dabei tendenziell wie ein innerer Monolog der Dolmetscherin, wobei eine solche referentielle Lektüre von der Distanzierung und der Ausstellung der Textualität des Textes gestört wird. Das so dargestellte Bewusstsein der Dolmetscherin ist von fremden Stimmen, Texten und Sprachen durchzogen, die es als Textproduktionsmaschinerie miteinander verknüpft, zerschreibt, übersetzt. Diese Hybridisierung und Dialogisierung, die insbesondere über die Verfahren der freien direkten Rede und des unmarkierten intertextuellen Zitats zustande kommt, schafft einen polyphonen Echoraum.<sup>945</sup>

Eine ganz andere Art von Mehrstimmigkeit weist der Roman *L'étrange destin de Wangrin* auf. Der Text ist mehrstimmig insofern, als unterschiedliche Erzählerstimmen zusammenklingen, die sich über weite Strecken allerdings nicht dialogisch-agonal aneinander reiben, sondern im Zusammenklang einen gemeinsamen westafrikanischen kulturellen Hintergrund evozieren. Dies sind insbesondere die Stimme Wangrins, die des Erzählers Bâ und die von Griots, die häufig für die Einspeisung der mündlichen Formen zuständig sind und die westafrikanische Erzähltradition repräsentieren. Indem Wangrin auf unterschiedlichen Ebenen die Funktion eines Erzählers übernimmt und nicht immer in Einklang mit dem Erzähler Bâ spricht, kann seine schelmische Stimme trotzdem hörbar werden.

### **Wiederholungen mit Differenz als Übersetzung im weiteren Sinne**

Eine Figur der Übersetzung, die in drei der vier Texte vorkommt und jeweils eine zentrale Rolle einnimmt, ist die Wiederholung mit Differenz. Insbesondere im letzten Teil der Erzählung "Simultan" werden zur Darstellung von Nadjas Entwicklung zahlreiche differente und umwertende Wiederholungen von Handlungsmotiven und Wortfolgen eingesetzt, die als textuelle Figuren der Übersetzung gelesen werden können. Diese textuellen Figuren der Übersetzung bringen Nadja als Figur der Übersetzung hervor, indem sie sie auf Textebene im Zwischenraum der Übersetzung positionieren, den sie auf Handlungsebene für ihr Leben annimmt. Hier sind zu nennen: der Umschlag in Nadjas Gedanken von der Empfindung des Lebens als Bürde zur Auf-

---

<sup>945</sup> Vgl. das entsprechende Bild bei Barthes (Barthes: RB par RB, S. 78).

fassung des Lebens als Möglichkeit, der als interne Übersetzung präsentiert wird; das wiederholte Springen über den Abgrund auf den Felsen am Meer, das metaphorisch für Übersetzung steht, und das Nadjas Höhenangst aus der Klippenszene umwertet; schließlich die Übersetzung als Perspektivenwechsel zwischen dem ersten und dem zweiten Blick auf die Christusstatue, in der Nadjas Veränderung besonders deutlich wird.

Variierende Wiederholungen von sprachlichen Motiven prägen als Leitmotivtechnik die gesamte Struktur des Romans *Between*. Sie betreffen etwa Wiederholungen von Passagen mit Ortsbeschreibungen (etwa Hotelzimmer), die zum einen die zeitliche Ordnung der Erzählung destabilisieren. Zum anderen verunklaren sie die Verortung des Geschehens, indem kleine Veränderungen bei der Motivwiederholung einerseits unterschiedliche Orte markieren und andererseits ausstellen, dass sich die Orte der internationalen Konferenzwelt alle gleichen, womit sie die Orientierungslosigkeit der Dolmetscherin unterstreichen. Bei der Verpflanzung von Motiven in andere Kontexte (etwa "distant brain way up") sammeln sich an ihnen unterschiedliche Bedeutungen, überlagern sich und deplatzen den Sinn des 'Originals'. Außerdem wurde die durch Wiederholungen hervorgebrachte Analogisierung von zeitlich auseinanderliegenden Episoden untersucht. Dies geschah am Beispiel der unterschiedlichen Befragungen, denen die Dolmetscherin unterworfen wird, insbesondere durch einen Nazi-Offizier, einen britischen Armeeingehörigen und einen Priester, sowie durch weitere Vertreter der Autorität wie Zollbeamte. Hier wurde die durchaus vorhandene Referentialität des Textes deutlich, der seinen historischen Ankerpunkt im Zweiten Weltkrieg hat. Die variierenden Wiederholungen in *Between* erscheinen als Generierungsprinzip des Textes, der sich in diesen Übersetzungen selbst fortschreibt und deplatziert.

Die Erzählung "Las dos orillas" enthält zahlreiche Passagen, die vorhergehende fast wörtlich mit nur kleinen Änderungen wiederholen und jeweils als Übersetzungen angesehen werden können. Die kulturelle Übersetzung des schiffbrüchigen spanischen Soldaten Jerónimo in einen 'Sklaven' der Maya wird in einer textuellen Übersetzung vor Augen geführt, die zwei nur in Details abweichende Beschreibungen nebeneinanderstellt. Hier wird deutlich, dass die 'Identität' Jerónimos vor allem durch die jeweilige Perspektive, aus der er angeblickt wird, bestimmt ist. Insbesondere im letzten Kapitel "0", das eine imaginierte Gegeneroberung Spaniens durch die Maya und Azteken darstellt, kommen Übersetzungen als differente Wiederholungen zum Einsatz. Der Kapitelanfang von "0" übersetzt den von "10" in fast wörtlichen Wiederholungen, bei denen Akteure und Verortung ausgetauscht sind. Die Übersetzungen von der Conquista zur Contraconquista verdeutlichen außerdem, dass bei beiden ähnliche Gewaltmuster und Unterdrückungsmechanismen ablaufen. Die Übersetzung zeigt in den ähnlichen Rechtfertigungsstrategien der Contraconquista auch, dass körperliche und diskursive Gewalt miteinander einhergehen. Die Contraconquista ist somit kein plattes Gegenbild, sondern diese Übersetzung dekonstruiert sich selbst.

### 3 Denkfiguren der Übersetzung

Abschließend soll reflektiert werden, welche Denkfiguren der Übersetzung in den untersuchten Texten zum Einsatz kamen und welche Auffassungen von Übersetzung dabei vertreten werden. Es werden grob drei Bereiche ausgemacht, in denen Übersetzung als Denkfigur besonders produktiv scheint. Übersetzung steht erstens als Denkfigur für Verstehen und Interpretation, zweitens als Denkfigur für einen Modus von Subjektivität in transkulturellen und translingualen Settings, drittens als Denkfigur für die Grundaktivität von Kulturbegegnung. Die vertretenen Auffassungen von Übersetzung sehen Übersetzung als Möglichkeit von Widerstand und der Eröffnung von Handlungsmacht und, dies auf eine allgemeinere Ebene hebend, als dekonstruktive Bewegung.

#### Übersetzen als Verstehen und als Interpretation

Übersetzen wird in einigen der betrachteten Texte als Denkfigur für Verstehen eingesetzt. Dies schließt an hermeneutische Auffassungen von Übersetzen an, etwa bei Schleiermacher oder Steiner, die darlegen, dass letztlich jeder Kommunikations- und Verstehensakt ein Übersetzungsakt ist.<sup>946</sup> Diese Dimension der Übersetzung als Denkfigur wird insbesondere in der Erzählung "Simultan" deutlich. Die Darstellung des Dolmetschens in "Simultan" führt eine Spannung zwischen einem Begehren nach einer Stabilisierung von Sinn, die für Nadjas Methode des wörtlichen Dolmetschens grundlegend ist, und einer Bewegung des Gleitens von Bedeutung, die die Rhetorik des Textes nahelegt, vor. Das Dolmetschen, das auf den Konferenzen keine Kommunikation herbeiführen kann, und das in der zentralen Passage, in der es beschrieben wird, am Gleiten der Bedeutungen des Worts "machen" (SIM 18) sein eigenes Scheitern vorführt, wird somit zur Denkfigur für die den Text (zunächst) prägende Sprachskepsis. Unter Hinzuziehung von poetologischen Äußerungen Bachmanns, in denen Übersetzen im Sinne von sich ausdrücken und verstehen auf zwischenmenschliche Verständigung übertragen wird,<sup>947</sup> wurde ein weiter Begriff von Übersetzen für die Erzählung "Simultan" geltend gemacht: Er betrifft die Möglichkeit von Sprechen, die künstlerische Darstellbarkeit und die gesellschaftliche Verständigung und damit eine sprachtheoretische, eine ästhetische und eine politische Dimension. Bachmanns Verständnis von Übersetzung ist dabei geprägt von deren gleichzeitiger Notwendigkeit und Unmöglichkeit, die in der Erzählung im gleichzeitigen Bemühen und Verweigern, im Gelingen und Scheitern der Übersetzung als Verständigung zwischen den Figuren Nadja und Frankel vorgeführt wird.

Wenn Übersetzung Verstehen modelliert, liegt es nicht fern, dass sie auch für Interpretationsakte, wie etwa die Interpretation einer erzählten Figur in Anschlag gebracht werden kann.

---

<sup>946</sup> Vgl. Schleiermacher: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens, S. 67; Steiner: After Babel, S. 47–49.

<sup>947</sup> Vgl. Bachmann: Statt einem Klappentext, S. 17.



Steiner etwa fasst "[i]nterpretation"<sup>948</sup> als interpretieren und übersetzen und weist auf den jedem Lektüreakt inhärenten Übersetzungsakt hin.<sup>949</sup> In meinen Lektüren wurde ein besonderes Augenmerk auf die Widerständigkeit der Texte und der Darstellung der Dolmetscherfiguren gelegt und damit immer wieder gezeigt, wie die Texte auf ihre eigene Textualität und damit die vom Leser geforderte aktive Übersetzungsleistung verweisen. Diese Geste wurde insbesondere im Roman *Between* deutlich. Er ist als pluraler Text im Sinne Barthes' lesbar,<sup>950</sup> der den Leser in die Position des Übersetzers rückt, welcher durch die ausgestellte Textualität des Textes immer wieder auf seine eigene Lese- oder Übersetzungsleistung aufmerksam gemacht wird.

Auch "Las dos orillas" führt dem Leser seine Interpretationsleistung als Übersetzungsleistung vor Augen. In der Doppelrolle des übersetzenden Jerónimo als Protagonist und Ich-Erzähler wird die unauflösbare Verknüpfung und der sich gleichzeitig auftuende Abgrund zwischen Figur und Text besonders deutlich. Jerónimos Selbstentwurf bedarf der Einschreibung in einen neuen Text, was am Ende der Erzählung suggeriert wird, indem Jerónimo sich in ein Wort verwandelt, Figur und Text zusammenfallen. Umso deutlicher wird die Übersetzungsleistung zwischen dem sprachlichen Gebilde Text und der daraus hervorgehenden Vorstellung einer handelnden Figur, die der Leser ständig aufbringt, die aber nie zu einem Stillstand kommt.

### **Übersetzung als Modus von Subjektivität**

Besonders in zwei Texten, "Simultan" und *Between*, ist Übersetzung ein Grundmodus von Subjektivität. Die Dolmetscherin Nadja figuriert in "Simultan" für eine Auffassung von Subjektivität als diskursiver Konstruktion, für die grundsätzliche 'Heteroglossie' und Fremdheit des Menschen in einem Zustand nach Babel, der die Aporie von gleichzeitiger Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Übersetzung in sich trägt. Die intertextuelle Einverleibung verschiedener Diskurse, insbesondere literarischer Zitate und wissenschaftlicher Texte der Konferenzreden, die die Dolmetscherin in *Between* vollführt, wird als Übersetzung gelesen, die die Texte in andere Kontexte versetzt, umdeutet und umfunktionalisiert. Dabei wird eine Auffassung von Subjektivität deutlich, nach der sich das Ich im Intertext formt.<sup>951</sup>

In den beiden anderen Texten, *L'étrange destin de Wangrin* und "Las dos orillas" steht weniger eine Wendung ins Innere der Figuren im Vordergrund, weshalb Fragen nach Entfremdung und Übersetzung als Seinsmodus nicht so deutlich verhandelt werden. Dennoch ist aufgrund ihrer jeweiligen transkulturellen Position in einem asymmetrischen Machtgefüge auch ihre Existenz als eine grundsätzlich in der Übersetzung gefangene gezeichnet.

---

<sup>948</sup> Steiner: *After Babel*, S. 28.

<sup>949</sup> Vgl. ebd., S. 28–29.

<sup>950</sup> Vgl. Barthes: *S/Z* (dt), S. 9. Frz. Barthes: *S/Z* (fr), S. 11.

<sup>951</sup> Vgl. den entsprechenden Entwurf des Ichs des Lesers bei Barthes (Barthes: *S/Z* (dt), S. 14; Barthes: *S/Z* (fr), S. 16).

## Übersetzung als Grundaktivität von Kulturbegegnung

In den untersuchten Texten werden unterschiedliche Formen von Kulturbegegnungen dargestellt. Dies sind einerseits die konfliktiven, gewaltsamen Formen des Eroberungszugs in Mexiko Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ("Las dos orillas") und der militärischen Fremdherrschaft der französischen Kolonisatoren in Westafrika Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts (*L'étrange destin de Wangrin*), andererseits das auf Vermittlung ausgerichtete internationale Konferenzgeschäft im Europa nach dem Zweiten Weltkrieg ("Simultan" und *Between*). Übersetzung erscheint in diesen unterschiedlichen Zusammenhängen jeweils als Denkfigur für die vielfältigen und komplexen Handlungen und Verstehensakte, die bei solchen Begegnungen mit dem Fremden bzw. bei der internationalen Verständigung in einer globalisierten Welt ablaufen. Kulturtheoretisch orientierte Übersetzungstheorien betonen in diesem Zusammenhang besonders, dass Übersetzen und Dolmetschen, das noch unmittelbarer in politische Handlungen involviert ist, in einem hierarchischen Machtgefüge stattfinden, und daher Fragen von Ideologie oder Macht nicht ausgeklammert werden können.<sup>952</sup>

Etwa im Roman *Between* wohnt den Verbindungen zwischen den Sprachen ein Moment der Illegitimität inne, wenn übersetzerische und mehrsprachige Spielereien analog zu den Beziehungen zwischen den verschiedensprachigen Sprechern personifiziert als "fraternis[ation]" und "fornication" (etwa BET 477) beschrieben werden. Das verdeutlicht die Bedeutung von Begehren und Macht im Sprachkontakt und weist auf die prekäre Position der Dolmetscherin hin. In diesem Zusammenhang können auch die als Manipulatoren und Verräter gezeichneten Dolmetscher in *L'étrange destin de Wangrin* und "Las dos orillas" differenzierter betrachtet werden. Bedenkt man das hierarchische Machtgefüge, in dem sie handeln, wird deutlich, dass ihre Manipulationen und Verrate unter einem bestimmten Blickwinkel die ethisch richtigen Handlungen sind: nämlich in dem Moment, in dem sie die Kolonisatoren treffen (*L'étrange destin de Wangrin*) bzw. der unterlegenen Seite im Kampf dienen ("Las dos orillas"). Die schließt an Cronins übersetzungstheoretische Überlegungen an, der darlegt, dass in solchen Situationen der Maßstab der Treue neu konturiert werden muss, denn eine untreue Übersetzung kann in solchen Fällen die ethisch richtige Handlung sein.<sup>953</sup>

Als Denkfigur für verschiedene Prozesse der Kulturbegegnung kann Übersetzung auch in einem weiteren Sinne etwa auf die Anpassungsleistungen von Individuen übertragen werden. Übersetzung kann damit etwa als Denkfigur für die koloniale Herrschaftsstrategie der Mimikry (Bhabha)<sup>954</sup> angesetzt werden. Übersetzung ist immer unvollständig, da sie das Original aufgrund des Sprachen- und Kulturwechsels nie ganz reproduzieren kann, und sie destabilisiert durch die

---

<sup>952</sup> Spezifisch für die Situation von Dolmetschern reflektiert dies etwa Cronin: *The Empire Talks Back*, S. 58.

<sup>953</sup> Vgl. ebd., S. 58–59.

<sup>954</sup> Vgl. insb. Bhabha: *Mimicry and Man*.

Fremdheit, die sie einbringt, die Zielsprache und -kultur. Beide Merkmale prägen das Konzept der Mimikry, das in den beiden in weiterem Sinne postkolonialen Texten vorgeführt wird. Anhand von *L'étrange destin de Wangrin* wurde gezeigt, dass der Dolmetscher als besonders geeignetes Beispiel für ein durch Mimikry angepasstes koloniales Subjekt erscheint, das aber gleichzeitig ein verzerrtes Abbild der dominanten Kultur zurückwirft und dadurch dessen Versuch der Machtsicherung unterminiert. Wangrin erscheint im Prozess um die Rinderaffäre in seiner nahezu perfekten Anpassung den Franzosen unheimlich; hier wird deutlich, wie die Mimikry die binären Abgrenzungen des Kolonialsystems destabilisiert. Mimikry kann auch in "Las dos orillas" ähnlich gelesen werden. Jerónimos 'Vorführung' mit der Orange demonstriert, wie die auf binäre Abgrenzung und Behauptung einer 'reinen, ursprünglichen Identität' aufbauende koloniale Herrschaft immer schon ihr Scheitern in sich trägt, da sie (durch die stattfindenden Übersetzungen, die die Spuren des jeweils anderen nicht tilgen können) Hybridisierungen (Bhabha) produziert.<sup>955</sup>

Übersetzung wird in "Las dos orillas" noch in einem anderen Sinn als Denkfigur für Kulturbegegnung eingesetzt. Die Conquista wird in der Erzählung als Kampf um die Macht über die Sprache dargestellt, als Eroberung der Sprache durch Sprache. Hier spiegelt sich Todorovs These zur Conquista, dass ein großer Vorteil der Spanier ihre bessere Beherrschung der Kommunikation war.<sup>956</sup> Übersetzung spielt in der Conquista eine so große Rolle, da die 'Neue Welt' für die Spanier interpretiert, kulturell übersetzt werden muss; ebenso die Verhaltensweisen der Spanier für die lokale Bevölkerung. Die gegensätzlichen Interpretationen/Übersetzungen Malinches und Jerónimos sind nicht nur als Täuschungsmanöver dargestellt, sondern zeigen die prinzipielle Relativität der Interpretation an, die unterschiedliche, ja gegensätzliche Wahrheiten produziert.

### **Übersetzung als Widerstand und Eröffnung von Handlungsmacht**

Übersetzung wird in den Texten auf unterschiedliche Weise als Möglichkeit von Widerstand und Eröffnung von Handlungsmacht dargestellt. In *Between*, wie auch in "Simultan", findet auf den Konferenzen keine Kommunikation statt, denn es werden nur Phrasen reproduziert und damit gesellschaftliche Zustände und Ideologien zementiert. Die unsichtbare, machtlose Dolmetscherin gewinnt ihre Funktion als literarische Figur aber gerade darin, dass sie die Selbstreproduktion der herrschenden Diskurse im Zwischenraum der Übersetzung offenlegt, indem sie die in ihren Diskurs einverlebten Konferenzreden durch übersetzerische Verschiebungen destabilisiert.

Als Möglichkeit von Widerstand und Handlungsmacht wird die Übersetzung in postkolonialem Kontext besonders fruchtbar. Der frei übersetzende Dolmetscher Wangrin zeigt das übersetzerische Potenzial, sowohl die Interpretationshoheit traditioneller Instanzen der afrikanischen Gesellschaften als auch die Diskursgewalt des kolonialen Diskurses zu unterlaufen. Das umge-

---

<sup>955</sup> Vgl. insb. Bhabha: Signs Taken for Wonders.

<sup>956</sup> Vgl. Todorov: Cortes und Moteczuma. Frz. Todorov: Cortés et Moctezuma.

kehrte Übersetzen, das der Dolmetscher Jérónimo praktiziert, wird mit dem umgekehrten Erzählen der Geschichte, das er als Erzähler praktiziert, parallelisiert und als Widerstandsstrategie gezeigt. Übersetzung öffnet die Geschichte, so wie die Übersetzung das Original für neue Interpretationen öffnet und ihm neue Sinnschichtungen hinzufügt. Hier steht ein postmodernes und postkoloniales Konzept von Übersetzung im Vordergrund, das die jedem Übersetzungsakt inhärenten Verschiebungen und Paradoxien betont, und diese gleichzeitig als Möglichkeit der Handlungsmacht mit politischem Potenzial sieht. Übersetzung ist sowohl als Instrument der Eroberung als auch als Widerstandsstrategie gezeigt. Als letztere will sie etwa Niranjana in ihrer postkolonialen Übersetzungstheorie neu nutzbar machen.<sup>957</sup> "Las dos orillas" betont die grundsätzlich diskursive Natur von Geschichte als Geschichtsschreibung. Erzählen und Übersetzen sind damit aber auch eine Möglichkeit, der Diskursherrschaft durch die Sieger entgegenzuwirken sowie historische Katastrophen zu verarbeiten und für die Gegenwart sinnhaft zu machen.

### **Übersetzung als dekonstruktive Bewegung**

Insgesamt erscheint in den untersuchten Texten Übersetzung als (zwangsläufig) dekonstruktive Bewegung. In dem Moment, in dem Übersetzung nicht mehr als einfache Umkodierung gesehen wird, de-essentialisiert sie Bedeutung als einen vom Zeichenkörper ablösbaren Gehalt. Die Frage nach (Un-)Übersetzbarkeit problematisiert die repräsentative Funktion von Sprache. Übersetzung führt damit den nach Derrida 'schriftlichen' Charakter der Sprache vor Augen. So bringt Derrida Dekonstruktion wiederholt mit Übersetzung zusammen. Besonders pointiert formuliert er dies in seinem Kommentar zu Benjamins Übersetzeraufsatz, in dem sich dadurch, dass Derrida den Aufsatz durch das Palimpsest der französischen Übersetzung liest, mehrere Übersetzungen übereinander schichten: "[J]e préfère ici [...] tenter de traduire à ma manière la traduction d'un autre texte sur la traduction."<sup>958</sup> Ausgehend von einem dekonstruktiven Verständnis von Sprache leuchtet auch das Paradoxon der gleichzeitigen Unmöglichkeit und Möglichkeit von Übersetzung ein, das in einigen der untersuchten Texte aufscheint. Wenn eine Äußerung nicht darin aufgeht, dass ein Gehalt von ihr abgelöst werden könnte, ist Übersetzung letztlich unmöglich, denn eine Äußerung kann nie vollständig durch eine andere ersetzt werden. Übersetzung bedeutet immer auch Verschiebung von Bedeutung, Öffnung von Sinn. Genau daher erklärt sich aber auch die gleichzeitig prinzipielle Möglichkeit der Übersetzung. Übersetzung ist dann nichts anderes als Schreiben, ja Sprechen oder sogar Denken – das alles Übersetzung ist: Es ist immer schon 'sekundär' bzw. es gibt eben keine 'primäre Bedeutung', sie wird erst als Effekt des Denkens, Sprechens, Schreibens, Übersetzens generiert.

---

<sup>957</sup> Vgl. Niranjana: *Siting translation*, insb. S. 6.

<sup>958</sup> Derrida: *Des Tours de Babel* frz., S. 219. Dt. Derrida: *Babylonische Türme*, S. 130: "[I]ch [ziehe] es an dieser Stelle vor[...], auf meine Weise die Übersetzung eines anderen Textes über die Übersetzung zu übersetzen [...]."

Eine solche Auffassung von Übersetzung wurde besonders in der Erzählung "Simultan" deutlich. Über eine Parallelisierung der Bibelübersetzungsszene in "Simultan" mit dem von Derrida und de Man dekonstruktiv gelesenen übersetzungstheoretischen Aufsatz Benjamins "Die Aufgabe des Übersetzers"<sup>959</sup> wurde Nadjas Einsicht in die und Akzeptanz der prinzipiellen Unmöglichkeit von Übersetzung und der inkommensurablen Sprachenvielfalt deutlich. Die Unmöglichkeit der Übersetzung figuriert hier für eine poststrukturalistische Sprachauffassung, nach der Sinnproduktion ein Effekt des differenziellen Verweisspiels der Signifikanten ist. Ebenso führen die anderen Dolmetscherfiguren eine dekonstruktive Bewegung der Übersetzung durch: Die Dolmetscherfigur in *Between* in ihrem Spiel der Sprache(n) und der Selbste. Die Dolmetscher in *L'étrange destin de Wangrin* und "Las dos orillas" tun dies insbesondere in ihren widerständigen Akten, mit denen sie die Diskursautorität der herrschenden Instanzen hinterfragen, sowie im Falle von "Las dos orillas" besonders in der intertextuellen Übersetzung der Chronik von Bernal Díaz, mit der Geschichte für neue Interpretation geöffnet wird. Übersetzung betrachtet Lektüre, Interpretation, Geschichten immer wieder neu. Dolmetscherfiguren können damit Denkfiguren sein für die mögliche und unmögliche Aufgabe des Übersetzers, des Interpreten und des Menschen, innerhalb der Grenzen und mit den beschränkten Möglichkeiten der Sprache zu arbeiten.

---

<sup>959</sup> Vgl. Benjamin: Aufgabe des Übersetzers; Derrida: Des Tours de Babel frz.; de Man: Walter Benjamin's "The Task of the Translator".

## Literaturverzeichnis

### Untersuchte Texte

- Bâ, Amadou Hampaté: *L'étrange destin de Wangrin ou Les Roueries d'un interprète africain*, 2. Aufl., Paris: Éditions 10/18 1992 [1973] (Sigle: EDW).
- Bâ, Amadou Hampaté: *Wangrins seltsames Schicksal oder die listigen Ränke eines afrikanischen Dolmetschers. Ein Schelmenroman aus Afrika*, übers. v. Adelheid Witt, mit einem Nachwort v. Peter Schunck, Frankfurt am Main: Lembeck 1986 (Sigle: WSS).
- Bachmann, Ingeborg: "Simultan" [1968/1972], in: dies.: *Simultan. Erzählungen*, 7. Aufl., München: Piper 2002 (Sigle: SIM).
- Brooke-Rose, Christine: "Between", in: dies.: *The Christine Brooke-Rose Omnibus. Four Novels*, Manchester und New York: Carcanet 1968, S. 391–575 (Sigle: BET).
- Fuentes, Carlos: "Las dos orillas", in: ders.: *El naranjo*, Madrid: Alfaguara 2003 [1993], S. 9–61 (Sigle: LDO).

### Weitere Literatur

- Acosta, Rinaldo: *Temas de mitología comparada*, Havanna: Editorial Letras Cubanas 1997.
- Adair, Gilbert: *Und dann gab's keinen mehr. Evadne Mounts dritter Fall*, übers. v. Jochen Schimmang, München: Beck 2008.
- Adejunmobi, Moradewun: "Disruptions of Orality in the Writings of Hampaté Bâ", in: *Research in African Literatures* 31:3 (2000), S. 27–36.
- Albrecht, Monika u. Dirk Götsche: "Kommentar", in: Bachmann, Ingeborg: *"Todesarten"-Projekt. Kritische Ausgabe*, unter Leitung von Robert Pichl hg. v. Monika Albrecht u. Dirk Götsche, München, Zürich: Piper 1995, Band 4: Der "Simultan"-Band und andere späte Erzählungen, S. 517–636.
- Améry, Jean: "Trotta kehrt zurück" [1972], in: Koschel, Christine u. Inge von Weidenbaum (Hg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München, Zürich: Piper 1989, S. 192–196.
- Andres, Dörte: *Dolmetscher als literarische Figuren. Von Identitätsverlust Dilettantismus und Verrat*, München: Meidenbauer 2008.
- Arentsen, María Fernanda: *Hibridez y exclusión en El naranjo de Carlos Fuentes*, XLII Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas 2006, Faculty of Arts and Science, Concordia University 2007, online verfügbar unter [http://www.ach.lit.ulaval.ca/Congreso\\_abierto/2006/Arentsen.htm](http://www.ach.lit.ulaval.ca/Congreso_abierto/2006/Arentsen.htm), zuletzt aktualisiert am 25.10.2007, zuletzt geprüft am 24.07.2014.
- Arrojo, Rosemary: "Writing, Interpreting, and the Power Struggle for the Control of Meaning. Scenes from Kafka, Borges, and Kosztolányi", in: Tymoczko, Maria u. Edwin Gentzler (Hg.): *Translation and Power*, Amherst: University of Massachusetts Press 2002, S. 63–79.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths u. Helen Tiffin: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, 2. Aufl., London: Routledge 2002.
- Asman, Carrie: "'Der Satz ist die Mauer'. Zur Figur des Übersetzers bei Benjamin und Goethe: Werther, Faust, Wilhelm Meister", in: *Goethe-Jahrbuch* 111 (1994), S. 61–79.

- Association Internationale des Interprètes de Conférence (Suisse): *Berufsethik der AIIC* 2009, online verfügbar unter <http://aiic.net/page/1634/berufsethik-der-aiic>, zuletzt aktualisiert am 23.03.2009, zuletzt geprüft am 27.10.2012.
- Auerbach, Erich: "Figura", in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436–489.
- Austen, Ralph: "Interpreters Self-Interpreted. The Autobiographies of Two Colonial Clerks", in: Lawrance, Benjamin Nicholas, Emily Lynn Osborn u. Richard L. Roberts (Hg.): *Intermediaries, Interpreters, and Clerks. African Employees in the Making of Colonial Africa*, Madison: University of Wisconsin Press 2006, S. 159–179.
- Austen, Ralph: *Who Was Wangrin and Why Does It Matter?*, MANSA Conference, Lissabon, Juni 2008, online verfügbar unter <http://www.webpulaaku.net/defte/ahb/who-was-wangrin.html>, zuletzt geprüft am 24.07.2014.
- Bâ, Amadou Hampaté: *Amkoullel, l'enfant peul. Mémoires*, Arles: Actes Sud 1991.
- Bâ, Amadou Hampaté: *Jäger des Wortes. Eine Kindheit in Westafrika*, übers. v. Heidrun Hemje-Oltmanns, Wuppertal: Hammer 1993.
- Bâ, Amadou Hampaté: *Oui mon commandant! Mémoires (II)*, Arles: Actes Sud 1994.
- Bâ, Amadou Hampaté: *Oui mon commandant! In kolonialen Diensten. Zweiter Band der Lebenserinnerungen*, übers. v. Karin Boden u. Monique Lütgens, Wuppertal: Hammer 1997.
- Babel, Reinhard: *Translationsfiktionen. Zu Hermeneutik, Poetik und Ethik des Übersetzens*, Diss. LMU München 2013.
- Bachmann, Ingeborg: "Brief an den Verlag (S-P3\_1)", in: dies.: *"Todesarten"-Projekt. Kritische Ausgabe*, unter Leitung von Robert Pichl hg. v. Monika Albrecht u. Dirk Götsche, München, Zürich: Piper 1995, Band 4: Der "Simultan"-Band und andere späte Erzählungen, S. 7–9.
- Bachmann, Ingeborg: "Brief an den Verlag (S-P3\_2)", in: dies.: *"Todesarten"-Projekt. Kritische Ausgabe*, unter Leitung von Robert Pichl hg. v. Monika Albrecht u. Dirk Götsche, München, Zürich: Piper 1995, Band 4: Der "Simultan"-Band und andere späte Erzählungen, S. 10–11.
- Bachmann, Ingeborg: "Brief an den Verlag (S-P3\_3)", in: dies.: *"Todesarten"-Projekt. Kritische Ausgabe*, unter Leitung von Robert Pichl hg. v. Monika Albrecht u. Dirk Götsche, München, Zürich: Piper 1995, Band 4: Der "Simultan"-Band und andere späte Erzählungen, S. 12–16.
- Bachmann, Ingeborg: "Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden" [1959], in: dies.: *Werke*, hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, Neuausgabe 5. Aufl., München: Piper 1993, Band 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang, S. 275–277.
- Bachmann, Ingeborg: "Literatur als Utopie", in: dies.: *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, Neuausgabe 4. Aufl., München: Piper 1995, S. 79–95.
- Bachmann, Ingeborg: "Statt einem Klappentext (S-P4)", in: dies.: *"Todesarten"-Projekt. Kritische Ausgabe*, unter Leitung von Robert Pichl hg. v. Monika Albrecht u. Dirk Götsche, München, Zürich: Piper 1995, Band 4: Der "Simultan"-Band und andere späte Erzählungen, S. 16–20.
- Bachmann, Ingeborg: "Tagebuch. Beitrag zur Probenummer einer internationalen Zeitschrift" [1963], in: dies.: *Werke*, hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, Neuausgabe 5. Aufl., München: Piper 1993, Band 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang, S. 63–77.
- Bachmann, Ingeborg: "Vorrede-Entwurf zur Erzählung "Simultan" (S-P1)", in: dies.: *"Todesarten"-Projekt. Kritische Ausgabe*, unter Leitung von Robert Pichl hg. v. Monika Albrecht u. Dirk Götsche, München, Zürich: Piper 1995, Band 4: Der "Simultan"-Band und andere späte Erzählungen, S. 3.

- Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum, München, Zürich: Piper 1983.
- Bachmann, Ingeborg: "Word for Word", in: dies.: *Three Paths to the Lake. Stories by Ingeborg Bachmann*, übers. v. Mary Fran Gilbert, New York: Holmes & Meier 1997, S. 1–36.
- Bachmann-Medick, Doris: "Übersetzung im Spannungsfeld von Dialog und Erschütterung", in: Renn, Joachim, Jürgen Straub u. Shingo Shimada (Hg.): *Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration*, Frankfurt am Main: Campus 2002, S. 275–291.
- Bachtin, Michail M.: *Chronotopos* [1937/38], übers. v. Michael Dewey, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Bachtin, Michail M.: "Das Wort im Roman" [1934/35], in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese, hg. v. Rainer Grübel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 154–300.
- Bachtin, Michail M.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs* [1929/1963], übers. v. Adelheid Schramm, Frankfurt am Main: Ullstein 1985.
- Bachtin, Michail M.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [1940/1965], übers. v. Gabriele Leupold, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Bannasch, Bettina: *Von vorletzten Dingen. Schreiben nach "Malina": Ingeborg Bachmanns "Simultan"-Erzählungen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
- Barbón Rodríguez, José Antonio: "Fuentes de la *Historia Verdadera*. Manuscritos", in: Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Manuscrito "Guatemala"*, hg. v. José Antonio Barbón Rodríguez, México D.F.: El Colegio de México 2005, Teil 2: Estudio, S. 43–94.
- Bardeleben, Renate: "The Translator as Mediator and Metaphor", in: Drescher, Horst W. (Hg.): *Transfer. Übersetzen – Dolmetschen – Interkulturalität*, Frankfurt am Main: Lang 1997, S. 325–345.
- Barnett, Ian: *The Translator as Hero*, Biblit. Idee e Risorse per Traduttori Letterari 2004, online verfügbar unter [http://www.biblit.it/translator\\_hero.pdf](http://www.biblit.it/translator_hero.pdf), zuletzt geprüft am 11.10.2012.
- Barthes, Roland: "De l'œuvre au texte" [1971], in: ders.: *Le bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil 1984, S. 69–77.
- Barthes, Roland: "Der Tod des Autors" [1968], übers. v. Matías Martínez, in: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 104–110.
- Barthes, Roland: "Die Lust am Text" [1973], in: ders.: *Die Lust am Text*, übers. u. komm. v. Ottmar Ette, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 7–86.
- Barthes, Roland: "Éléments de sémiologie", in: *Communications* 4 (1964), S. 91–135.
- Barthes, Roland: "La mort de l'auteur" [1968], in: ders.: *Œuvres complètes*, überarbeitete u. korrigierte Neuausgabe, hg. v. Éric Marty, Paris: Éditions du Seuil 2002, Band 3 (1968–1971), S. 40–45.
- Barthes, Roland: "La mythologie aujourd'hui" [1971], in: ders.: *Le bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil 1984, S. 79–82.
- Barthes, Roland: "Mythologie heute" [1971], in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. (Kritische Essays IV)*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 73–77.
- Barthes, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris: Éditions du Seuil 1975.
- Barthes, Roland: *S/Z*, übers. v. Jürgen Hoch, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 [1970].
- Barthes, Roland: *S/Z*, Paris: Éditions du Seuil 1970.



- Barthes, Roland: "The Death of the Author", in: *Aspen* 5 u. 6 (1967), online verfügbar unter <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>, zuletzt geprüft am 02.11.2012.
- Barthes, Roland: "Vom Werk zum Text" [1971], in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. (Kritische Essays IV)*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 64–72.
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte. Précédé de Variations sur l'écriture*, Paris: Éditions du Seuil 2000 [1973].
- Bassnett, Susan u. Harish Trivedi: "Introduction. Of Colonies, Cannibals and Vernaculars", in: dies. (Hg.): *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London: Routledge 1999, S. 1–18.
- Bellos, David: *Is that a Fish in Your Ear. Translation and the meaning of everything*, London: Particular 2011.
- Benjamin, Walter: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. [2. Fassung]" [1935], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, Band 1.2, S. 471–508.
- Benjamin, Walter: "Die Aufgabe des Übersetzers" [1923], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, Band 4.1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, S. 9–21.
- Benjamin, Walter: "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" [1916], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, Band 2: Aufsätze, Essays, Vorträge, Erster Teil, S. 140–204.
- Bhabha, Homi K.: "Introduction. Locations of Culture", in: ders.: *The Location of Culture*, London: Routledge 1994, S. 1–27.
- Bhabha, Homi K.: "Of Mimicry and Man. The ambivalence of colonial discourse", in: ders.: *The Location of Culture*, London: Routledge 1994, S. 85–92.
- Bhabha, Homi K.: "Signs Taken for Wonders. Questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817", in: ders.: *The Location of Culture*, London: Routledge 1994, S. 102–122.
- Bhabha, Homi K.: "The Other Question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism", in: ders.: *The Location of Culture*, London: Routledge 1994, S. 66–84.
- Binns, Niall: "La novela histórica hispanoamericana en el debate postmoderno", in: Romera Castillo, José, Francisco Gutiérrez Carbajo u. Mario García-Page (Hg.): *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la uned, Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*, Madrid: Visor 1996.
- Birch, Sarah: *Christine Brooke-Rose and Contemporary Fiction*, Oxford: Clarendon 1994.
- Bode, Christoph: *Der Roman. Eine Einführung*, Tübingen: Francke 2005.
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas. Volumen I (1975-1988)*, Barcelona: Emecé 1996.
- Bossinade, Johanna: *Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann. Über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2004.
- Bowen, Margareta: "The Fictional Interpreter and Translator", in: *The Jerome Quarterly* 5:4 (1990), S. 3–4.
- Brandl-Risi, Bettina, Wolf-Dieter Ernst u. Meike Wagner: "Prolog der Figuration. Vorüberlegungen zu einem Begriff", in: dies. (Hg.): *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München: Epodium 2000, S. 10–29.

- Breger, Claudia u. Tobias Döring: "Einleitung. Figuren der/des Dritten", in: dies. (Hg.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam: Rodopi 1998, S. 1–18.
- Brinkemper, Peter: "Liebe als Fragment. Affinitäten und Differenzen zwischen Bachmann und Barthes", in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 3. Folge, Band 16 (1984/85/86) (1986), S. 189–199.
- Brinker-Gabler, Gisela: "Living and Lost in Language. Translation and Interpretation in Ingeborg Bachmann's 'Simultan'", in: Brinker-Gabler, Gisela u. Markus Zisselsberger (Hg.): *If we had the word'. Ingeborg Bachmann, Views and Reviews*, Riverside: Ariadne Press 2004, S. 187–207.
- Bronfen, Elisabeth: "Vorwort", in: Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*, übers. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl, Tübingen: Stauffenburg 2000, S. IV-XIV.
- Brooke-Rose, Christine: "Illusions of Anti-Realism", in: dies.: *Stories, Theories and Things*, Cambridge: Cambridge University Press 1991, S. 204–222.
- Brooke-Rose, Christine: "Stories, theories and things", in: dies.: *Stories, Theories and Things*, Cambridge: Cambridge University Press 1991, S. 3–15.
- Brooke-Rose, Christine: *The Christine Brooke-Rose Omnibus. Four novels*, Manchester, New York: Carcanet 1986.
- Brooke-Rose, Christine: "The Dissolution of Character in the Novel", in: Heller, Thomas C., Morton Sosna u. David E. Wellbery (Hg.): *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford: Stanford University Press 1986, S. 184–196.
- Brooke-Rose, Christine: "Whatever Happened to Narratology?", in: dies.: *Stories, Theories and Things*, Cambridge: Cambridge University Press 1991, S. 16–27.
- Butler, Judith: "Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in: *Theatre Journal* 40:4 (1988), S. 519–531.
- Calvino, Italo: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino: Einaudi 1979.
- Camara, Madi Fily: "L'univers traditionnel dans L'Étrange destin de Wangrin", in: Touré, Amadou u. Ntji Idriss Mariko (Hg.): *Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse. Mélanges pour le centième anniversaire de la naissance d'Hampâté Bâ*, Bamako: Nouvelles Éditions Maliennes 2005, S. 115–128.
- Canepari-Labib, Michela: *Word Worlds. Language, Identity and Reality in the Work of Christine Brooke-Rose*, Frankfurt am Main u.a.: Lang 2002.
- Carpentier, Alejo: "De lo real maravilloso Americano", in: ders.: *Tientos y diferencias*, Montevideo 1967, S. 96–112.
- Castro Varela, María do Mar u. Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld: Transcript 2005.
- Cavalcanti, Guido: "Chi è questa che vèn", in: ders.: *The Poetry of Guido Cavalcanti*, hg. u. übers. v. Lowry Nelson, New York: Garland 1986, S. 6.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Teil I u. II., hg. v. Luis Andrés Murillo, 2 Bände, 5. Aufl., Madrid: Castalia 1978 [1605/1615].
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse*, Ithaca: Cornell University Press 1978.
- Chevrier, Jacques: "La ruse dans L'Étrange destin de Wangrin", in: Jouanny, Robert (Hg.): *Lectures de l'œuvre d'Hampâté Bâ*, Paris: L'Harmattan 1992, S. 41–52.
- Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, 2 Bände, London: Rest Penner 1871.

- Coleridge, Samuel Taylor: "Kubla Khan or A Vision in a Dream", in: ders.: *Christabel: Kubla Khan. A Vision: The Pains of Sleep*, London: John Murray 1816, S. 55–58.
- Craig, Siobhan S.: "The Collapse of Language and the Trace of History in Ingeborg Bachmann's 'Simultan'", in: *Women in German Yearbook* 16 (2000), S. 39–60.
- Cronin, Michael: "The Empire Talks Back. Orality, Heteronomy, and the Cultural Turn in Interpretation Studies", in: Tymoczko, Maria u. Edwin Gentzler (Hg.): *Translation and Power*, Amherst: University of Massachusetts Press 2002, S. 45–62.
- Curran, Beverly: "The Embedded Translator. A Coming Out Story", in: Salama-Carr, Myriam (Hg.): *Translating and Interpreting Conflict*, Amsterdam, New York: Rodopi 2007, S. 233–250.
- Damrosch, David: *How to Read World Literature*, Chichester: Wiley-Blackwell 2009.
- Davidson, Max: *The Greek Interpreter*, London: Hodder & Stoughton 1990.
- De Man, Paul: "Conclusions. Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'", in: ders.: *The Resistance to Theory*, hg. v. Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, S. 73–105.
- De Man, Paul: "Semiologie und Rhetorik" [1979], übers. v. Werner Hamacher u. Peter Krumme, in: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 140–159.
- De Toro, Alfonso: "Carlos Fuentes, *El naranjo*. Hybriditäts- und Translationsstrategien für eine neue (transversale) Geschichtsschreibung", in: Dröscher, Barbara u. Carlos Rincón (Hg.): *Carlos Fuentes' Welten. Kritische Relektüren*, Berlin: edition tranvía 2003, S. 73–95.
- Del Sapio Garbero, Maria: "A Conversation with Christine Brooke-Rose. Les Maquignons (Provence, France), 21st August, 1991", in: D'Haen, Theo u. Johannes Willem Bertens (Hg.): *British Postmodern Fiction*, Amsterdam: Rodopi 1993, S. 101–120.
- Del Sapio Garbero, Maria: "Between the Frontiers. Polyglottism and Female Definitions of Self in Christine Brooke-Rose", in: D'Haen, Theo u. Hans Bertens (Hg.): *Liminal Postmodernisms. The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*, Amsterdam: Rodopi 1994, S. 189–221.
- Delabastita, Dirk u. Rainier Grutman (Hg.): *Fictionalising Translation and Multilingualism*, Antwerpen: Hogeschool Antwerpen, Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken 2005 (Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies 4).
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Rhizom*, übers. v. Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle, Helma Konyen, Alexander Krämer, Michael Nowak u. Kade Schacht, Berlin: Merve Verlag 1977 [1976].
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Rhizome. Introduction*, Paris: Éditions de Minuit 1976.
- Derrida, Jacques: "Acts. The meaning of a given word" [1984], übers. v. Eduardo Cadava, in: ders.: *Memoires for Paul de Man*, Revised Edition, New York: Columbia University Press 1989, S. 89–153.
- Derrida, Jacques: "Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege" [1985], übers. v. Alexander García Düttmann, in: Hirsch, Alfred (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 119–165.
- Derrida, Jacques: *De la Grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit 1967.
- Derrida, Jacques: "Des Tours de Babel", englische Fassung, übers. v. Joseph F. Graham, in: Graham, Joseph F. (Hg.): *Difference in Translation*, Ithaca: Cornell University Press 1985, S. 165–205.

- Derrida, Jacques: "Des Tours de Babel", französische Fassung, in: Graham, Joseph F. (Hg.): *Difference in Translation*, Ithaca: Cornell University Press 1985, S. 209–248.
- Derrida, Jacques: "Die différance" [1968], übers. v. Eva Pfaffenberger-Brückner, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen 1988, S. 29–52.
- Derrida, Jacques: "Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen" [1966], in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, übers. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 422–442.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 [1967].
- Derrida, Jacques: "La différance" [1968], in: ders.: *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit 1972, S. 1–30.
- Derrida, Jacques: "La pharmacie de Platon" [1968], in: ders.: *La dissémination*, Paris: Éditions du Seuil 1972, S. 69–197.
- Derrida, Jacques: "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines" [1966], in: ders.: *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, S. 409–428.
- Derrida, Jacques: "Platons Pharmazie" [1968], in: ders.: *Dissemination*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen 1995, S. 69–190.
- Derrida, Jacques: "Signatur Ereignis Kontext" [1971], übers. v. Donald Watts Tuckwiller, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen 1988, S. 291–314.
- Derrida, Jacques: "signature événement contexte" [1971], in: ders.: *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit 1972, S. 365–393.
- Derrida, Jacques: "Table ronde sur la traduction", in: ders.: *L'oreille de l'autre (otobiographies, transferts, traductions). Textes et débats avec Jacques Derrida*, hg. v. Claude Lévesque u. Christie V. McDonald, Montréal: VLB 1982, S. 123–212.
- Díaz del Castillo, Bernal: *Geschichte der Eroberung von Mexiko*, übers. v. J. von Rehfues, bearb. u. hg. v. Georg A. Nardiß, Frankfurt am Main: Insel 1988.
- Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Manuscrito Guatemala*, hg. v. José Antonio Barbón Rodríguez, México D.F.: El Colegio de México 2005, Teil 1: Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, S. 1–848.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament*, Einheitsübersetzung, hg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, Freiburg: Herder 2009.
- Döring, Tobias: "Pocahontas/Rebecca", in: Breger, Claudia u. Tobias Döring (Hg.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam: Rodopi 1998, S. 179–209.
- Doty, William G.: "A Lifetime of Trouble-Making. Hermes as Trickster", in: Hynes, William J. u. William G. Doty (Hg.): *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa: University of Alabama Press 1993, S. 46–65.
- Dröscher, Barbara: "La Malinche. Zur Aktualität der historischen Gestalt für die Lateinamerikaforschung", in: Dröscher, Barbara u. Carlos Rincón (Hg.): *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*, Berlin: edition tranvía 2001, S. 13–40.
- Dröscher, Barbara u. Carlos Rincón: "Vorwort. Carlos Fuentes – und kein Ende", in: dies. (Hg.): *Carlos Fuentes' Welten. Kritische Relektüren*, Berlin: edition tranvía 2003, S. 11–17.
- Dusar, Ingeborg: *Choreographien der Differenz. Ingeborg Bachmanns Prosaband* Simultan, Köln: Böhlau 1994.

- Dusar, Ingeborg: "Identität und Sprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung 'Simultan'", in: Lamberechts, Luc u. Johan Nowé (Hg.): *Bild-Sprache. Texte zwischen Dichten und Denken*, Festschrift für Prof. Dr. Ludo Verbeeck, Leuven: Universitaire Pers Leuven 1990, S. 67–79.
- Eco, Umberto: *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*, übers. v. Burkhart Kroeber, München: Hanser 2006.
- Egger-Gajardo, Stephanie: *Das Prinzip Unentrinnbarkeit. Heteronormativität in Werken von Angela Carter und Christine Brooke-Rose*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Ehland, Christoph u. Robert Fajen: "Einleitung", in: dies. (Hg.): *Das Paradigma des Pikaresken*, Heidelberg: Winter 2007 (Germanisch-romanische Monatsschrift GRM-Beiheft 30), S. 11–21.
- Eigler, Friederike: "Bachmann und Bachtin. Zur dialogischen Erzählstruktur von 'Simultan'", in: *Modern Austrian Literature* 24:3-4 (1991), S. 1–16.
- Eliot, T. S.: "The Waste Land" [1922], in: ders.: *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*, hg. v. Lawrence S. Rainey, 2. Aufl., New Haven: Yale University Press 2006, S. 57–70.
- Ette, Ottmar: "Kommentar", in: Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, übers. u. komm. v. Ottmar Ette, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 87–502.
- Fäßler, Peter E.: *Globalisierung. Ein historisches Kompendium*, Köln: Böhlau 2007.
- Foer, Jonathan Safran: *Everything is Illuminated. A Novel*, London: Penguin Books 2003 [2002].
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, übers. v. Walter Seitter, 8. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2001 [1970].
- Foucault, Michel: *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris: Gallimard 1984.
- Fourchard, Laurent: "Propriétaires et commerçants africains à Ouagadougou et à Bobo-Dioulasso (Haute-Volta). Fin 19ème siècle–1960", in: *Journal of African History* 44:3 (2003), S. 433–461.
- Frank, Kerstin: *Die Erneuerung des Romans im Zeichen postmoderner Realitätsauffassung. Sinnstiftung und Sinnzerstörung in Christine Brooke-Roses Werk*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008.
- Frayn, Michael: *The Russian Interpreter*, London: Faber and Faber 2005 [1966].
- Frenzel, Elisabeth: "Schelm, Picaro", in: dies.: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 6. überarbeitete u. ergänzte Auflage, Stuttgart: Kröner 2008, S. 619–630.
- Freud, Sigmund: "Das Unheimliche" [1916], in: ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. v. Anna Freud, Reprinted, London: Imago 1955, Band 12: Werke aus den Jahren 1917-1920, S. 227–268.
- Friedman, Ellen G.: "The Resisting Author. An Introduction", in: Friedman, Ellen G. u. Richard Martin (Hg.): *Utterly Other Discourse. The Texts of Christine Brooke-Rose*, Normal: Dalkey Archive Press 1995, S. 9–17.
- Friedman, Ellen G. u. Miriam Fuchs: "A Conversation with Christine Brooke-Rose. San Francisco Hilton, 29 December 1987", in: Friedman, Ellen G. u. Richard Martin (Hg.): *Utterly Other Discourse. The Texts of Christine Brooke-Rose*, Normal: Dalkey Archive Press 1995, S. 29–37.
- Friedrich, Alexander: "Bericht zur Tagung 'Was sind Denkfiguren? Figurationen unbegrifflichen Denkens in Metaphern, Diagrammen und Kritzeleien'", in: *KULT\_online* 27 (2011), online verfügbar unter <http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/veranstaltungsberichte/bericht-zur-tagung-was-sind-denkfiguren-figurationen-unbegrifflichen-denkens-in-metaphern-diagrammen-und-kritzeleien>, zuletzt geprüft am 24.07.2014.

- Fuentes, Carlos: "Die beiden Ufer", übers. v. Lisa Grüneisen, in: ders.: *Die fünf Sonnen Mexikos. Ein Lesebuch für das 21. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 53–101.
- Fuentes, Carlos: "La épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo", in: ders.: *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid: Mondadori España 1990, S. 71–94.
- Fuentes, Carlos: *Terra Nostra*, México D.F.: J. Mortiz 1975.
- Fuentes, Carlos: "The Two Shores", in: ders.: *The Orange Tree*, übers. v. Alfred Mac Adam, New York: Farrar Straus and Giroux 1994, S. 3–49.
- Fuhrmann, Manfred: "Persona, ein römischer Rollenbegriff", in: Marquard, Odo u. Karlheinz Stierle (Hg.): *Identität*, München: Fink 1979, S. 83–106.
- Gauger, Hans-Martin: "Rüdiger Schildknap. Portrait eines Übersetzers", in: Pöckl, Wolfgang (Hg.): *Literarische Übersetzung. Beiträge zur gleichnamigen Sektion des XXI. Romanistentags in Aachen (25.-27. September 1989)*, Bonn: Romanistischer Verlag 1990, S. 9–30.
- Geesen, Mechthild: *Die Zerstörung des Individuums im Kontext des Erfahrungs- und Sprachverlusts in der Moderne. Figurenkonzeption und Erzählperspektive in der Prosa Ingeborg Bachmanns*, Rheinfelden, Berlin: Schäuble 1998.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, übers. v. Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. v. Jochen Vogt, 2. Aufl., München: Fink 1998.
- Genette, Gérard: "Discours du récit. Essai de méthode", in: ders.: *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil 1972, S. 65–282.
- Gentzler, Edwin: *Contemporary Translation Theories*, 2. überarbeitete Auflage, Clevedon: Multilingual Matters 2001 (Topics in translation 21).
- Gentzler, Edwin: *Translation and Identity in the Americas. New Directions in Translation Theory*, London: Routledge 2008.
- Girard, René: *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*, übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh, Wien: Thaur 1999 [1961].
- Girard, René: *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris: Éditions Bernard Grasset 1961.
- Glantz, Margo: "Malinche. Die entäußerte Stimme", in: Dröscher, Barbara u. Carlos Rincón (Hg.): *La Malinche. Übersetzung, Interkulturalität und Geschlecht*, Berlin: edition tranvía 2001, S. 61–78.
- Glass, Suzanne: *The Interpreter*, South Royalton: Steerforth Press 2001.
- Goethe, Johann Wolfgang von: "Erlkönig" [1782], in: ders.: *Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe*, hg. v. Friedmar Apel u.a., Frankfurt am Main: Insel 2001, Band 1, S. 37–38.
- Göring, Reinhold: "Leere und Erfindung. Über Erzählung und Macht bei Carlos Fuentes", in: Dröscher, Barbara u. Carlos Rincón (Hg.): *Carlos Fuentes' Welten. Kritische Relektüren*, Berlin: edition tranvía 2003.
- Göttsche, Dirk: *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Frankfurt am Main: Athenäum 1987.
- Graham, Joseph F.: "Translator's Note", in: Graham, Joseph F. (Hg.): *Difference in Translation*, Ithaca: Cornell University Press 1985, S. 205–207.
- Greber, Erika: "Fremdkörper Fremdsprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung 'Simultan'", in: Mayer, Mathias (Hg.): *Werke von Ingeborg Bachmann*, Stuttgart: Reclam 2002, S. 176–195.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: "Figur", in: dies.: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig: Hirzel 1854-1961, Band 3, Sp. 1629-1631.

- Grimm, Jacob und Wilhelm: "Figur", in: dies.: *Deutsches Wörterbuch. Neubearbeitung*, Band 9: F-FUX, hg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften u. d. Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Stuttgart: Hirzel 2006, S. 475–478.
- Grübel, Rainer: "Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin", in: Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*, übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese, hg. v. Rainer Grübel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 21–78.
- Gschwend, Ragni Maria (Hg.): *Der schiefe Turm von Babel. Geschichten vom Übersetzen, Dolmetschen und Verstehen*, 2. Aufl., Straelen/Niederrhein: Straelener Manuskripte Verlag 2002.
- Gürtler, Christa: "Ironie und Komik in Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*", in: Béhar, Pierre (Hg.): *Klangfarben. Stimmen zu Ingeborg Bachmann*, Internationales Symposium, Universität des Saarlandes, 7. und 8. November 1996, St. Ingbert: Röhrig 2000, S. 127–145.
- Hagedorn, Hans Christian: *La traducción narrada*, Diss. Universidad Complutense de Madrid 2001.
- Hagedorn, Hans Christian: *La traducción narrada. El recurso narrativo de la traducción ficticia*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha 2006.
- Hall, Stuart: "Wann war 'der Postkolonialismus'? Denken an der Grenze", in: Bronfen, Elisabeth, Benjamin Marius u. Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen: Stauffenburg 1997, S. 219–246.
- Heckmann, Hélène: "Amadou Hampaté Bâ. Écrivain et chercheur", in: *Nouvelles du sud* 6-7 (1987), S. 207–238.
- Heckmann, Hélène: "Amadou Hampâté Bâ et la récolte des traditions orales", in: *Journal des Africanistes* 63:2 (1993), S. 53–56.
- Heckmann, Hélène: "Annexe III. Aperçu sommaire sur les dates à venir", in: Bâ, Amadou Hampaté: *Oui mon commandant! Mémoires (II)*, Arles: Actes Sud 1994, S. 519–520.
- Heidegger, Martin: "Die Sprache" [1950], in: ders.: *Gesamtausgabe*, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 12: *Unterwegs zur Sprache*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main: Klostermann 1985, S. 9–30.
- Hoffmeister, Gerhart (Hg.): *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*, Amsterdam: Rodopi 1986.
- Holeschovsky, Irene: "Bewußtseinsdarstellung und Ironie in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*" [1980], in: Koschel, Christine u. Inge von Weidenbaum (Hg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München, Zürich: Piper 1989, S. 469–477.
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, New York: Routledge 1988.
- Hyers, Conrad: *The Comic Vision and the Christian Faith. A Celebration of Life and Laughter*, New York: The Pilgrim Press 1981.
- Hynes, William J.: "Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters. A Heuristic Guide", in: Hynes, William J. u. William G. Doty (Hg.): *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa: University of Alabama Press 1993, S. 33–45.
- Hynes, William J. u. William G. Doty: "Introducing the Fascinating and Perplexing Trickster Figure", in: dies. (Hg.): *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa: University of Alabama Press 1993, S. 1–12.
- Irele, Abiola: "Introduction", in: ders.: *The Fortunes of Wangrin. The Life and Times of an African Confidence Man*, übers. v. Aina Pavolini Taylor, Bloomington: Indiana University Press 1999, S. XII–XV.

- Ischinger, Anne-Babara: *Kulturidentität und Frankographie. Eine komparastische Untersuchung über den Roman der Wölf und der Manding*, Köln: Institut für Afrikanistik der Universität Köln 1995.
- Jaeger, Stephan: "Historiographisch-literarische Inferenzen. Möglichkeiten und Grenzen des Diskursbegriffes", in: Fulda, Daniel u. Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin: De Gruyter 2002, S. 61–85.
- Jakobson, Roman: "On Linguistic Aspects of Translation" [1959], in: Venuti, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*, London, New York: Routledge 2000, S. 138–143.
- Jannidis, Fotis: "Character", in: Hühn, Peter u.a. (Hg.): *the living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University Press, online verfügbar unter <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>, zuletzt aktualisiert am 14.09.2013, zuletzt geprüft am 24.07.2014.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin, New York: De Gruyter 2004.
- Jannidis, Fotis: "Zur Erzähltheorie der Figur. Alte Probleme und neue Lösungen", in: *Der Deutschunterricht* 57:2 (2005), S. 19–29.
- Jay, Paul: "Translation, Invention, Resistance. Rewriting the Conquest in Carlos Fuentes's 'The Two Shores'", in: *Modern Fiction Studies* 43:2 (1997), S. 405–431.
- Johnson, Carroll B.: "Phantom Pre-texts and Fictional Authors. Sidi Hamid Benengeli, *Don Quijote* and the Metafictional Conventions of Chivalric Romances", in: *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 27:1 (2007), S. 179–199.
- Joyce, James: *Ulysses*, London, New York: Penguin Books 2000 [1922].
- Julien, Eileen: *African Novels and the Question of Orality*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1992.
- Jullien, Dominique: "In Praise of Mistranslation. The Melancholy Cosmopolitanism of Jorge Luis Borges", in: *The Romanic Review* 98:2-3 (2007), S. 205–223.
- Jung, Carl Gustav: "Zur Psychologie der Schelmenfigur", in: Radin, Paul, Karl Kerényi u. C.G. Jung: *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*, Zürich: Rhein-Verlag 1954, S. 183–207.
- Just, Ward S.: *The Translator*, Boston: Houghton Mifflin 1991.
- Kaindl, Klaus: "Von Fährmännern, Drachen und Killern. Zur fiktionalen Identität von Translatorinnen und ihrer theoretischen Fundierung", in: Sommerfeld, Beate (Hg.): *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption*, Frankfurt am Main: Lang 2010, S. 53–72.
- Kaindl, Klaus u. Ingrid Kurz (Hg.): *Helfer, Verräter, Gaukler. Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*, Wien, Berlin: Lit 2008.
- Kaindl, Klaus u. Ingrid Kurz (Hg.): *Machtlos, selbstlos, meinungslos. Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*, Wien, Berlin, Münster: Lit 2010.
- Keita, Abdoulye: "Prédiction et liberté dans *L'Étrange destin de Wangrin*", in: Touré, Amadou u. Ntji Idriss Mariko (Hg.): *Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse. Mélanges pour le centième anniversaire de la naissance d'Hampâté Bâ*, Bamako: Nouvelles Éditions Maliennes 2005, S. 129–144.
- Kerényi, Karl: "Mythologische Epilegomena", in: Radin, Paul, Karl Kerényi u. C.G. Jung: *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*, Zürich: Rhein-Verlag 1954, S. 155–181.



- Kesting, Marianne: "Der Abbau der Persönlichkeit. Zur Theorie der Figur im modernen Drama", in: Keller, Werner (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 211–235.
- Kim, Suki: *The Interpreter*, New York: Farrar, Straus, and Giroux 2003.
- Kingscott, Geoffrey: "The Literature of Translation", in: *Traduire* 140 (1989), S. 5–16.
- Klein, Judith: "Sinnzerstörung und Tod. Übersetzen als Thema und Metapher der modernen Literatur", in: Strutz, Johann u. Peter V. Zima (Hg.): *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*, Beiträge zum Symposium anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Instituts für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Klagenfurt, Tübingen: Narr 1996, S. 113–121.
- Koepping, Klaus-Peter: "Trickster, Schelm, Pikaro. Sozialanthropologische Ansätze zur Problematik der Zweideutigkeit von Symbolsystemen", in: Müller, Ernst Wilhelm u.a. (Hg.): *Ethnologie als Sozialwissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1984 (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 26, Sonderheft), S. 195–215.
- Köhler, Sigrid G.: *"Einer Kalebassenscherbe gleich". Autobiographisches Schreiben zwischen kolonialer Gewalt und kultureller Situierung – Amadou Hampâté Bâ*, Bremen: Palabres Editions 1999.
- Koppenfels, Martin von: "Durch die Schrift gehen. Die Übersetzerszenen im *Don Quijote* von 1605", in: Geisenhanslüke, Achim u. Georg Mein (Hg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 245–262.
- Kourouma, Ahmadou: *Allah n'est pas obligé*, Paris: Éditions du Seuil 2000.
- Kristeva, Julia: "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman" [1967], übers. v. Michael Korinman u. Heiner Stück, in: Kimmich, Dorothee, Rolf Günter Renner u. Stiegler Bernd (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 334–348.
- Kristeva, Julia: "Le mot, le dialogue et le roman" [1967], in: dies.: *Séméiotikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éditions du Seuil 1979, S. 143–173.
- Kurz, Ingrid: "Das Gelübde der Verschwiegenheit. Suzanne Glass' *The Interpreter*", in: Kurz, Ingrid u. Klaus Kaindl (Hg.): *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer. DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*, Wien: Lit 2005, S. 143–149.
- Kurz, Ingrid: "Dichtung und Wahrheit. Dolmetscher als literarische Geschöpfe", in: Hertel, Dietmar u. Felix Mayer (Hg.): *Diesseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*, Köln: SH-Verlag 2008, S. 137–145.
- Kurz, Ingrid u. Klaus Kaindl (Hg.): *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer. DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*, Wien: Lit 2005.
- Kurz, Ingrid u.a.: "Fiction and Reality. 'The Greek Interpreter' by Sir Arthur Conan Doyle", in: *The Jerome Quarterly* 12:4 (1997), S. 3–6.
- La Sacra Bibbia*, Riveduta 1927, Tucson: Magnanimous Enterprises 2012.
- Lacan, Jacques: "Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud" [1957], übers. v. Norbert Haas, in: ders.: *Schriften II*, ausgew. u. hg. v. Norbert Haas, 2. Aufl., Weinheim: Quadriga 1986, S. 15–55.
- Lacan, Jacques: "Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse" [1953], übers. v. Klaus Laermann, in: ders.: *Schriften I*, ausgew. u. hg. v. Norbert Haas, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 71–169.
- Lawrance, Benjamin Nicholas, Emily Lynn Osborn u. Richard L. Roberts (Hg.): *Intermediaries, Interpreters, and Clerks. African Employees in the Making of Colonial Africa*, Madison: University of Wisconsin Press 2006.

- Lawrence, Karen R.: "'Floating on a Pinpoint'. Travel and Place in Brooke-Rose's *Between*", in: Friedman, Ellen G. u. Richard Martin (Hg.): *Utterly Other Discourse. The Texts of Christine Brooke-Rose*, Normal: Dalkey Archive Press 1995, S. 76–96.
- Lawrence, Karen R.: *Techniques for Living. Fiction and Theory in the Work of Christine Brooke-Rose*, Columbus: Ohio State University Press 2010.
- Le Carré, John: *The Mission Song*, London: Hodder & Stoughton 2006.
- Leopold, Stephan: *Der Roman als Verschiebung. Studien zu Mythos, Intertextualität und Narratologie in Terra Nostra von Carlos Fuentes*, Tübingen: Narr 2003.
- Lessing, Doris: *The Summer before the Dark*, Harmondsworth u.a.: Penguin Books 1975 [1973].
- Little, Judy: "S(t)imulating Origins. Self-Subversion in the Early Brooke-Rose Texts", in: Friedman, Ellen G. u. Richard Martin (Hg.): *Utterly Other Discourse. The Texts of Christine Brooke-Rose*, Normal: Dalkey Archive Press 1995, S. 64–75.
- Logie, Ilse: "Una escena de traducción en América Latina. 'Las dos orillas' de Carlos Fuentes", in: Delabastita, Dirk u. Rainier Grutman (Hg.): *Fictionalising Translation and Multilingualism*, Antwerpen: Hogeschool Antwerpen, Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken 2005 (Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies 4), S. 35–46.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen: "Darstellungsmodi von Sprachgebrauch und Übersetzungsvorgängen in der westafrikanischen Literatur der Gegenwart (am Beispiel von Texten aus Mali und Senegal)", in: Goetsch, Paul (Hg.): *Dialekte und Fremdsprachen in der Literatur*, Tübingen: Narr 1987, S. 94–113.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen: "Die Herausforderung der außereuropäischen Literaturen der Gegenwart (Schwarzafrika, Lateinamerika) für die Beziehungen zwischen Literatur und Geschichte im Kontext der Postmoderne", in: Fulda, Daniel u. Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin: De Gruyter 2002, S. 571–582.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen: *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas. Zur Wahrnehmung und Funktion von Schriftlichkeit und Buchlektüre in einem kulturellen Epochenumbruch der Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 1990.
- Maack, Annegret: "Erzähltechniken in Christine Brooke-Roses Romanen", in: Brunkhorst, Martin, Gerd Rohmann u. Konrad Schoell (Hg.): *Beckett und die Literatur der Gegenwart*, Heidelberg: Winter 1988, S. 78–91.
- Macalou, Badra: "Pouvoir colonial et construction politique dans *L'Étrange destin de Wangrin*", in: Touré, Amadou u. Ntji Idriss Mariko (Hg.): *Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse. Mélanges pour le centième anniversaire de la naissance d'Hampâté Bâ*, Bamako: Nouvelles Éditions Maliennes 2005, S. 261–271.
- Manseau, Peter: *Songs for the Butcher's Daughter. A Novel*, New York: Free Press 2009 [2008].
- Marías, Javier: *Corazón tan blanco*, Barcelona: Anagrama 1992.
- Marshall, Liselotte: *Tongue-Tied. A novel*, London: Birds of Passage 2004 [1998 in deutscher Übersetzung].
- Martin, Richard: "'Just Words on a Page'. The Novels of Christine Brooke-Rose", in: Friedman, Ellen G. u. Richard Martin (Hg.): *Utterly Other Discourse. The Texts of Christine Brooke-Rose*, Normal: Dalkey Archive Press 1995, S. 38–51.
- Martínez, Matías u. Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 7. Aufl., München: Beck 2007.
- McHale, Brian: "'I draw the line as a rule between one solar system and another'. The Postmodernism(s) of Christine Brooke-Rose", in: Friedman, Ellen G. u. Richard Martin (Hg.):

- Utterly Other Discourse. *The Texts of Christine Brooke-Rose*, Normal: Dalkey Archive Press 1995, S. 192–213.
- McHale, Brian: "Speech Representation", in: Hühn, Peter u.a. (Hg.): *the living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University Press, online verfügbar unter <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/speech-representation>, zuletzt aktualisiert am 08.04.2014, zuletzt geprüft am 24.07.2014.
- McMillan, Eric Norman: "Il Traduttore Si Tradisce (The Translator Betrays Himself)", in: *The Jerome Quarterly* 5:4 (1990), S. 9–10.
- Menke, Bettine: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München: Fink 2000.
- Montesquieu: "Lettres Persanes" [1721], in: ders.: *Oeuvres Complètes*, hg. v. Roger Caillois, Paris: Gallimard 1949, Band 1, S. 129–373.
- Montesquieu: *Persische Briefe*, übers. v. Peter Schunck, Stuttgart: Reclam 1991 [1721].
- Mopoho, Raymond: "Perception et autoportrait de l'interprète indigène en Afrique coloniale française", in: Delabastita, Dirk u. Rainier Grutman (Hg.): *Fictionalising Translation and Multilingualism*, Antwerpen: Hogeschool Antwerpen, Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken 2005 (Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies 4), S. 77–92.
- Mora, Terézia: *Alle Tage. Roman*, 3. Aufl., München: btb 2006 [2004].
- Moura, Jean-Marc: "Textual Ownership in L'Étrange destin de Wangrin (The Fortunes of Wangrin) by Amadou Hampaté Bâ", in: *Research in African Literatures* 37:1 (2006), S. 91–99.
- Mouralis, Bernard: "La problématique de la liberté dans Wangrin", in: Jouanny, Robert (Hg.): *Lectures de l'oeuvre d' Hampaté Bâ*, Paris: L'Harmattan 1992, S. 31–39.
- Müller, Gesine: *Die Boom-Autoren heute. García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den großen identitätsstiftenden Entwürfen*, Frankfurt am Main: Vervuert 2004.
- Müller-Tamm, Jutta: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2005.
- Narciß, Georg A.: "Nachwort", in: Díaz del Castillo, Bernal: *Geschichte der Eroberung von Mexiko*, übers. v. J. von Rehfues, bearb. u. hg. v. Georg A. Narciß, Frankfurt am Main: Insel 1988, S. 623–632.
- N'Da, Pierre: "L'Étrange destin de Wangrin, un étrange roman. Du texte débridé au patchwork littéraire", in: Touré, Amadou u. Ntji Idriss Mariko (Hg.): *Amadou Hampaté Bâ, homme de science et de sagesse. Mélanges pour le centième anniversaire de la naissance d'Hampaté Bâ*, Bamako: Nouvelles Éditions Maliennes 2005, S. 191–208.
- Niranjana, Tejaswini: *Siting translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, Berkeley: University of California Press 1992.
- Nünning, Ansgar: "Von der fikionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans", in: Fulda, Daniel u. Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin: De Gruyter 2002, S. 541–569.
- O'Gorman, Edmundo: *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, México: Fondo de Cultura Económica 1986 [1958].
- O'Regan, Veronica: "Dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen". *Growth and Decay in Ingeborg Bachmann's Simultan*, New York: Lang 2000.

- Orwell, George: "Inside the Whale" [1940], in: ders.: *Inside the Whale and Other Essays*, Harmondsworth: Penguin 1962, S. 9–50.
- Otto, Gabriele E.: *Weibliches Erzählen. Entwicklung der Erzählverfahren in Ingeborg Bachmanns Prosa*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Pagano, Adriana S.: "Sources for Translation Theory. Fiction in Latin America", in: *ATA Chronicle* 29:4 (2000), S. 38–44.
- Pagano, Adriana S.: "Translation as Testimony. On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar", in: Tymoczko, Maria u. Edwin Gentzler (Hg.): *Translation and Power*, Amherst: University of Massachusetts Press 2002, S. 80–98.
- Pageard, Robert: "Ba Amadou Hampaté. *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*", in: *Journal de la Société des Africanistes* 44:2 (1974), S. 199–200.
- Paz, Octavio: "Die Söhne der Malinche", in: ders.: *Das Labyrinth der Einsamkeit. Essay*, übers. v. Carl Heupel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 70–91.
- Paz, Octavio: "Los hijos de la Malinche", in: ders.: *El laberinto de la soledad*, hg. v. Enrico Mario Santí, Madrid: Cátedra 1993, S. 59–80.
- Petrilli, Susan: "Text Metempsychosis and the Racing Tortoise. Borges and Translation", in: *Semiotica* 140:1–4 (2002), S. 153–167.
- Petuchowski, Elizabeth: "'Meanwhile, Back at the Ranch...'. Or: Modes of Simulaneity in Works by Ingeborg Bachmann, Wolfgang Hildesheimer and Paul Celan", in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64:2 (1990), S. 338–369.
- Phelan, James: "Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction", in: *Modern Philology* 84 (1987), S. 282–299.
- Platon: *Phaidros oder Vom Schönen*, übers. u. hg. v. Kurt Hildebrandt, Stuttgart: Reclam 1979 [um 370 v. Chr.].
- Platz-Waury, Elke: "Figur", in: Weimar, Klaus, Harald Fricke u. Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, 3 Bände, 3. neubearbeitete Auflage, Berlin: De Gruyter 1997-2003, Band 1, S. 587–588.
- Prunč, Erich: "Zwischen Welten und Werten. Identitätskonstruktionen in Ward Just's *The Translator*", in: Kurz, Ingrid u. Klaus Kaindl (Hg.): *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer. DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*, Wien: Lit 2005, S. 153–163.
- Punch, or the London Charivari*, Vol. 153, Dec. 5, 1917, zitiert nach dem Digitalisat <http://www.gutenberg.org/files/11425/11425-h/11425-h.htm>, zuletzt abgerufen am 7.11.2012.
- Radaelli, Giulia: *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, Berlin: Akademie Verlag 2011.
- Radin, Paul: *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, mit Kommentaren v. C.G. Jung u. Karl Kerényi, New York: Bell Publishing 1956.
- Rao, Sathya: "*L'Étrange destin de Wangrin* or the Political Accomodation of Interpretation", in: Salama-Carr, Myriam (Hg.): *Translating and Interpreting Conflict*, Amsterdam, New York: Rodopi 2007, S. 223–232.
- Rath, Brigitte: "Doppelte Rede und Antwort. Pseudoübersetzungsphänomene in *La fille d'un héros de l'Union soviétique* und *Le testament français* von Andreï Makine", in: Binder, Eva u. Birgit Mertz-Baumgartner (Hg.): *Migrationsliteraturen in Europa*, Innsbruck: iup 2012, S. 185–202.
- Rath, Gudrun: *Zwischenzonen. Theorien und Fiktionen des Übersetzens*, Wien: Turia + Kant 2013.

- Reich-Ranicki, Marcel: "Die Dichterin wechselt das Repertoire" [1972], in: Koschel, Christine u. Inge von Weidenbaum (Hg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München, Zürich: Piper 1989, S. 188–192.
- Reinagel, Gerhard: "Mehrsprachigkeit als Verlust der Muttersprache. Ingeborg Bachmanns 'Simultan'", in: Kurz, Ingrid u. Klaus Kaindl (Hg.): *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer. DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*, Wien: Lit 2005, S. 31–39.
- Reiss, Katharina: "Type, Kind and Individuality of Text. Decision Making in Translation", übers. v. Susan Kitron, in: Venuti, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*, London, New York: Routledge 2000, S. 168–179.
- Reyes, Heather: "The British and Their 'Fixions,' the French and Their Factions", in: Friedman, Ellen G. u. Richard Martin (Hg.): *Utterly Other Discourse. The Texts of Christine Brooke-Rose*, Normal: Dalkey Archive Press 1995, S. 52–63.
- Riesz, János: "'Le théâtre de la lecture' - Lesen als Thema frankophoner afrikanischer Literatur in der Kolonialzeit", in: Armbruster, Claudius, Karin Hopfe u. Karsten Garscha (Hg.): *Horizont-Verschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*, Festschrift für Karsten Garscha zum 60. Geburtstag, Tübingen: Narr 1998, S. 189–206.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, 2. Aufl., London, New York: Routledge 2002.
- Ríos Castaño, Victoria: "Fictionalising Interpreters. Traitors, Lovers and Liars in the Conquest of America", in: Delabastita, Dirk u. Rainier Grutman (Hg.): *Fictionalising Translation and Multilingualism*, Antwerpen: Hogeschool Antwerpen, Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken 2005 (Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies 4), S. 47–60.
- Riva, Silvia: "Les structures temporelles dans *L'Étrange Destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ", in: Jouanny, Robert (Hg.): *Lectures de l'oeuvre d'Hampâté Bâ*, Paris: L'Harmattan 1992, S. 53–69.
- Robbe-Grillet, Alain: "Jealousy (excerpt)", übers. v. Richard Howard, in: *Aspen* 5 u. 6 (1967), online verfügbar unter <http://www.ubu.com/asp/asp5and6/index.html>, zuletzt geprüft am 02.11.2012.
- Robbe-Grillet, Alain: *La Jalousie*, Paris: Les Éditions de Minuit 1957.
- Rubin Suleiman, Susan: "Living Between. The Loneliness of the 'Alonstanding Woman'", in: Friedman, Ellen G. u. Richard Martin (Hg.): *Utterly Other Discourse. The Texts of Christine Brooke-Rose*, Normal: Dalkey Archive Press 1995, S. 97–103.
- Rudel, Jaufré: "Quan lo rius de la fontana", in: Stimmig, Albert: *Der Troubadour Jaufré Rudel. Sein Leben und seine Werke*, Kiel: Schwers'sche Buchhandlung 1873, S. 45.
- Rulfo, Juan: *Pedro Páramo*, México D.F., Barcelona: Editorial RM 2005 [1955].
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale. Édition critique*, hg. v. Rudolf Engler, Reproduktion der Originalausgabe, Wiesbaden: Harrassowitz 1989 [1916].
- Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, übers. v. H. Lommel, hg. v. Charles Bally u. Albert Sechehaye, 2. Aufl., Berlin, New York: De Gruyter 1967 [1916].
- Schleiermacher, Friedrich: "Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens" [1813], in: ders.: *Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Hermann Fischer u.a., Berlin, New York: De Gruyter ab 1983, Abt. I: Schriften und Entwürfe, Band 11: Akademievorträge, hg. v. Martin Rößler unter Mitw. v. Lars Emersleben, Berlin, New York: De Gruyter 2002, S. 65–93.
- Schlink, Bernhard: *Die gordische Schleife. Roman*, Zürich: Diogenes 1988.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin, New York: De Gruyter 2005.

- Schmidt, René: *Mündliche Literatur in Amadou Hampaté Bâ's Roman "Das seltsame Schicksal des Wangrin"?*, Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 90 (2008), online verfügbar unter <http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/AP90.pdf>, zuletzt geprüft am 08.06.2009.
- Schmidt, Tanja: "Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus *Simultan* von Ingeborg Bachmann" [1986], in: Koschel, Christine u. Inge von Weidenbaum (Hg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München, Zürich: Piper 1989, S. 479–502.
- Schneider, Jost: *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr, Malina und Simultan*, Bielefeld: Aisthesis 1999.
- Schnitzler, Arthur: *Lieutenant Gustl. Novelle*, hg. v. Konstanze Fliedl, Stuttgart: Reclam 2002 [1900].
- Schopohl, Eva: "(De-)Constructing translingual identity. Interpreters as literary characters in *Simultan* by Ingeborg Bachmann and *Between* by Christine Brooke-Rose", in: *TRANS – Revue de littérature générale et comparée* 6 (2008), S. 1–13, online verfügbar unter <http://trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf/Schopohl-2.pdf>, zuerst veröffentlicht am 07.07.2008, zuletzt geprüft am 25.10.2011.
- Schopohl, Eva: "Interpreten der Globalisierung. Dolmetscherfiguren in den beiden gleichnamigen Romanen *The Interpreter* von Suki Kim und Suzanne Glass", in: Zemanek, Evi u. Susanne Krones (Hg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 139–150.
- Schülting, Sabine: *Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.
- Schunck, Peter: "Nachwort", in: Bâ, Amadou Hampaté: *Wangrins seltsames Schicksal oder die listigen Ränke eines afrikanischen Dolmetschers. Ein Schelmenroman aus Afrika*, übers. v. Adelheid Witt, mit einem Nachwort v. Peter Schunck, Frankfurt am Main: Lembeck 1986, S. 357–367.
- Schütz, Katharina von: *Indio und Konquistador in der hispanoamerikanischen nueva novela histórica (1978-1999). Postkoloniale Strategien der Erinnerung*, Frankfurt am Main: Vervuert 2003.
- Shakespeare, William: *As You Like It*, hg. v. Agnes M. C. Latham, London: Methuen 1975 [1623].
- Shakespeare, William: *King Lear*, hg. v. R. A. Foakes, London: Thomson Learning 2001 [1608].
- Shakespeare, William: *Macbeth*, hg. v. Kenneth Muir, London, New York: Routledge 1988 [1623].
- Shieh, Pi-Er: *Ingeborg Bachmanns Erzählkunst. Eine Analyse des Spätwerkes Simultan*, Göttingen: Cuvillier 1999.
- Simon, Sherry: *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London, New York: Routledge 1996.
- Simon, Sherry: *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City*, Montreal: McGill-Queen's University Press 2006.
- Spitzl, Karlheinz: "Der Dolmetscher als Hüter der Sterne. Amadou Hampaté Bâs *L'étrange destin de Wangrin*", in: Kaindl, Klaus u. Ingrid Kurz (Hg.): *Machtlos, selbstlos, meinungslos. Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen in belletristischen Werken*, Wien, Berlin, Münster: Lit 2010, S. 83–92.
- "Statua del Redentore (Maratea)", in: *Wikipedia. L'enciclopedia libera*, online verfügbar unter [//it.wikipedia.org/w/index.php?title=Statua\\_del\\_Redentore\\_\(Maratea\)&oldid=48186003](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Statua_del_Redentore_(Maratea)&oldid=48186003), zuletzt aktualisiert am 21.3.2012, zuletzt geprüft am 24.7.2014.
- Steiner, George: *After Babel. Aspects of Language and Translation*, 3. Aufl., Oxford: Oxford University Press 1998.

- Stockhammer, Robert: "Das Schon-Übersetzte. Auch eine Theorie der Weltliteratur", in: *Poetica* 41:3-4 (2009), S. 257–291.
- Stockhammer, Robert, Susan Arndt u. Dirk Naguschewski: "Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache", in: Arndt, Susan, Dirk Naguschewski u. Robert Stockhammer (Hg.): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin: Kadmos 2007, S. 7–27.
- Strosetzki, Christoph: "Einführung", in: ders. (Hg.): *Der Griff nach der neuen Welt. Der Untergang der indianischen Kulturen im Spiegel zeitgenössischer Texte*, Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 9–40.
- Strümper-Krobb, Sabine: "The Translator in Fiction", in: *Language and Intercultural Communication* 3:2 (2003), S. 115–121.
- Strümper-Krobb, Sabine: *Zwischen den Welten. Die Sichtbarkeit des Übersetzers in der Literatur*, Berlin: Weidler 2009.
- Tedlock, Dennis (Hg.): *Popol Vuh. The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*, übers. v. Dennis Tedlock, 2. überarbeitete u. erweiterte Auflage, New York, London, Toronto: Simon & Schuster 1996.
- The Holy Bible*, King James Version, New York: American Bible Society 1999.
- Thiem, Jon: "The Translator as Hero in Postmodern Fiction", in: *Translation and Literature* 4 (1995), S. 207–218.
- Todorov, Tzvetan: "Cortés et Moctezuma. De la communication", in: *L'Ethnographie* 81:1-2 (1980), S. 69–83.
- Todorov, Tzvetan: "Cortés und Moteczuma. Über Kommunikation" [1979], in: Díaz del Castillo, Bernal: *Geschichte der Eroberung von Mexiko*, übers. v. J. von Rehfues, bearb. u. hg. v. Georg A. Narciß, Frankfurt am Main: Insel 1988, S. 633–653.
- Todorov, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, übers. v. Wilfried Böhringer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Todorov, Tzvetan: *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris: Éditions du Seuil 1982.
- Todorov, Tzvetan: "Les catégories du récit littéraire", in: *Communications* 8 (1966), S. 125–151.
- Tomaševkij, Boris V.: "Fabel und Sujet", in: ders.: *Theorie der Literatur. Poetik*, nach dem Text der 6. Auflage (Moskau - Leningrad 1931) hg. v. Klaus-Dieter Seemann, übers. v. Ulrich Werner, Wiesbaden: Harrassowitz 1985 [1925], S. 214–227.
- Venuti, Lawrence: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London: Routledge 1995.
- Vinay, Jean-Paul u. Jean Darbelnet: "A Methodology for Translation", übers. v. Juan C. Sager u. M.-J. Hamel, in: Venuti, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*, London, New York: Routledge 2000, S. 128–137.
- Waisman, Sergio Gabriel: *Borges and Translation. The Irreverence of the Periphery*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press 2005.
- Walsh, Rodolfo: "Nota al pie" [1967], in: ders.: *Obra Literaria Completa*, hg. v. Jorge Tula, México: siglo veintiuno editores 1985, S. 419–446.
- Warning, Rainer: "Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition", in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001), S. 176–209.
- Weigel, Sigrid: "Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis", in: Stephan, Inge u. Sigrid Weigel (Hg.): *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin: Argument 1983, S. 83–137.
- Weinsheimer, Joel: "Theory of Character. Emma", in: *Poetics Today* 1:1-2 (1979), S. 185–211.

- White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1973.
- White, Hayden: "The Fictions of Factual Representation", in: ders.: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, 7. Aufl., Baltimore: Johns Hopkins University Press 1985, S. 121–134.
- Wijnands, Paul: *Le français adultère ou les langues mixtes de l'altérité francophone*, Paris: Publibook 2005.
- Wilhelm, Christine: *Traduttore traditore – Vermittler durch Verrat. Eine Analyse literarischer Translatorfiguren in Texten von Jorge Luis Borges, Italo Calvino und Leonardo Sciascia*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2010.
- Williams, Raymond Leslie: *The Writings of Carlos Fuentes*, Austin: University of Texas Press 1996.
- Wokalek, Marie: *Die schöne Seele als Denkfigur. Zur Semantik von Gewissen und Geschmack bei Rousseau, Wieland, Schiller, Goethe*, Göttingen: Wallstein 2011.
- Zabus, Chantal J.: *The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi 1991.