Jiří Gruša – ein Autor zwischen zwei Sprachen und Kulturen

Jiří Gruša – an Author between two languages and two cultures

Jiří Gruša – un auteur entre deux langues et deux cultures

Renata Cornejo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2002>

DOI : 10.4000/germanica.2002

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 121-134

ISBN : 9782913857308

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Renata Cornejo, « Jiří Gruša – ein Autor zwischen zwei Sprachen und Kulturen », *Germanica* [Online], 51 | 2012, Online erschienen am: 14 Januar 2013, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2002> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2002>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Jiří Gruša – ein Autor zwischen zwei Sprachen und Kulturen

Jiří Gruša – an Author between two languages and two cultures

Jiří Gruša – un auteur entre deux langues et deux cultures

Renata Cornejo

Der biographische Hintergrund

- 1 Der 1938 in Pardubice in einer wohlhabenden Beamtenfamilie geborene Jiří Gruša hatte ein bewegtes Schicksal, das ihn infolge des gescheiterten Prager Frühlings aus der sozialistischen Tschechoslowakei nach Deutschland verschlagen und aus einem tschechisch- einen deutschsprachigen Schriftsteller werden ließ. Der begabte junge intellektuelle machte sich bereits Anfang der 60er Jahre als Dichter einen Namen, wobei er die Verpflichtung der Literatur gegenüber jeglicher Ideologie immer ablehnte. Die 1964 gegründete Literaturzeitschrift *Tvář* (*Gesicht*) verstand sich als ein ‚nichtmarxistisches‘ Literaturforum, wie auch die ein Jahr später mitbegründeten Hefte für junge Literatur. Es überrascht nicht, dass er nach dem Scheitern der Reformationsbewegung im Jahr 1968 im Zuge der folgenden ‚Normalisierungszeit‘ unter der sowjetischen Obhut sehr bald mit dem Verbot öffentlicher literarischer Tätigkeit (der offizielle Grund dafür war die angebliche Pornographie in seinem Roman *Mimner*) belegt wurde und von nun an nur im Samisdat¹ seine Werke verbreiten konnte. Dort (in der Edition Petlice) erschien auch 1978 sein Roman *Dotazník aneb molitba za jedno město a jednoho přítele* (dt. Der 16. Fragebogen 1979), der zum Anlass der strafrechtlichen Verfolgung des Schriftstellers und dessen Inhaftierung im August 1978 wurde. Zwar wurde Gruša aufgrund der persönlichen Intervention von Heinrich Böll kurz darauf entlassen, man hat sich jedoch des unbequemen Schriftstellers und Unterzeichners der Charta 77 (eines Dokuments, in dem die Einhaltung der Bürgerrechte in der Tschechoslowakei gefördert wurde) bald ‚entledigt‘: Nachdem Gruša nach kurzem Zögern das Angebot eines dreimonatigen Stipendiums in den USA angenommen hatte, wurde ihm kurz vor seiner Rückkehr wegen angeblichen

staatsfeindlichen Äußerungen von der tschechoslowakischen Regierung 1980 die Staatsbürgerschaft aberkannt. Zu diesem Zeitpunkt war der Autor aus den USA zurückkehrt und verweilte bei seinen Freunden in der Schweiz. Die Entscheidung für die Bundesrepublik Deutschland als vorläufige ‚Heimat‘ war eine durchaus logische und praktische: Gruša interessierte sich schon früher für die deutsche Sprache – er übersetzte u.a. Rilke und Kafka ins Tschechische, sprach ein relativ gutes Deutsch (seine erste Frau war die Tochter des bedeutenden Prager deutschen Intellektuellen und Germanisten Eduard Goldstücker) und war durch Bölls Intervention sowie seine Romanübersetzung *Der 16. Fragebogen* (1979, übers. von Marianne Pasetti-Swoboda) dem deutschen Publikum nicht ganz unbekannt. So lässt er sich, de facto als ein ‚prominenter Exilautor‘ in St. Agustin bei Bonn nieder.

- 2 Trotz der Unterstützung seines Verlegers Hans Peter Riese, einem ehemaligen Korrespondenten des Deutschlandfunks, und des einjährigen Stipendiums der Friedrich-Ebert-Stiftung blieb sein Freundes- und Wirkungskreis in der BRD zunächst eingeschränkt und seine finanzielle Lage schwierig. Noch bei seinem letzten ausführlicheren Gespräch 2009 bezeichnete er rückblickend seine Ausbürgerung als einen „Schicksalsschlag“, das ihm beinahe das Leben gekostet hätte: [Es] war [...] keine Wahl, sondern ein Schicksalsschlag, denn ich war damals 41 und ein profilierter und wenn auch verbotener tschechischer Literat, der nie an einen Sprachwechsel gedacht hat, und mit 42 macht man so was nie. Das ist lebensgefährlich und ich habe das dann später auch beinahe mit meinem Leben bezahlt“².
- 3 Mit dieser Aussage bezieht sich der Autor auf den Verlauf seines Sprachwechsels, der mit einem physischen und psychischen Zusammenbruch einherging. Anfangs getraute sich Gruša vorerst auf Deutsch nur kurze Texte wie Rezensionen oder Essays zu schreiben. Als er an der deutschen Übersetzung seines letzten tschechischen Romans *Doktor Kokeš – Mistr Panny* (dt. 1984 als *Janinka* erschien) mitgearbeitet und versucht hatte, tschechische Sequenzen künstlerisch adäquat ins Deutsche zu übertragen, intensivierte sich seine persönliche Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache dermaßen, dass er einen stressbedingten Hirnschlag erlitt und vorübergehend erblindete. Im fremden Land, in der Uniklinik Venusberg bei Bonn eingeliefert, ergriff den Schriftsteller das Gefühl, die Augen der Welt zu haben: „Mitten in dem Sturz war ich mir beinahe sicher, daß die Welt sich durch uns ihre Augen besorgt. Mein PADÁNÍ [tsch. „das Fallen“, „der Sturz“ – Anm. v. RC] – ein schönes tschechisches Wort für einen Fall, der gerade geschieht – war omnipräsent, da auch die Welt in mich hineinstürzen wollte“³. Auf dem Venusberg, im Fallen inbegriffen, brachte sich der erblindete Schriftsteller Ideogramme bei, er vereinfachte Abbildungen von Worten, verkleinerte sie, bis sie wieder zu Buchstaben wurden und deutsche Worte bildeten: „Ich notierte das Deutsche plötzlich wie einst das Tschechische“⁴. Der unterschwellig verlaufende Sprachwechsel fand bei Gruša also seine äußerliche physische Entsprechung in der körperlichen Einschränkung und im psychischen Zusammenbruch. Der Sprachkonflikt wurde in seinem Fall als Identitätskonflikt ausgetragen, der zu Wahrnehmungsveränderungen und zur Auflösung der bis dahin klaren Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem führte. Das Ergebnis bezeichnet der Autor selbst als „Para-Noia“: „Es kamen Worte zu mir, die ich nicht mehr verlernen sollte. Ich fing an, sie als Tatsachen zu spüren – so wie einst auf Tschechisch. War einst meine tschechische Poetik als Dia-Noia erworben, so wäre jetzt ihre deutsche Schwester als Para-Noia zu verstehen“⁵. Mit dieser Äußerung bezieht sich der Autor

keineswegs auf die innere Zerrissenheit des Dichters zwischen zwei Sprachen, sondern benutzt beide Wörter in ihrem ursprünglichen Sinn: Dia-Noia als das, was man „entziffert“ und ergründet, die Para-Noia als das, was man „parallel gegen- und nebeneinander“ als Wissen erwirbt, im Sinne von „para-noetisch“. Oder anders ausgedrückt: „Innerhalb dieser neuen Sprache beherrsche ich nur Gruša!“⁶ – d.h. im Tschechischen kann der Autor als ‚Pygmalion‘ auftreten, denn im Deutschen kann er nur das zum Ausdruck bringen, was er selbst erschafft. Im Tschechischen stehen ihm dagegen zahlreiche Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung, die er automatisch oder spielerisch erworben oder sich durch die Sozialisierung durch gelesene Literatur oder getätigte Übersetzungen angeeignet hat. In der neuen Sprache kann und muss er als Dichter nur auf sich selbst zurückgreifen und einen eigenen Sprachstil bzw. einen ganz spezifischen individuellen Sprachausdruck entwickeln. Das ist es, was auch den Reiz einer solchen „Sprachwende“ nach Gruša ausmache, denn auf diese Weise sei die deutsche Sprache zur Sprache seiner Freiheit geworden: „Ich bin jetzt ein freier Gruša“⁷ – in diesem Sinne sei der so spät und schmerzvoll vollzogene Sprachwechsel „eine klare Bereicherung“⁸ gewesen. Gruša, der bis 1984 seine literarischen Texte nur auf Tschechisch geschrieben hat, zählt rückblickend den geglückten Sprachwechsel im Alter von 46 Jahren zu der fünften der sieben „axiomatischen Absurditäten“⁹ seines Lebens (gemeint sind merkwürdige, miteinander im Zusammenhang stehende Begebenheiten in seinem Leben). Wie der Autor unterstreicht, eine bedeutende Rolle spielte dabei die Beziehung zu seiner damaligen Lebensgefährtin und späteren (dritten) Ehefrau, Sabine Gruša, denn ein erfolgreicher Sprachwechsel wäre

ohne eine Bezugsperson, die in der neuen Sprache fest verankert war, nicht zu denken. Dass sie meine Frau werden würde, war damals noch nicht klar. Sie hat jedoch von Anfang an meinen Kampf um diese neue Sprache begleitet und sehr behutsam mein Deutsch korrigiert, ohne meine sprachlichen Eigenheiten zu eliminieren¹⁰.

- 4 Als Dank widmete ihr der Schriftsteller sein Gedicht *Babylon – der Wald in Ensko* (1991 im Gedichtband *Der Babylonwald* veröffentlicht) sowie dessen bereits 1985 entstandene tschechische Fassung *Les Babylon* (2001 im Gedichtband *Grušas Wacht am Rhein aneb Putovní ghetto* erschienen).

Jiří Gruša als (Auto),Übersetzer‘ – der Fall Mimner

- 5 Die deutsche Sprache, die für Gruša eine Sprache der Literatur und Philosophie war, hatte ihn seit dem Studium fasziniert und war ihm eine Garantie für eine „komplexere, nicht-totalitäre Kommunikation“¹¹, jedoch bereits bei der Übersetzung seines ersten Romans ins Deutsche, *Janinka*, musste er sich sein Unvermögen bezüglich der deutschen Sprache eingestehen und feststellen, dass es sich bei der deutschen Version des Romans um einen anderen „Sprachduktus“ handelt und der Text sich dementsprechend verändert hat: „Je spezifischer der Text ist, umso spezifischer muss auch die Sprache sein.“ Es sei nicht nur „eine andere Art der Poetik“, sondern es sind auch „andere Ergebnisse“¹², die erzielt werden. Diese Erkenntnis ist auch auf den *Mimner*-Roman voll anwendbar – auf einen Roman, der als eine Parabel über den Verlust der Sprache eines Menschen mit einhergehendem Selbstverlust der eigenen Identität gelesen werden kann. Aus der Ich-Perspektive wird die Geschichte eines Reisenden erzählt, den es in ein fremdes (fiktives) Land, nach Kalpadotia, verschlagen hat, in dem das totalitäre Prinzip herrscht. Wie schon der Untertitel *Atmar tin*

Kalpadotia (Berichte aus Kalpadotia) andeutet, werden in Form von Briefen die Erfahrungen, Erlebnisse und Beobachtungen des Berichterstatters in Kalpadotia aufgezeichnet, so dass ein plastisches ‚authentisches‘ Bild über die grausamen und sonderbaren Sitten, Rituale und ethische Maßstäbe entsteht. Um die Anpassung an die neue Realität, deren Analyse und Interpretation stets bemüht, unterschätzt er jedoch die Macht der ritualisierten Verhaltensnormen einer totalitären Gesellschaft und wird als Individuum aus der Welt ‚getilgt‘ – nur sein Kopf wird, vom Leib abgetrennt – hörend und sprechend – in ein Glas Honig eingelegt und soll in mumifizierten Form den Kalpadoken als Ratgeber dienen.

- 6 Der ursprüngliche tschechische Text erschien unter dem Titel *Mimmner aneb Hra o mrDocha* (*Atmar tin Kalpadotia*) im Samisdat-Verlag Edition Petlice 1973 und wurde 1991 noch einmal vom Prager Verlag Odeon verlegt. Die deutsche Übertragung, die insbesondere im letzten Drittel vom Original stark abweicht, wurde 1986 unter dem Lektorat von Liselotte Julius herausgegeben. Eine ‚Übersetzung‘ des Romans wie im Falle von Janinka war nicht mehr möglich, da der Roman vollkommen aus und in der tschechischen Sprache lebt. Eine neue Fassung in der deutschen Sprache war also erforderlich, was für Gruša anfangs eine „fürchterliche“ und „verzweifelte“ Arbeit gewesen sein sollte. Doch bald fühlte er sich „rhythmisch“, „phonetisch“ und „akustisch“ in die deutsche Sprache so eingelebt, dass es ihm möglich war, ohne größere Schwierigkeiten auf Deutsch zu schreiben¹³. Zu diesem Zeitpunkt beherrschte Gruša die deutsche Sprache souveräner als bei seiner ersten Autorenübersetzung Janinka, und war in der Lage, die Möglichkeiten der neuen Sprache, insbesondere in der Kompositabildung und den Alliterationen umfangreich auszuschöpfen, wie folgendes Beispiel belegen wird: Aus dem tschechischen „Kalpadotia“ und „Kalpadokisch“ wird in der deutschen Fassung „Alchadotien“ und „Alchadokisch“, abgekürzt als „Alcha“. Der erste Alchadoke, der den Ich-Erzähler in seinem Haus aufnimmt und der keinen unverständlichen Dialekt sondern ein ‚besseres‘ Alcha spricht, heißt Atzi (im Unterschied zum tschechischen Original Basik – womöglich vom Wort „Basis“ abgeleitet) und bietet ihm den dortigen Nationaltrunk namens „alse“ an (im Original „uzma“). Das Tier der Trauer, von dem noch später die Rede sein wird, ist eine Art Vorsänger und die Alchadoken schreien ihm das alchadokische Lied „asune“ nach, das immer gesungen wird, wenn die Trauer den Bewohnern droht (das Fremde, das Nicht-Alcha, was als tierisch angesehen und somit geahndet wird).
- 7 Kleine Abweichungen wurden auch in den Namen anderer Figuren vorgenommen. So bekommt der Ich-Erzähler den Spitznamen „Saikak“, was im tschechischen Original „Kirsche“¹⁴, in der deutschen Fassung jedoch „Pfirsich“ (25) bedeuten soll: „Siehst du, Saikak, sprach mich Atzi an, „gerne bist du bei uns geblieben.“ (Du Pfirsich, heißt das, eigentlich pflegt man jeden von uns so zu nennen, denn es gibt hier keine Pfirsiche, und deshalb wird unsereiner von diesen Leuten mit Bäumen oder Blüten verglichen.)“ (25). Über den Sinn dieser Bedeutungsänderung kann man nur Vermutungen anstellen – in Japan gilt die Kirsche als Symbol für die Selbstaufgabe des Menschen und seine Selbstaufopferung, der „Pfirsich“ bedeutet in China ein langes Leben und Unsterblichkeit – beides trifft auf seine Art und Weise auf die Hauptfigur Saikak zu. „Memset“ (der Name der Frau, die dem Ich-Erzähler im Achadokien zugeteilt wird) wird im Tschechischen als „meine Teuerste“, im Deutschen dagegen als „Ach du meine Güte“ (72) übersetzt – eine ironische Verschiebung ist hier nicht zu übersehen. Interessant ist auch, dass Gruša für einige wichtige Substantiva das feminine

Geschlecht aus dem Tschechischen übernimmt. So wird aus dem Tod die Tod. Die Weiblichkeit des Todes thematisierte der Autor bereits im Roman *Janinka*, als er seine Hauptfigur Dr. Kokeš mit der ‚Männlichkeit‘ des Todes im Deutschen konfrontieren lässt. Die Deutschlehrerin erklärt Kokeš: „[...] im Deutschen ist es *der* Tod. Also männlich.“ – „Unglaublich!“ – entgegnete Kokeš. „Dort könnte ich nicht sterben. Der Tod ist doch eine Frau!“¹⁵

- 8 Insgesamt wurde der ursprüngliche Text erzählerisch gestrafft, die Überschriften der einzelnen Kapitel im Alchadokischen wurden weggelassen, die sexuell konnotierten Szenen, die dem Autor 1970 das Verbot seiner literarischen Tätigkeit wegen dem Pornographie-Vorwurf eingebracht haben, wesentlich reduziert oder bildlich abgeschwächt. Ebenfalls der Titel des Romans wurde für den deutschen Leser bedeutend abgewandelt, so dass es zu einer Akzentverschiebung kommt, die einen weiteren Interpretationsansatz bietet. Der tschechische Titel *Mimner aneb Hra o smrřocha* leitet sich vom beliebten Gesellschaftsspiel der Alchadoken – dem „Stänkern“ (Mimner) – ab. Das 10. Kapitel, in dem das Stänkern (*hra o smrřocha*) erklärt wird, trägt programmatisch den Titel Mimner. Die Spielregeln des Stänkerns-Spiels sind schnell erklärt: „Aus Brennholz macht man einen Stapel, dessen Unterbau die einzelnen Teilnehmer (die Anzahl ist beliebig) auseinanderzunehmen trachten, ohne daß er zusammenfällt. Wem das passiert, der gilt als Stänkerer.“ (77f.) Der Ich-Erzähler wird im Wettkampf um die Austragung der toten Körper der aus dem Leben geschiedenen Alchadoken zu einem solchen Stänkerer, nachdem er das Spiel gemäß den Spielregeln und Bräuchen der Alchadoken verliert und am Ende für die Beseitigung aller im Garten angesammelten Leichen zuständig ist. Eine kaum zu bewältigende Aufgabe, die der Ich-Erzähler auf eine ‚eigene Art‘ löst, indem er alle Leichen in einer Grube verbrennt, was zunächst den Zorn der Dorfbewohner hervorruft und später die rituelle Tötung des Ich-Erzählers durch die Dorfbewohner zur Folge hat. Der deutsche Titel *Mimner oder Das Tier der Trauer* weist dagegen auf ein anderes, gegenüber der tschechischen Vorlage etwas modifiziertes Motiv aus dem 1. Kapitel hin. Hier wird dem Ich-Erzähler das „Tier der Trauer“, ein seltsames und sonderbares Spielinstrument, das an Kafkas Strafkolonie denken lässt, im feuchten Keller vorgezeigt. Dieses Musikinstrument wird von miauenden Katzen, die von hinten (eingeschlossen in einer Box) mit einem langen glühenden Draht gepiekt werden, und einem zu diesem Zweck abgerichteten Menschen ‚betrieben‘:

„Es geht los“, sagte Atzi zu mir – rief er mir zu und begann, den malha, das Tier der Trauer, mit dem Zopf an die Harfe zu fesseln. Ich nahm das Messer – eher unwillig, eher nur automatisch in die Hand und lag schon wieder im Kampf mit dem Alchadokischen, mit diesem orrumhim [...], das Zupfen wie Zapfen bedeutete, also einen... tja... Totschlag, oder Aufmunterung durch dessen Androhung... wobei das Tier sich [...] aus Angst vor dem Messer vom kassap löst und mit dem abgezogenen Schädel am schönsten singt. (15)

- 9 Das ‚Tier der Trauer‘ gilt als eine Art Vorsänger und Trauer-Vorführer, der das Drohende, das Fremde (das Nicht-Alcha), was als tierisch angesehen wird, herausschreit, und zwar so lange und heftig, dass es zu seinem Tode führen kann. Denn es hängt von der „Leidenschaft“ jedweder Trauer ab, ob deren Beschwörer „in der Hitze des Bannens“ nicht bis zum Tode ‚niedergesungen‘ wird. Ausgewählt werden für diese Aufgabe Menschen, die etwas verbochen haben, um an ihnen den anderen demonstrieren zu können, wie „unwürdig es ist, herauszuragen.“ (14) An dieser Stelle wird die Keller-Vorführung zu einer nicht offen ausgesprochenen Drohung und

zugleich zur zentralen Parabel, die die Handlung und den Ausgang des Romans vorwegnimmt :

[...] ich ahnte, daß dies auch auf mich gemünzt ist. Aber warum... weil ich versehentlich (gar nicht angeberisch) irgendein eigenes Spiel zu spielen schien. [...] Ich spürte nämlich überstark, es könnte bald um meinen m'art gehen, denn ich habe etwas getan, was abwegig, unzusammenhängend war, und wenn ich das jetzt nicht wieder in einen Zusammenhang bringe, werde ich selbst ein Tier der Trauer. (15)

- 10 Dem Ich-Erzähler gelingt es zwar, dem Schicksal eines ‚Tieres der Trauer‘ zu entgehen, doch er wird am Ende seines Anpassungsspiels an die gebräuchlichen Regeln kein Gewinner, sondern er muss erkennen, dass er von Anfang an manipuliert, ausgenutzt und schließlich als ‚lebender Toter‘ bzw. ‚toter Lebender‘ in einer Vase ‚konserviert‘ wurde. Dies betont ein weiterer Unterschied gegenüber dem tschechischen Original: Nachdem der Ich-Erzähler die Gefahr rechtzeitig erkannt, seinem Gastgeber Atzi zuvorgekommen war und diesen getötet hatte, nimmt er seine Stelle ein (er vererbt sein Haus, seine Dienerschaft, sein Spielinstrument) ; in der deutschen Fassung ‚erbt‘ er zusätzlich auch seinen Namen Atzi und somit seine Identität :

Nach dem Tode Saikaks, das heißt nachdem der Pfirsich-Fremde hingemacht worden war (ja, so geschah es, da bin ich mir sicher, denn die Übersrittenen – so nennt man hier die Toten in den Vasen, man vergleicht sie mit einer Art Treppe – erben die Namen ihrer Überschreiter), wurde ich zum Inhaber alldessen, was da steht und liegt. [...] ... ich bin einfach Atzi [...]. (48)

- 11 Die totalitäre Welt wird in der deutschen Fassung illusionslos dargestellt und führt zum Selbstverlust des Individuums im kollektiven Wir, in dem jeder beliebig austauschbar ist. Der Protagonist bewegt sich in dieser absurden und unverständlichen Welt weniger als Ausländer, sondern vielmehr als ein potentieller ‚lebender Toter‘ (als solcher endet er einbalsamiert und konserviert in einer Vase). Gruša reflektiert außerdem kritisch die begrenzten Möglichkeiten, dem Leser das Grundprinzip einer totalitären Welt zu erklären, wobei er sich auf seine eigenen Erfahrungen in den 1970er Jahren stützt, vor allem auf seine Idee der ‚heilenden Sprache‘: „Literatur ist eine Züchtigungsform der Sprache. Sprache ist ein genetischer Code jeder Kultur. Literatur ist Sprache der Sprache“¹⁶. Diese ‚gestörte‘ Beziehung zur totalitären Sprache drückt sich auch in der Erzählerinstanz aus, indem die ursprüngliche auktoriale Ironie zusätzlich durch eine neue Beziehung von Autor und implizierten Leser verstärkt wird¹⁷. Auch die Figur des Erzählers als Berichterstatter tritt deutlicher in den Vordergrund. Der Ich-Erzähler stilisiert sich als Reisender, der über Alchadokien zu berichten hat, zum Träger einer geheimen Botschaft und versucht auf diese Weise seiner Person Wichtigkeit zu verleihen und die Gefahr seiner bevorstehenden ‚Eliminierung‘ zu mindern :

Doch will ich nicht mehr warten, selbst wenn sich Nagmis anböte, meine Briefe persönlich zu befördern, falls ich die Reise verschiebe. [...] außerdem verdächtige ich ihn, daß er meine Briefe sowieso befördert hat... dorthin nämlich, wo man sie liest... wo man sie löst, und von wo aus man mich leben läßt, solange ich noch nicht durchgelesen bin [...]. (88)

- 12 Im Unterschied zur tschechischen Fassung wird im Deutschen das Motiv der abgefangenen und zensurierten Briefe stärker hervorgehoben (an solchen Stellen merkt man deutlich, für welches Zielpublikum der Autor schreibt). Sowohl versteckte Anspielungen als auch offene Schilderungen der bestehenden Zensur sind keine Ausnahme – Saikak fühlt sich unter ständiger Beobachtung gestellt, wie viele Dissidenten in ihren Ländern auch :

Doch will ich nicht mehr warten, selbst wenn sich Nagmis anböte, meine Briefe persönlich zu befördern, falls ich die Reise verschiebe. Mit Ausnahme des adsila-Briefes, versteht sich, also unter der Bedingung, daß ich verspreche, genau dieses Schreiben überhaupt nicht abzuschicken. Das verstimmt mich, außerdem verdächtige ich ihn, daß er meine Briefe sowieso befördert hat... dorthin nämlich, wo man sie liest... wo man sie löst und von wo aus man mich leben läßt, solange ich noch nicht durchgelesen bin [...] (88)

- 13 Ebenso wird die Erfahrung der Samisdat-Praxis oder der heimlich durch die Grenze geschmuggelten, weil verbotenen und in Ausland gedruckten Exilliteratur in der deutschen Fassung eingearbeitet :

Nein, ich muß fort, obwohl er – Nagmis – mir abzuwarten rät, obwohl er sich Sorgen um mich macht und behauptet, daß übermorgen Leute aus dem Nachbarort vorbeikämen, mit Fisch, Zucker und Tee, so daß ich mitfahren könnte. Ja, er deutet mir an, daß ich es mit deren Hilfe garantiert schaffen werde, ein paar Zeilen durchzuschmuggeln. (89)

- 14 Die gegenseitige Bspitzelung und Denunzieren ist eine weitere Lebenserfahrung des Autors, die in dem deutschen Roman thematisiert wird : „Er dreht sich schweigend um, schweigend steigt er herunter und verschwindet aus dem Hause (um mich anzuzeigen?)“ (89). Auch in Kalpadotia leben die Bewohner unter ständiger Aufsicht, aber mehrfache konkrete Hinweise auf die Bspitzelung wie im deutschen Mimmer fehlen, hier wird die persönliche Erfahrung mit den tschechoslowakischen Behörden und der Zensur in der ‚Normalisierungszeit‘ explizit eingebaut mit dem Ziel, dem deutschen Leser das Leben eines unerwünschten Intellektuellen in der damaligen Tschechoslowakei überzeugender nahezubringen.

- 15 Doch nicht nur dadurch, sondern auch durch die Beschreibung einiger ‚Realien‘ wendet sich der Autor deutlich an den deutschen Leser, als er seine neuen Erfahrungen nach 1980, literarisch bearbeitet und in seinen Roman einbaut. Ein gutes Beispiel dafür ist der Alptraum im ersten Kapitel, aus dem der Ich-Erzähler schweißgebadet in Alchadokien aufwacht. In der tschechischen Fassung träumt die Hauptfigur von riesengroßen runden Brotlaiben, die gegen ihn bergab rollen und drohen, ihn zu zerquetschen. Doch die Angst hat er eigentlich vor der Berührung ihrer rauen Oberfläche – eine bildliche Überleitung zur nächsten Szene, in der der Erzähler in der Dunkelheit nach der Lampe greift, jedoch nur kleine bewegliche Brotlaibchen, in Wirklichkeit kleine rundliche, den Wanzen oder Schaben ähnliche Tierchen ertastet (Wanzen als Anspielung auf Abhörgeräte im totalitären System). Diese Angst bekommt in der deutschen Version eine ganz andere Dimension und lässt autobiographische Bezüge einfließen, indem die traumatische Erfahrung des Autors reflektiert wird, plötzlich heimatlos geworden zu sein :

Und wieder hatte ich meinen alten Traum, in dem ich feststellte, an einem Grenzübergang in Alchadokien, daß meine Papiere weg sind und daß man mir dafür mit einer Art Nußknacker [...] den Kopf zerquetscht. Da schreie ich jedesmal auf, erwache zitternd – genau wie jetzt –, und nach einem Lichtschalter tastend, will ich mich vergewissern, ob die Papiere an ihrem Platz sind. Hier in dem Strohsack. Aber die Finger stießen auf kleine Leiber, die sich dort sehr wurmartig bewegten, und mir drehte sich der Magen um (10).

- 16 Die hier realisierte Bild- und Bedeutungsverschiebungen sind sehr interessant. Durch die Wiederholung des (Alp)Traumes – „wieder hatte ich meinen alten Traum“ – wird dessen traumatisierende Bedeutung nachdrücklich betont. Die Angst der Hauptfigur besteht nun darin, an einem Grenzübergang ohne erforderliche Dokumente zu stehen –

wie ein Verbrecher, heimatlos, ausgebürgert, entwurzelt, ein Niemand, ein Namenloser. Und ein Sprachloser, wie das fremde Alchadokien mit seiner unverständlichen Sprache (der Ich-Erzähler versteht nur das ‚bessere‘ Alchadokisch, nicht die verschiedenen Mundarten und Dialekte) und das Bild des von einem Nussknacker zerquetschten Kopfes evoziert. Es ist nicht zu übersehen, dass sich hier die Erfahrung Grušas nach seiner Ausbürgerung widerspiegelt, der mit mangelhafter Kenntnis der gesprochenen deutschen Sprache und Unkenntnis deren Dialekte konfrontiert war und vor der schwierigen Aufgabe stand, diese ‚Nuss‘ möglichst bald zu ‚knacken‘. Dazu diente auch die intensive Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache während der Übertragung des Romans *Mimner* ins Deutsche, die schließlich zur völligen Erschöpfung und einem Zusammenbruch des Autors führte, so dass das Bild eines vom Nussknacker zerquetschten Kopfes rückblickend fast prophetische Züge annimmt: „Es hat sich herausgestellt, dass mein Zusammenbruch eigentlich eine Schutzreaktion vor dem Stress des Sprachwechsels war. Dass nicht das Sprachzentrum betroffen wurde, sondern nur die Sichtweise als Beschränkung, das hat mich gerettet. Seitdem ist es für mich egal, in welcher Sprache ich spreche [...]“. ¹⁸

- 17 Durch dieses neue, autobiographisch geprägte Bild kann nicht mehr eine direkte Überleitung vom Bild des Brotlaibes zu den rundlichen Körpern der Schaben bzw. Wanzen hergestellt werden. Deswegen wird auf diese Bedeutung – Wanzen an der Wand und verwanzte Wände – explizit hingewiesen, und zwar sowohl in Bezug auf die Zustände in Alchadokien allgemein als auch auf das weitere Schicksal der Hauptfigur: „[...] mir drehte sich der Magen um. Es waren estemhen, ein hier gezüchtetes Tapetenvolk, das zwischen Wand und Papier sein Lager hat, von wo aus es alles beschattet“ (10). In der deutschen Fassung wird also, im Unterschied zur tschechischen, direkt auf die Beobachtungsmethoden der Staatssicherheit hingewiesen, deren Aufgabe es war, ‚staatsfeindliche Elemente‘ unbemerkt und unauffällig zu beschatten: „Denn es wird behauptet, die Tiere spüren unfehlbar ein schlechtes Gewissen und verließen ihre Tapetenhäuser nur, wenn jemand es tatsächlich hat“ (11). Das hier der Autor mit der Doppelbedeutung des Wortes „Wanze“ im Sinne einer „Bett- und Abhörwanze“ geschickt spielt, belegt, wie gekonnt der Autor zu diesem Zeitpunkt mit der deutschen Sprache umzugehen weiß.
- 18 Auch die Hauptfigur Saikak erfährt eine leichte Modifizierung. Während der ‚tschechische‘ Saikak lange für einen Ausländer gehalten und auch er selbst sich fremd fühlt, bewegt sich der ‚deutsche‘ Saikak in der fremden Umgebung mit merklich mehr Selbstbewusstsein, souveräner und mutiger. Obwohl die Position des „atmaha“, d.h. des Menschen, der die Botschaft bringt, in beiden Romanen die gleiche ist, identifiziert sich der ‚deutsche‘ Protagonist schneller mit seiner Rolle (später auch mit der Rolle des Atzi, den er getötet und dessen Stelle er angenommen hat) und stellt seine Position des Trägers einer Geheimbotschaft in den Vordergrund im Glauben, auf diese Weise besser geschützt zu sein. In beiden Romanfassungen wird Saikak von seiner Ehefrau ermordet, sein Körper wird nach seinem Tod im Glas mumifiziert und nur sein Kopf ‚lebt‘ weiter. Im Unterschied zur tschechischen Fassung wird in der deutschen Version das bevorstehende Schicksal – der Tod der Hauptfigur – gleich am Anfang angedeutet. Bereits als ihm „kassap-Spielen“ und „malha“ im Keller vorgezeigt werden, ergreift ihn eine dumpfe Ahnung, dass die indirekt angedeutete Drohung ihn betrifft: „Ich spürte nämlich überstark, es könnte bald um meinen mjart gehen, [...] und wenn ich das jetzt nicht wieder in einen Zusammenhang bringe, werde ich selbst ein Tier der Trauer“

(15). Diesem Schicksal zu entkommen ist in der tschechischen Romanfassung nicht möglich, in der ersten Szene im ersten Kapitel will Saikak nach dem Kassap-Spiel Kalpadotia verlassen und wird daran mit Gewalt gehindert – die Tür des Hauses wird abgesperrt und das Haus ins Gefängnis umgewandelt. In der deutschen Fassung bleibt die Tür offen, Saikak denkt zwar über die Flucht nach, nutzt aber die Möglichkeit nicht aus. Die Affinität zum Lebensweg des Autors ist wieder einmal unübersehbar – Anfang der 70er Jahre verwandelte sich für den mit dem Berufsverbot belegten Schriftsteller und Intellektuellen seine Heimat in ein ‚geistiges‘ Gefängnis, Anfang der 80er Jahre sah sich Gruša nach dem Stipendienangebot aus den USA mit einer ganz anderen Situation konfrontiert und zögerte, sein Land zu verlassen, obwohl der Weg in die Freiheit vor ihm lag.

- 19 Zusammenfassend, wie dargelegt, handelt es sich beim Roman *Mimner oder Das Tier der Trauer* um keine Übersetzung, sondern um eine Überarbeitung bzw. Übertragung des ursprünglichen tschechischen Textes ins Deutsche, die erst nach dreizehn Jahren entstanden ist und die neuen (Emigrations-)Erfahrungen des Autors sowie das neue, deutschsprachige Lesepublikum berücksichtigt. Beide Romanfassungen stellen eine totalitäre Gesellschaft dar, in der sich die Verhältnisse der ‚Normalisierungs-Tschechoslowakei‘ der 1970er Jahre problemlos wieder erkennen lassen, insbesondere in der Schilderung der Deformation des Individuums und dessen Einschränkung der Bewegungs- und persönlichen Freiheit durch ein repressives Regime. Besonders diese Erfahrung versuchte Gruša dem deutschen Publikum zu vermitteln, indem er die Unterdrückungsmechanismen einer solchen Gesellschaft ausführlicher und deutlicher schildert.
- 20 Die deutsche Fassung erfährt jedoch noch eine andere Akzentverschiebung, die zur Folge hat, dass sie primär als Parabel über den Sprachverlust eines Menschen mit einhergehendem Selbstverlust der eigenen Identität gelesen werden kann. Der Sprachverlust gehört in beiden Versionen zum wichtigen Thema, wobei sich in der tschechischen Version eher um eine Vorahnung eines möglichen Sprachverlustes eines (aus politischen Gründen) in seiner (Mutter-)Sprache verstummten Dichters handelt, in der deutschen Version stützt sich der Roman dagegen auf die eigene Lebenserfahrung eines im „Stummmland“¹⁹ verstummten Autors:

Schlecht verstand ich ihre Sprache. Es war mein Glück, daß man mich zu diesem Atzi schickte, der keinen Dialekt sprach obwohl auch sein Alcha nicht lautrein war, denn das ist die größte Schwierigkeit hier, daß man so viele Mundarten hat, so viele Vokale (davon allein sieben verschiedene „e“), die nicht nur Wörter voneinander unterscheiden, sondern noch während des Gespräches die schon vorhandenen Bedeutungen verschieben, so daß manchmal ein Eindruck gewisser Biederkeit entsteht, obwohl die Aussage inzwischen gefährlich geworden ist. Und das höre ich nicht. (7)

- 21 Die Erwähnung von verschiedenen Mundarten und verschiedenen „e“-Lauten in der alchadokischen Sprache lässt die Schlussfolgerung zu, dass an dieser Stelle das Alchadokische eine Anspielung auf die deutsche Sprache darstellt, denn für die deutsche Sprache sind im Unterschied zum Tschechischen verschiedene „e“-Laute typisch, von denen die Bedeutung einzelner Wörter abhängt und die für die meisten Tschechen eine Aussprachehürde darstellen. Des Weiteren wird auf die derbe Ausdrucksweise genauso wie auf die opulente Beschreibung von erotischen Szenen in der tschechischen Version verzichtet.

- 22 Will man einen genauso guten Text in der deutschen Sprache wie in der tschechischen schreiben, dann entsteht zwangsläufig ein anderer Text. Denn einerseits funktionieren zwei verschiedene Sprachen unterschiedlich, und andererseits neige ein Autor immer dazu, den Text neu zu gestalten. An und für sich „existiert eine solche Notwendigkeit [einer neuen Buchfassung in einer anderen Sprache – Anm. v. RC] gar nicht. Nur wenn Sie als Autor einen Text übersetzen, dann sind Sie die letzte Autorität“²⁰ – heißt Grušas Erklärung für die Entstehung der ‚abgewandelten‘ deutschen Version, die wir gelten lassen wollen. Denn wollen die Gründe auch unterschiedlich sein, so ist doch entscheidend, dass im Roman *Mimner oder Das Tier der Trauer* eine bewusste Modifizierung des Textes im Hinblick auf den Inhalt, Erzählstruktur sowie die Sprache im Vergleich zur tschechischen Fassung vorgenommen wurde, wie dargelegt werden konnte, und somit als ein einmaliges Zeugnis der Interaktion zwischen zwei Sprachen und Kulturen gelesen werden kann.

BIBLIOGRAPHIE

Cornejo, Renata, „Interview Cornejo & Gruša am 12.03.2009, Diplomatische Akademie in Wien“, in : Renata Cornejo, *Heimat im Wort*, Wien, Praesens Verlag, 2010, S. 460-473.

Dobiáš, Dalibor, „Jiří Gruša : ‚Die Kunst des Altwerdens‘ zwischen Tschechien und Deutschland, in : Dalibor Dobiáš, Petra Huber und Walter Koschmal (Hrsg.), *Modelle des Kulturwechsels – Eine Sammelmonographie*, Forost Arbeitspapier Nr. 11, Februar 2003, S. 51-73.

Gruša, Jiří, *Das Gesicht – der Schriftsteller – der Fall. Vorlesungen über die Präntention der Dichter, die Kompetenz und Präsens als Zeitform der Lyrik. Dresdner Poetik-Vorlesungen 1999*, Dresden, Thelem Verlag, 2000.

Gruša, Jiří, *Janinka*, Köln, Bund-Verlag, 1994.

Huddabiunigg, Ingrid, „Biographische Aspekte des Schreibens in zwei Sprachen : Jiří Gruša – Dichter und Diplomat“, in : Robert Tanzmeister (Hrsg.), *Literarische Mehrsprachigkeit/ Multilinguisme littéraire. Zur Sprachwahl bei den mehrsprachigen Autoren. Soziale, psychische und sprachliche Aspekte*, Wien, IFK, S. 68-84.

Schwarzenau, Dieter, „Dieses Mütterchen mit Krallen. Jiří Gruša, Franz Kafka und Prag. Gespräch über Exil, Literatur und den Genius loci“, in : *Rheinischer Merkur*, 08.07.1983, S. 24.

NOTES

1. Das aus dem Russischen stammende Wort „Samisdat“ bezeichnet die Verbreitung von alternativer, nicht systemkonformer Literatur auf nichtoffiziellen Kanälen, zum Beispiel durch Handschrift, Abtippen oder Fotokopie und das Weitergeben der so produzierten Exemplare. So war der Samisdat neben privaten Lesungen oft der einzige Weg, nichtkonforme Texte einem breiteren Publikum im eigenen Land zugänglich zu machen

2. „Interview Cornejo & Gruša am 12.03.2009, Diplomatische Akademie in Wien“, in: Renata Cornejo, *Heimat im Wort*, Wien, Praesens Verlag, 2010, S. 460-473, S. 460.
3. Das aus dem Russischen stammende Wort „Samisdat“ bezeichnet die Verbreitung von alternativer, nicht systemkonformer Literatur auf nichtoffiziellen Kanälen, zum Beispiel durch Handschrift, Abtippen oder Fotokopie und das Weitergeben der so produzierten Exemplare. So war der Samisdat neben privaten Lesungen oft der einzige Weg, nichtkonforme Texte einem breiteren Publikum im eigenen Land zugänglich zu machen.
4. Ebd. 51.
5. Ebd. 51.
6. Ingrid Huddabiunigg, „Biographische Aspekte des Schreibens in zwei Sprachen: Jiří Gruša – Dichter und Diplomat“, in: Robert Tanzmeister (Hrsg.), *Literarische Mehrsprachigkeit/ Multilinguisme littéraire*, Wien, IFK, S. 68-84, S. 80.
7. Interview, a.a.O., S. 471.
8. Ebd. 465.
9. Jiří Gruša, *Das Gesicht – der Schriftsteller – der Fall*, a.a.O., S. 43.
10. Interview, a.a. O., S. 468.
11. Dalibor Dobiáš, „Jiří Gruša: ‚Die Kunst des Altwerdens‘ zwischen Tschechien und Deutschland, in: Dalibor Dobiáš, Petra Huber und Walter Koschmal (Hrsg.), *Modelle des Kulturwechsels – Eine Sammelmonographie*, Forst Arbeitspapier Nr. 11, Februar 2003, S. 51-73, S. 64.
12. Ebd. S. 463.
13. Vgl. Ingrid Hudabiunigg, a.a.O., S. 77.
14. Jiří Gruša, *Mimner oder Das Tier der Trauer*, Köln, Bund-Verlag, 1986, S. 21 – die Seitenangaben in den runden Klammern im folgenden Text beziehen sich auf diesen Roman.
15. Jiří Gruša, *Janinka*, Köln, Bund-Verlag, 1994, S. 193.
16. Jiří Gruša im Gespräch mit Dieter Schwarzenau, „Dieses Mütterchen mit Krallen. Jiří Gruša, Franz Kafka und Prag. Gespräch über Exil, Literatur und den Genius loci“, in: *Rheinischer Merkur*, 08.07.1983, S. 24.
17. Vgl. Dalibor Dobiáš, a.a.O., S. 66.
18. Interview, a.a.O., S. 340.
19. „stummland“ nennt Gruša seine Wahlheimat Deutschland in seinem Gedicht *Wortschaft*, was eine wortwörtliche Übersetzung des tschechischen Wortes „Německo“ (Deutschland) ins Deutsche ist.
20. Interview, a.a.O., S. 462.

RÉSUMÉS

Jiří Gruša (1938-2011) war bereits 42 Jahre alt, als er ausgebürgert und aus der ehemaligen Tschechoslowakei in die BRD emigrierte, und 47 Jahre alt, als er es wagte, als Dichter von der tschechischen Sprache ins Deutsche zu wechseln. Sein erster Gedichtband *Der Babylonwald* erschien im Jahr 1991, doch der Weg bis dahin war keineswegs einfach. Der Beitrag geht der Frage nach, wie sich der Sprachwechsel des Schriftstellers Jiří Gruša von seiner Muttersprache in die Fremdsprache vollzog, welche Aspekte dabei eine entscheidende Rolle spielten und wie die Interaktion zwischen den beiden Literatursprachen erfolgte. Dabei steht im Vordergrund die Erfahrung des Autors als „Übersetzer“ der eigenen literarischen Werke, die ihn zur intensiven Auseinandersetzung mit den beiden Sprachen und Kulturen bewegte und in die Rolle eines „Grenzgängers“ sowie eines „Kulturvermittlers“ zwischen zwei Sprachen hineinversetzte. Sowohl diese Fragestellungen als auch die damit zusammenhängenden Textverschiebungen im Hinblick auf das neue Zielpublikum werden am Beispiel seines Romans *Mimner oder Das Tier der Trauer* (1986) dargelegt, an dessen Übersetzung aus dem Tschechischen ins Deutsche der Autor selbst aktiv mitgewirkt hat.

Jiří Gruša (1938-2011) was already 42 years old when he was expatriated and emigrated from former Czechoslovakia to the Federal Republic of Germany. At the age of 47, the poet dared to change the language of his writing from Czech to German. His first collection of poems, *Der Babylonwald* [*The Forest of Babylon*], was eventually published in 1990 as a result of a long and complex process. This paper analyses how Jiří Gruša shifted from his mother tongue to a foreign language, which aspects were decisive in this change and how the two literary languages interact. The focus is on the author's experience as a "translator" of his own literary works, which was the occasion for an intense examination of both languages and cultures. This process conferred on him the role of a "border crosser" as well as of a "cultural mediator" between two languages. Both these questions as well as the related textual shifts due to a new target readership will be discussed using his novel *Mimner oder Das Tier der Trauer* (1986) [*Mimner or the Animal of Grief*] as an example. Indeed, the author was actively involved in the translation of this work from Czech to German.

Jiří Gruša (1938-2011) avait déjà 42 ans lorsqu'il fut déchu de sa nationalité et qu'il émigra de ce qui était alors la Tchécoslovaquie vers la République fédérale d'Allemagne ; le poète avait 47 ans lorsqu'il osa entreprendre le passage de la langue tchèque à la langue allemande. Son premier recueil de poèmes « *Babylonwald* » (la forêt de Babylone) parut en 1991, mais le chemin pour y parvenir ne fut pas facile. La présente contribution montre comment s'est opéré pour l'écrivain Jiří Gruša le passage de la langue maternelle à la langue étrangère, quels aspects ont joué un rôle déterminant et comment s'est réalisée l'interaction entre les deux langues littéraires. L'expérience de traducteur qu'a l'auteur de ses propres œuvres littéraires revêt une importance primordiale, elle l'a conduit à une confrontation intense avec les deux langues et les deux cultures et l'a mis en situation de « travailleur frontalier » et de médiateur entre deux langues. Cette problématique ainsi que les modifications de texte entraînées par le changement de destinataires sont exposées à partir de l'exemple du roman *Mimner oder Das Tier der Trauer* (1986) (*Mimner* ou *l'animal de la désolation*) à la traduction duquel l'auteur a participé lui-même activement.

AUTEURS

RENATA CORNEJO

Universität in Ústí nad Labem (Tschechien)