

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020/2021

Aus dem Inhalt: Nachruf. Zum Tod von Hugo Dyserinck (1927-2020) • Peter Brandes: Paul Celan – Dichtung als globale Sprache • Paweł Piszczatowski: Paul Celan in postanthropozentrischer Perspektive • Friederike Heimann: Über das „Gegenwort“ des Hebräischen in der Dichtung Paul Celans • Peter Brandes: Figuren des Globalen in Celans Hamburg-Gedicht Hafen • Anna Murawska: Emily Dickinson in der Übersetzung Paul Celans • Monika Schmitz-Emans: Deutungsperspektiven auf Celan bei Anne Carson • Roman Lach: Stimmen aus dem Geisterreich. Bae Suah und die Mehrsprachigkeit • Annette Simonis: Narrative des ‚Retreat‘ und ihre inhärenten Paradoxien • Alena Heinritz: Arbeit dokumentiert. Jurij Ščerbak und Emmanuel Carrère • Stefan Bub: Der versehrte Gott und das erblindete Ich in Texten von Georges Bataille • Matthias Beckonert: Pathologische Wahrheit(en). Wolf Haas und Thomas Pynchon • Tagungsberichte, Rezensionen.



ISBN 978-3-8498-1811-1
ISSN 1432-5306

Komparatistik 2020/2021



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020 / 2021

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1811-1

E-Book ISBN 978-3-8498-1812-8

ISSN 1432-5306

www.aisthesis.de

Roman Lach (Daegu, Korea)

Stimmen aus dem Geisterreich

Bae Suah und die Mehrsprachigkeit

Die koreanische Autorin Bae Sua, die sowohl als Übersetzerin aus dem Deutschen wie als Erzählerin immer wieder die Auseinandersetzung mit deutscher Kultur und Literatur sucht, ließe sich mit Uljana Wolf, Yoko Tawada oder Tomer Gardi einer Literatur der Multilingualität zuordnen, die sich der deutschen Sprache in bewusster Befremdung nähert, in ihren Schreibverfahren mit Mehrsprachigkeit experimentiert, die Möglichkeiten einer „polyglot hybridity and pan-cultural allusiveness“¹ auslotet. Zurecht stellt die Germanistin Ahn Mi-Hyun in einem nur auf Koreanisch publizierten Artikel² fest, dass sich Bae immer wieder mit der verfremdenden Wirkung beschäftigt, die unbekannte und ungewohnte Fremdsprachen auf die Wahrnehmung des vermeintlich Vertrauten haben, dass sie das Koreanische durch ungewöhnliche Wendungen und grammatische Formen bereichere, die zum Teil wie formale Übernahmen aus dem Deutschen erscheinen, und dass das Aufsuchen des Fremden, das Leben in fremden Räumen, das Lernen fremder Sprachen ein mit großer Konsequenz verfolgtes Thema ihres Schreiben ist, ja, in einem ihrer Texte schlägt Bae sogar vor, sich in der eigenen Sprache wie in einer fremden zu bewegen, als würde man sie nur schlecht verstehen. Immer wieder wird in ihrem Werk auch auf deutsche Literatur Bezug genommen, werden Textpassagen, mitunter auch ganze Gedichte in koreanischer Übersetzung zitiert, treten mit Kafka oder auch mit Jakob Hein deutsche Autoren, bzw. deren Bücher in Nebenrollen auf. Aber anders als die genannten Autor*innen ist die polyglotte Autorin Bae Suah, die sich durchaus einer „planetaren“ – also ihrer globalen Vernetztheit bewussten „Poetik“³ – im Sinne Pizers zuordnen lässt, in ihren Texten nicht mehrsprachig. Ein merkwürdiges Paradox: eine Autorin, die über das Leben zwischen den Sprachen schreibt, sich in mehreren Sprachen bewegt, darüber reflektiert, aber sich dann doch nicht der Strömung „literarischer Mehrsprachigkeit“ zuordnen lässt, die in den letzten Jahren vermehrt ins Feld der Aufmerksamkeit der interkulturellen Germanistik gerät.⁴ Es sei denn, es gäbe so etwas wie eine einsprachige Mehrsprachigkeit.

1 John D. Pizer. *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-first Century*. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 2015. S. 17.

2 Ahn Mi-Hyun. 배수아의 (번역)글쓰기와 독일 체험의 관련성에 관한 연구 („Eine Studie über die Verhältnisse zwischen Suah Baes (Übersetzungs-)Schreiben und Deutschland-Erfahrung“ – deutsche Zusammenfassung am Schluss), in: 독어독문학 (Koreanische Zeitschrift für Germanistik), 57/2016 (4), S. 117-137 (abrufbar unter: https://www.kci.go.kr/kciportal/landing/article.kci?arti_id=ART002183156#none (25.9.2021)).

3 Pizer (s. Anm. 1), S. 17.

4 Vgl. Tobias Akira Schickhaus. *Interkulturelle Literaturwissenschaft und Wissenssoziologie: Studien zu deutsch- und japanischsprachigen Texten von Yoko Tawada*. Bielefeld: transcript 2017, S. 199.

Während Tawada „concentrates more on how perception and knowledge alter from one language and topography to another rather than attempting to articulate an ideal overarching realm of being transcending linguistic diversity“⁵, ist es Ahn zufolge gerade ein solches Vordringen ins Wesen der Sprache, die Suche nach der Benjamin'schen Paradiesessprache, die Bae antreibt. Ihr Schreiben zielt auf ein Wesentliches der Sprache, „das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist.“⁶

Wenn die 1965 geborene Bae Suah erzählt, wie sie zur Literatur gekommen ist, betont sie die Beiläufigkeit und Zufälligkeit dieses Schritts. In einem Interview mit der *Neuen Zürcher Zeitung* erklärt sie, sie habe beim Erlernen der Arbeit mit Microsoft Word „spontan die Gedanken, die mir in den Sinn kamen“ niedergeschrieben (Interview NZZ 22.12.2018).⁷ „Auf diese Weise entstand eine Erzählung, ohne dass ich mir bewusst war, etwas Literarisches geschaffen zu haben. Ein Jahr lang ließ ich sie einfach liegen. Aus einer Laune heraus schickte ich das Manuskript dann an einen Verlag, und eine Literaturzeitschrift veröffentlichte es.“ (ebd.) Ein andermal erzählt sie, sie habe die Zeitschrift *소설과 사상* (Soseol gua Sasang, „Roman und Idee“) durchgeblättert, weil der Umschlag so hübsch gewesen sei, und sei dabei auf ein Preisausschreiben für Nachwuchsschriftsteller gestoßen, habe ihre Erzählung „Dunkles Zimmer des Jahres 1988“ (1988 년의 어두운 방) eingeschickt und überraschenderweise gewonnen. 1993 wurde sie publiziert.

Beiden Versionen gemeinsam ist die Emphase auf der Unabsichtlichkeit, mit der sie zur Autorin wurde – die Literatur sei zu ihr gekommen durch einen Zufall. Der Akt des Schreibens selbst scheint für sie nicht absichtlich herbeigeführt werden zu dürfen:

Das Schreiben muss zuerst zu mir kommen, damit ich schreiben kann. [...] Ich darf aber nicht passiv darauf warten, sondern muss eine feinfühlig Antenne ausfahren. Um die Vibration empfangen zu können, muss ich in mir ein besonderes Biotop kultivieren.⁸

Bae Suah betrachtet sich selbst als „eine Art Übermittlerin [...] Schreiben funktioniert nach einem ähnlichen Muster wie Träumen. Traumbilder entstehen, weil sich in meinem Gehirn gespeicherte Bilder vermischen. Träume kommen mir aber wie ätherische Gebilde von fernen Sternen vor.“⁹ In der Tradition einer surrealistischen Archäologie des Traums, wie sie Aragon und Breton in Paris praktizierten, in deren Spur Walter Benjamin ging, stehen auch Bae Suahs Protagonistinnen, wenn sie ein halbwirkliches, halb wahnhaftes Berlin oder Seoul durchwandern, die selbst, „das Geträumteste ihrer Objekte“ sind, wie Benjamin

5 Pizer. S. 17.

6 Benjamin 1971, 13 nach Ahn (s. Anm. 2). S. 123.

7 *Ich reise leise und langsam, wie ich unterwegs ein deutsches Buch lese. Interview mit Bae Suah.* Feuilleton *Neue Zürcher Zeitung* vom 22.12.2018.

8 NZZ (s. Anm. 7).

9 Ebd.

1929 über das surrealistische Paris schreibt.¹⁰ Wie Baudelaire, Aragon, Breton oder eben Benjamin Paris durchstreifen auf den Spuren einer immer im Verschwinden begriffenen Stadt, streifen Baes Protagonistinnen durch Seoul oder Berlin. Der erwanderte wie erträumte Stadtraum ist das Feld einer surrealistischen Archäologie, einer „profanen Erleuchtung“¹¹ (Fuernkaes 8) im Sinne Benjamins. Die Ebenen von Traum und Wirklichkeit bestehen gleichzeitig nebeneinander.

Choi Da Ui zufolge, die 2019 in ihrer Dissertation in Baes Werk eine Entwicklung zur Dekonstruktion feststellte, ist die Beschäftigung mit dem Schamanismus in den 2010er Jahren für Bae ein Auslöser für die Öffnung zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen Räumen, zwischen Innen und Außen. Der Schamanismus – lange Zeit als Kultur von Rückständigen abgetan, dabei bis heute eine weit verbreitete Praxis in Südkorea, erlebt mit einer Verschlechterung der ökonomischen Situation eine gewisse Renaissance unter jungen Leuten, wie Dirk Schlottmann in *Trance, Ekstase und Besessenheit im koreanischen Schamanismus*¹² darlegt. Bae folgt einer quasi schamanistischen Auffassung vom Schreiben. Das Inkorporieren von Ahnen, das Sprechen als deren Stellvertreter, das die Schamanin – meist sind es Frauen, die diese für den Ahnenkult wichtige Funktion erfüllen – praktiziert, gleicht der Idee der Schriftstellerin als Transmitterin zwischen Stimmen, Geschichten, Leben. Seit ihrem 2013 erschienen Roman *알려지지 않은 밤과 하루*, im letzten Jahr auf Englisch unter dem Titel „Untold Night and Day“ in der Übersetzung von Deborah Smith und im August 2021 als erster umfangreicherer Text der Autorin unter dem Titel *Weißer Nächte* auch auf Deutsch erschienen, spielt der Schamanismus in ihrem Werk eine Rolle. Die Protagonistin verkörpert schon in ihrem Namen – Ayami – ein Symbol des Schamanismus, denn Ayami ist, wie Deborah Smith im Nachwort der englischen Ausgabe schreibt, im sibirischen Schamanismus der Name des Geistes, der den Körper des Schamanen oder der Schamanin betritt und ihr/ihm Angelegenheiten des Jenseits kommuniziert.¹³

Auch Schamaninnen und Schamanen des in Korea praktizierten Hwanghae-doo-Schamanismus kommen Schlottmann zufolge nicht durch eine bewusste, willentliche Entscheidung zum Schamanismus, sondern entdecken in einer Krisensituation, oft auch ökonomischer Art, und meistens zunächst unwillig, ihr Berufsein zur Mudang. Gegen den Wunsch der Betroffenen nehmen die Geister Kontakt zu ihnen auf. Die Inkorporation durch die Geister ist dann in dieser Tradition ein sehr performativer, dialogischer Vorgang, den die Schamanen im Ritual wie in einer Theateraufführung ausagieren. Zum Teil werden dabei auch

10 Walter Benjamin. Der Sürrealismus, nach Fürnkäs (s. Anm. 11), S. 235.

11 Josef Fürnkäs. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart: Metzler 1988, S. 8.

12 Dirk Schlottmann. *Trance, Ekstase und Besessenheit im koreanischen Schamanismus. Rituale der Hwanghaedo-Tradition in Seoul*. Münster: Monsenstein und Vannerdat 2016.

13 *Translator's Note* in Bae Suah. *Untold Night and Day*, London: Jonathan Cape, 2020, S. 156.

den stehenden Typen der Commedia dell'Arte oder des koreanischen Maskentanzes vergleichbare Figuren wie die „Bläschen Oma“ – Sonang Halmoni – einbezogen, die die Schamanin ebenfalls verkörpert.¹⁴

Insofern stellt die Mudang als Modell eines Selbstverständnisses als Transmitter eine passiv-aktive Schnittstelle dar, wie es in dem bereits genannten *Schreib-tisch der Essayistin* noch selbiger ist, auf dem sich die Texte und Geschichten kreuzen:

At my desk, I continue to write. As Peter Handke says, „Only when I'm writing do I feel that I've become myself and am truly at home.“ Where it comes from and where it goes, on that its lips are sealed.¹⁵

In der Erzählung *Toward Marzahn* (낮선 천국으로의 여행 „Reise in ein unvertrautes Paradies“)¹⁶ ist die von der Erzählerin bewohnte Wohnung in diesem Ostberliner Randbezirk dieser Ort, mit den Spuren und Überbleibseln der Vormieter. Später sind es dann die Körper der Protagonistinnen selbst, die in dem schon erwähnten, auf Deutsch als *Weißer Nächte* erschienenen 알려지지 않은 밤과 하루 (2013) und in dem bisher nur auf Englisch unter dem Titel *Recitation* übersetzten 서울의 낮은 언덕들 (2011, „Die niedrigen Hügel von Seoul“) Stimm-schauspielerinnen sind, in einem Hörtheater für Blinde bzw. als Rezitatorin arbeiten. In ihren Träumen, Erlebnissen, Recherchen und Fantasien sind diese Protagonistinnen das Bindeglied zwischen den Erzählsträngen, den sich wiederholenden und variierenden Motiven dieser Romane, die sich davon abgesehen nie ganz zur Einheit zusammenfinden.

Dieses Verfahren führt dazu, dass Baes Romane – wie sie im Nachwort zum *Schreib-tisch der Essayistin* erklärt hatte – keine herkömmlichen sind, in dem Sinne, in dem man unter einem Roman eine durchkomponierte, zielgerichtete Handlung versteht, wo ein Ich seine Erfahrungen macht und sich daran entwickelt. Vielmehr habe sie ursprünglich über Bücher, die sie las und vor allem über Musik, die sie hörte, schreiben wollen und der „Roman“ habe dabei die Möglichkeit der Erweiterung, der Verknüpfung und Inbezugsetzung gestellt.¹⁷

Ich habe zu «Geschichten» ein gespaltenes Verhältnis. Natürlich fühle ich mich von Geschichten angezogen. Seit der Kindheit haben mich Fiktionen immer fasziniert. Wenn ich jedoch schreibe, versuche ich, Geschichten zu entkommen. Was ich hingegen liebe, sind Orte, wo noch kurz vorher Geschichten weilten, Morgenstunden vor dem Beginn von Geschichten, Übergänge zwischen zwei Geschichten oder auch Augenblicke, aus denen Geschichten entschwunden sind. Ich mag

14 Vgl. Schlottmann (s. Anm. 12)

15 배수아: 에세이스트의 책상. Seoul: Munhak, 7. Aufl. 2018, S. 174. Englische Übersetzung: *A Greater Music. Translated from the Korean by Deborah Smith*. Rochester: Open Letter 2016, S. 128.

16 <https://www.musicandliterature.org/features/2017/5/25/toward-marzahn-a-story-by-bae-suah> [26.10.2021].

17 배수아: 에세이스트의 책상, 문학등네 7. Aufl. 2018, S. 197.

Literatur, die wie mit einem scharfen Schnitt aus einem Narrativ herausgeschnitten wirkt oder auch aus mehreren Bruchstücken aufeinandergeschichtet, ohne dass sie sich ganz zusammenfügen. Zwar beginne ich meist mit einer Geschichte, aber ich erzähle nicht einfach Geschichten. Vielmehr erzähle ich über Stimmen, die Geschichten erzählen. (NZZ 2018)

Neben der Rolle der Schamanin ist es die der Übersetzerin, die der Autorin den Weg in diesen Zwischenbereich eröffnet, in dem sie selbst nicht Erfinderin, Schöpferin, Erzählerin, sondern Übermittlerin von Stimmen ist, bzw. Schamanismus und Übersetzen kommen in der Übertragungsfunktion überein. Ihre erste Übersetzung erschien 2004 und war Jakob Heins *Mein erstes T-Shirt*. Mit Jakob Hein setzt sie sich auch in dem Berlin-Roman *Der Schreibtisch der Essayistin* auseinander, so, wie sie seither immer ihre Übersetzerinnentätigkeit auch in ihrem eigenen Erzählwerk reflektiert, oft regelrecht rezensiert. Obwohl sie als Übersetzerin ebenso produktiv ist wie als Autorin und die beiden Rollen in ihrer Arbeit kaum zu trennen sind, bezeichnet sich Bae aber als

eine Übersetzerin, die eigentlich nicht an Übersetzung glaubt. Ich glaube, dass es fast unmöglich ist, Wörter oder Sätze eins zu eins zu übersetzen. Dies gilt insbesondere, wenn es sich um Sprachen wie Deutsch und Koreanisch handelt, die von Sprachstrukturen, Denktradition und kulturellem Hintergrund her völlig unterschiedlich sind.¹⁸

Als Übersetzerin von Christian Krachts *Imperium* wurde ihr vorgeworfen, sich zu große Freiheiten herausgenommen zu haben. Ahn verteidigt ihre Methode als eine, die „nicht die Spuren des Übersetzens verbirgt, die Eingriffe vornimmt“ und die man eher als eine Art „poetische“ Übersetzung bezeichnen sollte, denn als „Einbürgerung“¹⁹. Gerade aus dem Bewusstsein der Unmöglichkeit der Übersetzung gewinnt Bae den Sinn für Verfremdungseffekte und die Möglichkeiten, die sich aus der Entfremdung durch Nichtverstehen ergeben, und macht so die Übersetzung zum Paradigma der Literatur schlechthin. Die Möglichkeit, Sprache als fremdartig zu erfahren, wird unabhängig davon, auf welche Sprache man sich bezieht, zur Voraussetzung des Schreibens. Im ersten Stück des Erzählungsbandes *Zookind*, dessen Titelgebender Text im Koreanischen *동물원킨트* (Dongmulwon-Kind) heißt, also einen gemischt deutsch-koreanischen Titel trägt, schlägt sie ein Experiment vor, bei dem es darum geht, die Erfahrung des Fremdseins dort zu rekonstruieren, wo man eigentlich nicht fremd ist, im eigenen Land.

Die eigene Muttersprache als Fremdsprache zu akzeptieren ist das wichtigste bei diesem Spiel. Der Sprachgebrauch beherrscht viele Teile des Bewusstseins. Vermeide es, zu schnell oder zu natürlich zu sprechen. Selbst in deiner Muttersprache kannst du so sprechen, wenn du möchtest. Du kannst Wörter im Wörterbuch nachschlagen. Es spielt keine Rolle, wenn du sie dann mit falscher Grammatik

18 NZZ (s. Anm. 7).

19 Ahn (s. Anm. 2), S. 133.

verwendest. Lass uns jedoch vorerst nichts über Modewörter, Slangwörter, Alltagswörter oder vulgäre Ausdrücke wissen. Der beste Weg ist, sich koreanische Lehrbücher für Ausländer anzuschauen und so zu reden und zu denken. Beim Fernsehen muss davon ausgegangen werden, dass du nicht alles vollständig verstehen kannst, denn wenn du die Sprache gut beherrschst, kannst du das Fremdsein nicht voll genießen.²⁰

Ahn Mihyeon bemerkt hierzu:

Unbekannte und ungewohnte Fremdsprachen sind nicht nur Faktoren, die die Kommunikation behindern, sondern sie ermöglichen auch einen neuen Blick auf Dinge, die sich von der Muttersprache unterscheiden oder inkonsistent mit ihr sind. So ist die Lücke zwischen zwei Sprachen, die nicht völlig übereinstimmen, die Übergangsstelle, wo neue Gedanken und Ausdrucksweisen auftreten.²¹

– und dieser Zwischenraum ist es, über den sich die Muttersprache grundsätzlich neu aneignen lässt durch den Standpunkt der Fremden und „anderen“.

Obwohl Bae Suah auch aus dem Portugiesischen übersetzt (Pessoa, in jüngerer Zeit Clarisse Lispector) ist die deutsche Sprache und Kultur gerade auch durch die Widerstände, die die Autorin von dieser ausgehend empfindet und die Widerstände, die sie wiederum ihr entgegenbringt, sicherlich die wichtigste. Aus der Position der Erinnerung und Verfremdung wird Deutschland dabei ein vager Raum, der weniger topographisch als literarisch zu verorten ist, wie Ahn erklärt.

Ihre Texte erwähnen oft konkret und explizit die Namen realer Städte, Straßen und Menschen in Deutschland. Es gibt jedoch viele Fälle, in denen der Raum nicht als Deutschland definiert werden kann oder nicht definiert werden muss. Daraus ergibt sich für koreanische Leser zuweilen ein vager und nationalitätsloser räumlicher Hintergrund in Baes Schreiben, ein in erster Linie ungewohntes Bild. Deutschland in Bae Suahs Texten ist keine Gegend auf der Erde oder Gegenstand des Neids oder der Sehnsucht nach der westlichen Gesellschaft, sondern eine literarische Landschaft, ein Experimentierfeld der Künstlerin, die nach ontologischer Freiheit und Unabhängigkeit strebt und sich selbst reflektiert.²²

Einer der Romane, an dem die Beschäftigung mit diesem halb imaginären, halb ganz konkreten Deutschland womöglich am intensivsten geführt wird, ist der 2003 erschienene Roman 에세이스트의 책상 *Der Schreibtisch der Essayistin*, von Deborah Smith mit *A Greater Music* übersetzt, was aufgrund der großen Bedeutung, die die Beschäftigung mit Musik in diesem Buch spielt, sicher nicht unpassend ist, womöglich aber gegenüber dem die intellektuelle Arbeit herausstellenden Originaltitel die Neigung Baes zu sperrigen und weniger atmosphärischen Titeln unterschlägt.

20 배수아: 동물원 킷. Seoul: 이가서 2002, S. 7-8.

21 Ahn (s. Anm. 2), S. 136.

22 Ahn (s. Anm. 2), S. 133-134.

Dieser Roman, der zu Teilen sicher autofiktionale Bezüge auf die Deutschland-erfahrungen der Autorin hat, handelt von einer namenlos bleibenden Erzählerin, die nach längerer Zeit nach Berlin zurückgekehrt ist, wo sie einige Jahre studiert hat. Auch diesmal kommt sie bei ihrem ehemaligen Freund Joachim in dessen typischer Berliner Altbauwohnung unter. Sie erlebt einen trostlosen Weihnachtsnachmittag in Joachims Familie, wo kaum miteinander geredet wird, geht in Konzerte, auf eine langweilige Silvesterparty, wo alle in der Küche stehen und auf keinen Fall Stille aufkommen lassen wollen, und wird mehr und mehr von Erinnerungen an ihren früheren Aufenthalt eingeholt, als sie in Berlin studierte und offenbar ganz dort leben wollte, Deutsch lernte bei M mit ihrer wenig erfolgversprechenden Methode, ihr ein Buch hinzuhalten und sie laut vorlesen zu lassen, den Text selbst nicht verstehend, aber die Lehrerin verstehen lassend.

Mit M hatte sie damals eine Liebesbeziehung begonnen, in der viel von Literatur aber noch viel mehr und vor allem von Musik geredet wurde, doch schließlich hatte sie sich ganz plötzlich entschieden, M zu verlassen und nach Seoul zurückzukehren. Das Berlin in diesem Buch ist ein genau beobachtetes Berlin der frühen Nuller Jahre, das noch von einem Rest der studentisch-bohémehaften Stimmung der 90er zehrt, die von der Erzählerin aber eher als bedrückend wahrgenommen wird – wie die Angewohnheit Joachims, Deckenlampen auszuschauben und statt dessen „gemütliche“ kleine Lichtquellen im Raum aufzustellen. Zugleich aber ist dieses Berlin ein erfundenes, reale Orte gehen unmerklich in erfundene über, topographisch vermeintlich präzise Angaben verwischen, und wenn man versucht, sie auf dem Stadtplan nachzuvollziehen, verliert man die Spur. Fast immer geht es in einen Stadtnorden, der – ähnlich dem Marzahn in einer früheren Erzählung Baes – ein halb trostlos gesichtsloser, halb magischer Raum ist. Oft kann man dabei nicht sagen, ob man sich im Ost- oder im Westteil der Stadt befindet. Nach den äußeren Rändern hin zerfranst die Stadt in Fiktion.

Damals lebte M in der Nähe des Winterparks. An Tagen, wo wir keinen Kurs mit ihr hatten, konnten Joachim und ich sie auf dem Heimweg von der Bibliothek besuchen. Ich weiß nicht, wie dieser Park zum Namen Winterpark gekommen war, immerhin existierte er auch in anderen Jahreszeiten, nicht nur im Winter. Aber das grüne Eisenschild am Eingang erklärte ihn zum „Winterpark Hohenschönhausen“. Nach einem heftigen Schneefall strömten die Kinder mit ihren Schlitten dorthin, die sie in die hügeligen Bereiche des Parks schleppten. Der größte Nervenkitzel war es, mit ihnen die gefrorenen, abschüssigen Fußwege hinunterzustürzen. Im Winter waren kahle Laubbäume und kleine grüne Tannen in Schnee gehüllt und festgefroren wie Kekse, die man im Kühlschrank vergessen hatte. Ms Haus lag am Rande einer dicht bewaldeten Straße im hinteren Teil des Parks. Wegen des Schattens der Bäume bekamen die Häuser dort sehr wenig Licht und so fühlte es sich dort immer kälter an als anderswo. Anstatt einen Bus von der nahegelegenen Straßenbahnhaltestelle zu nehmen, an der wir ausgestiegen waren, gingen Joachim und ich eine Abkürzung durch den Wald zu Ms Haus. Der Schnee, der ungeschmolzen auf den Wegen lag, war schon seit längerem da. Tatsächlich waren mehrere Wochen vergangen seit er gefallen war, aber obwohl

er von den Straßen und Dächern längst verschwunden war, lag er unter dem dauernden Dämmer der Bäume in glitzernder Kälte und Pracht, als wäre er in der vorigen Nacht gefallen. Eintretend in das innerste Herz des Waldes, wo selbst die vorbeifahrende Straßenbahn nicht mehr zu hören war, fanden wir uns in einem eisgebannten Königreich winterlicher Stille wieder, bis die Wohngebäude am hinteren Ende des Parks nach einer Kurve in Sicht kamen.²³

Eine Topographie, wie sie sich überall in den Außenbezirken von Berlin finden ließe, die im Winter von den Kindern als Rodelbahn genutzten Parkwege gibt es überall. Aber wie ein Bannwald umgibt dieser Park das Haus von M, bildet eine Grenze, einen Übergangsbereich, den die Erzählerin und Joachim bewusst wählen und überschreiten, wenn sie M besuchen. Nur andeutungsweise findet eine Steigerung von der Anmutung des Wunderlichen ins Phantastische. Der seltsame Name, dessen Bedeutung mehr fragend als behauptend ins Märchenhafte gedeutet wird, als ein Ort dauernden Winters macht den Anfang, worauf dann sukzessiv realistische Beobachtungen, ungewöhnliche Metaphern und rationale Erklärungen für die Ursache des besonderen Umstands, dass hier die Kälte länger zu bestehen bleibt als in den umgebenden Straßen, einen zwischen Realität und zeitenthobener Wunderwelt changierenden Eindruck erzeugen, der an ein Reich der Schneekönigin gemahnt, deren Palast von einem Gürtel von Eis umgeben ist, und die rationale, kühle M, die aber innerlich für Literatur und Musik glüht, wie eine Märchengestalt einführt. Diese Gleichzeitigkeit von skeptischer Beobachtung und suggestiver Ästhetik, die eine mehr an *Tausendundeine Nacht* als an Andersen gemahnende wachtraumhafte Stimmung hervorruft, bestimmt diesen und auch spätere Romane von Bae Suah.

23 Übersetzt von mir nach Bae Suah. *A Greater Music*. Translated from the Korean by Deborah Smith. Rochester: Open Letter Books 2016. Im Original: M은 그때 겨울 공원 근처에서 살고 있었다. M 과의 수업이 없는 날이라도 도서관에서 집으로 돌아오는 길에 요아힘과 나는 M 의 집을 방문하기도했다. 그 공원의 이름이 어째서 겨울공원인지는 알 수 없었다. 그것은 겨울이 아닌 다른 계절에도 변함없이 존재하고 있었다. 그러나 공원 입구의 초록빛 양철 게시판에는, '겨울공원, 호엔쇤하우젠' 이라고 격혀 있었다. 눈이 많이 내린 다음이면 어린아이들이 썰매를 손에 들고 모여들었다.공원의 구릉지대에서 썰매를 타려는 것이다. 얼어붙은 경사진 오솔길은 썰매를 타기에는 최고였다. 겨울이 되면, 숲에는 잎이 떨어진 나무들과 작은 크기의 초록빛 건나무들 모두가 눈으로 하얗게 덮이고 냉장고에 넣어둔 과자처럼 차갑게 얼어붙었다. M 의 집은 공원 뒤편의 숲길 언저리에 있었다. 그곳은 언제나 주로 그들이 지는 장소라서 다른 곳보다 더 춥게 느껴지는 구역이었다. 전차에서 내린 요아힘과 나는 버스를 갈아타는 대신, 숲을 통과하는 오솔길을 걸어 M 의 집으로 가곤 했다. 그것이 훨씬 가까웠기 때문이다. 공원숲속의 눈은 오랜 시간 동안 녹지 않고 남다 있었다. 심지어 눈이 내린 지 몇 주일이나 지나, 거리에도 지붕 위에도 걸가 그늘에도 눈이 보이지 않을 때라도 공원 숲속에는 전날 밤 내린 것처럼 단 단하고 차갑게 눈이 쌓여 있었다. 전차 소리가 들려오지 않는 숲의 한가운데로 들어가면 그곳은 작고 고요한 얼음의 나라였다. 숲의 모퉁이를 돌아 아래편의 주택단지가 보이지 않는다면, 마치 영원히 겨울만 있을 것처럼 보이는 그런 시간과 장소 말이다. (배수아: 에세이스트의 책상, (s. Anm. 14), S. 70-71.

... ohne mich auch nur zu grüßen, reichte mir M ein Buch, sagte mir, ich solle es laut vorlesen und fügte hinzu, ich solle darauf achten, die Worte richtig auszusprechen, auch wenn ich sie nicht verstünde. Ich warf einen Blick auf den Titel, konnte mir aber keinen Reim darauf machen, und als ich das Buch öffnete und stockend zu lesen begann, erwies sich die Passage, bei der ich gelandet war, als ebenso unverstündlich. [...] Unsere nachfolgenden Lektionen gingen in der gleichen Art weiter. Ich las Dinge laut vor, die ich nicht verstand, und M versuchte, mir den eigentlichen Inhalt der Passagen auseinanderzusetzen. Der Ausdruck auf ihrem Gesicht veränderte sich ständig, ging in Traurigkeit über, Leiden, Überraschung, Langeweile, Wehmut, Ausdruckslosigkeit, Trotz, Ablehnung, Verlangen. Von Zeit zu Zeit bat mich M, eine bestimmte Stelle zu wiederholen, und so las ich sie noch einmal, immer noch ohne zu verstehen, und kämpfte darum, die Worte klar auszusprechen. Was war das? Ich zitterte vor Wut und Not, als ich vor M saß, unfähig, eine emotionale Verbindung zu dem, was ich las, herzustellen. Der Unterschied zwischen Verstehen und nicht verstehen war offensichtlich, wie zwischen einem armen Mann und einem reichen Mann, also wagte ich nicht, irgendwelche Fragen zu stellen, aus Angst, meine Unwissenheit preiszugeben.²⁴

In dem auf Japanisch verfassten Kurzroman *Das Bad* von Yoko Tawada, der 1989 in der Übersetzung von Peter Pörtner auf Deutsch erschienen ist, gibt es eine ähnliche Konstellation zwischen dem Deutschlehrer Xander und der Protagonistin. Jener vermittelt die Sprache, wie Schickhaus schreibt, durch ein „behavioristisches pattern-drill-Verfahren“, wodurch der Ort der Schule nicht mehr als Bildungsinstitution, sondern vielmehr die Konturen eines Konditionierungslagers annimmt.²⁵

[Xander] gab Anfängern an einer Privatschule Einzelunterricht. Die Lehrmethode dieser Schule bestand darin, keine Erklärungen zu geben. Der Schüler muss alles, was der Lehrer sagt, so lange wiederholen, bis er es auswendig weiß [...] Während ich wiederholte, was Xander mir vorsprach, ging meine Zunge in seinen Besitz über. [...] Xander gab den Dingen ihre Namen; wie der Schöpfer.²⁶

24 Übersetzt von mir nach: Bae Suah. *A Greater Music* (s. Anm. 20), S. 58. Im Original (s. Anm. 14) lautet die Stelle: 전에, M 은 심지어 인사조차 건네지 않고 한권의 책을 건네면서 단어를 몰라도 상관없으니 발음의 규칙에 따라 큰 소리로 읽어 보라고 했다. 책의 제목을 보았으나 전혀 이해할 수 없는 문장이었고 더듬거리며 내가 읽은 내용도 이해할 수 없는 것이었다.[...] 그 이후 계속해서, 나는 내가 전혀 이해하지 못하는 문장도 소리내어 읽었으며 그것을 들으며 M 의 표정이 변화하는 것으로 그 문장의 내용을 짐작하곤 했다. 슬픔이거나 고통이거나 놀라움이거나 지루함이거나 한숨이거나 무표정이거나 반항이거나 거절이거나 혹은 욕망인 것들. 간혹 M 은 금방 읽은 그 문장을 한번 더 읽어달라고 요구하기도 했다. 그러면 나는 전혀 이해하지 못한채로 더 정확하게 발음하려고 노력하면서 그 문장을 다시 읽었다. 이것은 무엇일까. 그 순간 문장으로 인해 M 이 느끼고 있는 감정을 나는 하나도 공유하지 못한 채로 분노와 갈망 때문에 벌벌떨면서 M 의 앞에 앉아 있곤 했다. 문장을 이해한다는 것과 이해하지 못한다는 것의 차이는 부자와 가난한 자의 그것처럼 너무나 결정적이었기 때문에 그 순간 나는 감히 M 에게 그것에 대해서 질 문할 엄두를 내지도 못했다. (82-83)

25 Schickhaus (s. Anm. 4). S. 200.

26 Yoko Tawada. *Das Bad*. Tübingen: Konkursbuch, 3. Aufl. 2018. S. 28.

Dieses Lehrer-Schülerverhältnis scheint sich auf den ersten Blick zu spiegeln in dem zwischen M und der namenlosen Protagonistin von Baes Roman. Selbst die von Dominanz und Unterordnung geprägte Liebesbeziehung wiederholt sich. Doch sind bei genauerem Hinsehen sowohl Ms Methode als auch der Ablauf des Unterrichts ganz andere. Während Xanders Methode auf Abrichtung durch Wiederholung aufbaut, in deren Verlauf der Lehrer Gewalt über den Körper der Schülerin, ihre Zunge erhält, besteht eine eigentümliche Distanz-Nähe zwischen Schülerin und Lehrerin im Unterricht der M. Ohne selbst zu verstehen, was sie liest, löst die Schülerin mit ihrer Rezitation emotionale Wirkungen bei der Lehrerin aus, die sie wiederum an deren Körper abzulesen vermag. Bereits hier also, wie in den bereits genannten Romanen, findet sich eine – wenn auch widerwillige – Stimmchauspielerin. Die Sprache löst als Klang einen Rapport aus, an dem beide Teil haben, so sehr das Verhältnis auch ein asymmetrisches ist, auf der Empfängerseite wird Bedeutung aufgenommen, die auf der Senderseite nicht verstanden wird. Bei allem Widerwillen wird die Protagonistin diesen Unterricht doch fortsetzen, und so sehr es sich auch hier um ein Herrschaftsverhältnis in einer Art masochistischem Spiel handelt, wird jenseits der Semantik, jenseits der Wortbedeutung eine Art Verstehen oder Einverständnis höherer Ordnung eingeleitet.

Yoko Tawada richtet ihre Aufmerksamkeit bei der Auseinandersetzung mit den Sprachen, zwischen denen sie sich bewegt, auf einzelne Wörter. „Buch“, „Kugelschreiber“ und „Aschenbecher“ sind die ersten Wörter, die Xander seiner Schülerin beibringt. Das Spiel mit Wörtern, das sie in ihren Texten betreibt, ist auch ein Versuch, sich dem zu entziehen, was sie einmal „Sprachpolizei“ nennt. „Auf meinem Schreibtisch gibt es eine Landstraße, auf der jedes Wort frei fahren kann. Dort fährt ein Kaffee ohne Tasse oder ein Nebensatz ohne Komma.“²⁷ Die subversive Kraft der Literatur liegt bei Tawada in der Auflehnung gegen Regeln, bzw., da Tawada sich diesen Regeln nicht entzieht, in deren Infragestellung. So sind viele ihrer Erzählungen Reflektionen über Einzelwörter, über die Unterschiede des Deutschen und Japanischen, über die Folgen, die eine bestimmte Sprachverwendung für die Wahrnehmung der Wirklichkeit in dieser Sprache hat. Nur wenig älter als Bae Suah, in Japan geboren, lebt Yoko Tawada in Berlin und schreibt gleichermaßen auf Japanisch wie auf Deutsch. In ihren deutschen Texten spielt sie mit den Bedeutungsverschiebungen, dem Moment der Verfremdung, das sich aus der Perspektive der Anderssprachigkeit ergibt, betreibt einen Dialog zwischen den Sprachen. Dabei, erklärt sie, interessiere sie das „Thema ‚Grenzüberschreitung‘ oder ‚Aufhebung der Grenzen‘“ eigentlich nicht – „Ich finde Grenzen wichtig, um sich selber zu spüren. Die Grenze einer Kultur oder eines Körpers beispielsweise. Ich schreibe, um Grenzen sichtbar zu machen.“²⁸ So sind es Grenzen und Unterschiede zwischen den Sprachen, mit denen sie sich

27 Yoko Tawada. Sprachpolizei und Spielpolyglotte. In: dies.: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuch. 4. Aufl. 2020.

28 Hans-Peter Kunisch. Sprachmutter statt Muttersprache. Schriftstellerin Yoko Tawada bekommt den Chamisso-Preis. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.2.1996, S. 13, zit. nach Tobias Akira Schickhaus. Interkulturelle Literaturwissenschaft und Wissens-

beschäftigt, die oft auch Grenzen der Freiheit des Individuums sind. Während Tawada den Bereich zwischen den Sprachen erkundet, ist Bae an Geschichten interessiert, die in den Wörtern verborgen sind.

Bae Suahs M scheint der Sprache ebenfalls ein gesteigertes Interesse entgegenzubringen, stellt diese jedoch nicht in Frage, sondern stellt sich als Sprachvermittlerin eher als autoritäre Stellvertreterin dieser Sprache und der in ihr aufgehobenen Bedeutungen dar. Beinahe wie die Karikatur einer Lehrerin doziert sie darüber in einem „Frontalunterricht“, der sich nicht darum schert, ob er von der Schülerin verstanden wird. Dabei ist sie weniger als Tawadas Xander darauf aus, ihre Schülerin für das Sprachspiel „abzurichten“ (um einen Begriff zu verwenden, den Wittgenstein einmal benutzt), ihr schöpferinnengleich eine neue Sprache einzupflanzen. Sie doziert.

Wenn ich eine Seite gelesen hatte, wählte M ein bestimmtes Wort oder einen Satz und begann eine lange Erklärung. Ein Beispiel war das Wort „öde“. „Weißt du, was ‚öde‘ bedeutet? nicht? Natürlich könnte man einfach sagen, ‚wenn es nichts visuell Auffälliges gibt‘, aber das wäre nur eine sehr verantwortungslose und konventionelle Definition. Etwas kann unabhängig von seiner visuellen Erscheinung öde sein. Die Bedeutung ist anders. Zum Beispiel, wenn alles die gleiche Farbe hat, wie eine Wüste, und es viele Gebäude gibt, die aber nur von Skorpionen bewohnt sind, alle sind weg, es gibt nirgendwo Brunnen, oder der Bahnhof ist zu weit weg. Die Nuance ist ein bisschen anders als wenn man langweilig oder verlassen sagt. Also, warum sagt man öde? Statt kahl oder leer? Können Sie ein wenig darüber sprechen, wie Sie diese Wörter in einem Satz verwenden würden, und geben Sie einige Beispiele für den Unterschied, den sie im Vergleich vermitteln?“ Ich war nicht in der Lage, eine Antwort zu geben. Da ich die Grundlagen der deutschen Sprache kaum beherrschte, war die erste Lektion von M so weit über meinen Fähigkeiten, dass es fast grausam war. Rot vor Wut entschloss ich mich, statt über Ms Frage nachzudenken, Joachim zu bitten, mir einen anderen Deutschlehrer zu suchen, einen gutmütigeren, der besser an Ausländer gewöhnt war. Aber am Ende tat ich es doch nie.²⁹

soziologie: Studien zu deutsch- und japanischsprachigen Texten von Yoko Tawada. Bielefeld: transkript 2017, S. 183.

- 29 Übersetzt von mir nach: Bae Suah. *A Greater Music* (s. Anm. 20), S. 59. Im Original lautet die Stelle: 내가 한 페이지 정도를 소리내서 다 읽고 나면 그 다음에 M은 그중 하나의 단어나 문장을 선택해서 그것에 대해서 결코 길게 설명을 해주곤 했다. 예를 들자면 다음과 같다. „**황량하다** [Hervorhebung von mir, RL], 라는 단어의 뜻을 알고 있어? 모른다고? 그것은 말이야, 눈에 보이는 특별한 것이 없다, 라고 말할 수도 있지만 그것은 아주 무책임하고 형식적인 설명일 뿐이야. 눈에 보이는 것과 상관없이 황량할 수도 있어. 좀 다른 거야. 예를들자면 마치 사막처럼 모두 같은 색으로 보인다든지, 건물은 많으나 살아 있는 것은 전갈 말고는 아무것도 보이지 않는다든지, 모두 떠나가버렸다든지, 어디에도 우물이 없다든지, 기차역이 너무 멀다든지 말이지. 지루하다거나 무미건조하다는 것과는 좀 다르게 생각될 수 있어. 그런데 그는 왜 황량하다, 라고 했을까. 삭막하다, 라거나 공허하다, 라는 단어 대신에 말이지. 그 단어들을 모두 넣어서 아무 문장이나 만들어 이야기해주겠어? 그리고 풍경을 묘사하는 다른 단어들 중에 생각나는 다른 것이 있으면 아무거나 예를 들고 그것과 비교하면서 설명해줄 수 있겠

Wenn man das obenstehende Zitat im koreanischen Original betrachtet, wird man das Wort, das hier mit „öde“ übersetzt wurde, im Original keineswegs auf Deutsch finden. M verwendet das koreanische Wort 황량하다, im koreanisch-deutschen Wörterbuch mit „öde, verödet, einsam, trostlos, verlassen, wüst (sein)“ übersetzt. Ja, im ganzen Buch kommen so gut wie keine deutschen Wörter vor, bis auf „frohes neues Jahr“. Obwohl es immer wieder darum geht, was das Erlernen der deutschen Sprache für die Protagonistin bedeutet, bleibt diese Sprache im Buch eine Leerstelle. Auch die (nur im Erstdruck enthaltene) Strophe aus Platens *Aus Tristan und Isolde* (dem späteren *Tristan*), wird in koreanischer Übersetzung wiedergegeben.³⁰ Es geht auch in Ms Vortrag nicht um die äußere Gestalt der Wörter in einer bestimmten Sprache, sondern um das Assoziationsfeld, das sie umgibt. Es sind kleine Mikroerzählungen, die M aus dem Wort „öde“ extrahiert. Ein Ort, ein Zeitverlauf, eine kleine Welt schließen sich an das Wort an. Einige Seiten zuvor hatte die Erzählerin bei der Lektüre eines Berichts aus einem chinesischen Umerziehungslager erklärt, dass die Stelle sie an M denken lasse und den Beginn ihrer Bekanntschaft, obwohl sie sich nicht erinnere, jemals mit M über chinesische Gefangenenlager gesprochen zu haben.³¹ In diesem Zitat ist dasselbe Wort, das M hier ausführlich erklärt, ebenfalls von Wichtigkeit. Der Ort Xin Jiang wird als ein unvergleichlich öder Ort bezeichnet. Indem die beiden Passagen durch das Wort 황량하다, öde, nun aufeinander bezogen werden, wird das eigenartige Beharren Ms auf diesem Wort zu einem Verweis auf die Sprecherin selbst: Es scheint mit einer Qualität des Bekenntnishaften aufgeladen zu werden, wird bedeutungsvoll, indem es durch die bloße Wiederholung an zwei gänzlich unterschiedlichen Stellen zum Motiv wird. Im Unterschied zu Tawadas Lehr-Szene, in der dem Lehrenden die Rolle des Polizierenden zugewiesen wird, werweist die Wechselbeziehung der zwei Passagen in Baes Roman – klassisch rezeptionsästhetisch – auf ein ausgespartes Drittes. Etwas scheint in diesem Wort über M erzählt zu werden. Meint man dabei zunächst, es in dem Text vielleicht mit einem authentischen Dokument, mit dem Zeugnis eines Überlebenden solcher Lager zu tun zu haben, wird die Deutsch lesende Leserin, der deutsch lesende Leser unter Umständen eine Passage aus Christian Krachts 1979 wiedererkennen, die Bae hier übersetzend zitiert. Am Ende des Romans begibt sich der Erzählerprotagonist nach Folter und Gehirnwäsche geradezu zustimmend in sein Schicksal, die eigene Gefangenschaft und das Leid als gerechtfertigt und angemessen bezeichnend. Auf dieser dritten intertextuellen Ebene, die nicht ohne Aufwand zu rekonstruieren ist und damit ein regelrechtes literarisches Rätsel darstellt, stellt sich womöglich ein

어?“ 나는 M의 말에 아무 대답도 하지 못했다. 이제 간신히 독일어 ABCD 문법교본을 반 정도만 마스터했을 뿐인 나에게 M의 첫 수업은 잔인하다고 해도 좋을 정도로 동떨어진 것이었다. 나는 얼굴이 붉어진 채로 M의 질문에 대해서 생각하는 대신에 당장 좀더 친절하고 외국인을 배려하는 다른 독일어 교사를 구해달라고 요아힘에게 부탁해야겠다고 결심하고 있었다. 그러나 나는 결국 그러지 않았다. (84-85)

30 Ebd. S. 91 (im Original S. 125).

31 Ebd. S. 52 (im Original S. 74).

assoziativer Rapport zwischen Krachts Protagonisten und M her, der Schneekönigin im Winterpark. Zudem war ja vielleicht das Buch, dessen Titel die namenlose Erzählerin vergessen hat, Krachts Roman.

Ohne Zweifel ist das Thema der Interkulturalität und Mehrsprachigkeit hier kein unproblematisches. Grenzüberschreitung, Hybridität, Mehrsprachigkeit, nomadische Existenz sind bei Bae Suah allesamt keine spielerisch aufzufassenden Möglichkeiten einer vermeintlichen Identitätserweiterung. Diese Grenzbereiche, Schwellen und Schnittstellen, das Leben im „anderen Zustand“, sind vielmehr durchaus schmerzbehaftete Topoi, tragische Konflikte, angstbesetzte Tabuzonen, wie auch Deborah Smith im Nachwort zu ihrer Übertragung von *Untold Night and Day* erklärt:

Yet it is not some prelapsarian dream of frictionless mobility [what Bae describes, RL]. (Lofty rhetoric around translation too often valorises the circulation of elite cultural products as though this has any impact on global inequalities of human cross-border movement.) Airports and train stations are portals to another world, but they feature all the trappings of our contemporary one: immigration queues, demands for proof of identity, and huddled masses resembling wartime refugees.³²

Die Begegnung mit der fremden Sprache ist vor allem eine Möglichkeit der Bewusstwerdung – nicht einmal so sehr der Sprache, als der Fremdheit der Welt überhaupt.

What M tried to teach me, wasn't so much the meaning of each individual word, but the absolute, universal concepts to which the words referred, those fundamental concepts which each of the many languages in the world calls by a different name. [...] Ultimately, „learning a foreign language“ is too simplistic an expression for a process which is more like crossing a border; similarly, an individual's development as a human being is only possible through language, not because language is our only means of communication, but because it is the only tool precisely calibrated for the application of critical thought [im Original: „사고(소통이 아니라)의 명확한 도구이기 때문이라는 것이다 – ein präzises Werkzeug des Denkens (nicht der Kommunikation)“ 사고 = denken, nachdenken].³³

In dem bereits mehrfach zitierten Beitrag von Ahn Mi-hyun verweist diese auf die Nähe dieser Ideen zu Walter Benjamins universellem Konzept der Sprachen. Über die heterogenen Einzelsprachen wird die Annäherung an etwas allen Sprachen gemeinsames gesucht. In der Ganzheit der komplementären Einzelintentionen aller Sprachen ist diese Universalsprache verwirklicht. Der Dialog findet nicht anhand der arbiträren Zeichen statt, die die verschiedenen Sprachen verwenden und deren Vergleich, ist also kein großes babylonisches Gespräch. Oder vielleicht: Das babylonische Gespräch findet statt, macht sich aber nicht an der Form von Worten fest und wird nicht in Gesprächen ausgetragen, sondern in

32 Deborah Smith. *Translators Note*. In: Bae Suah. *Untold Night and Day*. London: Jonathan Cape, 2020. S. 156.

33 Bae Suah. *A Greater Music*. S. 61, (koreanisches Original S. 86-87).

dem gemeinsamen Bezug auf ein Drittes. So ist überhaupt Sprache hier weniger Kommunikationsmittel – ja, sogar ausdrücklich nicht Kommunikationsmittel – als Gestaltungsmittel, Repräsentation von etwas womöglich Nichtsprachlichem. Was Menschen in Beziehung zueinander setzt, ist letztlich nicht Kommunikation, sondern die Geschichten, Träume, Bilder, die sich unterhalb der Oberfläche der Worte verbergen. Das kann das Bild einer Dichterin sein, das Buha in *Weißer Nächte* in einer alten Zeitschrift gesehen hat, und die er in Ayami wiedererkennt, das ist die Einsamkeit der M, die im Gefängnis einer Sprache lebt, die die einzige ist, die sie spricht – abgesehen von der Musik.

Die Intention aller Sprachen erfüllt sich der Essayistin des Schreibtischs zufolge in der Musik, wie bei E. T. A. Hoffmann in der Musik als Sprache des Geistesreichs.

Ihre (der Musik) pauschale Vergebung menschlicher Fehler ist ein Produkt der vollkommenen Gleichgültigkeit, die sie den Sterblichen entgegenbringt, der unermesslichen Distanz, die sie zu deren kleinem Lebenskompass hält. Musik kommt aus dem Inneren eines Menschen, der voller Unzufriedenheit, Mangel und Durst ist, aber gleichzeitig den Menschen von außen betrachtet. Oder vielleicht über ihn hinausschaut. „Musik hören“ ist eine eher unzulängliche Beschreibung jener Selbstbetrachtung, die der Mensch nur durch das Medium Musik erreichen kann. Repräsentation – das ist schließlich die Gemeinsamkeit von Sprache und Musik. Musik kann jedoch nicht alles sagen; oder doch sogar noch mehr. Ihre Lippen sind versiegelt. Musik zu verstehen ist kein gradueller Prozess. Und doch fließt all dies in diesem banalen Ausdruck „Musik hören“ zusammen. Wie M zu mir sagte, damals in meiner Mietwohnung mit ihrem eigenartigen Blick, der mich verückte: „Musik ist das einzige, was von allen sogenannten ‚Schöpfungen‘ der Menschen ihnen niemals gehören wird.“³⁴

Yun-Young Choi hat das Berlin von Bae Suah als einen transnationalen Ort bezeichnet, an dem ihre Figuren sich von allen Bindungen losmachen, familiären und kulturellen.³⁵ Auch Ahn sieht in der Beschäftigung mit der deutschen Sprache einen Versuch der Befreiung von Grenzen und Beschränkungen der Muttersprache und der koreanischen Kultur. Letztlich geht es aber nicht um eine Flucht. Lesen und Schreiben sind Tätigkeiten, durch die sich das Ich der Musik der Stimmen öffnet, die in ihm wie auf dem Schreibtisch zusammenlaufen.

34 Übersetzt von mir nach: Bae Suah. *A Greater Music*.

35 Yun-Young Choi. National? Transnational oder transterritorial? Berlinbilder in koreanischen Romanen. In: *독일어문화 관연구* 20/2011. S. 347-370, besonders S. 364-366.