

## RAMONA PELLEGRINO

### Mehrsprachige Darstellungsformen des Chronotopos der Begegnung in fiktiven Reisen: Beispiele aus Saša Stanišićs *Fallensteller*

Im vorliegenden Beitrag geht es darum, wie der Chronotopos der Begegnung (bzw. das chronotopische Motiv der Begegnung) in literarischen Reisetexten sprachlich dargestellt wird. Als Beispiel dafür sollen einige ausgewählte Erzählungen aus dem 2016 erschienenen Erzählband *Fallensteller* des deutschen Autors bosnischer Herkunft Saša Stanišić dienen, da in diesen Texten unterschiedliche Reiseerlebnisse geschildert werden, die eine zentrale Rolle für die Handlung spielen. Es soll der Frage nachgegangen werden, wie die Interaktion zwischen den Protagonisten und den Charakteren, denen sie während ihrer Reise begegnen, aus sprachlicher Sicht realisiert wird, insbesondere, welche Formen der Mehrsprachigkeit dabei zum Vorschein kommen.

**Schlüsselwörter:** Chronotopos, manifeste/latente Mehrsprachigkeit, Begegnung in Reisetexten, Saša Stanišić

#### 1 Einleitung

Der ursprünglich aus der Biologie stammende und anschließend vom Literaturwissenschaftler Michail Bachtin aufgegriffene Begriff „Chronotopos“ wird als „Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit- und Raum-Beziehungen“ (BACHTIN 2008: 7), d. h. als Kombination räumlicher und zeitlicher Merkmale in der erzählten Welt bezeichnet. Abgesehen von der Erläuterung, dass „[i]m künstlerisch-literarischen Chronotopos [...] räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen [verschmelzen]“ (ebd.), liefert Bachtin keine genauere Definition. Ausschlaggebend ist, „dass alle räumlichen Elemente der erzählten Welt eines literarischen Textes unweigerlich eine zeitliche Komponente in sich tragen – und umgekehrt“ (FRANK 2015: 160), und dass der erzählte Raum und die erzählte Zeit in gegenseitiger Wechselwirkung stehen. Im Nachwort zur deutschen Ausgabe des bachtinischen Werkes legen Michael C. Frank und Kirsten Mahlke unterschiedliche Kategorien fest, die von dem Chronotopos-Konzept verkörpert werden. In die-

sem Beitrag wird dieses vor allem als erzähltheoretische Kategorie verstanden, und zwar als „Bestandteil der raumzeitlichen Organisation der Handlung“ (FRANK/MAHLKE 2008: 206).

Bachtin beschreibt nicht nur Chronotopoi im engsten Sinne, sondern auch chronotopische Motive, „die als konstituierende Elemente in die Sujets der Romane eingehen“ (BACHTIN 2008: 20) und somit die Handlung entscheidend mitbestimmen. Begegnung – die Bachtin mal als Motiv, mal als wahren Chronotopos bezeichnet – gehört zu den wichtigsten Chronotopoi bzw. chronotopischen Motiven, denn sie „dient zur Schürzung des Knotens, bildet zuweilen den Kulminationspunkt oder sogar die Lösung (das Finale) des Sujets“ (ebd. 21). Dass Begegnungen chronotopisch geprägt sind, liegt auf der Hand, da sie immer dann erscheinen, wenn Individuen, die sich am selben Ort zur selben Zeit befinden, miteinander in Kontakt treten:

In allen Begegnungen ist [...] die zeitliche Bestimmung („zu ein und derselben Zeit“) nicht zu trennen von der räumlichen Bestimmung („an ein und demselben Ort“). Auch wenn das Motiv negativ ist („sie sind sich nicht begegnet, sie haben sich verfehlt“), bleibt die Chronotopie erhalten, nur wird das eine oder andere Glied des Chronotopos mit einem negativen Vorzeichen versehen. (Ebd.)

Bachtin betont außerdem, dass der Chronotopos der Begegnung eng mit dem Chronotopos der Straße und des Weges verknüpft ist und oft vom Zufall beeinflusst wird:

Der „Weg“ ist zumeist der Ort der zufälligen Begegnung. Auf dem Weg [...] überschneiden sich in einem einzigen zeitlichen und räumlichen Punkt die zeitlichen und räumlichen Wege der verschiedenartigsten Menschen, der Vertreter aller Schichten und Stände, aller Glaubensbekenntnisse, Nationalitäten und Altersstufen. (Ebd. 180)

Die „Wege der verschiedenartigsten Menschen“ kreuzen sich besonders, wenn sie reisen. Gerade letzterer Hinweis darauf, dass der Chronotopos der Begegnung Menschen gemischter Nationalität zusammenbringen kann, deutet darauf hin, dass auch Sprecher/innen mit teilweise sehr unterschiedlichen Sprachrepertoires Bekanntschaft schließen können. Vor allem Reisende bauen Verbindungen mit Menschen aus unterschiedlichen Sprachräumen auf. Oft veranlasst das beide Seiten dazu, eine Lingua Franca zu verwenden oder eine gemeinsame, hybride Sprache auszuhandeln. Es scheint daher naheliegend, dass in der literarischen Darstellung dieses Chronotopos – insbesondere, wenn die Begegnung während einer Reise stattfindet – auf mehrere Sprachen zurückge-

griffen wird, seien diese eindeutig im Text erkennbar oder nur unterschwellig vorhanden.

Im folgenden Abschnitt soll zunächst darauf eingegangen werden, was unter literarischer Mehrsprachigkeit verstanden wird, welche Formen sie annehmen kann und welche Funktionen diese erfüllen. Anschließend soll beleuchtet werden, wie Mehrsprachigkeit dazu beiträgt, den Chronotopos der Begegnung literarisch darzustellen. Dabei dient der 2016 erschienene Erzählband *Fallensteller*, der bislang von der Literatur- und Sprachwissenschaft vernachlässigt wurde, als beispielhafte Fallstudie.

## 2 Literarische Mehrsprachigkeit

### 2.1 Formen der Literarischen Mehrsprachigkeit

In diesem Beitrag wird literarische Mehrsprachigkeit – in Anlehnung an Natalia Blum-Barths Auffassung des Phänomens – als Ergebnis einer bestimmten sprachlichen und inhaltlichen Konzeption des literarischen Textes verstanden, die sich vor allem auf dessen sprachliche Ebene auswirkt. In dieser Hinsicht

fungiert Mehrsprachigkeit als Stilmittel, das nach ästhetischen Vorstellungen des Autors konzeptionell verwendet wird. Ausgehend von der Beobachtung, dass die literarische Sprache vieler mehrsprachiger Autoren ein komplexes, intertextuelles Gewebe ist und die Basissprache des Textes in vielerlei Hinsicht mit Anleihen aus anderen sprachlichen und kulturellen Kontexten angereichert wird, kann behauptet werden, dass literarische Mehrsprachigkeit nicht an der Oberfläche des Textes Halt macht, sondern auch in seine innere Struktur eindringt und diese mitgestaltet. (BLUM-BARTH 2021: 14)

Angesichts dieser letzten Beobachtung ist Giulia Radaellis Unterscheidung zwischen manifester und latenter Mehrsprachigkeit besonders maßgeblich.

Von manifester literarischer Mehrsprachigkeit ist die Rede, wenn Wörter, Ausdrücke oder Sätze aus einer anderen Sprache als der Grundsprache<sup>1</sup> des Textes verwendet werden (vgl. RADAELLI 2011: 54). Giulia Radaelli unterscheidet zunächst zwei Formen der manifesten Mehrsprachigkeit (Sprachwechsel und Sprachmischung), während sie in einer späteren Publikation sogar fünf Erscheinungsformen beschreibt, die nicht eindeu-

---

<sup>1</sup> Die Hauptsprache, in der ein Text geschrieben ist, wird von Georg Kremnitz als „Grundsprache“ (KREMNITZ 2004: 14) und von Paul Goetsch als „dominante Sprache“ (GOETSCH 1987: 43) bezeichnet.

tig der manifesten oder latenten Mehrsprachigkeit zugeordnet werden können – Sprachwechsel, Sprachmischung, Übersetzung, Sprachverweis und Sprachreflexion (vgl. RADAELLI 2014). Diese stimmen teilweise mit den von Dirk Skiba ermittelten Strategien überein, durch die Mehrsprachigkeit sichtbar wird: Fremdsprachige Textsegmente können annotiert und/oder in übersetzter Form durch Verdopplungen wiederholt werden, sie können durch metasprachliche Einschübe erklärt, durch Lehnübersetzungen in die Grundsprache des Textes übertragen oder einfach kontextualisiert werden (vgl. SKIBA 2010: 327ff.).

Eine der Hauptfunktionen der manifesten literarischen Mehrsprachigkeit ist die Imitation der realen Umstände, eine Strategie, die von Elke Sturm-Trigonakis als „Mimesis“ bezeichnet wird und immer dann auftritt, „wenn die außertextliche Realität wahrheitsgetreu in den Text hereingeholt wird“ (STURM-TRIGONAKIS 2007: 147). Diese Einschätzung entspricht der von Georg Kremnitz beschriebenen Realismus-Funktion (vgl. KREMNITZ 2004: 14). Demzufolge sehen sowohl Sturm-Trigonakis als auch Kremnitz Authentizität als einen der Gründe, weshalb Mehrsprachigkeit manifest sichtbar gemacht wird. Ähnliches gilt auch für das Vorhandensein dialektaler und soziokultureller Varietäten: Diese Elemente werden manchmal miteinbezogen, um eine größere Wirklichkeitsnähe zu erzielen, und sehr oft um die Illusion der Mündlichkeit im geschriebenen Text zu suggerieren (vgl. GOETSCH 1987: 8).

Durch das Einfügen einzelner fremdsprachlicher Wörter werden Leser/innen außerdem daran erinnert, dass Figuren, die aus einem anderen linguistischen Kontext kommen, eigentlich in einer anderen Sprache miteinander kommunizieren:

There is a rich tradition of simulating ‘foreign’ languages, for example, in the representation of speech: sometimes, protagonists make regular use of ‘foreign’ salutations which need no translation in themselves, but tell us that ‘in reality’ the person who habitually says ‘bonjour’ is speaking French and not English. Sometimes, the imitation of a ‘foreign accent’ suggests the presence of a ‘foreign language’ in a person’s mind. Sometimes, the use of a dialect vs. standard language indicates that ‘in reality’ two different, i.e., mutually unintelligible languages are used [...]. (DEMBECK 2017: 2)

Auch Figuren- und Ortsnamen aus einem anderen Sprachraum evozieren Mehrsprachigkeit und rufen besondere Erwartungen bzgl. Herkunft und Kulturraum hervor, da sie mit einer bestimmten Sprache und mit den Ländern, in denen diese Sprache gesprochen wird, in Verbindung gebracht werden (vgl. STURM-TRIGONAKIS 2007: 151).

Ein weiterer Grund, weshalb eine Fremdsprache verwendet wird, ist die Tatsache, dass einige Erfahrungen, die im Text geschildert werden, vom Autor bzw. der Autorin in einer bestimmten Sprache erlebt wurden (vgl. KREMnitz 2004: 100f). In diesem Fall sollen Wörter, die in einer Fremdsprache auftreten, nicht nur auf einen anderen Sprachraum, sondern auf eine andere Lebenswelt verweisen, eventuell auf einen anderen Ort und/oder auf eine andere Zeit.

Außerdem kann das Verwenden mehrerer oder bestimmter Sprachen dazu dienen, Figuren zu charakterisieren, beispielsweise, um sie als Kosmopolit/innen oder „Gesellschaftsmenschen“ (SCHMELING/SCHMITZ-EMANS 2002: 16) darzustellen. Demnach soll Mehrsprachigkeit veranschaulichen, dass diese Figuren sich zwischen zwei oder mehreren Welten, Sprachen und Kulturen bewegen. Eine letzte Möglichkeit besteht darin, dass Autor/innen Ausdrücke in einer Fremdsprache in den deutschen Grundtext einbeziehen, um einen Verfremdungseffekt zu erzielen oder um ihre sprachliche Virtuosität zu beweisen (vgl. KREMnitz 2004: 14). In jedem Fall erzeugt die Verwendung von mehreren Sprachen (einschließlich Dialekten und anderen Varietäten) eine ‚Entautomatisierung der Sprache‘, d. h. eine Art Bewusstmachung der sprachlichen Stilmittel (vgl. STURM-TRIGONAKIS 2007: 155).

Mehrsprachigkeit kann nicht nur manifest auftreten, sondern auch latent sein: „Ein Text ist immer dann latent mehrsprachig, wenn andere Sprachen nur unterschwellig vorhanden und nicht unmittelbar wahrnehmbar sind; er weist also auf den ersten Blick eine einsprachige Oberfläche auf“ (RADAELLI 2011: 61). Immacolata Amodeo hatte bereits in *Die Heimat heißt Babylon*, ihrem ausschlaggebenden Werk zur Literatur von Autoren und Autorinnen, deren Erstsprache nicht das Deutsche ist, eine ähnliche Form der Mehrsprachigkeit thematisiert, die zwar nicht sichtbar, aber trotzdem irgendwie wahrnehmbar ist:

Die Mehrsprachigkeit besteht häufig in einem materiellen Sinn, nämlich wenn in einem Text tatsächlich mehrere unterscheidbare Sprachen auftauchen. Die Mehrsprachigkeit ist aber auch dann vorhanden, wenn sie nicht evident ist. Dann tritt sie als den Texten ausländischer Autoren in der Bundesrepublik grundsätzlich innewohnende Dialogizität auf; die Sprache, in welcher der Text geschrieben ist, dialogisiert mit einer anderen Sprache, d. h. sie läßt eine andere Sprache, auch wenn diese nicht explizit auftaucht, mitklingen. (AMODEO 1996: 120f.)

Übersetzungen bzw. explizit sichtbar gemachte oder implizite Übersetzungsvorgänge, Sprachreflexionen und Hinweise auf andere Sprachen, über die gesprochen wird oder in denen gesprochen wird, ohne dass sie im Grundtext

vorkommen, Zitate (vgl. RADAELLI 2011: 61) sowie Transtextualität,<sup>2</sup> d. h. Verweise und Anspielungen auf andere Texte, können als Beispiele latenter Mehrsprachigkeit gelten. Auch Figurenrede kann als Ausdruck latenter Mehrsprachigkeit verstanden werden: Wenn zwei Figuren aus einem nicht-deutschsprachigen Umfeld miteinander reden, so wird dieser Dialog oft ins Deutsche übersetzt, was allerdings nicht der Realität entspricht. Diese Fiktion wird dann unterbrochen, wenn auch nur ein Wort aus einer anderen Sprache in die ins Deutsche übersetzte Rede eingebunden wird (vgl. ebd. 56).

Natalia Blum-Barth beschreibt sogar eine dritte Erscheinungsform der literarischen Mehrsprachigkeit: die exkludierte Mehrsprachigkeit. Von exkludierter Mehrsprachigkeit ist dann die Rede, wenn eine Fremdsprache thematisiert oder erwähnt wird, aber weder in der Grundsprache vorkommt noch sie in irgendeiner Weise beeinflusst (vgl. BLUM-BARTH 2020: 61). Sie „berichtet *über* Mehrsprachigkeit, ohne sie *in* der Sprache des Textes zu realisieren. Daraus folgt, dass eine andere Sprache, die zur erzählten Welt gehört, aus dem Text konsequent ausgesperrt wird“ (BLUM-BARTH 2021: 85, kursiv im Original). Dadurch soll lediglich an Mehrsprachigkeit erinnert bzw. die Illusion der Mehrsprachigkeit geboten werden.

## 2.2 Literarische Mehrsprachigkeit bei Saša Stanišić

Saša Stanišić wurde am 7. März 1978 in Višegrad, einer Kleinstadt im östlichen Bosnien, als Sohn einer Bosnierin und eines Serben geboren. Kurz nach dem Ausbruch des Krieges in Bosnien und Herzegowina 1992 flüchtete er gemeinsam mit seiner Mutter zu einem Onkel nach Süddeutschland. Damals verfügte er über keinerlei Deutschkenntnisse. Stanišić fing als Jugendlicher an, auf Serbokroatisch zu schreiben, übersetzte seine Texte zunächst aus dem Serbokroatischen ins Deutsche, bevor er schließlich begann, direkt auf Deutsch zu schreiben. Seit dem Beginn seiner literarischen Laufbahn wird die Erstsprache aber nur noch für das Aufschreiben kurzer Gedanken und für Texte verwendet, die nicht veröffentlicht werden sollen: „Im Schreiben [...] spielt sie eine kleine Rolle. Diese Texte werden nicht veröffentlicht, sie sind ein Sammelsurium an Materialien, Ideen, Gedanken.“ (URL 3) Der Autor hat nämlich in mehr als einem Interview betont, dass sein „natürlicher Sprachreflex [...]“

---

2 Dieser Überbegriff wurde von Gérard Genette zur Bezeichnung intertextueller Bezüge von Texten geprägt. Er umfasst „1. Intertextualität (i.e.S.) als Zitat, Anspielung oder Plagiat, 2. Paratextualität als Beziehung zwischen Paratexten und Text, 3. Metatextualität als Kommentar zu einem Text, 4. Hypertextualität als Transformation eines Hypotextes etwa in einer Parodie oder Nachahmung und 5. Architextualität als allgemeine Gattungsbezüge“ (URL 1).

das Deutsche“ ist und dass das Serbokroatische – das er in zeitlicher Reihenfolge und nicht nach Bedeutung als seine „erste Muttersprache“ (ebd.) definiert – nicht als Literatursprache dient: „Da ich seit längerem nur noch auf Deutsch schreibe, denke ich beim literarischen Schreiben nicht über meine Muttersprache nach oder in ihr“ (Stanišić in SILLER 2020: 346). Trotzdem tritt das Serbokroatische immer wieder in seinen Texten auf. Vor allem in den zwei stark autobiografisch geprägten Romanen *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006) und *Herkunft* (2019) lassen sich zahlreiche Ausdrücke finden, die entweder auf Serbokroatisch wiedergegeben oder aus der Erstsprache wörtlich übersetzt wurden – wie z. B. die wörtliche Übersetzung der Redewendungen „Gott hinter den Füßen“ und „Taub wie eine Kanone“ in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (vgl. ebd. 347) – sowie Figuren- und Ortsnamen, die von Anfang an auf einen anderen Kultur- und Sprachraum verweisen. Die Erstsprache des Autors ist oftmals latent vorhanden, da die Rede der Romanfiguren aus dem serbokroatischen Sprachraum konsequent auf Deutsch wiedergegeben wird. Dazu hat sich der Autor selbst wie folgt geäußert:

Wenn ich eine Figur erschaffe, die Serbisch/Kroatisch spricht oder eine Situation, in der die Sprachen zu hören sind, dann übersetze ich ins Deutsche und mache mir höchstens noch Gedanken, die sich auch ein Übersetzer wahrscheinlich machen würde: Wie komme ich dem am nächsten, was da gesagt wird, in der deutschen „Fremdsprache“? (Ebd. 346)

In Stanišićs zweitem Roman *Vor dem Fest* (2014) lassen sich dagegen keine Ausdrücke auf Serbokroatisch finden, was damit zusammenhängt, dass die Handlung in einem ostdeutschen Dorf spielt, in dem es keine Figuren aus dem jugoslawischen Raum gibt. Allerdings werden zahlreiche Elemente aus diatopischen, diaphasischen und diastratischen Varietäten des Deutschen eingesetzt, was auch in den Bereich der manifesten literarischen Mehrsprachigkeit fällt.

Allgemein lässt sich sagen, dass Stanišić Mehrsprachigkeit in all seinen Werken – wenn auch in unterschiedlichen Formen – bewusst einsetzt, um einen Charakter zu definieren, einen Gedanken zu vermitteln, sich sprachkritisch zu äußern oder einfach Ironie und Humor zu bewirken.

### 3 *Fallensteller*

Dieser Band enthält zwölf Erzählungen, in denen Reisen – seien es Geschäftsreisen, Vergnügungsreisen, Heimreisen, Durchreisen oder Erinnerungen an eine Reise oder an eine Flucht – eine wesentliche Rolle spielen. Auch Chronotopoi der Begegnung sind dabei von besonderer Bedeutung: So treffen

beispielsweise in *Billard Kasatschok* sehr unterschiedliche Figuren anlässlich einer Billard-Partie zusammen, unter anderem die Italienerin Fanny, der Russe Snake und die sogenannten ‚Snookertürken‘. In den drei ‚Mo-Geschichten‘ geht es um zwei Freunde, Mo und die Ich-Erzählerin, die in verschiedenen Ländern unterwegs sind und surreale Abenteuer erleben, bei denen sie Menschen unterschiedlicher Herkunft begegnen. In der titelgebenden Geschichte *Fallensteller* kehren einige Figuren aus dem Roman *Vor dem Fest* – Saša Stanišićs vorhergehendes Werk – wieder; sie finden sich in Fürstenfelde (dem fiktiven Ort, in dem bereits *Vor dem Fest* spielte) wieder und begegnen dort dem Fallensteller, einem geheimnisvollen Mann, der behauptet, für jeden Zweck eine Falle herstellen zu können. Die letzte Erzählung des Bandes, *In diesem Gewässer versinkt alles*, stellt ein bedeutsames Beispiel dafür dar, dass das chronotopische Motiv der Begegnung auch ‚negativ‘ sein kann (vgl. BACHTIN 2008: 21), wenn die Protagonisten nicht aufeinandertreffen. Dort geht es um einen jungen Unternehmer bosnischer Herkunft, der dem Bürgerkrieg entkommen konnte und seitdem nie in seine Heimat zurückgekehrt ist, auch dann nicht, als er während einer Fahrt durch Frankreich erfährt, dass sein Großvater, der ihm die Flucht nach Deutschland ermöglicht hatte, im Sterben liegt. Während der Fahrt gesteht sich der Protagonist ein, dass er die Schwierigkeiten, die seine Familie in Bosnien erlebt hat, durch sporadische Telefonanrufe und die seltenen Besuche seiner Mutter verdrängen bzw. von sich fernhalten konnte.<sup>3</sup> Somit hat er das Wiedersehen mit dem geliebten Großvater immer wieder hinausgeschoben, und das Zusammentreffen blieb schließlich aus.

Dem Chronotopos der Begegnung kommt eine zentrale Bedeutung zu, wenn dieser in eine Reise eingebettet ist, denn er lenkt die Aufmerksamkeit darauf, wie Reisende mit anderen Reisenden oder mit Menschen, die in den bereisten Orten leben, in Verbindung treten und interagieren. Vor allem, wenn die Reise in einen fremden Sprach- und Kulturraum führt, wird literarische Mehrsprachigkeit oft als Stilmittel eingesetzt, um die Interaktion zwischen den Protagonisten bzw. Protagonistinnen und den Charakteren, denen sie während ihrer Reise begegnen, sprachlich darzustellen. In dieser Hinsicht sollen

---

3 Dieses Verdrängen und Fernhalten wird u. a. durch die unüblichen Verben „wegtelefonieren“ und „wegbesuchen“ in der folgenden Passage zum Ausdruck gebracht: „Das Leben meiner Mutter und meines Großvaters ließ sich gut wegtelefonieren, und ein Mal im Jahr, wenn Mutter nach Frankfurt kam, wegbesuchen.“ (STANIŠIĆ 2016: 272f) Zwar existieren die Verben „wegtelefonieren“ und „wegbesuchen“ nicht, die Präfigierung von „weg“ wird aber häufig in der Zusammensetzung mit Verben mit der Bedeutung „fortschaffen“, „entfernen“ sowie „von einem Punkt in eine andere Richtung bringen“ verwendet, wodurch die Bedeutung dieser Okkasionalismen leicht erkennbar ist.



im Folgenden *Die Fabrik* und die drei thematisch miteinander verbundenen Erzählungen *Georg Horvath ist verstimmt*, *It's okay. It's also not okay* und *Pica-pau-de-cabeça-amarela* untersucht werden.

### 3.1 *Die Fabrik*

Die gesamte Erzählung – die kürzeste des Bandes – kann als Chronotopos der Begegnung angesehen werden, denn es geht grundsätzlich um das Zusammentreffen und die Interaktion zwischen dem Ich-Erzähler und einer Gruppe Hirten, deren Lebensmittelpunkt die Ruine einer mit EU-Geldern gebauten Fabrik ist. Die Erzählung stellt die Hauptmerkmale dieser Art Chronotopos beispielhaft dar: Einerseits wird die Handlung maßgeblich durch ihn geprägt, andererseits spielt der Zufall eine entscheidende Rolle, da die Begegnung zwischen den Protagonisten dadurch entsteht, dass der Ich-Erzähler, der sich auf der Durchreise durch die Romanija befindet, in einen Schneesturm gerät und von Hirten gerettet wird. Dass gleich zu Beginn der Erzählung der für deutschsprachige Leser/innen fremdklingende Ortsname „Romanija“ eingefügt wird, zeigt, dass die Handlung sich in einem nicht-deutschsprachigen Raum abspielt. Wie im vorigen Abschnitt erläutert, stellen Ortsnamen eine Realisierungsmöglichkeit der manifesten Mehrsprachigkeit dar und weisen auf einen Sprachraum hin, der nicht mit dem der Grundsprache des Textes übereinstimmt. Dadurch werden bestimmte Erwartungen bzgl. Land und Kultur geweckt. In diesem Fall trägt der Ortsname wesentlich dazu bei, den Chronotopos der Begegnung – wenn auch nur pauschal – im serbokroatischen Raum geographisch zu lokalisieren: „Über das karge Hochland ginge immer Wind, lügen sie, darin seien die Atemzüge aller Serben und Bosniaken und Kroaten, die je auf der Romanija geseufzt, geliebt, getrauert hätten, verwoben in alle Ewigkeit.“ (STANIŠIĆ 2016: 58)<sup>4</sup> Der Ortsname ist das einzige Mittel der manifesten Mehrsprachigkeit, das vom Autor eingesetzt wird, um den Chronotopos in dieser Region im Osten Bosnien und Herzegowinas zu verorten. In der Erzählung werden keine weiteren Ausdrücke auf Serbokroatisch verwendet.

Die latente Form der literarischen Mehrsprachigkeit ist deutlich häufiger vorhanden. Ein Beispiel dafür ist ein Lied, das auf Deutsch wiedergegeben wird, obwohl es eigentlich in der Sprache der Hirten, also auf Serbokroatisch, gesungen wird:

Und der kleinste Hirte klettert singend auf eine Leiter, er singt lauter als zuvor,  
die Stimme einer alten Frau, mild und rau:

4 Im Folgenden wird der Erzählband *Fallensteller* mit der Sigle „FS“ gekennzeichnet.

*In einer kalten Winternacht hoch oben auf der Höh  
das Bächlein ist gefroren, es liegt verdeckt im Schnee  
Ein Hase sucht das Bächlein, er sucht es überall  
Ist es denn verloren? Das wäre ja fatal.*  
(FS: 62, kursiv im Original)

Diese Übersetzungsvorgänge, die laut Radaelli zur latenten literarischen Mehrsprachigkeit gehören, kommen auch immer dann vor, wenn Figuren miteinander reden:

Wir sind die Hirten, sagen sie, wir sind es.  
Ich sage Dank, mir ist warm, nichts tut weh.  
Der Hirten Augen groß, sie wollen nichts wissen.  
Vielleicht ist er hier wegen der Fabrik, sagen sie.  
Auf Durchreise bloß. (FS: 57)

Der Ich-Erzähler und die Hirten sprechen Serbokroatisch miteinander, ihre Rede wird aber stets ins Deutsche übertragen, ohne dass auch nur ein Ausdruck in der Fremdsprache eingesetzt wird, der diese Fiktion unterbrechen würde. Aber obwohl sie dieselbe Sprache teilen, versteht der Ich-Erzähler die Hirten oft nicht:

Die Fabrik, sagen sie, hat sich geräuspert vor Zeiten.  
Was heißt das, frage ich, wie räuspern sich Gebäude, ist das ein Witz?  
Wir haben es gehört, sagen die Hirten, wir waren da. (FS: 57f.)

Am Ende der Erzählung stellt der Protagonist fest: „Ich spreche die Sprache der Hirten, aber ich verstehe nicht, was sie verstehen“ (FS: 62). Man könnte annehmen, dass sich der Erzähler auf einer Reise zu oder aus seinem im serbokroatischen Sprachraum gelegenen Herkunftsort befindet, sein Lebensmittelpunkt aber mittlerweile woanders ist. In dem Fall könnte sein Kulturwechsel zu einem Verlust der Zugehörigkeit zur Herkunftsgesellschaft geführt haben, obwohl ihm die serbokroatische Sprache erhalten geblieben ist. Das Nichtverstehen könnte aber auch dadurch bedingt sein, dass der Protagonist aus einem anderen sozialen Milieu kommt. Unabhängig davon, wodurch die von ihm empfundene Fremdheit ausgelöst wurde, wird sie aus sprachlicher Sicht insofern ausgedrückt, als der Ich-Erzähler die Sprache der Hirten zwar teilt, aber viele der Bedeutungen, die sie ihr verleihen, nicht vollständig versteht.

### **3.2 Die ‚Horvath-Erzählungen‘**

In den inhaltlich miteinander verbundenen Erzählungen *Georg Horvath ist verstimmt, It's okay. It's also not okay* und *Pica-pau-de-cabeça-amarela* befindet sich der deutsche Brauerei-Justiziar Georg Horvath auf einer Geschäftsreise

in Rio de Janeiro und lernt dabei einen Taxifahrer kennen, dem er den Namen Ali gibt.<sup>5</sup> Die räumliche Dimension dieses Chronotopos ist das Taxi, das nicht nur als bloßes Transportmittel, sondern als sozialer Ort verstanden wird, in dem sich diese zufällige Begegnung ereignet und eine durch Mehrsprachigkeit gekennzeichnete Kommunikation entsteht.

Wie bereits durch die Titel der drei Erzählungen sichtbar gemacht wird, sind Deutsch, Englisch und Portugiesisch in diese Begegnung involviert. Gleich zu Beginn wird Englisch als internationale Verkehrssprache inszeniert. Sobald der Protagonist in Brasilien eintrifft und in Alis Taxi steigt, anstatt den für ihn vorgesehenen privaten Fahrdienst in Anspruch zu nehmen, erhält er folgende Textnachrichten von einer brasilianischen Kollegin:

*Dear Mr. Horvath, this is Maria from InBev. Welcome to Brasil! Our driver is looking for you, please call him at... [...]*

*Dear Mr. Horvath, the driver tells us you are nowhere to be found. Please be so kind as to contact him. [...]*

*Dear Mr. Horvath, we are trying to reach you to no avail. Please call immediately when you read this. [...]*

*Dear Mr. Horvath, where are you?*

(FS: 106, kursiv im Original)

Die Textnachrichten werden direkt auf Englisch wiedergegeben und nicht ins Deutsche übertragen, um der Wirklichkeit nahe zu kommen und auf die globale Verbreitung dieser Sprache in der Kommunikation zwischen Geschäftsleuten unterschiedlicher Herkunft zu verweisen. Dadurch wird die Mimesis-Funktion (laut Elke Sturm-Trigonakis) bzw. die Realismus-Funktion (laut Georg Kremnitz) der manifesten literarischen Mehrsprachigkeit eingehalten.

Mit dem Taxifahrer spricht Horvath in einer Sprache, die englische, portugiesische und deutsche Elemente vermischt:

Er hat keine gemeinsame Sprache mit dem Chauffeur, und der ist nicht in Yes-Yes-Laune, die sich oft einstellt, wenn das Schweigen zwischen Fremden zu schwer geworden ist. Kurz hinter Rio versucht Georg Horvath es mit dem Klima

---

<sup>5</sup> „Der Chauffeur heißt Ali, Georg Horvath hat das jetzt beschlossen“ (FS: 104). An dieser Stelle sei nur kurz erwähnt, dass der Name des Protagonisten sowohl „Horvath“ als auch „Horwath“ geschrieben wird. Am Anfang der zweiten Erzählung, in der diese Figur vorkommt, wird nämlich erzählt, dass sein Name auf dem Schild des Taxifahrers fälschlicherweise mit „w“ statt mit „v“ geschrieben wurde. Dieser verhältnismäßig banale Vorfall löst beim sprachsensiblen Protagonisten einen Verfremdungseffekt aus: Ihm scheint es, als würde ihm eine neue Identität verliehen, wodurch er mal als er selbst (Horvath), mal als sein Alter Ego (Horwath) auftritt.

Südamerikas im direkten Vergleich zum Klima Bremens, dann mit: „Look – the sun is rising, die Sonne, sun, sol? Schön, no?“ Und jetzt gibt er sich einen finalen Ruck und testet eine doch wohl sichere Nummer: „Coke Zero tastes not like true Coke.“

Und siehe da: Der Chauffeur schürzt die Lippen.

„Si“, sagt er und nach einer Pause: „No“, und reckt den Daumen.

(FS: 105, kursiv im Original)

Horvath und der Taxifahrer besitzen keine gemeinsame Sprache, daher müssen sie eine neue, gemischte Sprache erfinden, die Elemente aus der jeweiligen Erstsprache – Deutsch und Portugiesisch – und Ausdrücke der wichtigsten Lingua Franca weltweit miteinander kombiniert. Dabei wird kein Standardenglisch, sondern eine Varietät des Englischen verwendet, die als ‚internationales Englisch‘ oder auch *Globish* bekannt ist (vgl. BÜRGER-KOFTIS 2010: 306). Darunter versteht man eine vereinfachte, zum Teil fehlerhafte Varietät, die (überwiegend) von Nicht-Muttersprachlern verwendet wird und einerseits aus möglichst kurzen Sätzen besteht, andererseits auf schwer zu deutende Ausdrücke (z. B. sogenannte *phrasal verbs* und Redewendungen) verzichtet (vgl. URL 2). Ein Beispiel für diese Varietät, das in der wiedergegebenen Textstelle vorkommt, ist „tastes not“ statt der standardsprachlichen Formulierung „doesn’t taste“.

Im folgenden Dialog werden wieder einfache Sätze auf Englisch und kurze Wörter auf Portugiesisch verwendet:

„This is crazy“, sagt Georg Horvath. „They will fall and they will die.“

„No“, sagt Ali. „Si.“

Ali pfeift sein Liedchen. Georg Horvath mustert ihn von der Seite. Georg Horvath ist der falsche Mann im richtigen Wagen.

Ali sagt: „One day. All die.“ Und drückt aufs Gaspedal. (FS: 119)

Auch in diesem Fall steht Mehrsprachigkeit im Dienste der Imitation realer Umstände: Reisende, die sich im Ausland befinden und nur wenige Floskeln in der Landessprache beherrschen, verwenden überwiegend das Englische, wenn sie mit Einheimischen in Kontakt treten; diese wiederum nutzen wenige, einfache Ausdrücke aus ihrer Erstsprache und die englische Sprache, damit die Interaktion erfolgreich abläuft. Alis Antworten „si“ oder „no“ (bzw. beide hintereinander) erfolgen auf Portugiesisch und wiederholen sich mehrmals im Laufe der Erzählungen, wodurch diese Figur als wortkarg und zurückhaltend charakterisiert wird.

In den ‚Horvath-Erzählungen‘ wird das Portugiesische nicht nur durch Alis einsilbige Antworten, sondern vor allem durch den Ausdruck „Pica-pau-de-

cabeça-amarela“ sichtbar. Es handelt sich um die Bezeichnung einer Vogelart, die den sprachinteressierten Protagonisten aufgrund der Länge und Musikalität des Ausdrucks fasziniert. Die deutsche Übersetzung von „Pica-pau-de-cabeça-amarela“ = „Blondschofsspecht“ (FS: 131) – wird erst am Ende des gleichnamigen Kapitels verraten. Bis dahin verwendet Horvath ausschließlich das portugiesische Wort, und zwar nicht unbedingt deshalb, weil ihm das deutsche Äquivalent unbekannt ist, sondern aufgrund der Faszination, die er für Wörter, Wortklänge und Sprache im Allgemeinen hat. In diesem Fall dient Mehrsprachigkeit dazu, den Protagonisten als sprachaufmerksam und -interessiert zu charakterisieren.

Während der gesamten Taxifahrt (und bereits davor) denkt Horvath ständig über Sprache nach. Er überlegt, ob ein Ausdruck richtig, passend und einer bestimmten kommunikativen Situation stilistisch angemessen ist. Horvaths metasprachliche Reflexionen werden überwiegend als innerer Monolog dargestellt, wobei seine Gedanken, Selbstgespräche und Überlegungen zum Teil auch auf Fremdsprachen gerichtet sind:

Georg Horvath bildet sich ein, schrille Affenschreie in den Baumkronen zu hören und wie der fabelhafte Specht, wie *Pica-pau-de-cabeça-amarela* an einem Stamm arbeitet.

Das gefällt ihm nicht. *An einem Stamm arbeiten*. Sein Bedürfnis nach dem richtigen Wort ist wieder da. Wie klingt die Arbeit des Spechts genau? Wie klingt *Pica-pau-de-cabeça-amarela*? Er braucht *Verwortung*. (FS: 125, kursiv im Original)

Als Horvath sich an eine Konferenz in Rumänien erinnert und Ali davon erzählen möchte, tritt die rumänische Sprache automatisch latent auf: Obwohl der Protagonist diese Sprache nicht beherrscht, wird sie durch das bloße erwähnen des Landes, in der sie gesprochen wird, evoziert. Sichtbar – d. h. manifest – wird sie anschließend durch wenige, vereinzelte Wörter sowie einen Ortsnamen (Paraty): „„Conferința‘ stand auf einem Aufsteller, dazu wohl ein Name – Georg Horvath auf der Küstenlandstraße nach Paraty erinnert sich nicht, welcher, also sagt er zu Ali ‚Männerkonferenz‘, und Ali nickt“ (FS: 111). Außerdem werden die Ausdrücke „kafkaeskul“ und „groteskul“ eingefügt und anschließend erklärt. Dem Protagonisten waren sie aufgefallen, weil der erste Wortteil („Kafka“, „grotesk“) verhältnismäßig leicht zu deuten ist bzw. die Ähnlichkeit mit dem Deutschen gab ihm die Illusion, die Bedeutung dieser Wörter zu erahnen: „Leider war der Vortrag auf Rumänisch. Die einzigen Vokabeln, die Georg Horvath zu verstehen glaubte, lauteten ‚kafkaeskul‘ und ‚groteskul‘“ (FS: 112). Horvath erinnert sich daran, wie er die beiden rumänischen Wörter in einem völlig unpassenden Kontext verwendet, und zwar

während einer Taxifahrt durch einige Vorstädte Bukarests, als er bemerkt, dass der Taxifahrer in die falsche Richtung fährt:

„Der Witz“, sagt Georg Horwath, „der Witz ist, dass ‚kafkaeskul‘ und ‚groteskul‘ Substantivierungen sind. Ich wusste das damals nicht. Ich habe im Augenblick meiner größten Wut in einem rumänischen Taxi gebrüllt: ‚Das Grotreske!‘ Und: ‚Das Kafkaeske!‘“

Ali sagt: „Taskrötiske.“ (FS: 119)

Als sprachsensibler Mensch möchte der Protagonist dem Taxifahrer vermitteln, worin die Absurdität dieses Sprachgebrauchs liegt. Dabei erfolgt seine Erklärung anscheinend auf Deutsch, oder zumindest werden die Ausdrücke „das Grotreske“ und „das Kafkaeske“ auf Deutsch geäußert, denn Ali versucht anschließend, das erste Wort zu wiederholen – und zwar so, wie er es lautlich wahrgenommen hat. Diese Wortwiederholung kann einerseits der literarischen Funktion der Parodierung zugeschrieben werden, andererseits übernimmt sie auch eine kommunikative Funktion, denn Ali versucht, das Gespräch weiterzuführen, obwohl er den Sinn von Horvaths Darlegung nicht (vollständig) erfasst und seine Äußerungen dadurch semantisch/inhaltlich eher unsinnig erscheinen.

#### 4 Fazit

In diesem Beitrag wurde gezeigt, dass das Chronotopos-Konzept fruchtbar angewandt werden kann, um die Interaktion zwischen Reisenden und Menschen, denen sie während ihrer Reise begegnen, zu analysieren. Vor allem wenn Reisen in einen Sprach- und Kulturraum führen, der nicht mit dem des Reisenden übereinstimmt, wird der Chronotopos der Begegnung durch manifeste oder latente Formen der literarischen Mehrsprachigkeit geprägt. Als Beispiel dafür dienen zwei Erzählungen aus Saša Stanišićs Band *Fallensteller*, in denen Reisen eine besonders zentrale Rolle in der Handlung einnehmen.

In der ersten wird der Chronotopos von dem Zusammentreffen der Protagonisten in der unmittelbaren Umgebung einer heruntergekommenen Fabrik in der Romanija während der Durchreise des Ich-Erzählers verkörpert. Literarische Mehrsprachigkeit wird überwiegend latent eingesetzt, und zwar in der Figurenrede, die eigentlich auf Serbokroatisch erfolgt, dennoch komplett ins Deutsche übertragen wird. Es geht also nicht darum, Authentizität oder gar Exotismus durch das Einbringen einzelner fremdsprachiger Ausdrücke zu erzeugen: Der Fokus liegt darauf, dass der Ich-Erzähler sich mit den Hirten zwar problemlos verständigen kann, da er ihre Sprache beherrscht, sie aber

trotzdem in gewisser Hinsicht missversteht, da seine Perspektive nicht (mehr) mit der Sichtweise der Hirten übereinstimmt.

In den ‚Horvath-Erzählungen‘ ist der Chronotopos der Begegnung in einem Taxi verortet, das durch Rio de Janeiro fährt, während sich der Protagonist auf einer Geschäftsreise in Brasilien befindet. Im Gegensatz zur ersten Erzählung ist literarische Mehrsprachigkeit weitgehend manifest vorhanden: Einerseits dient das Einsetzen von fremdsprachigen Ausdrücken aus dem Englischen und dem Portugiesischen dazu, die Mischsprache des Reisenden und seines Gesprächspartners wahrheitsgetreu darzustellen, insbesondere durch die Wiedergabe einer vereinfachten Varietät des Englischen. Andererseits wird die Hauptfigur Georg Horvath durch die Mehrsprachigkeit, die in seiner Rede vorkommt, als regelmäßig ins Ausland fahrender Geschäftsmann und Kosmopolit charakterisiert. Manifeste Mehrsprachigkeit findet sich sowohl in den Dialogen zwischen den Protagonisten als auch in Horvaths innerem Monolog wieder. Auch hier trägt literarische Mehrsprachigkeit dazu bei, die Figur zu charakterisieren, und zwar als sprachsensiblen (wenn nicht sogar sprachbesessenen) Menschen, der nicht nur mehrere Sprachen spricht, sondern auch über Sprache(n) nachdenkt.

In den ausgewählten Erzählungen gestalten manifeste und latente Mehrsprachigkeit Begegnungen, die im Rahmen einer Reise stattfinden, bedeutend mit. Dabei stellen beide Formen der literarischen Mehrsprachigkeit die Kommunikation zwischen den zusammentreffenden Protagonisten in gewisser Hinsicht als erfolgreich, zum Teil aber auch als misslungen dar. Der Chronotopos der Begegnung in den ‚Horvath-Erzählungen‘ verkörpert Menschen, denen es trotz unterschiedlicher Erstsprachen gelingt, sich irgendwie zu verständigen und ein durchaus angenehmes, wenn auch oberflächliches Gespräch zu führen. Über einfache Sätze und Phrasen kann allerdings nicht hinausgegangen werden: Sobald komplexere Geschehnisse oder tiefere Gedanken geschildert werden sollen, scheitert die Kommunikation. Der Chronotopos der Begegnung in *Die Fabrik* zeigt dagegen, dass ein gemeinsames Sprachsystem manchmal nicht ausreicht, um sich auch wirklich verstehen zu können – unabhängig davon, um welche Sprache es sich dabei handelt.

### **Literaturverzeichnis:**

AMODEO, Immacolata (1996): „Die Heimat heißt Babylon“. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verlag.

- BACHTIN, Michail (2008): Chronotopos. Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BLUM-BARTH, Natalia (2020): „[W]enn man schreibt, muss man [...] die anderen Sprachen aussperren. Exkludierte Mehrsprachigkeit in Olga Grjasnowas Roman *Gott ist nicht schüchtern*. In: Literarische (Mehr)Sprachreflexionen. Hrsg. v. Barbara Siller u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 49–67.
- BLUM-BARTH, Natalia (2021): Poetik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- BÜRGER-KOFTIS, Michaela (2010): Ethnolekte und McLanguage. Zum Kreativpotential von Sprachhybridität. In: Polyphonie. Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität. Hrsg. v. Michaela Bürger-Koftis, Hannes Schweiger u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 300–320.
- FRANK, Michael C. (2015): Chronotopoi. In: Handbuch Literatur & Raum. Hrsg. v. Jörg Dünne u. Andreas Mahler. Berlin/Boston: De Gruyter. S. 160–169.
- FRANK, Michael C./ MAHLKE, Kirsten (2008): Nachwort. In: Chronotopos. Michail Bachtin. Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 201–242.
- GOETSCH, Paul (1987): Vorwort. In: Dialekte und Fremdsprachen in der Literatur. Hrsg. v. Paul Goetsch. Tübingen: Gunter Narr, S. 7–10.
- KREMNITZ, Georg (2004): Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen. Wien: Praesens.
- RADAELLI, Giulia (2011): Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann. Berlin: Akademie.
- RADAELLI, Giulia (2014): Literarische Mehrsprachigkeit. Ein Beschreibungsmodell (und seine Grenzen) am Beispiel von Peter Waterhouses *Das Klangtal*. In: Philologie und Mehrsprachigkeit. Hrsg. v. Till Dembeck u. Georg Mein. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 156–182.
- SCHMELING, Manfred/ SCHMITZ-EMANS, Monika (2002): Einleitung. In: Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Manfred Schmeling u. Monika Schmitz-Emans. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7–38.
- SILLER, Barbara (2020): Gespräch mit Saša Stanišić. In: Literarische (Mehr)Sprachreflexionen. Hrsg. v. Barbara Siller u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 346–348.
- SKIBA, Dirk (2010): Formen literarischer Mehrsprachigkeit in der Migrationsliteratur. In: Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität. Hrsg. v. Michaela Bürger-Koftis, Hannes Schweiger u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 323–334.
- STANIŠIĆ, Saša (2016): Fallensteller. München: Luchterhand Literaturverlag.
- STURM-TRIGONAKIS, Elke (2007): Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- WINKLER, Dagmar (2010): „Code-Switching“ und Mehrsprachigkeit. Erkennbarkeit und Analyse im Text. In: Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität. Hrsg. v. Michaela Bürger-Koftis, Hannes Schweiger u. Sandra Vlasta. Wien: Praesens, S. 181–195.



### **Internetquellen**

DEMBECK, Till (2017): There Is No Such Thing as a Monolingual Text! New Tools for Literary Scholarship. In: [www.polyphonie.at](http://www.polyphonie.at) Vol. 4, 1/2017. URL: <http://www.polyphonie.at/?op=publicationplatform&sub=viewcontribution&contribution=105> [20.03.2022].

URL 1: <http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/glossary/transtextualitaet/> [20.03.2022].

URL 2: <https://www.thoughtco.com/globish-english-language-1690818> [20.03.2022].

URL 3: <http://www.polyphonie.at/?op=interviewdatabase&off=12> [20.03.2022].