

RENATA CORNEJO
Institut für Germanistik, J.E.Purkyně-Universität in Ústí nad Labem

LUST AM SPIEL MIT DER (FREMD)SPRACHE.

Ausgewählte Texte von Michael Stavarič, Pavel Kohout und Jan Faktor

Abstrakt:

Der Beitrag geht der Frage nach, ob und wie der vollzogene Sprachwechsel aus dem Tschechischen ins Deutsche im Werk der einzelnen Schriftsteller ablesbar ist und dieses durch den bewussten Umgang mit der Sprache produktiv beeinflusst hat. Es wird dargelegt, wie der Sprachwechsel das sprachspielerische Potential von Michael Stavarič maßgeblich verstärkte und welche Rolle dem Sprachspiel und Sprachexperiment mit der Fremdsprache direkt beim Vollzug des Sprachwechsels zukommt (Sprachspiel bei Pavel Kohout, sprachexperimentelle Dichtung bei Jan Faktor).

1. Einleitung

Nach der Niederschlagung des ‚Prager Frühlings‘ begann in den Jahren 1969 bis 1971 im Bereich des Literaturbetriebs der Prozess der sog. ‚Normalisierung‘, der u.a. die Wiedereinführung der Zensur zur Folge hatte. Viele Literatur- und Kulturzeitschriften mussten ihr Erscheinen einstellen, einige Theater wurden geschlossen, die meisten Verlage erhielten neue Leitungen. Vor allem jedoch durch die erneute Einführung der Zensur hat sich ein ‚dreiteiliger Literaturbetrieb‘ entwickeln müssen, zu dem neben der offiziellen Literatur, die die Gegenwartsthemen eher vermieden hat, die Samisdat-Literatur und die Exilliteratur zählen. Während die erstere im Selbstverlag erschien, maschinell oder handschriftlich illegal im Freundeskreis und deswegen in kleiner Zahl verbreitet wurde¹, konnte die im Exil entstandene und publizierte Literatur auf ein durchaus breiteres Publikum zurückgreifen, das sich, im Falle des erfolgreich vollzogenen Sprachwechsels in die jeweilige Landessprache, um ein Vielfaches

¹ Der bedeutendste Samisdat-Verlag war zweifelsohne die 1972 von dem Schriftsteller Ludvík Vaculík gegründete Edition *Pellice* (Unter Schloss und Riegel).

vergrößerte. Neben dem Verlag '68 Publishers, der 1971 von Josef Škvorecký und dessen Frau Zdena Salivarová im kanadischen Toronto gegründet wurde, spielten eine wichtige Rolle insbesondere Exil-Verlage und Editionsreihen in der benachbarten Bundesrepublik Deutschland, denn die überwiegende Zahl der tschechischen Exilautoren wählte nach 1968 Westdeutschland als den Bestimmungsort². Einige von ihnen lösten das Dilemma eines Sprachwechsels im deutschsprachigen Raum durch eine konsequente Sprachverweigerung als eine Art ‚sprachlicher Rettungsmission‘ wie Ivan Diviš, einige entschieden sich für einen ‚partiellen‘ Sprachwechsel, der mitunter zu einem Wandel in der literarischen Orientierung und zu funktionalen Genrepräferenzen führte, abhängig vom jeweiligen Adressatenkreis (wie z.B. Pavel Kohout, Petr Chudožilov oder Ludvík Aškenazy).³ Der vollkommene, konsequente Sprachwechsel wurde auffallend häufig von Autor/innen der jüngeren Generation vollzogen, die in ihrer Heimat als Literaten noch unbekannt waren und erst im Exil ihr literarisches Debüt in der deutschen Sprache vorgelegt haben (ausgenommen Ota Filip und Jiří Gruša, die bereits als bekannte tschechische Autoren die Tschechoslowakei verließen und erst im relativ hohen Alter angefangen haben, ihre literarischen Werke auf Deutsch zu schreiben). Die Gründe für die radikale Lösung des Sprachdilemmas sind durchaus unterschiedlich und reichen von dem Wunsch, aus der Ghattokultur des Exils auszubrechen, sich von den Zwängen ‚nationaler Werthierarchien‘ zu befreien und die notwendige Distanz im Schreiben zu gewinnen bis hin zu pragmatischen Überlegungen, sich in dem Gastland ‚einzurichten‘ und einen neuen Lesekreis zu gewinnen, was mitunter so weit gehen kann, dass der Autor seine Schreibstrategie und seinen Schreibstil dem Geschmack und den Bedürfnissen des Gastlandes anpasst (vgl. Ota Filipus verschiedene Romanversionen in zwei Sprachfassungen oder Grušas anfängliche Autorenübersetzungen seiner tschechischen Romane ins Deutsche).

Josef Škvorecký erläuterte seinen Entschluss, Prosa nach seiner Emigration weiterhin in tschechischer Sprache zu verfassen mit der Begründung, dass seine mit Wortspielen und Sprachwitz reich durchsetzten Romane und Erzählungen in englischer Übersetzung ihre originelle Wirkung verlieren würden.⁴ Für andere Autoren gilt das Gegenteil. Der 1951 in Prag geborene Jan Faktor, der mit 27 Jahren in die DDR übersiedelte, sah in der deutschen Sprache die Gelegenheit

² Vgl. Grundbegriffe und Autoren mitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989. Hg. v. Eva Behring, Alfrun Kliems und Hans-Christian Trepte. Stuttgart: Franz Steiner, 2004, S. 363–377.

³ Der von Adolf Müller 1971 ins Leben gerufene *Index-Verlag* in Köln, der 1977 vom Dichter Daniel Stroj gegründetete Verlag *Poesie mimo domov* (Poesie außerhalb der Heimat) und das 1980 von von Karel Jadrný und Rozina Jadrná-Pokorná gegründete Verlagshaus *Arkýř* (Erker) in München gaben vorrangig in der Tschechoslowakei verbotene Werke oder im Ausland fertig gestellte Manuskripte der Exilautor/innen heraus.

⁴ Vgl. Grundbegriffe, S. 370.

seiner sprachexperimentellen Neigung ungehemmt nachzugehen, wozu sich auch die deutsche Sprache mit ihren Substantivierungen besonders eignet, wie noch später ausführlicher erklärt wird: „In der Muttersprache wäre mir so was [experimentelle Texte zu schreiben] nur schwer gefallen. Im Deutschen fehlten mir, dank meiner aggressiven Impulse beim Schreiben, manche Hemmungen.“⁵ Ebenfalls der 1972 in Brünn geborene Michael Stavarič, Vertreter der jungen Generation, der bereits mit 7 Jahren nach Österreich kam, betrachtet den vollzogenen Sprachwechsel und die damit verbundene intensive Beschäftigung mit der Sprache als ausschlaggebend für seine spätere literarische Tätigkeit:

Ich habe mich oft gefragt: Was wäre gewesen, wenn ich im tschechischen Kontext geblieben wäre? Hätte ich mich dann ebenfalls mit Literatur, mit Sprache beschäftigt? Vermutlich nicht – ich glaube, das ist durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Deutschen angestoßen. Ich musste mich so sehr mit dieser Sprache beschäftigen, und ich hatte zumindest zeitweise auch den Ehrgeiz, sie ebenso gut zu beherrschen wie die andere – das alles hat wohl auch der Literatur zugearbeitet.⁶

Ebenfalls der Vertreter der älteren Generation, Jiří Gruša, (geb. 1938 in Pardubice), der 1980 in die BRD kam und erst mit 47 Jahren in die deutsche Sprache als Dichter wechselte, bestätigt, dass die bewusste Auseinandersetzung mit der neuen Sprache und der Bedeutung einzelner Wörter sein Interesse am Sprachspiel, das für seine deutschen Gedichte charakteristisch ist, entscheidend verstärkt hat:

Das Sprachspiel ist bei mir fast eine Marotte. Seit dem Sprachwechsel beschäftige ich mich besonders mit der Etymologie der Wörter und vergleiche, womit was zusammen hängt. Ich weiß nicht, ob das eine Bereicherung ist, es ist aber die Konsequenz meiner Bilingualität. Der Drang, immer zu vergleichen, zu erklären und zu ‚relativieren‘ – im Sinne etwas in Relation zu etwas zu bringen.⁷

An dem vollzogenen Sprachwechsel ist auch die gegenseitige Beeinflussung beider Sprachen ablesbar, da der einzelne Schriftsteller, der beide Sprachen und kulturelle Systeme über die Sprache in sich vereint, im Exil als Austragungsort des Sprachkontakts funktioniert. Aus dieser Position heraus kann er die Sprachkonventionen der Fremdsprache produktiv aufbrechen, indem er in seiner Dichtersprache Interferenzerscheinungen und strukturelle Faktoren kreativ nutzt, neue Sprachdeformationen und Wortspiele einbringt sowie neue Themen, Bilder und Metaphern vermittelt, die vom heimatlichen Kulturkontext

⁵ Bruhns, Stefan: „Erfrischend wie Wasser. Jan Faktor.“ In: Tagesspiegel 15 688 (19. Juli 1996), S. 24.

⁶ Pastvová, Šárka: Michael Stavarič – ein in Brünn geborener, in Wien schreibender Autor. Dipl.-Arb., Univ. J.E.Purkyně, Ústí nad Labem, 2007, S. 9.

⁷ Gespräch mit Jiří Gruša. Geführt v. Renata Cornejo am 12.3.2009 in Wien (unveröffentlichtes Manuskript)

und dessen Sprache geprägt sind. Dies ist insbesondere der Fall bei Libuše Moníková, die z.B. den ersten Teil ihres ‚Normalisierungsromans‘ *Die Fassade*, der sich auf dem ‚böhmischen‘ Lande abspielt (die unerwünschten Künstler werden aus Prag in eine kleine Stadt ‚verbannt‘) und die von außen nur schwer nachvollziehbaren Zustände in der Tschechoslowakei der 70er Jahre schildert, „böhmische Dörfer“ metaphorisch nannte. Außerdem bereicherte sie zusätzlich ihren Sprachstil durch tschechische Idiome, die sie wortwörtlich ins Deutsche übersetzte. Auch Jiří Gruša arbeitet dezidiert mit seiner Zweisprachigkeit, indem er beide Sprachen in einer Art Dialog zueinander treten und das Tschechische im Deutschen als unterschwellige (Doppel)Bedeutung mitschwingen lässt. Das berühmte Beispiel dafür ist seine Wortkreierung „Stummland“ für Deutschland oder die onomatopoetische Bezeichnung „Rauschwald“ für den Böhmerwald – beides wortwörtliche Übersetzungen aus dem Tschechischen. Für Pavel Kohout wurde das Sprachspiel mit den Wörtern zur Brücke, die ihm ermöglichte, auch literarische Texte auf Deutsch zu schreiben. Michael Stavarič erhielt mehrere Auszeichnungen für seine Kinderbücher, deren Grundprinzip Spiel mit Sprache und Bild ist. Für andere Autoren, wie z.B. Jan Faktor, bildete dann das Sprachexperiment im Sinne der Konkreten Poesie zunächst überhaupt die erste Möglichkeit sich literarisch in der fremden Sprache ‚vorzutasten‘ und sich mit ihr nach und nach vertraut zu machen. Auf die drei zuletzt genannten wird im Folgenden näher eingegangen.

2. Michael Stavarič und seine Kinderbücher

Die Tatsache, dass sich Stavarič bereits als siebenjähriges Kind mit einer neuen, für ihn fremden Sprache intensiv auseinandersetzen und diese schnell auf gutem Niveau erlernen musste, um in der Schule bestehen zu können, führte dazu, dass er heutzutage die deutsche Sprache besser beherrscht als die eigene Muttersprache, deren Kenntnis er gezielt später durch das Bohemistikstudium an der Universität Wien vertiefte. Tschechisch ist die Sprache seiner Kindheit und das Verständigungsmittel im Elternhaus gewesen: „Na nedětské úrovni přišla ke mně čeština až v Rakousku,“⁸ gibt Stavarič zu. Seine Prosawerke beeindruckten durch ihre sprachliche Kraft, durch ihren poetischen Rhythmus und ihre emotionale Kraft. Mit seiner Art zu schreiben scheint er zwei durchaus verschiedene Strategien der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur in sich zu vereinen – eine sprachspielerisch artistische und eine konventionell erzählende bzw. stofflich und inhaltlich geprägte. „Man findet selten Autoren, die beides

⁸ Setkání tří generací českých německy píšících autorů: Reinerová – Faktor – Stavarič (Lesung und Gespräch mit den Autor/innen), Divadlo Komédie am 2.5.2007, moderiert von Joachim Dvořák

können – die auf einem sehr hohen sprachlichen Niveau eine durchgestaltete Sprache haben und trotzdem einen Stoff, eine Emotion, ein Thema“, meint Stavaričs C.H. Beck-Verlagslektor Martin Hielscher.⁹ Den biographischen Hintergrund eines Sprach- und Kulturwechsels für die inhaltliche Ebene seiner Bücher lässt Stavarič nur bedingt gelten, obwohl seine Vorliebe für Außenseiterfiguren und abgekapselte Sonderlinge nicht zu übersehen ist. Doch viel stärker glaubt er durch diese Erfahrung auf der formal ästhetischen Ebene geprägt zu sein, für das „Wie“ sensibilisiert zu werden. Er denke immer lange über die formale Ausarbeitung und Umsetzung seiner Texte nach. Der bilinguale Hintergrund führte bei ihm seinen eigenen Worten nach zu einer genauen Auseinandersetzung mit dem Wie: „Wie sage ich etwas, wie bringe ich etwas zum Papier, das Wie war bei mir immer die wichtigere Frage als das Was.“¹⁰ In der Tat steht die Form der erzählten Geschichte oder des Themas im Vordergrund, weil das Wie ein Teil der Geschichte ist bzw. sich aus dieser ergibt. Sein Prosadebüt zum Thema eines vereinten Europa verfasste Stavarič in Form einer Litanei, in der am Beispiel von stereotypen Vorurteilen das Konzept Europas dem amerikanischen gegenübergestellt und beides hinterfragt wird. Die Form erzählt hier die Geschichte – den Reigen des Wahnsinns durch die absurd gewordene Welt. Das gleichbleibende Element einerseits und der Wechselgesang andererseits verleihen dem Text einen litaneiähnlichen meditativen Charakter. Der Roman *stillborn* wird durch die Atemlosigkeit und Gehetztheit der Ich-Erzählerin geprägt, in *Terminifera* bekommen wir mittels inneren Monologs Einblick in die gespaltene Persönlichkeit der Hauptfigur, deren Ich-Auflösung die Unbestimmtheit des Geschlechts mit einschließt. In *Böse Spiele* ist es schließlich die indirekte Rede, in der über ein Mann-Frau-Viereck durch das Erzählen des Erzählten vom Erzähler, also mehrmals perspektivisch gebrochen, ‚erzählt‘ wird. „Ich habe immer ein bisschen eine andere Sprache in meinen Büchern gewählt, um eine bestimmte Geschichte zu vermitteln, und ich glaube, das ist etwas, das ich bei mir verorte, das aus dieser Zeit dieses Bruchs 1979 für mich da ist.“¹¹ Dieser besondere Zugang zur Sprache und das Wie schlägt sich auch in Stavaričs Kinderbüchern nieder, für die er mit dem prestigeträchtigen Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis ausgezeichnet wurde – 2007 für das Kinderbuch *Gaggalagu*, 2009 für das Kinderbuch *BieBu*.

Die Idee, dass die Tiere in verschiedenen Ländern verschiedene Sprachen sprechen, die auf die frühe Kindheitserfahrung zurückgeht, trug Stavarič schon lange mit sich herum, bis er sich für ein Kinderbuch entschied, das unter dem Titel *Gaggalagu* mit Bildern von Renate Habinger im Verlag Kookbooks 2006

⁹ Lesung von Michael Stavarič aus *Böse Spiele* im Literaturhaus Wien am 20.3.2009.

¹⁰ Gespräch mit Michael Stavarič. Geführt v. Renata Cornejo am 30.3.2009 in Wien (unveröffentlichtes Manuskript)

¹¹ Gespräch mit Michael Stavarič.

erschien. Von der Frage ausgehend, ob sich denn Tiere untereinander, wenn sie aus unterschiedlichen Ländern stammen, verstehen können, konzipierte Stavarič ein buntes Buch, voll von Bildern, farbigen und witzigen Texten, in denen Prosa und Poesie, Klang und Bild ineinanderfließen. Melodie, Reim und onomatopoetische Wörter sind dabei von essentieller Bedeutung: „In Rumänien kläffen die Hunde ham ham, / recht sonderbar. / Meine Frau aber sagt: / Ach wo, ham ham, das hört sich an – / ganz nach meinem Mann!“¹² Selbstverständlich tragen auch zahlreiche Wortspiele zur Komik bei: „Und in Vietnam? Dort lebte ein Mann, / der hatte ein Schaf, dem war so warm. / Das blökte: beh ehe ehe. / Und wisst ihr was? / Der Man hat geheiratet.“¹³ Dieses Beispiel, wie auch das Folgende, zeugen dafür, dass seine Kinderbücher, wie er selbst betont, für das Alter von Null bis Neunundneunzig bestimmt sind, d.h. auch den Erwachsenen beim Vorlesen Spaß machen sollen. Als er humorvoll und pointiert in Versen darüber erzählt, dass die Tiere ‚auch‘ wie die Menschen in verschiedenen Ländern verschiedene ‚Sprachen sprechen‘, kann man sich ein Schmunzeln nicht verkeifen, als der Erzähler die Stimme seiner österreichischen Frau mit dem Hundegebell eines österreichischen Hundes vergleicht:

Vor meinem Haus in Österreich,
da gibt es Berge, einen Teich, die machen nichts,
die schweigen nur, davor zwei Hunde
schauen in die Runde. Meint der eine haf, haf, haf,
wohnt in Tschechien bei einem Graf.
Der andere die Ohren spitzt, herüberflitzt zu mir, lauthals wau, wau, wau,
ein Österreicher – klingt ganz nach meiner Frau.¹⁴

Das Grundkonzept von Stavaričs Kinderbüchern ist in vielerlei Hinsicht innovativ, modern und anspruchsvoll zugleich und beruht auf zwei Grundregeln: Erstens ist es seine Intention, auch für Erwachsene zu schreiben, damit das Buch von Kindern und Erwachsenen gemeinsam gelesen werden kann, wobei beide dabei ihren Spaß haben können und sollen. Zweitens soll das Buch im verschiedenen Alter immer neu und anders funktionieren und anders gelesen werden können, d.h. entsprechend dem Alter können im Buch neue Bedeutungen, Zusammenhänge, sprachliche Wendungen und Sprachspiele erkannt und begriffen werden:

Es sollen Bücher sein, in denen die Kinder immer etwas Neues entdecken können, die sie für immer in ihrer Bibliothek behalten und die mit 6, 10, 15 oder 20 anders gelesen werden und dass man dann sagen kann, das Buch ist mir immer noch nahe und ich sehe jetzt darin wieder etwas

12 Stavarič, Michael/Habinger, Renate: Gaggalagu. Idstein: kookbooks, 2006, S. 9.

13 Ebda. S. 13.

14 Ebda., S. 7.

anderes, erst jetzt verstehe ich diese sprachliche Wendung. Es sind sehr viele Dinge dabei, die ein ganz kleines Kind mit 6 Jahren nicht verstehen wird – das ist bewusst so gemacht.¹⁵

Dieses Vorhaben ist ihm in *BieBu oder Ameisen haben vom Blütenbestäuben wirklich keine Ahnung!*, das 2008 im Residenz-Verlag erschienen ist, meisterhaft gelungen. Es ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Buch zum Entdecken. Die Geschichte von der kranken Biene, die andere Tiere und Insekten beim Blütenbestäuben vergeblich zu ersetzen versuchen, ist schnell erzählt, doch es geht bei weitem nicht nur darum. Die starken, ‚bunt‘ bemalten, mit Textanmerkungen versehenen Bilder transportieren sie ohnehin – das Buch funktioniert also auch als eine Bilder Geschichte. „Jede Doppelseite wird zum Erlebnis, lädt zum genauen Betrachten und Verweilen ein. Für schnelle Umblätterer ist dieses Buch nichts, außer man will es öfters, dafür quasi ‚häppchenweise‘ kennen lernen“¹⁶, charakterisierte das Buch in seiner Rezension zutreffend Peter Mayr. Die ganze ‚Bienen Geschichte‘ ist ins ‚Wissenswerte‘ über die Bienen eingeraht unter dem Motto „Wusstest du, dass...“. Auf der darauf folgenden Seite werden die Akteure der Handlung namentlich vorgestellt, wobei auf die Etymologie der Wörter in verschiedenen Sprachen Bezug genommen wird – in Latein, Japanisch, Indisch, Hebräisch, Spanisch, Englisch, Italienisch und Griechisch. Und gleich wird auch das erste Sprachspiel mit eingebaut – die Schnecke heißt nämlich Popocatepetl – ein „Berg von einem Schnecke“, die Libelle Libella (die Schöne), die Bienenkönigin Hannah Honey, aus Fallobst wird Fallsucht. Auch Reime (Fliegt da ein Engel, der gar nie quengelt?) und englische Wörter werden eingebaut („schmeckt great, der Nektarinendrink, doesn’t it?“). Das Bild und der Text ergänzen sich gegenseitig und bilden eine unzertrennliche Einheit, wie zum Schluss zwei leere Stühle evozieren, auf denen Renate Habinger als Illustratorin und Michael Stavarič als Autor gesessen und den Leser durch das Buch begleitet haben mögen – unzertrennlich wie „Pech & Schwefel / Hinz & Kunz / Illustratorin & Autor / Mädchen & Bub / malen & sich schreiben / durch Dick & Dünn“. Die ‚Abwesenheit‘ der beiden Co-Autoren kann auch als Hinweis darauf gelesen werden, dass es die Aufgabe jedes einzelnen ist, den Sinn und die Mehrdeutigkeit des Textes entsprechend dem Alter und den (Sprach) Kenntnissen, zu erfassen, d.h. die Geschichte selbst zu erschaffen. So können manche Stellen im Buch nur die Erwachsenen für sich dekodieren (z.B. können nur für sie die Bienen und das Bestäuben von Pflanzen etwas Sexuelles implizieren), andererseits funktioniert es aber auch als bloßes Bilderbuch für diejenigen, die noch keiner Sprache mächtig sind. Der Fantasie werden keineswegs Grenzen gesetzt. Vieles hängt von der eigenen Kreativität und Entdeckungslust ab.

¹⁵ Gespräch mit Michael Stavarič.

¹⁶ Mayr, Peter: Wenn Bienen einmal krank werden (Rezension). In: Der Standard v. 1.3.2008, Beil. Album, S. A7.

3. Sprachspiel als ‚Schnellkurs Deutsch‘. Der Fall Pavel Kohout

Pavel Kohout, der 1977 mit dem Österreichischen Staatspreis für europäische Literatur ausgezeichnet wurde, wurde zur dessen Verleihung nach Wien eingeladen. Verbunden war mit der Auszeichnung eine 11-monatige Beschäftigung am Wiener Burgtheater. Nach einem fast einjährigen legalen Aufenthalt in Österreich wurde ihm jedoch die Einreise zurück in die Tschechoslowakei an der Grenze verweigert und kurz danach die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft aberkannt. Nach der Ausbürgerung 1978 setzte er seine Arbeit am Burgtheater fort und entschied sich in Wien zu bleiben, da es nicht weit von Prag und Bratislava war – „eine politische, menschliche, private Entscheidung“.¹⁷ Für Pavel Kohout ist es im Unterschied zu den meisten Autoren kein Problem gewesen, sich in beiden Sprachen zu bewegen. Er kann als ‚partieller Sprachwechsler‘ bezeichnet werden, der je nach Genre oder Adressatenkreis entsprechend die Sprache wählt. Von Anfang an schrieb er auf Deutsch essayistische und publizistische Texte, da seine Kenntnisse in diesem Bereich und für diesen Zweck ausreichend waren. Ähnlich wie Jiří Gruša schrieb er trotz seiner sehr guten Beherrschung der deutschen Sprache weiterhin seine Romane auf Tschechisch und beteiligte sich maßgeblich am Zustandekommen ihrer deutschen Fassung. Diese Tatsache begründet er damit, dass seine Romane in den tschechischen Exil-Verlagen *Index* in Köln und *68 Publishers* in Toronto herausgegeben wurden, so dass es weiterhin Sinn „gehabt“ hätte, für das tschechische Publikum zu schreiben. An deren Übersetzung ins Deutsche beteiligte sich Kohout maßgeblich und griff ungeniert in die Texte ein, so dass es notwendig war, nachträglich das tschechische Original der deutschen Übersetzung anzupassen. Dabei nahm er wieder viele Veränderungen im Tschechischen vor, so dass im Endeffekt immer zwei Originale entstanden sind. Dieses Ergebnis führt er darauf zurück, dass beide Sprachen wunderbare, jedoch unterschiedliche Möglichkeiten bieten und ihre starken Seiten haben:

Das ist im Deutschen eine absolute, geniale mathematische Korrektheit. Deutsch kann man mathematisch lernen, weil man weiß, wohin welches Wort im Satz kommt. Der Nachteil macht sich bemerkbar, wenn man einen Witz erzählt, da im Deutschen zunächst die Pointe kommt und erst dann ‚hätte haben müssen‘. Im Tschechischen ist die Pointe das letzte Wort im Satz.¹⁸

Außerdem könne man im Tschechischen viel mit der Syntax arbeiten, zusätzlich sei die tschechische Sprache zweideutiger, man könne sozusagen zwischen den Zeilen schreiben. Nicht zuletzt verfüge die tschechische Sprache über zwei Schriftsprachen – das Hochtschechisch und die kultivierte Umgangssprache, die

¹⁷ Gespräch mit Pavel Kohout. Geführt von Renata Cornejo am 26.3.2009 in Wien (unveröffentlichtes Manuskript)

¹⁸ Ebda.

uns erlaubt so zu schreiben, wie wir reden. Dies ist im Deutschen nicht möglich, da man, sobald man vom Hochdeutschen abweicht, in den Argot oder Dialekt abrutscht. Selbstverständlich spielt eine entscheidende Rolle für das Beharren Kohouts auf dessen Muttersprache die Tatsache, dass sie dem Schriftsteller mehr sprachliches Potential und Wortspielmöglichkeiten bietet: „Im Tschechischen kann ich mehr mit der Sprache spielen, aus dem Vollen schöpfen, aus dem Unterbewusstsein. Ich kann neue Wörter schöpfen, Kunstworte schaffen, was ich im Deutschen nicht so gut machen kann.“¹⁹

Doch auch bei Kohout, der für Fremdsprachen ausgesprochen begabt zu sein scheint, musste zunächst der Schritt in die Fremdsprache als Literatursprache getan werden. Zwar ermöglichte ihm die Kenntnis der eigenen Sprache, des Russischen, Englischen und Lateinischen die deutsche Grammatik, deren Logik „ausgerechnet werden konnte“, zu verstehen, was jedoch fehlte, war der Wortschatz.²⁰ Dazu verhalf ihm ein Zufall, als er 1981 während der Frankfurter Buchmesse zufällig den Tierarzt seines Hundes traf. Thomas David, international anerkannte Kapazität auf dem Gebiet der Veterinärmedizin und mit seiner zweiten Berufung erfolgreicher Hobbyfotograph, stellte am Stand von Kohouts deutschem Verleger Jürgen Braunschweiger Frauenporträts aus, die für eine Kalenderausgabe bestimmt waren. Die zweite Überraschung wartete auf Kohout, als er entdeckt hatte, dass alle diesen wunderschönen Frauengesichter zu Schaufensterpuppen aus aller Welt gehören. In einer plötzlicher Eingebung kam Kohout auf den Gedanken, diese originelle Foto-Idee mit einem deutschen Text zu begleiten. Und so erschien 1983 der auf diese Art und Weise entstandene einmalige Fotoband im Luzerner Reich-Verlag.

Die Grundidee ist leicht zusammengefasst: Das einzige Männergesicht wurde zu Adam erklärt, dem Gott die Möglichkeit gibt, selbst eine Frau nach seinem Geschmack zu wählen: „Also sprach der Herr: Du bist schon so lange allein auf der Welt, Adam, es ist die höchste Zeit, sie zu bevölkern, leg dir eine Frau zu und vermehrt euch in aller Ewigkeit! [...] das, sagte der Herr, soll diesmal eine Wahlverwandschaft sein, Adam, sei frei in deiner Entscheidung, dann hast du keine Ausrede mehr und kannst nur über dich selbst klagen!“²¹ Den schönsten Puppengesichtern wurde jeweils ein Buchstabe des Alphabets von A bis Z zugeteilt, das große Wörterbuch der deutschen Sprache aufgeschlagen und das Wortmaterial Buchstabe pro Buchstabe einstudiert. Bei jedem Buchstaben notierte sich der Autor mehrere Hunderte Wörter und suchte anschließend zwischen ihnen einen inhaltlichen Zusammenhang. Nach und nach zeichnete sich eine Frauencharakteristik ab, die Adam unter A angeboten werden konnte:

¹⁹ Ebda.

²⁰ Kohout, Pavel: *Ajncvajdraj!* In: *To byl můj život?? (Druhý díl) 1979–1992*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2006, S. 70–78, S. 71.

²¹ Kohout, Pavel/David, Thomas: *Puppenmenschen*. Luzern: Reich, 1983. Eingangstext.

„ANNA Aschblond, attraktiv, adrett und apart, also eine atypische Alemannin, [...] als Adams Alterego... aber: Antifeministin, Atomkraftgegnerin, [...] also altmodisch, asozial, albern. Anschluss absolut ausgeschlossen, andernfalls Abstriche an Adams Autorität. Ade, amore, ad acta, Anna!“²² Bereits am Beispiel des ersten Buchstaben ist das spielerische Sprachprinzip des ganzen Bandes deutlich zu erkennen: Durch das Spiel mit den einzelnen Wörtern mit den gleichen Anfangsbuchstaben und dessen Aneinanderreihung entsteht ein Textzusammenhang – eine Mikrogeschichte, die die entsprechende ‚Puppenfrau‘ charakterisiert. Noch ein anderes Beispiel für das sich wiederholende wortspielerische Prinzip: „BELLA bildhübsches blondes böhmisches Biest, barbarisch, barfuß, Beine wie Biene, barocker Busen und braungebräunter Bauch, beinahe byzantische Büste [...] – eine brillante Braut... bedauerlicherweise bestens bekannt: bisweilen beschäftigt im Bordell. Bedauere, Bella, bye-bye!“ oder „Eve ein englischer Engel, echt edel, erlesen, elegant, enorm energisch, einzigartig emanzipiert, erfreulich erotisch [...] Endresultat: etliche Eigenschaften einer erstklassigen Frau. Einzige Enttäuschung: einstweilen eingelocht, Ermittlungen erläutern Einbrüche in einige Etablissements... entsetzliches Ende einer echten Entdeckung. Entweiche, Eve!“ Bei einigen Buchstaben muss man sich selbstverständlich mit einigen Tricks weiterhelfen – wie beim Buchstaben J mit Berlinerisch („jib mir jefälligst Jeld“) oder mit Französisch bei C („couleur café crème, chic, charmant“), mit Englisch bei Y („YWY young Yankee aus Yale, 2 yards, 20 years, yellow eyes [...] I love yoghourt, yachting, yoga and Yamaha“). Doch der Aufbau der nach Christian Morgensterns Muster gebauten Mikrogeschichten bleibt immer derselbe – es hat den Anschein, Adam hätte endlich die richtige Frau gefunden, doch dem Lobgesang wird immer im zweiten Teil der ‚Geschichte‘ die ‚Realität‘ entgegengesetzt, denn es gibt keine ideale Frau. So kann das große Auswahlverfahren Adams nicht anders als eine ‚Collage‘ enden, indem er sich aus jeder Frau die besten Eigenschaften herauspicks und sich „keine Frau aus Fleisch und Blut“, sondern eine ‚Puppenfrau‘ nach Gottes Eben- und Vorbild selbst erschafft: „Also sprach Adam: Herr, meine Frau habe ich mir nach deinem erhabenen Vorbild selbst gebastelt [...]. Aus dem ist jetzt meine Frau entstanden, die Azet heißen soll, weil sie mit dem ganzen Alphabet gelobt sein kann [...]“ und bestätigt dies durch die Aufzählung ihrer guten Eigenschaften quer durch das Alphabet – von A bis Z. Der ganze Text schließt mit der ironischen Bemerkung des Erzählers ab: „Also lachte der Teufel in Adam, lachte, lachte und lachte höllisch darüber, daß er endlich wieder zur himmlischen Ruhe kam.“²³ Der Nebeneffekt dieser Textarbeit, die insgesamt fast drei Monate gedauert hat, war die enorme Erweiterung des Wortschatzes, dessen

²² Ebda, Buchstabe A, o.S.

²³ Ebda. Abschlusstext, o.S.

Erlernen und Verinnerlichung in der Fremdsprache, vor allem aber der sich unbewusst und unbemerkt vollzogene Sprachwechsel. Die deutsche Sprache, in die Kohout bis jetzt, wenn auch problemlos und schnell, immer noch seine Gedanken übersetzten musste, wurde zur Sprache, in der er nun in der Lage war selbst zu denken: „Vedlejším produktem bylo, že jazyk, do něhož své myšlenky dosud sice rychle, ale přeci jen předkládal, se stal jazykem, v němž začal i myslet. Německy skoro perfektně anjcvajdraj – není to na patent?“²⁴

Mit dieser ‚Sprachausstattung‘ traute er sich nun auch literarisch auf Deutsch schöpferisch zu werden und entschied sich von nun an, seine Dramen, die zur damaligen Zeit nirgendwo auf Tschechisch gespielt werden können, zunächst auf Deutsch zu verfassen und später, falls sich die politischen Verhältnisse ändern sollten, ins Tschechische zu übersetzen.²⁵ Trotz der inzwischen makellosen Beherrschung der deutschen Sprache war sich Kohout dessen bewusst, dass sein Wortschatz und Sprachgefühl im Vergleich zur Muttersprache begrenzt ist, und berücksichtigte deswegen seine sprachlichen Möglichkeiten, indem er z.B. solche Stoffe und Genres wählte, die für die sein angelerntes Deutsch ausreichend waren, da die zu benutzende Sprache selbst bereits stilisiert war: „Ich konnte auf diese Art und Weise kein modernes Stück schreiben, denn da hätte ich das moderne Deutsch gebraucht. Insofern musste ich mich mit dem klassischen Deutsch begnügen.“²⁶ Nach 1989 wurde der Autor zusätzlich mit dem Problem konfrontiert, das seine auf Deutsch geschriebenen Stücke nun ins Tschechische übersetzt werden mussten – eine Aufgabe, der sich der Autor nach den für ihn enttäuschenden Erfahrungen mit etlichen Übersetzern selber angenommen hat. Diese Gelegenheit nutzte er gleichzeitig dazu, in den bereits einige Jahre zurückliegenden Texten einige Änderungen und Umarbeitungen vorzunehmen, so dass sich die tschechische Fassung vom deutschen Original in Manchem unterscheidet: „So gesehen ist natürlich jede weitere Fassung reifer als die Urfassung, weil man mit der Zeit Abstand gewinnt und neue Ideen bekommt“.²⁷ Also auch im Bereich des Dramas haben wir es bei Pavel Kohout letztendlich mit zwei Sprachfassungen zu tun.

24 Kohout, Pavel: *Ajncvajdraj*, S. 74.

25 Den eigenen Angaben von Kohout handelt es sich um folgende Dramen: *Safari* (1985, übers. v. Julek Neumann), *Pat aneb Hra králů* (1987), *Ecce Constanca!* (1989), *Malá krevní msta* (1991), *Eine kleine Machtmusik* (2005, übers. v. Tomáš Kafka) und adaptierte Theaterstücke *Cyrano!* (1982, Rostand), *Hráč a jeho štěstí* (1983, Dostojevski), *Velká hra na javora* (1984, Eliade), *1984 – noční múra* (1984, Orwell), *My Nibelungové* (1991, Hebbel). In: Kohout, Pavel. *To byl můj život?? (První díl) 1928–1979*. Praha/Litomyšl: Paseka, 2005.

26 Gespräch mit Pavel Kohout.

27 Ebda.

4. Georgs Versuche an einem Gedicht. Experimentelle Texte Jan Faktors

Jan Faktor wurde nach seiner Übersiedlung 1978 (Heirat mit Anette Simon) nach Ost-Berlin sehr schnell durch die Vermittlung von Sascha Anderson in das berühmte topographische Zentrum der DDR-spezifischen Subkultur im Prenzlauer Berg eingeführt. Der studierte Informatiker versuchte schon in seiner Heimat experimentelle Texte zu schreiben. Es war ihm ein Anliegen, anders als die anderen und nicht konventionell zu schreiben, zu provozieren und mit der Sprache zu experimentieren – mit dieser Einstellung sah er sich plötzlich mit Gleichgesinnten umgeben. Denn Namen wie Sascha Anderson, Stefan Döring oder Bert Papenfuß-Gorek repräsentierten die junge Generation der DDR-Lyriker, die mit ihrem formalen Sprachexperiment und Sprachkritik auf die Zersetzung und Bloßlegung einer öffentlichen Sprache abzielte. Faktors sprachexperimentelle Frühphase ist in diesem Kontext zu betrachten (auch wenn er sich Ende der 80er Jahre von der Prenzlauer Berg-Szene distanzierte) und mit der besonderen ‚Sprachrealität‘ eines sozialistischen Systems, in der sich die Wirklichkeit und die Macht der Sprache nicht mehr deckten, in Bezug zu setzen.

Jan Faktor schrieb zunächst auf Tschechisch, doch er fand in seiner Heimatstadt Prag kein Publikum, seine experimentellen Text wurden dort als befremdend, inhaltsleer und zu spielerisch kritisiert. In Ost-Berlin dagegen stieß er auf ein sehr gutes Echo, wurde akzeptiert und fühlte sich geistig verstanden. Es schien es ihm also logisch und natürlich, sich nun für das Schreiben für das deutsche Publikum zu entscheiden, wobei er eine Zeitlang parallel in beiden Sprachen schrieb.²⁸ Aufgrund einer Lesung in der Wohnung bei Ulrike und Gerd Poppe im Herbst 1981 in Berlin begann Faktor seine Texte systematisch ins Deutsche zu übersetzen bzw. zu übertragen und in der deutschen Version zu bearbeiten, was zu großen Diskrepanzen und wiederholten Ausbesserungen in Form von immer neuen sprachlichen Fassungen führte. Für Faktor, wie er selbst zugibt, „war es ziemlich quälend, beides zu machen.“²⁹ Er entschied sich deshalb, dem Teufelskreis zu entkommen, indem er ab 1985 nur auf Deutsch schrieb.

Was er aber von Anfang an ausschließlich auf Deutsch verfasste, waren vor allem seine experimentellen Gedichte. Faktor betrachtet in diesem Zusammenhang die Wahl der Sprache als einen Glücksfall, denn gerade die deutsche Sprache sei durch ihre Möglichkeit der Zusammensetzungen und durch die strengere Struktur für das Experimentieren besonders geeignet, vielmehr als das Tschechische: „Ich hatte das Glück, dass ich in ein Land kam, dessen Sprache zum

²⁸ Vgl. Gespräch mit Jan Faktor. Geführt von Renata Cornejo am 25.11.2008 in Berlin (unveröffentlichtes Manuskript)

²⁹ Ebda.

Experimentieren besonders geeignet war und dass ich für diese Art Literatur kein korrektes Deutsch beherrschen musste.“³⁰ So hat sich Jan Faktor Lehrbücher, Grammatiken und Wörterbücher zum Lernen besorgt. Sie wurden für ihn zum ersten experimentell verwendeten Sprachmaterial in der neuen Sprachheimat. Das Gedicht *Hans kam außer Atem an nur so*³¹ setzt sich aus den Beispielsätzen der Grammatik der deutschen Sprache von Walter Jung zum Thema Fügewort (Präposition und Konjunktion)³² zusammen. „Die Beispiele sind so absurd und übel, dass ich nur Kleinigkeiten habe frisieren und zusammen verbinden müssen. Im Grunde genommen ist der Text fast komplett abgeschrieben und trotzdem wirkt er noch heute zeitlos und kann so stehen bleiben.“³³ In der Tat variiert Faktor die wortwörtlich übernommenen Sätze aus der Jungschen Grammatik wie „Hans arbeitet in der Werkstatt“, „Hans ruht am Abend aus“, „Er verrichtet diese Arbeit aus Pflichtgefühl“, „Er kann trotz schlechten Wetters“, Zur Freude der Kinder schneite es“, Gesetz zur Förderung der Jugend“, „die Aufgabe mit dem Rechenschieber lösen“, „außer Atem ankommen“. Im Gedicht wird auf die programmatisch gestellten Fragen in der ersten Zeile „wo? woher? wohin?“ eine Geschichte aus den auf den ersten Blick zusammenhanglos zusammengestellten Sätzen konstruiert, und dabei mit allen möglichen Konjunktionen und Präpositionen gekonnt jongliert, bis die grammatische Reihe in der Schlusszeile durch „Hans kam außer Atem an“ aufgefangen wird.

Das Gedicht stammt aus dem Band *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*, der 1989 im Aufbau-Verlag „Außer der Reihe“ (herausgegeben v. Gerhard Wolf) erschien und noch in demselben Jahr vom Luchterhand-Literaturverlag übernommen wurde. Dass er die bereits in den Jahren 1981-83 entstandenen Gedichte, Manifeste, Textmontagen, serielle Versuchsreihen und Mottos enthält, geht auf die Situation in der ehemaligen DDR zurück, in der Faktors Texte jahrelang nur in inoffiziellen Hefteditionen erscheinen konnten. Dem Band, der die Grenzen von Prosa und Lyrik sprengt, ist Faktors Erklärung vorangestellt: „Bis auf einige Ausnahmen sind alle Texte dieses Bandes tschechisch geschrieben und dann erst ins Deutsche übersetzt worden. Die endgültigen deutschen Fassungen entstanden in Zusammenarbeit mit Anette Simon. Ihr Beitrag geht aber weit über diese Arbeit hinaus.“³⁴ Diese Äußerung mag dazu beigetragen haben, dass in

30 Ebda.

31 In: Faktor, Jan: *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*. Berlin: Aufbau, 1989, S. 80.

32 Jung, Walter: *Grammatik der deutschen Sprache*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1980, S. 347–348.

33 Gespräch mit Jan Faktor.

34 Faktor, Jan: *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*. Berlin: Aufbau, 1989, o.S.

der Sekundärliteratur seiner Frau sogar der Status einer „Co-Autorin“ zugesprochen wird³⁵. Doch man sollte Faktors Behauptung sowie auch seine Mitteilung bzw. Warnung, er hätte die meisten Texte in Tschechisch geschrieben, eher mit Vorsicht genießen, da man sich nicht ganz sicher sein kann, ob es sich in diesem Falle nicht um eine bewusst eingesetzte Methode der Verfremdung handelt, die seine Texte wie in einem angelernten Deutsch wirken lässt, weil sie auch tatsächlich so geschrieben wurden.³⁶ Die Voraussetzung der ästhetischen Autonomie aller Texte besteht in der unablässigen Reflexion des Schreibens und der sprachlichen Mittel, in einer ‚simulierten‘ Leerstelle des lyrischen Subjekts im Text als Teil der Subversivität. „Als redlicher Pfropf aus dem Holz des braven Schwejk“³⁷, wie ihn Klaus Hensel nennt, gibt Faktor seine Versuche als Versuche eines anderen aus und erfindet die Figur Georgs, dem er risikolose poetische Experimente unterschieben kann – eine Art ‚Wortpuppe‘, die die Rolle des Subjekts spielt: „Die Grenzen zwischen mir und Georg sind nicht klar und sollen nicht ganz klar sein“³⁸, betont Faktor aus- und nachdrücklich in seinen Anmerkungen. Georg ‚stammelt‘ an der Grenze der Sprache und mit seinen Sprechversuchen scheitert er sowohl am ästhetischen Anspruch einer Kunstsprache als auch auf der Alltagsebene der Kommunikation.

Die oft seitenlangen Satzreihungen nach dem immergleichen Muster, die ab und zu durch unerwartete Veränderungen den Lesenden überraschen, lassen ihre Inspiration durch die Konkrete Poesie und insbesondere den Sprachexperimentator Ernst Jandl nicht verleugnen. Das Gedicht *sterbender papa* (1980-81) auf Seite 79 des Bandes ist unverkennbar eine Variation und Parodie des berühmten Jandlschen Gedichts *Vater komm erzähl vom Krieg*, wobei es sich hier nicht um die Darstellung eines ‚Kriegsschicksals‘, sondern eines ‚Schicksals im Frieden‘ handelt, das jedoch an der Banalität und Stereotypie des Alltags zerbricht und zu Grunde geht. Die sich immer verkürzenden einzelnen Strophen der sich wiederholenden Alltagstätigkeiten wie aufstehen, sich waschen, frühstücken, zur Arbeit gehen, zurück nach Hause gehen, vor dem Fernsehen Bier trinken und wieder ins Bett gehen, verdeutlichen mit dem Einschub „nach jahren“ das zunehmend armselige Daseinsfristen einer sinnentleerten menschlichen Existenz. Im Unterschied zu Jandls Gedicht, in dem der Tod des Vaters die Pointe des Textes darstellt und für den Schluss aufgehoben wird, ist das Grauen der Alltagsbanalität in Faktors Gedicht als ‚tödlich‘ durch das Wort ‚sterbend‘ von Anfang an im Hinblick auf die Schlusszeile „sterbender papa bier“ präsent.

35 Vgl. Chiellino, Carmine (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, 2007, S. 191.

36 Vgl. dazu Hensel, Klaus: *Lest Coca.Cola! Jan Faktors experimentelle Poesie*. In: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 70/1991 (23.3.1991), S. ZB 4.

37 Ebda.

38 Faktor, Jan: *Georgs Versuche. Anmerkungen*, S. 118.

Eine quasi programmatische Bekenntnis zu Jandls poetischen Konzept stellt das Gedicht ? *bist Jandl* dar (S. 78):

? bist Jandl
ja bin Jandl
? und du auch Jandl
nein nicht Jandl Jandl nicht
? möchtest du Jandl sein
Nein
Jandl sein will ich nicht sein
[...]
du doch Jandl Jandl
du zwar nicht Jandl gewesen
wirst jetzt aber Jandl sein für immer

– eine Paraphrase der Jandlschen Sprache und inhaltliche Parodie des Eingangsdialogs in *die humanisten. Konversationsstück in einem Akt*, in dem sich ein Universitätsprofessor und ein Künstler über die Schönheit der deutschen Sprache unterhalten und sich nach gegenseitiger Aufzählung ihrer Verdienste und Auszeichnungen die Hand als gleichgesinnte ‚Kollegen‘ reichen:

M1 ich sein ein professor
was du sein?
M2 ich sein ein kunstler
was du sein?
[...]
M2 ich sein ein groß deutschen und nder national nobel preisen kunstler
was du sein?
M1 ich sein ein nobel presien universitaten professor kapazität von der deutschen geschichten
ich sein ein nobel preisen
M2 ich sein auch ein nobel preisen
M1 ich und du sein ein nobel preisen
M2 herren kollegen
M1 herren kollegen³⁹

Indem in einem imaginären Gespräch mit Ernst Jandl von diesem selbst bestätigt wird, dass das lyrische Subjekt, der Autor bzw. Künstler, zwar Jandl nicht gewesen sei, aber von nun an für immer ‚einer‘ sein wird, wird auf die geistige Verwandtschaft Faktors mit dessen sprachexperimentellen Poesie, insbesondere der Konkreten Poesie, hingewiesen. Auch Faktor arbeitet mit dem Wort als bloßem Sprachmaterial, es ist eine Größe an sich für ihn, wie sie Gomringer in seiner *theorie der konkreten poesie* charakterisierte: „es besteht aus lauten, aus buchstaben, von denen einzelne einen individuellen, markanten ausdruck besitzen. es eignet dem wort die schönheit des materials und die abenteuerlichkeit des

³⁹ Jandl, Ernst: *die humanisten*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, 3. Bd.: *Stücke und Prosa*. Hg. v. Klaus Siblewski. Darmstadt/Neuwied: Lucherhand, 1985, S. 240.

zeichens. es verliert in gewissen verbindungen mit anderen worten seinen absoluten charakter.“⁴⁰ Seine seriellen Satzreihen in *Georgs Versuchen* entsprechen den Konstellationen als der einfachsten Gestaltungsmöglichkeit der auf dem Wort beruhenden Dichtung im Sinne von Gomringer: „sie [die Konstellation] umfasst eine gruppe von wörtern – so wie ein sternbild eine gruppe von sternern umfasst. in ihr ist zwei, drei oder mehreren neben- oder untereinandergesetzten wörtern – es werden nicht zu viele sein – eine gedanklich-stoffliche beziehung gegeben.“⁴¹ In Anlehnung an die *23 punkte zum problem „dichtung und gesellschaft“*, wie sie Gomringer in seiner *theorie der konkreten poesie* formulierte, konzipierte Faktor seine vier Manifeste der ‚Trivialpoesie‘, die in den Jahren 1982-83 entstanden und noch auf Tschechisch niedergeschrieben wurden, da es sich um eine Art Polemik des Autors gegen sich selbst handelt, die theoretisch bedacht und sprachlich präzise ausformuliert werden musste, wozu Faktor zum damaligen Zeitpunkt das notwendige Sprachniveau noch gefehlt haben dürfte.⁴² Zusammengefasst könnte Faktors Trivialkonzept, nach Kothes eine neo-dadaistische Variante der Kunst-Verweigerung im Kampf gegen die totale „Sprachverwurstung der Wörter“⁴³, wie folgt auf den Punkt gebracht werden – die Intention ist spielerisch zu schreiben und nicht vordergründig politische Ideen transportieren zu wollen. Der Satz „Trivialpoesie hat wie es nicht schwer ist sich vorzustellen einen Abscheu vor sogenannter engagierter Kunst“⁴⁴ muss vor dem kulturpolitischen Hintergrund der ehemaligen DDR mehr als ernst genommen werden. Ihr Sinn liegt in ihrer subversiv oppositionellen Wirkung, indem sie gegen den Ballast der Sprache kämpft. Sie kommt mit einem minimalen Wortschatz aus und ist deshalb, wie die Konkrete Poesie auch, jedem zugänglich, da es auf die Unterscheidung zwischen der sogenannten ‚Gebrauchsliteratur‘ und der ‚designierten Dichtung‘ nicht mehr ankommt. Sie ist die Reduktion der Poesie auf direktes und unmittelbares Aussprechen emotional aufgeladener Mitteilungen, sie täuscht nichts vor und nennt die Dinge beim Namen, da sie sich als die Poesie der ‚Wahrheit‘ versteht. Die Manifeste selbst, die zwischen dem Ernst des Banalen und dessen Parodie oszillieren, bezeichnet Faktor als „Antwort auf die Aufdringlichkeit der Sprache des untrivialen Dichtens“ und „hypertrofierte Fragmente einer bastardierte Poetik – unsaubere Mystifikationen – inkonsequente Parodien“.⁴⁵ Die Konsequenz dieser Sprachhohnmacht

40 Gomringer, Eugen: *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*. Wien: edition spitter, 1997, S. 16.

41 Ebda.

42 Gespräch mit Jan Faktor.

43 Kothes, Michael: Jammer, Jammer über alles. Lyrik nach dem Zusammenbruch des real sprechenden Sozialismus. In: *Die Zeit* Nr. 7 (8.2.1991), S. 60.

44 Faktor, Jan: *Georgs Versuche*, S. 95.

45 Ebda, S. 89 u. 91.

bedeutet jedoch keineswegs einen Rückzug in die Verstummung, im Gegenteil – das imaginierte lyrische Subjekt Georg findet einen anderen Ausweg gerade in der Verweigerung des Schweigens, indem er die Sprache zu ‚recycling-artexten‘ mechanisiert und aus dem Materialangebot des Wörterbuchs mit strenger Systematik ‚Wörterbuchmaschinen‘ konstruiert.⁴⁶

Der Text des Gedichtes *Georgs Sorgen um die Zukunft. Ein Text zum Durchblättern*, das in 27 Abschnitte gegliedert ist, auch in der gekürzten Variante 34 Seiten umfasst und dem Autor nach in 27 Minuten vorgelesen werden kann (also ein zum lauten Lesen bzw. zum ekstatischen Schreien bestimmter Text), stellt eine Art „Orgie der Komparationen“⁴⁷ dar, und zwar nach dem immer gleichbleibenden Muster „das [Adjektiv] wird immer [Adjektiv+]er“, das von der synonymischen Verflechtung der Adjektive, von der Quasisynonymität der Suffixe und der Synonymität der Basiswörter ausgeht: „Das Zukünftige wird immer zukünftiger / das Sorgende immer sorgender [...] / das Irreparable immer irreparabler / das Sinnlose immer sinnloser / das Ratlose immer ratloser“ usw. In seinen Anmerkungen erklärt Faktor, wie er auf die Idee kam: „An *Georgs Sorgen um die Zukunft* begann ich irgendwann im Herbst ’82 zu arbeiten. Ich beschäftigte mich zu der Zeit etwas mit der deutschen Grammatik, und bei den Adjektiven gefiel mir ganz besonders die Häßlichkeit des Komparierens. [...] Als ich die Komparationen sah, ‚hörte‘ ich den Text sofort.“⁴⁸ Zunächst notierte sich Faktor mehr oder weniger zufällig ausgewählte Adjektive aus der Jungschen Grammatik aufs Papier, danach schieb er sich alle Ableitungssuffixe der Adjektive heraus und fing an, systematisch Maters *Rückläufiges Wörterbuch* zu lesen. So entstanden nach und nach vorläufige Wortlisten der Positive, zunächst ohne Komparationen, wobei es sich nicht nur um Adjektive handelte, deren Steigerung im gegebenen Zusammenhang Befürchtungen ausdrücken könnten. Er nahm auch ‚Unsinnigkeiten‘ auf, denn so eine absurde Menge Sorgen kann nur mit absurden Sorgen relativiert werden und im Text funktionieren – der wirkliche (verborgene) Ernst des Textes wird mit dem parodierten (oberflächlichen) Ernst auf diese Weise überdeckt. Später wird das Wortmaterialspektrum um Substantive erweitert, die auf -e und -er enden (das Inhabere – Inhaber, das Abgabe – Abgaber, das Wasser – Wasser) und die eigenartige Wortspiele entstehen ließen: „die Lehre immer Lehrer / die Nichte immer Nichter / die Flotte immer flotter“ (S. 44) oder „die Dichter immer dichter“ (S. 42), „das Suffixe immer Suffixer / das Kruzifixe immer Kuzifixer“ (S.70). Im Text wird bewusst kein Zusammenhang konstruiert, es wird u.a. mit Alliterationen gearbeitet (das Grotteske, Glotzige, Gehaßte) und mit Minimalpaaren (animal, anomal), oder

⁴⁶ Vgl. Geisel, Siegelinde: Das Grauen der radikalen Banalität. Gedichte von Jan Faktor. In: Neue Züricher Zeitung, Fernausgabe Nr. 63 (17./18.3.1991), S. 39.

⁴⁷ Hensel, Klaus: Lest Coca.Cola!

⁴⁸ Faktor, Jan: *Georgs Versuche*, S. 114.

es wird ein Laut vom vorigen Wort im nächsten wieder aufgenommen, mit der Klangähnlichkeit von Substantiven und Adjektiven in der Aneinanderfolge gearbeitet (Mistgabel x variabel, materiell x Trommelfell). Über dreißig Seiten ziehen sich also alle möglichen und unmöglichen Komparative, die in der ausgeklügelten Auswahlssystematik eine Art „proportional reduziertes Sprachkonzentrat“⁴⁹ darstellen. Spätestens in den Anmerkungen zur Entstehung dieses ‚Antigedichtes‘ wird deutlich, dass der Text selbst zum Subjekt wird, seine Eigendynamik entwickelt und sich dem Autor ‚entfremdet‘, der sich der ‚Wortmaschinerie‘, die er selbst in Gang gesetzt hat, nicht mehr entziehen kann. Im Laufe der Arbeit am Text kam der Autor zur Schlussfolgerung, dass er für sein Vorhaben prinzipiell alle Wörter benutzen kann, die auf einen Konsonanten enden (weitere Wortmaterialerweiterung). Ebenfalls die ‚Nervigkeit‘ und ‚Langweiligkeit‘ eines so langen und monotonen Textes, d.h. die ihm innewohnende Aggressivität, scheint vom Autor intendiert zu sein, wie aus seinen Anmerkungen zum Text hervorgeht: „Er [der Text] fängt früher oder später unausweichlich an, den Leuten auf die Nerven zu gehen, und der Text zeigt dann das zweite Gesicht seiner Aggressivität.“ (S. 119) Das es tatsächlich in der Praxis auch so funktioniert, bestätigt die Rezension einer Lesung: „Länge und Monotonie des Textes führen zu einer Aggressivität, die sich beim lauten Lesen durch den Autoren (dunkle Stimme mit rollendem R) noch mehr bemerkbar macht und um die es ihm wohl auch geht.“⁵⁰

Ein Problem stellte der Schluss des Textes dar: „[Ich] kam bald dazu, daß der Text keine Pointe verträgt. Nach dem Wolkenbruch wäre jede Pointe zu schwach.“⁵¹ So endet der „Angriff auf die Adjektive“⁵² eher nichtssagend und offen – eine Literatur ohne Eigenschaften und ohne Aussage, die die Hoffnungslosigkeit der damaligen Zeit einfängt und das monströse Instrumentarium der sprachlichen Abstumpfung durch leerlaufende Wiederholung ‚real‘ wiedergibt (Faktor beendete die Arbeit an diesem Text 1985). „Ohne den Hintergrund von realer Bedrohung wäre der Text wertlos,“⁵³ zieht Jan Faktor selbst das Fazit, „Wortalchimist“ und „clownesker Sprachimitator“, wie er in der Rezension von Hensel zutreffend bezeichnet wird. Dennoch bietet sowohl das Gedicht als der ganze Band einen faszinierenden Einblick in die ‚sprachexperimentelle Werkstatt‘ eines Autors, dessen Aneignung der Fremdsprache mittels experimentellen Spiels mit der Sprache wesentlich beschleunigt und gemeistert werden konnte.

49 Geisel, Siegelinde: Das Grauen der radikalen Banalität.

50 Visser, Anthonya: Jan Faktor. Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens. In: Deutsche Bücher 22/2, (1992), S. 101.

51 Faktor, Jan: Georgs Versuche, S. 117.

52 Ebda, S. 118.

53 Ebda, S. 118.