
Ein Kenotaph für die teuflische Sprache

Tanja Petrič

*Hier ruhen Segler, die der
Wind auf seiner Windrose
umgetrieben hat.*

Veronika Simoniti gilt als eine der artikuliertesten, belesensten und in jeder Hinsicht aufwühlendsten schriftstellerischen Stimmen der zeitgenössischen slowenischen Literatur. Ihren literarischen Werdegang begann sie als Märchenerzählerin mit ersten Veröffentlichungen auf Radio Slovenija, außerdem übersetzte sie mehrere Werke aus dem Italienischen und Französischen ins Slowenische (I. Calvino, C. Magris, D. Marani, S. Niffoi, A. Camilleri, U. Galimberti, Tz. Todorov u. a.). Ihre erste publizierte Prosa war die Kurzgeschichte *Metuljev zaliv* (dt. *Die Schmetterlingsbucht*), für die sie mit dem ersten Preis der wichtigsten slowenischen Literaturzeitschrift *Literatura* ausgezeichnet wurde. Sie erhielt zahlreiche weitere Auszeichnungen für ihr Werk, unter anderem wurde ihr Debüt *Zasukane štorije* (2005, dt. *Verdrehte Geschichten*) für das beste Erstlingswerk sowie für den Fabula-Preis für die beste Kurzgeschichtensammlung nominiert. Es folgten die Kurzprosasammlung *Hudičev jezik* (2011, dt. *Teufelsprache*) sowie der Roman *Kameno seme* (2014, dt. *Der Steinsamen*), der es auf die Shortlist des Kresnik-Preises für den besten slowenischen Roman schaffte.

Obwohl Veronika Simoniti auch auf Erfahrungen im Romanschreiben zurückblicken kann, sagt sie von sich, sie sei eine verbissene Kurzgeschichtenerzählerin. „Ich habe das Gefühl, dass mir die Kurzform näher

ist. Viel in Kürze zu sagen, scheint mir schwieriger als das Schreiben eines Romans, obwohl man auch hier nicht grenzenlose Freiheiten hat“, erzählt sie in einem Interview mit der Tageszeitung *Dnevnik*. Und in einem essayistisch-literarischen Umriss ihrer eigenen Autopoetik für die Zeitschrift *Literatura* fügt sie hinzu, dass das „Verdichten des Wesentlichen eine besondere Herausforderung“ darstelle und dass es ihr „viel leichter fällt, zu hobeln, zu feilen und zu schärfen, als lang und detailliert zu beschreiben“, da sie „den Geist der Synthese als notwendig“ empfindet, da er sich mit der Vergänglichkeit und Kürze eines Menschenlebens deckt.

Ihr Debüt *Verdrehte Geschichten* skizziert die wesentlichen Züge von Simonitis Poetik, die auch in ihren beiden weiteren Werken zu erkennen ist. Ihre Protagonisten sind oft Mehrsiedler, Menschen aus multinationalem Umfeld (es ist daher kein Zufall, dass der Ort des Geschehens häufig Triest oder Istrien ist), entwurzelt, sich selbst und ihrer Umgebung fremd – jedoch nicht im Sinne einer romantischen Entfremdung von der Natur des verselbstständigten Subjekts, sondern als häufige „Opfer“ gewaltsamer historischer Strömungen. Darum ist Veronika Simonitis Prosa im Grunde auch ein erschütternd-nostalgisches Kaleidoskop des von Kriegen geprägten 20. Jahrhunderts. Die Fremde ist bei Simoniti Voraussetzung für die Anagnorisis, die verschiedene Wiedererkennungen ermöglicht und stellenweise anhand eines Rashomon-Effekts durch einen Wechsel von Perspektiven und „Wahrheiten“ untermauert wird. Das Gesamtmerkmal von *Verdrehte Geschichten* ist das „Erkennen der Andersartigkeit, sei sie herbeigeführt durch den Unterschied zwischen Mann und Frau oder durch den Unterschied zwischen den Kulturen, oder aber durch die Andersartigkeit des Einzelnen im Verhältnis zu seinem Umfeld“, so Vid Sagadin im Klappentext des Buches.

Veronika Simonitis Figuren sind oft einsame Sonderlinge, Outsider, Künstler und Intellektuelle, die sich die Freiheit nach Sehnsucht und Nostalgie herausnehmen und ihre Ängste offen zugeben. Die Autorin selbst interessiert vor allem die „Absolutheit der relativen Geschichte, die Wirklichkeit der Fiktion“. Sie stellt sich nämlich unaufhörlich die Frage nach dem genauen Warum dieser und jener Verwicklung und Auflösung sowie nach dem Was wäre, wenn.

In einer der zentralen Geschichten des Debüts mit dem Titel *Imena stvari* (dt. *Die Namen der Dinge*), die – ähnlich dem Roman *Der Steinsamen* – an einem Urlaubsziel an der Adria spielt, verbalisiert die Erzählerin den roten Faden ihres Erzählens: „Es kommt darauf an, was wir uns unter dem Wort *Sonne*, unter dem Wort *Sommer* und unter dem Wort *Urlaub* vorstellen, fährt Klaus fort. Für uns Österreicher bedeuten diese Begriffe natürlich etwas anderes als für euch. Ihr genießt langsam, im Rhythmus der Weisen, und meidet die sengende Sonne, wir aber galoppieren ihren Strahlen hinterher. Wir zum Beispiel schließen im Sommer in warmen Gefilden leichter Freundschaften. Da sind wir entspannt, auch das Meer und der Wein tragen ihren Teil dazu bei. Wir kommen hierher, um uns zu verlieben.“ Die Erzählung stellt die Schlüsselfrage nach dem, was auf dem Weg zwischen Gedanken, Vorstellung und dem Wort passiert, das wir beschmutzen und schwächen oder verschönern und veredeln können. Als sich in die Untersuchung zum späteren Verschwinden des Touristen Klaus auch die Polizisten Lolić und Bolić einschalten, steuern sie ihre faktisch (d. h. für sie selbst objektiv) belegte Perspektive bei, die die „Wahrheit“ ans Licht bringen soll. Doch die „Wahrheit“ ist in Simonitis Prosa mehrdimensional, und wie schon Tina Kozin im Nachwort zum Roman *Der Steinsamen* feststellt, ist

deren Hinterfragen auch eine der stärksten thematischen Konstanten in Simonitis Werk, wobei sich „die Wahrheit als Faktizität, als Status quo, schon seit dem ersten Buch eindrücklich als etwas Unerreichbares darstellt“. An ihrer statt treten „Bruchstücke einzelner und individueller Wahrheiten, die einerseits fragmentarisch sind, andererseits aber darüber hinausgehen, sind sie doch durchdrungen von Erinnerungen, Wünschen, Sehnsüchten, Vorstellungen, Voraussetzungen, aber auch mit Splintern dessen, was in der Wirklichkeit als Teil der kulturellen bzw. gesellschaftlichen Überlieferung und/oder des Wissens existiert: der Mythologie, der Kunst, der theoretischen Reflexion, der Wissenschaft“, fügt Kozin hinzu.

Im Verhältnis zur Wahrheit wird aber häufig auch die zweite thematische Konstante in Simonitis Werk behandelt, und zwar die Sprache, die auch der Titelheld der Erzählungen in der *Teufelssprache* ist. „Sprache interessiert mich aus mehreren Gründen, sowohl professionell – als Übersetzerin – als auch intim, im Alltag in einer zweisprachigen Familie. Ich denke über Sprache auch im Zusammenhang damit nach, was mit dem Gesagten nicht gesagt wird und umgekehrt, mit dem, was mit dem Nonverbalen gesagt wird, mit dem Verschwiegenen bzw. dem Schweigen, mit dem, was zwischen den Zeilen angedeutet wird sowie mit Interpretationen, es kann sich aber auch einfach nur um die ‚Atmosphäre‘ handeln, die Sprache schafft; jeder literarische Übersetzer weiß, dass das schwierigste das Übersetzen dieser Stimmung ist. Ich will wissen, was während der Bewegung der Sprache passiert, sei es beim Übersetzen oder in einem Gespräch zwischen zwei Sprechern derselben Sprache, vor allem aber, wie ich auf ihre andere Seite komme, zur richtigen Bedeutung und richtigen Benennung der Dinge, in Mallarmés fehlende

Sprache, die über allen Sprachen stehen soll, und im äußersten Fall in die intimste aller Sprachen, mit der man Emotionen jenseits der mentalen Grenzen ausdrücken könnte. Wir bewegen uns jedenfalls auf sehr dünnem Eis, und zwar auf dem dünnen Eis der Kompromisse“, erzählt die Autorin in einem Interview.

Die Erzählsprache in *Teufelssprache* zieht nahezu alle Register der erwähnten Bedeutungen, verselbstständigt sich aber nicht im Sinne des (post-)modernistischen Durchspielens der sprachlichen Möglichkeiten, sondern bleibt an die Aussprache der geschickt und wohlüberlegt ausgewählten – sowohl berühmten als auch namenlosen – Protagonisten gebunden, die durch diese Sprache ihre Not, ihre Gefühlszustände, ihre Ohnmacht ausdrücken und konfrontiert sind mit der Permutation, Anomalie (wie die der Deduktion unfähige Greta Poppenheim, die auf Bertha Poppenheim bzw. Anna O. anspielt, die berühmteste Patientin von Sigmund Freud und Josef Breuer) oder dem Verlust der Sprache als Folge von historisch-politischen Erschütterungen. Mithilfe von Sprache manipulieren sie aber auch – wie zum Beispiel der Betrüger Victor Lustig, der den Eiffelturm zweimal verkaufte, oder der egozentrische Autor Janus Carta in der Erzählung *Das Haus aus Papier* –, und manchmal verstummen sie am Schluss. „Wir müssen still sein“, so der Vorschlag des seltsamen Mädchens Gabriela aus der Erzählung *Gezeiten*, das dazu berufen ist, die Heimatinsel vor einer Flut zu retten, oder „die schweigende Silvana“, der „die Stille fremd war, [d]ie aber zu schweigen vermochte“, denn „die Wörter erschaffen nicht die Liebe, sie erschaffen die Abwesenheit“.

Die Sprache ist auch untrennbar mit der Identität verbunden und wird gerade im zweisprachigen Grenzgebiet zur äußersten *sprachlichen Gewalt* getrieben, wie in der Erzählung *Bärengift* über zwei Liebende,

in der ein nationalsozialistisch-faschistischer Wortschatz übernommen wird, wie z. B. „reinrassig“/ „reines Blut“ vs. „Mischsprache“/„Mischlingsblut“ („Er ist reinrassig, ich aber kann mir nicht erlauben, meine Mischsprache zu vergiften, ich muss sie rein und durchsiebt halten, Metaphern oder Wortspiele könnten sie mir entgleiten lassen.“). Es scheint, dass gerade multinationale Milieus und gemischte Identitäten mit dem unaufhörlichen Hinterfragen ihrer Herkunft, ihrer emotionalen und politischen Zugehörigkeit sowie ihrer konkreten Kommunikationsdilemmas am anschaulichsten das fundamentale sprachliche Missverständnis bloßstellen, das den Abgründen der alltäglichen Kommunikationsgeräusche – sei es in Liebes- oder in anderen zwischenmenschlichen Beziehungen – Pate steht. Der schiffbrüchige Protagonist der Erzählung *Alles über Freitag*, der sich als Robinson Crusoe neben dem unartikulierten Freitag mitten in der Wildnis wiederfindet, fasst eine der zentralen Voraussetzungen des Buches zusammen: „Wahrscheinlich war nicht Gott für das Sprachenwirrwarr in Babylon verantwortlich, sondern der Teufel selbst hatte die Sprachen durcheinandergebracht, damit die Menschen einander nicht mehr verstehen konnten.“ Simoniti vollzieht hier eine „teuflische Wendung“ – wenn Johann Gottfried Herder in seiner *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* jene Theorien, die den Ursprung der Sprache mit der göttlichen verbindet, entschieden zurückweist und die Sprache dem Menschen, seiner Nachahmung und Reflexion in den Mund legt, dann schreibt die Autorin des vorliegenden Werks die Sprache leicht ironisch und verallgemeinernd der Puscherei des Teufels zu. Die Sprache des Teufels ist einerseits böse und eine vom Teufel vergiftete (Ur-)Sprache und andererseits „teuflisch“ – unbändig, nicht zu erwischen und schelmisch.

Die letztere, leichtere Komponente der Sprache jenseits historischer und identitätsbezogener Lasten spiegelt sich bei Veronika Simoniti in so gut wie jedem rhythmisch ausgereiften Satz wider. Die Erzählerin gibt sich genussüchtig, aber doch kontrolliert sprachlichen Neuschöpfungen, poetisierten Syntax, innovativen Metaphern, alliterierten Strukturen und sinnlich wahrnehmbaren Synästhesien hin, in die sie darüber hinaus den Wortschatz eines vollends intimen und erinnerten Familienumfelds einflacht. Obwohl die Sprache ihren Protagonisten fortwährend entgleitet, hält die Autorin die Sprache stets in Zaum. Ihre Geschichten sind nicht diffus und fragmentarisch, sondern vollblütig und abgerundet, sie spielen sich oft im Mittelmeerraum ab, einem ihrer liebsten Schauplätze. „Die Fülle ihres Schreibens wird inspiriert von mediterraner Lebenslust, obwohl sie sich damit nicht unkritisch und auch nicht bis zum Äußersten identifiziert – auch hier ist eine überaus kreative Spaltung zu spüren. Und genau deswegen erschuf sie ein völlig neues Gefühl: die Spontaneität, gesehen von einer zerbrechlichen und zurückhaltenden Person, eine Verbindung von Zärtlichkeit und Leidenschaft, von Sinnlichem und Intellektuellem, von Bildhaftem und Ironischem. Vor allem aber brachte sie in die zeitgenössische Sensibilität wiederholt einen Sinn für alles ein, das groß, überschüssig, fern und unerreichbar ist. Das Faszinierende, durchtränkt mit der Schönheit des Irdischen“, schreibt die Literaturkritikerin Lucija Stepančič in der Zeitschrift *Sodobnost* (dt. *Gegenwart*) über *Teufelsprache*. Das Meer ist eine wichtige Entität im Werk der Autorin und dient ihr vor allem als Inspiration und Schatzkammer für Assoziationen, Symbole und Metaphern: „Das Meer ist keine Konstruktion, das Meer ist das Salzwasser der Erde mit Leben in sich, darin verbirgt sich eine verkehrte Dimension, auf seiner

Oberfläche halten unsere Bilder inne.“ (*Wie man ein Paysage zerstört*)

Neben dem Mittelmeerraum bezieht sie sich ebenfalls (wenn auch etwas weniger explizit als in *Verdrehte Geschichten*) auf die griechische *Urwelt* der Mythen und Archetypen als Substanz der Situation des Menschen und seiner Denkstruktur und somit der Sprache. Das Erzählen und Niederschreiben von Geschichten oder Gedichten zusammen mit anderen künstlerischen Tätigkeiten der Protagonisten – wie Palomas Fotografieren und Ginots Chellospiel in *Der Steinsamen* oder Černigojs Malerei – dient der Artikulierung „des Entschlüpfens“ (*Rosenthal*), das Simoniti auf äußerst authentische Art einfängt und in ihrer „Narrenfreiheit“ ausgerechnet die Kunst mit ihren zahlreichen Konnotationsnetzen, der Eingliederung und der Kohabitation unterschiedlicher Perspektiven sowie mit den Urteilen zwischen den Zeilen bekundet. Man erinnert sich an Gianluca, den Italienischlehrer in *Gardske zgodbe* (dt. *Geschichten vom Gardasee*) aus dem Erstlingswerk, der sagt: „Meine drei liebsten Dinge auf dieser Welt? Ich würde sagen, vor allem Geschichten, ich könnte auch sagen: Geschichten, Geschichten, Geschichten. [...] Geschichten eben, solche mit endlos vielen möglichen Verstrickungen und Auflösungen, jedoch nur mit einer Verstrickung und einer Auflösung, ich will wissen, warum von all den tausend Möglichkeiten genau diese Verstrickung und genau diese Auflösung.“ Man erkennt ein Liebäugeln mit der künstlerischen Tradition des 20. Jahrhunderts, in Simonitis Erzählungen kommen u. a. Joseph Brodsky, Wilhelm Herschel, Guillaume Apollinaire, Ivan Cankar, Max Brod, Avgust Černigoj, Carlo Michelstaedter, Silvina Ocampo und Alejandra Pizarnik vor. Jedoch handelt es sich, wie Matej Bogataj feststellt, nicht um ein „Beschwören oder eine Bestätigung der Belesenheit

der Autorin, die unumstritten und in ihrer Vielfalt atemberaubend ist, nicht als ein etwaiges Erschaffen eigener literarischer Vorgänger oder als elementare Freude über Apokryphen und Palimpseste [...], vielmehr scheint es, dass es fast schon selbstverständlich ist, dass die vergangene Literatur und die Geschichte als leicht andersartige Art und Weise der Fiktionsgestaltung ein Bestandteil unserer Erfahrungen, der Erfahrungen der Leser und Übersetzer und Besiedler und Pionierforscher der Buchstabenwelten sind.“ Von den Namenlosen, sogar schwindenden Helden aus Veronika Simonitis Erzählungen sind die sichtbarsten und ihrer Profession nach aussagekräftigsten mit Sicherheit die Übersetzerin aus *Das Haus aus Papier* und die Souffleuse Alma aus der letzten Geschichte, die schon seit zwanzig Jahren „die Worte in den Mund anderer legt, Worte, die ich selbst gerne lauthals auf der Bühne aussprechen würde, im Licht, doch andere plaudern sie aus, man kennt die Texte aller Rollen, man kann allzeit einspringen, doch man sitzt hinter dem Spalt, man spricht nicht wirklich, man flüstert, das Leben zieht an einem vorbei, obwohl man genauso leidet wie die Helden, die man in- und auswendig kennt, die man liest wie ein Buch, die man im Schlaf zitieren kann, und wegen denen man leidet, wenn ein Schauspieler einen schlechten Tag hat.“ Erst abseits ihres Berufs, in dem sie nicht einmal eine kreative Tätigkeit verrichtet, wagt es Alma, im Sommerurlaub am Meer eine schreckliche Geschichte über ein Verbrechen (und Schuld) zu erzählen, wodurch sie den Leser dazu auffordert, sich selbst intellektuell einzubringen und über die Wahrhaftigkeit des Erzählten zu urteilen.

Die Geschichten in *Teufelssprache* sind komplex, stellenweise zauberhaft-magisch, vor allem aber sind es erschütternde Erzählungen von Verpflanzungen von Menschen aus einer Sprache in die andere, Menschen,

die sich oft auf den Brandstellen der Geschichte wiederfinden, sie handeln von Entwurzelten, Grenzgängern und all jenen Individuen, die diese Grenzen, beispielsweise in der Kunst, verschieben. Das zentrale Dilemma der Erzählerin aber bleibt bestehen: *Wenn die Grenzen der Sprachen des Einzelnen die Grenzen seiner Welt sind, wo liegen dann die Grenzen der Sprache als solcher? Wie weit dürfen wir eigentlich gehen?*

Aus dem Slowenischen von Metka Wakounig