The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	(De-)Konfigurationen des ‚Deutsch-Jüdisch-Seins ‘: Translationsfiktionen bei Maxim Biller
Author(s)	Telge, Claus
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2016, 50, p. 1-16
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/70037
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

(De-)Konfigurationen des ‚Deutsch-Jüdisch-Seins': Translationsfiktionen bei Maxim Biller

Claus Telge

Schlüsselwörter: Translationsfiktion / Maxim Biller / Deutsch-jüdische Literatur

In der gegenwärtigen globalisierten Vernetzungswelt ist die Übersetzung nicht nur die grundlegende Voraussetzung für eine Verständigung über Grenzen hinweg. Als Modell und Metapher ist sie zugleich ein zeitdiagnostisches Instrument, um translinguale und transnationale Wirklichkeitszusammenhänge (kulturelle, politische, gesellschaftliche, ästhetische) zu verstehen. Im Anschluss an Homi Bhabhas postkoloniales Diktum von der Übersetzung als „the performative nature of cultural communication"[1)] hat die Literaturwissenschaft eine kulturtheoretische Pluralisierung erfahren, welche die Übersetzung als ästhetische und poetische Problemstellung auf die Praxis kultureller Transformations- und Appropriationsprozesse hin öffnet, so dass eine sprachliche Übersetzung immer schon als eine kulturelle perzipiert wird. Die Figuren der Sprachmittlung – Übersetzer und Dolmetscher – erscheinen dabei als Ikonen der Sprachreflexion, des Fremd- und Andersseins, der Migration und der kulturellen Hybridität, wie sie in den erzählerischen Wirklichkeiten[2)] von Literatur und Film – etwa Ingeborg Bachmanns *Simultan* (1972), Javier Marias' *Corazón tan blanco* (1992), Sofia Coppolas *Lost in Translation* (2003) oder Sydney Pollacks *The Interpreter* (2005), um nur einige wenige Beispiele zu nennen – vielgestaltig zu beobachten sind. Im Kontext der Translation Studies wird für eine translationale Fiktionalisierung beziehungsweise die Präsenz von Übersetzung (sowohl mündliche als auch schriftliche) und Übersetzer in literarischen Texten der Begriff „transfiction" (hier: ‚Transfiktion' oder ‚Translationsfiktion'[3)]) verwendet, der eine große Bandbreite von narratologischen Funktionen umfasst:

A character who is a translator or interpreter as well as translation processes

> can be employed to examine the big questions and opposing poles of communication, such as understanding and misunderstanding, creation and negotiation of meaning, the self and the other, and encounters between languages and cultures, allowing them to be reinterpreted as fundamental issues of our existence. The topic of translation and interpreting is placed into a fictional space with a performative act, as it were, transporting it into a new larger context that goes beyond the concrete working and living situation of the interpreter or translator.[4)]

In den Erzählungen und Romanen Maxim Billers finden sich immer wieder solche vielschichtig angelegten Übersetzerfiguren. Nach der Generation überlebender deutschsprachiger jüdischer Autoren der NS-Herrschaft (zu nennen sind unter anderem Hilde Domin, Anna Seghers, Stefan Heym, Edgar Hilsenrath, Wolfgang Hildesheimer oder Peter Weiss)[5)] zählt der 1960 als Sohn russisch-jüdischer Eltern in Prag geborene Biller zu jenen Autoren der Nachfolgegeneration – (wie etwa Chaim Noll, Rafael Seligmann oder Barbara Honigmann) –, die in den 1990er Jahren einen neuen jüdischen Diskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur etablieren.[6)] Auch für diese Generation ist die Shoa der zentrale Gegenstand ihrer Texte. Allerdings stehen nicht mehr die Nazi-Verbrechen selbst im Mittelpunkt als vielmehr die Auswirkungen auf die Elterngeneration und die jeweils individuellen Biographien der Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Mir geht es im Folgenden vor allem darum, zu zeigen, wie die Texte Billers mittels Translationsfiktionen ‚deutsch-jüdische' Definitionssysteme – und ihre antisemitischen und philosemitischen Klischees – thematisieren, hinterfragen und dekonfigurieren, um ein eigenes, ambivalentes Narrativ des Jüdischseins zu erschreiben.

Bemerkenswert ist, dass die Tätigkeit des Übersetzens in *Der gebrauchte Jude* (2009) – dem Untertitel nach ein „*Selbstporträt*" –, als Initiationserfahrung in das eigene Schreiben geschildert wird. Der Ich-Erzähler als autofiktional porträtierter Autor Biller bekommt als junger Student in München vom Verleger Albert Knaus den Auftrag, eine „misslungene"[7)] Übersetzung von Wassilij Grossmans Großwerk der sowjetischen Literatur *Leben und Schicksal* (*Жизнь и судьба*, 1959) zu überarbeiten. Der zeigt sich davon überrascht, beruhen seine Russischkenntnisse doch allein auf Kindheitserinnerungen und ein paar

Büchern, die er auf Russisch gelesen hat. Dennoch gelingt es ihm, den Text mit Hilfe seiner Eltern „Wort für Wort"[8] neu- beziehungsweise umzuschreiben – also zu übersetzen („translation as rewriting"[9]). Man muss dazu noch erwähnen, dass Billers Vater, Semjon Biller, Übersetzer und Dolmetscher ist. In der frühen Kurzgeschichte „Rosen, Astern und Chinin" (1990) ist nicht nur von der „kyrillische[n] Übersetzermaschine"[10] des Vaters des Ich-Erzählers die Rede. Man bekommt auch Einblicke in die familiäre Mehrsprachigkeit (es wird Russisch, Tschechisch und Deutsch gesprochen). Dass Knaus an Biller herantritt, erscheint vor diesem Hintergrund weniger überraschend als nur konsequent. Allerdings geht die Arbeit an der Grossman-Übersetzung weit über die beruflichen und handwerklichen Aspekte des Übersetzens hinaus. Der Ich-Erzähler beschreibt, wie er in der Figur des Übersetzers in das Original und das Original in ihn, den Übersetzer, eindringt. Die intensive Beschäftigung mit Grossmans Russlandpanorama, seine Darstellung der Gulags, der jüdischen Ghettos, Stalingrads und der KZs wird zum Nachdenken über schriftstellerische Möglichkeitsbedingungen, auch hinsichtlich der zukünftigen Thematik:

> Als ich fertig war, war ich um sechstausend Mark reicher – und ich fühlte mich, als hätte ich selbst dieses unglaubliche, volle, dunkle und optimistische Buch geschrieben. Ich war die Hand, die Wassilij Grossman führte. Ich saß in seinem Kopf, während er schrieb. Ich konnte so etwas auch. Wassilij Grossman [...] waren – im Gegensatz zu Philip Roth und mir – die Juden egal. Herkunft bedeutete für einen wie ihn Sklaverei. [...] Aber dann kam der Krieg, der alle Lügner enttarnte, und Grossman begann seinen dicken Roman zu schreiben, in dem aus Sowjetmenschen plötzlich wieder Menschen wurden und Juden endlich als Juden vorkamen, als ewige Avantgarde des Individualismus und menschlichen Leids. Auch gut. Das wollte ich so nicht machen, aber es war eine Überlegung wert.[11]

Der launische Kommentar des Ich-Erzählers soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Übersetzer das sichtbare Jüdischsein in Grossmans Buch für das eigene Schreiben rekonfiguriert. Die Übersetzung erscheint als Prätext für Billers literarisches Großthema im Allgemeinen und damit des Romans *Der gebrauchte Jude* im Besonderen. Es geht ihm, wie von Viola Roggenkamp – ebenfalls jü-

dische Autorin der Nachfolgegeneration – treffend formuliert: „ums Judesein, und zwar ums Judesein der Nachgeborenen vor den Augen der jüdischen Elterngeneration in der deutschen Öffentlichkeit“[12] beziehungsweise um dessen (selbst-) wahrnehmungsreflektierende Fiktionalisierung. Hinzu kommt, dass die Geschichte des vom KGB gesuchten Manuskripts von Grossmans Roman – von dem der Germanist Efim Etkind ein Exemplar besitzt, mit dem er zeitweise sogar in der Wohnung der Billers in Hamburg zu Gast gewesen sein soll – als verbotenes Buch, das „verschwindet“ und „wieder auftaucht“, zu Billers verbotenem Roman *Esra* (2003)[13] geradezu emphatisch in Beziehung gesetzt wird: „Würde ich eines Tages auch ein solches Buch schreiben, hätte ich mehr erreicht, als ich mir vorstellen konnte.“[14] Die Grossman-Übersetzung eröffnet eine komplexe Verweisstruktur. Ob er diesen Roman nun wirklich übersetzt hat oder ob es sich um ein rein translationsfiktionales Spiel mit seiner deutschen Publikationsgeschichte handelt, kann (und muss) vom Verfasser nicht abschließend geklärt werden, zumal in der sich gegenseitig reflektierenden Verschränkung von Facta und Ficta ja gerade die erzählerische Strategie von *Der Gebrauchte Jude* besteht. Am Rande sei angemerkt, dass der Historiker Jürgen Zarusky[15] der Aussage des russischen Literaturwissenschaftlers Boris Sokolov widerspricht, dass Christiane Bertoncini und Maxim Biller *Leben und Schicksal* übersetzt haben.[16] Als Übersetzer gibt Zarusky allein Madeleine von Ballestrem, Arkadi Dorfmann, Elisabeth Markstein und Annelore Nitschke an.

Neben *Esra* zählt sicherlich „Harlem Holocaust“ (1990) zu Billers provokantesten Texten. Zugleich ist er der von der literaturwissenschaftlichen Forschung am meisten diskutierte. Die kaum noch zu übersehende Anzahl der Beiträge kann dabei durchaus als Beleg für die Wichtigkeit der Erzählung interpretiert werden,[17] in dessen Mittelpunkt der amerikanische Jude Gerhard Warszawski, ein Autor und Linguistik-Professor aus New York, dem der literarische Ruhm in den USA zwar versagt bleibt, dessen Schriften über den Holocaust in Deutschland aber ein großes Publikum finden, und sein deutscher Übersetzer, der Nicht-Jude Efraim Rosenhain, stehen, der zugleich der Ich-Erzähler ist. Weder Rosenhain noch Warszawski, der aufgrund der Ausreise mit seinen Eltern in die USA der Ermordung durch die Nazis entgeht, haben die Shoa selbst miterlebt, sind aber beide als „leidende[r] deutscher Täter Sohn“[18] und als Autor, der seinen „Überlebendenselbsthaß“[19] in einer Metaphysik der Überlebens-

schuld literarisiert – und in Efraims Darstellung bis in die Physiognomie hinein jedes noch so abwegige antisemitische Klischee verkörpert – unmittelbar von ihr betroffen.

Interessanterweise steht am Anfang der Beschäftigung mit Billers Werk, ja der Beschäftigung mit der zweiten Generation jüdischer Autoren in Deutschland überhaupt, ein Aufsatz, der die Metapher der Übersetzung verwendet, um die literarischen, kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Selbstimplikationen dieser Literatur zu erfassen. Gemeint ist Todd Herzogs „Hybrids and Mischlinge: Translating Anglo-American Cultural Theory into German Author(s)" (1997). Mit Hilfe der kulturellen Übersetzungstheorie Bhabhas (Hybridität als Übersetzungsphänomen) legt Herzog dar, wie jüdische Autoren[20)] Zuschreibungen wie ‚Jüdisch-Sein', ‚Deutsch-Sein' oder ‚Deutsch-Jüdisch-Sein' bewusst konterkarieren und Identität als eine pluralisierende, anti-essentialistische Lebenswelt begreifen. Norbert Otto Ekes Beitrag zu „Harlem Holocaust" verwendet ebenfalls den Begriff der Übersetzung als kulturanalytische Metakategorie. Er liest Billers Erzählung als ein satirisches Wechselspiel von Opfer- und Täterprojektionen, welches die „Auseinandersetzung mit ritualisierten Bewältigungsritualen, in denen sich das komplex-komplizierte Verhältnis zwischen deutschen Juden und Nicht-Juden spiegelt, in ein vielschichtiges Erzählmodell"[21)] – auf das gleich noch näher einzugehen sein wird – übersetzt. In Anlehnung an die Vorstellung einer deutsch-jüdischen Kultursymbiose am Ende des 18. und während des 19. Jahrhunderts, die Gershom Scholem bereits Anfang der 1960er Jahre als nostalgische Verklärung zurückweist, beschreibt Dan Diner dieses Verhältnis mit dem Begriff der „Negativen Symbiose"[22)]. Gemeint ist damit, dass der nationalsozialistische Völkermord an den Juden als negative Gemeinsamkeit sowohl das Selbstverständnis der Juden als auch das der Deutschen begründet. Nicht nur wird dadurch das vormals idealisierte Bild der symbiotischen Beziehung durch die Shoa in seiner fatalen Negation verwirklicht. Es entsteht auch eine psychopathologische Schuld- und Verdrängungskultur, deren stereotype Symptomatik, den Ausgangspunkt für Billers Erzählung bildet. Allein schon der Name des Ich-Erzählers, Efraim Rosenhain, ist als Über-setzung dieses Beziehungsgeflechts zu lesen, geht er doch keineswegs auf eine jüdische Abstammung zurück. Er ist vielmehr ein verquerer Akt symbolischer Wiedergutmachung. Denn Efraims Mutter, deren Familie „Oppositionsgeist"[23)] zeigt, behauptet sich

mit dieser philosemitischen Namensgebung gegenüber ihrem Mann. Dessen Vater und Bruder sind überzeugte Antisemiten und Antikommunisten. Seit seiner Jugend leidet Efraim immer wieder unter „Schwindelanfälle[n]“ und sieht „Zerrbilder“, die aus seiner „Gier nach Schuld und Entsühnung“[24] herrühren. Das deutet nicht nur auf eine psychosomatische Störung hin, sondern auch und vor allem auf die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers.[25]

Der ist wiederum nur ein Element in einem weiteren Erzählrahmen. Am Ende erfährt der Leser von Herrmann Warschauer, dem Herausgeber des Textes, der an der Columbia University in New York Linguistik lehrt und mit dem Schriftsteller Warszawski – ebenfalls Linguistik-Professor an der Columbia University – identisch scheint, dass Efraim Rosenhain eigentlich der verstorbene Friedrich Rosenhain ist. Rosenhains Manuskript nennt Warschauer „das Dokument eines selbstzerstörerischen Talents und der großen deutschen Krankheit“.[26] Gustav Seibt weist schon früh darauf hin, dass Billers verschachtelte Erzählstrategie zum Ziel hat, mit der Leserschaft zu spielen. Die Funktion des Nachworts von Hermann Warschauer besteht darin, dem Leser klar zu machen, dass er in eine Falle getappt ist, weil er die paranoiden Wahnvorstellungen Efraims doch irgendwie an sich heran gelassen hat:

> Warum soll es nicht auch einmal einen bösen Juden geben, und wer wäre berufener als ein jüdischer Autor mit all seiner Freiheit? Biller dürfte seine Leser dabei ertappen, dass sie das für denkbar halten, er macht sie zu Rosenhains, die Friedrich heißen, aber lieber Efraim genannt würden und neidisch auf den Holocaust-Gewinner Warszawski blicken.[27]

Zwangsläufig muss sich jeder, der sich eingehend mit Billers Text beschäftigt, mit diesem Authentizitätseffekt auseinandersetzen, der sich über die befremdliche Gewöhnlichkeit einer grotesken Aneinanderreihung[28] deutsch-jüdischer Stereotype einstellt. Umso merkwürdiger ist es, dass nahezu allen Arbeiten[29] die dringliche Tatsache, dass Rosenhain Warszawski übersetzt, nur eine Randbemerkung wert ist. Die psychoanalytische Übersetzungstheoretikerin Rosemary Arrojo betrachtet literarische Übersetzungen nicht als „antiseptic transfer of meaning“, sondern als Reproduktionen einer überdeterminierten Transferinstanz „between translator and text and between translator and author, in which a web

of contradictory feelings is at stake." Die Übersetzung „plays with its reader/translator's fantasies and desires"[30] – und genau darin besteht auch ihre erzählerische Funktion, d.h. einerseits die Manifestation der krankhaften Bindung zwischen Rosenhain (Übersetzer) und Warszawski (übersetzter Autor) und die intendierte Plausibilisierung dieser Bindung in Bezugnahme auf den Leser. Das erste Arbeitstreffen, wo beide über Warszawskis Erzählung „*Dunkelheit*" sprechen, schildert Rosenhain wie folgt:

> Ich fühlte mich elend, aber ich war nunmal in *Dunkelheit* über eine Menge idiomatischer und metaphorischer Unklarheiten gestrauchelt, und in meiner Naivität dachte ich, die lägen nur an mir selbst, an meinem uninspirierten Übersetzerschulen-Englisch und den bescheidenen geistigen Mitteln, die mir wohl zur Verfügung standen. So war es dann auch. Überheblich, aber beherzt ging Warszawski auf alle meine Fragen ein. Ich fühlte mich wie früher beim Nachsitzen, da war dieser übergeordnete Druck, ich schrieb hektisch mit, notierte mir jedes seiner Worte, warf ab und zu reumütig etwas ein, bis ich allmählich merkte, dass Warszawskis Erklärungen und Reflexionen alle ganz zwangsläufig zusammengehören, so wie die Moleküle einer großen, komplizierten chemischen Verbindung.[31]

Mag sein, dass Rosenhain oft in seinen judenfeindlichen Hasstiraden darüber sinniert, dass der ‚arrogant-zynische', ‚hyperintelligente' und ‚hyperpotente' Warszawski, für den ihn seine Freundin (und Ko-Übersetzerin) Ina Polarker verlässt, in den USA keine Beachtung findet. Dass er in Deutschland umso mehr gelesen wird, ist wohl nicht zuletzt auf die handwerkliche Geschicklichkeit seines Übersetzers zurückzuführen. Durch seine „Gier nach Schuld und Entsühnung" ist Rosenhain quasi wie gemacht für diese Aufgabe, weil er den Ton und den Zeitgeist der zielkulturellen Leserschaft trifft. Das ist auch insofern paradox, als er einerseits die Einflüsse des amerikanisch-jüdischen Gegenwartsromans auf seine Schreibweise schamhaft verleugnet: „Wie ekelhaft! Wie widerlich! Das klingt ja wie *Portnoys Beschwerden*! [...] meine Phantasie hat mich in Gefilde entführt, in denen ein Rosenhain wirklich nichts verloren hat."[32] Andererseits gelingt es ihm nicht nur Warszawskis kombinatorische Lebensphilosophie aus jüdischer Überlebensschuld („Holocaust") und amerikanischer Rassendiskri-

minierung („Harlem“)[33] zu vermitteln. Er bringt ebenso dessen doppeldeutige Sexualisierungen (etwa wenn Warszawskis Cousin Leo Schneider sich im Kleiderschrank versteckt, um der Deportation zu entgehen und im Anschluss mit dem Geruch des BHs seiner Schwester in der Nase masturbiert[34]) kongenial ins Deutsche – und somit dann doch anders gesagt in seinen eigenen Worten in den literarischen Diskurs der Zielkultur.[35]

Generell verhält es sich so, dass der Leser von „Harlem Holocaust“ zu keinem Zeitpunkt die Möglichkeit hat, auf die Originaltexte oder die Originalaussagen von Warszawski zuzugreifen. Allein durch übersetzte Erinnerungen, Paraphrasen oder Zitate[36] nimmt er sie war, d.h. erst dadurch werden sie für ihn existent. Anders ausgedrückt: Sie entstehen durch eine Translationsfiktion. In Brigitte Raths Terminologie hat man es hier mit einer innerfiktionalen Spielart der Pseudoübersetzung zu tun. Damit sind sprach- und textbezogene Verfahren gemeint, bei denen „eine Äußerung einer Sprache eine Äußerung in einer anderen Sprache als deren imaginiertes Original evoziert, diese anderssprachige Äußerung aber nur durch eben diese Imagination zugänglich ist.“[37] Denn selbst in den kurzen Momenten, wo man meint, Warszawskis Stimme im amerikanischen Original zu hören, handelt es sich bloß um stereotype Überzeichnungen, etwa wenn er Efraim (oder besser: Friedrich) „Frrrritz“ nennt und dabei das [r] „vierfach gebrochen über seine amerikanisierte Zunge“ presst, „so daß dieses dämliche pseudo-preußische ‚Frrrritz‘ daraus wurde, das man von Hollywood-Nazis kennt“.[38] Grundsätzlich bleibt festzuhalten, dass der Begriff der Übersetzung im Kontext von „Harlem Holocaust“ sein Potential nicht allein im Feld der postkolonialen Theorie entfaltet (Herzog 1997) oder die Übersetzung nur als metaphorische Konzeption fungiert, welche die Wirkungszusammenhänge der negativen Symbiose in ein Erzählmodell überführt (Eke 2002). Sie ist zugleich ein, ja wenn nicht das konstitutive narratologische Gelenk der Erzählung. Freilich liegt diesem Deutungsvorschlag nichts ferner als den Anschein zu erwecken, Billers „fiktionsironische Endlosschleife“[39] sei damit entschlüsselt. Zwar wird dadurch die suggestive Lesart übersetzungstheoretisch gefestigt, dass all das, was vor dem „Nachtrag des Herausgebers“ steht, das verstörende Produkt der pathologischen Januskopfpoetik des judenliebenden/judenhassenden Pseudoübersetzers Friedrich Rosenhains ist. Aber natürlich bleibt offen, inwiefern das Herausgeber-Ich Warschauers manipulativ in das Manuskript eingreift und ob sich hinter der

Umbenennung von „Efraim" in „Friedrich" nicht doch ein routinierter Warszawski-Gag verbirgt. Oder besser: Es muss offen bleiben, da die denkspielerische Immanenz der Erzählung eben darin besteht, alle kulturalistischen Gemeinplätze des ‚Deutschen', des ‚Jüdischen' oder des ‚Deutsch-Jüdischen' im Angesicht der negativen Symbiose translationsfiktional auf den Prüfstand zu stellen.

Die besondere Bedeutung, die fiktionalisierte Übersetzungsphänomene für Maxim Billers literarisches Schaffen haben, zeigt sich ebenfalls in der Kurzgeschichte „Der Anfang der Geschichte" (1994), wenngleich in einem ungleich leiseren, melancholischeren Tonfall, aber nicht weniger eindringlich als in „Harlem Holocaust" oder *Der gebrauchte Jude*. Der Erzähltext ist eine fiktiv-autobiographische Darstellung einer Erinnerung an eine zukünftige Existenz in Prag, in das der Ich-Erzähler allein und ohne seine Familie re-emigriert, da ihm in Deutschland als Jude wieder Verfolgung und Ermordung drohen, wie dem Leser in puzzleartig gestreuten Erinnerungsschnipseln nach und nach bewusst wird. Ein solcher Erinnerungsschnipsel ist auch jener Fotofilm, der im ersten Satz in einem Schreibtisch gefunden und im Laufe der Geschichte entwickelt wird. Dabei werden das jetzige Prag und die Orte der Kindheit begangen. Der Ich-Erzähler wohnt wieder in der alten Wohnung (der Billers), die (angeblich) seit den 1960er Jahren leer steht. Er reflektiert über sein zurückgelassenes Dasein als jüdischer Autor in Deutschland, vor allem über seine polarisierenden Texte. Und er kommt immer wieder auf seine verstörende Abschiedsfeier in München zu sprechen, auf der das Foto aufgenommen wurde. Auf ihm sind zwei Männer zu sehen, von denen der eine der Ich-Erzähler ist und der andere ein verlorener Freund, ein deutscher Karrierist der neuen Machtverhältnisse. Der Ich-Erzähler denkt darüber nach, dass die Fotografierten weinen, tut dies aber nicht auf Deutsch, sondern auf Tschechisch.[40)] Denn der Weggang aus Deutschland ist auch ein Gang aus der deutschen Sprache, wird zum Anfang der ersten Geschichte des nun Prager Journalisten und Schriftstellers:

> Seit dem Tag, an dem ich zurückgekehrt war, hatte ich kein einziges Wort Deutsch mehr geschrieben. Ich vergaß die Sprache so schnell, wie ich sie einst gelernt hatte, und es tat mir überhaupt nicht Leid darum. Es war wirklich nur eine Frage von Wochen gewesen, bis mir das Gefühl für die

> deutsche Grammatik verlorenzugehen begann, ich war mir plötzlich bei Präpositionen nicht sicher, ich stolperte über die einfachsten Satzstellungen, und wenn ich einmal keinen Fehler machte, fiel mir das auch nicht mehr auf. Am merkwürdigsten wurde es, wenn ich mir deutsche Worte so lange laut vorsagte, bis sie überhaupt keine Bedeutung zu haben schienen und nur noch rätselhafte, sinnlose Kombinationen von Buchstaben ergaben. Das Deutsche entglitt mir wie die Erinnerung an eine unromantische, belanglose Situation, diese Sprache hatte offenbar niemals Wurzeln in mir geschlagen, und ich hatte auch gar keine Kraft, um sie zu kämpfen. Ich begann von selbst wieder tschechisch zu schreiben, und obwohl ich am Anfang Angst davor gehabt hatte, fiel es mir doch ganz leicht.[41)]

Warum handelt es sich hierbei nun um eine Translationsfiktion oder genauer: um eine innerfiktionale Spielart der Pseudoübersetzung? Abgesetzt vom Haupttext der Kurzgeschichte findet sich ein kursivierter Nachtrag: „*Aus dem Tschechischen von David Goren*“.[42)] Durch die (fiktive) Übersetzerfigur David Goren (der empirische Autor der Geschichte bleibt Maxim Biller) wird ein anderssprachiges ‚vorgängiges‘ Original durch einen eigensprachigen Text evoziert. Mit dem Effekt, dass die dem exilierten Erzähler fremd und unbekannt gewordene Ausgangssprache noch weiter als eine ihm aufgezwungene, ungeliebte Sprache defamiliarisiert wird. Es geht hier also nicht um ein empirisch-sprachliches Vollzugsphänomen, sondern darum, dass die Übersetzung als differenzbewusster Ort des Bruchs und des Übergangs zwischen zwei kulturellen Signifikationssystemen, noch einmal die Gesamtheit der Identitätsproblematik des Ich-Erzählers auf eindrucksvolle Weise vor Augen führt. Auch vor dem Hintergrund, dass bei der Relektüre des Textes die latente Präsenz des Tschechischen schon immer auf das Eingeflochten-Sein in den manifesten Text der deutschen Übersetzung verweist. Die oben geschilderte Sprachreflexion über die fremdgewordene Sprache findet zugleich in der neu- beziehungsweise wiedergewonnenen Eigensprachlichkeit statt, ist doppelt codierte Metareflektion.

[Notes]

1) Aus der Aufsatzsammlung *The Location of Culture* (1994), 228.
2) Dabei handelt es sich keineswegs um ein neues Phänomen. Judith Klein konstatiert, dass die Mehrzahl moderner literarischer Texte fiktive Übersetzungsphänomene entwirft – zum Beispiel Cervantes, Jan Potocki und Umberto Eco, die ihre Romane als übersetzte Manuskripte ausgeben oder die Figur des Übersetzers in Jorge Luis Borges' „Pierre Menard, autor del Quijote" oder Thomas Manns *Doktor Faustus* –, was sich mittlerweile zum festen *Forschungsrepertoire* der Literatur-, Kultur-, Medien- und Translationswissenschaft etabliert hat. Das transmediale Korpus wird dabei ständig ausgebaut und erweitert. Vgl. dazu „Sinnzerstörung und Tod. Übersetzen als Thema und Metapher der modernen Literatur", in: Johann Strutz und Peter V. Zima (Hgg.), *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*, 1996, 113.
3) Nach Reinhard Babel, *Translationsfiktionen. Zur Hermeneutik, Poetik und Ethik des Übersetzens*, 2015.
4) Klaus Kaindl, „Going fictional! Translators and interpreters in literature in Film", 2014, 10.
5) Vgl. dazu Stephan Braeses grundlegende Arbeit *Die andere Erinnerung: jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, 2001.
6) Einführend: Thomas Nolden. *Junge jüdische Literatur. Konzentrisches Schreiben in der Gegenwart*, 1995.
7) Maxim Biller. *Der gebrauchte Jude. Selbstporträt*, 2009, 68.
8) Biller 2009, 68–69.
9) André Lefevere. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame,* 1992.
10) Enthalten in der Kurzgeschichtensammlung *Wenn ich einmal reich und tot bin* (1990). Hier wird die Erzählung nach dem Nachdruck von 1993 zitiert, 11.
11) Biller 2009, 69–70.
12) Aus Viola Roggenkamps Rezension von *Der gebrauchte Jude* in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung: „Wir sind eine kleine Familie, vergiss das nicht" (2009). „Judesein", darauf weist Roggenkamp hin, ist ein Wort, das so in Billers Text steht. Es taucht in einem (fiktiven) Gespräch mit Marcel Reich-Ranicki auf: „*Judesein* war Schriftstellersein, man musste es aber wollen" (Biller 2009, 169).
13) Ein vielleicht griffiger, aber kühner Vergleich. Zur juristischen Auseinandersetzung um den autobiographischen Beziehungsroman: Uwe Wittstock, *Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit*, 2011.
14) Biller 2009, 70.
15) Jürgen Zarusky, „Das Deutschlandbild Vasilij Grossmans", 2008, 47.
16) Das Buch erscheint aber 1984 erstmals im Knaus Verlag und wird auch von Efim

Etkind mit herausgegeben.

17) Es ist dem Thema und dem Umfang meines Aufsatzes geschuldet, dass ich diese hier nur bestenfalls verkürzt darstellen kann und ich mich auf einige Arbeiten beschränken muss, die für mich von unmittelbarer Relevanz sind.
18) Maxim Biller, „Harlem Holocaust", 1990. Alle Zitate stammen aus dem ersten Nachdruck von 1993, 80.
19) Biller 1993, 76.
20) Ausführlich zu Biller als Autor zwischen der zweiten und dritten Generation vgl. Karen Remmler, „The ‚Third Generation' of Jewish-German writers after the Shoah emerges in Germany and Austria", 1997, 796–804.
21) Nobert Otto Eke, „„Was wollen sie? Die Absolution?": Opfer- und Täterprojektionen bei Maxim Biller", 2002, 93.
22) Dan Diner, „Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz", 1986.
23) Biller 1993, 77.
24) Biller 1993, 78.
25) Zum unzuverlässigen Erzählen in „Harlem Holocaust" (auch im Hinblick auf Raymond Federmans Begriff der „Surfiction") vgl. Barbara Besslichs Beitrag aus den Memory Studies: „Unzuverlässiges Erzählen im Dienst der Erinnerung. Perspektiven auf den Nationalsozialismus bei Maxim Biller, Marcel Beyer und Martin Walser", 2006.
26) Biller 1993, 122.
27) Aus dem Nachwort von Seibt zum Einzelnachdruck der Erzählung von 1998, 64–65.
28) Rita Bashaw spricht von einer comicartigen Darstellungsform der negativen Symbiose. Vgl. „Comic Vision and ‚Negative Symbiosis' in Maxim Biller's Harlem Holocaust and Raphael Seligmann's Der Musterjude", 2002.
29) Allein Bettina Codrai legt dar, dass Rosenhain „nicht nur Warszawskis amerikanisch-jüdische Literatur vom Englischen ins Deutsche" übersetzt, sondern „in seinem eigenen Text über Warszawski auch ihre kulturelle Bedeutung" in der Zielkultur aktualisiert wird (Täter-Opfer-Thematik). Aus übersetzungstheoretischer Sicht wird die narratologische Funktion der Figur des Übersetzers in ihrer konstitutiven Prägnanz dabei allerdings nicht herausgearbeitet. Vgl. Codrai, *Ich-Diskurse in Maxim Billers Prosa*, 2015, 206–207.
30) „Translation as an object of reflection in psychoanalysis", 2004, 173.
31) Biller 1993, 108–109.
32) Biller 1993, 108.
33) Vgl. Kniesche 2005, 263.
34) Biller 1993, 103.
35) Weiterführend dazu Codrai 2015, 205–208.
36) Die vielleicht detaillierteste Aufschlüsselung von Billers Erzählmodell findet sich

bei Tobias Kniesche. Allerdings lässt auch er die zentrale Ebene der Übersetzung unerwähnt. Vgl. dazu Kniesche „Das deutsch-jüdisch-amerikanische Dreieck. 'Amerika' als anderer Schauplatz in der zeitgenössischen deutsch-jüdischen Literatur", 2005, 355–356.

37) Brigitte Rath, „Unübersetzbares, schon übersetzt. Sprachliche Relativität und Pseudoübersetzungen", 2013, 16. Rath verwendet den Begriff der Pseudoübersetzung in Anlehnung an Gideon Toury, der von „pseudotranslations" spricht, wenn ein Original vorgibt eine Übersetzung zu sein („texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having existed", Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, 1995, 40–14), etwa Montesquieus *Lettres Persanes*. Rath bemerkt dazu, dass Tourys Definition sich nur auf Texte bezieht, die sich „außerfiktional als Übersetzungen präsentieren" und nicht auf translationsfiktionale Texte. Was so zum Beispiel gerade nicht auf „Harlem Holocaust" zutrifft, da Maxim Biller als Autor des Textes in Erscheinung tritt und diesen Status keineswegs verschleiert, indem er „Harlem Holocaust" als eine Übersetzung ausgibt. Wichtig ist aber in diesem Zusammenhang der Aspekt, dass nach Tourys Definition Pseudoübersetzungen vor allem das Ziel verfolgen, vorherrschende kulturelle Normen zu subvertieren. Was die innerfiktionale Spielart der Pseudoübersetzung angeht, ist noch Susan Bassnetts Beitrag „When is a translation not a translation?" (1998) als wegweisend zu nennen. Denn Bassnetts Begrifft der „fictitious translation" umfasst genau jene Phänomene, in denen ein gesamter Erzähltext als fiktive Übersetzung gelesen wird oder eben Dialoge in fiktionalen Texten, die eigentlich in einer Sprache stattfinden, die nicht die des Textes ist. Rath versucht also beide Positionen – Toury und Bassnett – in einem dynamischen Begriff der Pseudoübersetzung zusammenzuführen.

38) Biller 1993, 77.

39) Seibt, 1998, 65.

40) Vgl. Maxim Biller, „Der Anfang der Geschichte", 1994, 378.

41) Biller 1994, 368.

42) Biller, 1994, 365.

[Literaturverzeichnis]

Arrojo, Rosemary. „Translation as an object of reflection in psychoanalysis", in: Harald Kittel (Hg.), *Übersetzung: Ein Internationales Handbuch Zur Übersetzungsforschung*, Berlin: Walter de Gruyter, 2004, 171–175.

Bashaw, Rita. „Comic Vision and ‚Negative Symbiosis' in Maxim Biller's Harlem Holocaust and Raphael Seligmann's Der Musterjude", in: Leslie Morris und Jack Zipes (Hgg.), *Unlikely History: The Changing German-Jewish Symbiosis. 1945-2000*, New York: Palgrave, 2002, 263–276.

Bassnett, Susan. „When is a Translation not a Translation", in: Susan Bassnett und André Lefevere (Hgg.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1998, 25–41.

Besslich, Barbara. „Unzuverlässiges Erzählen im Dienst der Erinnerung. Perspektiven auf den Nationalsozialismus bei Maxim Biller, Marcel Beyer und Martin Walser", in: Barbara Besslich, Katharina Grätz und Olaf Hildebrandt (Hgg.), *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin: Erich Schmidt, 2006, 35–53.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Biller, Maxim. *Der gebrauchte Jude. Selbstporträt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009.

Biller, Maxim. „Rosen, Astern und Chinin", in: Maxim Biller, *Wenn ich einmal reich und tot bin. Erzählungen*, München: dtv, 1993, 9–26.

Biller, Maxim. „Harlem Holocaust", in: Maxim Biller, *Wenn ich einmal reich und tot bin. Erzählungen*, München: dtv, 1993, 76–122.

Biller, Maxim. „Finkelsteins Finger", in: Maxim Biller, *Land der Väter und Verräter: Erzählungen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994, 149–165.

Biller, Maxim. „Der Anfang der Geschichte, in: Maxim Biller, *Land der Väter und Verräter: Erzählungen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994, 365–378.

Braese, Stephan. *Die andere Erinnerung: jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin: Philo, 2001.

Codrai, Bettina. *Ich-Diskurse in Maxim Billers Prosa*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2015.

Diner, Dan. „Negative Symbiose: Deutsche und Juden nach Auschwitz", *Babylon* 1 (1986): 9–20.

Eke, Norbert Otto. „„Was wollen Sie? Die Absolution?". Opfer- und Täterprojektionen bei Maxim Biller", in: Sander L. Gilman und Hartmut Steinecke (Hgg.), *Deutsch-Jüdische Literatur der neunziger Jahre: Die Generation nach der Shoah*, Berlin: Erich Schmidt, 2002, 89–107.

Herzog, Todd. „Hybrids and Mischlinge: Translating Anglo-American Cultural Theory into German", *The German Quarterly* 70 (1997), 1–17.

Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge, 1992.

Kaindl, Klaus. „Going fictional! Translators and interpreters in literature in Film", in: Klaus Kaindl und Karlheinz Spitzl (Hgg.), *Transfiction: Research into the realities of translation fiction*, Amsterdam: John Benjamins, 2014, 1–26.

Klein, Judith. „Sinnzerstörung und Tod. Übersetzen als Thema und Metapher der modernen Literatur", in: Johann Strutz und Peter V. Zima (Hgg.), *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*, Tübingen: Narr, 1996, 113–123.

Kniesche, Thomas. „Das deutsch-jüdisch-amerikanische Dreieck. 'Amerika' als anderer Schauplatz in der zeitgenössischen deutsch-jüdischen Literatur", in: Alexander

Stephan und Jochen Vogt (Hgg.), *Das Amerika der Autoren*, München: Fink, 2005, 337–364.

Nolden, Thomas. *Junge jüdische Literatur. Konzentrisches Schreiben in der Gegenwart*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995.

Rath, Brigitte. „Pseudoübersetzungen: Imaginationen anderssprachiger Originale", in: Jörg Dünne et. al. (Hgg.), *Les Intraduisibles / Unübersetzbarkeiten. Sprachen, Literaturen, Medien Kulturen / Langues, Littératures, Médias, Cultures*, Paris: Ed. des Archives Contemporaines, 2013, 15–27.

Remmler, Karin. „The ‚Third Generation' of Jewish-German writers after the Shoah emerges in Germany and Austria", in: Sander L. Gilman und Jack Zipes (Hgg.), *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096–1996*, Yale University Press, 796–804.

Roggenkamp, Viola. „Wir sind eine kleine Familie, vergiss das nicht", 27. 11. 2009. Rezension von Maxim Billers *Der gebrauchte Jude* in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/maxim-biller-der-gebrauchte-jude-wir-sind-eine-kleine-familie-vergiss-das-nicht-1883543.html (eingesehen am 21.09. 2016).

Seibt, Gustav. „Der letzte Augenblick der Unschuld", in: Maxim Biller, *Harlem Holocaust*, Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1998, 63–67.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1995.

Wittstock, Uwe. *Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit*, Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2011.

Zarusky, Jürgen. „Das Deutschlandbild Vasilij Grossmans", in: Nikolaus Lobkowicz (Hg.) *Deutsche Rußlandbilder im 20. und 21. Jahrhundert. Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte*, Köln: Böhlau, 2008, 41–55.

（Specially Appointed Associate Professor）

Resümee

(De-)Konfigurationen des ‚Deutsch-Jüdisch-Seins': Translationsfiktionen bei Maxim Biller

Claus Telge

Als Modell und Metapher ist die Übersetzung ein zeitdiagnostisches Instrument, um translinguale und transnationale Wirklichkeitszusammenhänge zu verstehen. Die Figuren der Sprachmittlung – Übersetzer und Dolmetscher – erscheinen dabei als Ikonen der Sprachreflexion, des Fremd- und Andersseins, der Migration und der kulturellen Hybridität, wie sie in den erzählerischen Wirklichkeiten von Literatur und Film vielgestaltig zu beobachten sind. In den Erzählungen und Romanen des jüdischen Autors Maxim Biller finden sich immer wieder fiktionalisierte Übersetzerfiguren und fiktionalisierte Übersetzungsprozesse. Mir geht es darum, zu zeigen, wie die Texte Billers mittels Translationsfiktionen ‚deutsch-jüdische' Definitionssysteme – und ihre antisemitischen und philosemitischen Klischees – dekonfigurieren, um ein eigenes, ambivalentes Narrativ des ‚Jüdisch-Seins' in der deutschen Öffentlichkeit und im deutschen Literaturbetrieb zu erschreiben. Ich betrachte drei Textbeispiele, um dies zu verdeutlichen: (1) In dem Roman *Der gebrauchte Jude* (2009) wird die Übersetzung von Wassilij Grossmans *Leben und Schicksal* (1984) als Initiationserfahrung in das eigene Schreiben geschildert. (2) Die Kurzgeschichte „Harlem Holocaust" verwendet eine innerfiktionale Pseudoübersetzung, um eine denkspielerische Immanenz zu erzeugen, die darin besteht, kulturalistische Gemeinplätze des ‚Deutschen', des ‚Jüdischen' oder des ‚Deutsch-Jüdischen' translationsfiktional auf den Prüfstand zu stellen. (3) In der Kurzgeschichte „Der Anfang der Geschichte" wird ein anderssprachiges ‚vorgängiges' Original durch einen eigensprachigen Text evoziert. Mit dem Effekt, dass die dem exilierten Ich-Erzähler fremd und unbekannt gewordene deutsche Sprache noch weiter als eine ihm aufgezwungene, ungeliebte Sprache defamiliarisiert wird.