



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

Raymond Federman: Schreiben zwischen Englisch und
Französisch.

Sprachwahl und Sprachwechsel eines zweisprachigen
Schriftstellers mit einem Exkurs zu Samuel Beckett

verfasst von / submitted by

Mag. Martin Arndorfer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 092 346

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Dr.-Studium der Philosophie UniStG
Französisch

Betreut von / Supervisor:

em. o. Univ.-Prof. Dr. Georg Kremnitz

Inhalt

Vorwort.....	4
MOTTI.....	5
1 Einleitung.....	6
1.1 Problemstellung.....	6
1.2 Konzeption der Arbeit.....	7
2 Grundlagen.....	11
2.1 Forschungsbericht.....	11
2.2 Begriffsbestimmungen.....	20
2.2.1 Zweisprachigkeit.....	20
2.2.2 Emotionalität.....	23
2.2.3 Sprachloyalität.....	25
2.2.4 Einstellung.....	27
2.2.5 Identität.....	28
2.2.6 Sprachwahl und Sprachwechsel.....	32
2.2.7 Selbstübersetzung.....	35
3 Methodenreflexion.....	38
4 Schreiben zwischen Englisch und Französisch – Sprachwahl und Sprachwechsel.....	45
4.1 Biographie und Werkübersicht.....	45
4.1.1 Prolog: Kindheit und traumatische Rettung.....	45
4.1.2 Emigration und „American Dream“: Zwischen <i>Amer Eldorado</i> und <i>Take It or Leave It</i>	49
4.1.3 Literaturwissenschaft und Literatur: Französisch / Englisch und zurück?.....	51
4.2 Exkurs: Samuel Becketts literarische Zweisprachigkeit.....	61
4.3 Raymond Federmans Sprachwahl und Sprachwechsel.....	67
4.3.1 Entwicklung von Sprachwahl und Sprachwechsel.....	67
4.3.2 Introspektion und selbstreflexives Schreiben.....	77
4.3.3 Selbstübersetzung: logische Folge von Sprachwahl?.....	87
4.3.4 Fazit: ein Modell für Sprachwahl bei bilingualen Autoren.....	91
4.4 Sprachwahl und Sprachwechsel in <i>La Fourrure de ma Tante Rachel</i> und <i>Aunt Rachel's Fur</i>	96
4.4.1 <i>La Fourrure de ma Tante Rachel</i> : die Geschichte(n).....	96
4.4.2 Warum wählt er Französisch?.....	97
4.4.3 Sprachwechsel in <i>La Fourrure de ma Tante Rachel</i>	99
4.4.4 Selbstübersetzung/„Transaction“: <i>Aunt Rachel's Fur</i>	107
5. Conclusio.....	126
5.1 Zusammenfassung.....	126

5.2 Ausblick.....	127
6 Bibliographie.....	129
6.1 Primärliteratur.....	129
6.1.1 Französische Übersetzungen (Auswahl)	133
6.1.2 Deutsche Übersetzungen (Auswahl).....	134
6.2. Sekundärliteratur	136
7 Anhang.....	156
7.1 Interview mit Raymond Federman I.....	156
7.2 Interview mit Raymond Federman II.....	184
7.3 Interview mit Raymond Federman III	195
7.4 Interview mit Raymond Federman IV	203
7.5. THE ART OF TRANSACTION -- L'ART DE LA TRANSACTION	211
7.6 Abstract	221
7.7 Abstract (English).....	222
7.8 Résumé (en français).....	224

Vorwort

Diese Dissertation wäre ohne Unterstützung nicht möglich gewesen. Ich bedanke mich zunächst ganz herzlich bei meinem langjährigen und geduldigen Betreuer em. o. Prof. Dr. Georg Kremnitz, aber auch bei ao. Prof. i. R. Dr. Heinrich Stiehler.

Dann gilt mein Dank natürlich meiner Frau Sabina und meiner Tochter Bianca sowie meinen Schwiegereltern Gerlinde und Rudolf für ihre Hilfe und ihre Geduld mit mir. Weiters möchte ich Robert Kremnitz (Merci Robert!), MMag. Ursula Vetschera, dem „Tonmeister“ Mette Bäckemberger und meiner Schwester Elisabeth danken. Schließlich danke ich noch allen, die nicht genannt wurden, aber doch zum Gelingen beigetragen haben.

Gewidmet ist diese Dissertation aber dem one and only Penman/Homme de Plume/Moinous Raymond Federman!

Mag. Martin Arndorfer

MOTTI

expulsé de la langue mère exilé de la terre mère sans langue sans terre il extrait des mots de partout pour exalter son silence voulant être ici et partout en même temps il transgresse vers ceux d'en haut ceux d'en bas ceux en cendres anéantis afin d'accomplir sa survivance rendre l'absence présente

Raymond Federman, *La Voix dans le Cabinet de Débaras*

expelled from mother tongue exiled from motherland tongueless he extracts words from other tongues to exact his speechlessness wanting to be everywhere at the same time he disperses his words everywhere at the same time as he commits transgression for those above those below negates absence

Raymond Federman, *The Voice in the Closet*

All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.

Samuel Beckett, *Worstward Ho*

Tout jadis. Jamais rien d'autre. D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.

Samuel Beckett, *Cap au pire*

1 Einleitung

1.1 Problemstellung

Raymond Federman (1928-2009) war ein zweisprachiger Schriftsteller, der seine Bücher vor allem in den USA und in den letzten Jahren vor seinem Tod vermehrt auch (wieder) in Frankreich veröffentlichte. Im deutschsprachigen Raum ist er durch zahlreiche Übersetzungen und seine Lesungen bekannt. Das beachtliche Echo, das sein Schreiben bei Literaturkritik und Literaturwissenschaft auslöst, hat einen erstaunlichen blinden Fleck¹: Das Faktum, dass Raymond Federman auf Englisch und Französisch schreibt, dass er also ein zweisprachiger Autor ist, wird in der Regel nobel übergangen. – Es soll hier nur auf zwei Beiträge in renommierten und soliden Handbüchern verwiesen werden (Schöpp 2000, Hornung 1997). – Lange Zeit war das bei Federmans Freund und literarischem Vorbild Samuel Beckett² nicht anders.

Was bei Beckett noch verständlich gewesen wäre, da er in einem relativ komplexen Muster Französisch und Englisch für Erstfassungen und Selbstübersetzungen seiner Werke benutzt, ist bei Raymond Federman unverständlich; bei ihm ist die literarische Zweisprachigkeit in der Regel unmittelbar in seinen literarischen Werken erkennbar, weil er häufig Französisch und Englisch mischt. Das Erkenntnisinteresse, das sich aus diesem blinden Fleck ergibt, könnte so zugespitzt werden: Welche Faktoren, Motive und Variablen spielen bei Federmans Sprachwahl eine Rolle? Was sind die möglichen Konsequenzen von Sprachwahl? Da Sprachwahl nicht eine einmalige Entscheidung ist, ergeben sich aus den komplexen Zusammenhängen um Federmans Sprachwahl(entscheidungen) und Sprachwechsel weitere Fragen: Wie entwickelt sich die Sprachwahl

¹ Dieses Thema wird vertieft in Kapitel 3 Methodenreflexion diskutiert.

² Vgl. den Exkurs zu Samuel Beckett in dieser Arbeit in Kapitel 4.2

(der dominanten Sprache eines Werkes) im Laufe seiner literarischen Karriere? Lassen sich Zusammenhänge zwischen bestimmten Themen und der Wahl einer Sprache erkennen?

Das Phänomen des Sprachwechsels innerhalb eines Textes ist gesondert zu diskutieren. Das soll am Beispiel des „Romanpaares“ *La Fourrure de ma Tante Rachel* / *Aunt Rachel's Fur* geschehen. Die relevanten Leitfragen sind hier: Welche Funktion kann der jeweils eingebetteten – nicht dominanten – Sprache zugeschrieben werden? Wie sehr erklärt der Text durch Paraphrasen, Übersetzungen und Erläuterungen die Elemente in der anderen Sprache? Wie kann ein Übersetzer dieses zweisprachige Relief, das durch die Sprachmischung entsteht, übertragen?

Ein weiterer Fragenkomplex ergibt sich aus der Tatsache, dass es sich bei diesen zwei Romanen um Original und Selbstübersetzung handelt. Wie ist nun das Verhältnis von Original und Selbstübersetzung zu beschreiben? Welche Veränderungen sind erkennbar? Weist die Selbstübersetzung Ergänzungen, Auslassungen oder Veränderungen im Ton gegenüber der ersten Version auf?

Diese Fragen zeigen ganz deutlich, dass hier Interdisziplinarität notwendig ist, dass die Grenzen von Sprachen und Disziplinen (vor allem Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft) überschritten werden müssen – ganz so wie zweisprachige Schriftsteller oft zwischen ihren Sprachen pendeln – um zu einem tieferen Verständnis von literarischer Zweisprachigkeit zu kommen.

1.2 Konzeption der Arbeit

Auf die Problemstellung und die Konzeption der Arbeit folgt der Abschnitt über Grundlagen. Der Forschungsbericht (2.1) soll einen Überblick über den Forschungsstand zum Thema literarische Mehrsprachigkeit bieten und wichtige Tendenzen im literaturwissenschaftlichen und literaturkritischen Diskurs über

Raymond Federman skizzieren. Da bei Raymond Federman das Thema Autobiographie eine wichtige Rolle spielt, wird hier ausgehend von Philippe Lejeune die Autobiographie von ähnlichen Formen (Autographie, Autofiktion) abgegrenzt.

Den theoretischen Referenzrahmen bilden die Kapitel Begriffsbestimmungen (2.2) und Methodenreflexion (3). Die Begriffsbestimmungen beginnen mit der Zweisprachigkeit, die die Grundlage von zweisprachigem Schreiben ist, wobei auch der Zweitspracherwerb einbezogen wird. Darauf folgt der Begriff der Emotionalität, der in Hinblick auf seine Beziehungen zu Sprachwahl und poetischer Kompetenz dargestellt wird. Obwohl der im Anschluss eingeführte Terminus Sprachloyalität aus der Soziolinguistik kommt und etwas spezifischer als Emotionalität ist, sind Emotionen auch hier relevant. Ähnliches gilt für den nächsten Begriff Einstellung, wobei es hier vor allem um die Einstellung zu Sprachen und Zweisprachigkeit geht. Identität ist wahrscheinlich der komplexeste und auch am schwierigsten fassbare Begriff, der aber für das Verständnis von literarischer Zweisprachigkeit unverzichtbar ist und vor allem im Zusammenhang mit Sprache (eigentlich: Verwendung einer bestimmten Sprache) als Ausdruck personaler Identität und der Möglichkeit von bilingualer/bikultureller Identität diskutiert wird.

Sprachwahl und Sprachwechsel sind die zentralen Begriffe dieser Arbeit. Nach der Darstellung der Grundlagen (Sprachwahl, Sprachwechsel/Code-Switching in der Soziolinguistik) konzentriere ich mich auf relevante Faktoren bei literarischer Zweisprachigkeit und Zusammenhänge zwischen Sprachwahl und Sprachwechsel.

Selbstübersetzung ist ein häufiges Phänomen bei zweisprachigen Schriftstellern. Zusätzlich zu den klassischen Definitionen und typologischen Überlegungen wird hier noch ein interessanter Aspekt angesprochen: Selbstübersetzung kann auch bedeuten, dass der Autor sein „Selbst“ inklusive Erfahrungen aus seiner Erstsprache und Ausgangskultur in die Zweitsprache und neu erworbene Kultur übersetzt.

Im Kapitel 3 Methodenreflexion werden neben den Fragen Interdisziplinarität und Verortung der Arbeit auch ganz konkrete methodische Fragen (Interviews, das Einbeziehen von Erkenntnissen der Psychoanalyse und Familientherapie) diskutiert. Darüber hinaus soll das Spannungsfeld zwischen nomothetischer (formaler) und hermeneutischer Ausrichtung der Sprachwissenschaft angesprochen werden.

Kapitel 4 bietet zunächst einen Überblick über Biographie und Werkentwicklung (4.1). Nach einem Exkurs zu Samuel Becketts literarischer Zweisprachigkeit (4.2) konzentriert sich die Analyse auf die textübergreifende Zweisprachigkeit, d.h. Sprachwahl und Sprachwechsel betreffen (ganze) literarische Werke. Sie geht dabei zunächst auf die Vorbedingungen (Zweitspracherwerb, Aspekte der Sozialisierung) ein und stellt dann die Entwicklung von Sprachwahl und Sprachwechsel im Laufe von Federmans literarischer Karriere dar. Da Federman sein zweisprachiges Schreiben nicht nur in Interviews und Essays reflektiert, sondern auch immer wieder in seinen Romanen thematisiert hat, ist ein Abschnitt dem Spannungsfeld von Introspektion und Selbstreflexion gewidmet.

Durch einen Vergleich von Federman mit Beckett sollen Unterschiede und Gemeinsamkeiten herausgearbeitet werden und ein mögliches „Modell“ für Sprachwahl und Sprachwechsel skizziert und diskutiert werden.

Wie schon in der Problemstellung beschrieben, werden in einem zweiten Schritt der Roman *La Fourrure de ma Tante Rachel* und sein englischer „Zwilling“ – die „Selbstübersetzung“ – *Aunt Rachel's Fur* (4.4) untersucht. Nach der Beschreibung des französischen Originals (Entstehung und Hintergrund) und der Analyse des textinternen Sprachwechsels geht es um die Frage der Übersetzbarkeit dieses zweisprachigen Textes. Darüber hinaus geht es um die Entstehung der Selbstübersetzung *Aunt Rachel's Fur* sowie um das Verhältnis der „Zwillinge“ zueinander.

Die Conclusio enthält die Zusammenfassung der Ergebnisse und einen Ausblick auf die mögliche weitere Entwicklung im Forschungsfeld literarische Mehrsprachigkeit.

2 Grundlagen

2.1 Forschungsbericht

Bei einer historischen Betrachtungsweise der Forschung zur literarischen Mehrsprachigkeit kommt wohl zuerst Theodor Elwerts Aufsatz „L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique“ (Elwert 1960). Zu Beginn stellt er fest, dass es ziemlich unsinnig wäre, wenn ein Schriftsteller, der mehrere Sprachen beherrscht, sie nach Belieben in einem seiner Werke verwenden würde. Elwert bezeichnet das Phänomen der Sprachmischung in der Literatur als marginal, unterstreicht aber gleichzeitig, wie wichtig seine Untersuchung bzw. Erklärung ist. Darüber hinaus unterscheidet er die schon erwähnte Sprachmischung von der Verwendung der Sprachen je nach Disziplin oder literarischem Genre. Seine Beispiele reichen von Raimbaut, Dante, Goldoni über Shakespeare bis zu Thomas Mann, Joachim Ringelnatz und James Joyce.

Raymond Federmans überarbeitete Dissertation zu Becketts Frühwerk *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction* (Federman 1965) beschäftigt sich – en passant – auch mit Becketts literarischer Zweisprachigkeit (Sprachwahl, Sprachwechsel, Selbstübersetzung).³

Leonard Forster (Forster 1970 [dt. 1974]) bietet einen gut lesbaren – literaturwissenschaftlich orientierten – Einstieg in das Thema mehrsprachige Literatur, der sich auf Lyrik konzentriert und Beispiele aus Mittelalter und Renaissance (Oswald von Wolkenstein, Teofilo Folengo) über Barock (Christian Huygens) bis zu Stefan George, Rainer Maria Rilke, James Joyce, den Dadaisten und Surrealisten diskutiert. Bei Joyce geht es aber nicht um Gedichte, sondern um seine vielsprachigen Romane *Ulysses* und *Finnegans Wake*.

³ Siehe auch Kapitel 4

In seinem typologischen Überblick stellt Goetsch (1987), der vor allem Beispiele aus der englischen Literatur verwendet, zunächst dar, wie üblicherweise Fremdsprachen (d.h. andere Sprachen als die dominante Sprache im Werk) im Text markiert werden. Dabei können die betreffenden Fremdsprachen tatsächlich existieren oder von Schriftstellern (wie z.B. von J.R.R. Tolkien für *The Lord of the Rings*) erfunden werden. Der Wechsel der Sprache kann einfach angekündigt werden, einzelne Wörter können die Fremdsprache repräsentieren, aber die andere (meistens erfundene) Sprache kann auch detailliert beschrieben und bewertet werden. Das Kommunikationsproblem kann durch Übersetzung und Erlernen der Fremdsprache durch die literarischen Charaktere gelöst werden. Laut Goetsch kommen Fremdsprachen häufig in Erzähler- und Figurenreden, aber auch in Widmungen, Fußnoten und Appendizes vor.

Elizabeth Klosty-Beaujourns Studie *Alien Tongues – Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration* (Klosty-Beaujour 1989) untersucht vor allem die komplexen Schriftstellerkarrieren von Elsa Triolet und Vladimir Nabokov. Noch interessanter ist aber, dass sie bei zweisprachigen Schriftstellern mit einem beliebigen Sprachenpaar mehr Gemeinsamkeiten für möglich hält als bei zweisprachigen Schriftstellern und Einsprachigen, die in einer ihrer Sprachen schreiben.

Der Anhang enthält eine Übersicht über Samuel Becketts literarischer Zweisprachigkeit⁴. In den „Notes“ (Endnoten) findet man die Antworten, die Raymond Federman auf ihre Fragen zum zweisprachigen Schreiben übermittelt hat (Klosty-Beaujour 1989, 194 u. 198).

Der Artikel von De Clercq /Labrie (1996) im *Handbuch Kontaktlinguistik* bietet einen ersten Überblick über die Themen und

⁴ Siehe auch Kapitel 4.2

Forschungsansätze, blendet aber Sprachwahl und Sprachwechsel sowie die Selbstübersetzung vollkommen aus.

Dieter Lamping widmet sich im gleichen Jahr – von der Literaturtheorie kommend – dem Thema Sprachwahl unter dem Titel “Haben Schriftsteller nur eine Sprache? Über den Sprachwechsel in der Exilliteratur“ (Lamping 1996).

Ausgehend von der Sprachkontaktforschung untersucht Stuart Ferguson (1997) in einer Längsschnittstudie die Interferenzen in den Texten von zehn deutschen Exilschriftstellern. Einen gänzlich anderen Ansatz finden wir bei Simone Hein-Khatib (1998), die bei maghrebinischen Schriftstellern die Auswirkungen der Sprachmigration auf ihre literarische Kreativität untersucht.

Heinrich Stiehler (2000) konzentriert seine Untersuchungen zur literarischen Mehrsprachigkeit auf den Raum Rumänien, bringt aber auch Ansätze zur Theoriebildung⁵ (Soziologische/Historische/Literarische Probleme des Sprachwechsels (vgl. Stiehler 2000, 1-32)).

In den nächsten Jahren folgen eine Reihe von Tagungs- und Sammelbänden (Dahmen/Holtus/Metzeltin, 2000; Schmeling/Schmitz-Emans, 2002; Dion/Lüsebrink/Riesz, 2002; Schmitz-Emans 2004; Bürger-Koftis/Schweiger/Vlasta 2010). Die Monographie von Elke Sturm-Trigonakis (2007) bietet eine Beschreibung der Formen der (neuen) mehrsprachigen Weltliteratur, aber auch eine Anknüpfung an den Globalisierungsdiskurs.

2015 erscheint die zweite Auflage von Georg Kremnitz‘ interessanter Überblicksdarstellung *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation*⁶.

Zur Soziologie der Kommunikation, die der Autor der Soziolinguistik vorzieht, findet sich die folgende Definition:

⁵ Eine erste Vorstufe dazu findet sich in Stiehler 1996, 15-21.

⁶ Die erste Auflage ist 2004 erschienen. Davor gibt es auch schon eine Reihe von Veröffentlichungen zum Thema literarische Mehrsprachigkeit (vgl. Kremnitz 1993, 1995, 1996).

Unser Erkenntnisinteresse gilt im Besonderen den dynamischen Aspekten der kommunikativen Praxen, die durch die vielfältigen Formen des Sprach- und Kulturkontakts in komplexen Prozessen zu sprachlichen Veränderungen führen. Dabei rückt neben der individuellen Kommunikation auch und im Besonderen die Kommunikation in Institutionen ins Zentrum der Betrachtung – wobei wir allerdings von einem weit gefassten Begriff von Institution ausgehen, der u.a. auch die **literarische mehrsprachige Textproduktion** einschließt. (Cichon/Czernilofsky/Tanzmeister/Hönigspurger, 2005, 9 (meine Hervorhebung))

Kremnitz selbst hebt die große Bedeutung der (sprach)externen Faktoren für die literarische Mehrsprachigkeit hervor:

Gerade für kommunikative Erscheinungen, wie Literatur das nun einmal ist, spielen externe Faktoren eine entscheidende Rolle, wie ich unter anderem im Folgenden zeigen möchte. (Kremnitz 2015, 14)

Nach „Einleitung und Stand der Forschung“ (9-14), dem „Vorwort zur zweiten Auflage“ (15-17), den „Definitorische[n] Vorklärungen“ (18-33) und dem Kapitel „Zu dem Phänomen in der (europäischen) Geschichte“ (34-67) beschreibt Kremnitz ausführlich die sprachwissenschaftlichen Probleme (wie den Spracherwerb, das Verhältnis von Sprechen und Denken, Sprechen und Identität, und die Frage der Übersetzbarkeit von Texten (68-116)).

Für die Untersuchung von Raymond Federmans Sprachwahl und Sprachwechsel erscheinen mir seine „Kriterien für die Wahl der Literatursprache“ (117-170) besonders relevant, wobei hier wiederum die „[s]ubjektive[n] Kriterien“ (163) im Vordergrund stehen, die sich meistens „unter dem Begriff der biographischen Erfahrung zusammenfassen“ (163) lassen. Ganz wesentlich sind in diesem Zusammenhang die Erläuterungen, die Kremnitz daran anschließend gibt:

Dazu gehören neben Fragen der Sozialisierung auch solche des mentalen Verhältnisses zu den Sprachen, die einem Autor (möglicherweise) als literarische Ausdrucksformen zur Verfügung. Andererseits dürfen biographische Erfahrungen nicht als notwendig konditionierende Zwänge missverstanden werden: zwar

legen sie gewisse Verhaltensweisen nahe, sie können sie jedoch nicht erzwingen. Biographie ist, nach unseren heutigen Erkenntnissen, – wenigstens bis zu einem gewissen Grade – gestaltbar. (Kremnitz 2015, 163)

Die literaturwissenschaftliche und kritische Auseinandersetzung mit Raymond Federmans literarischen Werken beginnt wohl mit

Jerome Klinkowitz' Buch *Literary Disruptions* (1975), in dem er den innovativen Schriftstellern Ronald Sukenick und Raymond Federman ein Kapitel widmet. Darin beschäftigt er sich mit Federmans literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu Beckett und den sich daraus ergebenden Folgen für seine – „experimentellen“ und selbstreflexiven – Romane *Double or Nothing*, *Take It or Leave It* oder *Amer Eldorado*. In seinem Aufsatz „Raymond Federman's Visual Fiction“ (Klinkowitz 1979) konzentriert er sich auf die visuellen und experimentellen Aspekte in den genannten Werken und *The Voice in the Closet*.

In einem ausführlichen Essay untersucht Charles Caramello (1978, 1983), wie Federmans Text *The Voice in the Closet* vor dem Hintergrund des Gesamtwerks und seiner – durch die Shoah bedingten - traumatischen Verlust- und Überlebensgeschichte gelesen werden kann.

Lori Chamberlain (1986) stellt in ihrem Buchbeitrag zu *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide* fest, dass Raymond Federman nicht nur die herkömmlichen Konventionen der Literaturkritik auf die Probe stellt, sondern auch einer der besten Erzähler ist. Darüber hinaus verweist sie darauf, dass er sich als Überlebender der Shoah und Schriftsteller immer wieder mit (s)einem zentralen Thema und zwar mit der Bedeutung seines Überlebens und Schreibens beschäftigt und dabei auch noch die Unterschiede zwischen Fiktion und Autobiographie in Frage stellt:

In his varied and complex way, his work has circled back to a central theme: what it means to survive and write in a post-Holocaust world. In addressing this as a central problem, he also confronts the relationship between fiction and autobiography,

storytelling and the story, calling into question these very differences. (Chamberlain 1986, 355)

Da Autobiographie im Zusammenhang mit Raymond Federman immer wieder eine Rolle spielt, folgt nun eine kurze Digression zu diesem Thema:

Philippe Lejeune definiert in seinem Hauptwerk *Le pacte autobiographique* die Autobiographie zunächst auf diese Weise:

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. (Lejeune 1975, 14)

Es geht also um eine reale Person, die rückblickend ihr Leben erzählt. Mit einem gewissen zeitlichen Abstand erscheint im Jahr 2005 Lejeunes *Signes de vie: le pacte autobiographique 2*, in dem er seine Erkenntnisse reflektiert und weiterentwickelt, wobei er nun seinem *pacte autobiographique* – also dem „Vertrag“ zwischen AutorIn und LeserIn zum Verständnis der Autobiographie – einen *pacte de fiction* gegenüberstellt:

Le pacte autobiographique est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Il s'oppose au pacte de fiction. Quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte : mais simplement de jouer à y croire. (Lejeune 2005, 31)

Anschließend an diese klare Unterscheidung stellt sich nun die Frage: Was passiert mit den Mischformen? Zu dem relativ leicht verständlichen Terminus autobiographischer Roman kommen noch Begriffe wie Autofiktion und „autography“. Autofiktion wurde als *autofiction* von dem französischen Schriftsteller Serge Doubrovsky (*fils*, 1977; *Le livre brisé*, 1989) erfunden. In einem Interview beschreibt Lejeune, die Bedeutung, die der Begriff seit seiner Entstehung angenommen hat:

(...) le mot désigne maintenant tout l'espace entre une autobiographie qui ne veut pas dire son nom et une fiction qui ne

veut pas se détacher de son auteur. Le mot autobiographie fait peur aux écrivains, c'est comme si on leur disait qu'ils ne sont pas des artistes. (Lejeune 2002, 23)

Der englische Terminus „autography“ wird von H. Porter Abbott mit Bezug zu Samuel Becketts literarischem Schaffen nach dem Zweiten Weltkrieg, das er als „species of autography (self-writing)“ (Abbott 1996, 2) versteht, wie folgt definiert:

My working distinction between autography and autobiography is that autography is the larger field comprehending all self-writing and that autobiography is a subset of autography comprehending narrative self-writing and more specifically that most common narrative, the story of one's life. (Abbott 1996, 2)

Gerhard Effertz (1987) untersucht in seiner Dissertation Raymond Federmans Roman *The Twofold Vibration*, wobei die Themen von Autobiographie, über Becketts Einfluss und die Postmoderne bis zu Science-Fiction und Schreiben als Therapie reichen.

Welch D. Everman (1988) widmet einen – erkennbar postmodernen – Essay Federmans „gescheiterten“ autobiographischen Romanen (*Double or Nothing*, *The Twofold Vibration* und *The Voice in the Closet*). Weitere Arbeiten zum Thema Autobiographie bei Federman finden sich in Hornung (1989) und Hornung/Ruhe (1992). In dem ausführlichen Artikel „The Postmodern Holocaust Fiction of Raymond Federman“ (1991) von Franz Link liegt der Fokus weniger auf der Autobiographie als auf der Frage, wie ein Überlebender des Holocaust seine Erfahrungen überhaupt literarisch ausdrücken kann.

Der Titel von Thomas Hartls Buch *Raymond Federman's Real Fictitious Discourses: Formulating Yet Another Paradox* (1995) lässt vermuten, dass Federmans Roman *Double or Nothing: A Real Fictitious Discourse* (1971) im Zentrum stehen würde. In „klassisch“ postmoderner/poststrukturalistischer Manier beschreibt, durchdringt und umkreist Hartl die Erzähltechnik des Romans sowie

die verschiedenen Diskurse und Themen (poststrukturalistische Literaturkritik, Holocaust, critifiction).

Das von Larry McCaffery, Thomas Hartl und Doug Rice 1998 herausgegebene Buch *Federman A to X-X-X-X: A Recyclopedic Narrative*⁷ hat einen Sonderstatus: Es ist wie eine Enzyklopädie alphabetisch angeordnet, enthält nicht nur ausführliche biographische und bibliographische Informationen sowie Essays über Raymond Federman, sondern auch literarische Texte, Briefe und Manuskripte von Raymond Federman.

Ohne alphabetische Anordnung, aber mit einer inhaltlich vergleichbaren Mischung erscheint 2002 der, von Eckhard Gerdes herausgegebene, Band *The Laugh that Laughs at the Laugh. Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman*.

Susanne Düwell beschäftigt sich in „*Fiktion aus dem Wirklichen*“: *Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah* (2004), auch mit Raymond Federman und beschreibt sein literarisches Werk als „autobiographisches Projekt“ (119-161).

Wie der Titel von Danielle Reifs Dissertation *Die Ästhetik der Leerstelle. Raymond Federmans Roman „La fourrure de ma tante Rachel“ vor dem Hintergrund des Gesamtwerks* (2005) schön zeigt, behandelt sie nach der Einordnung von Federmans Werken im Kontext der Holocaust-Literatur und von *La Fourrure de ma Tante Rachel* in sein Gesamtwerk die Problematik der Leerstellen (Auslassungen, Lücken) im Text. In ihrer Habilitationsschrift *Archive der Erinnerung. Literarische Zeugnisse des Überlebens nach der Shoah in Frankreich* (2005) widmet Silke Segler-Messner dem schon erwähnten Roman *La Fourrure de ma tante Rachel* einen kurzen Abschnitt, in dem sie auf die mangelnde Kohärenz der Erzählung und die „zerstückelte Erinnerung“ hinweist.

Jeffrey R. Di Leo veröffentlicht 2011 mit *Federman's Fictions: Innovation, Theory, and the Holocaust* einen gediegenen Sammelband,

⁷ Bei den „Federmaniacs“ (oder auch „Fed-heads“) ist es auch als „The Casebook“ bekannt.

der neben den erwartbaren Themen (Postmoderne, Surfiction und Literaturtheorie) und einem Essay von Raymond Federman (Federman 2011) auch Beiträge zu Federmans literarischer Zweisprachigkeit (Hurezanu 2011), seiner Praxis der Selbstübersetzung (Waters 2011) und zur Stellung seiner (postmodernen) Werke in der Holocaust-Literatur (Suleiman 2011) enthält.

Für die *Federman Festschrift* (2016) gilt – für den Inhalt – ein ähnlicher Befund wie für die schon genannten Bände (McCaffery/Hartl/Rice 1998, Gerdes 2002), wobei der Anteil an Texten von Raymond Federman hier erfreulich hoch ist.

2.2 Begriffsbestimmungen

Die nun folgenden Begriffsbestimmungen konzentrieren sich auf die zentralen, forschungsleitenden Begriffe in dieser Arbeit.

2.2.1 Zweisprachigkeit

Für die Untersuchung literarischer Mehrsprachigkeit – in der Regel Zweisprachigkeit – ist es zunächst einmal wichtig zu definieren, wann und nach welchen Kriterien ein Mensch/ein(e) Schriftsteller(in) als zweisprachig bezeichnet werden kann.

Bei Zweisprachigkeit kann grundsätzlich zwischen gesellschaftlicher und individueller Zweisprachigkeit unterschieden werden. Während sich die Psycholinguistik mit individueller Zweisprachigkeit (auch Bilingualismus oder Bilinguismus genannt)⁸ beschäftigt, ist die gesellschaftliche oder kollektive Zweisprachigkeit Gegenstand der Soziolinguistik (vgl. Kremnitz 1990, 29).

Uriel Weinreichs – mittlerweile als ‚klassisch‘ geltende – Definition von Zweisprachigkeit erscheint im Fall Raymond Federman am besten geeignet:

The practice of alternately using two languages will be called BILINGUALISM (sic!), and the persons involved, BILINGUAL (sic!). (Weinreich 1953, 1)

Gemäß dieser Definition ist Raymond Federman ein zweisprachiger Schriftsteller⁹, da er abwechselnd (und oft genug auch in einem

⁸ Zur Erleichterung der Lektüre wird nur auf die Zweisprachigkeit Bezug genommen. Für Mehrsprachigkeit gelten analoge Definitionen, wobei sich die grundlegende Problematik nicht wesentlich ändert, die Komplexität sich durch die zusätzlichen Variablen aber erhöht.

⁹ Bei Federmans großem Vorbild Samuel Beckett wäre es angebracht, zwischen dem zweisprachigen Schriftsteller und dem mehrsprachigen Menschen Beckett zu unterscheiden, da außer Französisch auch noch Italienisch, Deutsch und Spanisch (für Übersetzungen) zu seinem Fremdsprachenrepertoire gehörten.

literarischen Werk) beide Sprachen verwendet. Man kann bei ihm also von sekundärer individueller Zweisprachigkeit sprechen.

Da er erst sehr spät Englisch gelernt hat, dafür aber umso erfolgreicher war, soll hier noch kurz auf wesentliche Aspekte des Zweitspracherwerbs eingegangen werden.

Eine grundlegende Unterscheidung betrifft laut Stephens Krashens „Monitor-Theorie“ (vgl. Klein 1982, 32 und 38-39) die Art, wie die Zweitsprache erworben wird: Der ungesteuerte Zweitspracherwerb wird dabei dem (gesteuerten) Zweitsprachenlernen (Unterricht) gegenübergestellt. Auch wenn diese Theorie inzwischen einiges an Kritik im Bereich (Zweit)Spracherwerbsforschung und Fremdsprachendidaktik einstecken musste, liefert sie noch immer einen wichtigen Hinweis auf die Bedeutung der Emotionen und Affekte¹⁰ beim Erlernen und Verwenden einer Zweitsprache.

Wilfried Stölting geht in seinem Buchbeitrag noch darüber hinaus:

Sprachenlernen ist (...) viel mehr als ein Bildungsgut oder als eine berufliche Qualifikation: es ist Bestandteil der Persönlichkeitsentwicklung der Migranten. Migrantenkinder entwickeln ihre Emotionalität, ihre Kognition und ihre Ich-Identität durch das Medium ihrer beiden Sozialisationssprachen. (Stölting 1987, 99)

Ausgehend von diesem weiter gespannten Kontext des Spracherwerbs berichtet Stölting von einem psychoanalytischen Fallbeispiel, das zeigt,

(...) dass es der Patientin durch die Zweitsprache möglich war, die Verbote des Über-Ichs zu umgehen – manches ist in der (gut beherrschten) Zweitsprache leichter aussprechbar. Das in der Erstsprache erlebte erscheint weniger real und damit weniger bedrohlich, wenn es in der Zweitsprache ausgedrückt wird. Das mag mit erklären, warum manche Menschen in der Zweitsprache besser obszön schimpfen können. (Stölting 1987, 104f.)

Ein Sachverhalt oder ein (traumatisches) Erlebnis kann zwar nicht in der Erstsprache, aber – bei entsprechender Kompetenz – sehr wohl in

¹⁰ Siehe auch Kapitel 2.2.2

der Zweitsprache ausgedrückt werden, weil durch die andere Sprache eine größere Distanz zu diesem (unangenehmen, peinlichen, bedrohlichen) Inhalt entsteht. Dieser Konnex erscheint mir ganz zentral für das Verständnis von Sprachwahl und Sprachwechsel bei Raymond Federman.

Unter positiven Bedingungen kann der Zweitspracherwerb zu einer zweiten Sozialisierung und in weiterer Folge zur Bikulturalität führen. Wenn der Zweitspracherwerb zu einem günstigen Ergebnis, also einer ausreichenden Kompetenz in der Zweitsprache, führt, ist natürlich auch das Sprachrepertoire ein wichtiges Thema.

Das Konzept des sprachlichen Repertoires geht auf den Anthropologen und Linguisten John Gumperz zurück.

Das Repertoire wird als ein Ganzes begriffen, das jene Sprachen, Dialekte, Stile, Register, Codes und Routinen einschließt, die die Interaktion im Alltag charakterisieren. Es umfasst also die Gesamtheit der sprachlichen Mittel, die Sprecher_innen einer Sprechgemeinschaft zur Verfügung stehen, um (soziale) Bedeutungen zu vermitteln. (Busch 2013, 21)

Wie später noch zu zeigen sein wird, ist Raymond Federmans Sprachrepertoire in seiner Erstsprache Französisch ebenso differenziert und nuanciert wie in seiner Zweitsprache Englisch.

2.2.2 Emotionalität

Grundlagenwerke wie Carroll Izards psychologischer Überblick *Die Emotionen des Menschen* oder Monika Schwarz-Friesels kognitionslinguistische Einführung *Sprache und Emotion* machen deutlich, dass die Thematik Emotionalität/Emotionen/Gefühle nicht so einfach zu fassen ist. Auf die Frage, wie Emotion definiert ist, gibt Izard Einblick in das (noch) lückenhafte Wissen und die Ansätze zu einer Beschreibung:

Die meisten Theorien erkennen explizit oder implizit an, daß (sic!) eine Emotion keine einfache Erscheinung ist. Man kann sie nicht vollständig beschreiben, indem man einen Menschen sein emotionales Erleben schildern lässt. Man kann sie nicht vollständig beschreiben durch elektrophysiologische Messungen von Vorgängen im Gehirn, im Nervensystem oder im Kreislauf-, Atmungs- und Drüsensystem. Man kann sie nicht vollständig beschreiben durch das expressive oder motorische Verhalten, das sie begleitet. Eine vollständige Definition von Emotion muß (sic!) diese drei Aspekte oder Komponenten gleichermaßen einbeziehen: (a) das Erleben oder das bewusste Empfinden des Gefühls, (b) die Prozesse, die sich im Gehirn und im Nervensystem abspielen und (c) das beobachtbare Ausdrucksgebaren, besonders das im Gesicht. (Izard 1994, 20)

Die Psychoanalyse beschäftigt sich immerhin mit Affekten, auch wenn die Frage des (sprachlichen) Ausdrucks von Affekten bzw. Emotionen hier noch ausgeklammert ist:

Obgleich die klassische psychoanalytische Theorie sich nicht systematisch mit Konzepten voneinander unterschiedener Emotionen befaßt (sic!), betont sie die Bedeutung nichtkognitiver Phänomene oder der „Affekte“ für das menschliche Verhalten. Freuds frühzeitige Betonung der Bedeutung von Affekten als motivationaler Variablen setzte den Anfang für die psychodynamische Tradition in der Psychologie und Psychiatrie. Obwohl Freuds Auffassung von Trieben als Quelle der Motivation von einigen zeitgenössischen psychoanalytischen Denkern scharf kritisiert und zurückgewiesen worden ist, gedeiht seine fruchtbare Vorstellung, daß (sic!) Motivationserscheinungen (einschließlich „Wunschimpulse“) repräsentiert werden durch Verbindungen zwischen Vorstellungen und Affekten, immer noch in verschiedenen Formen und Zusammenhängen. Sie ist in Kleins

und Holts Konzept des Wunsches zu finden und beeinflusste wahrscheinlich Dahls Auffassung von Emotionen als fundamentalen menschlichen Motiven und Singers Ansichten, die sich sowohl auf die Psychoanalyse als auch auf die differentielle Emotionstheorie stützen. (Izard 1994, 59)

Schwarz-Friesel zeigt hier, wie bedeutend Emotionen sind und wie wichtig Sprache für ihren Ausdruck ist:

Emotionen bestimmen einen Großteil unserer Bewusstseinszustände sowie Denk- und Handlungsprozesse und spiegeln sich in allen Bereichen menschlicher Existenz Erfahrung wider. Mittels der Sprache drücken wir unsere intern und subjektiv erfahrenen Gefühle aus: In sprachlichen Äußerungen erhalten Emotionen eine bestimmte Repräsentation und werden somit für andere mitteilbar. (Schwarz-Friesel 2013, 1)

Bei Reinhard Fiehler finden wir einige Beispiele für konkrete Situationen, die besonders leicht starke Gefühle auslösen:

Wir wissen darum, ob und wie stark bestimmte soziale Situationen ‚emotionsträchtig‘ sind. Insbesondere kennen wir die Situationen, in denen mit starken Gefühlen zu rechnen ist: z.B. Unglücke, Abschiede, Konflikte, Feiern und Kriege. Ferner sind Situationen gefühlsmächtig, in denen sich die soziale Beziehung zu einer Person ändert (Liebe, Haß (sic!)), in denen gegen Normen oder Erwartungen verstoßen wird, oder Situationen, in denen etwas Außergewöhnliches geschieht. (Fiehler 1990, 1)

Edeltraud Bülow bezieht sich in ihren Überlegungen auf Fiehler und stellt die Verbindung zur literarischen Mehrsprachigkeit und zur Sprachwahl her.

Die Entscheidung eines mehrsprachigen Sprechers für eine Sprache erfolgt aufgrund seiner emotionalen Bindung an eine Sprache bzw. aufgrund seines „Gefühls“ für eine Sprache, und aufgrund dieses Gefühls ist die *poetische Kompetenz* in dieser Sprache besonders ausgeprägt. (Bülow 1996, 31)

Mit dem Beispiel des polnisch-amerikanischen Schriftstellers Jerzy Kosinski zeigt Aneta Pavlenko eine ganz wichtige Funktion, die eine Zweitsprache annehmen kann:

The Painted Bird, Kosinski's masterpiece, is a graphic and violent account of a mute boy's odyssey in war-ravaged Poland. The new language, used as a shield, allowed the writer to draw on the memories of his tormented childhood without being silenced by the pain and anguish brought on by Polish words. (Pavlenko 2005, 152)

Englisch dient Kosinski als Schutzschild, der es ihm ermöglicht, mit den qualvollen Kindheitserinnerungen literarisch zu arbeiten, ohne vom Schmerz überwältigt zu werden, den polnische Wörter bei ihm auslösen. Das spricht für eine starke emotionale Verbindung zwischen (traumatischen) Lebensereignissen und der Sprache, in der sie erlebt bzw. erlitten wurden.

2.2.3 Sprachloyalität

Im Jahr 1953 führte Uriel Weinreich den Begriff Sprachloyalität in die Soziolinguistik ein und definiert ihn wie folgt:

A language, like a nationality, may be thought of as a set of behaviour norms; language loyalty, like nationalism, would designate the state of mind in which the language (like the nationality), as an intact entity, and in contrast to other languages, assumes a high position in a scale of values, a position in need of being "defended". (Weinreich 1953, 99)

Weinreich sieht hier Sprache als eine hoch geschätzte Entität, die verteidigt werden muss. Darüber hinaus bezeichnet er Sprachloyalität, Purismus und Standardisierung als Abwehrmechanismen, die eine systematische Untersuchung erfordern, selbst wenn Vertreter der deskriptiven strukturalistischen Linguistik dies für irrelevant halten (Vgl. op. cit., 99).

Die Wurzeln des Gefühls der Sprachloyalität, die er in rudimentärer Form als natürlich betrachtet, erklärt er so:

One would suspect that a rudiment of this feeling is natural in every user of language, because the **inescapable emotional involvement** with one's mother-tongue as one learned it in childhood (§ 3.35) makes any deviation seem repugnant. (Ibidem (meine Hervorhebung))

Bei der Sprachloyalität ist also die affektive Bindung an die Erst- bzw. Muttersprache von überragender Bedeutung. Damit ist auch der Konnex zwischen (Erst-)Spracherwerb und Sozialisation angesprochen. Bechert und Wildgen stellen auch einen Zusammenhang zwischen Sprachloyalität und Identität her:

Das Festhalten an einer Sprache/Varietät wird oft aus einem Motiv erklärt, das Sprachloyalität genannt wird; Sprachloyalität ist dann eine angenommene Eigenschaft der Menschen, die an dieser Sprache/Varietät festhalten. Sprache ist ein Mittel der sprechenden Menschen, ihre *Identität* auszudrücken, z.B. ihre Zugehörigkeit zu einem Volk oder allgemeiner gesagt zu einer ethnischen Gruppe (Ethnizität). (Bechert/Wildgen 1991, 4)

Zwischen dieser Definition aus der Sprachkontaktforschung und der Definition, die hier gültig sein soll, sollen die folgenden psychologischen (eigentlich gestalttherapeutischen) Reflexionen über die Loyalität, die ein Schriftsteller gegenüber seiner Sprache entwickelt, eine Brücke schlagen.

Denken wir z.B. an die Loyalität gegen die Sprache. Jede Sprache erfüllt angemessen die elementaren sozialen Bedürfnisse, wenn man sie unter irgend günstigen Umständen erlernt hat. Wenn es eine große Sprache ist wie das Englische, so wird die eigene Persönlichkeit tief geprägt von ihrem Geiste und ihrer Literatur; ein Schriftsteller spürt diese Loyalität in seinem Vergnügen, englische Sätze zu schreiben. (Perls/Hefferline/Goodman, 1985, 215)

Sprachloyalität soll hier nicht als einfaches Festhalten an einer Sprache verstanden werden, sondern in seiner Definition soll der dynamische Aspekt hervorgehoben werden. Im Vordergrund soll also das Gefühl der Verbundenheit mit der Sprache sowie die Bereitschaft¹¹ stehen, sie auch zu gebrauchen und erst in zweiter Linie die Zugehörigkeit zu seiner Sprachgemeinschaft.

2.2.4 Einstellung

Der Begriff ‘attitude’, der wohl am besten mit Einstellung übersetzt wird, ist ein grundlegendes Konzept der Sozialpsychologie. Eine kurze Definition dafür lautet „readiness to behaviour“ (Deprez/Persoons 1987, 125) also – wörtlich übersetzt – Bereitschaft zu Verhalten. Das Objekt, auf das sich die Einstellung bezieht, kann eine Person, eine Gruppe, eine Situation aber auch eine Sprache oder eine sprachliche Varietät sein.

Das Konstrukt (vgl. Baker 1992) ‘attitude’, Einstellung, wird oft als Zusammensetzung aus einer kognitiven (Wissen über das Objekt der Einstellung), einer evaluativen (mit emotionalen Werten verbundenes Wissen) und einer konativen Komponente (aus den beiden anderen Komponenten werden konkretere Verhaltensabsichten) betrachtet.

Einstellungen entwickeln sich zuerst im Laufe des primären Sozialisationsprozesses, also im Laufe der Kindheit und überwiegend innerhalb der Familie, wo die grundlegenden Muster angelegt werden. Sie können bestimmte Funktionen übernehmen, wobei die vier wichtigsten Funktionen die folgenden sind:

The following basic functions are distinguished: (1) an instrumental-utilitarian function, (2) a cognitive orientation function, (3) a value-expressive function, and (4) an ego-defensive function. (Deprez/Persoons 1987, 129)

¹¹ Somit erfolgt eine erste Annäherung an den Begriff ‘attitude’ (Einstellung), siehe unter 2.2.4.

Die 'Wert-Ausdrucksfunktion' oder affektiv-evaluative Funktion ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, da hier ein enger Zusammenhang zwischen Werturteilen und (sozialer) Identität besteht, wie im Folgenden gezeigt wird:

The individual is only able to develop a positive social identity when he realizes that he is part of a social group and when he attaches a **positive value** to this membership. Identity and attitude are thus tied together very closely. (Ibidem (meine Hervorhebung)).

Menschen können folglich nur dann eine positive soziale Identität entwickeln, wenn sie sich als Angehörige einer sozialen Gruppe betrachten und diese Zugehörigkeit positiv bewerten. Da die Sprache oft auch ein konstitutives Merkmal von Gruppen ist, wird sie wohl auch eine positive Bewertung erhalten.

2.2.5 Identität

Der Begriff Identität ist durch seine (zu) häufige Verwendung ziemlich unscharf geworden.¹² Eine ausführlichere Begriffsbestimmung, die dem Begriff etwas schärfere Konturen verleiht, erscheint daher besonders relevant. Allerdings werden die Diskussionen des Identitätsbegriffes in der Philosophie hier nicht referiert.¹³ Zu Beginn sei auf die eminente Bedeutung des Gedächtnisses¹⁴ für die Entwicklung der Identität hingewiesen, denn nur ein funktionierendes Gedächtnis ermöglicht uns die Wahrnehmung von Kontinuität und Diskontinuität in unserem Erleben und Verhalten. Durch die gespeicherten Inhalte wird es gleichsam zum Garanten der Identität. Von ebenso fundamentaler Bedeutung für die Identität eines Menschen ist die Sprache.

¹² Iso Camartin nennt Identität sogar eine „Allerweltsvokabel“, dennoch arbeitet er mit diesem Begriff (vgl. Camartin, 1992, 59).

¹³ Eine ausführliche Behandlung dieses Themas und seiner Beziehungen zu einem sozialpsychologischen Identitätsbegriff findet sich bei Dieter Henrich, 1979, 133-186.

¹⁴ Vgl. Petzold 1993, 700.

Prinzipiell lassen sich zwei wesentliche und differenzierte Ansätze unterscheiden: sozialpsychologisch (George Herbert Mead) und psychoanalytisch (Erik H. Erikson). Mead versteht sich als Sozialbehaviorist, während Erikson an der Weiterentwicklung von psychoanalytischen Theorien und Methoden arbeitet. Gleich vorweg sei festgestellt, dass keine der beiden Zugangsweisen für sich allein einen ausreichenden Rahmen liefert. Der Vorteil des sozialpsychologischen Ansatzes ist, dass er sich explizit auf Sprache bezieht und auf der Annahme beruht, dass die Identität nicht gesichert ist, sondern ständig neu mit den Interaktionspartnern ausverhandelt werden muss.

In der sozialpsychologischen Problemsicht ist die Identität einer Person nicht durch Substanz, Bewusstsein oder Existenz garantiert, sondern Identität ist eine **ungesicherte Qualität des Teilnehmers an sozialen Handlungsprozessen**, die erworben und mit anderen ausgehandelt wird, die man erstrebt oder die gegenseitig abverlangt wird, die erfolgreich behauptet oder zerstört wird. (Krappmann 1987, 132 (meine Hervorhebung))

Erikson, der Identität als Resultat eines Entwicklungsprozesses betrachtet, gehört nach Krappmann zu denen, die Identität als „relativ stabilen Besitz“ (Ibidem) betrachten. Bei Betrachtung der nachstehenden Definition von Identität erscheint mir Krappmanns Einschätzung als durchaus zutreffend.

Das bewußte [sic] Gefühl, eine persönliche Identität zu besitzen, beruht auf zwei gleichzeitigen Beobachtungen: der unmittelbaren Wahrnehmung der eigenen Gleichheit und Kontinuität in der Zeit, und der damit verbundenen Wahrnehmung, dass auch andere diese Gleichheit und Kontinuität erkennen. Was wir hier Ich-Identität nennen wollen, meint also mehr als die bloße Tatsache des Existierens, vermittelt durch persönliche Identität; es ist die Ich-Qualität dieser Existenz. (Erikson 1993, 18)

Für Erikson scheint Diskontinuität in Zusammenhang mit der 'normalen' Entwicklung von Identität nicht vorzukommen. Die für die Identitätsentwicklung entscheidende Phase findet laut seiner Theorie in der Pubertät (bzw. in der Adoleszenz) statt, wobei das Thema dieser psychosozialen Krise lautet: Identität gegen Identitätsdiffusion. Die Gefahr in diesem Stadium heißt also Identitätsdiffusion.

Die Identitätsbildung kommt nicht aus dem Nichts, sondern steht in engem Zusammenhang mit den früheren Entwicklungsstadien; sie ist gewissermaßen eine integrative Leistung des Jugendlichen.

Die sich herauskristallisierende Ich-Identität verknüpft also die früheren Kindheitsphasen, in denen der Körper und die Elternfiguren führend waren, mit den späteren Stadien, in denen eine Vielfalt sozialer Rollen sich darbietet und im wachsenden Maße aufdrängt. Eine dauernde Ich-Identität kann sich nicht bilden ohne das Vertrauen der ersten oralen Phase; sie kann sich nicht vollenden ohne das Versprechen einer Erfüllung, das von dem dominierenden Bild des Erwachsenseins hinabreicht in die ersten Kindheitstage und auf jeder Stufe dem Kinde einen Zuwachs an Ichstärke bringt. (Op. cit., 109)

Erst wenn der Heranwachsende diese psychosoziale Krise gemeistert hat, findet er seine Ich-Identität. Die Vorteile der Theorien von Erikson bestehen in ihrer entwicklungspsychologischen Orientierung (auf einem psychoanalytischen Hintergrund) und der 'beruhigenden' Annahme, dass Identität ein durchaus stabiles Gefühl sein kann. Die Bedeutung der Sprache für die Entwicklung von Identität wird leider übersehen bzw. ignoriert.

Die Entwicklung eines dynamischen Identitätskonzepts wäre angesichts der oftmals komplexen Biographien von bilingualen Autoren wie Raymond Federman angebracht, denn Identität ist ja nicht statisch, sondern entwickelt sich im Laufe des Lebens weiter. Identität kann also nicht als einmal entstandene Entität - wie stabil oder fluktuierend sie dann auch sein mag - für den Rest des Lebens unabänderlich gültig sein. Sie entsteht durch Identifikation immer

wieder neu. Womit wir uns identifizieren hängt wiederum stark von unseren Einstellungen¹⁵ ab.

Monica Heller stellt in ihrem Artikel einen ganzen Katalog von Fragestellungen für die Untersuchung von Sprache und Identität auf:

The central issue in the study of language and identity has to do with the definition, presentation and interpretation of self in society. These questions concern the roles of language in: a) the individual's process of learning about who he or she is with respect to others; b) the process of learning about consequent appropriate behaviour (including language use); and c) how that behaviour in turn provides the basis of how others interpret the individual's social role and consequent appropriate, or at least plausible, role relations. These questions are related to specific social and psychological problems, notably those of the development of personality, of deviance, of socialization, of second language learning and multilingualism, and of interethnic or intercultural communication (and the related issues of assimilation, pluralism, ethnic stratification and ethnic equality). (Heller 1987, 781)

Die Beziehung zwischen Identität und Sprache spielt nach Heller eine Rolle im Sozialisationsprozess, wo Spracherwerb und Sozialisation weitgehend parallel verlaufen. Weiters ist sie wichtig für die Entwicklung im Zweitspracherwerb und für Mehrsprachigkeit.

Nicht nur im Kontext der Debatten um Postmoderne und Poststrukturalismus zeigt sich wie fragil bzw. unvollständig das Konzept Identität geworden ist, das oft durch ein Adjektiv (bikulturelle Identität (Hamers/Blanc 1989, 126), künstlerische Identität, biographische Identität (Treichel/Bethge 2010, 111f.)) oder ein Nomen (Patchwork-Identität (Keupp et al. 1999) oder auch Schriftstelleridentität (Reif 2005, 170)) ergänzt wird. Diese Ausführungen zeigen die Vielschichtigkeit und Komplexität des Themas Identität und damit auch wie schwierig es ist, mit dem Begriff Identität zu operieren, ohne sich in Widersprüche zu verwickeln.

¹⁵ Für eine genauere Behandlung siehe Kapitel 2.2.4.

2.2.6 Sprachwahl und Sprachwechsel

Sprachwahl¹⁶ wird hier als die kürzere Variante von „Wahl der Literatursprache“ (Kremnitz 2015, 117) verwendet und ist gerade bei Raymond Federman ganz eng mit dem Thema Sprachwechsel verbunden. Da objektive/externe Faktoren keine hinreichende Erklärung bieten, ist wohl von einer „persönlichen Sprachwahl“ (Kremnitz 2015, 218) auszugehen.

Der Frage, ob man denn seine Sprache wählen könne, geht Hana Voisine-Jechova nach und betont, dass Sprache nicht nur zur Kommunikation dient, sondern auch einen wesentlichen Teil der geistigen, emotionalen und intellektuellen Existenz des Menschen ausmacht.

(...) que se passe-t-il quand on écrit dans une langue autre que sa langue maternelle?

On ne doute point des liens étroits qui existent entre la personnalité de l'écrivain, et même entre ses dispositions psychiques momentanées - et sa manière d'expression, son lexique, sa syntaxe, son style. Et on ne doute pas non plus des liens étroits qui existent entre la langue et l'arrière-plan socio-culturel du pays où elle s'est développée. La langue n'est pas seulement un moyen de communication et d'expression, mais elle représente une partie importante de l'existence de l'homme, existence spirituelle, émotive et intellectuelle. (Voisine-Jechova 1995, 5)

Im Zusammenhang mit literarischer Mehrsprachigkeit impliziert die Verwendung von Sprachwahl meistens, dass sich SchriftstellerInnen beim Verfassen eines literarischen Werks für eine der zur Wahl stehenden Sprachen entscheiden. In diesem Fall erfolgt der Sprachwechsel also textübergreifend oder intertextuell. Entsprechend dem Wissen über den gesellschaftlichen, biographischen und literarischen Kontext können dann Thesen über diesen Sprachwechsel und diese Sprachwahl formuliert werden.

¹⁶ Sprachenwahl kommt im *Handbuch Kontaktlinguistik* vor (Lüdi 1996, 240), analog dazu verwendet Kremnitz Sprachenwechsel (Kremnitz 1995, 226), aber auch Sprachwahl (Kremnitz 1995, 227).

Wenn es sich aber, wie bei Raymond Federman, zusätzlich um textinternen oder intratextuellen Sprachwechsel handelt, erhöht sich die Komplexität enorm.

Zunächst gilt es aber den Begriff Sprachwechsel näher zu betrachten. Im *Metzler Lexikon Sprache* finden wir zu diesem Terminus den folgenden Eintrag:

1. (auch Sprachverlust) Übergang einer Sprachgemeinschaft bzw. eines Individuums von einer Spr. A zu einer Spr. B, i.d.R. im Ergebnis von anhaltendem ↗ Sprachkontakt und (transitor.) ↗ Bilingualismus (...)
2. (Auch: Kodewechsel. Engl. code-switching, frz. changement de code) Wechsel zwischen zwei Sprachen oder Dialekten innerhalb einer Äußerung oder eines Dialogs bei ↗ bilingualen Sprechern/Schreibern, meist durch Kontextfaktoren bedingt. (Glück ²2000, 675f.)

In unserem Fall handelt es sich um Kodewechsel oder auch Code-switching (CS). Bei Bußmann (2002, 139) findet sich noch der Hinweis auf die Unterscheidung zwischen satzinternem und satzexternem Codeswitching. Der Wechsel kann die folgenden Funktionen haben: „referential; directive, expressive, phatic, metalinguistic, poetic function“ (Appel und Muysken 1987, 118-120). Hier ist es wichtig, auf den Unterschied zwischen Funktion und Motiv oder Grund hinzuweisen.

Einen weiteren Aspekt führt Goetsch – noch immer in funktionaler Perspektive – mit der „fingierten Mündlichkeit“ ein.

Interessant werden Dialekt und Fremdsprache dagegen immer dann, wenn sie im geschriebenen Text Mündlichkeit suggerieren sollen. Dialekt und Fremdsprache sind in diesem Fall Teil der im literarischen Werk fingierten Mündlichkeit und müssen daher als Schreibstrategie gewürdigt werden, die durch die partielle Nachahmung der gesprochenen Sprache, durch die Absetzung vom sonstigen Schreibstil oder auf andere Weise die Illusion der Mündlichkeit hervorruft. (Goetsch (Hg.) 1987, 8)

Aus einer primär literaturwissenschaftlichen Perspektive untersucht Dorothea Lauterbach, wie Rainer Maria Rilke Französisch in seinem

Roman *Malte Laurids Brigge* verwendet (Lauterbach 2002, 173-187). Obwohl ihr Gebrauch der Termini Sprachwechsel und Sprachmischung verwirrend ist, hat sie eine wichtige Entdeckung gemacht: Französisch hat eine primär ästhetische Funktion, kann aber auch noch die „französische Alltagswelt näher bringen“ (178), die „Fremdkultur vermitteln“ und zur „Steigerung des Signalwertes des Ausrufes“ (179) beitragen.

Ausgehend von Carol Myers-Scottons *Matrix Language Frame Model*¹⁷ (Myers-Scotton 1993; Boumans 1999, 281) entwirft Elke Sturm-Trigonakis für die Untersuchung von Sprachwechsel in literarischen Werken das folgende deskriptive Schema:

- Ein-Wort-Interferenzen, untergliedert nach verschiedenen Kontexten;
- Mehr-Wort-Interferenzen etwa bis zur Satzebene;
- Mehrsatz-Interferenzen bis zu ganzen Absätzen;
- Grammatische Interferenzen, Analogiebildungen und Neologismen in der ML mit EL-Hintergrund;
- Metamultilingualismus als Sprechen über verschiedene Sprachen;
- Transtextualität. (Sturm-Trigonakis 2007, 123)

Darüber hinaus führt sie noch die folgenden Funktionen an: Mimesis, räumliche Stellvertreterfunktion, Entautomatisierung der Sprache, Entkanonisierung durch Transtextualität. Zu den rezeptionsästhetischen Aspekten zählt sie die „Leserorientiertheit multilingualer Texte“ (156-157), wobei der implizite „Modell-Leser“ – eine Art idealer Leser (Rezipient) – durch „eine irgendwie geartete Textstrategie (...) im Idealfall einen Leser hervorbringt, dessen sprachliche und womöglich auch transtextuelle Kompetenzen in etwa mit jenen des Autors identisch sind“ (157). Durch Sprachmischung oder textinternen Sprachwechsel wird „Alterität für den Leser quasi am „eigenen Leib“ während des Leseprozesses erfahrbar, denn er liest

¹⁷ Bei diesem Modell von Code-Switching geht es, kurz gesagt, darum, dass eine Sprache die „Matrix Language“ (ML) bildet, in welche Wörter und Satzteile der zweiten Sprache, „Embedded Language“ (EL), eingebettet werden.

nicht *über* Alteritätserfahrungen, sondern *er liest Alterität* in aller Unmittelbarkeit und ohne vermittelnde Instanz.“ (163)

2.2.7 Selbstübersetzung

Die Selbstübersetzung (auch Eigen- oder Ipsoübersetzung (vgl. Thome 2008, 7) ist ein Phänomen, eine Handlung beziehungsweise das Ergebnis dieser Handlung. Sie kann die Folge von Sprachwahl und Sprachwechsel bei literarischer Mehrsprachigkeit (oder auch Reaktion darauf) sein. Obwohl zweisprachige Schriftsteller häufig Selbstübersetzung praktizieren, wird sie im Übersetzungswissenschaftlichen Diskurs selten, aber auch in der Vergleichenden Literaturwissenschaft oder der Sprachwissenschaft (noch) spärlich thematisiert.

Was ist mit dem Terminus Selbstübersetzung nun gemeint?

Rainier Grutman bietet die folgende sehr knappe Definition:

The terms **auto-translation** and **self-translation** refer to the act of translating one's own writings or the result of such an undertaking. (Grutman 1998a, 17)

Wie schon zu Beginn des Kapitels angemerkt, kann die Selbstübersetzung die Tätigkeit – das Übersetzen der eigenen (literarischen) Texte – oder das Ergebnis dieser Tätigkeit sein.

Self-translation involves an equally important decision, which is why it proves useful to consider, in addition to the actual uses authors make of their languages, the attitudes and feelings they develop towards them. (Grutman 1998a, 18)

Bei Selbstübersetzung sind also nicht nur die Verwendung der Sprachen, sondern auch um die Einstellungen und Gefühle, die die Autoren zu ihnen entwickeln, von Bedeutung. Als Beispiel führt Grutman die bei Samuel Beckett vorherrschende Praxis der Selbstübersetzung an, wo die französischen und englischen Versionen in kurzem Abstand aufeinander folgen:

Clearly, Beckett's cross-linguistic creation, where French and English versions follow each other in an increasing tempo, is not the only way of translating one's own writings. There appears to be a fundamental difference between what could be labelled **simultaneous auto-translations** (that are executed while the first version is still in process) and **delayed auto-translations** (published after completion or even publication of the original manuscript). As a matter of fact, Beckett himself resorted to both modes of self-translation at different stages in his career. (Grutman 1998a, 20)

Grundsätzlich unterscheidet Grutman hier zwischen simultanen (also gleichzeitig mit der ersten Version geschaffenen) Selbstübersetzungen und verzögerten/späteren Selbstübersetzungen, die nach der Fertigstellung oder Veröffentlichung des Originals entstehen.

Michaël Oustinoff wiederum unterscheidet drei Arten von Selbstübersetzung:

1. L'autotraduction naturalisante [„einbürgernde“ / „integrierende“ Selbstübersetzung]: Diese Form der Selbstübersetzung orientiert sich ausschließlich an den Normen der Zielsprache indem sie jegliche Interferenz mit der Ausgangssprache „ausrottet“. (Oustinoff 2001, 29)
2. L'autotraduction décentrée [dezentrierte Selbstübersetzung]: Jede Selbstübersetzung, die sich von den gegebenen Übersetzungsnormen entfernt, wird als dezentriert bezeichnet. (Oustinoff 2001, 32)
3. L'auto-traduction (re)créatrice, [schöpferische Selbstübersetzung]: Diese Form der Selbstübersetzung schafft eigentlich ein neues Werk. (Oustinoff 2001, 33)

Einen ganz anderen Zugang wählt Mary Besemeres in *Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography* (2002), indem sie die Autobiographien zweisprachiger Schriftsteller untersucht. Wie das folgende Zitat zeigt, spielt die aufnehmende Gesellschaft eine wichtige Rolle bei der Selbstübersetzung:

The 'host' society clearly plays a critical role in a language migrant's self-translation, through education in particular enabling or effectively precluding the development of a bicultural self. (Besemeres, 2002, 275)

Das durch die Selbstübersetzung oder Selbst-Übersetzung entstehende bilinguale und bikulturelle Selbst eines Migranten kann von der Gesellschaft in seiner Entwicklung gefördert oder behindert werden.

3 Methodenreflexion¹⁸

Wie aus den vorhergehenden Kapiteln leicht erkennbar ist, handelt es sich bei der literarischen Mehrsprachigkeit um ein ebenso vielschichtiges wie facettenreiches Thema, das natürlich auch nicht mit bloß einer Methode oder innerhalb einer Disziplin untersucht werden kann.

Laut William Mackey gilt für Zweisprachigkeit allgemein, dass sie nicht (allein) innerhalb der Sprachwissenschaft beschrieben werden kann – “Bilingualism cannot be described within the science of linguistics; we must go beyond.” (Mackey 2000, 53). Das trifft natürlich ebenso für die literarische Zwei- bzw. Mehrsprachigkeit zu.

Wie können wir nun über die Sprachwissenschaft hinausgehen? Wenn wir kurz bedenken, welche Informations- oder Wissensbestände zu Raymond Federman und seinem zweisprachigen Schreiben schon vorhanden und welche, darüber hinaus, für Sprachwahl und Sprachwechsel relevant sind, kann das nur im Rahmen eines interdisziplinären Ansatzes gelingen.

Von der Literaturwissenschaft¹⁹ und Komparatistik kommen die Untersuchungen zu den literarischen Werken und ihrer Rezeption; teilweise bringen sie auch Wissen über die Produktion (Entstehung, Genese) und den ProduzentInnen²⁰ (AutorInnen) ein. Da zu Raymond Federman (noch) keine Biographie existiert, muss das entsprechende biographische Wissen vor allem seiner Autobiographie (Federman 1989 und 2003), seinen Aussagen in verschiedenen Interviews und ähnlichen Quellen entnommen werden.

¹⁸ Siehe auch Kapitel „Methodenfragen“ in Arndorfer 1997, 18-22.

¹⁹ Die nationalsprachlich orientierten Philologien haben natürlich – wegen dieser disziplinären Begrenzung – gewisse Schwierigkeiten, wenn sie mit zweisprachigen SchriftstellerInnen konfrontiert sind. Lange Zeit schien das Ignorieren der Zweisprachigkeit ein probates Mittel.

²⁰ Klosty-Beaujour (1989) konzentriert sich vor allem auf die spannenden Karrieren (englisch „trajectories“) von zweisprachigen russischen SchriftstellerInnen. Sie widmet auch ein Kapitel dem „neurolinguistic substrate of bilingual writing“, das aber weitgehend isoliert bleibt und daher als ein Beispiel für fehlgeleitete Interdisziplinarität gelten kann.

In ihrem Beitrag „Autobiographisches Gedächtnis: Mentale Repräsentation der individuellen Biographie“ betonen Strube und Weinert, dass „[i]m Rahmen biographischer Methoden (...) autobiographische Berichte, retrospektiv gerichtete Interviews und psychologische Anamnesen wichtige Datenquellen“ (Strube und Weinert 1987, 151) darstellen. Sie mahnen einerseits zur Vorsicht, da es immer wieder zu Verzerrungen (op.cit. 154) im Gedächtnis kommt, betrachten aber andererseits das autobiographische Gedächtnis als wesentlich für das Erleben personaler Identität (vgl. op.cit. 163f.). Diese Digression zum autobiographischen Gedächtnis bringt nicht nur den Hinweis auf den vorsichtigen Umgang mit autobiographischen Quellen sondern auch auf die Relevanz der Psychologie für die Erforschung der literarischen Mehrsprachigkeit.

Wie schon im Kapitel 2.2.1 erwähnt, wird die individuelle Zwei- oder Mehrsprachigkeit in der Regel der Psycholinguistik zugeordnet. Diese Disziplin, die sich daher für das Thema Sprachwahl und Sprachwechsel bei zweisprachigen SchriftstellerInnen interessieren sollte, erweist sich aber in ihrer - weitgehend an der naturwissenschaftlichen, experimentellen Psychologie ausgerichteten - Methodik und Forschungsprogrammatik als wenig hilfreich.²¹

Welche Art von Psychologie und Psycholinguistik²² kann nun helfen, relevant sein? Ein Blick zurück in das 19. Jahrhundert zeigt, dass neben der heute dominanten Form der experimentellen Psychologie auch eine geisteswissenschaftliche – am Verstehen orientierte – Psychologie existierte. Christiane Schlüter beschreibt diese historische Entwicklung wie folgt:

Als Wissenschaft im Sinne empirischer, das heißt methodisch überprüfbarer Forschung wird die Psychologie jedoch erst seit dem

²¹ Dieser Befund ergibt sich schon aus einem kurzen Blick in die entsprechenden Standardwerke (etwa Hörmann 1977; Garman 1990; Fernández/Smith 2011), die die Ziele, Ausrichtung und Methoden der Psycholinguistik darstellen.

²² Der Psychoanalytiker Didier Anzieu gewährt einen Einblick in die Möglichkeiten und Grenzen einer Annäherung von Psychoanalyse und Psycholinguistik in seinem Artikel „Pour une psycholinguistique psychanalytique: Bref bilan et questions préliminaires“. In: Anzieu/ Gibello/Gori (Hg.), 1-24.

19. Jahrhundert betrieben. Seit der Zeit also, da sich die Naturwissenschaften zu emanzipieren begannen und ihrerseits die Deutungshoheit über Mensch und Welt beanspruchten. Was vorher in die Zuständigkeit von Dichtern und Philosophen gefallen war, wurde nun zum Arbeitsfeld für Biologen, Physiker, Chemiker und Mediziner. Die noch junge Wissenschaft der Psychologie verstand sich selbst überwiegend als naturwissenschaftlicher Forschungszweig der Philosophie. An den Universitäten blieb sie auch lange, trotz ihrer experimentellen Arbeitsweise, ein Teil der philosophischen Fakultäten. Doch bestand daneben eine zweite, **geisteswissenschaftlich orientierte Psychologie** fort. Sie arbeitete mit dem **Verstehen** statt mit dem naturwissenschaftlichen Experiment.

Der doppelte methodische Ansatz prägt die Psychologie bis heute. Er rührt daher, dass ihre eigenständige Entwicklung just in der Epoche begann, in der sich Geistes- und Naturwissenschaften voneinander trennten.

(Schlüter 2014, 9 (meine Hervorhebung))

Für das Verstehen von Sprachwahl und Sprachwechsel eröffnen die Psychoanalyse und die Familientherapie interessante Perspektiven.

Von der Literaturwissenschaft ist aber auf Grund der (vor allem im anglo-amerikanischen Raum) langen Dominanz des New Criticism, der jegliche Betrachtung von Zusammenhängen zwischen Biographien und ihren literarischen Werken ablehnt, kein Interesse an einer Untersuchung der Zweisprachigkeit oder gar der Motive für die Sprachwahl zweisprachiger SchriftstellerInnen zu erwarten. Trotzdem nimmt sich Ann Beer in ihrem Artikel über Samuel Becketts zweisprachiges Schreiben und seinen Roman *Watt* - von literaturwissenschaftlicher Seite kommend – dieser Fragen an:

One of the problems of these approaches tends to be the belief, inherited from New Critical hostility to anything smacking of the so-called 'biographical heresy', that any attempt to explain the novel through knowledge of its author's life is wrong. According to this view, bilingualism cannot be accepted as a consideration, for Beckett's different-language texts meet only in Beckett. Yet those who quite openly admit that the writer's mind is a justifiable object of study in the work (either through an **intuitively psychological** or a **technically psycho-analytical approach**) have found in *Watt*, or in general studies of Beckett's writing, illuminating links between the pressures in his life and the changes in his work between 1940 and 1950. (Beer 1985, 42-43 (meine Hervorhebung))

Da Becketts französische und englische Texte nun einmal in ihm zusammentreffen, schlägt sie also einen „intuitiven psychologischen oder einen psychoanalytischen Ansatz“ vor.

Jacqueline Amati Mehler, Simona Argentieri, Jorge Canestri weisen hier ganz konkret auf die Komplexität des Innenlebens vielsprachiger Menschen hin und warum die Psychoanalyse besser geeignet ist:

Die experimentelle Methode, die sich bei einfachen Messungen als brauchbar erweist, ist unangemessen und wenig brauchbar, wenn es sich um eine Untersuchung komplexer und **vielfältig determinierter Situationen** wie etwa derjenigen handelt, die im **affektiven und kognitiven Innenleben polylingualer und polyglotter Individuen** auftreten. Die Psychoanalyse hingegen, die sich auf die Untersuchung der Tiefenschichten innerhalb eines Individuums richtet, ist diesem Untersuchungsgebiet gegenüber in einer privilegierten Position.

(Amati Mehler, Argentieri, Canestri 2010, 176 (meine Hervorhebung))

Ausgehend von Raymond Federmans Biographie (siehe Kapitel 4.1) erscheint mir diese Interpretation einer Zweit- oder Fremdsprache, die eine ebenso positive wie negative Wirkung haben kann, ganz wichtig für das Verstehen seines zweisprachigen Schreibens und seiner Sprachwahlentscheidungen:

Zuweilen stellt eine neue Sprache einen **Rettungsanker** dar, der einen „**Neuanfang**“ gestattet. In anderen Fällen kann sie aber auch ein Mittel zur Verstümmelung der eigenen Innenwelt sein. (op.cit., 185 (meine Hervorhebung))

Ein weiterer Baustein zum besseren Verstehen seiner Biographie und der Entwicklung seines Werkes ist der Begriff der Delegation:

Das Konzept der Delegation beschreibt einen zentralen Aspekt der generationenübergreifenden Familiendynamik. Um den von Stierlin (1974) eingeführten Begriff anschaulich zu machen, vergegenwärtigen wir uns die ursprüngliche Bedeutung des lateinischen „delegare“: „hinaussenden“ und „mit einem Auftrag betrauen“. Für die Familie bedeutet dies: Es gibt über Generationen gültige Missionen, die zu erfüllen immer wieder neue Familienmitglieder bestimmt werden. Delegation ist so verstanden

kein Ausdruck gestörter Familienbeziehungen, sondern ein allgemeines Phänomen, welches eine wichtige Funktion in der Geschichte jeder Familie erfüllt, indem es die Tradition und Kontinuität über Generationen hinweg gewährleistet. (Wirsching/Stierlin 1994, 115 (meine Hervorhebung))

Dieses Zitat soll auch zeigen, dass es bei der von mir intendierten Verwendung psychoanalytischer oder familientherapeutischer Konzepte nicht um eine Pathographie des Autors geht, sondern um ein grundlegendes Verständnis der (psychischen) Entwicklung und der beachtlichen Resilienz eines jugendlichen Überlebenden der Shoah (siehe Kapitel 4).

Das Verhalten, die literarischen Werke und die (Interview)aussagen eines zweisprachigen Schriftstellers wie Raymond Federman zeigen oder geben zumindest Hinweise auf seine Einstellungen, Emotionen, Sprachloyalität und Identität.

Die Interviews, die ich selbst mit Raymond Federman geführt habe, waren als Leitfadeninterviews geplant. Die Spontaneität meines Interviewpartners hat mich schnell zu einer sehr flexiblen Interviewführung gebracht, weshalb sie am ehesten als eine Mischung aus Konversation und narrativem Interview zu beschreiben sind.

Gabriele Rosenthal stellt hier das narrative Interview als Technik der offenen Interviewführung vor:

(...) Mit dem narrativen Interview stellte Fritz Schütze, ein Mitglied der Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen, ebenfalls Mitte der 1970er Jahre eine dezidierte und ausgefeilte Technik der offenen Interviewführung vor. Das narrative Interview hat sich mittlerweile in Deutschland und auch international – insbesondere in der soziologischen Biographieforschung – als Instrument der interpretativen Sozialforschung etabliert und wird weit über Schützes MitarbeiterInnenkreis hinaus angewandt. Es handelt sich dabei um eine Technik, bei der das „**Prinzip der Offenheit**“ sowohl in der Gesprächsführung als auch bei den Möglichkeiten der Auswertung am konsequentesten umgesetzt wird. (Rosenthal 2014, 140 (meine Hervorhebung))

Wesentlich ist beim Interview, dass ich die relevanten Ereignisse, Themen und Entscheidungen mit den Augen meines Interviewpartners sehen kann.

Die Entscheidung, eine Form des offen geführten Interviews bei einer Untersuchung anzuwenden, ist hier dem Ziel geschuldet, das zu untersuchende Thema **aus der Perspektive der Interviewten** zu erfassen und darüber hinaus verstehen und erklären zu können, weshalb eine bestimmte Perspektive eingenommen wird, wie sich diese im Laufe des Lebens entwickelt hat oder auch wie diese im Interviewkontext erzeugt wird. (Rosenthal ⁴2014, 139f. (meine Hervorhebung))

Die aus der Sprachkontaktforschung stammende sprachbiographische Methode beschäftigt sich mit der

(...)Auswertung biographischer Romane und anderer Schriftzeugnisse dieses Typs (Tagebücher, Biographien eines Zeitgenossen, Nachlässe). Sie erlauben häufig eine historisch weitreichende Rekonstruktion von Lebens- und Denkformen, können aber kaum den Anspruch erheben, repräsentativ zu sein. (Bechert/Wildgen 1991, 46)

Sie trägt zumindest einen Teil des methodischen Rahmens dieser Untersuchung.

Für die Untersuchung von intratextuellem Sprachwechsel/Code-Switching stütze ich mich auf das deskriptive Schema von Sturm-Trigonakis (vgl. Kapitel 2.2.6); die Analyse der Selbstübersetzung von *La Fourrure de ma tante Rachel* als *Aunt Rachel's Fur* wird zumindest partiell auf Gisela Thome (Thome 2008) verweisen.

Gehört ein Phänomen – einfach so – zu einer wissenschaftlichen Disziplin? Georges Devereux, der sich mit der Frage beschäftigt, wie ein Phänomen zu einem Datum einer Wissenschaft wird, sieht dies als einen Akt der Zuordnung:

[9...]*Kein Phänomen, gleichgültig wie begrenzt und spezifisch es ist, gehört a priori zu irgendeiner bestimmten Disziplin. Es wird einer bestimmten Disziplin zugeordnet durch die Art, in der es erklärt wird, und diese Zuordnung transformiert ein Phänomen in ein Datum und vor allem in ein Datum einer bestimmten Disziplin (...) Genauso wie es keine vorinterpretierten Phänomene gibt, so gibt es keine uninterpretierten Daten. 10. Es kann keine*

Wissenschaftstheorie geben, die nicht Interpretation als Verfahren einschließt und nicht zwischen dem Phänomen und dem Datum mit Hilfe dieser Operation unterscheidet. (Devereux 1988, 38-39)

Literarische Mehrsprachigkeit, vor allem die Sprachwahl bei zweisprachigen SchriftstellerInnen, fällt nicht wie selbstverständlich in das Gebiet der Sprachwissenschaft, wenn man etwa an formale/nomothetische Ausprägungen wie den Strukturalismus und die generative Transformationsgrammatik denkt. Wer aber wie Georg Kremnitz die Sprachwissenschaft als eine etwas weiter gesteckte Wissenschaft ansieht und eine Annäherung der Sprachwissenschaft an die Verhaltenswissenschaft(en) fordert(e) (Vgl. Kremnitz 1990, 7) oder sich nunmehr der Soziologie der Kommunikation verschrieben hat, für den kann die Untersuchung der Sprachwahl von AutorInnen nicht nur zulässig sondern auch wesentlich sein.

4 Schreiben zwischen Englisch und Französisch – Sprachwahl und Sprachwechsel

4.1 Biographie und Werkübersicht

4.1.1 Prolog: Kindheit und traumatische Rettung

Raymond Federman wird am 15. Mai 1928 in Paris geboren. Er wächst mit seinen Schwestern Sarah und Jacqueline bei den Eltern im Vorort Montrouge auf.

Sein Vater, Simon, der aus Polen stammt, ist nicht nur ein Spieler, Frauenheld und – weitgehend erfolgloser – surrealistischer Maler, sondern leidet auch an Tuberkulose. Seine Mutter, Marguerite, die meistens aber Margot genannt wurde, kümmerte sich um die Kinder, verdiente aber auch Geld, damit die Familie einigermaßen überleben konnte. Zur Illustration soll die folgende Episode, die später auch in mindestens zwei seiner Romane wieder aufscheint, dienen:

Oui, une fois, c'était mon anniversaire et ma mère m'a acheté un éclair au chocolat quand on était dans une boulangerie, mais elle m'a dit de le manger dans la rue et de ne rien dire à mes sœurs. Elle n'avait pas assez d'argent pour pouvoir acheter trois éclairs. On était très pauvres. On allait à la soupe populaire. (Delvigne 2008, 21)

Der Kontrast zu den reichen Verwandten, die sich natürlich nicht bei der Suppenküche anstellen mussten, könnte nicht größer sein, denn sein Onkel Léon (ein Schneider), seine Tante Marie, und sein Cousin Marco lebten im gleichen Wohnhaus in Montrouge. Seine Cousine Sarah wird erst später eine Rolle spielen. Seine Tante Rachel, die im Titel seines Romans *La Fourrure de ma Tante Rachel* vorkommt, war eine Schwester seiner Mutter, die er zunächst aber nur aus Erzählungen kannte und erst 1946 kennenlernen konnte.

Obwohl Französisch den Alltag bestimmte, war Jiddisch die Sprache der Eltern, aber vor allem die seines Vaters, wenn er Streit mit Léon hatte oder mit seinen Freunden diskutierte. (vgl. Delvigne 2008, 26)

An seine Schwestern hat Raymond kaum Erinnerungen. Zum Thema Bildung ist bekannt, dass er zuerst die Schule „L'École de Garçons“ in der rue de Bagneux und von 1940 bis 1942 „L'École Communale de Montrouge“ besuchte (vgl. McCaffery/Federman /Hartl 1998, 59).

Vor der Beschreibung des zentralen Lebensereignisses in Federmans Biographie soll die nun folgende Digression sein tragisches Schicksal in einen etwas weiteren Kontext stellen.

Die nach der Besetzung Frankreichs 1940 durch die Truppen Nazi-Deutschlands sich stetig verschlechternde Situation der Juden (Verpflichtung zum Tragen des „Judensterns“, zahlreiche Verbote und Schikanen (vgl. McCaffery/Federman /Hartl 1998, 59; Rajsfus 2002, 9f.)) kulminiert in der als *rafle du Vél d'Hiv* (*Vélodrome d'Hiver*) bekannten Razzia am 16. Juli 1942, die zur Deportation und Vernichtung der in Paris und den Vororten lebenden „staatenlosen“ Juden führen sollte.

Am 16. Juli 1942 führten insgesamt 9000 Pariser Polizisten auf Bousquets Befehl im Morgengrauen Razzien durch, um „staatenlose“ Juden festzunehmen. 13000 Personen, darunter 4000 Kinder, nach denen die Deutschen gar nicht verlangt hatten, wurden im Stadion Vélodrome d'Hiver und in einem Durchgangslager bei Drancy am Stadtrand von Paris zusammengetrieben, bevor man sie in die Todeslager Osteuropas deportierte. Weitere derartige Aktionen folgten im nicht besetzten Südfrankreich. Oberg war mit Bousquets Bemühungen hochzufrieden, nur Eichmann gab sich enttäuscht. (Beevor 2014, 489)

Die Rollenverteilung zwischen den Besatzern und den Behörden, vor allem der Polizei, in Vichy-Frankreich lässt sich wie folgt beschreiben:

Allerdings gilt es anzumerken, dass die Deportationen keineswegs allein von der Gestapo beziehungsweise der Sicherheitspolizei und dem SD durchgeführt wurden – zahlreiche französische Kollaborateure halfen tatkräftig mit. Die Judenverfolgung lag in Frankreich nahezu vollständig in den Händen der französischen Verwaltung und Polizei. Die Gestapo übernahm die Rolle des Impulsgebers und Überwachers. (Dams/Stolle 2008, 154)

Initiative und Überwachung lagen also in den Händen der Gestapo, während die aktive Judenverfolgung vor allem durch die französische Polizei erfolgte.

Die große Zäsur in Raymond Federmans Leben ereignete sich am 16. Juli 1942. Als am frühen Morgen, um 5:30, die französische Polizei und die Gestapo auf dem Weg zu ihrer Wohnung waren, versteckte ihn seine Mutter ganz schnell in einem Schrank und machte ihm klar, dass er unbedingt still sein müsse.

On July 16 1942, at 5:30 in the morning, while the French militia and the German gestapo were coming up the stairs to our third-floor apartment in Paris to arrest us, my mother pushed me into a little closet on the landing of the staircase. As I sat there in the dark, still half-asleep, wearing only my underwear, I listened to my mother, my father and my two sisters go down the stairs on their way to extermination. (Federman 1989, 64)

Seine Eltern und beide Schwestern wurden noch 1942 nach Auschwitz deportiert und in den Gaskammern ermordet. Laut Serge Klarsfelds *Le mémorial de la Déportation des Juifs de France* sind sie wie folgt in den Transportlisten verzeichnet:

Convoi No. 14, 3.8.1942: Marguerite Federman
Convoi No. 21, 19.8.1942: Sarah und Jacqueline Federman
Convoi No. 25, 28.8.1942: Szmul (Simon) Federman
(Klarsfeld 1978, ohne Paginierung)

Dieses Lebensereignis bedeutet für Raymond Federman gleichzeitig den traumatischen Verlust seiner gesamten Familie und seine Rettung. Er wird von seiner Mutter im Schrank versteckt, weshalb er als einziger die Shoah überlebt. Später wird er in seinen literarischen Werken immer wieder auf diese „closet experience“ – Schrankerfahrung – und die Frage, warum seine Mutter ihn ausgewählt hat, zurückkommen.

Er saß in seinem Versteck auf einem Stapel Zeitungen und wartete einen ganzen Tag bis spät in die Nacht. Unter alten Kleidungsstücken fand er Zuckerwürfel zum Essen. Als er seinen Darm entleeren musste, breitete er einige Zeitungen auf und verpackte die Exkreme zu einem kleinen Paket, das er dann auf dem Dach

ablegte, bevor er in der Dunkelheit das Haus verließ. Nach seiner abenteuerlichen Flucht in die unbesetzte Zone landete Raymond schließlich auf einem Bauernhof²³ in Südfrankreich in Monflanquin (Département Lot-et-Garonne). Dort wurde er – das zunächst unerfahrene und schwächliche Stadtkind – durch die harte Arbeit im Stall und auf den Feldern zu einem kräftigen Landarbeiter.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kehrte er im Mai 1945 nach Paris zurück. Raymond sucht seine Eltern und seine Schwestern, trifft seine Cousine Sarah wieder, die ebenfalls nach ihrer Familie sucht; gleichzeitig arbeitet er in Fabriken und verdient etwas Geld auf dem Schwarzmarkt, damit er sich eine kleine Wohnung am Montparnasse leisten kann, weil er mit den überlebenden Verwandten, die noch in Montrouge leben, nichts mehr zu tun haben will.

Vermutlich Ende 1945 oder Anfang 1946 erhält er von seinem Onkel David Naimark aus Amerika einen Brief, der an seinen Vater adressiert war. Der Onkel, ein Schwager seines Vaters, erkundigt sich auf Jiddisch, wie es Simon und seiner Familie gehe und Raymond antwortet auf Französisch, dass er der einzige Überlebende ist.

1946 besucht seine Tante Rachel die Familie in Paris und möchte, dass er mit ihr nach Dakar, Senegal geht. (vgl. McCaffery/Federman/Hartl 1998, 62) Dieses Angebot ist zwar interessant, aber die USA erscheinen ihm attraktiver.

Seiner Cousine Sarah, die ursprünglich mit ihm in die USA gehen sollte, wird das Visum verweigert, weil sie an Tuberkulose erkrankt ist. Sie wandert dann nach Israel aus. Am 19. August 1947 verlässt er Le Havre (Delvigne 2008, 39) an Bord eines alten Truppentransporters („Liberty Ship“), der *SS Marine Jumper*.

²³ Es könnten aber auch mehrerer Bauernhöfe gewesen sein.

4.1.2 Emigration und „American Dream“: Zwischen *Amer Eldorado* und *Take It or Leave It*

Am 3. September 1947 kommt Raymond Federman in New York an, wo er von David Naimark, dem schon erwähnten Onkel, abgeholt wird. Nach einer kurzen Besichtigungstour durch New York geht es weiter nach Detroit, wo ihm sein Onkel ein Zimmer organisiert hat. Da er in den Automobilfabriken in Detroit während der Nachtschicht am Fließband arbeiten musste, konnte er den Unterricht an der „Northern High School“ nur am Nachmittag besuchen, wo er zusätzlich zum ungesteuerten Zweitspracherwerb noch Englisch lernte. An dieser Schule kommt er auch mit der Musik – er lernt Saxophon – und schwarzen Jazz-Musikern in Kontakt. Damals war die wichtigste Stilrichtung der Bebop mit seinen freien Improvisationen, die wahrscheinlich auch einen gewissen Einfluss auf seine Art des Schreibens hatten.

1949 macht Raymond seinen High School-Abschluss an der Northern High School und studiert dann ein Semester Musik an der Wayne University in Detroit, wobei er nebenbei in einem kleinen Lebensmittelgeschäft arbeitet.

Nach einem Intermezzo in New York City (Bronx und dann Brooklyn) ging es zum Militär. Da er die amerikanische Staatsbürgerschaft beantragt hatte, wurde er im März 1951 zur US-Army einberufen. Zunächst erhielt er seine Ausbildung als Fallschirmspringer in Fort Benning, Georgia, dann kam er nach Fort Bragg, North Carolina zur 82nd Airborne Division.

1952 kommt er im Korea-Krieg zum Kampfeinsatz nach Inchon, wird aber schon bald nach Japan geschickt, um als Übersetzer bzw. Dolmetscher für die französischsprachigen UNO-Truppen in Tokio zu dienen. Dort lernt er auch seinen Freund George Tashima kennen und macht seine ersten Schreibversuche. 1953 erhält Raymond Federman in Tokio die amerikanische Staatsbürgerschaft.

Laut seiner Autobiographie schreibt er auf der Überfahrt von Japan nach Amerika seine erste Kurzgeschichte mit dem bezeichnenden

Titel „You can't go home again“ (Federman 1989, 75; (McCafferey/Federman /Hartl 1998, 67), die aber bis dato nicht veröffentlicht wurde.

Nach der Rückkehr in die USA und der Entlassung aus der Armee im März 1954 ist er zunächst ebenso planlos wie mittellos. Der Zufall lässt ihn in New York wieder mit George Tashima zusammentreffen, der ihm von seinem Studium und der „G.I.Bill“²⁴ erzählt.

Durch die „G.I.Bill“ konnte er als Veteran des Koreakrieges ab Herbst 1954 an der Columbia University studieren, wobei er sein Hauptfach Vergleichende Literaturwissenschaft mit Creative Writing (Federman 1989, 76) kombinierte.

„The Lost Flower“ (Gerdes 2002, 4-7) ist eine Kurzgeschichte auf Englisch, die Federman 1956 für einen Creative Writing Kurs an der Columbia University geschrieben hat. 1956 entdeckte er Samuel Beckett durch die Broadway-Aufführung von *Waiting for Godot* (Federman 1989, 77). Dann las er alles, was er von Beckett finden konnte.

Im Juni 1957 wurde ihm der B.A. (Bachelor of Arts) verliehen und im September dieses Jahres konnte er unter dem Titel „More or Less“ sein erstes Gedicht in einem College-Magazin veröffentlichen. Er zieht dann auch von New York nach Los Angeles, wo er an der UCLA Französisch unterrichtet und Vergleichende Literaturwissenschaft studiert.

Sein erster (unveröffentlichter) Roman *And I followed my shadow* entstand in den Jahren 1957-58. Im Februar 1958 – das heißt nur elf (!) Jahre nachdem er in den USA angekommen war und der Zweitspracherwerb in Englisch begonnen hatte – erhielt er seinen M.A. (Master of Arts) in Comparative Literature an der UCLA (University of California at Los Angeles).

²⁴ Ursprünglich wurde die „G.I. Bill of Rights“ 1944 als „Servicemen's Readjustment Act“ in Kraft gesetzt, um den im Zweiten Weltkrieg kämpfenden US-Soldaten die Wiedereingliederung ins Berufsleben zu erleichtern. (Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/G._I._Bill (Stand: 06.06.2017))

Danach fährt er nach Paris, arbeitet für kurze Zeit in einem Restaurant, hat Probleme mit seinen Verwandten, reist herum, um schließlich gerade noch rechtzeitig für das Wintersemester nach Los Angeles zurückzukehren und mit seiner Dissertation über Samuel Beckett zu beginnen. (McCafferey/Federman /Hartl 1998, 70)

4.1.3 Literaturwissenschaft und Literatur: Französisch / Englisch und zurück?

Während seines Studiums an der UCLA lernt Raymond Federman im Herbst 1958 Erica Hübscher kennen. Sie stammt ursprünglich aus Wien, musste ebenfalls vor den Nationalsozialisten flüchten, wobei sie im September 1939 auch noch den Untergang der torpedierten *Athenia* in einem Rettungsboot überlebte, schließlich in die USA gelangte und sich dort ein neues Leben aufbaute (Federman 1989,78; Federman Erica 1959, 117). Erica ist nach ihrer Scheidung von Raymonds hartnäckigem Werben beeindruckt und schließlich heiraten sie am 14. September 1960. Sie bringt drei Kinder – Jim, Robin und Steve – mit in die Ehe; ihre gemeinsame Tochter Simone wird am 7. Dezember 1962 geboren.

1963 wird Raymond Federmans Dissertation *Samuel Beckett's Early Novels: From Social Reality to Fictional Absurdity*, übrigens die erste Dissertation über Beckett auf Englisch, an der UCLA angenommen und er erhält dafür seinen Doktor der Philosophie (Ph.D.). In unserem ersten Interview betrachtet er die Fertigstellung seiner Disseration auch als Meilenstein für seine Zweisprachigkeit: "By the time I finish my dissertation I'm truly bilingual." (7.1 Interview mit Raymond Federman I)

Im Sommer des Jahres 1963 trifft Raymond Federman zum ersten Mal Samuel Beckett persönlich. Eine detaillierte und berührende Beschreibung dieses Treffen findet sich in *The Sam Book* (Federman 2006, 77-82).

Von 1959 bis 1964 unterrichtet er Französisch an der State University of California at Santa Barbara. In dieser Zeit übersetzt er auch zwei Gedichtbände ins Englische und zwar *Cartes postales* (1964) von Jacques Temple und von Yvonne Caroutch *Paysages provisoires/Temporary Landscapes* (1965) in einem zweisprachigen Band. Diese literarischen Übersetzungen haben sicherlich seine Sprach- und Übersetzungskompetenz gefördert.

Eine überarbeitete Version seiner Dissertation erscheint dann 1965 als *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*. Dieses Buch ist nicht nur der Grundstein für seine akademische Karriere. Der polnische Literaturwissenschaftler Jerzy Kutnik betrachtet es auch als Raymond Federmans erstes literarisches Manifest (Kutnik 1998, 166-167) – so wie der Essay über Proust als Becketts Manifest gilt). Der 1967 in Paris erschienene zweisprachige Gedichtband *Among the Beasts/Parmi les Monstres* enthält Gedichte auf Englisch und Französisch. Besonders wichtig ist hier das Gedicht „Escape“, das er (vermutlich schon 1957 oder 1958) auf Englisch geschrieben hat:

My life began in a closet
among empty skins and dusty hats
while sucking pieces of stolen sugar

Outside the moon tiptoed across the roof
to denounce the beginning of my excessiveness
backtracked into the fragility of my adventure

Curiosity drove me down the staircase
but I stumbled on the twelfth step and fell
and all the doors opened dumb eyes
to stare impudently at my nakedness

As I ran beneath the indifferent sky
clutching a filthy package of fear in my hands
a yellow star fell from above and struck my breast
and all the eyes turned away in shame
Then they grabbed me and locked me in a box
dragged me a hundred times over the earth
in metaphorical disgrace
while they threw stones at each other
and burned all the stars in a giant furnace

Every day they came to touch me
put their fingers in my mouth
and paint me black and blue

But through a crack in the wall
I saw a tree the shape of a leaf
and one morning a bird flew into my head

I loved that bird so much
that while my blue-eyed master
looked at the sun and was blind
I opened the cage and hid my heart
in a yellow feather
(Federman 1967, 7-8)

Dieser frühe Text, der später immer wieder in Bruchstücken oder als ganzes Gedicht in anderen Werken (etwa in Federman 2001c, 12 und Federman 2002, 139) auftaucht, ist seine erste literarische Annäherung an die Schrank-Erfahrung. Wesentlich ist auch, dass er hier schon den Schrank als symbolische Gebärmutter andeutet und auf den 16. Juli 1942 als seinen „zweiten Geburtstag“ verweist. Die Kurzgeschichte „False Evidence“ (1966) ist eine erste Version der 1973 veröffentlichten Kurzgeschichte „The Toothbrush“, wobei beide keinen textinternen Sprachwechsel aufweisen.

Erst nach längerer Suche nach einem Verlag erscheint 1971 sein erster – mit Typographie und visuellen Elementen spielender – Roman *Double or Nothing: a real fictitious. discourse*. Abgesehen von den genannten Merkmalen, die *Double or Nothing* (1971) zu einem der prägenden Werke postmoderner Literatur machen, enthält der Roman, neben anderen zweisprachigen Passagen, einen Abschnitt, der als „Manifest“ oder „Programm“ für sein zweisprachiges Schreiben gelesen werden kann:

rien n'est impossible a l'homme, in fact a guy could easily write the whole story in French or even in two languages at the same time

simultaneously with parenthesis:

Hier Boris est arrivé à New York. Yesterday Boris arrived in New York. Il pleuvait It was raining. Son oncle l'attendait au bateau avec

une belle voiture His uncle was waiting for him at the boat with a beautiful car. Il avait rencontré une fille bien sur le bateau He had met a nice girl during the trip on the boat. Un fil d'ArianeAn Ariadne thread. Une fille de Milwaukee A girl from Milwaukee. Ils se sont aimés They loved each other. Et ils ont pleuré un petit peu quand ils se sont séparés sous la pluieAnd they wept a little when they said goodbye under the rain mais elle lui a promis de lui écrire régulièrement et en anglais surtout But she promised to write him regularly and in English mostly dès qu'il serait installé à Detroit as soon as he would be settled in Detroit. C'était touchant It was sad. (Federman 1971, 179)

Es bedeutet, dass tatsächlich beide Sprachen gleichzeitig, und, wie hier zu erkennen ist, gleichberechtigt, nebeneinander im Text präsent sind.

Paralell zu seinem literarischen Schaffen entwickelt sich Federmans akademische Laufbahn sehr gut. An der State University of New York at Buffalo ist er von 1964 bis 1968 Professor für Französisch, 1968 wird er dann zum Full Professor ernannt. Durch die Veröffentlichung von *Double or Nothing* wird er als „novelist“ 1973 Professor of English and Comparative Literature in Buffalo. (McCafferey/Federman /Hartl 1998, 72; Kostelanetz 1991, 347)

Trotz dieser beachtlichen beruflichen Erfolge sind die Rezensionen für ihn so enttäuschend, dass er 1973 in der Zeitschrift *Partisan Review* mit seinem Essay „Surfiction: Four Propositions“ versucht, sein Verständnis von Literatur zu präsentieren. Dieser Text dient dann auch als Einleitung zu dem von ihm 1975 herausgegebenen Buch *Surfiction: Fiction now and tomorrow*. Wie definiert Raymond Federman nun diese „Surfiction“?

Zunächst räumt er mit der Etikette „experimentell“ auf, weil er meint, dass sie vor allem LiteraturkritikerInnen und Verlagsangestellte verwenden, wenn sie literarische Werke nicht verstehen. Dann kommt er zu dieser Definition:

And so, for me, the only kind of fiction that still means something today is that kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction; the kind of fiction that challenges the tradition that governs it; that kind of fiction that constantly renews our faith in man's imagination and not in man's distorted vision of reality – that

reveals man's irrationality rather than man's rationality. This I call SURFICTION. However, not because it imitates reality, but because it exposes the fictionality of reality. (Federman 1981b, 7)

Die Möglichkeiten der Literatur hat er ebenso oft ausgelotet wie er die Tradition – vor allem die Tradition des realistischen Romans – herausgefordert hat. Ein gutes Beispiel ist der 1974 erschienene Roman *Amer Eldorado. Récit exagéré à lire à haute voix assis ou debout*, der ähnlich wie *Double or Nothing* noch dominante visuelle und typographische Elemente hat, aber auch Raymond Federmans Erlebnisse in der US-Army und seine Erfahrungen als Immigrant zu einer Art literarischem "Road-Movie" mit textinternem Sprachwechsel verbindet. Im nächsten Jahr erscheint *Me Too* (1975), ein Gedichtband mit konkreter Lyrik, der nur englische Gedichte enthält.

Als *Take It or Leave It – an exaggerated second-hand tale to be read aloud either standing or sitting* veröffentlicht er 1976 die erweiterte, „amerikanisierte“ englische Version von *Amer Eldorado*. – Später wird Federman betonen, dass nur *Double or Nothing* und *Take It or Leave It* Surfiction sind (Amerika 2002, 417).

Vor der Publikation der zweisprachigen Ausgabe von *The Voice in the Closet/La Voix dans le Cabinet de Débaras* im Jahr 1979 hat er die englische Version in einer Zeitschrift veröffentlicht (1978). Diese „novella“ (Hartl 1998, 373), ein extrem verdichtetes Werk, das jegliche herkömmliche Gattungsbegriffe sprengt, sollte zuerst als Kapitel von *The Twofold Vibration* veröffentlicht werden. Da der Verleger nicht damit einverstanden war, kam es zu den schon angeführten alternativen Publikationen.

Der 1982 folgende Roman *The Twofold Vibration* verbindet unter anderem Beckett mit Science Fiction und die Postmoderne mit dem Holocaust (Besuch im KZ Dachau), wobei die Reflexion der Literaturproduktion und der textinterne Sprachwechsel nicht fehlen dürfen.

Durch eine Fulbright Fellowship kommt Raymond Federman 1982 nach Israel, wo er an der Hebrew University in Jerusalem unterrichtet und nach 35 Jahren seine Cousine Sarah wieder sieht. Sein Roman *Smiles on Washington Square: a Love story of Sorts* (1985) erzählt die mögliche Liebesgeschichte von Moinous und Sucette. Da der Protagonist Moinous gebürtiger Franzose ist und noch Schwierigkeiten mit Englisch hat, gibt es natürlich immer wieder französische Wörter, Sätze oder sogar Dialoge auf Französisch.

1989 erscheint Raymond Federmans Autobiographie *A Version of my life – the early years*, wobei nur selten französische Wörter vorkommen.

Bei *To Whom It May Concern* (1990) handelt es sich um eine Art Briefroman (Hartl 1998, 350) auf Englisch, in dem die Möglichkeiten des narrativen Schreibens reflektiert und auch Federmans traumatische Erfahrungen sowie seine Beziehung zu seiner Cousine Sarah thematisiert werden. Hier ist bemerkenswert, dass Französisch nur in Spuren auftritt.

Von den 1993 in *Critifiction: Postmodern Essays* veröffentlichten literaturkritischen bzw. literaturtheoretischen Essays soll nur „A Voice Within a Voice“ (Federman 1993b) hervorgehoben werden, da Raymond Federman hier seine Zweisprachigkeit, sein zweisprachiges Schreiben, aber auch seine Praxis der Selbstübersetzung reflektiert.

Bei Éditions Circé erscheint 1996 *La Fourrure de ma tante Rachel* Roman improvisé en fourire. Seit *Amer Eldorado* ist das sein erster Roman, in dem er Französisch als die dominante Sprache zulässt, wobei auch der textinterne Sprachwechsel stark ausgeprägt ist.²⁵ Thematisch geht es um das Überleben, das Verhalten der Franzosen, aber auch das seiner Verwandten gegenüber den von der Deportation und dem sicheren Tod bedrohten Juden, die Jahre auf dem Bauernhof in Südfrankreich, aber auch um Familiengeschichten.

²⁵ Die Untersuchung des textinternen Sprachwechsels erfolgt in Kapitel 4.4.3.

Die Tatsache, dass zu diesem Roman in Frankreich keine einzige Rezension erschienen ist, hat Federman offensichtlich schwer getroffen, wie er es in unserem ersten Interview zum Ausdruck brachte, als er gerade die folgende Passage aus Patricia Privat-Standleys Essay „Federkid“ rezitierte:

Cette rancoeur envers la France (COM RF: On en parlera un peu plus tard.), ce pays de misère auquel il a tout donné et n'a rien reçu en retour, est donc justifiée. D'autant plus, si l'on considère que malgré tous ses efforts pour y être accepté en tant qu'écrivain, il n'a jamais reçu de sincère reconnaissance de sa part. Ni même lorsqu'en 1996, il lui offrit gratuitement, un chef-d'oeuvre intitulé **La Fourrure de ma tante Rachel**, (COM RF: pas un single compte-rendu, le silence complet) qui fut totalement ignoré par la critique. (Interview mit Raymond Federman I, 153; [meine Unterstreichung])

Abgesehen von den literarischen Qualitäten (keine Handlungsstruktur, Digressionen, textinterner Sprachwechsel) mag wohl das Thema der (Mit)Verantwortung der Franzosen an der Shoah die Rezeptionsbedingungen erschwert haben, wenn man bedenkt, dass der Prozess gegen Maurice Papon, „mit dem erstmals die Kollaboration des Staates und die Verantwortung der Beamtenschaft vor Gericht kamen“, erst 1997/98 stattfinden konnte (Altwegg 2002, 491).

The Twilight of the Bums (Federman/Chambers 2008) war ein lange unveröffentlichtes Manuskript mit „Mikrofiktionen“ über das Wesen von Freundschaft und Literatur sowie Zeichnungen (von George Chambers) aus dem Jahr 1994 (Riedel 1998, 37f.), das Federman gemeinsam mit seinem Freund George Chambers geschrieben hat. Zunächst erscheint es 1997 als deutsche Übersetzung unter dem Titel *Penner-Rap*. Die französische Übersetzung *Le Crépuscule des Clochards* wird 2004 publiziert.

Anlässlich von Raymond Federmans Emeritierung als Professor findet im April 1999 in Buffalo eine Konferenz statt, bei dieser Gelegenheit habe ich auch meine ersten Interviews²⁶ mit ihm geführt.

²⁶ Siehe Anhang 7.1 und 7.2

In diesem Jahr werden auch einige seiner „experimentellen“, minimalistischen Dramen unter dem Titel *the precipice and other catastrophes/ der abgrund und andere katastrophes* (Federman 1999) veröffentlicht.

Bei dem 2001 erschienen Roman *Aunt Rachel's Fur – a novel improvised in sad laughter*, handelt es sich um eine Selbstübersetzung mit textinternem Sprachwechsel, bei der Federman von Patricia Privat-Standley unterstützt wurde.²⁷

In *Loose Shoes. A Life story of sorts* (2001) bündelt Federman einige Gedichte und narrative Texte, die er auf Englisch, Französisch oder als zweisprachige Texte verfasst hat. Er bezeichnet *Loose Shoes* im Untertitel als eine Art Lebensgeschichte, aber – wie er in einer Art Vorwort suggeriert – könnte es auch „a novel of sorts“, also eine Art Roman, sein (Federman 2001c, 6).

Im Zusammenhang mit der Neuauflage von *Amer Eldorado* im Jahr 2001 entsteht bei der notwendigen Durchsicht des Manuskripts *Amer Eldorado 2/001. Récit exagéré à lire à haute voix assis debout ou couché*, das im gleichen Jahr veröffentlicht wird. Die wesentliche und sehr hilfreiche Ergänzung ist das Glossar mit Argot-Ausdrücken.

2002 erscheint *Mon corps en neuf parties*. Der schmale Band, der aus neun Texten über Federmans Körper und den Fotos der entsprechenden Körperteile – hier ist offenbar die sonst so deutliche Distanzierung zwischen dem Menschen/Schriftsteller Raymond Federman und seinen Fiktionen aufgehoben – besteht, ist für den Untersuchungszusammenhang interessant, weil Teil 6 „La domestication de la voix“ die folgende Reflexion über sein zweisprachiges Schreiben enthält:

Bilingue que je suis, on m'a souvent fait remarquer que quand je parle français on dirait de l'anglais, et quand je parle anglais on dirait du français. C'est sans doute à cause de ma façon de rythmer les phrases et les mots. La cadence un peu incohérente de ma voix correspond à celle de ma vie. Je me raconte donc en deux langues,

²⁷ Die genauere Untersuchung erfolgt in Kapitel 4.4.4.

si on peut dire, sans faire de distinction entre les deux, sauf qu'en français j'ai la voix plus grave qu'en anglais. (Federman 2002, 52)

Er „erzählt (über) sich“ also in zwei Sprachen, ohne sie zu unterscheiden. Da kommt aber noch eine wichtige Einschränkung, denn seine Stimme erscheint ihm tiefer oder ernster, wenn er Französisch spricht.

Ebenfalls 2002 wird *Amer Eldorado 2/001: Récit exagéré à lire à haute voix assis debout ou couché* nun – noch einmal – bei Éditions Al Dante in Paris publiziert.

Der zuerst mit dem Arbeitstitel *La Ferme/The Farm* (Interview mit Raymond Federman IV,) bezeichnete Roman wird 2006 als *Return to Manure: A Nostalgic Tale pour mon vieux chien Bigleux* vom Fiction Collective (The University of Alabama Press) veröffentlicht. Die von Éric Giraud stammende französische Übersetzung *Retour au fumier. Récit nostalgique pour mon vieux chien Bigleux* erscheint schon 2005 bei Éditions Al Dante in Paris.

Bei dem 2008 veröffentlichten *Chut: histoire d'une enfance* handelt es sich um einen fast rein französischen narrativen, eventuell sogar autobiographischen Text – wie „histoire d'une enfance“ im Titel andeutet – mit einzelnen Wörtern und kurzen Sätzen auf Jiddisch und Englisch. Auf Seite 193 erscheint dann – in einem Brief an eine italienische Dissertantin, also einem metafikionalen Einschub – plötzlich die Gattungsbezeichnung Roman, wobei Federman das sofort wieder relativiert:

Je dis roman, mais est-ce vraiment un roman que j'écris ? Disons, je raconte des histoires. J'écris de la fiction. Je suis en train de raconter, à ma manière, bien sûr, mon enfance. Les treize années qui ont précédé l'aventure du cabinet de débarras. (Federman 2008, 193)

Am 6. Oktober 2009 stirbt Raymond Federman im Alter von 81 Jahren an Nierenkrebs (Fletcher, 2010: 109). Die Nachrufe auf Raymond Federman erscheinen etwa in der *New York Times*, der

American Book Review, dem *Journal of Beckett Studies*, sowie auf diversen Websites.

2010 erscheint dann posthum sein Roman *Ssh: the story of a childhood – a novel* bei Starcherone Books in Buffalo. Obwohl dieses Buch nur den Hinweis „Transacted from the French“ enthält, dürfte es sich um eine Selbstübersetzung von *Chut: histoire d’une enfance* handeln.

In seiner Einführung zitiert Davis Schneiderman aus der letzten Nachricht von Raymond Federman, die er im Sommer 2009 erhalten hat, die folgende für das Verständnis von Federmans literarischem Werk aufschlussreiche Passage:

Remember one thing as you read this book / I do not write to make the reader comfortable / ... / Federman writes texts that impose a state of loss / that discomforts [perhaps to the point of a certain / boredom], (that) unsettles the reader’s historical, cultural, / psychological assumptions, the consistency of his / tastes, values, memories, (and) brings to a crisis his / relation with language. (Schneiderman 2010, IV [meine Paginierung])

In Raymond Federmans Texten scheint also – vor allem durch Themen wie Verlust und Sprachkritik – sein „Meister“ Samuel Beckett durch.

4.2 Exkurs: Samuel Becketts literarische Zweisprachigkeit

Wie schon im letzten Kapitel deutlich wurde, ist Samuel Becketts zweisprachiges Schreiben für Raymond Federman sehr wichtig. Nun soll mit diesem Exkurs die Basis für ein besseres Verständnis von Sprachwahl und Sprachwechsel bei Federman sowie für den Vergleich dieser zweisprachigen Schriftsteller geschaffen werden.

Samuel Beckett (1906-1989) wächst in einer protestantischen Familie in Dublin (Foxrock) auf. Da seine Eltern May und William Beckett relativ wohlhabend sind, kann er gute Schulen besuchen und bekommt schon früh Französischunterricht (zuerst in der Earlsfort House School, Dublin und dann in der Internatsschule Portora Royal School in Enniskillen, Nordirland).

Nach seinem sehr erfolgreichen Studium der Romanistik (Französisch und Italienisch) am Trinity College in Dublin ist er von 1928 bis 1930 Austauschlektor an der renommierten École Normale Supérieure in Paris, wo er seine Kenntnisse der französischen Sprache und Kultur durch ungesteuerten Zweitspracherwerb, also eine „zweite Sozialisation“, seine intensive Beschäftigung mit Marcel Proust und seinen Übersetzungen noch stark erweitert.

In Paris lernt er dann auch seinen „Meister“ James Joyce kennen, der in seinen Werken (vor allem *Ulysses*, *Finnegans Wake*) gerne Sprachmischung praktiziert.

Auf Grund seiner Übersetzung des Anna Livia Plurabelle-Kapitels von Joyces *Work in Progress* (*Finnegans Wake*) ins Französische, kann Becketts Sprach- und Übersetzungskompetenz nur als exzellent gewertet werden.

In seinem 1929 erschienen Essay *Dante ... Bruno. Vico .. Joyce*, den er auf Joyces Wunsch geschrieben hat, befasst er sich mit der Bedeutung von Dante, Bruno und Vico für Joyces *Work in Progress*, wobei Joyces Werk den Endpunkt einer Entwicklung darstellt.

In der Kurzgeschichte „Yellow“ in Becketts *More Pricks Than Kicks* aus dem Jahr 1934 ruft der Protagonist, Belaqua, erstaunt aus: „Heavenly father, the creature was bilingual.“ (Beckett 1993, 182) Samuel Becketts Kurzgeschichten weisen extensiven textinternen Sprachwechsel auf (vor allem Deutsch, aber auch Italienisch, Französisch, Spanisch und Latein). Mit dieser ersten und zugleich einmaligen Erwähnung von Zweisprachigkeit wird sie gleichsam als ‘Leitmotiv’ in Samuel Becketts literarischem Werk erkennbar (vgl. Beer 1994, 209).

Sein bemerkenswertes Sprachbewusstsein, das vermutlich mit seiner Lektüre von Fritz Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (vgl. Arndorfer 1997, 29f.) zusammenhängt, zeigt Beckett in einem Brief an Axel Kaun, den er 1937 auf Deutsch (!) verfasst hat:

Es wird mir tatsächlich immer schwieriger, ja sinnloser, ein offizielles Englisch zu schreiben. Und immer mehr wie ein Schleier kommt mir meine Sprache vor, den man zerreißen muss, um an die dahinterliegenden Dinge (oder das dahinterliegende Nichts) zu kommen. Grammatik und Stil. Mir scheinen sie ähnlich hinfällig geworden zu sein wie ein Biedermeier Badeanzug oder die Unerschütterlichkeit eines Gentlemans. Eine Larve. Hoffentlich kommt die Zeit, sie ist ja Gott sei Dank in gewissen Kreisen schon da, wo die Sprache da am besten gebraucht wird, wo sie am tüchtigsten missbraucht (sic!) wird. Da wir sie so mit einem Male nicht ausschalten können, wollen wir wenigstens nichts versäumen, was zu ihrem Verruf beitragen mag. Ein Loch nach dem andern in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusickern anfängt - ich kann mir für den heutigen Schriftsteller kein höheres Ziel vorstellen. (Beckett, 1937, 52)

Sein Brief endet mit diesem Satz, der wie ein Programm für sein zukünftiges zweisprachiges Schreiben klingt:

Nur von Zeit zu Zeit habe ich wie jetzt den Trost, mich so gegen eine fremde Sprache unwillkürlich vergehen zu dürfen, wie ich es mit Wissen und Willen gegen meine eigene machen möchte und - Deo juvante - werde. (Op. cit., 54)

In Becketts rastlosen Wander- und Krisenjahren (vgl. Arndorfer 1997, 33-44) vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs tastet er sich Schritt für Schritt an das Schreiben auf Französisch an:

Er nähert sich nun langsam an die französische Sprache als literarisches Ausdrucksmittel an. Er übernimmt zunächst wieder Übersetzungsarbeiten, und zwar beginnt er mit dem Gedicht "Zone" von Appolinaire. Am Beispiel eines so heiklen Textes zeigt sich wiederum, welch ein fabelhafter Übersetzer Beckett sein kann. Gemeinsam mit Alfred Péron arbeitet er an der Übersetzung von *Murphy*. Das ist sein erster Versuch einer Selbstübersetzung. [...] Er findet neue Freunde und langsam scheint er eine französische Identität anzunehmen. (Arndorfer 1997, 44)

Die Entstehung von Becketts Roman *Watt* stellt ein Extrem in seinem literarischen Schaffen dar, denn er schreibt ihn während des Krieges in seinem Versteck in Roussillon-en-Vaucluse auf Englisch, obwohl er kaum Kontakt zu Anglophonen hat. Außerdem unterbricht der Roman Becketts Annäherung ans Französische (vgl. Cronin 1996, 360)

Nach dem Zweiten Weltkrieg schreibt Beckett seine Werke (wie die Erzählung *Premier amour*, die Romane *Molloy*, *Malone meurt*, *L'innommable*, und das Stück *En attendant Godot*) jahrelang nur auf Französisch. Becketts Bemühen nach rein einsprachigen Texten dürfte wohl auch mit seiner Emanzipation von Joyce und seiner extremen Sprachmischung zu tun haben. Die in *Nouvelles et Textes pour rien* (Beckett 1958) enthaltenen *Textes pour rien* sind sein gescheiterter Versuch sich aus der Blockade zu befreien, in die ihn *L'innommable* – der letzte Roman seiner Trilogie (*Molloy*, *Malone meurt*, *L'innommable*) – geführt hatte.

Danach sind Phasen des Pendelns zwischen Englisch und Französisch deutlich erkennbar, wobei er durch seine Selbstübersetzungen für ein sehr komplexes Muster sorgt (vgl. Arndorfer 1997, 7f.; Diagramm „Becketts Arbeitsrhythmus“ seit 1945“ (Birkenhauer 1990, 158-160)).

Ein leicht zu übersehender externer Faktor, der für Becketts Sprachwahl an Bedeutung gewinnt, ist seine Zusammenarbeit mit der BBC, die 1957 mit dem Hörspiel *All That Fall* beginnt und zu einer Eigendynamik führt. Da Beckett von der Produktion und der Regie des irischen Schauspielers Patrick Magee beeindruckt war, schreibt er für ihn dann *Krapp's Last Tape* (1958) (vgl. Simon 1988, 265). Nach der Verleihung des Nobelpreises für Literatur im Jahr 1969 steigt das Interesse an Beckett und seinen literarischen Werken auch in anglophonen Ländern noch an, was wahrscheinlich dazu beigetragen hat, dass er immer wieder Englisch für die Erstfassungen seiner Werke wählt.

Wenn Becketts Selbstübersetzungen untersucht werden, wird leicht darauf vergessen, dass er sich dieser schwierigen Aufgabe nicht immer ganz allein stellen musste, denn, wie schon erwähnt, wurde er bei der Übersetzung von *Murphy* ins Französische von Alfred Péron unterstützt und an der englischen Fassung von *Molloy* arbeitete er gemeinsam mit Patrick Bowles.

Die Frage, warum der gebürtige Ire Samuel Beckett Französisch für seine literarischen Werke wählt, hat wesentlich mehr Interesse geweckt, als sein späteres Pendeln zwischen Englisch und Französisch oder gar seine Selbstübersetzungen. Becketts Aussagen zum Thema Sprachwahl waren in der Regel auch nicht sehr hilfreich. Am Ende seines Aufsatzes „The Writer as Self-Translator“ zeigt uns – dieses Mal der Komparatist Raymond Federman – am Beispiel von Samuel Beckett, was es bedeutet SchriftstellerIn und SelbstübersetzerIn zu sein:

It means a total displacement of language from one culture to another. And yet, at the same time, especially in the case of Beckett, it means never stepping outside language. In other words, Beckett in his bilingual work, allows us to listen to the dialogue which he entertains with himself in two languages, and yet somehow we listen to only half of his dialogue, however *mal vu mal dit* / ill-seen ill-said it may be. (Federman 1987, 16)

Es geht hier also nicht nur um zwei Sprachen, sondern um zwei Kulturen, selbst wenn das Publikum nur die Hälfte versteht.

Raymond Federmans ambivalente Einstellung – diese Mischung aus großer Bewunderung und ebenso großem Neid – zu Beckett zeigt sich in dem folgenden zweisprachigen Gedicht (in *Loose Shoes: a life story of sorts*):

MON TOUR-MENTEUR [MY TOR-MENTOR]

moi ils m'ont mis dans un trou [me they put me in a hole] **lui sur un piédestal** [him on a pedestal] **moi on m'a empêché d'aller à l'école** [me they prevented me from going to school] **lui on l'a envoyé dans les meilleures écoles** [him they sent to the best schools] **moi je fus déplacé** [me I was displaced] **lui on lui a tout de suite donné sa place** [him they gave his place immediately] **moi je suis tombé dans le vide** [me I fell into the void] **lui il s'éleva dans les nuages** [him he rose into the clouds] **moi on m'a fait du mal partout** [me they hurt me everywhere] **lui on lui faisait du bien tout le temps** [him they made him feel good all the time] **moi j'avais peur du noir** [me I was afraid of darkness] **lui il adorait le noir** [him he adored darkness] **moi je parlais deux langues mal** [me I spoke two languages badly] **lui il parlait toutes les langues à merveille** [him he spoke all languages beautifully] **moi j'ai jamais réussi à inventer un seul nouveau mot** [me I never managed to invent a single new word] **lui il inventa des mots et des noms qui resteront gravés dans la mémoire humaine** [him he invented words and names that will remain engraved in human memory] **moi je voulais savoir tout** [me I wanted to know it all] **lui il a réussi à oublier tout ce qu'il savait** [him he succeeded in forgetting everything he knew] **moi je suis resté méconnu** [me I remained unrecognized] **lui il devint riche et célèbre** [him he became riche and famous] **moi on oubliera mon nom très vite** [me my name will be quickly forgotten] **lui son nom restera inscrit dans l'histoire** [him his name will remain inscribed in history] **moi je suis encore ici seul** [me I am still here alone] **lui il a déjà changé de temps** [him he has already changed tense] **moi je continue à me traîner dans la boue verbale** [me I continue to drag myself in verbal mud] **lui il danse avec les anges** [him he dances with angels] (Federman 2001c, 145)

Eine weitere Facette, nämlich seine große Dankbarkeit, bringt Raymond Federman in seinem Essay „Samuel Beckett, the Gift of Words“ (Federman 1990) zum Ausdruck.

4.3 Raymond Federmans Sprachwahl und Sprachwechsel

4.3.1 Entwicklung von Sprachwahl und Sprachwechsel

Bevor wir uns dem Themenkomplex Sprachwahl und Sprachwechsel bei Raymond Federman zuwenden können, geht es zunächst einmal um die wichtigste Voraussetzung für zweisprachiges Schreiben, nämlich den Zweitspracherwerb, der zur ausreichenden Sprachkompetenz in Federmans Zweitsprache Englisch führt. Da er sehr spät erst Englisch gelernt hat, sind die Umstände, die bei ihm den Zweitspracherwerb begleiten, noch wichtiger, wie die folgende Passage aus meinem ersten Interview mit Raymond Federman zeigt:

I should give you a little history. I came to America – I was 19 – without a word of English, literally not a word of English. It's late to learn a language. My first level of learning of that language was in Detroit in a factory. So I was with workers, you know, uneducated people, and they used a very idiomatic language. Then I shifted into the world of black Jazz musicians and this is the next layer. From there I go to the Army and there I learned. (7.1 Interview mit Raymond Federman I)

Er emigriert also im Alter von 19 Jahren in die USA und beginnt dann erst Englisch zu lernen, wobei es sich hier hauptsächlich um ungesteuerten Zweitspracherwerb – in Fabriken, bei schwarzen Jazz-Musikern und in der Armee – handelt. Federman hat auch Englischunterricht an der Northern High School in Detroit. In der nun folgenden Interviewpassage betont er (wieder) die große Bedeutung des ungesteuerten Zweitspracherwerbs:

I was learning English right there in the streets, in the factories, in the Army, so that by the time that I get to the university, at the age of 26, I had already a quarter, a layer of English on which I could build, what you call the more elevated rhetoric, the academic English. (7.4. Interview mit Raymond Federman IV)

Es ist schon bemerkenswert, dass er innerhalb von sieben (!) Jahren eine solche Sprachkompetenz in seiner Zweitsprache Englisch erwirbt, dass er Vergleichende Literaturwissenschaft und Creative

Writing studieren kann. Seine literarischen Übersetzungen, die hauptsächlich ins Englische erfolgten, haben seine Sprachkompetenz noch weiter verbessert.

Als Literaturwissenschaftler – *critic* – hat er ganz genau zwischen Englisch und Französisch differenziert und, entsprechend den Anforderungen, eine kritische Würdigung der französischen Lyrik von Renée Riese Hubert auf Französisch veröffentlicht (Federman 1966) oder sprachübergreifend gearbeitet, um eine Besprechung von Samuel Becketts „Roman“ *Comment C'est* auf Englisch (Federman 1961) zu publizieren.

Der Schwerpunkt der Analyse liegt hier natürlich auf der Sprachwahl und dem textübergreifenden Sprachwechsel. Zu Beginn von Raymond Federmans Karriere zeigt sich gleich ein Paradoxon in seinem literarischen Schaffen: Englisch dominiert. Die Kurzgeschichte „The Lost Flower“, die er um 1956 in einem Creative Writing-Kurs an der Columbia University geschrieben hat, weist keinerlei intratextuellen Sprachwechsel auf. Hier könnte man eventuell noch eine strikte Aufgabenstellung als mögliche Erklärung annehmen.

Bei *And I Followed My Shadow* (dem Manuskript von Federmans erstem unveröffentlichtem Roman) ist die Situation ganz anders. Der Roman entsteht neben den anderen literarischen Texten auch während des Studiums an der Columbia University, aber ohne offensichtlichen Zusammenhang mit studienrelevanten Aufträgen.

Ausgehend von der „Synopsis“ (Federman 1958a, 15-18) und den Exzerpten im „Casebook“ (Federman 1958b, 1958c, 1958d) lässt sich feststellen, dass in diesem frühen („embryonalen“) Werk kein intratextueller Sprachwechsel vorkommt. Durch die ausschließliche Verwendung des Englischen als „Schutzschild“ und durch den Protagonisten Stephan Zudowsky (einen polnischen Jungen) kann Raymond Federman seine traumatischen Erfahrungen niederschreiben. Da er damals gerade Joyce studierte, hat er in

Analogie zu *Ulysses* natürlich nicht die Odyssee, sondern den Herkules-Mythos als Grundlage für *And I Followed My Shadow* gewählt.

And I followed my shadow, which – I don't know how many pages I have written; it's all in pieces – was written between 1955 and 1957. It should not be published because it is not my life-story. I pretended though it is basically, but it has no – what I would call – texture. The language is basically functional to quickly tell the story. And that's why I would not want to see it published, but it might be interesting for scholars to look at it because it's already pure Federman. It's already there, but it leans too much on the story and not on what Roland Barthes would have called the discourse. It quickly wants to tell the story. You know, there are some interesting moments in it. It failed in that sense that – I was studying Joyce and the modernists at that time – so I wanted to base that novel on the myth of Hercules, the labors of Hercules. I didn't develop that far enough. That would have been great: all the labors he goes through and the story of the little boy who escapes. I didn't get through all the twelve labors, I didn't develop them – I don't mean metaphorically or symbolically. So it's really an unfinished book. It's totally unfinished. To publish it would reveal a few things, but I don't think it would be worthwhile. For certain scholars, if someone were to write, like you, a dissertation, it might be interesting. (7.4 Interview mit Raymond Federman IV)

Wenn er wie hier im Interview auf dieses Romanprojekt zurückblickt, kann er darüber ausführlich sprechen, sogar erkennen, dass das Manuskript für einen Forscher (wie mich) interessant sein könnte, aber er möchte keine Veröffentlichung.

In einer psychologischen/familientherapeutischen Perspektive hat Raymond als der einzige Überlebende seiner (engsten) Familie auch einen Auftrag (Delegation) von seiner Mutter bzw. der ganzen Familie bekommen: Sein Überleben bedeutet zunächst das Überleben des Namens Federman. Damit verbunden ist das Erzählen seiner Geschichte, seiner traumatischen Rettung, aber auch ihrer Geschichte (oder zumindest der erinner- und rekonstruierbaren Geschichte).

Biographisches Material ist also reichlich vorhanden, gleichzeitig stellen sich dem sprachlichen und literarischen Ausdruck natürlich Hindernisse entgegen. Federman spricht oft von seinem

Unverständnis gegenüber der Welt und von der Sprachlosigkeit nach seiner traumatischen Rettung, die durch die Emigration in die USA zuerst noch einmal verschärft wurde. Das Lernen bzw. der Zweitspracherwerb des Englischen hat ihm eine Chance geboten, diese Sprachlosigkeit zu überwinden. Seine Zweitsprache Englisch wird zu seinem Schutzschild (vgl. Kapitel 2.2.2) und schafft Distanz zu den traumatischen Erlebnissen, die mit dem Französischen verbunden sind.

Durch sein Studium – die kritische Beschäftigung mit Literatur und Creative Writing – lernt er einige Modelle des literarischen Schreibens und Vorbilder (z.B. Proust, Beckett, Joyce) kennen. Wie wir bei *And I Followed My Shadow* gesehen haben, geht es zunächst einmal um die kreative Imitation, dann kommt noch die kreative Demarkation (vor allem gegenüber Samuel Beckett).

Seine schon erwähnten Kurzgeschichten „False Evidence“/“The Toothbrush“ weisen keinerlei textinternen Sprachwechsel auf. Die Wahl des Englischen könnte mit dem Genre, aber auch mit dem Thema zusammenhängen.

Die Gedichte in *Among the beasts/Parmi les monstres* (1967) sind auf Englisch und Französisch, wobei „Vieille Peau“²⁸ (Federman 1967, 34) zweisprachig ist, auf „Words Out of a Bad Dream“ sofort die französische Fassung „Mauvais Mots D’un Rêve“ (op.cit., 61-62) folgt, aber „Escape“ (op.cit., 7), das die eigentliche Basis für *The Voice in the Closet* darstellt (vgl. 4.1.2), nur auf Englisch enthalten ist, was wohl wegen des Themas verständlich ist.

In *Double or Nothing* erkennt Monika Schmitz-Emans (2004a) einen “doppelte[n] Maccaronismus”. (Schmitz-Emans 2004a, 151.) Ihren Befund begründet sie mit den folgenden Argumenten:

Erstens ist er mehrsprachig, zusammengesetzt aus englischen und französischen Passagen – also ein „doppelter“ Roman. Zweitens fungiert die Nudel hier als Leitmotiv. Er erinnert hierdurch daran, wie der Maccaronismus seinen Namen erhielt, nämlich durch

²⁸ Federman zitiert dieses Gedicht – allerdings mit dem zweisprachigen Titel „Old Skin-Vieille Peau“ – auch am Ende seines Essays « A Voice Within a Voice » (Federman 1993b, 84).

metaphorische Analogisierung der Sprachen-Mischung mit der Zubereitung eines Pasta-Eintopfes aus gemischten Zutaten. Zugleich aber setzt Federman den metaphorischen Namen der Dichtungstradition, an welche er anschließt, ins Konkrete um. Er gestaltet ein Buch-Objekt, das ebenso in seiner visuellen und körperlich-konkreten Dimensionierung gelesen werden muß (sic!) wie in seiner Eigenschaft als Mitteilung einer Geschichte. Diese Geschichte selbst ist auf eine Weise verschachtelt, welche sie zu einem Paradestück mehrfach gestufter Metafiktion macht. (Schmitz-Emans 2004a, 152f.)

Darüber hinaus sieht sie in der fehlenden Handlungsstruktur – einem „Thema mit Variationen“ – einen dritten Grund „für die Wahl der Nudel als Leitmotiv: ‚noodling‘ heißt ein Improvisationsverfahren in der Jazzmusik, welches der Federmanschen Schreibtechnik entspricht: Hier wie dort geht es um die Variation von thematischen Vorgaben.“ (Schmitz-Emans 2004a, 153f.)

Von der Perspektive der Sprachwahl her betrachtet ist noch zu ergänzen, dass das Englische wieder – zumindest partiell – die Funktion des Schutzschildes übernimmt, da gleich zu Beginn des Romans in einem Satz²⁹, der die Rahmenbedingungen von *Double or Nothing* beschreibt und dabei auch eine distanzierte Version von Federmans traumatischen Erfahrungen enthält:

(...) his uncle—a journalist (...) who, at the end of the war, wrote to the father **his cousin by marriage** of the young man whom he considered as a nephew, curious to know if he **the father** and his family had survived the German occupation, and indeed was deeply saddened to learn in a letter from the young man—a long and touching letter written in English, not by the young man, however, who did not know a damn word of English, but by a good friend of his who had studied English in school—that his parents **both his father and mother** and his two sisters **one older and the other younger than he** had been deported **they were Jewish** to a German concentration camp **Auschwitz probably** and never returned, no doubt having been exterminated deliberately **X*X*X*X**³⁰, and that, therefore, the young man who was now an orphan, a displaced person, who, during the war, had managed to

²⁹ Dieser Satz füllt eine ganze Buchseite.

³⁰ Das ist vermutlich das erste Mal, dass Raymond Federman diese typographische Kombination als Symbol für seine vier während der Shoah ermordeten Familienmitglieder verwendet.

escape deportation by working very hard on a farm in Southern France, would be happy and grateful to be given the opportunity to come to America that great country he had heard so much about and yet knew so little about to start a new life, possibly go to school, learn a trade, and become a good, loyal citizen.
(Federman 1992, 0)

Obwohl die zentralen Themen das Schreiben eines Romans und das (oft schwierige) Leben in den USA sind, kommen immer wieder Anspielungen auf die Shoah vor. Der textinterne Sprachwechsel, der in der eben zitierten Passage völlig fehlt, macht die Alterität (vgl. Kapitel 2.2.6) für die LeserInnen direkt erfahrbar, ist gleichzeitig aber auch der Ausdruck von Raymond Federmans knospender bilingualer/bikulturaler Identität.

Seine Romane *Amer Eldorado* (1974) und *Take It or Leave It* (1976) sind nicht nur durch die Themen, sondern vor allem durch ihre – zumindest partiell – gleichzeitige Entstehung verbunden. In einem Interview mit Larry McCaffery beschreibt Raymond Federman diesen zweisprachigen Schaffensprozess sehr ausführlich:

I started writing *Take It or Leave It* on October 1st 1976³¹, (sic!) when I was spending a few months in Paris. I was living alone in a little crummy hotel (Hotel des Deux Continents, it was called – how appropriate), and it was there that I began writing this new novel in English and French simultaneously. I would work on the English one day and the next day I would write the same thing, more or less, in French. So that each day the stuff I had written in one language the preceding day became the material for what I was writing that day. It was a maddening process, but I thought that this way I would finish two novels at the same time – basically the same book, but in two different languages. I even had visions of that book, that twin book being published as one volume. I don't think anyone had ever done that before – written the same book, at the same time in two different languages. And why not? So I would work on the French one day, on the English the next, and the two texts kept growing, but curiously enough not necessarily in the same direction. (McCaffery 1983a, 147)

Auf Anraten eines mit ihm befreundeten französischen Schriftstellers

³¹ Es muss das Jahr 1970 sein (Hartl 1998a, 18).

hat er das englische Manuskript beiseite gelegt und sich auf den französischen Roman konzentriert, der dann schon bald als *Amer Eldorado* veröffentlicht wurde, in dem ein Ich-Erzähler seine Geschichte inklusive Digressionen den Mitgliedern der Tel-Quel-Gruppe erzählt (vgl. McCaffery 1983a, 247).

Die intertextuellen Bezüge zwischen diesen zwei Romanen sowie die erzähltechnischen Änderungen in *Take It or Leave It* erklärt Federman in dieser Passage des Interviews:

In a way *Amer Eldorado* is inscribed (in a free English adaptation, by the author) inside *Take It or Leave It*. You might say that there is a book within a book. The essential difference, however, is structural. And also there is a difference of tone: the French first-person-narrator, as I said, tells his own story to a group of French intellectuals, and he does it with a rather shy, somewhat intimidated voice, whereas the narrator (the second-hand teller, as he is called) of the English novel is much more arrogant, sarcastic, playful too, and he addresses, from his platform, a group of American listeners—probably some typical New York Jewish intellectuals. (McCaffery 1983a, 248)

Wegen der komplexen bilingualen Genese dieser beiden Romane, die durch ihre visuellen Elemente ebenso wie durch den textinternen Sprachwechsel Alterität hautnah erfahrbar machen, lässt sich die Frage der Sprachwahl nicht eindeutig für jeden einzelnen beantworten.³² Als literarische Zwillinge können sie jedoch als kräftiges Lebenszeichen von Raymond Federmans bilingualer/bikulturaler Identität gewertet werden.

Wie schon in Kapitel 4.1.3 festgestellt, wurde die englische Version *The Voice in the Closet* (1978) vor der zweisprachigen Ausgabe *The Voice in the Closet/La Voix dans le Cabinet de Débaras*³³ (1979) veröffentlicht. Für das Thema Sprachwahl ist aber wesentlich wichtiger, dass Raymond Federman auch beim Schreibprozess – beginnend im Herbst 1975 (vgl. Hartl 1998b, 373) – zuerst Englisch verwendete, das hier wieder als Schutzschild fungierte, da er hier trotz aller literarischer Verfremdung und Verdichtung dem verwirrten

³² Das Thema Selbstübersetzung wird in Kapitel 4.3.3 erörtert.

³³ Zur Selbstübersetzung siehe Kapitel 4.3.3.

und verängstigten Jungen, als der er 1942 in diesem Schrank saß, eine Stimme geben wollte. Die französische Fassung wurde im Herbst 1977 während seines Aufenthalts bei der Camargo Foundation (Federman „Resume“³⁴) in Cassis begonnen und 1979 abgeschlossen (vgl. Hartl 1998b, 373).

Der textinterne Sprachwechsel tritt in beiden Fassungen in der Regel punktuell auf:

(...) les soldats déjà dans la cour yarbird se faisant sauter la cervelle sur alto bande boyaux grinçant lover man plume jaune
(...) (Federmann 2002b, 24)

(...) here now again selectricstud makes me speak with its balls all balls foutaise sam says in his closet upstairs (...) (Federman 2002b, 73)

In *The Twofold Vibration* ist der textinterne Sprachwechsel natürlich etwas extensiver, was das Erleben der Alterität noch intensiviert, denn zu Englisch und Französisch kommen noch Deutsch und Italienisch dazu, da die im Roman auftretenden „Protagonisten“ Moinous, Namredef und „the old man“ auch über Reisen nach Deutschland (Hamburg, KZ Dachau) und Italien sprechen. Das schon erwähnte Gedicht „Escape“ zitiert Federman zweimal wörtlich, einmal sogar in voller Länge (Federman 1982, 35 und 53; vgl. auch Effertz 1987, 100f.), was die Darstellung beziehungsweise die Anspielungen auf die Shoah (etwa die bevorstehende Deportation des alten Mannes in die Raumkolonien, der Besuch im Konzentrationslager Dachau) noch stärker mit seiner traumatischen Erfahrung verbindet. Das deutet darauf hin, dass Englisch auch hier die Funktion des Schutzschildes übernimmt.

A Version of my Life (1989) stellt seine einzige Autobiographie im Sinne Lejeunes dar. Da es sich gewissermaßen um eine Auftragsarbeit handelt, kommt der textinterne Sprachwechsel selten vor, die wenigen französischen Ausdrücke sind eher eine symbolische Präsenz.

³⁴ Raymond Federmans Lebenslauf (mit Werkübersicht) findet sich auf seiner Website: <http://www.federman.com/> (Zugriff am 12.06.2017).

Der „Briefroman“ *To Whom It May Concern* (1990) ist ein Sonderfall, weil die aus seinen anderen Werken schon vertraute Sprachmischung fehlt. Seine Zweitsprache Englisch scheint hier die Funktion eines Schutzschildes (vgl. Kapitel 2.2.2) zu übernehmen, damit er sich (wieder) mit den schmerzhaften Erinnerungen und dem Trauma auseinandersetzen kann.

Die minimale Präsenz des Französischen zeigt sich nicht nur durch die Namen Josette und Gugusse, sondern auch durch die folgenden Lehnwörter: *debris* (Federman 1990, 11), *croissants* (op.cit. 20) *éclair*s (op.cit. 27). Der gesamte Roman enthält bloß eine Passage, in der es um eine Geburtstagsfeier und den dazu passenden französischen Köstlichkeiten geht:

During the birthday festivities, a few hours ago (and what a meal! – ah what a splendid cook my wife is, besides everything else – escargots, filet mignon à la sauce béarnaise, champignons, crème caramel for dessert, you know, the real French thing, with a superb bottle of St. Emilion (sic!)), the daughter asks what I'm working on. (Federman 1990, 80 (meine Unterstreichung))

Es ist interessant, dass von den angeführten französischen Wörtern außer „la sauce béarnaise“ alle auch Lehnwörter im Englischen sind.

Loose Shoes A Life Story of Sorts ist eine zweisprachige „Lebensgeschichte“ oder auch „Roman“ (vgl. Kapitel 4.1.3) in dem Sinne, dass neben den mehrheitlich englischen Texten auch französische und englisch-französische Texte wie „The Bilingualist“ (Federman 2001c, 21) oder „Mon Tour-Menteur/My Tor-Mentor“ (op.cit., 145) vorkommen.

In den minimalistischen Dramen von *the precipice and other catastrophes/der abgrund und andere katastrophen* (Federman 1999) kommt kaum Französisch vor. In „The Precipice [a non-directional drama in one moment]“ kommentiert „A Voice“ die Gespräche von Buvard und Papier vor allem auf Englisch, aber auch auf Französisch (Federman 1999, 31; 39; 47), wobei die französischen Kommentare Gefühle wie Ärger oder Verzweiflung ausdrücken. Die Dramen

enthalten keinen überzeugenden Hinweis darauf, warum er sie auf Englisch verfasst hat.

In *Return to Manure* ist Englisch dominant, aber die französischen Sätze bzw. Aussagen werden gut erklärt oder übersetzt, wie in der folgenden Passage zu erkennen ist:

This story is for Bigleux. Without him I would not have survived the lonely years on the farm. Late every afternoon I couldn't wait for the old farmer to tell me, *Bon c'est l'heure d'emmener les vaches dans la prairie*. But then he would shout at me, *Mais fais bien attention, petit con, qu'elles aillent pas bouffer la Luzerne dans le champ d'à côté, sinon t'auras mon pied au cul*.

Always the same song. *T'auras mon pied au cul*. And his foot in my ass I would get at least twenty times a day. That's how the old farmer talked to me. Always insulting me. Making me feel like a piece of shit. Wait till I tell you more about that old pervert.

I knew the cows were not supposed to eat the neighbor's grass, but sometimes I couldn't control them. We had more than thirty cows. So some of them would wander into the neighbor's field, and if the old man saw that, he would come rushing into the meadow, and literally kick me in the ass. (Federman 2006, 16)

Das Thema – Reise zum Bauernhof in Monflanquin (Südfrankreich) – würde zunächst eher für Französisch als dominante Sprache sprechen, aber in der folgenden Aussage von Raymond Federman zeigt sich der ganz konkrete Grund für die Wahl des Englischen – das intendierte Publikum:

The Farm [*Return to Manure*; MA] is definitely addressed to Americans, Americans such as Ace who knows a little French. So I was explaining France and me in the farm during World War 2. If I do a French version of *La Ferme* / *The Farm*, obviously I would have to drop that, I won't have to explain the French to them, so the book would immediately take on another direction. You are quite right that all my novels are addressed to someone specifically. (7.4. Interview mit Raymond Federman IV)

Da seine amerikanischen Freunde wie Ace (George Chambers) kaum Französisch verstehen, ist es wichtig, dass der Roman hauptsächlich auf Englisch geschrieben wurde und eben nur bestimmte Ausdrücke

oder Szenen – mit der entsprechenden englischen Erklärung – auf Französisch vorkommen.

Das französische Pendant *Retour au fumier* [Récit nostalgique pour mon vieux chien Bigleux] ist allerdings keine Selbstübersetzung, sondern wurde von Éric Giraud übersetzt.

Raymond Federman hat seinen letzten „Roman“ *Chut: histoire d’une enfance* (2008) zuerst auf Französisch verfasst. Gegen Ende des Buches gibt er noch einen guten Grund für die Wahl des Französischen preis, wenn er schreibt: „Ce livre est pour ma mère.“ (Federman 2008, 221) Seine „Selbstübersetzung“ *Shhh: The Story of a Childhood* wurde wie schon angeführt posthum 2010 veröffentlicht, damit hat er bei diesem letzten großen Werk die zweisprachige Balance gehalten und uns, dem nicht übermäßig großen Publikum, ein genuin bilinguales literarisches Oeuvre hinterlassen.

4.3.2 Introspektion und selbstreflexives Schreiben

Natürlich reflektiert Raymond Federman sein zweisprachiges Schreiben vor allem in Interviews und Essays, aber auch seine literarischen Werke enthalten interessante Einsichten.

Die Zweisprachigkeit im Sinne von textinternem Sprachwechsel oder auch Sprachmischung integriert er schon als (kurze) zweisprachige Poetik eines zweisprachigen Romans in *Double or Nothing*:

rien n’est impossible a l’homme, in fact a guy could easily write the whole story in French or even in two languages at the same time **simultaneously with parenthesis:**

Hier Boris est arrivé à New York Yesterday **Boris arrived in NewYork**. Il pleuvait **It was raining**. Son oncle l’attendait au bateau avec une belle voiture **His uncle was waiting for him at the boat with a beautiful car**. Il avait rencontré une fille bien sur le bateau **He had met a nice girl during the trip on the boat**. Un fil d’Ariane An Ariade thread. Une fille de

Milwaukee **AgirlfromMilwaukee**. Ils se sont aimés **They loved each other**. Et ils ont pleuré un petit peu quand ils se sont séparés sous la pluie **And they wept a little when they said goodbye under the rain** mais elle lui a promis de lui écrire régulièrement et en anglais surtout **But she promised to write him regularly and in English mostly** dès qu'il serait installé à Detroit **as soon as he would be settled in Detroit**. C'était touchant **It was sad**. (Federman , 179)

Wenn er in Interviews auf seine literarische Zweisprachigkeit angesprochen wird, reagiert er zugleich lässig und routiniert, aber auch reflektiert:

Ah, yes the old business of the bilingual. Yes, I have two languages in me, more or less equal in terms of knowledge. I speak French. I speak English. I speak Frenglish once in a while. When I write there are things that come out in one language, and sometimes in the other, and cannot be said any other way. Even if the main language of the novel is English, there are moments when suddenly the French bursts out of me, because that passage, that moment, those words spoken by the text or a character have to be in French. Especially since the experience that is related in the novel is usually, if not a bilingual, a bicultural experience. The material that goes in to my books comes from myself, and I exist as a bilingual, bicultural, schizophrenic being. And in this sense the bilingual in my books is a form of linguistic schizophrenia. Does it alienate the reader? Well, that's a question I cannot ask myself. If the reader cannot read the French, then I assume he skips over it. If he can read the French, then I suppose that enriches the reading process of that reader. A writer cannot be concerned with a reader in that sense. There is always when you write an "ideal reader". And that "ideal reader" for me is simply bilingual, so he understands everything I write. I cannot stop to write for individual readers. If I do that, I have to bring the level of both the artistic and the intellectual down to the level of that reader. And gradually, gradually I give things away. (Federman 1987, 12f.)

Der textinterne Sprachwechsel ist für ihn ganz natürlich, weil es sich meistens um eine bilinguale oder auch bikulturelle Erfahrung handelt. Der ideale Leser ist ebenfalls zweisprachig. In einem Interview, das ich mit ihm geführt habe, hat er dann seinen idealen Leser konkret beschrieben:

Il y a un petit mec assis sur ton épaule qui te dit : « Fais pas ça. Terrible. » Le lecteur parfait je vais dire la vérité c'est Beckett. Beckett m'a hanté toute ma vie. (7.3 Interview mit Raymond Federman III)

Raymond Federman betrachtet seine Zweisprachigkeit und seine Bilingualität als Bereicherung, als ein Geschenk.

To be bilingual and bicultural is always an enrichment. In my case it was **a gift of history** that at the age of 19 I found myself immersed in the English language and the American culture. As a result, what I cannot say in one language, I can perhaps say in the other. When I translate, or I should rather say **transact** something I have written from one language to the other, the **transaction** is never a faithful rendition, it is more like an addition, a complement to the original, and even an exploration of the original.
(Seed 1991, 181 (meine Hervorhebung))

Wenn wir bei seiner Zweitsprache Englisch an die in Kapitel 4.3.1 schon öfter angesprochene Funktion als Schutzschild denken, bekommt seine Aussage, dass er etwas nicht in einer Sprache, aber dann vielleicht in der anderen sagen kann, eine tiefere Bedeutung: Was er über seine traumatischen Erfahrungen wegen ihrer engen Verbindung mit der französischen Sprache nicht auf Französisch sagen oder schreiben kann, kann er mit Hilfe der englischen Sprache oder auch durch Sprachmischung ausdrücken.

Sobald Federman über Selbstübersetzung spricht, verwendet er statt „translate“ das Verb „transact“, um deutlich zu machen, dass er eben keine reine, äquivalente Übersetzung produziert, sondern durch diesen Prozess seine literarischen Werke ergänzt oder auch erforscht.

Auf meine direkte Frage zu seiner Identität konnte er auf Französisch nur ausweichend antworten, wobei er hier einen echten Einblick in seine frühen Jahre in den USA gewährt, als er mit seiner Verwirrung und Sprachlosigkeit kämpfte und sich zunächst die Worte von den anderen nehmen musste. Seine Entdeckung Becketts bedeutet für ihn nicht nur das Ende der Sprachlosigkeit, sondern auch eine Orientierung für sein zukünftiges literarisches Schaffen.

Ah oui, l'identité, c'est là où je te disais justement qu'il y a - c'est pas seulement en moi, mais en tout être humain - deux êtres sinon plus. Des deux êtres chez moi, on pourrait dire qu'il y a un être parlant et un être silencieux. Et l'être parlant c'est celui qui à un moment a pris la parole - je dis pris la parole dans le sens de l'emprunter aux autres parce qu'il n'avait pas de langue à lui. Je te disais que c'est justement cet époque de ma vie qui date entre 1942 et à peu près 1957 – quinze ans – que je vivais dans une sorte de silence et d'incompréhension du monde où j'étais engagé seulement avec moi-même, et je crois que c'est quand j'ai vu *En attendant Godot* que le langage est sorti de moi. Quand tu rencontres un oeuvre comme ça, que tu comprends pas ça te donne envie de parler. Je n'ai rien compris et ça ne m'intéressait pas de comprendre une oeuvre qui te parle directement. C'est intéressant ça. En 1957 je savais déjà que je voulais écrire, j'avais commencé à écrire, mais je savais pas ce que j'allais écrire, quoi écrire, tu vois, et quand j'ai vu *Godot*, quand je me suis mis à lire Beckett parce que tout de suite je me suis mis à lire les romans, c'est comme ça que je voudrais écrire. Je n'ai pas réussi à écrire comme Beckett, mais c'est comme ça. Et pourquoi? Parce qu'il y a des textes qui sont d'une sorte de simplicité. J'ai eu le même choc quand j'ai lu Rimbaud. Tu lis Rimbaud? C'est comme ça qu'il faut que j'écrive. Tu vois? Il y a des écrivains et il y a d'autres écrivains, tu les lis et c'est pas ton écriture, ça n'a aucune affinité avec toi, ça a affaire non pas avec ce qu'ils disent mais avec le ton, le rythme, la voix.

(7.2 Interview mit Raymond Federman II)

Andererseits kann er nach dieser Frage – Could you briefly reflect on your understanding of linguistic identity? – direkt und ausführlich seine sprachliche Identität reflektieren. Wovon hängt es nun ab, welche Themen der Introspektion und Reflexion zugänglich sind und welche nicht? Liegt es an der Sprache, an der Interviewsituation oder auch an Umständen, die mit dem Thema in keinerlei Zusammenhang stehen?

What is interesting, you know I am not a unique case, you are bilingual, is how people keep those two tongues separate. A lot of French people who moved to America refused to write in English because they didn't want the English to corrupt their language. For me, I said it earlier, I want these two languages to become one language. I have no hesitation to go back. So what one could say is that I have no linguistic identity. You cannot say: "He's an American writer." You cannot say: "He's a French writer." The way I put it – if you remember it was in "A Voice Within a Voice" is: When I write English, it sounds like I'm writing French. When I

write French, it sounds like I'm writing in English. There is something slightly off key in my language. It would be interesting to know, whether a reader who reads my books in English can detect that I am not an American – not by the subject matter, but by the tone, by the language. So it would be interesting to know if my English has a foreign element and if my French has a foreign element. I think the French does because when *La Fourrure* and others were rejected, they said: "It is not kosher. It doesn't sound French." Well, they also said that of Proust. When André Gide rejected the first volume of Proust, he said, "That's not French. It reads like English." (7.4 Interview mit Raymond Federman IV)

Er bewegt sich also ziemlich frei zwischen seinen beiden Sprachen. Es ist umso interessanter, dass er meint, keine sprachliche Identität zu haben, weil er sich hier – im Gegensatz zu seiner eigenen literarischen Praxis – an den engen Kategorien von Nationalsprachen oder Nationalliteraturen („American/French writer“) orientiert. Sein Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, aber auch seine eigenen Erfahrungen als Autor können da natürlich eine Rolle spielen. Das Experiment mit den LeserInnen würde nur bei einigen Kurzgeschichten funktionieren, da der häufige intratextuelle Sprachwechsel seine Zweisprachigkeit sofort verrät.

Die Interpretation, dass sein Spielen mit der Syntax in seinen Werken auch dem Erlernen der Sprache diene, konnte er nicht akzeptieren, aber er hat dafür eine andere wichtige Einsicht präsentiert:

Ce que je disais c'est qu'on me pose souvent la question pourquoi la typographie de *Double or Nothing*, et aussi de *Take It or Leave It*, *Amer Eldorado*. Je pensais – il y a plusieurs d'autres raisons - je te les ai donnés l'autre jour. L'une des raisons était en fait de déconstruire la langue et de la prendre en petits morceaux pour la remettre en place. C'est un peu comme des jeux d'enfants il y a des cubes avec des lettres dessus et le gosse joue et puis tout à coup il a écrit un mot sans s'en rendre compte. En mélangeant les lettres de l'alphabet, il a écrit un mot. Alors, en mélangeant les cubes j'ai inventé un mot, j'ai inventé un livre en mélangeant les langues. (7.2 Interview mit Raymond Federman II)

Indem er textinternen Sprachwechsel betreibt, also die Sprachen mischt, erfindet – schreibt – er seine Bücher. Wie sieht er sich im

Vergleich zu Beckett? Bei Beckett sieht Federman die Notwendigkeit dem Englischen zu entkommen als Grund für die Wahl des Französischen.

No, it is not intentional; **it is a very profound basic need**. Why Beckett chose to write in French, that's his problem (though he did it very beautifully). I have some ideas of why he did it. I suppose because he wanted to escape not only the English language, but escape the stifledness that is contained in an Irish language. In my case, it was because I left France to come to America. I learned another language. And now that I have those two languages, why not use both of them? Are there advantages and disadvantages writing in another language? Yes, always you lose something in one, you gain something in the another (sic!). I often translate some of my own work from one language to the other. And there I realize something is lost in this transaction, there is something that has disappeared. The English language is a great language – rich, fluid, flexible. The French language is a strict language – more rules. It's more difficult to write in French, I suppose. (Federman 1987, 13f. (meine Hervorhebung))

In seiner eigenen Situation erkennt er die Chance der Zweisprachigkeit, weiß auch um die Vor- und Nachteile beziehungsweise Gewinn und Verlust, wenn er in einer Sprache schreibt und sein Werk anschließend selbst übersetzt.

Auch was sein schweres Schicksal betrifft erweist er sich als sehr stark und luzide:

Ich bin kein Opfer des Holocausts, ich betrachte mich niemals als Opfer. Ich bin ein Überlebender dieser bitteren Geschichte. Es stimmt, daß (sic!) die Deutschen in erster Linie für den Tod von sechs Millionen Juden (darunter meine Eltern und meine Schwestern) verantwortlich sind, aber daran waren nicht nur die Deutschen allein beteiligt. (Irmer 1992, 72)

Diese Einstellung, dieses Selbstverständnis als Überlebender hilft wahrscheinlich, seine schier unglaubliche Resilienz besser zu verstehen. Seine Erfahrungen während des Zweiten Weltkriegs haben seine Einstellungen zu Frankreich und den Franzosen maßgeblich geprägt:

Um die Wahrheit zu sagen, als ein Überlebender des Holocausts, als jemand, der die Erfahrung des Holocausts hat und dessen ganze Familie vernichtet wurde, hatte ich wenig Kontakt mit den Deutschen während des Krieges. Die französische Polizei kam, um meine Eltern zu verhaften, und die Gestapo wartete unten auf der Straße. Die Franzosen waren bei der Endlösung genauso eifrig wie die Deutschen, und als Überlebender beobachtete ich, wie sich bestimmte Franzosen aufführten. Natürlich traf ich auch auf viele Franzosen, die den Juden halfen zu fliehen. Ihnen verdanke ich, daß ich heute am Leben bin und daß (sic!) ich schließlich in der Lage war, nach Amerika zu kommen. (Irmer 1992, 73)

Seine traumatischen Erfahrungen, die immer wieder auch (relativ) direkt in seinen literarischen Werken vorkommen, werden oft mit seinem besonderen Humor in die „laughterature“ – seine Art von Literatur eingebunden. Es existieren aber auch Beispiele für das spielerische Reflektieren seiner Zweisprachigkeit wie das folgende zweisprachige Gedicht:

THE BILINGUALIST

To answer the question I'm always asked [voyons
réfléchissons] No I do not feel that there is a space
between the two tongues that talk in me [oui peut-
être un tout petit espace] On the contrary [plus
ou moins si on veut] For me the one and the other
seem to overlap [et même coucher ensemble] To
want to merge [oui se mettre l'une dans l'autre] To
want to come together [jouir ensemble] To want to
embrace one another [tendrement] To want to
mesh one into the other [n'être qu'une] Or if you
prefer [ça m'est égal] They want to spoil and
corrupt each other [autant que possible] I do not
feel as some other bilingualists have affirmed that
one tongue is vertical in me the other horizontal
[pas du tout] If anything my tongues seem to be

standing or lying always in the same direction
[toujours penchées l'une vers l'autre]] Sometimes
vertically [de haut en bas] Other times
horizontally [d'un côté à l'autre] Depending on
their moods or their desires [elles sont très
passionnées vous savez] Though these two
tongues in me occasionally compete with one
another in some vague region of my brain
[normalement dans la partie supérieure de mon
cerveau] More often they play with one another
[des jeux très étranges] Especially when I am not
looking [quand je dors] I believe that my two
tongues love each other [cela ne m'étonnerais pas]
And I have on occasions caught them having
intercourse behind my back [je les ai vues une
fois par hasard] but I cannot tell which is feminine
and which is masculine [personnellement on s'en
fout] Perhaps they are both androgynous [c'est
très possible] (Federman 2001c, 21)

Diese französisch-englische Performance steht auch für Raymond
Federmans bilingual-bikulturelle Identität.

Auch wenn die Emotionalität in meinen Interviews nie direkt
angesprochen wurde, spielte sie doch eine wichtige Rolle. Als
Raymond Federman gerade aus „Ramona“ vorliest, wird er zu Tränen
gerührt. Er versucht, den ihm peinlichen Moment mit einer Ausrede
(Allergie) zu entschärfen:

As my father and I sat together listening to Ramona, papa lost in
his dream, me slowly dozing off under the gentle touch of papa's
hand, he would infuse in me, transfer in me ... ah, shit how shall I
say it! ... (COM RF Shit! What are you doing to me? I'm crying. No,
I'm allergic.)

He would give me my inheritance. His vocation. That's all he gave
me. (7.1 Interview mit Raymond Federman I)

Besonders berührend finde ich bis heute, dass er mir anschließend sein Buch *Critifiction: Postmodern Essays* mit der Widmung „For Martin who saw me crack up before his questions³⁵“ schenkt.

Es ist wahrscheinlich leichter, manche Einsichten nicht in einer Interviewsituation mit einem direkten Kommunikationspartner, sondern schreibend zu erlangen. Das Thema Sprachloyalität oder vielmehr der Verrat also die mangelnde Sprachloyalität kommt erst im Jahre 2005 in seinem Kurzessay „Le traître à la cause“ zur Sprache:

Mon premier roman, *Double or Nothing*, écrit en anglais, était tombé par hasard entre les mains d'un des grands éditeurs de France, qui refusa de publier une traduction de ce livre parce qu'il trouvait qu'un français qui écrit dans une autre langue est un traître à la cause. C'est ce que sa lettre de refus disait à l'auteur, en ajoutant que, je cite, ça coûte cher de faire traduire les livres. (...) Je ne sais pas quelle cause, moi, j'avais trahi. La cause du patrimoine de la France? La cause de la culture française? Ou simplement la cause de la langue française.

Oui c'est certainement ça. Ma langue française est devenue étrangère. Elle était devenue une langue étrangère. Et en France les étrangers ne sont pas toujours bien vus et bienvenus. C'est connu. Je sais. Mon père était un étranger qui parlait sept langues. Même le français. C'est pour ça que moi aussi je parle le français. C'était un don de la France. (Federman 2005, 24)

Das Thema, dass Federman Französisch verraten hätte, dass es, wie er meint, ihm zur Fremdsprache geworden wäre, wird hier noch um die Einsicht erweitert, dass die – erlernte – Fremdsprache (in diesem Falle Englisch) durchaus befreiend wirken kann:

La langue française devient étrangère un peu pour moi et la langue anglaise est étrangère. Je me souviens d'un jour – Michel Foucault était un bon copain, il a passé un an à Buffalo et on est devenu très copain – puis un soir chez nous il y avait une soirée, et puis il parlait pas très bien l'anglais, mais il le connaissait. Il était dans un coin avec des autres personnes. Il parlait en anglais. Il racontait quelque chose au sujet de son père. Il était de Poitiers. Je m'approche et j'écoute et puis il me regarde et dit: «Raymond, qu'est-ce que je fais? Je suis en train de me révéler!» Et il dit: « Mais c'est la langue anglaise qui me fait ça. En français je n'aurais jamais raconté ce que je viens de raconter.» Alors, ce que Beckett

³⁵ Relativ frei übersetzt : Für Martin, der gesehen hat, wie mich seine Fragen zu Tränen gerührt haben.

disait c'est que tu obtiens une certaine distance envers ta langue et tu peux te permettre de dire ça. Alors, le fait qu'il dit que la langue anglaise est devenue étrangère c'est formidable donc je pourrais maintenant la regarder avec une certaine distance. (7.3 Interview mit Raymond Federman III)

Die Distanz zur Sprache ist Federman wichtig. Die von ihm erzählte Anekdote mit Michel Foucault verweist auch auf die Selbstoffenbarung (vgl. Schulz von Thun 2006, 26f. sowie 99-115), die zwar oft mit Angst besetzt ist, durch die Fremdsprache aber offensichtlich erleichtert wird.

Raymond Federmans Motivation zu schreiben, wie er sie hier ausdrückt, ermöglicht ein noch besseres Verständnis seines zweisprachigen Schreibens:

J'écris surtout, je crois, pour mes parents pour eux qu'ils approuvent. » (7.3 Interview mit Raymond Federman III)

Da er vor allem für seine Eltern schreibt, ist es unabdingbar, dass er seine literarischen Werke auch in ihrer gemeinsamen Sprache Französisch verfasst.

4.3.3 Selbstübersetzung: logische Folge von Sprachwahl?

In dem schon erwähnten Essay „A Voice Within a Voice“ (Federman 1993b) präsentiert Raymond Federman gewissermaßen sein Ideal oder auch Programm in puncto Selbstübersetzung, wobei es zunächst um sein ständiges Schwanken zwischen den beiden Sprachen, anschließend um die ständige Versuchung der Selbstübersetzung und die dann damit verbundenen Gefühle wie Angst und Langeweile geht.

(...) the problem of periodicities of alternation (I seem to be constantly vascillating (sic!) between the two languages), and also what you call *the horror of self-translation* (it scares the hell out of me whenever I begin to translate myself, though lately, in spite of the horror, and even the boredom at times of translating my own work, I also find a constant temptation to do so, as if there were a profound need in me to see everything I write exist immediately in the other language). (Federman 1993b, 79)

In dieser Passage ist dieses von ihm angesprochene tiefgehende Bedürfnis, dass alle seine Texte sofort auch in der anderen Sprache vorliegen, ganz wesentlich. Die Selbstübersetzung ist somit eine emotional notwendige, logische Folge von Sprachwahl.

Sobald er einen Roman geschrieben hat, ist er geneigt, ihn in die andere Sprache zu ‚transformieren‘ (nicht ‚übersetzen‘), weil er das Gefühl hat, dass das Buch sonst unvollständig ist

Usually when I finish a novel (as you know I have written seven or eight now, either in English or in French), I am immediately tempted to write (rewrite, adapt, transform, transact, transcreate—I am not sure what term I should use here, but certainly not translate) the original into the other language. Even though finished, the book feels unfinished if it does not exist in the other language. (ibidem)

Das bedeutet aber nicht, dass er seine „Selbstübersetzungsprojekte“ auch immer abschließt.

Bei seinen kurzen literarischen Werken, vor allem Gedichten, aber auch Kurzgeschichten, schreibt er sofort eine Version in der anderen

Sprache. Er meint auch, dass die meisten seiner Gedichte und Kurzgeschichten zweisprachig vorliegen. (vgl. Federman 1993b, 80). Auch wenn viele seiner Gedichte auf Englisch und Französisch existieren und veröffentlicht wurden, lässt sich seine programmatische Behauptung nur schwer verifizieren, da sie in vielen verschiedenen Zeitschriften und Büchern erschienen sind. Bei den Kurzgeschichten stellt sich zunächst die Frage, ob Federman nur herkömmliche Kurzgeschichten meint, oder ob es sich um seine kurzen narrativen Texte handelt. Eine weitere Frage lautet: Meint er nur die veröffentlichten oder alle, auch die nur in seinem Archiv vorhandenen, Werke?

Bei seinem Roman *Amer Eldorado* und dem größeren, 'wilderer' Zwilling *Take It or Leave It* haben wir in Kapitel 4.3.1 schon ihre – zumindest anfangs – gemeinsame Genese betrachtet, wobei sich dieses gleichzeitige Schreiben auf Englisch und Französisch wahrscheinlich der simultanen Selbstübersetzung annähert. Das gilt aber nicht mehr für die spätere getrennte Weiterentwicklung dieser Romane. Wenn wir die beiden Werke vergleichen, können wir *Take It or Leave It* – bei allen schon erwähnten Unterschieden (vor allem beim Umfang und bei der Erzähltechnik) – als eine „auto-traduction (re)créatrice“ [schöpferische Selbstübersetzung] (vgl. Oustinoffs Typen der Selbstübersetzung in Kapitel 2.2.7) von *Amer Eldorado* interpretieren.

Wenn Raymond Federman im Interview mit Alyson Waters meint, dass er *The Voice in the Closet* (1979), mehr oder minder gleichzeitig mit *La voix dans le cabinet de débarras* (1979) (vgl. Waters 2001, 242f.) geschrieben hätte, widerspricht er der Darstellung von Thomas Hartl (Hartl 1998b, 373) oder in seiner Erinnerung verkürzt sich der zeitliche Abstand, der zwischen der englischen und der französischen Fassung liegt. Sollte er Recht behalten, dann wäre sein gleichzeitiges Schreiben eines Textes in zwei Sprachen wohl die größtmögliche Annäherung an die simultane Selbstübersetzung (vgl. Kapitel 2.2.7).

Allerdings betrachtet er die französische Fassung von *The Voice in the Closet* nicht als Selbstübersetzung, sondern als Fortsetzung:

La voix dans le cabinet de débarras ce n'est pas une traduction, c'est **une continuation**. J'ai continué le texte en français. Il est nécessaire qu'il existe en français – même en trois langues – il est nécessaire qu'il existe aussi en allemand. (7.2 Interview mit Raymond Federman II, (meine Hervorhebung))

In der folgenden Passage betont er auch, dass der Text auf Englisch, Französisch und auf Deutsch existieren muss.

(...) on parlait de *La Voix dans le Cabinet de Débarras* et des rapports entre le texte anglais et français. Les seules personnes qui croient que ça s'annule ce sont ceux qui ne connaissent qu'un texte. S'ils pouvaient mettre les deux textes ensemble ils verraient que justement le texte français augmente le texte anglais. Il ne l'annule pas, il le complémente et vice versa. Tu vois? Donc quand Federman refait, se refait, dans une autre langue c'est pour exploiter des métaphores, pour les enrichir, pour explorer ce qui n'a pas encore été sinon dit, ce qui n'a pas encore été fait parce que toute écriture est toujours une écriture qui n'est jamais fini. Et en fait, tu sais, je disais ça au sujet de la belle édition de *La Voix dans le Cabinet de Débarras*, la belle édition allemande en trois langues. Quand ils ont fait l'édition hollandaise, je n'y ai pas pensé, mais au lieu d'enlever la langue allemande ils auraient dû simplement ajouter une autre langue et donc avoir une édition en quatre langues et puis à chaque fois qu'une autre langue arriverait ça s'ajouterait et s'ajouterait et éventuellement ça serait un perfect cube - un cube - contenant toutes les langues qui serait la tour de Babel. (7.2 Interview mit Raymond Federman II,)

Sein gemeinsam mit Patricia Privat-Standley durchgeführtes Projekt der Selbstübersetzung von *La Fourrure de ma Tante Rachel* wird in Kapitel 4.4.4 untersucht.

Das Faktum, dass Raymond Federman für seine Romane *Double or Nothing*, *The Twofold Vibration* und *Return to Manure* keine Selbstübersetzungen vorgelegt hat, kann leicht übersehen werden. Diese Leerstelle ermöglicht aber eine klare Antwort auf die Frage, ob die Sprachwahl zwingend zur Selbstübersetzung führt: Nein, das tut sie nicht!

Erst bei *Chut* – seinem letzten Roman auf Französisch – scheint es dieses von ihm im Essay und in den Interviews angesprochene starke Bedürfnis gegeben zu haben, das Werk selbst zu übersetzen. Obwohl er zu diesem Zeitpunkt schon schwer krank war und es ihn sicherlich viel Kraft gekostet hat, hat er diese letzte Anstrengung auf sich genommen, um seinem englischsprachigen – vor allem amerikanischen – Publikum sein literarisches Vermächtnis zugänglich zu machen. Der Roman *Shhh: The Story of a Childhood* wurde wie schon angeführt posthum 2010 veröffentlicht. Hier hat er diesem Bedürfnis nach Symmetrie, nach Vervollständigung, nach Abschluss durch die Selbstübersetzung nachgeben können.

Die in der Fragestellung von Alyson Waters enthaltene „translation or transaction of the self“ also Selbstübersetzung im Sinne von Mary Besemeres (siehe Kapitel 2.2.7) führt bei Raymond Federman zu einer ausführlichen Reflexion seiner Tätigkeit als Selbstübersetzer und zu einem Bekenntnis seiner bilingual-bikulturellen Identität:

A writer has a sense of who his readers are, or at least imagines the perfect reader for his work. I have a feeling the readers of my French writing are more intellectual than the readers of my English writing, even though the latter are mostly connected to the academic world. And so the tone of voice is important, but also the cultural, intellectual, and even personal references, which must be adapted to the new version in the other language. Or to put it somewhat differently, since I experience my life differently in each language, the two versions will inevitably be different. It is, as you say, a transaction of the self: the double me, the bilingual-bicultural Franco-American Moinous.

Therefore, it is less a question of what I can or cannot say in one language or the other, but rather a question of adapting the text, either by adding new material, other references, or deleting material and references that would not be relevant or understandable in the other language. (Waters 2001, 245)

4.3.4 Fazit: ein Modell für Sprachwahl bei bilingualen Autoren

Die Analyse von Raymond Federmans Sprachwahl (und textübergreifenden Sprachwechsel) sowie der Exkurs zu Samuel Becketts literarischer Zweisprachigkeit bilden die Grundlage für den nun folgenden Vergleich von Sprachwahl, Sprachwechsel und Selbstübersetzung bei diesen Autoren.

Sowohl Samuel Beckett (1906-1989) als auch Raymond Federman (1928-2009) schreiben ihre literarischen Werke auf Englisch und Französisch, wobei Beckett darüber hinaus noch Italienisch, Deutsch, und Spanisch zur Verfügung stehen; Federman versteht etwas Jiddisch und Deutsch.

Der Zweitspracherwerb verläuft bei Beckett zunächst über herkömmlichen Französischunterricht und sein Romanistikstudium am Trinity College in Dublin, wird dann aber während seines Aufenthalts als Austauschlektor in Paris von 1928 bis 1930 durch ungesteuerten Spracherwerb ergänzt. Im Rahmen seiner „zweiten Sozialisation“ in Paris lernt er auch seinen „Meister“ James Joyce kennen, der ihn in die Welt der Literatur und Schriftsteller einführt.

Für Raymond Federman, ein Überlebender der Shoah, beginnt das Lernen der englischen Sprache erst mit 19 Jahren, als er 1947 in den USA ankommt. Er hat auch Englischunterricht in der High School, verdankt seinen großen Wortschatz aber hauptsächlich dem ungesteuerten Zweitspracherwerb (etwa in Fabriken, bei Jazz-Musikern in der US-Army). Durch sein Studium (Vergleichende Literaturwissenschaft und Creative Writing an der Columbia University und der UCLA) lernt er nicht nur sehr viel in und über seine Zweitsprache Englisch und die französische und angloamerikanische Literatur, sondern kann auch verschiedene literarische Formen ausprobieren. Seine literarische Entdeckung ist

sein „Meister“ Samuel Beckett, über den er seine Dissertation schreibt; ab 1963 sind sie auch befreundet.

Zum Thema literarische Vorbilder ist noch anzumerken, dass beide zusätzlich zu ihren „Meistern“ und anderen Literaten auch noch Marcel Proust sehr ausführlich studiert haben. Bei Federman kommt dann noch Louis-Ferdinand Céline für die Verwendung des „Argot“ dazu.

Die Periodizität im Schreiben, also die Phasen des Pendelns zwischen Englisch und Französisch, sind bei Samuel Beckett deutlich erkennbar, wobei seine Praxis der Selbstübersetzung hier ein sehr komplexes Muster (siehe Kapitel 4.2) entstehen lässt. Abgesehen von einigen frühen Werken kommt bei ihm kein textinterner Sprachwechsel vor.

Bei Raymond Federman ist es genau umgekehrt. In seinen literarischen Werken ist durch den extensiven textinternen Sprachwechsel die Zweisprachigkeit direkt erkennbar. Andererseits ist die Pendelbewegung zwischen Englisch und Französisch nicht ganz eindeutig.

Für Beckett und Federman waren ihre Übersetzungen anderer AutorInnen nicht nur förderlich für ihre Sprachkompetenz, sondern auch wichtige Stationen auf dem Weg zur Selbstübersetzung. Beide hatten immer wieder Unterstützung (Beckett etwa von Alfred Péron und Patrick Bowles; Federman von Patricia Privat-Standley) bei dieser für sie ebenso notwendigen wie schwierigen Tätigkeit.

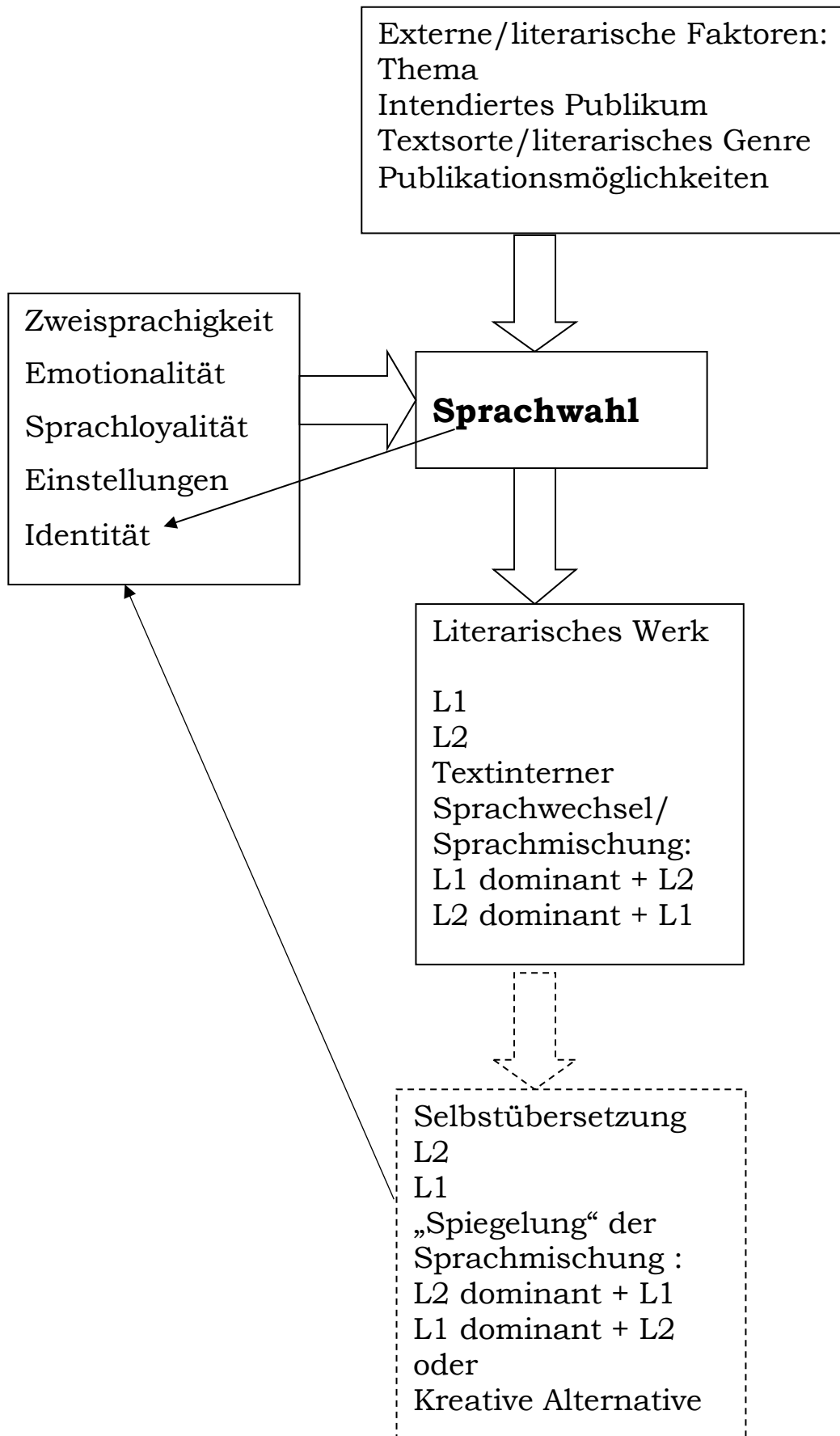
Die Motive der Sprachwahl lassen sich gerade bei zweisprachigen Schriftstellern wie Samuel Beckett und Raymond Federman, die dem Typus der „persönlichen Sprachwahl“ (Kremnitz 2015, 218) entsprechen, nicht einfach beobachten oder in Interviews erfragen. Die Spuren und Indizien bezüglich der Motive der Sprachwahl, die beide Autoren in ihren literarischen Werken, in diversen Texten und Interviews hinterlassen haben, können durch die folgenden Begriffe leichter erklär- oder verstehbar werden: Emotionalität, Sprachloyalität, Einstellung und Identität.

Die Sprachloyalität zeigt sich ganz konkret darin, dass Beckett und auch Federman trotz des literarischen Erfolges in ihrer Zweitsprache immer wieder zu ihrer respektiven Erstsprache zurückkehren. Das sind Entscheidungen und Handlungen, die wieder ganz konkret ihren Niederschlag in literarischen Werken finden.

Die Emotionalität betrifft die Verbindung zwischen (traumatischen) Erfahrungen und der Sprache, in der sie gemacht wurden. Bei der literarischen Bearbeitung von (biographisch) belastenden Themen – wie Raymond Federmans Verlust der gesamten Familie während der Shoah – kann die Zweitsprache als Schutzschild fungieren, was wiederum ein (unbewusstes) Motiv für die Sprachwahl sein kann. (Vgl. Kapitel 2.2.2)

Einstellungen können sich auf Sprachen (Englisch und Französisch), Kulturen, aber natürlich auch auf Personen oder Gruppen (etwa „die Franzosen“ bei Raymond Federman) beziehen. Eng verbunden damit ist auch die Identität. Sowohl Samuel Beckett als auch Raymond Federman zeigen durch ihre Einstellungen und ihre literarischen Werke, dass sie mit der Ideologie der (literarischen oder gar nationalen) Einsprachigkeit nichts zu tun haben (wollen), sondern dass sie ihre jeweils individuelle bilingual-bikulturelle Identität entwickelt haben.

Das folgende Diagramm soll nun mein Modell der Sprachwahl übersichtlich darstellen:



Das im Diagramm dargestellte Modell gilt vor allem für den Typus der „persönlichen Sprachwahl“ (Kremnitz 2015, 218). Die Einflussfaktoren bei der Sprachwahl sind zunächst einmal externe und literarische Faktoren (das Thema, das intendierte Publikum (also: Wer soll das literarische Werk lesen können?), die Textsorte bzw. das literarische Genre und die Publikationsmöglichkeiten (Verlage, Internet (Blog)). Die direkt von den betreffenden SchriftstellerInnen abhängigen Faktoren sind Zweisprachigkeit (vor allem die Sprachkompetenz in den betreffenden Sprachen), Emotionalität, Sprachloyalität, Einstellungen und Identität. Je nach persönlicher und sozialer Situation werden diese Faktoren mehr oder weniger Einfluss auf die Sprachwahl – genauer: die Wahl der im literarischen Werk vorherrschenden Sprache – haben.

Da hier von einem Werk mit textinternem Sprachwechsel ausgegangen wird, entstehen die im Diagramm graphisch dargestellten Möglichkeiten: L1 (Erstsprache) ist dominant, L2 (Zweitsprache) ist in sie eingebettet; L2 ist dominant, L1 ist in sie eingebettet. Bei der (optionalen) Selbstübersetzung kann es dann einfach zu einer Umkehrung bzw. Spiegelung dieser Verhältnisse oder, wie das bei Raymond Federman oft der Fall ist, zu einer kreativen Alternativlösung kommen. Diese kreative Alternative bedeutet nicht, dass die Spiegelung gänzlich aufgegeben wird, sondern dass sich zwischen Original (Version 1) und Selbstübersetzung (Version 2) deutliche Transformationen (Ergänzung, Ersetzung, Verschiebung) ergeben.

Wenn die SchriftstellerInnen in diglossischen Gesellschaften leben bzw. Minderheitensprachen und/oder Sprachen mit anderen Schriftzeichen bzw. Schriftsystemen wählen und mischen (z.B. Deutsch mit Chinesisch), ist wohl ein (noch) komplexeres Modell für Sprachwahl und Sprachwechsel erforderlich.

4.4 Sprachwahl und Sprachwechsel in *La Fourrure de ma Tante Rachel* und *Aunt Rachel's Fur*

4.4.1 *La Fourrure de ma Tante Rachel*: die Geschichte(n)

Es geht um Geschichte im Sinne von Historie, aber vor allem um das Erzählen, nein, nicht bloß einer, sondern vieler Geschichten. Raymond Federman hat hier ein ganzes „System“ aus Digressionen und Leerstellen (vgl. Reif 2005) entworfen, wobei laut Raymond Federman die markanteste Leerstelle sein Überleben, also die Schrank-Erfahrung betrifft, denn die Geschichten und Digressionen beziehen sich auf die Zeit davor oder danach: „après ou avant the closet“ (7.2 Interview mit Raymond Federman II,). Die Konstruktion ist dialogisch: Der Erzähler Rémond Namredef erzählt einem professionellen Zuhörer, aber auch anderen Charakteren – wie Madame (Directrice Littéraire des Éditions de l'Amour Fou) und Féderman – seine Geschichten und Digressionen: das miese Leben in Amerika, sein Roman *Le Temps des Nouilles*, Leben und Überleben auf dem Bauernhof in Südfrankreich, die gemeinen und geizigen Verwandten, Schriftsteller und die Zumutungen des Literaturbetriebs (sexy Verlegerin, dafür häßlicher und anmaßender Lektor) etcetera. Zum angenommenen autobiographischen Charakter des Romans gibt Raymond Federman in einem seiner Interviews interessante Hintergrundinformationen:

(...) tout le monde dit “Federman écrit sa vie” et *La Fourrure* semble être même une autobiographie déguisée. Je nomme des gens par leurs noms, je les situe dans une vraie réalité, mais en fait, bien sûr, il y a des éléments vrais, mais ce qu’il y a c’est, je crois ce qui ne fait pas partie d’une autobiographie normale, c’est que tous les éléments du livre sont déplacés d’autre part. Moi, je suis rentré en France en 1958. Il y a un peu de ça, mais le reste - la ferme c’était avant, ça c’était après, ça n’était même pas encore arrivé, donc il y a une dislocation de l’espace et du temps. Je reconstruis donc un texte où j’emprunte des moments de ma vie et de la vie des autres et j’en fais un montage. (7.2 Interview mit Raymond Federman II)

Obwohl er die Menschen, vor allem die Familienmitglieder und Verwandten, beim Namen nennt, bemerkt er ganz richtig, dass seine „Montage“ der Erlebnisse und die Verschiebungen der Chronologie der Ereignisse in diesem Roman nicht zu einer normalen bzw. traditionellen Autobiographie passen.

4.4.2 Warum wählt er Französisch?

Raymond Federman gibt in seiner Korrespondenz mit seinem Freund George Chambers die folgenden Antworten auf die Frage, warum er *La Fourrure de ma Tante Rachel* auf Französisch schreibt:

1. One suffers from not suffering enough.
2. Because the **French** language always dictates to the writer how to write his or her sentences, therefore the challenge of disobeying the French language was too great not to grab that challenge.
3. Amazing how the French language, that language of my youth, a kind of lost language in me, that is to say the language of my unhappy and confused childhood, as it surfaces from me also brings with it things I had never thought were in me.
4. Finally, the French language allows me to speak of my mother. Yes, this is my mother's book, finally! (Federman 1994b, 394)

Der erste Satz ist wohl ein Federman-Klassiker, der aber nichts zum Verständnis beiträgt. Er möchte gegen die Regeln der französischen Sprache schreiben, aber gleichzeitig bringt ihn das Französische auf unerwartete Dinge und erlaubt ihm, über seine Mutter zu schreiben. Der wichtigste, der zwingende Grund für die Wahl des Französischen liegt für Federman aber im Thema, konkret in der Szene mit dem Taxifahrer Robert (Wechsel von „tu“ zu „vous“), wie er es in der folgenden Passage feststellt:

Usually it's the subject matter or something there that requires it to be written in that language. The reason I wrote *La Fourrure de ma Tante Rachel* en français was because of that one scene with the taxi driver. You remember the taxi driver – I managed to do it in English, but it's not that scene – saying: “On était à l'école ensemble.” That's where the whole French came out. At the end when he says: “Ben, viens quand même – c'est ce ‘quand même’ – dîner”. So that book had to revolve around that whole scene and it

had to be written in French. (7.4 Interview mit Raymond Federman IV)

Bei aufmerksamer Lektüre von *La Fourrure de ma Tante Rachel* ist nicht zu übersehen, dass für Französisch noch ein paar andere Argumente sprechen. Trotz seiner beachtlichen Karriere als Literaturwissenschaftler und Autor oder vielleicht auch gerade deswegen hat Raymond Federman mit Frankreich und den Verwandten, aber auch mit den USA (Erfahrung der Armut und Ausgrenzung) noch einige Rechnungen offen. Die Franzosen würden ihn wohl nicht verstehen, wenn er den Roman auf Englisch schreibt; den Amerikanern sagt er ohnehin oft die Meinung – sie kommen dann später wieder auf Englisch an die Reihe.

4.4.3 Sprachwechsel in *La Fourrure de ma Tante Rachel*

Ausgehend von dem deskriptiven Schema von Sturm-Trigonakis, das schon im Kapitel 2.2.6 vorgestellt wurde, werden nun die Fälle von intratextuellem Sprachwechsel – Englisch eingebettet in Französisch – präsentiert.

Die Ein-Wort-Interferenzen treten in diesem Roman am häufigsten auf.

USA

Da in diesem Fall die beiden englischen Wörter nur durch die französische Konjunktion « et » getrennt werden, kann die Kategorisierung als Ein-Wort-Interferenz natürlich fragwürdig erscheinen: „un grand drapeau américain, tu sais avec les stars³⁶ et stripes » (150).

Kritik an den USA

Die Kritik kommt hier durch die Beschreibung und nicht durch die Interferenz zum Ausdruck: „cette triste chambre étroite avec un plumard qui sort du mur quand tu veux te coucher, on appelle ça un lit Murphy là-bas“ (11).

In diesem Abschnitt geht es um die Schattenseite des amerikanischen Traums, wobei die englischen Wörter neben französischen Synonymen stehen oder durch Paraphrasen erklärt werden:

le grand rêve américain, dis plutôt cauchemar, oui cauchemar de misère, de violence, de loneliness, (...) des soulards, des winos qui couchent sur les trottoirs enveloppés dans des journaux, des bagladies qui poussent leurs petites charrettes d'une poubelle à l'autre (...) des hillbillies qui parlent l'anglais comme s'ils avaient de la bouillie dans la bouche (17)

³⁶ In den Zitaten markiert die Unterstreichung die Interferenz.

Die USA stehen hier für eine Scheinwelt, wo die Produkte immer verbessert werden, was aber dann doch nicht stimmt:

„l'Amérique eh bien c'est le pays de la fausse représentation, de la misrepresentation, je t'explique... »
puisque sur les nouveaux produits, surtout les produits hygiéniques, y a écrit **IMPROVED** en grosses lettres, c'est pas croyable, (18)

Einen ähnlichen Betrug sieht der Erzähler bei den Preisangaben im Supermarkt: „la tromperie du penny“ (19).

Nun kommt noch einmal der amerikanische Traum an die Reihe, wobei es hier konkret um den angeblichen Schmelztiegel der Nationen mit seinen tollen Chancen geht, wobei „melting-pot“ durch den französischen Kommentar gleichzeitig erklärt und in Frage gestellt wird: „(...) on dit que l'Amérique c'est le melting-pot où n'importe qui peut devenir n'importe quoi, quelle blague“ (20).

Die Stadt Detroit ist hier einfach eine entsetzliche Stadt, die selbst von den Bewohnern als „Motown, shitcity“ bezeichnet wird, wobei der erste Spitzname mit der lokalen Autoindustrie zu tun hat und der zweite unspezifisch ist:

ah quelle ville dégueulasse Détroit ...
mais oui c'est vrai je t'ai pas encore dit que moi j'ai habité dans le nombril de l'Amérique, Motown, shitcity comme les gens qui y vivent disent (...) (40)

Literatur/Erzählen

Der Jazz-Musiker in Raymond Federman weiß natürlich, was „noodling“ bedeutet und kann es auch auf Französisch erklären : „on dit qu'il est en train de faire du noodling, parce que tu vois to noodle ça veut dire faire de l'improvisation » (135).

Familie/die Verwandten

In „mais faut bien quand même que je te donne le background de tous ces oncles et ces tantes (...) (120) steht die Interferenz ohne weitere Erklärung da.

Sexualität

Durch den Kosenamen Sucette und die französische Beschreibung ist wohl geklärt, dass die englischen „blowjobs“ hier für Oralsex stehen : „ (...) pourquoi Sucette, parce qu'elle était formidable dans les pompiers, les blowjobs (...) eh bien je te dis elle savait les faire les gros sucages...“ (12).

Nach dem französischen „baisage“ braucht „fucking“ eigentlich keine Paraphrase : „ (...) mais alors quel baisage monstre, quarante-huit heures de fucking sans interruption ... “ (40).

Der gleiche Befund gilt auch hier: des maquereaux quoi, des pimps, (...)“ (118).

Nach der französischen Beschreibung ist „sexless“ nur mehr schmückendes Beiwerk : „ (...) les mecs qui réagissent pas quand ils biglent une belle gonzesse ce sont des demi-morts, des sexless“ (129).

Gefühle

Das englische Adjektiv „lonely“ wird in eine Kette von französischen Adjektiven mit ähnlicher Bedeutung eingebettet : „ ah si j'étais triste, nostalgique, lonely, mélancolique, morose, affligé, abattu dans cette ferme, (...)“ (144).

Mehr-Wort-Interferenzen:

Die Kapitelüberschrift „Bad News, Good News“ (219) wird durch die anschließende französische Passage erklärt.

Idiomatik

Die englische Redewendung „out of the blue“ wird durch *comme ça* ‚angekündigt‘ und ist dadurch in diesem Kontext keine Hindernis für das Verstehen: „histoire d'un chauffeur de taxi qui, *comme ça*, out of the blue comme on dit en Amérique, prétendait m'avoir connu quand j'étais gosse “ (101).

Nach der französischen Beschreibung der Frauenstimme folgt sofort die „zitierte“ direkte Rede auf Englisch:

(...) et elle a eu un petit quelque chose pour moi, oui moi j'ai ressenti ça tout de suite quand elle m'a dit avec un ton si doux et si gentil, well maybe next time, maybe You'll comme (sic !) back when we have a sale, after Christmas we always have a sale, don't forget ... (42)

USA

Das Prestige der Columbia University muss natürlich auf Englisch einfließen : « des études de littérature et de philosophie, at Columbia University in the City of New York » (69).

Die Fließbandarbeit in der Autofabrik wird mit « on the assembly line » als amerikanisch markiert, aber die damit verbundene Tätigkeit wird dann noch ausführlich auf Französisch erklärt:

(...) il a dû travailler pendant plusieurs années dans une usine de voitures on the assembly line. Vous savez ce que cela veut dire on the assembly line ? C'est quand vous faites le même travail, la même chose, les mêmes gestes pendant huit heures de suite pour visser un écrou ou faire un trou dans un morceau de tôle, je crois qu'on appelle ces ouvriers des travailleurs à la chaîne. (81f.)

Zum Abschied, der gleichzeitig auch das Ende des Romans ist, gibt es noch ein paar typisch amerikanische Ausdrücke, natürlich, auf Englisch: „goodbye and take it easy mon vieux, et comme on dit toujours en Amérique quand quelqu'un s'en va, wish me luck ... (228).

Kritik an den USA

Die Illusion des amerikanischen Traums inklusive betrügerischen Autoverkäufern und unglaublichen Werbeversprechen wird auch mit Hilfe von Mehr-Wort-Interferenzen angeprangert:

(...) oui l'Amérique pour les oiseaux, for the birds comme on dit là-bas (...) tu peux m'en parler du **Great American Dream**, parle-moi plutôt de la **Great American Delusion**, bon je saute (15)

(...) des milliers de vendeurs de voitures qui essayent toujours de t'escroquer, ah les car salesmen (...)” (17)

(...) ça veut dire qu'il y a une bande de salopards en Amérique qui essayent de faire croire à la populace cette couillonnade des improved products, et c'est la même chose pour ce qu'ils appellent le family size... (18)

Das ist einfach ein wörtliches Zitat aus dem englischen Telegramm, das der Erzähler geschickt in den französischen Redefluss integriert: „ (...) elle est vachement sorry, qu'elle dit dans son télégramme, forgive me Darling Moinous, I beg you to come back to me...” (219).

Familie

Der Maler, auf Französisch „artiste-peintre“, wird zunächst als Begründung für ihre Armut genannt, was durch den englischen „starving artist“ emotional noch verstärkt wird: „il était artiste-peintre, et c'est sans doute pourquoi on était pauvre, mon père, si tu veux, c'était un *starving artist* ...“ (54, kursiv im Original ; MA).

Sexualität

Nun kommt die ebenso einfache wie ausführliche Beschreibung einer Sexszene auf Englisch mit französischen Ruhepausen:

(...) autrement in and out in and out in and out, up and down up and down, puis deux ou trois minutes de repos pour se regonfler et bang bang in and out up and down, et la fille mon vieux elle tenait vachement le coup (46)

Literatur, Erzählen

Der Literaturbetrieb mit seinen Frustrationen hinterlässt auch hier seine Spuren, wobei in diesem Kontext die Interferenz leicht verständlich ist: « j'en avais des refus, des rejection slips qu'on appelle ça là-bas » (15).

Das Ende der Erzählung wird ausführlich auf Französisch und auf Englisch angekündigt:

quand tu racontes il faut savoir où commencer et où s'arrêter, donc enough for today ... (...)
tu vois seulement l'écrit résiste au temps, donc enough of this verbal shit, comme on dit là-bas, je refile en Amérique ... (219)

Grammatische Interferenzen, Analogiebildungen und Neologismen in der ML mit EL-Hintergrund:

Die Analogiebildung/das französische Perfektpartizip „saute-grenouillé“ (215) basiert auf dem englischen Perfektpartizip „leap-frogged“. In „ma vie ennouillée“ (134) ist der Neologismus „ennouillé“ als Perfektpartizip von „ennouiller“ zu verstehen, welches – als Analogiebildung (en + nouille + er) – auf dem englischen Verb „to noodle“ basiert.

Diese Passage enthält den Neologismus « NOUILLORQUE », der orthographisch die Aussprache und damit den französischen Akzent des Erzählers im Englischen darstellen soll, der außerdem noch ausführlich kommentiert wird (Metamultilingualismus).

(...) of course à New York, mais il dit toujours **NOUILLORQUE** parce que lui aussi comme moi le type dans mon roman il est d'origine française donc il baragouine avec un vache d'accent quand il parle l'anglais, d'ailleurs il explique lui-même dans le roman que cet accent français il le cultive parce que les gonzesses en Amérique elles adorent l'accent français, elles disent tout le temps que c'est vachement sexy (...) (14)

Metamultilingualismus

Diese Passage zeigt eine Unsicherheit des Erzählers im Französischen und führt gleich zu Reflexionen über seine zwei Sprachen:

Oui, voyez-vous, même dans ce très bel appartement de Monsieur Laplume, eh bien moi-même je dois admettre que je me sens, comment dirais-je ... un peu coincé, oui c'est cela, compressé, vous comprenez ce que j'essaye d'exprimer.

Non, on ne peut pas dire cela, ce mot ne s'emploie pas de cette manière en français, ou pas dans ce sens-là. Ah voyez comment parfois je confonds ces deux langues qui sont en moi, ces deux langues qui jouent à cache-cache en moi et qui me jouent de mauvais tours. (77)

Die, nun folgende, komplexe Passage behandelt die Frage, warum der Erzähler seinen Roman denn auf Englisch schreibt, obwohl er gebürtiger Franzose ist. Die Antwort ist nicht weiter erstaunlich, denn das auf Französisch erfahrene Leid hat ihn dazu gebracht.

of course, le roman des nouilles est écrit en anglais, est-ce que j'ai oublié de te le dire, je dis toujours que le titre c'est Le Temps des Nouilles, mais en vérité c'est A Time for Noodles, et naturellement Gaston avait lu ça en anglais, donc la raison pour laquelle il m'a posé cette question...

alors je lui ai dit à Gaston, oui c'est vrai que c'est dans la langue française que j'ai souffert le plus dans ma vie, et c'est pour ça que j'ai voulu m'en sortir, maintenant tu vois je fais partie de cette notable exception de multilingues, ces lingoverts, comme mon petit copain Peter Wortsman nous appelle, ah qu'il est bien mon petit copain Wortsman, il a le don pour inventer des mots, c'est pas mal hein lingoverts, les transplantés du langage qui mettent le bordel dans les lettres étrangères, oui moi j'appartiens à ce que Wortsman appelle cette formidable légion étrangère de la littérature qui est faite d'aristocrates en fuite, de déportés politiques, d'aventuriers indigents, de voyageurs sans bagages, de soldats de fortune, d'intellectuels itinérants, de réfugiés de toutes sortes qui sautemoutonnent les frontières linguistiques et géopolitiques et ce faisant créent une tradition littéraire parallèle qu'on peut appeler la littérature de l'ailleurs, en somme moi je suis un écrivain d'ailleurs, en tant que Français qui vis en exil j'ai, si tu veux, sautegrenouillé de l'autre côté de l'Atlantique et c'est pour ça qu'on m'appelle un frog là-bas... (214f.)

Beispiele für Transtextualität sind „Mémoires en miettes“ (98), da es auch in *Loose Shoes* (Federman 2001c 51) enthalten ist sowie „Le Musée des Culs Imaginaires“ (169-170), der als „The Museum of Imaginary Asses“ in *Aunt Rachel's Fur* (Federman 2001b, 200-201) vorkommt.

Welche Arten von Sprachwechsel kommen hier vor, die nicht in das deskriptive Schema passen?

Bei „addicté“ handelt es sich um einen Neologismus und eine Analogiebildung, wobei ein englischer Wortstamm mit der französischen Endung des Perfektpartizips (*participe passé*) kombiniert wird. Es kommt gewissermaßen zur Integration in die Matrixsprache.

Zu den weiteren Sprachen, die in das sprachliche Relief integriert werden, gehören Latein, wenn er in der Kirche die Wörter nachspricht

und dabei auch improvisiert - „deo gratias sanctus chewing gumm, moi je racontais n'importe quoi“ (139) – aber auch Deutsch: die im Kontext von Nationalsozialismus und Shoah relevante Abkürzung „Gestapo“ (157) sowie das Lehnwort „Bildungsroman“ (243).

Auch in *La Fourrue de ma Tante Rachel* gelingt es Raymond Federman wieder, seine mehrsprachigen Erfahrungen (Zweitspracherwerb, Rückkehr nach Frankreich, zweisprachiges Schreiben etc.) – also seine Alterität (vgl. Kapitel 2.2.6) – durch den textinternen Sprachwechsel und die vielen erläuternden, kommentierenden, fallweise auch verwirrenden Digressionen direkt erfahrbar zu machen.

4.4.4 Selbstübersetzung/„Transaction“: *Aunt Rachel's Fur*

4.4.4.1 Status und Charakterisierung der Selbstübersetzung

Auf der Basis von Kapitel 2.2.7 ist relativ einfach zu erkennen, dass es sich nicht um eine simultane sondern um eine nachträgliche („delayed self-translation“ ergibt wörtlich übersetzt: verspätete bzw. verzögerte) Selbstübersetzung handelt, da ja *La Fourrure de ma Tante Rachel* 1996 und *Aunt Rachel's Fur* 2001 erschienen ist. Wesentlich relevanter erscheint mir Raymond Federmans Motivation für dieses sich über zwei Jahre erstreckende Projekt:

First a little preface to explain why I decided that this book should exist in two languages. It is because a number of friends who had read *Fourrure* urged me to do an English version that I decided to go ahead with this project, but it meant that I would not write the new novel I wanted to write, the novel that was waiting to be written. And this bothered me. Perhaps that is why I decided that *Fur* could not be the same as *La fourrure*, not only in terms of the language of course, but also in terms of the material that was excluded, transformed, or added in the process of rewriting this book. A close examination of both texts, literally page by page, would reveal what happened to that material.

No, I did not do a first draft. Patricia did that. And I doubt that without her the book would be what it is. A damn good book, we think. I should mention that in all, it took two years to bring this text to its present state in English. Even a few weeks ago, before sending the final manuscript to the publisher, I was fiddling with it.

Patricia, who has read almost everything I have written (in English and in French) was the perfect person to work with. She started the whole process. (Waters 2001, 247)

Da er eigentlich schon den nächsten Roman schreiben wollte, ihn aber einige Freunde dazu drängten, auch eine englische Version zu schreiben, hat er sich dazu entschlossen, in die Selbstübersetzung einige Veränderungen (Ergänzungen, Streichungen, Verschiebungen) einfließen zu lassen. Seine Bekannte Patricia Privat-Standley, seine kongeniale Partnerin bei diesem Unternehmen, hat die Rohübersetzung erstellt.

Eine Gegenüberstellung der zwei Titel zeigt sofort die Veränderung in der Tonalität des Untertitels, denn aus *La Fourrure de ma Tante Rachel: Roman improvisé en fourire* wird *Aunt Rachel's Fur: A Novel Improvised in Sad Laughter*, der Neologismus „fourire“ – etwa: verrücktes Lachen – verwandelt sich in „sad laughter“ – ein trauriges Lachen.

Auf den ersten Blick ist auch erkennbar, dass die Kapitelüberschriften äquivalent sind, aber in *Aunt Rachel's Fur* noch Pausenankündigungen hinzugefügt werden: „The Storyteller & The Listener Take a Breather...“ (Federman 2001b, 59), „While The Storyteller Is Having Lunch Chez Laplume The Listener Has a Free Day...“ (op.cit., 59), „An Unexpected Event Interrupts the Story Temporarily...“ (op.cit., 229).

Seite	LF ³⁷	AF ³⁸	Seite
66	(...) parlant de meubles, eh bien je me suis souvent demandé après la guerre quand je suis revenu chez moi à Montrouge, après avoir souffert pendant trois ans caché dans une ferme, enfin chez moi si on peut dire, dans ce minuscule appartement au troisième étage qui avait été complètement vidé, oui tu sais tout avait été enlevé, volé, pillé, approprié, par les voisins que la tante Marie m'a dit, tu parles, mais moi je sais que c'est eux, les oncles et les tantes, qui m'ont tout secoué, tu penses s'ils	(...) I often wondered what had happened to the stuff in our apartment, everything was gone, the place had been totally stripped, everything inside had been removed, stolen, plundered, taken over, <i>by the neighbors</i> , that's what Léon told me, my eye , who was he kidding, I know it's them, les tontons et les tatas , who swiped all our belongings (...)	87

³⁷ LF = *La Fourrure de ma Tante Rachel*

³⁸ AF = *Aunt Rachel's Fur*

	s'étaient pas servis quand ils ont vu que mes parents allaient pas revenir, (...)		
--	--	--	--

Hier sehen wir sehr schön, dass in der Selbstübersetzung das Französische verwendet wird, um den Ärger des Erzählers (oder sogar des Autors und Selbstübersetzers Raymond Federman?) hervorzuheben. Interessant ist auch, dass auf Französisch Tante Marie erzählt, dass die Nachbarn alles aus der Wohnung gestohlen hätten. In der englischen Version ist es aber Onkel Léon, der diese Geschichte erzählt.

Die von Raymond Federman im Interview erwähnte Passage mit dem Taxifahrer Robert (vgl. Kapitel 4.4.2), die der für ihn wichtigste Grund war, warum er *La Fourrure* auf Französisch schreiben musste, soll uns nun als Prüfstein für die Selbstübersetzung dienen.

Seite	LF	AF	Seite
92	(...) A cause de la pluie et des difficultés que j'avais eues pour trouver un taxi, je suis arrivé à Orly au moment où l'avion de Susan venait d'atterrir. Donc quelques minutes plus tard, après avoir passé la douane, nous voici, Susan et moi, devant le taxi de ce garçon qui prétend m'avoir connu dans ma jeunesse. Quand il nous voit il se tire de son siège pour nous aider avec les valises qu'il met dans le coffre, et il remarque alors que Susan et moi nous sommes en train de parler en anglais. Se rendant compte tout à coup que peut-être je lui disais la vérité, il me regarde d'un air stupéfait. Bon, je termine rapidement. Nous nous installons dans le taxi et je donne ce chauffeur l'adresse à Paris où nous nous rendions, mais en évitant de lui dire tu, comme il est possible de le faire en français quand on ne sait pas s'il faut	(...) Because of the rain and the trouble I had finding a taxi, we arrived at Orly just when Susan's plane landed. So a few minutes later, after going through customs, Susan and I arrive at the taxi. When he sees us, the driver gets out of his seat to help with the luggage which he puts in the trunk, and that's when he notices that Susan and I are speaking English. All of a sudden he realizes that I may have told him the truth. He stares at us with a dumb-founded look. Well, let me tell you quickly the end of this irritating encounter. We settle in the taxi, and I give the driver the address of where we are going, avoiding to say <i>tu</i> to him as it is possible to do in French when you don't know if you're supposed to use the familiar <i>tu</i> instead of the <i>vous</i> . As you know, there's always a way to construct a sentence without	117

	tutoyer ou vouvoyer. En français, comme vous le savez bien, il y a moyen de composer des phrases sans jamais se servir des pronoms <i>tu</i> ou <i>vous</i> .	ever having to use the pronouns <i>tu</i> or <i>vous</i> .	
--	---	--	--

Aus dem eher kurzen und neutralen „Bon je termine rapidement.“ wird in *Aunt Rachel's Fur* der längere und deutlich emotionalere Kommentar „Well, let me tell you quickly the end of this irritating encounter.“

93	Exactement, c'est ça, un moyen de contourner la personne pour rester impersonnel.	Quite right. A way to bypass the person you're addressing in order to remain impersonal.	117
	Alors, après lui avoir indiqué où nous allions, je me tourne vers Susan et je continue à bavarder avec elle en anglais, car j'aurais dû vous dire que Susan ne connaît pas un mot de français. Elle parle très bien l'espagnol et même un peu l'allemand, mais pas du tout le français. Le taxi démarre et le chauffeur me dit ... <i>Monsieur, pardonnez-moi, est-ce que vous préférez que je prenne les boulevards extérieurs ou l'avenue du Général Leclerc ? (...)</i> En m'entendant parler anglais ce pauvre garçon ne pouvait plus me tutoyer. Tout à coup il s'est rendu compte de la distance qui nous séparait, distance linguistique et géographique bien sûr, mais surtout distance sociale. Nous ne vivions plus dans le même monde et ainsi il ne lui était plus possible de me tutoyer. (...) Je le paye, lui laissant un pourboire généreux. Sans doute parce que je me sentais un peu gêné de son trouble. Et tout à coup je le vois hésiter, hésiter entre le <i>vous</i> et le <i>tu</i>. Il est là avec la bouche entrouverte. <i>mais, mais, vi ... ve ve... vien...ve-nez quand même</i>	So, after having told him where we were going, I turn to Susan and we go on chatting in English. By the way, I should have mentioned that Susan doesn't know a word of French. She speaks very good Spanish, and even a bit of German, but has no French at all. The taxi starts and the driver asks me ... <i>Monsieur, huh ... excusez-moi, but ... est-ce que vous préférez ... do you want me to take the outer boulevards or l'avenue du Général Leclerc ? (...)</i> As soon as he heard me speak English this poor fellow suddenly couldn't address me with the <i>tu</i> anymore. He felt the distance between us, geographical and linguistic distance of course, but above all the social distance. We suddenly didn't live in the same world, and so it became impossible for him to say <i>tu</i> to me. (...) I pay him, giving him a generous tip. Probably because I feel embarrassed by his confusion. And I see him hesitate. He stands there, on the sidewalk, his mouth half open, as if trying to find the right way of saying what he wants to say.	118

	<i>dîner un soir, toi & ...vous et votre amie ...</i> Non, je n'ai rien répondu. J'ai simplement fait un geste vague de la tête qui n'était ni un oui ni un non. Je n'avais aucune intention d'aller dîner chez lui. Qu'aurions-nous à nous dire ?	<i>... but ... but, vi ... ve ve... vien...ve-nez quand même dîner un soir, toi & ... enfin vous et votre amie ...but but you you ... sir you can still come to dinner one of these days, you ... I mean you sir & your friend ...</i> I didn't reply. I simply nodded vaguely, the kind of gesture one makes when one doesn't mean either yes or no. I had no intention of going for dinner at his home. What would we have to say to each other?	
--	---	---	--

Die Passagen zeigen beim Vergleich eine erstaunliche Ähnlichkeit, wobei die englische Passage durch den textinternen Sprachwechsel inklusive metasprachlichem Kommentar sicher die größere Herausforderung war, aber dann spricht der französische Taxifahrer Robert in *Aunt Rachel's Fur* plötzlich passables Englisch (inklusive Formen der Höflichkeit wie „sir“).

Insgesamt zeigt der Vergleich von *La Fourrue de ma Tante Rachel* mit der Selbstübersetzung, dass *Aunt Rachel's Fur* deutlich länger ist, dass der textinterne Sprachwechsel erhalten bleibt, moderat angepasst oder ergänzt wird und, dass nur vereinzelt arbiträre Eingriffe in den Inhalt vorkommen (siehe Kapitel 4.4.2). Diese Veränderungen sprechen für eine Kategorisierung als „auto-translation (re)créatrice“ [schöpferische Selbstübersetzung] (Oustinoff 2001, 33; vgl. auch Kapitel 2.2.7).

Bei Raymond Federman finden wir die seltene Kombination aus zweisprachigem Schriftsteller, Komparatisten und unkonventionellen Denker, der bereit ist seine eigenes zweisprachiges Schreiben, aber auch seine Praxis der Selbstübersetzung zu reflektieren.

If before I used to think that I was translating myself when re-writing one of my texts in the other language, working with Patricia on this book made it clear that we were not translating, but transacting, in the sense that we were really re-enacting the original. (7.5 THE ART OF TRANSACTION – L'ART DE LA TRANSACTION, letzte Seite)

Wenn wir „re-enacting“ im Sinne von „neu inszenieren“ verstehen, beschreibt das ziemlich gut die Art von Selbstübersetzung, die Patricia Privat-Standley und Raymond Federman hier geschaffen haben.

4.4.4.2 Sprachwechsel in *Aunt Rachel's Fur*

Das deskriptive Schema von Sturm-Trigonakis, das schon im Kapitel 2.2.6 vorgestellt und im Kapitel 4.4.3 angewendet wurde, dient nun auch hier zur Beschreibung der Fälle von intratextuellem Sprachwechsel – Französisch eingebettet in Englisch.

Zunächst kommen die Ein-Wort-Interferenzen.

Familie

Das französische Wort ist isoliert und erhält keine Erklärung (Synonym, Paraphrase): „cheaters, thieves, radins³⁹, all of them” (15)

Kritik an den USA

Hier dient das umgangssprachliche Wort „dégringolade” zur Verstärkung des Eindrucks der Negativspirale: “ah the **U.S.A.** what a disaster, and for me, ten years of disaster, ten years of dégringolade” (19)

Bei „baiseballe“ handelt es sich um einen Neologismus und gleichzeitig ein Wortspiel, das aber nur mit Französischkenntnissen zu verstehen ist: „yeah talk to me about baseball, one should rather say **baiseballe**” (25)

Frauen und Sexualität

In dieser Passage werden die zwei französischen Wörter durch ähnliche englische Wörter erklärt und der Kontext wird ausführlich beschrieben:

Ah Susan, that's her real name, but me I always called her Sucette, like a lollipop, because she always gave me fantastic blow jobs, I don't know where she learned, but I tell you, for a rich puritan American, a Wasp from Boston, Sucette when it came to sucking, wow ...
(...) wow was she beautiful, Susan, maybe a bit grassouillette, you know a bit too rounded ... (17)

³⁹ In den Zitaten markiert die Unterstreichung (wieder) die Interferenz.

Durch die vorangestellten Adjektive und die nachgestellte Erklärung „a nice girl“ wird das französische Wort „gonzesse“ verständlich gemacht, aber das Sprachregister und die Konnotationen gehen verloren: „maybe find myself a cute sexy gonzesse who will make me happy, a nice girl” (20)

Die Mehr-Wort-Interferenzen sind in *Aunt Rachel's Fur* etwas häufiger.

Frauen

Die Kombination “très Britische” steht zwar ohne weiteren Kommentar da, rundet die Beschreibung des Mädchens aber sehr gut ab:

(...) two weeks after I arrive in Paris, I met this girl, a British girl, cute as hell, petite, maybe a bit too skinny for my taste, but absolutely gorgeous, très Britische, she works for a travel agency (...)(30)

Auch hier steht die französische Interferenz unkommentiert da, ist aber aus dem weiteren Kontext durchaus verständlich: „okay mon Anglaise loaned me a few francs (...)” (30).

Kritik an Frankreich

Die Ironie ergibt sich hier aus der gegensätzlichen Bedeutung der französischen und der nachfolgenden englischen Wörter: „and here in La Belle France all their monuments, all their statues smell of the dead” (15).

Der hier verwendete französische Ausdruck bringt eine gewisse Fröhlichkeit ein, die mit dem englischen „still alive“ kontrastiert:

„No, I can assure you, it's not to say hello, coucou me voilà, here I am, still alive” (16)

Die englischen Wörter kann der Erzähler scheinbar nicht aussprechen und die französischen Wörter drücken tiefste Verachtung aus, werden aber nicht durch eine Übersetzung oder einen ergänzenden Kommentar erklärt:

but I must tell you, it was not an easy decision to come back to this ... ce fumier de pays, that's because of what happened here during ... during my childhood ... (20)

Der Erzähler (oder etwa Federman?) macht sich in dieser Passage über die Franzosen lustig, denn sie haben ja alles erfunden, sogar die Kondome, die auf Französisch auch „capotes anglaises“ genannt werden. Auf Englisch kommen noch die „French fries“ dazu, was aber eigentlich ein Irrtum der Amerikaner ist.

steam propulsion, capotes Anglaises, French fries, French toast (...) they have invented everything ...
When I was a kid in grammar school, the teachers always told us, nous les Français nous avons tout inventé” (27)

In diesem längeren Abschnitt geht es zunächst um die Englischkenntnisse des Erzählers, die ihm helfen sollten, einen guten Job zu finden, aber es läuft nicht gut für ihn. Dann kippt die Situation und er drückt ganz deutlich – auf Französisch und auf Englisch aus, was er von den Franzosen hält:

(...) you would think with my knowledge of English, in spite of the accent, I could find a decent job, maybe with an American firm, but no, nothing, I haven't had a decent meal in more than three days, ah La Belle France, for the birds too...

Oh, Monsieur reacts, Monsieur doesn't like when I say things like that about La Belle France, you say it's not that bad here, much better than over there, here le patrimoine et le patriotisme ça compte, you know what, you can take your patrimoine and patriotisme and

and stick them up your ass, I'll tell you a few things about this rotten country, I'll tell you what happened here, back then, during the war, what these salopards de Français did to us, yes to us...

Don't look at me like that, this bitch, this whore, yes that's what La Belle France is, a prostitute that couldn't wait to get fucked in the ass by Hitler while my family was being remade into bars of soap, oh I'll tell you more about that...

(...) but at the Olympic Games of 1936 in Berlin when the French athletes paraded before Hitler, they all gave him the Sieg Heil salute (...) well the French athletes when they marched in front of Hitler and his cohorts standing up there on the platform, not only did they give the Sieg Heil, but they stretched their arms higher and further than all the other athletes to show how they couldn't wait to get fucked in the ass by Hitler

(...) you see why I say la France is also a rotten country (30f.)

Die französischen und deutschen Interferenzen dienen zum Ausdruck von Ironie („La Belle France“, „Monsieur“) sowie Wut („salopards de Français“) und Entrüstung („Sieg Heil“).

Kritik an den USA

Die beiden französischen Adjektive ergänzen nur die vorher stehenden englischen: „yeah talk to me about shit, I’ve seen it in all colors, all forms, shapes, textures, hard, soft, smelly, dégoulinante, parfumée“ (...) (16).

Mit dem Zitat seines Romantitels intensiviert Federman die Kritik an den verzerrten Darstellungen der Realität in den USA: „about America, about this **Amer Eldorado** ... America the land of misrepresentation...” (20).

Die amerikanische Redewendung steht vor der französischen Lehnübersetzung, aber dann geht die Kritik erst so richtig los:

(...) America, for the birds, pour les oiseaux, I’ll tell you what America is, it’s like a Hollywood movie, an illusion, a block-buster delusion, and like all the Hollywood movies, it self-destructs with its own mediocrity and banality... (26)

Familie

Hier soll das französische Wort „tante“ die besondere Zuneigung des Erzählers zu seiner Tante ausdrücken, wobei die davor stehende Interjektion wohl erst durch Vorlesen dem Englischen oder Französischen zugeordnet werden kann:

(...) but especially I’ll tell you about my aunt Rachel, the only one of all the aunts who was nice and decent with me, ah Tante Rachel, wait till you hear her story, what an incredible story her life... (31)

Den Zusammenhang zwischen der Befürchtung des Onkels Léon und der Verwünschung des Erzählers können nur zweisprachige LeserInnen verstehen: „On va attraper la crève, Léon kept saying... So let him catch his death, I mumbled to myself...“(209).

Literatur

In „la réalité c'est du bluff, I think it's Rimbaud who said that, reality is fake" (19) wird der französische Satz nach einem Kommentar relativ frei übersetzt.

Hier ergibt sich die Bedeutung von „maison d'édition durch das englische Verb: „finish my novel, about the guy with the noodles, have it published by a good maison d'édition" (19).

(...) and the other night I saw him Sartre à la Coupole, he was there with Simone, you know Simone la Beauvoir, and Boris Vian was there too (...)

I am serious, I saw them, you cannot imagine comme il est moche Sartre, and Simone, not very sexy, Boris Vian, sort of good-looking, but Sartre, he may be a smart guy, but ugly, ugly as hell, and cross-eyed, qu'est-ce qu'il louche ce poisson rouge strabique, Céline once described le seigneur tartre...

Merde, you see how I digress all the time, here I'm again in a detour, this time a detour out of time, (...) okay I'll leapfrog Sartre and his buddies, and hoplà me revoilà dans mon histoire... (28)

Der emotionale Ausbruch des Erzählers wird durch „on s'en fout de ce que je fus“ und das Schimpfwort „morpion noch intensiviert:

„I do not write to say what I was, nobody gives a shit about what I was, **on s'en fout de ce que je fus**, I suddenly burst out to that morpion" (240 (fett im Original, MA)).

Die etwas deftige Korrektur von Buffon erledigt der Erzähler mit einem englischen Schimpfwort und der Negation dieses berühmten Diktums: „(...) Buffon was wrong when he proclaimed, le style est l'homme même, bullshit, style is not the man himself" (244)

Die französischen Schimpfwörter intensivieren hier den Ausdruck der Wut:

(...)people like you suffer from intellectual atrophy, you're lost in the mercantile stampede, you're conditioned by false writing, cute

writing, dumb writing, boring writing, non-writing, l'écrit faux, l'écrit emmerdant, l'écrit con, l'écrit chiant, L'ÉCRITURE, I shouted as I slammed the door behind me ... (250)

Alltag und Kommunikation

Hier wird ohne weitere Erklärungen einfach ein Stück zweisprachiges Alltagsleben präsentiert: „What ... oh you want another coffee, okay, me too ... garçon ... allo (sic!) garçon, encore deux cafés s'il-vous-plaît ...” (23).

Mehrsatz-Interferenzen

Das ‚Gedicht‘ „Mémoires en Miettes“ (124-125) ist zugleich ein Beispiel für Transtextualität, da es schon in *La Fourrure de ma Tante Rachel*, aber auch in *Loose Shoes* (Federman 2001c, 51) enthalten ist.

Der in dieser Passage enthaltene Neologismus soll orthographisch die französische Aussprache von Paris darstellen:

Okay, so I could say I came back because I love Paris, ah **Paree**, the place in the world where humanity has reached the highest intellectual level, therefore it's here that one finds the highest form of suffering, in Paris one suffers from not suffering enough, (...)

Metamultilingualismus

In der folgenden Passage geht es um die Sprachwahl, also um die Frage, warum der Schriftsteller (der Erzähler) eigentlich nicht auf Französisch schreibt:

(...) suddenly he asks, but tell me, Sir, why don't you write in French, after all it is your mother tongue, the tongue in which you lived most of your life ...

The noodle novel, of course, is written in English, did I forget to mention that, I always say that the title is **Le Temps des Nouilles**, but in fact it's **A Time for Noodles**, and naturally Gaston had read it in English, hence the reason for his question ...

It's true, I answer him, it's true that it's in the French language that I suffered the most in my life, perhaps that's why I write mostly in English, to escape my suffering, and now I'm part of that notable exception of multi-linguists, those **lingoverts**, as my buddy Peter Wortsman calls us, what a smart guy Wortsman, he has a gift for

inventing new words, lingoverts, great word to define all the uprooted writers who bring chaos into borrowed languages, yes I belong to what Wortsman calls, that literary foreign legion made of runaway aristocrats, political deportees, indigent adventurers, travelers without luggage, soldiers of fortune, roving intellectuals, refugees of all sorts, survivors, who leap-frog the linguistic and geopolitical boundaries to create an alternative tradition, a literature of the elsewhere ...

You see Gaston, I'm a writer from elsewhere, I leap-frogged across the Atlantic, that's why they call me a frog over there, but you know what, it takes a lot of courage and daring to write in another language, it's easy to write in your own mother tongue, it comes to you ready-made, as if you learned it by heart, it even tells you how to write it, but when you write in a tongue other than yours, you have to invent it word for word, it takes arrogance to write in a foreign language, what you write in that language eventually becomes a pile of old rags you can throw away after it's written since it doesn't really belong to you, well, one could say that I am a ragman of fiction ... (248f)

In dieser längeren Passage zeigt sich der Erzähler (oder Federman) stolz als Teil einer größeren Gemeinschaft von zweisprachigen SchriftstellerInnen, die mit dem etwas seltsam anmutenden „multilinguists“ („multilinguals“ wäre natürlicher) und dem Neologismus „lingoverts“ bezeichnet werden. Sein Schreiben in seiner Zweitsprache Englisch begründet er damit, dass er dem mit Französisch verbundenen Leid entkommen möchte.

Transtextualität

Ramona (73-77) bildet mit „Before That“ (Gedicht über Federmans Vater) eine Einheit, was ebenfalls in *Loose Shoes* (Federman 2001c, 127-131) der Fall ist.

Zuerst kommt eine Variante der Zeile, dann wird sie relativ frei übersetzt und schließlich folgt die Zeile aus Paul Valéry's Gedicht „Le Cimetière Marin“. Ein englisches Zitat von Jacques Derrida rundet die Passage ab.

(...) I thought of my parents and sisters, and in my skull, when everything went dark, une étincelle y pensait à mes absents, or to put it another way,
a yellow feather in my head kept scribbling the names of my lost ones...

Une étincelle y pense à mes absents, isn't it beautiful, I wish I had invented that line, but it belongs to Valéry, damn how the hell did he think of that...

You don't know Valéry, you mean you never read Le Cimetière Marin, that great sad poem about death, (...)

that's part of the game, *a text is only a text when it hides at first glance the principle of its composition and the rules of its game*, that's the way my landsman Derrida explains it...(190f.)

Zur Vorbereitung gibt es hier gleich zwei Listen mit Synonymen: eine mit englischen – „Ass“ (198) – und eine mit französischen Ausdrücken – „le cul“ (199) – für Arsch. Dann folgt „The Museum of Imaginary Asses“ (200-201).

Wie auch im französischen „Original“ gehören zu den weiteren Sprachen, die in das sprachliche Relief integriert werden, Latein, wenn er in der Kirche die Wörter nachspricht und dabei wieder improvisiert – „deo gratias sanctus chewing gumm, anything went since I hadn't the faintest idea what the fuck I was saying“ (168) – aber auch Deutsch: die im Kontext von Nationalsozialismus und Shoah relevanten Wörter „Sieg Heil“, „Deutschland Über Alles“ (185), die Abkürzung Gestapo (188) sowie das Lehnwort „Bildungsroman“ (243).

4.4.5 Die deutsche Übersetzung von *La Fourrure de ma Tante Rachel*

Die von Thomas Hartl 1997 veröffentlichte Übersetzung *Der Pelz meiner Tante Rachel: Ein improvisierter Roman...* löst die Herausforderung des im Original auftretenden textinternen Sprachwechsels meistens ganz gut, auch wenn der Übersetzer beim Untertitel des Romans keine Lösung für Federmans Neologismus „fourire“ anbietet.

Das zweisprachige Relief bestehend aus Französisch und Englisch in *La Fourrure de ma Tante Rachel* wird zu Deutsch und Englisch, es kommen aber auch – zusätzlich – französische Wörter und Ausdrücke in der Übersetzung vor:

Seite	LF ⁴⁰	Der Pelz ⁴¹	Seite
15	(...) j'en avais marre de l'Amérique, oui l'Amérique pour les oiseaux, <u>for the birds</u> comme on dit là-bas, tu peux pas t'imaginer comme c'est déprimant ce pays, un pays qui vit dans la médiocrité, dans la répétition, dans	(...) ich hatte Amerika satt, ja Amerika <u>pour les oiseaux</u> , fürn Arsch, <u>for the birds</u> wie man da drüben sagt, du kannst dir gar nicht vorstellen wie das deprimierend ist dieses Land, ein Land das in der Mittelmäßigkeit lebt, in der Wiederholung, in der Ein-	16
	l'uniformité, un pays où tu dépenses toutes tes illusions à l'avance, tu peux m'en parler du Great American Dream , parle-moi plutôt de la Great American Delusion , bon je saute ... (...) donc que des rejets, des refus, pour ça j'en avais des refus, des	heitlichkeit, ein Land in dem du all deine Illusionen im vorhinein verbrauchst, erzähle mir nichts vom Great American Dream , schon eher von der Great American Delusion , ok ich springe ... (...) also nichts als abschlägige Antworten, deswegen habe ich auch	17

⁴⁰ LF = *La Fourrure de ma Tante Rachel*

⁴¹ Der Pelz = *Der Pelz meiner Tante Rachel*

	<u>rejection slips</u> qu'on appelle ça là-bas, toute une collection (...) quel genre de poèmes, ah tiens mon petit coco, je vois que la poésie ça t'intéresse, oh tu sais de poèmes qui décrivaient mes malheurs et mes déboires en Amérique (...)	eine Menge Ablehnungen, <u>rejection slips</u> wie man die da drüben nennt, eine ganze Sammlung ... (...) was für Gedichte, sieh an <u>mon petit coco</u> , ich sehe schon die Dichtung die interessiert dich, oh weißt du, Gedichte die mein Unglück und meinen Kummer in Amerika beschrieben	
--	--	---	--

Da das zweisprachige Relief mit Deutsch und Englisch schon deutlich erkennbar ist, wäre es nicht unbedingt notwendig gewesen, mit „pour les oiseaux“ Französisch als weitere „embedded language“ hinzuzufügen. Möglicherweise handelt es sich um eine von Raymond Federman inspirierte paradoxe Übersetzungslösung.

Die Übersetzung dieses Satzteiles „et puis à la fin viré de mon **petit** appartement **crado** dans le Bronx“ (11 (meine Hervorhebung)) mit „und dann bin ich am Ende aus meiner Wohnung in der Bronx rausgeflogen“ (Pelz 11-12) halte ich für unvollständig, denn es fehlen die für die Beschreibung der Wohnung nicht ganz unwesentlichen Adjektive klein und schmutzig.

Die – laut Raymond Federman für seine Wahl des Französischen entscheidende – Passage mit dem Taxifahrer Robert soll auch hier verglichen werden.

Seite	LF	Der Pelz	Seite
92	(...) A cause de la pluie et des difficultés que j'avais eues pour trouver un taxi, je suis arrivé à Orly au moment où l'avion de Susan venait d'atterrir. Donc quelques minutes plus tard, après avoir passé la douane, nous voici, Susan et moi, devant le taxi de ce	(...) Aufgrund des Regens und der Schwierigkeiten die ich gehabt hatte ein Taxi zu finden, bin ich in Orly genau in dem Augenblick angekommen in dem Susans Flugzeug gelandet ist. Also einige Minuten später,	113

	garçon qui prétend m'avoir connu dans ma jeunesse. Quand il nous voit il se tire de son siège pour nous aider avec les valises qu'il met dans le coffre, et il remarque alors que Susan et moi nous sommes en train de parler en anglais. Se rendant compte tout à coup que peut-être je lui disais la vérité, il me regarde d'un air stupéfait. (...) En français, comme vous le savez bien, il y a moyen de composer des phrases sans jamais se servir des pronoms tu ou vous.	nachdem wir den Zoll passiert haben, stehen wir da, Susan und ich, vor dem Taxi dieses Jungen, der vorgibt mich in meiner Jugend gekannt zu haben. Und als er uns sieht rafft er sich aus seinem Sitz auf um uns mit den Koffern zu helfen die er im fein (sic!) Kofferraum verstaute, und dann bemerkt er daß (sic!) Susan und ich uns gerade in Englisch unterhalten. Da ihm vielleicht plötzlich bewußt wird daß ich ihm möglicherweise die Wahrheit gesagt habe, sieht er mich mit einem höchst erstaunten Gesichtsausdruck an. (...) Im Französischen, wie sie ja wissen, hat man die Möglichkeit Sätze zu bilden ohne sich je der Pronomen Du oder Sie zu bedienen.	114
93	Exactement, c'est ça, un moyen de contourner la personne pour rester impersonnel. Alors, après lui avoir indiqué où nous allions, je me tourne vers Susan et je continue à bavarder avec elle en anglais, car j'aurais dû vous dire que Susan ne connaît pas un mot de français. Elle parle très bien l'espagnol et même un peu l'allemand, mais pas du tout le français. Le taxi démarre et le chauffeur me dit ... Monsieur, pardonnez-moi, est-ce	Genau, so ist es, ein Mittel um die Person zu umgehen und unpersönlich zu bleiben. Nachdem ich ihm gesagt habe wohin wir wollen, drehe ich mich zu Susan und fahre fort mit ihr auf Englisch zu plaudern, denn ich hätte ihnen sagen müssen daß Susan kein einziges Wort Französisch kennt. Sie spricht sehr gut Spanisch, sogar ein wenig Deutsch, aber überhaupt kein Französisch. Das Taxi fährt los und der Fahrer	114

	que vous préférez que je prenne les boulevards extérieurs ou l'avenue du Général Leclerc ? (...) En m'entendant parler anglais ce pauvre garçon ne pouvait plus me tutoyer. Tout à coup il s'est rendu compte de la distance qui nous séparait, distance linguistique et géographique bien sûr, mais surtout distance sociale. Nous ne vivions plus dans le même monde et ainsi il ne lui était plus possible de me tutoyer. (...) Je le paye, lui laissant un pourboire généreux. Sans doute parce que je me sentais un peu gêné de son trouble. Et tout à coup je le vois hésiter, hésiter entre le vous et le tu. Il est là avec la bouche entrouverte. mais, mais, vi ... ve ve... vien...ve-nez quand même dîner un soir, toi & ...vous et votre amie ... Non, je n'ai rien répondu. J'ai simplement fait un geste vague de la tête qui n'était ni un oui ni un non. Je n'avais aucune intention d'aller dîner chez lui. Qu'aurions-nous à nous dire ?	sagt zu mir ... <i>Monsieur, entschuldigen sie, ziehen sie es vor daß ich die Umfahungsstraßen nehme oder die Avenue du Général Leclerc?</i> (...) Weil mich dieser arme Junge Englisch sprechen hört konnte er mich nicht mehr duzen. Plötzlich ist er sich der Distanz bewußt die uns trennt, eine sprachliche und geographische Distanz natürlich, aber vor allem eine soziale Distanz. Wir leben nicht mehr in derselben Welt und auf diese Weise war es ihm nicht mehr möglich mich zu duzen. (...) Ich bezahle ihn, wobei ich ihm ein großzügiges Trinkgeld gebe. Wahrscheinlich weil ich mich durch seine Verwirrung etwas in Verlegenheit gebracht fühlte. Und plötzlich sehe ich ihn zögern, zögern zwischen dem Sie und dem Du. Da steht er mit halb offenem Mund. <i>aber aber, ko ... ko ... komm ... komm-en sie trotzdem einmal zum Abendessen, du & ... sie & ihre Freundin ...</i> Nein ich habe nichts geantwortet. Ich habe nur eine unbestimmte Bewegung mit dem Kopf gemacht die weder ein Ja noch ein Nein bedeuten konnte. Ich hatte überhaupt keine Absicht bei ihm zu Abend zu essen. Was	
--	---	---	--

		hätten wir uns zu sagen gehabt?	
--	--	---------------------------------	--

Die an sich solide Übersetzungsleistung wird nur durch zwei scheinbar nebensächliche, aber den Lesefluss deutlich störende Eigenheiten geschmälert: Die Großschreibung von „Sie“ als höfliche Anrede fehlt eindeutig. Die Kommasetzung folgt fast sklavisch dem französischen Original. Keine der beiden Idiosynkrasien ist, wie ich meine, durch den französischen Text erklärbar.

Seite	LF	Der Pelz	Seite
228	bien, ah si c'est <i>bath</i>, mes histoires sont gratuites, bon alors voilà ça y est, je te laisse ... tiens viens ici qu'on s'embrasse pour se dire au revoir ... <u>goodbye and take it easy</u> mon vieux, et comme on dit toujours en Amérique quand quelqu'un s'en va, <u>wish</u> <u>me luck</u> ...	was das ist umsonst, niemand bezahlt, ah das ist verdammt gut, einsame Spitze, meine Geschichten sind umsonst, ok also gut das ist es, ich muß (sic !) gehen ... na los komm her damit wir uns umarmen können um uns Lebewohl zu sagen ... <u>goodbye and take it easy</u> mein Alter, und wie man immer in Amerika sagt wenn sich jemand vertschüst (sic !), <u>wish me</u> <u>luck</u> ...	282

Abgesehen von einem Rechtschreibfehler („vertschüst“) ist die Übersetzung dieser letzten Passage durchaus gelungen.

Es wäre wahrscheinlich ein interessantes Experiment, *Aunt Rachel's Fur* auch ins Deutsche zu übertragen und dann die beiden deutschen Fassungen zu vergleichen. Es wird aber wohl bei diesem Gedankenexperiment bleiben, denn es ist nicht sehr wahrscheinlich dass sich ein Verlag dafür finden würde.

5. Conclusio

5.1 Zusammenfassung

Auf der Basis von Forschungsbericht, Begriffsbestimmungen und Methodenreflexion erfolgt die Untersuchung von Raymond Federmans Sprachwahl und textübergreifendem (intertextuellem) sowie textinternem (intratextuellem) Sprachwechsel und Selbstübersetzung in einem konkreten Fall.

Der Forschungsbericht präsentiert den Forschungsstand zur literarischen Mehrsprachigkeit und den literaturwissenschaftlichen Diskurs über Raymond Federman.

Das Kapitel Begriffsbestimmungen enthält mit der Zweisprachigkeit die Grundlage von zweisprachigem Schreiben. Emotionalität wird in Hinblick auf die Beziehungen zu Sprache und poetischer Kompetenz präsentiert. Auch bei Sprachloyalität und Einstellung spielen Emotionen eine Rolle. Identität ist als Ausdruck personaler Identität und der Möglichkeit von bilingualer/bikultureller Identität relevant.

Sprachwahl und Sprachwechsel sind die zentralen Begriffe dieser Dissertation. Nach der Darstellung der Grundlagen liegt der Fokus auf den relevanten Faktoren bei literarischer Zweisprachigkeit.

Die bei zweisprachigen Schriftstellern häufig auftretende Selbstübersetzung kann auch bedeuten, dass der Autor sein „Selbst“ inklusive Erfahrungen aus seiner Erstsprache und Ausgangskultur in die Zweitsprache und neue Kultur übersetzt.

Die Methodenreflexion beschäftigt sich mit Interdisziplinarität, den Ausrichtungen von Sprachwissenschaft und dem Spannungsfeld von (Auto)Biographie und Literatur.

Nach einem Überblick über Raymond Federmans Biographie und die Entwicklung seines literarischen Werkes sowie einem Exkurs zu Samuel Becketts literarischer Zweisprachigkeit konzentriert sich die Analyse auf die textübergreifende Zweisprachigkeit. Die Entwicklung von Sprachwahl und Sprachwechsel in Federmans literarischer Karriere wird durch Federmans Reflexionen zum zweisprachigen Schreiben, die deutlich zeigen, dass nicht immer alle Themen der Introspektion zugänglich sind, abgerundet.

Auf einen Vergleich von Federman und Beckett, der Unterschiede und Gemeinsamkeiten zeigt und ein „Modell“ für Sprachwahl und Sprachwechsel ermöglicht, folgt die Untersuchung des zweisprachigen Romans *La Fourrure de ma Tante Rachel* und der Selbstübersetzung *Aunt Rachel's Fur*. Nach dem textinternen Sprachwechsel wird die Selbstübersetzung *Aunt Rachel's Fur* analysiert. Das Ergebnis dieses Gemeinschaftsprojekts von Raymond Federman und Patricia Privat-Standley kann als kreative Selbstübersetzung betrachtet werden, da *Aunt Rachel's Fur* eine englische Version ist, die den textinternen Sprachwechsel erhält, aber die französischen Ausdrücke und Inhalte durch Übersetzungen und erklärende Paraphrasen für das anglophone Publikum leichter verständlich macht. Die deutsche Übersetzung von *La Fourrure de ma tante Rachel* (*Der Pelz meiner Tante Rachel*) weist zwar manche Schwächen auf, löst aber die Übertragung des textinternen Sprachwechsels meistens sehr gut.

5.2 Ausblick

Als ein konkretes Projekt wäre eine detaillierte Untersuchung von Raymond Federmans letztem französischem Werk *Chut: histoire d'une enfance* und seiner Selbstübersetzung *Shh: the story of a childhood* zu nennen.

Im größeren Rahmen der literarischen Mehrsprachigkeit wird die Untersuchung von Einzelfällen – einzelner mehrsprachiger SchriftstellerInnen – weiterhin relevant bleiben. Das hier vorgestellte

Modell eröffnet aber neue Möglichkeiten für die Erforschung von Sprachwahl und Sprachwechsel bei zweisprachigen SchriftstellerInnen, die in die Kategorie „persönliche Sprachwahl“ (Kremnitz 2015, 218) fallen. Der Vergleich von Sprachwahlprozessen und – entscheidungen sollte dadurch wesentlich erleichtert werden. Zweisprachige SchriftstellerInnen können gezielter interviewt werden, wobei wir schon gesehen haben, dass nicht immer alle Themen oder für die Erforschung relevante Kategorien während eines Interviews der Introspektion zugänglich sind.

Für ein tieferes Verständnis von Sprachwahl und Sprachwechsel wird wohl immer die Biographie der zweisprachigen AutorInnen eine wichtige Rolle spielen, wobei wir nicht vergessen dürfen, dass der bloße Blick auf Lebensereignisse und die darauf folgenden literarischen Werke keinen gesicherten Befund erlaubt: denn der Zeitpunkt der Veröffentlichung entspricht nicht automatisch dem Zeitpunkt der Genese.

Was wäre noch sinnvoll? Da Sprachwahl und Sprachwechsel bei zweisprachigen Schriftstellern auch in Zukunft Sprach- und (Vergleichende) Literaturwissenschaft herausfordern werden, wird eine verstärkte interdisziplinäre Zusammenarbeit notwendig sein, wobei gerade beim Thema Selbstübersetzung auch die Translationswissenschaft eine Rolle spielen sollte.

Gerade im Zusammenhang mit literarischer Mehrsprachigkeit mutet es seltsam an, wenn sich die ForscherInnen nicht um eine möglichst breite, mehrsprachige Perspektive bemühen. Mein französisches Résumé soll die Einengung auf Deutsch und die Lingua franca Englisch etwas aufbrechen und einen bescheidenen Beitrag zur angeregten gelebten Mehrsprachigkeit bieten.

6 Bibliographie

6.1 Primärliteratur

a) Literarische Werke:

- (1958⁴²) *And I followed my shadow*. Unveröffentlichtes Manuskript.
- (1958a) „AIFMS (synopsis RF)”. In: McCafferey/Hartl/Rice (Hg.) 1998, 15-18.
- (1958b) „A Huge Silence”. In: McCafferey/Hartl/Rice (Hg.) 1998, 154.
- (1958c) „Not With Words”. In: McCafferey/Hartl/Rice (Hg.) 1998, 226-228.
- (1958d) „Potatoes”. In: McCafferey/Hartl/Rice (Hg.) 1998, 283-285.
- (1960) „Original Radio Commentary Adapted from the French of Roland Bonvalet by Jill St. Robin⁴³. The Man on the Bridge“. In: *Mica* I.I, 18-22.
- (1966) „False Evidence”. In: *Kolokon* I, 34-40.
- (1967) *Among the Beasts/Parmi les monstres*. Paris: José Millas-Martin.
- (1992 [¹1971]) *Double or Nothing*. A Real Fictitious Discourse. Boulder, Colorado – Normal, Illinois: Fiction Collective Two.
- (1973) „The Toothbrush”. In: *Panache* II, 44-51.
- (¹1974) *Amer Eldorado*. Récit exagéré à lire à haute voix assis ou debout. Paris: Éditions Stock (sowie 2001, Berlin: Weidler Buchverlag).
- (1976) *Take It or Leave It* – an exaggerated second-hand tale to be read aloud either standing or sitting. New York: Fiction Collective.
- (1977) „Voicelessness“. In: *Chicago Review* 28(4), 109-114.

⁴² Laut Robert Riedel entstand das Manuskript dieses Romans in den Jahren 1955 bis 1958 in New York City und Los Angeles (Riedel 1998, 35).

⁴³ Laut Melvin J. Friedman handelt es sich um ein Pseudonym für Raymond Federman (Friedman, Melvin J. 1982, 209).

- (1978) „The Voice in the Closet PERHAPS THE BEGINNING“. In:
Paris Review 74, 120-141.
- (1979) *The Voice in the Closet / La voix dans le cabinet de débarras*.
Madison, WI: Coda Press.
- (1982) *The Twofold Vibration*. Bloomington: Indiana University
Press.
- (1985) *Smiles on Washington Square. A Love Story of Sorts*. New
York: Thunder's Mouth Press (sowie: 1995, Los Angeles: Sun &
Moon Press).
- (1990) *To Whom It May Concern*. Boulder, Colorado – Normal,
Illinois: Fiction Collective Two.
- (1996) *La Fourrure de ma Tante Rachel*. Roman Improvisé en
Fourire. Strasbourg: Circé.
- (1999) *the precipice and other catastrophes / der abgrund und
andere katastrophen* [(Hg.) Thomas Hartl]. Salzburg – Oxford –
Portland: Poetry Salzburg at the University of Salzburg.
- (2001a) *Amer Eldorado 2/001*. Récit exagéré à lire à haute voix assis
debout ou couché. Berlin: Weidler Buchverlag.
- (2001b) *Aunt Rachel's Fur. A Novel Improvised in Sad Laughter*
[Transacted from the French by Federman and Patricia Privat-
Standley]. Normal/Tallahassee: FC2.
- (2001c) *Loose Shoes. A Life Story of Sorts*. Berlin: Weidler
Buchverlag.
- (2001d) *99 hand-written poems / 99 poèmes écrits à la main*. Berlin:
Weidler Buchverlag.
- (2001e) *The Voice in the Closet with a preface by Gérard Bucher / La
voix dans le cabinet de débarras avec une préface de Gérard
Bucher*. Buffalo : Starcherone Books.
- (2002a) *Mon corps en neuf parties*. Berlin: Weidler Buchverlag.
- (2002b) *La voix dans le débarras/The Voice in the Closet [Suivi de
Échos de Maurice Roche. Préface de Marc Avelot]*. Paris: Les
Impressions Nouvelles.

- (2003) *Here & Elsewhere poetic cul-de-sac*. Macon, Georgia: Six Gallery Press.
- (2006) *Return to Manure*. A nostalgic tale pour mon vieux chien Bigleux. Tuscaloosa: Fiction Collective 2.
- (2007) *Coups de pompes*. Marseille : Éditions Le Mot Et Le Reste.
- (2008) *Chut*. Histoire d'une enfance. Paris : Laureli Léo Scheer.
- (2009a) *The Carcasses*. Buffalo, NY : BlazeVOX [books].
- (2009b) *Les Carcasses*. Paris : Laureli Léo Scheer.
- (2010) *Shh: the story of a childhood*. [Transacted from the French]. Buffalo, NY: Starcherone Books

b) Wissenschaftliche Publikationen (Auswahl):

- (1961) "Comment c'est by Samuel Beckett. Review by: Raymond Federman". In: *The French Review* 34(6), 594-595.
- (1965a) *Journey to Chaos*. Samuel Beckett's Early Fiction. Berkeley und Los Angeles: University of California Press.
- (1965b) "How It Is": With Beckett's Fiction". In: *The French Review* 38(4), 459-468.
- (1966) „Renée Riese Hubert: Le Poète et les jouets“. In: *The French Review* 39(4), 567-576.
- (1987) "The Writer as Self-Translator“. In: Friedman, Alan et al. (Hg.), 7-16.

c) Autobiographie:

- (1989) „A Version of My Life – The Early Years“. In: Zadrozny, Mark (Hg.), 1989. *Contemporary Authors: Autobiography Series* [Volume 8]. Detroit: Gale Research Inc., 63-81.

(2003) „A Version of My Life – The Early Years“ und „Another Version of My Life [Update 2002]“. In: Zadrozny, Mark (Hg.), (2003). *Contemporary Authors: A Bio-Bibliographical Guide to Current Writers in Fiction, General Nonfiction, Poetry, Journalism, Drama, Motion Pictures, Television, and Other Fields* [Volume 208]. Detroit: Thomson Gale, 118-141.

d) Essays und Interviews:

- (²1981a) (Hg.) *Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow*. Chicago: Swallow Press.
- (1981b) „Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction“. In: Federman, Raymond (Hg.) (²1981a), 5-15.
- (1987) „Interview: Raymond Federman“. In: *Groundlorm* 2, 6-15.
- (1990) „Samuel Beckett, the Gift of Words“. In: *Fiction International* 19(1), 180-183.
- (1992 a) „Federman on Federman: Lie or Die (Fiction as Autobiography / Autobiography as Fiction)“. In: Hornung/Ruhe (Hg.), 325-340.
- (1992 b) „Interview/Conversation ‘Forum’“. In: *Fiction International* 22, 35-57.
- (1993a) *Critifiction*. Postmodern Essays. Albany: State University of New York Press.
- (1993b) „A Voice Within a Voice“. In: *Critifiction*. Postmodern Essays, 76-84.
- (1994a) „The Last Stand of Literature“. In : *New Novel Review*, (2)1, 21-30.
- (2005) „Le traître à la cause“. In : Pérez, Mathias (Hg.). *Fusées* 9, 24.
- (2008) *Le Livre de Sam : Ou des pierres à sucer plein les poches*. Paris: Éditions Al Dante.
- (2008) *The Sam Book* (Sharon Blackie). Ullapool: Two Ravens Press.

(2008) „Entretien avec Raymond Federman sur *CHUT*“. In :
<http://www.dailymotion.com/video/x41ydi> ⁴⁴ (Zugriff am
01.04.2017)

e) Diskographie (Auswahl):

(1996) *Surfiction Jazz* (art de fakt/ ray federman). Aachen: AMF
Music.

(1999) *Surfiction Jazz No. 2* (art de fakt/ ray federman). Freiburg:
double moon records.

(2001) *Surfiction Jazz No. 3* (art de fakt/ ray federman).

f) Korrespondenz:

(1994b) „Why I am writing this novel in French (Correspondence
Raymond Federman – George Chambers)“. In:
McCafferey/Hartl/Rice (Hg.) 1998, 394.

g) Raymond Federman im Internet:

<http://www.federman.com/>

<http://raymondfederman.blogspot.com/>

[http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&
friendID=42719299](http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=42719299)

<http://www.federman.com/rfsr5.htm> (“The Necessity and
Impossibility of Being a Jewish Writer”) (Zugriff am 28.04.2017)

6.1.1 Französische Übersetzungen (Auswahl)

(1991) *La Flèche du Temps*. Roman Impromptu. (Françoise
Brodsky). Strasbourg: Éditions Circé.

(2003) *A qui de droit* (Nicole Mallet). Paris: Éditions Al Dante.

⁴⁴ Laut [http://leoscheer.com/spip.php?page=tv-
chaine&id_mot=464&debut_prem=32#](http://leoscheer.com/spip.php?page=tv-chaine&id_mot=464&debut_prem=32#) hat Laureli Limonge das Interview mit
Federman anlässlich der Veröffentlichung von *CHUT* (11. März 2008) geführt.
(Zugriff am 01.04.2017)

- (2004) *Moinous & Sucette*. Sonate d'amour insolite (Nicole Mallet). Paris: Éditions Al Dante.
- (2004) *Quitte ou Double*. Un Vrai Discours Fictif (Éric Giraud). Paris: Éditions Al Dante.
- (2004) [mit George Chambers] *Le crépuscule des clochards* (Nicole Mallet). Marseille: Éditions Le Mot et le reste.
- (2005) *Retour au fumier*. Récit nostalgique pour mon vieux chien Bigleux. (Éric Giraud). Paris: Éditions Al Dante.

6.1.2 Deutsche Übersetzungen (Auswahl)

- (1986) *Alles oder Nichts* (Peter Torberg). Nördlingen: Greno.
- (1989) *Die Stimme im Schrank*. Dreisprachige Ausgabe. (Peter Torberg und Silvia Morawetz). Hamburg: Kellner Verlag.
- (1991) *Die Nacht zum 21. Jahrhundert oder aus dem Leben eines alten Mannes* (Gerhard Effertz). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1991) *betrifft: Sarahs Cousin* (Peter Torberg). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1992) *Surfiction: Der Weg der Literatur*. Hamburger Poetik-Lektionen. (Peter Torberg) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1993) *Eine Version meines Lebens*. Die frühen Jahre (Peter Torberg). Augsburg: Maro Verlag.
- (1998) *Take It or Leave It*. Eine übertriebene Geschichte aus zweiter Hand im Stehen oder im Sitzen laut zu lesen (Peter Torberg). Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.
- (1990) *Playtexts/Spieltexte*. Berlin: Literarisches Colloquium Berlin. (Karin Graf, Silvia Morawetz, Joachim Sartorius, Peter Torberg)
- (1997) *Der Pelz meiner Tante Rachel*. Ein improvisierter Roman (Thomas Hartl). Leipzig: Faber & Faber.

(1998) [mit George Chambers] *Penner-Rap* (Peter Torberg). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

(2002) *Offene Schuhe*. Eine Art Lebensgeschichte (Martin Arndorfer). Berlin: Weidler Buchverlag.

6.2. Sekundärliteratur

- Abbott, Horace Porter, 1996. *Beckett writing Beckett*. The author in the autograph. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Albrecht, Jörn/Gauger, Hans-Martin (Hg.), 2001. *Sprachvergleich und Übersetzungsvergleich*. Leistung und Grenzen, Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Altwegg, Jürg, 2002. „Vergangenheitsbewältigung: Vichy, Résistance, Kollaboration“. In: Kolboom, Ingo/Kotschi, Thomas/Reichel, Edward (Hg.), 2002. *Handbuch Französisch: Sprache – Literatur – Kultur – Gesellschaft: für Studium, Lehre, Praxis*, 488-491.
- Amati Mehler, Jacqueline, Argentiére, Simona, Canestri, Jorge, 1990. „The Babel of the Unconscious“. In: *Int. J. Psycho-Anal.* 71, 569-583.
- Amati Mehler, Jacqueline, Argentiére, Simona, Canestri, Jorge, 2010. *Das Babel des Unbewussten*. Muttersprache und Fremdsprachen in der Psychoanalyse. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Amerika, Mark, 2002. „The Word-Being Talks: An Interview With Ray Federman“. In: Gerdes, Eckhard (Hg.), 416-422.
- Ammon, Ulrich/Dittmar, Norbert/Mattheier, Klaus J. (Hg.), 1987. *Sociolinguistics/Soziolinguistik*. An International Handbook of the Science of Language and Society. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft. Berlin, New York: de Gruyter.
- Ammon, Ulrich/Dittmar, Norbert/Mattheier, Klaus J./Trudgill, Peter (Hg.), 2005. *Sociolinguistics/Soziolinguistik*. An International Handbook of the Science of Language and Society. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft. Berlin, New York: de Gruyter.
- Anzieu, Didier/ Gibello, Bernard/ Gori, Roland (Hg.), 1977. *Psychanalyse et langage, du corps à la parole*. Paris: Bordas.
- Anzieu, Didier, 1977. „Pour une psycholinguistique psychanalytique: bref bilan et questions préliminaires“. In: Anzieu/Gibello/Gori (Hg.), 1-24.

- Apeltauer, Ernst, (Hg.) 1987. *Gesteuerter Zweitspracherwerb. Voraussetzungen und Konsequenzen für den Unterricht.* München: Max Hueber Verlag.
- Appel, René und Muysken, Pieter, 1987. *Language contact and bilingualism.* London/New York/Sidney/Auckland: Edward Arnold.
- Arndorfer, Martin, 1997. *Samuel Beckett: Fragen zur Identität eines zweisprachigen Schriftstellers.* Wien: Edition Praesens.
- , 2002. „Raymond Federman: (français) anglais et vice versa“. In: Brugnolo, Furio / Orioles, Vincenzo, Hg. *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura*. Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone, (6. - 9. Juli 2000), Rom: Editrice „il Calamo“, 2002, 405-413.
- , 2010. „Raymond Federman: Karriere eines zweisprachigen Schriftstellers“. In: Cichon, Peter / Czernilofsky, Barbara / Doppelbauer, Max / Tanzmeister, Robert (Hg.), 2010, 164-169.
- Baker, Colin, 1992. *Attitudes and Language.* Clevedon/Philadelphia/Adelaide: Multilingual Matters Ltd.
- Bair, Deirdre, 1990. *Samuel Beckett. A Biography.* London: Vintage (1. Auflage 1978, London: Jonathan Cape).
- Bechert, Johannes / Wildgen, Wolfgang, 1991. *Einführung in die Sprachkontaktforschung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Beckett, Samuel, 1993 [1934]. *More Pricks Than Kicks.* London: Calder.
- Beckett, Samuel, 1937. „German Letter of 1937“. In: Cohn, Ruby (Hg.), 1983. *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, 51-54.
- Beer, Ann, 1985. „Watt, Knott and Beckett’s bilingualism“. In: *Journal of Beckett Studies*, 10, 37-75.
- , 1991. „Beckett’s „Autography“ and the Company of Languages“. In: *The Southern Review*, 27 (4), 771-791.
- , 1994. „Beckett’s bilingualism“. In: Pilling, John (Hg.), 209-221.

- Beevor, Anthony, 2014. *Der Zweite Weltkrieg*. C. Bertelsmann Verlag, München Übersetzer: Helmut Ettinger (Original „The Second World War“ 2012. Weidenfeld & Nicolson, London).
- Benamou, Michel/Caramello, Charles (Hg.), 1977. *Performance in Postmodern Culture*. Madison: The Center for Twentieth Century Studies.
- Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (Hg.), ⁵2007. *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Bernold, André, 1992. *L'amitié de Beckett*. 1979-1989. Paris: Hermann.
- Birkenhauer, Klaus, 1990. *Samuel Beckett in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bishop, Tom/Federman, Raymond (Hg.), 1976. *Cahier de l'Herne: Samuel Beckett*. Paris: Éditions de l'Herne.
- Bloom, Harold, 1973. *The Anxiety of Influence*. A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press.
- Bourman, Louis, 1998. „Codeswitching and the organization of the mental lexicon“. In: Extra, Guus/Verhoeven, Ludo (Hg.), 1999. *Bilingualism and Migration*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 281-299.
- Breuer, Rolf, 2005. *Samuel Beckett*. Eine Einführung. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Busch, Brigitta, 2013. *Mehrsprachigkeit*. Stuttgart: Facultas.
- Bußmann, Hadumod (Hg.), ³2002. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Butzkamm, Wolfgang, ³2002. *Psycholinguistik des Fremdsprachenunterrichts*. Von der Muttersprache zur Fremdsprache. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Bülow, Edeltraud, 1996. „In zwei Sprachen leben: Emotionalität und Poetizität der Sprachen und ihrer Sprecher im Kontext der These von der Verschiedenheit der sprachlichen Weltansichten“. In: Kremnitz/Tanzmeister (Hg.). 30–40.

- Bürger-Koftis, Michaela / Schweiger, Hannes / Vlasta, Sandra (Hg.), 2010. *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien: Praesens Verlag.
- Camartin, Iso, 1992. *Nichts als Worte?* Ein Plädoyer für Kleinsprachen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Caramello, Charles, 1978. „Flushing Out “The Voice in the Closet””. In: *Sub-Stance* 20, 101-113.
- , 1983. *Silverless Mirrors. Book, Self & Postmodern American Fiction*. Tallahassee: University Presses of Florida.
- Chamberlain, Lori, 1986. “Federman“. In: McCaffery, Larry (Hg.), 1986. *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. New York: Greenwood Press, 355-358.
- Cichon, Peter/Czernilofsky, Barbara /Tanzmeister, Robert/Hönigspurger, Astrid (Hg.), 2005. *Entgrenzungen: Für eine Soziologie der Kommunikation; Festschrift für Georg Kremnitz zum 60. Geburtstag*. Wien: Edition Praesens.
- Cichon, Peter / Czernilofsky, Barbara / Doppelbauer, Max / Tanzmeister, Robert (Hg.), 2010. *Sprachen – Sprechen – Schreiben*. Blicke auf Mehrsprachigkeit. Wien: Praesens Verlag.
- Cornis-Pope, Marcel, 1998. „DIALOGIC Narration in TWIMC: Sharing the Burden of History“. In: McCaffery/Hartl/Rice (Hg.) 1998, 97-103.
- Coulmas, Florian, 1997. „A Matter of Choice“. In: Pütz, Martin (Hg.), 31-44.
- Courtivron, Isabelle de, (Hg.), 2003. *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cronin, Anthony, 1996. *Samuel Beckett: The Last Modernist*. London: Harper Collins Publishers.
- Csire, Márta / Erlinghagen, Erika / Gáti, Zsuzsa / Pesti, Brigitta / Müller-Funk, Wolfgang (Hg.), 2015. *Ein Land mit Eigenschaften: Sprache, Literatur und Kultur in Ungarn in transnationalen Kontexten*. Zentraleuropäische Studien für Andrea Seidler. Wien: Praesens Verlag.

- Dahmen, Wolfgang / Holtus, Günther / Kramer, Johannes / Metzeltin, Michael / Schweickard, Wolfgang/Winkelmann, Otto (Hg.), 2000. *Schreiben in einer anderen Sprache*. Zur Internationalität romanischer Sprachen und Literaturen.
- Dams, Carsten; Stolle, Michael, 2008. *Die Gestapo*. Herrschaft und Terror im Dritten Reich. München: Verlag C.H. Beck.
- De Clerq, Martine, 1980. „Samuel Beckett as a Bilingual Writer; A Test Case“. In: Nelde, Hans Peter (Hg.), 1980. *Sprachkontakt und Sprachkonflikt/Languages in Contact and Conflict/Langues en Contact et en Conflit/Taalcontact en Taalconflict*. Wiesbaden: Steiner, 219-224.
- De Clerq, Martine/Labrie, Normand, 1996. „Plurilinguisme et belles-lettres“. In: Goebel/Nelde/Starý/Wölck (Hg.), 458-464.
- De Levita, David J., 2002 (¹1971). *Der Begriff der Identität*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Delvigne, Marie/Federman, Raymond, 2008. *Federman hors limites: rencontre avec Marie Delvigne*. Paris: Argol.
- Deprez, Kas/ Persoons, Yves, 1987. „Attitude“. In: Ammon/Dittmar/Mattheier (Hg.), 125-132.
- Devereux, Georges, 1967. *From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences*, Paris: Mouton/École Pratique des Hautes Études (benützt 1988 *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp).
- Di Leo, Jeffrey R. (Hg.), 2011. *Federman's Fictions*. Innovation, Theory, and the Holocaust. Albany, NY: State University of New York Press.
- Dion, Robert / Lüsebrink, Hans-Jürgen / Riesz, János (Hgg.), 2002. *Écrire en Langue Étrangère*. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone. Québec : Éditions Nota bene.
- Dollé, Marie, 2004. „Bilinguisme et écriture : Le cas de Beckett et de Cioran“. In: *L'Esprit Créateur* 44(2), 11-17.

- Dowling, David, 1989. "Raymond Federman's America: Take It or Leave It". In: *Contemporary Literature* 30(3), 348-369.
- Düwell, Susanne, 2004. „*Fiktion aus dem Wirklichen*“. Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Eakin, Paul John, 1992. *Touching the world: reference in autobiography*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Edwards, Michael, 1992. „Beckett's French". In: *Translation and Literature* 1, 68-83.
- , 1998. *Beckett ou le don des langues*. Montpellier: Éditions Espaces 34.
- Effertz, Gerhard, 1987. *Text und/oder Spiel*. Raymond Federmans Roman *The Twofold Vibration*. Bonn: Romanistischer Verlag.
- Engler, Bernd / Müller, Kurt (Hg.), 2000. *Metzler-Lexikon amerikanischer Autoren*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Everman, Welch D., 1988. *Who Says This? The Authority of the Author, the Discourse and the Reader*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Extra, Guus/Verhoeven, Ludo (Hg.), 1999. *Bilingualism and Migration*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Ferguson, Stuart, 1997. *Language Assimilation and Crosslinguistic Influence*. A Study of German Exile Writers. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Federman (Hübscher), Erica, 1959. „ERICA (Hübscher) Federman (COR Erica Federman-George Tashima [27.10.1959]) “. In: McCafferey/Hartl/Rice (Hg.) 1998, 117.
- Fernández, Eva M. / Smith Cairns, Helen, 2011. *Fundamentals of Psycholinguistics*. Malden, USA/Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Fiehler, Reinhard, 1990. *Kommunikation und Emotion*. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion. Berlin/New York: de Gruyter.

- Fitch, Brian T., 1988. *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Fletcher, John, 2010. „Obituary for Raymond Federman“. In: *Journal of Beckett Studies*, 19(1), 109-115.
- Forester, G.N. und Nicholls, M.J. (Hg.), 2016. *Raymond Federman Festschrift Volume Five*. Verbivorous Press: Singapore.
- Forster, Leonard, 1970. *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*. Dunedin, NZ: Cambridge University Press with University of Otago Press (benutzt 1974 *Dichten in fremden Sprachen*. München: Francke Verlag).
- Franceschini, Rita und Johanna Miecznikowski (Hg.), 2004. *Leben mit mehreren Sprachen: Sprachbiographien*. Bern: Peter Lang.
- Friedman, Alan et al. (Hg.), 1987. *Beckett Translating/Translating Beckett*. London: Pennsylvania State Press.
- Friedman, Melvin J., 1982. „Federman, Raymond“. In: Vinson, James (Hg.), 1982. *Contemporary Novelists*, 209-210.
- , 1989. „Making the Best of Two Worlds: Raymond Federman, Beckett, and the University“. In: Siegel, Ben (Hg.), 1989. *The American Writer and University*. London and Toronto: Associated University Presses, 136-145
- Gambier, Yves, 1993. „L'échange de langue“. In: Siblot, Paul/Madray-Lesigne, Françoise (Hg.), 1993. *Langage et praxis*. Colloque à Montpellier 24, 25 et 26 mai 1990. Montpellier, 209-217.
- Gardner-Chloros, Penelope / Weston, Daniel, 2015. „Code-switching and multilingualism in literature“. In: *Language and Literature*, 24(3), 182-193.
- Gauvin, Lise, 1997. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Entretiens. Paris: Éditions Karthala.
- Gerdes, Eckhard (Hg.), 2002. *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman* [Journal of Experimental Fiction 23]. New York/Lincoln/Shanghai: Writers Club Press.

- Gerlach, Alf, 1995. „Muttersprache, Vatersprache: Die Psychoanalyse einer französischsprachigen Patientin – Versuch einer Verständigung im interkulturellen Raum“. In: Möhring, Peter/Apsel, Roland (Hg.), 1995. *Interkulturelle psychoanalytische Therapie*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 143-161.
- Glück, Helmut (Hg.), 2000. *Metzler-Lexikon Sprache*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Goebel, Hans/Nelde, Peter H./ Starý, Zdenek/Wölck, Wolfgang (Hg.), 1996. *Kontaktlinguistik*. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 1. Halbband. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Goetsch, Paul (Hg.), 1987. *Dialekte und Fremdsprachen in der Literatur*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Goetsch, Paul, 1987. „Fremdsprachen in der Literatur: Ein typologischer Überblick“. In: Goetsch, Paul (Hg.), 43-68.
- Grinberg, Léon/Grinberg, Rebeca, 2010. *Psychoanalyse der Migration und des Exils*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Grosjean, François, 1998. „Studying bilinguals: Methodological and conceptual issues“. In: *Bilingualism: Language and Cognition*, 1(2), 131-149 [DOI: 10.1017/S136672899800025X].
- Grutman, Rainier, 1998a. „Auto-translation.“ In: Baker, Mona (Hg.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge: London und New York, 17-20.
- , 1998b. „Multilingualism and translation.“ In: Baker, Mona (Hg.), 157-160.
- Guldin, Rainer, 2007. „“I believe that my two tongues love each other cela ne m'étonnerait pas”: Self-Translation and the Construction of Sexual Identity“. In: *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 20(1), 193-214 [URI: <http://id.erudit.org/iderudit/018503ar> DOI: 10.7202/018503ar].
- Gavard-Perret, Jean-Paul, 2014. „Ecrivain juif : Raymond Federman celui auxquels la douleur et le rire ont une dette immense“.

In: <http://www1.alliancefr.com/culture/ecrivain-juif-raymond-federman-celui-auxquels-la-douleur-et-le-rire-ont-une-dette-immense-6012439> [Stand: 12.05.2017]

Hamers, Josane F./Blanc, Michel H. A., 1989. *Bilinguality and Bilingualism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Haarmann, Harald, 1996. „Identität“. In: Goebel/Nelde/Starý/Wölck (Hg.), 218-233.

Harden, Theo, 1983. *Die subjektive Modalität in der zweiten Sprache*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Hartl, Thomas, 1995. *Raymond Federman's Real Fictitious Discourses: Formulating Yet Another Paradox*. Lewiston, NY und Salzburg: Edwin Mellen Press.

Hartl, Thomas, 1998a. „*Amer Eldorado : Récit exagéré à lire à haute voix assis ou debout* (1970)“. In: McCafferey/Hartl/Rice (Hg.), 18-19.

Hartl, Thomas, 1998b. „*The Voice in the Closet/La voix dans le cabinet de débarras* (1979)“. In : McCafferey/Hartl/Rice (Hg.), 373-374.

Hein-Khatib, Simone, 1998. *Sprachmigration und literarische Kreativität*. Erfahrungen mehrsprachiger Schriftsteller bei ihren sprachlichen Grenzüberschreitungen. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Henrich, Dieter, 1979. „'Identität' - Begriffe, Probleme, Grenzen“. In: Marquard, Odo/Stierle, Karlheinz, (Hg.), 1979. *Identität*. München: Wilhelm Fink Verlag, 133-186.

Heller, Monica (Hg.), 1988. *Codeswitching: Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter.

Heller, Monica, 2005. „Language and Identity“. In: Ammon/Dittmar/Mattheier (Hgg.), 1582-1586.

Hielscher, Martina, 2003. „Emotion und Sprachproduktion“. In: Rickheit/Herrmann/Deutsch (Hgg.), 2003, 468-490.

- Hokenson, Jan Walsh und Marcella Munson, 2007. *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester, UK & Kinderhook, USA: St. Jerome Publishing.
- Hornung, Alfred, 1989. „Fantasies of an Autobiographical Self: Thomas Bernhard, Raymond Federman, Samuel Beckett“. In: *Journal of Beckett Studies* 11-12, 91-107.
- Hornung, Alfred und Ernst Peter Ruhe (Hg.), 1992. *Autobiographie und Avantgarde*. Tübingen: Narr.
- Hornung, Alfred, 1997. „Postmoderne bis zur Gegenwart“. In: Zapf (Hg.), 304-375
- Hudabiunigg, Ingrid, 1996. „Biographische Aspekte des Schreibens in zwei Sprachen: Jiri Gruša – Dichter und Diplomat“. In: Kremnitz/Tanzmeister (Hg.), 68-84.
- Hurezanu, Daniela. „Samuel Beckett and Raymond Federman: A Bilingual Companionship“. In: Di Leo, Jeffrey R. (Hg.), 51-61.
- Irmer, Thomas, 1992. „Interview mit Raymond Federman“. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 121, 70-81.
- Izard, Carroll E., ³1994. *Die Emotionen des Menschen*. Eine Einführung in die Grundlagen der Emotionspsychologie. Weinheim: Beltz, Psychologie Verlags Union.
- Jackson, John E., 1995. „Le même et l'autre: l'écriture comme traduction“. In: *Revue de Littérature Comparée* 69(1), 13-18.
- James, Geneviève, 2006. „Raymond Federman : Un auteur bilingue méconnu à découvrir“. In : *LittéRéalité* 18(1), 69-73.
- Jeßner, Ulrike, 1997. „Towards a Dynamic View of Multilingualism“. In: Pütz, Martin (Hg.), 17-30.
- Karpinski, Eva C., 1993. „The Immigrant as Writer: Cultural Resistance in Josef Skvorecky's *The Engineer of Human Souls* and Raymond Federman's *Take It or Leave It*“. In: *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes* 28(3), 92-104.
- Kilborn, Kerry, 1994. „Learning a Language Late: Second Language Acquisition in Adults“. In: Gernsbacher, Morton Ann (Hg.), 1994. *Handbook of Psycholinguistics*. San Diego: Academic Press, 917-938.

- Klarsfeld, Serge, 1977. *Die Endlösung der Judenfrage in Frankreich: Dokumentationszentrum für Jüd. Zeitgeschichte CDJC Paris; Deutsche Dokumente 1941-1944*. Paris: Klarsfeld.
- , 1978. *Le Mémorial de la Déportation des Juifs de France*. Paris: Klarsfeld.
- , 1989. *Vichy – Auschwitz*. Die Zusammenarbeit der deutschen und französischen Behörden bei der “Endlösung der Judenfrage” in Frankreich. Nördlingen: DELPHI Politik Verlegt bei Greno.
- Klein, Christian (Hg.), 2009. *Handbuch Biographie*. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Klein, Wolfgang, ³1992. *Zweitspracherwerb*. Eine Einführung. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Klinkowitz, Jerome, 1975. *Literary Disruptions*. The Making of a Post-Contemporary American Fiction. Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press.
- , 1979. „Raymond Federman’s Visual Fiction”. In: Kostelanetz, Richard (Hg.), 1979. *Visual Literature Criticism*. A New Collection. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 123-124.
- Klosty Beaujour, Elizabeth, 1989. *Alien Tongues*. Bilingual Russian Writers of the “First” Emigration. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Kogan, Ilany, 1995. *The Cry of Mute Children*. A Psychoanalytic Perspective of the Second Generation of the Holocaust (benützt: 1998 *Der stumme Schrei der Kinder*. Die zweite Generation der Holocaust-Opfer. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag).
- Kostelanetz, Richard, 1991. „Literature in Languages Other than English. A Conversation among Joseph Brodsky, Raymond Federman, José Ferrater-Mora and Richard Kostelanetz“. In: Kostelanetz, Richard (Hg.), *American Writing Today*. Troy, NY: The Whitston Publishing Company, 343-365.

- Krappmann, Lothar, 2005. „Identität“. In: Ammon/Dittmar/Mattheier/Trudgill (Hg.). 1. Teilband 405-412.
- Kremnitz, Georg, 1990. *Gesellschaftliche Mehrsprachigkeit: Institutionelle, gesellschaftliche, und individuelle Aspekte*. Ein einführender Überblick. Wien: Braumüller.
- , 1993a. „Des écrivains qui emploient une langue seconde. Questions d'identité du sujet“. In: Siblot, Paul/Madray-Lesigne, Françoise (Hg.), 1993. *Langage et praxis*. Colloque à Montpellier 24, 25 et 26 mai 1990. Montpellier: Praxiling, 199-208.
- , 1993b. „Ein Autor zwischen zwei Sprachen: Jorge Semprún“. In: Loewe, Siegfried/Martino, Alberto/Noe, Alfred (Hg.), 1993. *Literatur ohne Grenzen*. Festschrift für Erika Kanduth. Frankfurt am Main: Peter Lang, 200-212.
- , 1995. „Sprechen und Identität“. In: ders., 1995. *Sprachen in Gesellschaften*. Annäherungen an eine dialektische Sprachwissenschaft. Wien: Braumüller, 3-12.
- , 1996. „Literarische Mehrsprachigkeit (Workshop-Bericht)“. In: *IFK news*, 1/96, 2-3.
- Kremnitz, Georg/Tanzmeister, Robert (Hg.), 1996. *Literarische Mehrsprachigkeit - Multilinguisme littéraire*. Zur Sprachwahl bei mehrsprachigen Autoren. Soziale, psychische und sprachliche Aspekte. Wien: IFK.
- Kremnitz, Georg, 1996. „Über das Schreiben in zwei Sprachen“. In: Stiehler, Heinrich (Hg.), 1996. *Literarische Mehrsprachigkeit* (Jassyer Beiträge zur Germanistik: Bd. 6), 22-32.
- , 2000. „Le choix de la langue littéraire par l'écrivain. Réflexions d'un sociolinguiste“. In:---- *Cahiers Francophones d'Europe Centre Orientale* 10, 23-30.
- , 2015. *Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Ein kommunikationssoziologischer Überblick. Wien: Edition Praesens.
- Kutnik, Jerzy, 1998. „Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction“. In: McCafferey/Hartl/Rice (Hg.), 166-167.
- Laakso, Johanna, 2015. „Linguistische und literarische Einblicke. Was uns die Mehrsprachigkeit von der Beziehung von zwei Schwesterwissenschaften lehren kann“. In: Csire, Márta /

- Erlinghagen, Erika / Gáti, Zsuzsa / Pesti, Brigitta / Müller-Funk, Wolfgang (Hg.), 55-66.
- Lagarde, Christian/Tanqueiro, Helena (Hg.), 2013. *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*. Limoges: Lambert-Lucas
- Lamping, Dieter, 1996. *Literatur und Theorie*. Über poetologische Probleme der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lang, Etienne, 2005. „La rafle de 1942 à Montrouge. Une lettre de Raymond Federman. (mardi 25 octobre 2005)“. <http://montboug.info/spip.php?article384> [Stand: 26. Juni 2007].
- Larcher, Dietmar, 2003. „Die Maske hinter der Maske. Dimensionen der Mehrsprachigkeit“. In: James, Allan (Hg.), 2003. *Vielerlei Zungen*. Mehrsprachigkeit + Spracherwerb + Pädagogik + Psychologie + Literatur + Medien. Klagenfurt: Drava Verlag, 86-128.
- Lauterbach, Dorothea, 2002. „Poetologische Signale. Zur Funktion des Französischen in Rilkes Roman“. In: Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (Hg.), 173-187.
- Lejeune, Philippe, 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- , 2002. „Pour l'autobiographie“ propos recueillis par Michel Delon. In: *Magazine littéraire* 409, Mai 2002, 20-23.
- , 2005. *Signes de vie*. Le pacte autobiographique 2. Paris : Éditions du Seuil.
- Link, Franz, 1991. „The Postmodern Holocaust Fiction of Raymond Federman“. In: Geraths, Armin/Zenzinger, Peter (Hg.), 1991. *Text und Kontext in der modernen englischsprachigen Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 137-158.
- List, Gudula, 1995. „Psycholinguistik und Sprachpsychologie“. In: Bausch, Karl-Richard/Christ, Herbert/Krumm, Hans-Jürgen (Hg.), 1995³. *Handbuch Fremdsprachenunterricht*. Tübingen: Francke, 31-38.
- Louwagie, Franziska, 2013. „Raymond Federman: l'autotraduction comme projet esthétique et critique“. In: Lagarde, Christian/Tanqueiro, Helena (Hg.), 123-131.

- Lüdi, Georges, 1996. „Mehrsprachigkeit“. In: Goebel/Nelde/Stary/Wölck (Hg.), 233-245.
- Mackey, William F., 1993. „Literary Diglossia, Biculturalism and Cosmopolitanism in Literature“. In: *Visible Language: The Journal for Research on the Visible Media of Language Expression*, 27 (1-2), 41-66.
- , 2000. „The Description of Bilingualism“. In: Wei, Li (Hg.), 26-54.
- , 2005. „Bilingualism and Multilingualism“. In: Ammon/Dittmar/Mattheier/Trudgill (Hg.). 2. Teilband, 1483-1495.
- Mauron, Charles, 1958. „Die Psychokritik und ihre Methode“. In: Wolff, Reinhold, 1975. *Psychoanalytische Literaturkritik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 276-288.
- McCaffery, Larry, 1983a. „An Interview with Raymond Federman“. In: LeClair, Tom/McCaffery, Larry (Hg.). *Anything Can Happen*. Urbana: University of Illinois Press, 126-151.
- McCaffery, Larry, 1983b. „An Interview with Raymond Federman“. In: *Contemporary Literature* 24(3), 285-307.
- , (Hg.), 1986. *Postmodern Fiction*. A Bio-Bibliographical Guide. New York: Greenwood Press.
- McCaffery, Larry/Hartl, Thomas/Rice, Doug (Hg.), 1998. *Federman: From A to X-X-X-X*. A Recyclopedic Narrative. San Diego: San Diego State University Press.
- McCaffery, Larry/Federman, Raymond/Hartl, Thomas, 1998. „Chronology for RF“. In: McCaffery/Hartl/Rice (Hg.), 57-77.
- Meyer, Ahlrich, 2010. *Das Wissen um Auschwitz*. Täter und Opfer der „Endlösung“ in Westeuropa. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Montremy, Jean-Maurice de, 2002. „L’aventure de l’autofiction“. In: *Magazine Littéraire* 409, Mai 2002, 62-64.
- Moser, Tilman, 1985. *Romane als Krankengeschichten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Nünning, Ansgar (Hg.), 2001. *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.

- Oksaar, Els, 2003. *Zweitspracherwerb. Wege zur Mehrsprachigkeit und zur interkulturellen Verständigung*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Oustinoff, Michaël, 2001. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov. Paris: L'Harmattan.
- Pattie, David, 2000. *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*. London/New York: Routledge.
- Pavlenko, Aneta, 2001. „In the world of the tradition, I was unimagined‘: Negotiation of identities in cross-cultural autobiographies“. In: *The International Journal of Bilingualism* 5(3), September 2001, 317-344.
- , 2005. *Emotions and Multilingualism*. New York: Cambridge University Press.
- Perls, Frederick S./Hefferline, Ralph S./Goodman, Paul, ³1985. *Gestalt-Therapie. Lebensfreude und Persönlichkeitsentfaltung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Peters, Uwe Henrik, ⁵2000. *Lexikon Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie*. München: Urban & Fischer.
- Petzold, Hilarion G., 1993. *Integrative Therapie. Modelle, Theorien und Methoden für eine schulenübergreifende Psychotherapie* - 2. Teilband: Klinische Theorie. Paderborn: Junfermann.
- Pütz, Martin (Hg.), 1997. *Language Choices. Conditions, Constraints, and Consequences*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Quintane, Nathalie, 2008. „Chut de Raymond Federman“. In: <https://www.sitaudis.fr/Parutions/chut-de-raymond-federman.php> [Stand: 12.05.2017]
- Rajsfus, Maurice, 2002. *La Rafle du Vél d'Hiv*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Rathjen, Friedhelm, 1995. *Beckett zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Rauwald, Marianne (Hg.), 2013. *Vererbte Wunden. Transgenerationale Weitergabe traumatischer Erfahrungen*. Weinheim/Basel: Beltz Verlag.

- Regnier, Thomas, 2002. „De l'autobiographie à l'autofiction: une généalogie paradoxale“. In: *Magazine Littéraire* 409, Mai 2002, 64-65.
- Reichert, Klaus, 2003. *Die unendliche Aufgabe*. Zum Übersetzen. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Reif, Danielle, 2005. *Die Ästhetik der Leerstelle*. Raymond Federmans Roman „La Fourrure de ma Tante Rachel“. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Riedel, Robert, 1998. „Descriptive Bibliography of RF's Books and Workd Adapted into Other Media“. In: McCafferey/Hartl/Rice (Hg.), 33-40
- Riehl, Claudia Maria, 2004. *Sprachkontaktforschung*. Eine Einführung. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Rickheit, Gert/Herrmann, Theo/Deutsch, Werner (Hgg.), 2003. *Psycholinguistik*. Ein internationales Handbuch. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Roberson, Matthew M., 1998. „Raymond Federman's Supreme Pla(y)giarism: Take It Or Leave It.“ In: *New Novel Review*, 5(1), 37-61.
- Robin, Régine, 1996. „L'écrivain et ses langues.“ In: Kremnitz/Tanzmeister (Hg.), 152-180.
- Rose, Mark, 1982. „The Time Is New Year's Eve, 1999“. In: *New York Times Books*, 12. URL: <http://search.nytimes.com/books/search/bin/fastweb?getdoc+book-rev+book-r+1261+0+wAAA+Federman> [Stand: 08. Oktober 1999].
- Rosenthal, Gabriele, ⁴2014. *Interpretative Sozialforschung*. Eine Einführung. Weinheim und Basel: Beltz Juventa.
- Rossberg, Alexandra / Lansen, Johan (Hg.), 2003. *Das Schweigen brechen*. Berliner Lektionen zu Spätfolgen der Schoa. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Schlüter, Christiane, ⁴2014. *Die wichtigsten Psychologen im Porträt*. Wiesbaden: marixverlag.

- Schmeling, Manfred/Schmitz-Emans, Monika (Hg.), 2002. *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neuhaus.
- Schmitz-Emans, Monika (Hg.), 2004. *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren.
- Schmitz-Emans, Monika, 2004a. „Geschriebene Fremdkörper – Spielformen und Funktionen der Integration fremder Schriftzeichen in literarische Texte“. In: Schmitz-Emans, Monika (Hg.), 112-173.
- Schöpp, Joseph C., 2000. „Federman, Raymond“. In: Engler, Bernd / Müller, Kurt (Hg.), 241-242.
- Schulz von Thun, Friedemann, 2006. *Miteinander reden 1: Störungen und Klärungen*. Allgemeine Psychologie der Kommunikation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Schwarz-Friesel, Monika, 2013. *Sprache und Emotion*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
- Segler-Messner, Silke, 2005. *Archive der Erinnerung*. Literarische Zeugnisse des Überlebens nach der Shoah in Frankreich. Köln, Weimar und Wien: Böhlau Verlag.
- Shuttleworth, Mark und Moira Cowie, 1997. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing.
- Simon, Alfred, 1988. *Beckett*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simpson, Ekundayo, 1978. *Samuel Beckett: Traducteur de lui-même*. Aspects de bilinguisme littéraire. Québec: Centre international de recherche sur le bilinguisme.
- Sollors, Werner (Hg.), 1998. *Multilingual America*. Transnationalism, Ethnicity and the Languages of American Literature. New York und London: New York University Press.
- Stein, André, 1993. *Hidden Children*. London: Viking (benutzt 1999. *Versteckt und vergessen*. Kinder des Holocaust. München: Wilhelm Heyne Verlag.)
- Steiner, Erich und Colin Yallop (Hg.), 2001. *Exploring Translation and Multilingual Text Production: Beyond Content*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

- Stiehler, Heinrich (Hg.), 1996. *Literarische Mehrsprachigkeit*. Iași/Konstanz: Editura Universității/Hartung-Gorre.
- Stiehler, Heinrich, 2000. *Interkulturalität und literarische Mehrsprachigkeit in Südosteuropa*. Das Beispiel Rumäniens im 20. Jahrhundert. Wien: Edition Praesens.
- Stölting, Wilfried, 1987. „Affektive Faktoren im Fremdsprachenerwerb.“ In: Apeltauer, Ernst, (Hg.), 99-110.
- Soltz fus, Ben, 1998. „La Fourrure de ma Tante Rachel by Raymond Federman“. In: *New Novel Review* 5(1), 106-108.
- Strube, G. und Weinert, F.E., 1987. „Autobiographisches Gedächtnis: Mentale Repräsentation der individuellen Biographie“. In: Jüttemann, Gerd und Thomae, Hans (Hg.), 1987. *Biographie und Psychologie*, 151-167.
- Sturm-Trigonakis, Elke, 2007. *Global playing in der Literatur*. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Suleiman, Susan Rubin, 2002. „The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust“. In: *American Imago* 59(3), 277-295.
- , 2011. „When Postmodern Play Meets Survivor Testimony: Federman and Holocaust Literature“. In: Di Leo, Jeffrey R. (Hg.), 215-227.
- Tatham, Cam, 1998. „Review of Federman: A to X-X-X-X by Larry McCaffery, Thomas Hartl, Doug Rice“. In: *Paradoxa – Studies in World Literary Genres* 4 (11), 609-613.
- Taylor-Batty, Juliette, 2013. *Multilingualism in Modernist Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Thelen, Udo, 2000. „Schreiben in einer anderen Sprache. Sprachauffassung und Sprach(en)verwendung bei Andreï Makine und Milan Kundera“. In: Dahmen/Holtus/Kramer/Metzeltin/Schweickard/Winkelmann (Hg.), 275-291.
- Thome, Gisela, 2008. „Ein Grenzgang der besonderen Art. Zur Selbstübersetzung von Georges-Arthur Goldschmidts

- Autobiografie *La traversée des fleuves*“. In: *Lebende Sprachen* 1/2008, 7-19.
- Todorov, Tzvetan, 1985. “Bilinguisme, diglossie et schizophrénie”. In: -- *Du bilinguisme*. Paris: Éditions Denoel, 11-26.
- Treichel, Bärbel/Bethge, Katrin, 2010. „Neue Europäische Mehrsprachigkeit. Zum Zusammenhang von Sprache und Biographie in europäischen Lebensgeschichten“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 160, 107-128.
- Vaquin, Agnès, 1992. “Une tension extrême”. In: Nadeau, Maurice (Hg.). *La Quinzaine littéraire* (du 16 au 31 janvier 1992), 13-14, Paris.
- Vlasta, Sandra, 2015. “„Vom Zauber der Zunge“. Literarische Mehrsprachigkeit im 20. und 21. Jahrhundert“. In : Csire, Márta /Erlinghagen, Erika/Gáti, Zsuzsa/Pesti, Brigitta/Müller-Funk, Wolfgang (Hg.), 77-88.
- Voisine-Jechova, Hana, 1995. “Peut-on choisir sa langue?“. In: *Revue de Littérature Comparée* 69(1), 5-11.
- Wagner, Frank, 2009. „RAYMOND FEDERMAN LE « SURFICTIONNEL » (L'EXEMPLE DE CHUT)“. In : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2009b.html> [Stand: 12.05.2017].
- Wandruszka, Mario, 1969. *Sprachen – vergleichbar und unvergleichlich*. München: Piper.
- , 1973. *Linguistik: Wissenschaft von den menschlichen Sprachen*. Antrittsvorlesung gehalten am 30. Mai 1972 an der Universität Salzburg. Salzburg/München: Pustet.
- , 1979. *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*. München: Piper.
- Waters, Alyson, 2001. “Interview with Raymond Federman: Pour commencer, parlons d'autre chose.” In: *The Journal of Twentieth- Century/ Contemporary French Studies revue d'études français*, 5(2), 242-248.
- , 2011. “Filling in the Blanks: Raymond Federman, Self-Translator”. In: Di Leo, Jeffrey R. (Hg.), 63-75.

- Waugh, Patricia, 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Methuen.
- Wächtler, Kurt, 1995. "Amerikanisches Englisch". In: Ahrens, Rüdiger /Bald, Wolf-Dietrich und Hüllen, Werner (Hgg.), 1995. *Handbuch Englisch als Fremdsprache (HEF)*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 33-37.
- Wei, Li (Hg.), 2000. *The Bilingualism Reader*. London/New York: Routledge.
- Weinreich, Uriel, 1953. *Languages in Contact. Findings and Problems*. New York: Publ. of the Linguistic Circle of New York (dt. Sprachen in Kontakt: Ergebnisse und Probleme der Zweisprachigkeitsforschung. München: Beck, 1976.).
- Wersich Rüdiger B. (Hg.), 1996. *USA-Lexikon*. Schlüsselbegriffe zu Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur, Geschichte und zu den deutsch-amerikanischen Beziehungen. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Wirsching, Michael/Stierlin, Helm, ²1994. *Krankheit und Familie*. Konzepte, Forschungsergebnisse, Therapie. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Wode, Henning, 1996a. "Zum Erwerb von Mehrsprachigkeit". In: Kremnitz/Tanzmeister (Hg.). 10 – 29.
- , 1996b. "Erwerb und Vermittlung von Mehrsprachigkeit". In: Goebel/Nelde/Starý/Wölck (Hg.), 284-295.
- Zapf, Hubert (Hg.), 1997. *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.

7 Anhang

7.1 Interview mit Raymond Federman I

Interview with Raymond Federman in his office, SUNY Buffalo1
Un entretien avec Raymond Federman dans son bureau à Buffalo
04-08-1999

RF=Raymond Federman; MA=Martin Arndorfer; TH=Thomas Hartl

Raymond Federman and Thomas Hartl read out/perform

Singularly Bored

[*Remembering Samuel Beckett*]

clear to him
at once at last
the dark
he always struggled
to keep under

nothing to express
nothing from which
to express
no power to express
no desire to express
but the obligation
to express

[after the unforgivable -]
the slightest eloquence
becomes unbearable

no use
rearranging words
into prodigal rhetoric

to say what
the authentic weakness
of being

nothing will come of
nothing

nothing is more real
than nothing

damned to fame

the dead tongue
the immediate vehicle
of innermost anguish

undecipherable to him
metamorphosing himself
into the joke
the argot
the stroke of local color

initiating the performance
the act of depth
in volcanic magma
fused
into a rich strangeness

harnessing the
undifferentiated
pell mell babel
of grammar

out of extreme pressure
nakedness of words
is born

and so
he strips and strips
to the bone
then to the bone's shadow

into lessnessness

least less

no sound no stir
ash grey sky
mirrored
within another
mirrored sky

monosyllabic
haunting cadence

pascal
joyce

syngé
dante
yeats
racine
swift
wilde
milton
conrad

ecclesiastes monodies

webern
giacometti
schubert

the eagle's skull
the eyes
the grey eyes
hot ashes
then all as before again
so again and again

stirring still
with blind power
into unheard wind
he emerges systematically

out of the void

a mandarin
a magician
a charlatan [perhaps?]

st. augustine
spinoza
berkeley
geulincx

the sharp triangulation
of mindful chaos

and descartes
of course

cunningly bringing
into shaping collision
the sphere of
a divine comedy

celia sucking dicks
in irish brothels

never never never never

yes yes yes yes

causing manifold
inspiration into
abstinence and wit

no
laughter

without forgetting
the hand
the mouth
the skull
the ass

said
take into the air
my quiet breath

said
the ass gives life
to unborn ridicules

what would we do
without women
we would explore
other channels

fuck life

in hand less words
speaks the mouth

of death in absence

who said it all
was pebbles
or was it by
cycles

the pen is
hand some in
the mouth of word

in letter hand
fingers move
ment

the stone of mouth
rootless in memory

one invents obscurities

rhetoric
 whenever
 the stroke
 hits
 mine is not
 imagination

 word fart
 ass less art
 is nothing

 he lost
 in his room the
conveniences of fabul
 ation
 and spoke from the
 other side of far
 ness

 making of realistic
 playful exactitude
 la cascade de nuages
 qu'elle nous emmerde
 plus
 linguistic plenitude

 he did not believe god
 or fiction
running errands for him

 come in he knocked
 and was included
 bethickettly

 a dangerous bowler
 on his day

 a first-rate fielder

playing double or nothing
 with real fictitious
 voices
 in closets

 curious relation of terms
 singular boredom

from primordial cry of disgust
 to the last spasm
 of laughter

 how like the sun each day

 having no alternative
 he rises to go
 to his writing table

 how he understands
 that no utterances
 can ever give shape
 to the chaos of life

 how by simplicity
 he engages vast ideas
 in tiny trickles of
closely guarded language

 how knowingly he faces
 that great avalanche
 of fortuitous events
 we call the universe

 how while waiting
 for the hour to strike
 he hopes that it will not
 and fears that it will

 how he eliminates
 the superfluous
 to bring forth
fundamental sounds

 how his face
 turns somber
 in the presence
 of indiscretion

 how he goes silent
 when confronted
 with the fact
 of his generosity

 how a smile came to his eyes
 during the final sentence
as he chanced upon the words
 oh to end again

 that confusing emotion
 which was his life
 a long yawn
 so true it was that
 when in the void
 what little is possible
 is not so

it is merely
no longer so
and in the least less
the all of nothing
if this notion can be
maintained

the difficulty is
in the difficulty
so all is for the best

it only remains to dare
to fail as no other
dare fail

to fail better

je ne sais plus où
je finis

how tiresome
memories
how to go on
he should not have begun

ah what curse mobility

[F/H]

RF It's a nice poem, a great piece. We did it after we read this stupid biography by Knowlson. It is a montage. Then in it is the poem I had written about Beckett "Notes for Sam". And this is *Loose Shoes*.

RF What is your last name again, Martin? You know my wife is from Vienna.

MA I know. My last name is Arndorfer.

RF Now you must be aware that when you are doing an interview with Federman it often is that the subject interviews the interviewer. So be careful. First question: Why are you interviewing Federman?

MA Well, I think I was infected by the Federman-virus.

RF What was the first text by Federman that you read?

MA I think it was "Surfiction" – but the German version.

RF Ah, you began with that lousy book published by Suhrkamp. I think it is the worst because Torberg made all of it so fast - I mean some of them were new but most of the essays were old and Suhrkamp wanted to publish them immediately after I gave this series of lectures in Literaturhaus Hamburg. Torberg translated that so fast and I was told the translation was bad. So, I suggest you read the English version. – Your question.

MA Well, I'm particularly interested in your essay "A Voice within a Voice" i.e. your answer to your friend Elizabeth who asked you about your bilingualism and this is also the starting point for what I'm trying to do.

RF It was an interesting question because I never reflected on: “What does it mean to be bilingual?” You know so many people are bilingual, but I reflected on the case of Beckett of course, when I read the French and the English and saw what he was doing. I realized that you are really two human beings, but that you lead your life with the attribute in parenthesis and the reverse. It is the French that is in parenthesis and the English outside or it is the French vice versa. And that created for me an interesting, a kind of schizophrenic feeling, you see. I should give you a little history. I came to America – I was 19 – without a word of English, literally not a word of English. It’s late to learn a language. My first level of learning of that language was in Detroit in a factory. So I was with workers, you know, uneducated people, and they used a very idiomatic language. Then I shifted into the world of black Jazz musicians and this is the next layer. From there I go to the Army and there I learned. I will never forget and I think it is in *Take it or leave it* – no it’s a short story which was not published – where I say “Fuck you” to someone for the first time, and then I realized that maybe I’m starting to be an American. While I was living in Detroit - the three years I spent in Detroit - I didn’t read English, I read French books, a lot of French books. The first book I read in English – did I ever mention that Thomas? (TH: Thackeray?) – was Thackeray, *Vanity Fair*. I don’t know why I took that book out of the library. – Go back and do it for me, read this. There is a little preface and it struck me as self-reflexive. – I didn’t know I would become a self-reflexive writer. I read every word in that book, but I didn’t understand anything.

Gradually then my French began to fade away because I was living in the US. So, from 1947 till I get out of the Army my French was really in parenthesis, except for the few books. I began reading poetry in French while I was in the Army in Korea. There was a French doctor who gave me the little “Classique Larousse”, and I read *Les Méditations* de Lamartine – *O temps suspend ton vol* – so he was the first poet that I read in French. I had no idea of poetry.

So I get out of the Army, I’m registering at Columbia University, I’m still speaking French, of course. I read a few books by Sartre, Boris Vian. I’m 26 years old, I’m registering and I’m beginning to read French literature. Racine, Corneille, Baudelaire – revelation, but the French that came back to me in those years was a literary French, not my French. At the same time I wanted to start writing poetry, so I’m getting into English, Anglo-Saxon poetry. I was writing term papers on Rimbaud. It was a borrowed French, not my French.

Then I get into the PhD program, I’m writing on Beckett, so I’m reading Beckett both in French and English and I’m reading also the nouveau roman, but I’m getting more into English. By the time I finish my doctoral dissertation I’m truly bilingual.

I publish essays in English and French. They still call it the belles-lettres in French. My revelation was Céline. That’s my French. I translated sitting on the floor almost the entire novel. I could never get it published. I still have it in my archives. This was a kind of language that made sense to me.

I also write essays and articles. Then I began *Double or Nothing*. I think if you read my early work especially *Double or Nothing* and *Take It or Leave It* you read English written in French. I began to sense that I was writing English as though I was writing French.

When I wrote *Amer Eldorado* in French in Paris, I thought I was writing French in English. This was my discovery. *Amer Eldorado* was the first book when I heard my own voice, I heard my own voice.

I stayed in a hotel called “Les Deux Continents” in Rue Jacob. One day I wrote in French and one day in English, it was the same story and I tried to be faithful to both versions, but it drove me crazy, it was impossible because one would pull this way and the other that way so I set aside the English one and I finished *Amer Eldorado*.

So when I do the English version I had to find an equivalent, the slang was important, the idiomatic aspect of *Take it or leave it* and what helped me was the language I had learned in the Army. The formation of my language is very interesting.

By then I’m a professor and another level of language comes in. I remember this very well. When I published the surfiction essay in 1972, I was at the MLA conference in San Francisco and gave a lecture about it, when Campbell Tatham, the tall guy, stood up and questioned me: “Mister Federman, how is it that you can write a book like *Double or Nothing* and give us this academic shit? Why do you write this academic shit?” This is why I wrote my next big essay “Imagination as Playgiarism” in which I began to dismantle the critical theoretical discourse which eventually became called critifiction. This is the evolution.

In my poetry I'm trying to write texts in the two languages together. I'll show you now. Here is the "Yellow Humiliation /La Jaune Humiliation". I wrote it in French first.

LA JAUNE HUMILIATION	YELLOW HUMILIATION
Ma mère pleurait en silence	My mother wept quietly [commentaire: Others may have translated in silence, mais j'ai le droit. Je fais ce que je veux.]
ce jour d'hiver froid	that cold winter day
pendant qu'elle cousait	while she sewed
sur tous nos vêtements	on all our clothes
la jaune humiliation	the yellow humiliation
puis elle me dit	then she said
les yeux secs maintenant	her eyes dry now
tandis qu'elle m'aidait à enfiler mon manteau souillé	as she straightened (COM m'aidait devient straightened) on my shoulders the soiled coat
pour aller à l'école	I wore to school
laisse pendre ton écharpe	just let your scarf hang over it
dessus comme ça	this way
personne ne remarquera	nobody will notice

There is a little variance. You know. The biggest one is of course when I wrote the French text of *The Voice in the Closet* – I love the French text because of the metaphor of shit and sexual metaphors. When I wrote the title "le cabinet de débarras" the word "cabinet" brings up

the shithouse, and there is also the restriction I had set to myself in the number of lines. In the French text I needed more words, words that do not exist in the English so that had to be done line by line.

I'm glad someone is paying attention to that, the bilingual aspect.

"No symbols where none intended". For years I've been trying to translate that sentence from *Watt* and then Beckett comes up with: Honni soit, qui symboles y voit. – For me that was also a revelation that one could do that.

MA I'm particularly interested in your attitudes towards the two languages.

Are there moments when you like French for writing better than English?

RF This is a good question. Have you ever seen *La Fourrure*?

MA Je l'ai lu.

RF Ah, tu l'as lu. I'm doing an English version now. The goal is stated

quite clearly: My ultimate aim is to write a totally unreadable book, a totally unpublishable book. To answer your second question

en français le chauffeur de taxi It's a true story. 1958 I jump into a taxi impossible d'écrire ça en anglais why it is essential to write it in French

I think you can also find something like that in Beckett. The English

grabbed him back Beckett He had to write it in English. *Worstward Ho*. It

was translated by Edith Fournier. The title is *Cap au pire*, but I believe the

title came from Beckett. It's such a fantastic title but the rest of the text

she fucked it up.

Patricia Privat-Standley is a friend of mine with whom I'm working. [...]

She is French and she translated a first version of *La Fourrure de ma Tante Rachel*. She told me that my French is so rich. She wrote a text – elle a écrit un texte en français.

FEDERKID

Ce que j'aurais à dire sur Federman, se résume dans le **man**, l'homme, plutôt que dans **feder**, sa plume. (COMMENTAIRE DE RF: C'est fin ça, séparer l'homme de sa plume.) Bien que j'aie lu tous ses livres et que j'y ai trouvé mon compte (et bien plus que ça si l'on considère que j'y ai aussi trouvé ma voix, ainsi que ma raison d'être), je dois admettre que c'est le côté humain de l'homme de plume, qui m'intéresse plus particulièrement. Car après tout, si Federman n'était pas l'homme qu'il est, il n'aurait jamais écrit tous ses bouquins, et je ne serais pas là, parmi des milliers d'autres federmaniac, à vous parler de lui.

Maintenant, la question est de savoir: qu'est-ce qui rend l'homme aussi intéressant? Sont-ce ses qualités, ses défauts, ses faiblesses, sa force, son entêtement, sa gentillesse? Ou est-ce le fait que derrière le masque de l'écrivain, se cache un visage que peu ont entrevu. Un visage d'enfant. Parce-que finalement, Federman, même s'il clame à qui veut l'entendre que certains événements historiques l'ont forcé à grandir trop vite, le dérobant ainsi de son enfance avant même qu'il eut conscience d'en avoir une, eh bien je crois qu'au fond, cet enfant ne l'a jamais vraiment quitté. Bien sûr, son corps a grandi, mais la voix de l'enfant n'a jamais disparue. Elle est restée là, en lui, pendant longtemps silencieuse, ne sachant pas encore mettre des mots sur tout ce que le corps et l'âme avait enduré: le closet, la peur, la ferme, la solitude, la colère ... et tous les sentiments d'horreur qu'un enfant peut ressentir lorsqu'un matin, sa courte vie s'effondre devant lui. C'est cette voix de gamin que j'entends souvent lorsque je lis, relis Federman l'écrivain. Elle est partout dans son oeuvre, que ce soit dans ses romans, ses poèmes, ses critifictions. Toujours présente, à l'arrière-plan, mais indéniablement présente.

Et si parfois cette voix de gosse semble un peu amère et rancunière, ce n'est certainement pas sans raisons. Ces raisons, Federman les a évoquées maintes fois, et elles nous ramènent toutes là où tout a commencé, au point de départ si l'on veut, puisque Federman lui-même décrit le closet comme son point de redépart, de *rebirth* ... Il dit avoir chié sa peur et sa honte dans ce cabinet de débarras. Mais s'en est-il jamais débarrassé ... Ce closet n'est-il pas le ventre de la peur, d'où l'enfant est sorti, une nuit, en tenant dans ses mains, non pas sa terreur, mais les restes symboliques d'un passé encore tout récent. Passé abandonné sur le toit de l'immeuble du 4 rue Louis Rolland, mais certainement pas oublié par la voix du gamin en colère, celle qui s'exclame aujourd'hui entre deux éclats de rire riant du rire.

Cette rancoeur envers la France (COM RF: On en parlera un peu plus tard.), ce pays de misère auquel il a tout donné et n'a rien reçu en retour, est donc justifiée. D'autant plus, si l'on considère que malgré tous ses efforts pour y être accepté en tant qu'écrivain, il n'a jamais reçu de sincère reconnaissance de sa part. Ni même lorsqu'en 1996, il lui offrit gratuitement, un chef-d'oeuvre intitulé ***La Fourrure de ma tante Rachel***, (COM RF: pas un single compte-rendu, le silence complet) qui fut totalement ignoré par la critique.

Et c'est cette voix, (COM RF: et là c'est le passage) porteuse à la fois de peine et d'amertume, qui échappe à la plupart des lecteurs de Federman: l'existence de cette voix qui refuse de grandir et surtout qui refuse d'oublier tous les coups bas que sa terre natale lui a donnés tout au long de sa vie.

Oui, je crois que c'est cette voix de gosse adolescent déchiré, cette voix Feder**Kid**, à la fois arrogante, accusatrice et en même temps si attendrissante, qui est finalement à la base de toute l'oeuvre de Feder**Man**.

Je me demande même si **MOINOUS** n'est pas le nom que Federman a inconsciemment donné à cette voix. Cela expliquerait certainement pourquoi l'on ressent toujours ce besoin quasiment irrésistible de se porter au secours de ce personnage attachant qui revient sans cesse

dans ses romans, de même que cette infinie compassion que l'on éprouve à son égard.

Moinous — celui de ***Smiles on Washington Square*** notamment -- ressemble tellement au gamin du closet: désespéré, paumé, lonely, frightened, incertain de ce que l'avenir lui réserve, et pourtant, si plein d'espoir dans sa tête; avec une imagination si débordante qu'elle l'emporte, ainsi que le lecteur, dans les histoires les plus folles, les plus incroyables et drôles tant elles sont tragiques et douloureuses.

Lorsque je demande à Federman de m'expliquer l'origine de ce nom, il me dit que Moinous se révèle pour la première fois en 1972, alors qu'il est en train d'écrire ***Take It or Leave It***. (COM RF: Et ce que je disais tout à l'heure, quand j'ai écrit *Amer Eldorado* j'ai essayé de retrouver mon français de l'enfant, mais pas le français que j'ai appris après l'anglais. C'est avec *Amer Eldorado* que je me suis retrouvé dans ma langue natale.)

Ça m'a fait tout drôle, déclare-t-il, comme si je venais de rencontrer quelqu'un que je connaissais depuis longtemps, mais que j'avais oublié . (COM RF: C'est curieux que Moinous a parlé d'abord en anglais.)

Et quand plus tard, après avoir tué Moinous dans un bar à San Francisco, il se rend compte de l'importance quasi vitale de sa présence dans son oeuvre, il le ressuscite dans son roman ***The Twofold Vibration***.

(COM RF: Tu sais que *The Twofold Vibration* a été traduit en français. – MA: Oui, par Françoise Brodsky. – RF Il faut lire *La Flèche du temps*, c'est bien traduit.)

Moinous n'apparaît pourtant jamais en tant qu'enfant, mais en tant que jeune homme. Cependant, il garde en lui toutes les caractéristiques de l'enfance: ingénuité, naïveté, crédulité, ignorance, y compris cet entêtement quasi légendaire (dont la mère du petit Federman l'accusait toujours -- mais qui paradoxalement, se révèle être la raison même de sa survie), (COM RF: Il est têtue comme une mule.) mais surtout c'est ce grand besoin d'amour qui prédomine dans le portrait psychologique de Moinous: ce besoin insatiable d'aimer et

d'être aimé, qui n'est jamais évoqué à proprement parlé, mais toujours sous-entendu.

Comment alors ne pas faire de rapprochement entre Moinous, le jeune homme fictif à la dérive, continuellement maltraité, *victimized* par son créateur, et Raymond Jules Tulipe Federman (COM RF: Je t'expliquerai le Jules Tulipe ultérieurement.) le gosse orphelin, privé de l'amour de ses parents, et maltraité, *victimized* par la vie. Moinous n'est de toute évidence, rien d'autre qu'une subtile combinaison des voix du jeune homme et de l'enfant — **Nous** — associée avec le **Moi** de Federman l'auteur. Après tout, est-ce-que l'homme, l'écrivain aurait pu survivre jusqu'à nous lecteurs, si l'enfant *tête de mule* n'avait pas eu la force et la détermination nécessaire pour survivre aux assauts de la vie. N'est-ce-pas Feder**Kid** qui réussit à sauver Feder**Man**, afin que celui-ci puisse plus tard raconter l'histoire de **leur** survie, avec l'aide de **Moinous**.

Digression: Moinous: *one morning a bird flew into my head [...] I hid my heart in a yellow feather* — cela veut-il dire que le coeur de Federman, sa sensibilité, l'enfant qu'il est resté, se cachent quelques parts dans le nom de Moinous? Si l'on regarde bien, et si l'on prend un peu de liberté (COM RF: Avec Federman il faut toujours prendre de la liberté, sinon on ne pige pas qui est Federman) on peut alors entrevoir *that bird he loved so much*, dans Moïno-us, le petit moineau en quête de liberté ... (COM RF: Dès que j'ai écrit Moinous j'ai pensé à ce petit moineau qui n'est pas un moineau mais un pigeon avec une patte.)

Moinous est selon moi, la voix initiale — celle du gamin résigné et en même temps rebel, dans sa manière unique de lutter contre la réalité, par la seule force de son imagination — qui est à la source de toutes ces autres voix (le Boris de **DON**, le Frenchy de **TIOLI** et le Namredef de **La Fourrure**) qui apparaissent successivement dans l'oeuvre de Federman.

Moinous est sans doute aussi le résultat de cette complicité, de cet accord tacite qui prit place entre Federman et sa mère lorsqu'elle le poussa ce matin-là de juillet 1942 dans le cabinet de débarras. C'est peut-être de ce geste (que Federman n'a jamais réellement pu ou voulu s'expliquer, sans doute par peur d'en ruiner la beauté) que Moinous est

né: Moi: Raymond Nous: mes absents. (COM RF: Oui, c'est fort.) C'est peut-être à cet instant précis que Moinous a commencé d'exister et qu'il est devenu la voix sans nom qui parlerait, plus tard, pour ceux dont la voix avait été étouffée à jamais: *Brother, she says, write the poem I will whisper to you ...*

Moinous, voix silencieuse et prostrée au début: *But he's afraid that if he writes it the words will not come out right*, jusqu'à ce que Federman réalise, bien des années et mésaventures plus tard, pourquoi il avait été épargné: *And again I'll sit beside the ashes and try to scoop them in the palm of my hand so they can speak to me and tell me what happened after I was abandoned.* C'est à partir de là que cette voix commence à s'exprimer et que Federman s'affirme en tant que poète et romancier.

COM RF: C'est un beau texte qui explique un peu ta question. Où se trouve ce romancier? C'est là qu'il faut chercher, il faut rechercher qui était Federman – pas qui il est aujourd'hui. Oh shit. C'est des conneries ça! Je me suis levé ce matin déprimé. Je me suis dit: Who needs this shit? Taking off for another tribute. C'est pas ça. Tu vois?

MA Ce tribunal....

RF Oui, ce tribunal – la question suivante cher ami.

MA La question suivante: Est-ce qu'un traducteur peut vraiment arriver à traduire tes livres?

RF Non, non. Je crois que je suis le seul. Et c'est pour ça que je veux que tu lises *La Flèche du Temps*. J'aime beaucoup Françoise Brodsky – une petite Juive gentille. Elle était à New York. Le travail était formidable. Elle m'a envoyé chaque chapitre. On a passé des heures au téléphone. C'est une belle traduction. En fait, elle a perdu un peu le langage, elle a un peu enlevé la voix du gosse. Je crois que dans *La Fourrure de ma Tante Rachel* il y a la voix du gosse.

Dans *The Twofold Vibration* il y a plusieurs voix, il y a Federman, il y a la voix de Namredef et elle les avait. J'ai été dans une librairie à Strasbourg quand le livre a été publié et je me suis mis à lire. C'est pas

moi, c'est pas moi qui parle ici. Alors, j'ai sorti la version anglaise et j'ai lu en anglais.

On a fait la lecture ensemble elle et moi. Elle lit en français, moi j'ai lu en anglais, je lis en anglais et elle a lu en français et ça marchait.

Il y a une autre traduction qui a été faite de *Smiles on Washington Square* par Nicole Mallet qui vient d'être refusé en France par plusieurs éditeurs. C'est une traduction superbe. Mais elle a fait autre chose de très intéressant. C'est que la voix narratrice de *Smiles on Washington Square* – c'est bien sûr un narrateur – est une voix féminine C'est superbe. C'est vraiment une femme qui semble raconter une histoire d'amour.

MA C'est Sucette?

RF Oui, c'est Sucette. Alors, ce n'est pas moi non plus, mais c'est bon. J'ai lu ça avec un grand plaisir. Ça m'a plu. Mais voilà, tu vois, on ne peut pas me traduire, c'est mistranslated, mais ça ne fait rien.

MA Pourquoi est-ce que tu ne t'es pas mis à traduire toi-même?

RF Parce que ça demande du temps et il y a le vrai roman que je suis en train de faire maintenant.

La voix dans le cabinet de débarras ce n'est pas une traduction, c'est une continuation. J'ai continué le texte en français. Il est nécessaire qu'il existe en français – même en trois langues – il est nécessaire qu'il existe aussi en allemand. La traduction en allemand n'est pas mal, mais elle n'est pas parfaite. La traduction que Torberg a fait de *Take It or Leave It* elle est très belle. On a aussi travaillé ensemble.

On m'a posé cette question à Berlin lors d'un congrès sur des traducteurs de Marquez: Do you care about the translations? Oui, dans certaines langues - en allemand, même si je ne le lis pas, ma femme le lit, certaines langues romanes, l'italien, sans doute le français. J'ai *Smiles on Washington Square* qui vient de sortir en japonais. Je sais

que c'est mauvais parce que le pauvre Tateo Yakamura m'a envoyé une liste de questions. Il n'a rien pigé.

Mais en allemand c'est différent. La source de mon travail existe dans ces trois langues. Quand ils ont sorti l'édition trilingue [anglais/français/allemand (MA)], j'étais content – c'est vraiment un livre essentiel.

MA Je vois là aussi un rapport avec Beckett qui a, en quelque sorte, veillé sur la qualité des traductions de ses oeuvres en allemand.

RF Parce qu'il connaissait la langue très bien. Sans doute en italien aussi. Je ne sais pas s'il s'en foutait des traductions en japonais ou en suaheli.

MA Peut-être.

RF Peut-être. Alors, lui il était plus difficile, je crois. Il était très précis.

MA C'est une sorte de précision absolue?

RF Oui, bien que dans ses propres traductions il prenait des libertés énormes. Il faut le lire de très près. Mais je crois qu'il a été pour moi une sorte de modèle qu'on peut se traduire, qu'on peut faire ça pour se redire. [...] Voici

Mon tourmenteur/My tormentor (COM RF: Alors tu entends le mot menteur dedans et le mot tourmenteur.)

moi ils m'ont mis dans un trou [me they put me in a hole] **lui sur un piédestal** [him on a pedestal] **moi on m'a empêché d'aller à l'école** [me they prevented me from going to school] **lui on l'a envoyé dans les meilleures écoles** [him they sent to the best schools] **moi je fus déplacé** [me I was displaced] **lui on lui a tout de suite donné sa place** [him they

gave his place immediately] **moi je suis tombé dans le vide** [me I fell into the void] **lui il s'éleva dans les nuages** [him he rose into the clouds] **moi on m'a fait du mal partout** [me they hurt me everywhere] **lui on lui faisait du bien tout le temps** [him they made him feel good all the time] **moi j'avais peur du noir** [me I was afraid of darkness] **lui il adorait le noir** [him he adored darkness] (COM RF Je te lis que le français.)

moi je parlais deux langues mal

lui il parlait toutes les langues à merveille

moi j'ai jamais réussi à inventer un seul nouveau mot

lui il inventa des mots et des noms qui resteront gravés dans la mémoire humaine

moi je voulais savoir tout

lui il a réussi à oublier tout ce qu'il savait

moi je suis resté méconnu

lui il devint riche et célèbre (COM RF Damned to fame, rire)

moi on oubliera mon nom très vite

lui son nom restera inscrit dans l'histoire

moi je suis encore ici seul

lui il a déjà changé de temps

moi je continue à me traîner dans la boue verbale

lui il danse avec les anges

NOTES ON MON TOUR-MENTEUR [MY TOR-MENTOR]

The title of this fragment of writing offers four possible readings. There may be others.

Mon Tour -- my turn. My turn to begin. My turn to tell the truth, or the lie [same thing]. My turn to tell how it is. How it was with the two of us -- moi et mon tourmenteur [me and my tormentor], in two languages.

(COM RF Il m'a tourmenté pendant 40 ans.)

Menteur -- liar. My turn then to lie. Or to tell the truth about **Mon Tourmenteur**.

Tourmenteur -- the one who inflicts suffering on the other. [Celui qui fait du mal à l'autre].

My Tor -- seemingly a meaningless syllable. But this is a bilingual fragment of writing. Perhaps other languages are hidden here. **Tor?** Yes, of course, the door -- **Das Tor**. To tell the truth or to lie through the door. From behind the door. To shout the truth or the lie from the hole behind **Das Tor** [the German hole, the German door].

Mentor -- the master, the teacher, the guide, the one who is above, the one who inspires. The other in this fragment of writing. **Lui [him]**.

MA In German there is also "der Tor" which means fool.

RF Tu peux ajouter ça. C'est un texte qui a été publié dans *Fiction International*, dans un numéro intéressant, a number, an issue on pain.

[...] Je crois que c'est essentiel pour ton travail de parler de ça, de ce qui m'a tourmenté.

[Interruption]

MA Well, I'm a bit lost now.

RF We are all born lost, only a few remain so. [...]

MA I think it was only yesterday that I read the interview with Larry McCaffery where you talked about the creative process which exists outside of the creation. My question is: How do you do it? Which steps are you going through? Writing, rewriting, reshuffling...

RF Oh you mean the creative process? (He whistles./Il siffle.)

MA Yes. Is it too vast?

RF No, it's not too vast. I'll give you an example. I have to find a sentence that contains the rest of my book, not in terms of the story but in terms of the tone. I know exactly when, it was in July 1976 – I'm half asleep – and there was this sentence *If the night passes quietly, tomorrow he'll be on his way*. I have no idea who he is and where he is going. So I began writing a novel and worked with it. If the night passes quietly – that's too lyrical, that's not me. So I pushed it down to the second page. So I had to put on top of this the storyline – the story is an old man who is going to be deported to the space colonies in 1999 – There is Beckett's question: How can I tell the difference, how can I tell the teller from the told? – I need to have the teller first. In the Casebook there is an essay by Marcel Cornis-Pope on the dialogic aspect⁴⁵. I need to entertain, to speak up to somebody. "Hey you guys wake up!" – whoever these guys are. In *Take It or Leave It* there are listeners, in the novel *La Fourrure de ma Tante Rachel* there is a professional listener and in *To Whom It May Concern* it's the letters. That's the first thing. The digressions in *La Fourrure* – that's one of the reasons why the French one was rejected. They have enough of this self-reflexiveness, of the writer who tells us he's writing a book. I'm forced to that. I have established my system. That's the first thing. Once I have that sentence it leads me onto this dual track and I can write. There's a great deal of elements of conversation –

⁴⁵ Vgl. Cornis-Pope 1998, 97-103.

anything that comes along. *La Fourrure de ma Tante Rachel* is the most digressive of all my novels. It goes anywhere it wants to and it's irritating.

[...] Sometimes I get stuck. Then I have to find a way to to overcome the gap.

MA Do you at times change the language to overcome such a gap or to bridge the precipice?

RF Do you mean the bilingual aspect? I'm not sure. I don't think it's the language. It's more the structure. I think both Hartl and Kutnik have paid more attention to the narrative shape of my books. The books are more structured, there's a geometry – circles, rectangles, spirals.

When I was teaching creative writing, I was fascinated by this geometry.

MA Now for something not completely but quite different. Il y a un passage dans *La Fourrure de ma Tante Rachel* dans lequel il est question de Didier Anzieu et la psychanalyse et ça m'a frappé.

RF: Tu connais le livre de Didier Anzieu sur Beckett?

MA: Non.

RF Il faut le lire.

MA Ça vient de paraître?

RF Non, il y a 3, 4 ans. C'est *Beckett et le psychanalyste*. Je n'ai jamais rencontré Didier Anzieu, mais je connaissais son travail avant. Il avait écrit une fois seulement sur Beckett, mais il est un lecteur, il avait tout lu. Dès la mort de Beckett il se met à écrire ce livre et alors, d'abord il s' imagine qu'il épiait une conversation de Beckett avec Bion. Tu sais que Beckett avait été

en psychanalyse. Alors, il s' imagine ce jeune homme brillant qui a des problèmes sérieux et qui va voir ce jeune psychiatre, mais il avait besoin de quelqu'un et il se servait de lui. On aurait pu l'enterrer avec son intelligence et sa connaissance de lui-même. Il imagine une sorte de conversation entre ces deux jeunes gens. Et il va de là expliquer que tous les livres de Beckett après la cure de Bion, que tous les livres, en théorie, sont une self-analysis. La psychanalyse c'est ça, c'est du langage. C'est un livre important. On n'en a pas trop parlé parce que c'est tiré par les cheveux, mais c'est vachement intelligent. Alors, je n'ai pas pu résister de le foutre dans mon truc pour discuter avec lui parce que personnellement je ne crois pas à la psychanalyse bien que je me psychanalyse moi-même de temps en temps. Dans les romans je vais rarement dans la tête de mes personnages.

MA Est-ce que la théorie psychanalytique est trop vague?

RF C'est parce que je n'ai pas eu le temps de l'étudier. J'ai lu un peu de Freud, je n'ai rien compris à Lacan. J'ai les connaissances nécessaires, mais je crois aussi que les écrivains sont les psychanalystes – sans avoir recours au stream-of-consciousness. Beckett n'a pas fait de stream-of-consciousness. Tout le début de *Molloy* – c'est un livre formidable sur la mère – alors, la mère c'est quoi? C'est la langue. C'est-à-dire qu'on pourrait dire que, dans un sens, tu vois paraître, mon cher ami, [?] parce qu'il manque, je dirais qu'il y a une certaine ignorance dans mon travail qui est évidente. Il y a des choses que je ne sais pas parce que je ne les ai pas

appries. Je n'ai pas pu aller à l'école. Je n'ai pas eu le temps de lire tout ça. Je m'en passe ou si je m'en sers c'est pour m'en moquer. L'ignorance chez Federman, c'est un beau sujet. Mais ce qui m'a fait plaisir c'est quand Beckett le dit lui-même souvent: "J'ai commencé à écrire quand j'ai rejeté de ma tête toute la connaissance qui s'était accumulée en moi. J'ai vidé tout ça." Le reste, il a tout foutu en l'air.

C'est différent quand même ce système dans la biographie de Knowlson, le cadre des rapports de Beckett avec sa mère. C'est évident que ça l'a marqué: "Mon fils c'est un raté, mon fils c'est un raté." Bon. Ça c'est presque évident, puis, plus difficile, si on lit de plus près, c'est l'absence du père.

MA Je crois qu'il est très important.

RF Mais de la mère on connaît toutes les anecdotes parce que Beckett est très précis aussi. Les rapports de Federman avec sa mère et son père ça c'est un autre problème. Je vais lire un petit texte: *Ramona*. C'est un roman que j'ai commencé et qui ne sera jamais fini. Ça s'appelle an unfinished work. Tu sais que j'ai mis *Ramona* dans *Loose Shoes*?

RAMONA

[An Abandoned Work]

Ace! Sos! Something incredible happened. I don't know if I should be overjoyed or frightened, or if I should panic, kill myself, or simply forget it. Perhaps just a passing thing. Like a dark cloud.

Still, the situation is serious. The next novel is here, the next one I must write. I mean the book I must now commit myself to for who knows how long. I say novel, but who knows what new genre this one will invent as it writes itself (COM RF Voilà la question et la réponse) who knows quel genre -- or unwrites itself.

The subject? What it'll be. The form & content of my father.

Just as you some time ago, not so long ago (or perhaps too long ago) reconstructed and deconstructed your father postmortem, I think my father ... [papa, I should say, that's what I always called him, papa, or else I would say mon père whenever I referred to him -- the word father sounds alien in my mouth, I never had the occasion to say father à mon père. I never could call papa father or dad in my borrowed tongue, he changed tense too soon, or rather they changed the tense on him, before I exiled myself into my borrowed tongue] ... papa is asking me to write this book.

That's the subject. Mon père. Papa.

No. This one will be written in English, not in French [the last one was too hard, too disturbing] (COM RF *La Fourrure de ma Tante Rachel*) but there'll be a lot of French mixed with the English in this one because I think that when thinking about my father I always seem to think about him in French. It's always papa I think about. Does that make sense to you?

The book will be called **Ramona**. Yes Ramona. Why?

Here, why don't you listen to the opening pages, you'll understand why Ramona. That's all that's written so far. Just a few pages. But I think it's all there already. Tell me what you think. Here is the beginning.

RAMONA

My father's favorite song was RAMONA. It goes like this, *Ramona je t'aimerai toute la vie, Ramona je t'aimerai...* (COM RF It's a fantastic song. It's so sentimental.) In French, because I only know the words in French. But I think that song also exists in English.

My father always listened to the French song, that's why I know it only in

French. *Ramona je t'aimerai toute la vie ...*

My father, the dreamer, l'artiste manqué, le romantique tuberculeux, the Trotskyist, the gambler, le coureur de femmes, the brudny zyd (COM RF Do you know what a brudny zyd is? C'est un juif en polonais; the brudny zyd), my tuberculous father, who never achieved his vocation, my father while listening to Ramona on the scratched disque playing on our vieux dusty phonographe (COM RF Watch for the French and English. They are mixed.) with the big speaker and la petite manivelle, my father, papa, mon père would dream.

La petite manivelle! Hah! That's funny. I don't even know how you call that in English, la petite manivelle, you know the thing you turn to rewind le phonographe. You know. Sometimes toward the end of the disque, remember, when the phonograph was running out of gas, when it was unwinding and the voice of the singer would linger into distortions, when the voice of the singer would become ... so slow, so sad too.

I never knew who was singing the Ramona that my father loved so much to listen to all the time. It was a woman, a young woman I think, with a beautiful deep sad raspy voice. She died young. It's my father who told me that one day. Of tuberculosis. Like my father. That's all I know about her. I don't even know her name, or perhaps I knew it once but have forgotten it. But even me when I listened to Ramona with papa, I could feel tenderness for her, yes, that's what it was, tenderness towards her.... no, not passion, I was too young to know what passion was.

I did mention that my father was tuberculous. That he had a lung removed. I think it was the left lung. He spat blood all the time. I'll have to say more about that later.

It is possible that I felt passion while listening to Ramona avec papa, but I didn't know that it was passion. Papa, yes, he knew what passion was. I am sure he knew. Papa was a very passionate man. He loved women. Il était coureur de femmes. That's what all my uncles and aunts always said about him. Un coureur de femmes. Un fainéant. Un rien-du-tout. Papa. So what. Maybe that's what he left with me when he changed tense. His passion. His passion for women. For love. Sex? Look, it's not because I

am writing about my father that I have to become puribond.

Yes, even me, while listening to the sad voice of the singer singing *Ramona je t'aimerai toute la vie ...* I would feel tenderness for her and I would imagine her being petite et fragile, with very long black hair, and very long eyelashes. That's all I could imagine about her then. Today I could imagine her much better if I could listen to her sing Ramona again. Today I know how to imagine a beautiful woman. But how I can I find le disque where she sings Ramona, I don't know her name?

When papa listened to Ramona there was dreaming in his eyes, I could see that, and I know he was dreaming about his failed vocation. And about his failed loves. He was dreaming, there in our one room shitty narrow somber apartment, ce miserable petit taudis where papa and maman and two sisters, Sarah et Jacqueline, and me too of course, lived, if one can call the sordid kind of existence we had, living.

When papa listened to Ramona, sitting in his old fauteuil à moitié défoncé, facing le phonographe, I could tell he was dreaming, I could tell he was making up stories about how he could have become un grand artiste if ... ah oui, if ...

I could see it in his eyes, but I could also feel it in the tips of his fingers, in his fingernails on my back gently scratching when I would say to him, as we listened to Ramona, papa gratte moi le dos, s'il te plaît, ça me gratte là, près de l'omoplate gauche ...

I had just studied human anatomy à l'école des garçons rue de Bagneux où j'allais, that's why I could tell my father that it was my left omoplate that itched.

Anyway, as I sat on the floor at papa's feet, next to his fauteuil, an old beat-up fauteuil vert à moitié défoncé, me too I listened to the phonograph play Ramona, while papa's fingers scratched my back dreamily, and that's why I can say now that I knew he was dreaming, dreaming the great works of art he wanted to create and knew he would never create.

Not because he was lazy, like my aunts and uncles always said, not because

he was sick all the time. Because he was not ready yet. They changed tense too soon on him. I am sure he would have created something immortal. A masterpiece. If they had given him the time. I could feel it in his fingers. Papa il avait de très belles mains, with long fingers. Very white his hands. (COM RF He was very white.)

Oh he had done a few paintings that may even have had artistic value. Who knows? His friends, all of them struggling artists, starving artists I should say, had said good things to him about those few works of art he had created, but deep inside he knew he had failed, failed to achieve the vocation inscribed in him, by his father, or some remote ancestor.

No, I think my father was the first one ever to become an artist in our family. Yes he was the first one to fail as an artist. All the others before him, his father, grand-father, great-grand-father, and those who went before them, all of them schlups. Except that it is said that there was one of them, way back in the 16th century, who was a conquistador, very rich, but a mean bastard.

I once wrote a poem about that. About the nothing, le rien-du-tout that my father was. Here, I'll give it to you. For whatever it's worth. It's called

BEFORE THAT

Some say (COM RF - I'll give you the genealogy of this poem. Michel Serres, the French poet and a good friend, spent a lot of time in Buffalo. We had dinner in my house and we discovered that night that he was from the same region of Southwest France, where I spent two years on the farm. He was ten kilometres from where I was.)

MA Oh really?

RF Yes. And he started: Yes, I come from de la terre Mon père était fermier, mon grand-père était fermier ... je suis de la terre. So that night after he left – there was a little good wine, good food, good conversation – I wrote this:

Some say, can say: my father was a farmer,
and his father before him, and his father
before that. We are of the earth.

Others say, can say: my father was a builder,

and his father before him, and his father
before that. We are of the stone.

And others can say: my father was a sailor,
and his father before him, and his father
before that. We are of the water.

They have been farmers, builders, sailors,
no doubt, since the time earth, stone, water
entered into the lives of men, and still are.

I am a writer, but I cannot say: my father
was a writer, nor his father before him,
nor his father before that. I have no antecedent.

My father, and his father before him, and his father
before that were neither of the earth, nor of the stone,
nor of the water. The world was indifferent to them.

I write, perhaps, so that one day my children can say:
my father was a writer, the first in our family.
We are now of the word. We are inscribed in the world.

I feel I could write on the earth, on the stone.
It seems to me that I could even write on water.
I write to establish an antecedent for my children.

Five thousand years without writing in my family,
what can I do against this force which presses
behind me? Say that I write to fill this void?

Say, I suppose, that of my father I cannot say anything,
except what I have invented to fill the immense gap
of his absence, and of his erasure from history.

No, I am wrong, you see, because I can say: my father
was a wanderer, he came from nowhere and went nowhere.
He came without earth, stone, water, and he went wordless.

(COM RF It's so sad! Shit!)

While contemplating his failures, and absentmindedly scratching my back,
my father was perhaps thinking that his son, I mean me, would someday
achieve the vocation he had failed to achieve. And so, gently, with the tip of

his fingers ... already aware that his tuberculosis would soon kill him, or that some unforgivable catastrophe would erase him from history ... yes, as he listened to Ramona *je t'aimerai toute la vie* my father knew that soon he would change tense or the tenses would be changed for him in spite of himself and he would never achieve his vocation ... (COM RF This 'change tense' is from my good friend George Chambers from the „Bums“, when Beckett died he wrote a letter Sam changed tense. It's such a beautiful phrase.) and so while gently scratching my left omoplate he would try to make me feel this yearning for greatness, he would try to transmit with the tip of his fingers this vocation into my body, into my skin, my flesh, my bones, and up here into my head.

As my father and I sat together listening to Ramona, papa lost in his dream, me slowly dozing off under the gentle touch of papa's hand, he would infuse in me, transfer in me ... ah, shit how shall I say it! ... (COM RF Shit! What are you doing to me? I'm crying. No, I'm allergic.)

He would give me my inheritance. His vocation. That's all he gave me. Yes, there in my head, papa put the dream he was dreaming while listening to a sad deep voice sing *Ramona je t'aimerai toute la vie, Ramona je t'aimerai ...* Ace ... SOS! Shall I burn this. Or do I take the risk ... the risk of having to contemplate yet another failure. Like my father.

The other day, while taking a shower, I caught myself humming *Ramonaaaaa je t'aimerrrrai toute la viiiiie ...* Dragging the words into the soapy water. I told you the situation is critical.

RF I squeezed it in. Anyway write about this. It's finished. It's a six-page novel. [...]

Please tell me: Why are young Austrians interested in Federman?

MA I'm not sure but I promise I will let you know.

RF How old are you?

MA 27

RF He's a kid.

MA This is my book on Beckett.

RF Do you have more copies?

MA Right now I have only this one.

RF Can you send me one?

MA You can keep it.

RF Will you sign it for me? I'll give you a book in exchange.

MA Sign the book for you?? OK.

RF *Critifiction. Postmodern Essays* – do you have it?

MA No. Great! That's the book I've been looking for!

RF For Martin who saw me crack up before his questions.

TH Must have been good questions.

RF You stick around with us. You are coming to Salem with us – to the conference?

MA I don't know.

RF Why not? You should come with us. It's going to be a fantastic conference and you will hear more stories about me. [Laughter]

7.2 Interview mit Raymond Federman II

Der Beginn dieses Interviews bezieht sich auf eine technische Panne oder vielmehr auf eine Fehlleistung, die den Verlust der Aufzeichnung des vorhergehenden Gesprächs bedingt und den Interviewer ziemlich verwirrt; Raymond Federman bleibt aber ziemlich gelassen. Dieser erhalten

gebliebene Teil des Interviews findet am 10. April 1999 in der Lockwood Library der State University of New York at Buffalo statt.

Interview with / Entretien avec Raymond Federman (Buffalo 2)

Lockwood Library SUNY Buffalo, le 10 avril 1999

M.A. Bon. Essayons de reprendre un peu. Maintenant c'est la confusion totale.

R.F. Oui, mais c'est bien, alors parlons de confusion chez Federman.

M.A. Ah voilà.

R.F. Voilà puisqu'on parle de la confusion. Alors, tu poses une question, je réponds et ça s'efface automatiquement, c'est à dire que tu es en face de l'un des grands problèmes de Federman – the cancelation – les textes qui s'annulent. Tu me poses une question, on parlait de *La Voix dans le Cabinet de Débaras* et des rapports entre le texte anglais et français. Les seules personnes qui croient que ça s'annule ce sont ceux qui ne connaissent qu'un texte. S'ils pouvaient mettre les deux textes ensemble ils verraient que justement le texte français augmente le texte anglais. Il ne l'annule pas, il le complète et vice versa. Tu vois? Donc quand Federman refait, se refait, dans une autre langue c'est pour exploiter des métaphores, pour les enrichir, pour explorer ce qui n'a pas encore été sinon dit, ce qui n'a pas encore été fait parce que toute écriture est toujours une écriture qui n'est jamais fini. Et en fait, tu sais, je disais ça au sujet de la belle édition de *La Voix dans le Cabinet de Débaras*, la belle édition allemande en trois langues. Quand ils ont fait l'édition hollandaise, je n'y ai pas pensé, mais au lieu d'enlever la langue allemande ils auraient dû simplement ajouter une autre langue et donc avoir une édition en quatre langues et puis à chaque fois qu'une autre langue arriverait ça s'ajouterait et s'ajouterait et éventuellement ça serait un perfect cube - un cube - contenant toutes les langues qui serait la tour de Babel.

MA Ah! Ça serait génial.

RF Ah voilà ça serait le livre des livres, le grand livre, le livre définitif, où toutes les langues seraient autour de cette voix dans le cabinet. Et finalement ça serait logique, Martin, parce que comme je dis dans *The Twofold Vibration*: “The Holocaust was a universal affaire. Everyone was implicated.” So, toutes les langues sont dedans. Il y a une version polonaise, qui a été publiée dans une revue, une traduction allemande, il y a une version française bien sûre. Je crois que c’est tout. Pour le moment *La voix dans le cabinet de débarras* existe en Hollandais, Dutch, German, Polish, French and English. Déjà cinq langues, je ne sais pas si c’est traduit en espagnole ou en italien. Voilà bon.

MA Et si on revenait à la question de l’identité?

RF Ah oui, l’identité, c’est là où je te disais justement qu’il y a - c’est pas seulement en moi, mais en tout être humain - deux êtres sinon plus. Des deux êtres chez moi, on pourrait dire qu’il y a un être parlant et un être silencieux. Et l’être parlant c’est celui qui à un moment a pris la parole - je dis pris la parole dans le sens de l’emprunter aux autres parce qu’il n’avait pas de langue à lui. Je te disais que c’est justement cet époque de ma vie qui date entre 1942 et à peu près 1957 – quinze ans – que je vivais dans une sorte de silence et d’incompréhension du monde où j’étais engagé seulement avec moi-même, et je crois que c’est quand j’ai vu *En attendant Godot* que le langage est sorti de moi. Quand tu rencontres un oeuvre comme ça, que tu comprends pas ça te donne envie de parler. Je n’ai rien compris et ça ne m’intéressait pas de comprendre une oeuvre qui te parle directement. C’est intéressant ça. En 1957 je savais déjà que je voulais écrire, j’avais commencé à écrire, mais je savais pas ce que j’allais écrire, quoi écrire, tu vois, et quand j’ai vu *Godot*, quand je me suis mis à lire Beckett parce que tout de suite je me suis mis à lire les romans, c’est comme ça que je voudrais écrire. Je n’ai pas réussi à écrire comme Beckett, mais c’est comme ça. Et pourquoi? Parce

qu'il y a des textes qui sont d'une sorte de simplicité. J'ai eu le même choc quand j'ai lu Rimbaud. Tu lis Rimbaud? C'est comme ça qu'il faut que j'écrive. Tu vois? Il y a des écrivains et il y a d'autres écrivains, tu les lis et c'est pas ton écriture, ça n'a aucune affinité avec toi, ça a affaire non pas avec ce qu'ils disent mais avec le ton, le rythme, la voix. C'est intéressant en fait que plusieurs critiques maintenant ont remarqué que Federman n'invente pas des personnages. Moi, je n'ai pas de personnages. Ce sont des êtres humains. Je suis un homme des voix.

MA Donc la voix est plus importante que le personnage, même plus importante que le contenu?

RF Oui, et c'est pour ça que mes livres sont très parlés, tu vois ils se parlent, c'est toujours parlés, c'est du langage écrit parlé et dans ce sens ça s'approche bien sûr de Céline.

MA Oui, mais c'est bien ça.

RF J'espère que c'est bien. C'est toi le critique qui dois le dire pas moi.

MA Comme je l'ai dit dans mon email, j'aime très bien *La Fourrure de ma Tante Rachel*, je trouve ce roman très réussi et en même temps bouleversant.

RF Il y a très peu de gens qui l'ont lu. Sauf les Allemands – il y a eu de bons compte-rendus, mais ce n'étaient pas les compte-rendus éblouissants qu'il y avait pour *Double or Nothing – Alles oder Nichts*. Pourquoi? Parce qu'il semble que certains critiques et journalistes surtout ont dit: "Ah, Federman is regressing. He is not as experimental as before, when he was playing with the typography." Tu vois. C'est intéressant que même Klinkowitz – tu sais qui est Klinkowitz? – c'est un critique et un bon ami – quand j'ai publié *Smiles on Washington Square* et *To Whom It May Concern* il n'a pas compris et il a dit: "He's finished with experimentation." Non, il y a une drôle d'expérimentation dans *La Fourrure de ma Tante Rachel* si ce n'est qu'au niveau de l'écriture, au niveau de la narration et tout le système de digressions. Tu as lu le livre. Il y a une sorte de retardement – la tante Rachel

arrive presque à la fin du livre. Une sorte d'attente. Alors, entre temps, je construis tout un système pour la mettre dedans finalement. Je construis un espace pour elle – espace de mots pour la coucher dedans ou l'accoucher. Il y a ça et puis je crois que le chapitre avec Gaston -

MA C'est le conducteur de taxi?

RF Non, c'est le petit éditeur qui rejette le livre.

MA Ah oui. C'est lui Gaston.

RF C'est un essai, ce chapitre, de la critifiction quoi.

MA Oui, c'est vachement bien.

RF Moi je crois quand même que la valeur du livre réside dans les rapports qu'il y a eu entre le narrateur et sa famille. Donc il y a une histoire, il y a presque une intrigue dans ce roman qui n'était pas là avant. Et il y a quelque chose de plus important.

MA C'est-à-dire?

RF Tous les autres romans tournent et mettent le doigt sur le closet. Tu as remarqué que dans ce livre le closet n'est jamais mentionné.

MA Oui, ça m'a frappé.

RF Je raconte ce qui se passe après ou avant, donc il y a un trou. Ceux qui connaissent mon travail, comme toi et d'autres se diront: où est the closet? Il est là, mais on n'en parle pas. On parle de la déportation. On parle des camps, on parle de ça. Comment il a survécu ce petit personnage? On ne le dit plus. Tu vois?

MA Je crois que je l'ai déjà mentionné avant, bon, ça s'est peut-être effacé ou bien pas du tout enregistré.

RF Ça peut ressortir.

MA Sait-on jamais?

RF On sait jamais.

MA Je me souviens de ce livre, les actes de la conférence à Mayence "Autobiographie et Avant-garde".

RF Tu étais là?

MA Ah non, non, c'est seulement que j'ai lu le livre.

RF C'était une grande conférence.

MA Et il y a quelque chose qui m'a frappé par rapport à l'autobiographie. Je me suis dit: "En ce qui concerne l'oeuvre ou les textes de Federman ce n'est pas ça, ce n'est pas vraiment ça." Mais quel terme faudrait-il employer?

RF C'est une question intéressante parce que tout le monde dit "Federman écrit sa vie" et *La Fourrure* semble être même une autobiographie déguisée. Je nomme des gens par leurs noms, je les situe dans une vraie réalité, mais en fait, bien sûr, il y a des éléments vrais, mais ce qu'il y a c'est, je crois ce qui ne fait pas partie d'une autobiographie normale, c'est que tous les éléments du livre sont déplacés d'autre part. Moi, je suis rentré en France en 1958. Il y a un peu de ça, mais le reste - la ferme c'était avant, ça c'était après, ça n'était même pas encore arrivé, donc il y a une dislocation de l'espace et du temps. Je reconstruis donc un texte où j'emprunte des moments de ma vie et de la vie des autres et j'en fais un montage. Alors, on ne peut pas dire, et c'est pour ça que je lui ai dit: "Mais qu'est-ce que vous connaissez de ma vie?" Voilà. Il ne connaît rien. Toi, tu connais quelques éléments, mais le reste non. Mais en quelle mesure à quelle mesure j'ai aussi et ça c'est très important - je le répète tout le temps - que je ne fais aucune distinction entre la mémoire et l'imagination, entre ce que j'ai fait l'expérience et ce que je m' imagine avoir fait l'expérience. Ça c'est très important. Il y a donc un élément d'invention. Et ça tu sais où je l'ai appris? Chez Proust. Pendant longtemps on lisait Proust comme s'il avait écrit une autobiographie, surtout parce que c'était à la première personne. Alors, Proust écrit l'histoire de sa vie et c'est vrai que le roman comporte 40 années et tu peux retracer la vie de Proust et il y a des tas de gens qui y sont arrivés. Mais il y a des moments très importants dans la vie de Proust où on se dit: "Mais il n'était pas là. Comment peut-il nous raconter ça? Comment peut-il

nous raconter l'histoire de Monsieur Untel s'il ne l'a pas vu? Alors, on peut dire: on le lui a raconté. C'est possible. Mais très souvent dans l'œuvre de Proust il y a des moments superbes où le narrateur, qui est un peu une sorte de voyeur, est dans un cadre et il regarde quelque chose qui se passe. C'est un tableau. Alors, il y a une scène merveilleuse où il regarde la fille de Swann qui est lesbienne et qui a une amante, mais il ne sait pas. Il est jeune, il regarde ces deux jeunes filles et puis elles disparaissent, elles ne sont plus là. Il se met à imaginer, à spéculer ce qu'elles sont en train de faire. Il ne peut pas voir. Alors, il invente, il spéculé. Donc, l'œuvre de Proust, à partir d'un petit moment qu'il a vu, tout le reste est inventé, spéculé, imaginé. Ou parfois il s'en souvient. Mais qu'est-ce que le souvenir? Ça c'est très important et les gens ne pigent pas ça. Tu as une expérience. Bonne, mauvaise, amour, souffrance ça n'a aucune importance. C'est un moment. Ça t'est arrivé. OK? C'est fini. Ça n'arrivera plus jamais. C'est fini. Mais toi, tu la rejoues cette expérience. Tu la rejoues comme tu rejoues une VCR. Non, une VCR est fidèle tandis que la mémoire n'est pas fidèle. Et à chaque fois que je rejoue, à chaque fois que je te le dis, que je le raconte, que je l'écris, à chaque fois il y a une transformation. Je le refais – plus triste pour que tu aies plus de pitié pour moi et plus joyeux pour que tu puisses en rire et j'y ajoute des éléments, j'en oublie des petits morceaux. Tu vois? Et c'est jamais, jamais le même. Et c'est pour ça que dans l'œuvre de Proust il y a tout un système de répétitions, comme il y en a dans l'œuvre de Beckett. Si tu lis Beckett de très près – “Je suis dans la chambre de ma mère.” – il y a des phrases entières dans *Malone dies* qui sortent de *Molloy*, et il y a des phrases entières de *Molloy* et de *Malone dies* qui sont dans *L'Innommable*. C'est un système de répétitions. Mais avec des petites variations. Il y a des petits changements qui sont nécessaires et ça c'est dans Federman. Il y a des phrases, des moments qui passent d'un roman à l'autre. En fait tu peux dire que la grande œuvre de Beckett c'est un seul livre. A partir de *Molloy* ce

n'est qu'un livre. Tout le reste ça fait partie du grand livre. Et tu peux presque dire la même chose pour tous mes bouquins. Ça fait un grand livre, et tous, presque tous portent sur cette période de 15 ans dont je parle.

MA C'est une sorte de galaxie Federman?

RF Oui c'est ça. Galaxie c'est très juste, si tu te souviens de *L'Innommable* – *L'Innommable* se voit comme un soleil autour duquel tous les autres personnages de Beckett circulent comme des planètes. Il y a *Murphy*, *Molloy* – ils sont tous là. C'est une très belle image. Ils circulent dans sa tête, bien sûr, comme des planètes.

MA Maintenant passons au rapport entre la langue ou bien le langage et la pensée.

RF Ah merde. La langue, le langage et la pensée c'est tellement français. Moi, je ne sais pas si je fais une différence entre la langue et le langage. J'avoue pour moi c'est la même chose. Il est vrai que quand tu écris et quand tu parles il y a une grande différence essentielle. Sauf que très souvent les gens qui ont lu mes livres et un jour m'ont entendu lire disent: "Ah, c'est exactement la même chose. C'est toi. Maintenant quand je te lirai, je saurai que c'est toi." Ça c'est pas toujours vrai de tous les écrivains, et ils sont même rares, j'en connais. Mon vieil ami Sukenick est un peu comme ça. Tu vois. Sukenick parle comme ses livres.

MA C'est vrai?

RF Et je parle comme mes livres. Tu vois ce que je veux dire? Dans ce sens, moi, je dirais qu'il n'y a pas tant de différences entre la langue et le langage chez moi. Tu vois? Parce que c'est la même voix - c'est-à-dire moi j'essaie d'imprimer la voix. Ce n'était pas vrai, peut-être, au début quand j'ai commencé à écrire parce que comme tous les écrivains, les débuts d'un écrivain c'est toujours un système d'échos des autres. Tu sais quand tu écris et tu fais de la critique, au début tu n'es pas sûr de tes idées, tu cites et c'est plein d'échos. Quand je me suis mis à écrire *Double or Nothing* en 1966 j'ai

entendu ma vraie voix et je continue à l'entendre qu'elle soit en français ou en anglais. Comme je t'ai dit l'autre jour, le français c'est de l'anglais et l'anglais c'est du français.

MA Je crois me rappeler dans l'interview avec Larry McCaffery, je crois que c'est celui qui date de 1980 (cette partie qui a été publiée dans la revue *Contemporary Literature* en 1983), il y a un moment où tu dis que tu as aussi expérimenté avec la syntaxe pour en quelque sorte apprendre l'anglais et à écrire en anglais.

RF Ah oui. Ce que je disais c'est qu'on me pose souvent la question pourquoi la typographie de *Double or Nothing*, et aussi de *Take It or Leave It, Amer Eldorado*. Je pensais – il y a plusieurs d'autres raisons - je te les ai donnés l'autre jour. L'une des raisons était en fait de déconstruire la langue et de la prendre en petits morceaux pour la remettre en place. C'est un peu comme des jeux d'enfants il y a des cubes avec des lettres dessus et le gosse joue et puis tout à coup il a écrit un mot sans s'en rendre compte. En mélangeant les lettres de l'alphabet, il a écrit un mot. Alors, en mélangeant les cubes j'ai inventé un mot, j'ai inventé un livre en mélangeant les langues.

MA La question avant en ce qui concerne le langage, donc le rapport du langage à la pensée, pour moi, le fond n'est pas vraiment cette pensée et critique française, mais c'est plutôt, bon, moi j'ai aussi une formation de linguiste, pas seulement en littérature, mais je suis campé en quelque sorte d'une part entre l'anglais et le français et d'autre part entre la littérature et la linguistique. Le fond de cette question est justement l'hypothèse de Sapir et Whorf que les langues déterminent la vision du monde. C'est peut-être la version la plus forte, mais il y a des versions plus faibles et plus plausibles, mais c'est en quelque sorte l'essence. Bon. On a souvent discuté cette question dans les cours et je me suis dit: "Je ne sais pas." Je me demande comment c'est pour toi.

RF C'est une question difficile. Je n'y ai jamais vraiment réfléchi. Je ne sais pas très bien ce que je pourrais te dire à ce sujet. J'ai l'impression, je pense bien sûr, je pense que quand j'écris j'arrête de penser.

MA Ah oui. Comme Beckett – “All I am is feeling.”?

RF Dans un sens: plus je pense plus le travail d'écrire devient difficile parce qu'il encombre l'écriture, c'est ce que je veux dire. Donc il faut pas penser. Je pense peut-être après parce que après mon travail devient intéressant peut-être.

Tu m'as posé la question l'autre jour sur the creative process. Il faut que j'aie devant moi des mots pour pouvoir travailler. Je travaille dans ma tête, je fais des trucs, j'entends des mots, il faut que j'aie des mots. Mais je ne suis pas non plus le genre d'écrivain qui prend des notes tout le temps. Ça arrive, mais le plus important c'est le 'pré-texte' dans ma tête.

Il faut que je me mette à écrire. Une fois que j'ai une masse de mots, un désordre de mots, je mets de l'ordre dedans. Et c'est là que je pense. Je ne pense pas avant, je pense pendant et après, mais surtout après. Alors, très souvent, et surtout quand - je me souviens quand j'avais fini *The Twofold Vibration* je n'avais aucune idée comment j'ai écrit ce livre. Je n'ai pas pensé, il s'est fait. C'est comme disait Beckett: “Ça parle en moi. It speaks in me.” Alors, j'écoute et j'écris.

MA Is it also in a certain sense: 'It speaks me'?

RF It speaks me. Hier soir j'étais un peu comme ça. Après cette journée assez émotionnelle j'ai pensé avant de m'endormir, je me suis dit qu'écrire ne se fait pas seulement sur la page, ça se fait dans ta tête. J'écris dans ma tête. Sans doute que la meilleure partie de mon œuvre est restée dans ma tête et y restera toujours. Mais j'écris, je me parle et hier soir justement, j'étais presque endormi et je me suis réveillé et j'ai écrit parce qu'il y avait

quelque chose qui s'écrivait dans ma tête. Pour plusieurs raisons - quelque chose que je voulais dire à une amie à cause du texte de Bucher, et le tribute de Bruce Jackson, alors j'avais besoin d'écrire quelque chose à ce sujet. Puis je me suis recouché et j'ai continué à écrire ça dans ma tête et je l'ai peut-être perdu. Ah non parce que ça reste dans mon inconscient. Ma femme me dit toujours: "Why don't you take notes?" Moi, je ne prends pas de notes. Je ne fais pas du travelogue. J'ai beaucoup voyagé, j'arrive quelque part - il y a des gens qui prennent des notes - mais moi j'essaie de faire entrer tout en moi et ça reste là. Ça sortira ou ça ne sortira pas. Je ne sais pas. Parfois ça sort, parfois ça ne sort pas. Sans doute que c'est un système con parce que j'ai perdu beaucoup de choses. J'ai gaspillé des choses que j'aurais pu écrire, dire au sujet de quelque chose. C'est comme ça. Je crois qu'on va y aller. On peut continuer - même en route.

MA Merci pour l'entretien.

7.3 Interview mit Raymond Federman III

Entretien avec Raymond Federman à Vienne, le 24 mars 2000⁴⁶

RF [...] Certaines métaphores n'étaient pas vraiment finies – la métaphore de l'excrément, la métaphore sexuelle et elles ont éclatées dans le texte français. Tu sais que quand j'ai eu fini le texte français [de *La Voix dans le Cabinet de Débaras*] je suis revenu au texte anglais et j'ai rajouté des choses qui n'étaient pas là et qui étaient maintenant dans le texte français. Ça fait une sorte de va-et-vient et ça je fais souvent maintenant. Quand j'ai fini la traduction je pourrais maintenant reprendre ce livre – tu vois ce serait trop de boulot – et le refaire à travers la perspective de la version anglaise que je viens de finir. Ça c'est intéressant, mais ça c'est ton boulot à toi de voir ça c'est-à-dire de voir quels sont les suppléments qui sont là et les lacunes ou ce qui a disparu de ce livre et ce qui est maintenant dans ce livre qui pourra revenir. Ça c'est un travail monstre, mon vieux (rire) – c'est le travail du critique.

MA Je crois qu'il vaut mieux commencer pas à pas, doucement, après on verra la suite. As-tu jamais eu envie de te débarrasser du français ou bien d'abandonner le français pour l'écriture?

RF Impossible. Il y a des écrivains, je ne me suis pas disputé, mais j'ai eu cette discussion avec plusieurs écrivains. J'ai été une fois sur, une discussion, pour "The Voice of America (La Voix de l'Amérique)". Il y avait Joseph Brodsky, moi et un autre écrivain, un écrivain mexicain qui écrit en anglais et en français (sic!) et Brodsky disait "Ah non, moi j'écris seulement en russe parce que je ne veux pas que la langue anglaise vient to corrupt

⁴⁶ Die Transkription enthält nur die für den Untersuchungszusammenhang relevanten Passagen.

corrompre ma langue.“ Moi, je suis le contraire, j’adore quand ces deux langues se mélangent, quand elles se mêlent l’une dans l’autre comme je disais. Non, non, au contraire parce que je crois qu’une langue enrichit l’autre et l’autre enrichit l’autre. Tu vois? Et puis si j’arrive pas à trouver le mot qu’il me faut, je mets le mot anglais ou je mets le mot français.

MA *Est-ce qu’il y a un conflit entre l’anglais et le français quand tu écris?*

RF Non, il n’y a pas de conflit mais, quand même, je crois, je suis plus confortable en anglais maintenant – même si je parle comme un cochon, avec un accent très, très prononcé qui a été bien sûr très, très bien travaillé, cultivé, si on peut dire, pour des raisons sentimentales et sociales.

Écrire en français c’est drôlement dur – pour moi et sans doute pour tout le monde - parce que la langue française a des règles précises et la langue française littéralement te dicte comment il faut que tu écrives. C’est ce que Beckett - c’est formidable ce qu’il a réussi. Il le dit quelque part “Je vais vous l’arranger votre charabia.” et il l’a drôlement arrangé dans *Comment c’est*. Alors, quand j’écrivais *La Fourrure*, par exemple, je sentais que j’étais en train de déplacer, de faire des choses. Tu sais qu’en français les adjectifs tu peux pas les mettre autre part qu’il faut – il y en a qui sont après et d’autres qui sont avant le nom, les participes passés sont en accord si c’est conjugué avec le verbe être, c’est ta ta ta; tu peux pas changer ça. Il y a des règles – et le féminin et le masculin. En anglais il y a une sorte d’irrationalité dans la langue, tu peux faire n’importe quoi. Ce qui te permet aussi de transformer la syntaxe tandis qu’en français la syntaxe est presque préétablie. Donc, c’est dur. L’autre problème que j’avais c’est quand même une fois que tu as deux langues en toi il y a des tas de mots qui existent dans les deux langues, mais tu n’es jamais sûr comment tu les épelles. Par exemple à chaque fois que j’écris ‘par exemple/for example’ j’hésite un moment: Est-ce que ‘exemple’ est e-x-a-m ou e-x-e-m? Ça prend une seconde. En anglais c’est a-m, en français c’est e-m. En français tu as

beaucoup de mots qui ont la double consonne: conditionnement/conditionnement ... Est-ce qu'il y a un m ou deux m? Tu vois? Alors, tu hésites. Alors, j'ai passé beaucoup de temps à vérifier dans les dictionnaires si j'étais en train d'épeler correctement.

MA Voilà une citation de Beckett transmis par John Jackson qui a rencontré Beckett en décembre 83. Il parle de changer de langue, je cite:

“le choix de l'autre langue, donc, s'était imposé à lui, ou avait imposé sa nécessité, au moment où il ressentit que l'anglais, cessant de lui permettre d'écrire comme il voulait, lui dictait en quelque sorte la direction à suivre. “J'étais parlé par cette langue, je ne la contrôlais plus.” Changer de langue avait donc pour sens de regagner une distance, d'assurer une maîtrise que la (trop grande) force de suggestion de la langue propre ne garantissait plus. Et l'écrivain d'ajouter: “lorsque, quelques années plus tard, je m'aperçus, à l'occasion d'un voyage outre-Manche, que je ne savais plus l'anglais qu'on y parlait désormais, je compris que je pouvais me remettre à écrire dans cette langue. Depuis, les textes me viennent tantôt dans une langue, tantôt dans l'autre. On ne sait pas pourquoi. C'est très mystérieux ...” (Jackson 1995, 13)

RF Il faut que tu m'envoies ça. Ce qu'il dit c'est très juste pour moi aussi. Je savais pas qu'il avait fait ça. La langue française devient étrangère un peu pour moi et la langue anglaise est étrangère. Je me souviens d'un jour – Michel Foucault était un bon copain, il a passé un an à Buffalo et on est devenu très copain – puis un soir chez nous il y avait une soirée, et puis il parlait pas très bien l'anglais, mais il le connaissait. Il était dans un coin avec des autres personnes. Il parlait en anglais. Il racontait quelque chose au sujet de son père. Il était de Poitiers. Je m'approche et j'écoute et puis il me regarde et dit: «Raymond, qu'est-ce que je fais? Je suis en train de me révéler!» Et il dit: « Mais c'est la langue anglaise qui me fait ça. En français je n'aurais jamais raconté ce que je viens de raconter.» Alors, ce que Beckett disait c'est que tu obtiens une certaine distance envers ta langue et tu peux te permettre de dire ça. Alors, le fait qu'il dit que la langue anglaise est

devenue étrangère c'est formidable donc je pourrais maintenant la regarder avec une certaine distance.

Il est vrai, à la fin de sa vie il écrivait plus en anglais qu'en français. En fait, j'ai senti ça dans nos conversations qu'il revenait à l'anglais, mais c'était vraiment une langue étrangère. Alors, très curieux. Beckett parlait un français impeccable quand je l'ai rencontré en '63 et petit à petit l'accent anglais s'est réintroduit dans sa langue française. Vers la fin de sa vie on entendait un petit accent anglais. Au début il n'y en avait pas.

MA C'est très intéressant parce que moi, j'ai pensé que son accent avait été toujours là.

RF Non. Il parlait même un français presque argotique. Tu sais. Non, non, petit à petit on l'entendait un accent anglais en français. On me dit parfois que j'ai un accent anglais. C'est un rythme un peu différent, c'est possible.

MA J'aurais une autre question en ce qui concerne les libertés que permettent les langues. Tu viens de dire que – pour toi – l'anglais te permet plus de liberté que le français, mais j'ai quand même l'impression que la syntaxe de l'anglais est peut-être aussi stricte que la syntaxe française.

RF Non, tu peux dire la même chose en anglais de six différentes manières. Tu peux changer les choses. Moi, je crois qu'elle est plus souple, plus fluide. Je crois.

MA Passons à une autre question: Est-ce que tu vois un rapport entre la langue et l'identité?

RF La langue et l'identité. Oui sans doute. Je ne sais pas comment tu me vois quand je parle français et comment tu me vois quand je parle anglais, mais je sais que ma femme, qui est Viennoise, quand elle se met à parler allemand elle devient une autre personne. Je lui dis, « You become a nazi, a stormtrooper. » Elle a une manière de marcher. Elle devient allemande. Tu vois ? Quand elle parle français avec un accent vachement anglais, alors elle est aussi une autre personne - elle est plus délicate.

Est-ce que tu vois une autre identité quand tu m'entends parler anglais ou français ? Bien sûre il y a une autre identité.

MA *Pour moi c'est plutôt la question si toi tu le ressens comme différent.*

RF Oui, je vois ta question. [...] Je me sens plus tendre, plus sensible, plus gentil en français qu'en anglais. Sauf quand je suis en colère contre les Français – là je peux gueuler. Non, je crois que je suis plus marrant, enfin, plus moi-même, plus libre en français Je suis plus souple. Quand j'arrive en Europe, je me sens libéré – je suis libre ici, irresponsable même.

MA *On a déjà parlé de ce processus de création, en anglais creative process.*

J'aimerais bien revenir sur la question: Comment écris-tu ?

RF Comment j'écris un livre ? Comment ça commence ? Normalement ça commence avec une phrase. Il faut que j'entende la première phrase, ça ne veut pas dire que ça restera la première phrase. If the room costs 8 bucks, it'll have to be noodle. ça sera des nouilles dollars *Double or Nothing*

If the night passes quietly, tomorrow he will be on his way. C'est ce qui a engendré *The Twofold Vibration*. C'est-à-dire que cette première phrase me donne le ton. Je n'invente pas des personnages, j'invente des voix. Il faut que j'entende cette voix et si je l'entends en français ou en anglais « Ah tu veux savoir pourquoi je suis rentré dans ce fumier de pays. » Et en anglais: « Oh you wanna know why I came back to this stinking country. » C'est exactement la même chose, mais parfois ça ne marche pas. C'est une phrase que je travaille dans ma tête, que j'écoute et un jour je l'écris.

Parfois elle me lance dans une mauvaise direction, justement avec *The Twofold Vibration*. J'ai travaillé pendant trois mois avec cette phrase If the night passes quietly c'est trop lyrique, ce n'était pas le ton qu'il me fallait. Je savais que c'était le mauvais ton.

« Hey you guys wake up! It's starting all over again. » - c'est la voix du narrateur. [...]

Et *To Whom It May Concern*: “Listen ... suppose” Alors, là c’est une voix toute différente, et c’est pourquoi ce livre était vachement difficile à écrire parce que c’était une voix très douce, presque silencieuse qui parlait.

Tandis que *Smiles on Washington Square* c’est toute autre chose. Tu sais d’où ça vient ? Le début de *Mercier et Camier* de Beckett : « L’histoire de Mercier et Camier je peux vous la raconter. J’étais avec eux tout le temps. » Et puis le « je » disparaît. Dans le « it » il y a une sorte de conscienc narrative. Il n’y a pas de je-narrateur sauf quand Moinous parle, mais c’est basé sur le ton, le mécanisme de *Mercier et Camier*.

Après tu suis la phrase, le ton j’improvise, je digresse [...]

MA Donc pour toi des concepts traditionnels comme plot, story-line, contenu ne sont pas importants.

RF Je n’en ai pas besoin. Il faut que je t’explique. On m’a dit que j’étais un écrivain expérimental. C’était mon besoin personnel que je me suis débarrassé de tout ça. On a dit, « Ah, Federman, il est surfiction, il est postmoderne parce qu’il fait ce que les autres font aussi. »

Eux ils le font délibérément pour être avant-garde. Moi, je suis devenu avant-garde malgré moi. (rire) En fait si tu lis un de mes romans c’est un peu comme ça que j’ai vécu. Je vis dans cette espèce d’ordre et désordre. J’ai un système d’ordre dans le désordre et mon premier livre s’appelle *Journey to Chaos*.

MA C’est une étude profonde de l’œuvre de Beckett.

RF Non, c’est même un peu con, mais Jerzy Kutnik dit que finalement c’est un peu mon manifeste – comme le petit bouquin de Beckett sur Proust, tu peux lire ça comme son manifeste.

MA Est-ce que tu penses à un lecteur imaginaire spécifique quand tu écris ?

RF Ah, bonne question. Il y a un petit mec assis sur ton épaule qui te dit : « Fais pas ça. Terrible. » Le lecteur parfait je vais dire la vérité c’est Beckett. Beckett m’a hanté toute ma vie. C’est un peu ce gars-là. [...]

MA *For whom do you write pour qui écris-tu?*

J'écris pour moi, pour être riche et célèbre, c'est la première illusion, pour ma fille. J'écris surtout, je crois, pour mes parents pour eux qu'ils approuvent. L'oncle Léon et la famille – quand j'étais à Paris en 1966 - ils ne pouvaient pas croire que j'étais un écrivain. Ils n'étaient pas convaincus. Il doit y avoir un autre Federman, il n'est pas capable de faire ça.

MA Alors, revenons à la question de l'autobiographie

RF : Si c'est vrai tout ça ? (rire). Il y a deux genres d'écrivains romanciers romans pas pour écrire ta vie mais pour savoir qui tu es. Je n'écris pas sur ma vie. Je m'invente ma vie, une vie qui devient moi. Mes livres deviennent moi. Tu pourrais construire un personnage qui serait moi le vrai moi je crois. Tu le retrouves encore plus, je crois, dans *Loose Shoes*. J'ai réussi à faire le portrait intérieur de ce personnage. L'autre c'est se construire intérieurement les morceaux de définir qui je suis. Je suis en train d'écrire une biographie, la biographie d'un mec qui s'appelle Federman, j'écris sa biographie au lieu d'écrire une autobiographie. Federman, Moinous, les noms changent. Finalement la vraie réponse. (rire)

[...]

MA *Afin de préparer l'entretien, j'ai essayé mais je n'arrive pas à trouver le mot « self-reflexive » ni dans le dictionnaire anglais, ni dans le dictionnaire français.*

RF Ça n'existe pas. C'est un mot qu'on a inventé.

MA *Bon, mais il existe un équivalent en allemand – selbstreflexiv.*

RF Autoréflexif ? Je ne sais pas. [...] Ah tu as la *Critifiction*. Alors, là la phrase la plus importante de ce livre est celle-ci : Quand tu me lis ou quand tu me poses des questions, je te réponds, « I cannot remember if I wrote this or if I read it. » Tu comprends ? Parce que je suis un voleur de mots. Tu peux pas t'imaginer qu'est-ce que j'ai volé comme mots dans ma vie. Je vole des

trucs à tout le monde. Je suis un vrai voleur. Tu veux savoir pourquoi ? Vasy, pose la question à ta manière.

MA Bon. Pourquoi Federman as-tu besoin de voler des mots ?

RF Parce que je suis né sans mots. Je suis sorti du trou, de cette closet wordless. Voilà, et comme c'est dit dans *La Fourrure* j'ai passé un nombre d'année plongé dans ce grand silence. Quand j'ai commencé à parler n'ayant pas de mots il a fallu que j'en trouve quelque parts. Tous les mots sont dans le dictionnaire. J'aurais pu apprendre le dictionnaire par cœur. Sans doute qu'un fou a déjà fait ça. Apprendre the Oxford English Dictionary by heart. Oh la vache. Écris-moi ça, ça va faire un beau poème: [...]

Starting tomorrow I learn the Oxford English Dictionary by heart, à partir de demain ... Attends. On recommence. Ligne suivante.

Se sentant pauvre de langage, appauvri, perdu dans le grand silence, Federman a décidé le 24 mars 2000 d'apprendre le Oxford English Dictionary par cœur. Quand il aura fini, quand il aura en lui tous les mots du OED, il se mettra à apprendre tous les mots du Grand Larousse. Et alors il écrira son grand livre final, son opus magnus, ah magnum, dans lequel il mélangera tous les mots du OED et du Larousse, plutôt il les revomira tous les mots qu'il a appris du OED et du Grand Larousse pour raconter la vraie histoire, la vraie version de sa vie. Paf. Apprendre le dictionnaire – ça va plus loin que d'apprendre tout comme Bouvard et Pécuchet ou comme *L'Autodidacte* de Jean-Paul Sartre. Formidable. [...]

MA Merci pour l'entretien.

7.4 Interview mit Raymond Federman IV

Vienna /Vienne 15/09/2003 [Hotel „Drei Kronen“]
[RF = Raymond Federman; MA = Martin Arndorfer]

MA: In our first interview – about 4 years ago – you told me about your arrival in the United States and that you arrived there without a word of English. And then you described how you learned English in various places, but you did not mention how you learned English at the Northern High School in Detroit. Now I would like to ask you: How was learning English there?

RF: At Northern High School, you would arrive at school and the first thing you would do was “Gimme some skin, man!”. It was not me for a while. You know I was literally talking, walking and acting like one of those young black kids, my shoulders rolling. I was not walking, I was sort of bouncing like them. So that it was hard to tell: What was my language? Then I walk into this High School and I had to take courses in “History and Government” and one course was “Speech”. This is interesting because they don’t teach “Speech” any more. I think it was for the black kids – remember all the teachers in that school were white – and they were trying to make these black kids speak like white people. So I’m taking this course on speech and at one point we had to learn a passage from a Shakespeare play. And I chose the passage where - what’s his name? – Marc Anthony comes and says “I come to bury Caesar. Caesar was an honourable man.” And I practice and practice and I wanted to make sure that my eitches and my th’s [t eitches] are correct – which were the two things people would laugh at me whenever I spoke. I had a thick accent then. No, it’s still there. I come to class and I say “I come to bury Caesar. Caesar was an honourable man, an honourable.

And the more I keep insisting on the “honourable”, they kept laughing and laughing and finally the teacher stopped me and said: “Raymond, the <h> in honourable is silent.” So I said to hell with it - all çh’s would be silent henceforth. That period in Detroit was a time when I was really trying to get a sense of the language, but I really began to articulate and to understand English when I went into the Army. In the Army I began to speak like the guys, you know, punctuating every other sentence with the word fuck. You know, “the fucking Army, the fucking Sergeant”. Until I get into the Army my English was such a primitive English, it was really the most basic kind of English. It’s amazing, I even wonder sometimes today – you know, I make a speech, I talk: “Where did I learn all those words?” Erica always says to me “You have a terrible ear for language”. And yet, somehow, I have a tremendous vocabulary. I spell fantastically. I never make spelling mistakes. Probably because of these many layers of which my English is built.

MA: If I understand you correctly, it was not the formal education at school but more life outside of school.

RF: I was learning English right there in the streets, in the factories, in the Army, so that by the time that I get to the university, at the age of 26, I had already a quarter, a layer of English on which I could build what you call the more elevated rhetoric, the academic English. Yesterday, after the reading, this woman asked me: How come you never lost your French?” And I am amazed that my French has really remained intact. I know a lot of French people. I have a cousin who lives in Los Angeles who came about the same time I did. He still speaks French, but when we are together I can sense that there are gaps in his French and that he has to rely on certain English words. I don’t know why my French has remained total – Ok – because I wrote in French, but I didn’t have that many occasions to speak

French. And somehow I preserved that language and I think I am totally fluent in French. I can write it as well as any other Frenchman. That's a curious thing. Probably because the French and the English are not separate languages for me, they are one language and this is why I can write back and forth. Beckett was the only person I know that could pass back and forth from English to French and he had a tremendous vocabulary in French, as I have a great vocabulary in English. It's a mystery I cannot explain.

MA: Let's stick with your first experiences and the first steps of your literary career. In an interview with Groundlorum (1987) you said that *And I followed my shadow* should not be published. So I would like to ask you: Why should it not be published?

RF: *And I followed my shadow*, which – I don't know how many pages I have written; it's all in pieces - was written between 1955 and 1957. It should not be published because it is not my life-story. I pretended though it is basically, but it has no – what I would call – texture. The language is basically functional to quickly tell the story. And that's why I would not want to see it published, but it might be interesting for scholars to look at it because it's already pure Federman. It's already there, but it leans too much on the story and not on what Roland Barthes would have called the discourse. It quickly wants to tell the story. You know, there are some interesting moments in it. It failed in that sense that – I was studying Joyce and the modernists at that time – so I wanted to base that novel on the myth of Hercules, the labors of Hercules. I didn't develop that far enough. That would have been great: all the labors he goes through and the story of the little boy who escapes. I didn't get through all the twelve labors, I didn't develop them – I don't mean metaphorically or symbolically. So it's really an

unfinished book. It's totally unfinished. To publish it would reveal a few things, but I don't think it would be worthwhile. For certain scholars, if someone were to write, like you, a dissertation, it might be interesting. Have you ever seen it?

MA No, but I know that there is a synopsis in the 'Casebook' [= *Federman A to X-X-X-X*].

RF Yes. I cannot send it to you because the book is not in my computer. There are some pieces of it in the 'Casebook'. Maybe that's enough for you to judge what this book is about. I would not want to publish it, but maybe after I die somebody may want to publish it

MA: This is a question related to yesterday's reading.

The Farm – your latest novel – seems to be some sort of continuation of *Aunt Rachel's Fur*/*La Fourrure de ma Tante Rachel*. There is a continuing/ongoing dialogue between Federman, the narrator, and Erica, but also between Federman and Ace who is obviously not bilingual since he keeps asking for explanations and translations of French words and expressions. Now you seem to be aware of monolingual readers who do not understand French and need help. How did this awareness develop?

RF: It's a good question. First, when reading *The Farm* you noticed that I took the chapter from *Aunt Rachel's Fur* which deals with the farm, which touched on the farm and exploited it and much of that chapter reappears in various pieces, not in the same order. So it is a continuation. *Aunt Rachel's Fur*, basically you could localize that in time: it's my first return to France in 1958. Ok, and then I go back to that period 1942 to 1945. If one were to read all the novels, you could almost put the dates when these events are

taking place. To get to the questions of the French. I think that *La Fourrure de ma Tante Rachel*, the original, is addressed directly to the French. It's telling the French what they were doing. When I did the English version, *Aunt Rachel's Fur*, I really turned around and I began to address the book to the Americans. *The Farm* is definitely addressed to Americans, Americans such as Ace who knows a little French. So I was explaining France and me in the farm during World War 2. If I do a French version of *La Ferme / The Farm*, obviously I would have to drop that, I won't have to explain the French to them, so the book would immediately take on another direction. You are quite right that all my novels are addressed to someone specifically. No one has noticed because not many people have read *Take It or Leave It* next to *Amer Eldorado*, but in *Amer Eldorado* the listeners, those who interrupt, are French and I know specifically who they are: they are the group Tel Quel. The people in *Take It or Leave It* who interrupt the storyteller are the Jewish intellectuals of Partisan Review. The way they ask the questions and the questions they ask determines who they are. Take a look at *Amer Eldorado 2/001* where I have made the listeners even more present. I almost describe what they wear. There is a whole French society from the pompier to the professor. So I know exactly who that interlocutor is. If it's writing in French, it is a Frenchman. If it's in English, it's an American. The book is being explained to Ace who is an American, but not to Erica because she understands French. I make a point of saying that she understands French.

MA Pour changer de langue – encore une fois.

Voilà une citation de „La domestication de ma voix“ qui fait partie de *Mon corps en neuf parties*:

«Je me raconte donc en deux langues, si on peut dire, sans faire de distinction entre les deux, sauf qu'en français j'ai la voix plus grave qu'en anglais.»

Pourquoi est la voix plus grave en français qu'en anglais?

RF: When I wrote that word 'grave' I wonder if it is lower quand je parle français, disons, bien que mon anglais, je pense, soit parfait, je ne me sens pas complètement chez moi. J'ai l'impression que quand je parle anglais je suis forcé de pousser la voix un peu plus haut et ma voix monte. Mais en français je m'installe dans ma langue, je suis dans ma langue, donc je suis plus profondément dans ma langue et c'est dans ce sens que je disais 'plus grave' Je crois que je parle peut-être plus lentement en français. J'ai l'impression qu'il y a une grande différence entre ma manière de parler le français et ma manière de parler anglais. If I speak English, it suddenly jumps up a little bit. I could put it this way: While talking English I listen to myself more than I do when I speak French. There are certain words that I pronounce in English – they almost frighten me when I get to them. For instance I know that when I say 'understand' that I cannot pronounce 'understand'. I know I'm fucking up that word. I have the same problems when I have to use that word when I'm speaking or reading something. I am aware that I am approaching this word and I am not sure how to pronounce it: 'word' and 'war', even bums *The Twilight of the Bums*. There are some words that do not come out just right, so that I have a kind of self-consciousness towards certain words. I am more at ease in my French. But reflecting the writing – that is your question – to look if in the writing you sense that. As you know, and people have said that, my writing is all voices. It's all voice. So it's the voice that you hear when you read my English and my French. It would be interesting to know if you hear the distinction.

MA: When I read your books – I think especially of *La Fourrure de ma Tante Rachel* versus *Aunt Rachel's Fur* – the English version is somewhat lighter.

RF: What I was going to say: I think the French texts, even though they are written, are more spoken than the English texts. When you read them – not only when I read them aloud – but when the reader reads them, I have the feeling that he hears my voice more spoken, whereas in English, even though it is spoken he also has a sense of the writtenness of it. This is part of that self-consciousness that I have towards the English language.

MA: Do you think that this is due to the amount of argot that you use in your French writing?

RF: Yes. Also because the French slang or the colloquialism rather than just slang is more natural to me, you see. I mean, in English I can use, I can say “fuck” any time, but every time I say it I am still aware that I’m saying it. In French when je dis merde, je dis merde – it just comes out naturally. It is true that and that was true of Beckett too at the end that Beckett was out of the French and back into the English. – What’s the next question?

MA: The next question is: Do you feel that you choose your language for writing, let’s say, a novel or a poem?

RF: Usually it’s the subject matter or something there that requires it to be written in that language. The reason I wrote *La Fourrure de ma Tante Rachel* en français was because of that one scene with the taxi driver. You remember the taxi driver – I managed to do it in English, but it’s not that scene – saying: “On était à l’école ensemble.” That’s where the whole French came out. At the end when he says: “Ben, viens quand même – c’est ce ‘quand même’ – dîner“. So that book had to revolve around that whole scene and it had to be written in French. When I did the English version, I kept a lot of the French in that scene. Otherwise it would be false. It’s the same

with *The Farm*. I wrote *The Farm* in English, but, as I said yesterday, I could not make those farmers speak English. So I had to find a way to clarify this. Now if I write the book in French, it will be no problem.

MA: Is the essay *A Voice Within a Voice: Federman Translating/Translating Federman, A Question of Linguistic Identity* an extension of your essay «A Voice within a Voice»?

Could you briefly reflect on your understanding of linguistic identity?

RF: What is interesting, you know I am not a unique case, you are bilingual, is how people keep those two tongues separate. A lot of French people who moved to America refused to write in English because they didn't want the English to corrupt their language. For me, I said it earlier, I want these two languages to become one language. I have no hesitation to go back. So what one could say is that I have no linguistic identity. You cannot say: "He's an American writer." You cannot say: "He's a French writer." The way I put it – if you remember it was in "A Voice Within a Voice" is: When I write English, it sounds like I'm writing French. When I write French, it sounds like I'm writing in English. There is something slightly off key in my language. It would be interesting to know, whether a reader who reads my books in English can detect that I am not an American – not by the subject matter, but by the tone, by the language. So it would be interesting to know if my English has a foreign element and if my French has a foreign element. I think the French does because when *La Fourrure* and others were rejected, they said: "It is not kosher. It doesn't sound French." Well, they said that of Proust. When André Gide rejected the first volume of Proust he said: "That's not French. It reads like English."

MA: Merci beaucoup pour l'entretien. Thank you for the interview.

7.5. THE ART OF TRANSACTION -- L'ART DE LA TRANSACTION

(Raymond Federman Manuskript)⁴⁷

THE BILINGUALIST

To answer the question I'm always asked [voyons réfléchissons] No I do not feel that there is a space between the two tongues that talk in me [oui peut-être un tout petit espace] On the contrary [plus ou moins si on veut] For me the one and the other seem to overlap [et même coucher ensemble] To want to merge [oui se mettre l'une dans l'autre] To want to come together [jouir ensemble] To want to embrace one another [tendrement] To want to mesh one into the other [n'être qu'une] Or if you prefer [ça m'est égal] They want to spoil and corrupt each other [autant que possible] I do not feel as some other bilingualists have affirmed that one tongue is vertical in me the other horizontal [pas du tout] If anything my tongues seem to be standing or lying always in the same direction [toujours penchées l'une vers l'autre] Sometimes vertically [de haut en bas] Other times horizontally [d'un côté à l'autre] Depending on their moods or their desires [elles sont très passionnées vous savez] Though these two tongues in me occasionally compete with one another in some vague region of my brain [normalement dans la partie supérieure de mon cerveau] More often they play with one another [des jeux très étranges] Especially when I am not looking [quand je dors] I believe that my two tongues love each other [cela ne m'étonnerait pas] And I have on occasion caught them having intercourse behind my back [je les ai vues une fois par hasard] but I cannot tell which is feminine and which is masculine [personnellement on s'en fout] Perhaps they are both androgynous [c'est très possible]

⁴⁷ Dieses Manuskript stammt aus dem Jahr 2000 und wurde mir von Raymond Federman per E-Mail übermittelt. Das Layout wurde nicht verändert.

1. As a bilingual-bicultural creature I have written fiction, poetry, essays, criticism, surfiction, critifiction either in English or in French [and on some occasions in both languages simultaneously], as a result much of my work exists in these two languages, some of it written directly in one or the other language, and some of it translated from one or the other language [rather freely and even irresponsibly in either direction -- and this is why I prefer to say that I transact rather than translate myself].

The essays and scholarly articles I wrote, either in English or in French, and which I translated into the other language, are of little importance in terms of the question concerning the translation process versus the writing process. The self-translating work was done in these cases to satisfy professional requests. It was not a creative activity. So we will ignore the academic stuff.

I have also translated a lot of poetry and prose from various authors, again in both directions [French to English/English to French]. But even when translating others, I often take liberties, because translating for me is always a creative process.

However, it is with my fiction and poetry that the transacting becomes relevant.

I should point out that only the three novels I wrote in French originally were transacted into English [published novels that is. There are a couple of unpublished/unfinished manuscripts written in both languages somewhere in my file cabinets].

Amer Eldorado became **Take It or Leave it -- La Fourrure de ma tante Rachel** became **Aunt Rachel's Fur -- The Voice in the Closet / la Voix dans le cabinet de débarras** was written more or less at the same time in the two languages.

None were transacted from English into French, though I am currently working on a transaction of **Loose Shoes** into French -- the working title: **Coup de pompes**.

Most of my poems exist in both languages. I always feel that the poems are unfinished unless they are transacted into the other language. It does not matter in which language they were written first. Somehow the transaction complements and completes the original poem. This is also the case with much of the shorter fiction I have written. The reason I have not done all the novels in two languages is because it is too demanding, too time consuming, though I have often been tempted.

I always think of the original version of what I write as just another draft in the process of writing, and the transaction into the other language is a kind of completion, though even that is not always satisfying. On certain occasions, I re-transacted some pieces of fiction or poems back into the language they were originally written. Interesting exercise. They never come out the same.

I feel complete in myself and in my work only when the writing exists in both languages. And it is true that when I function as an English speaking person, I feel a lack in me, a void, and the same is true when I am a French speaking person. Or to put it another way: when I speak or write in English [the French in me is placed in parenthesis], and when I speak or write in French [the English is then in parenthesis], as a result I sometimes feel that when I write in English I am really writing in French, and vice versa. This may explain why certain publishers have found my writing somewhat strange [strange in the sense of foreign]. I was told by a French publisher who rejected **La Fourrure de ma tante rachel** that even though it was written in French it did not sound French to him. I wonder what he thought of **La Disparition** of Georges Perec.

But I'm digressing. As always.

Amer Eldorado and **Take It or Leave It** are really the same book, the same story, even though **Amer Eldorado** is only 200 pages and **Take It or Leave It** close to 500 [I say close, because the pages of the English version are not numbered]. I started writing this book in Paris in 1970, working on both versions at the same time -- the French one day, the English next day, and so on. I did that for about five months. It was maddening. The texts kept feeding and devouring one another, and at the same time pulling away from one another.

I finally decided to finish **Amer Eldorado** [which was published by Les Editions Stock, in 1974] and then worked on **Take It or Leave It** [published in 1976]. The English version exploded into a new form, a new staging, new geometry, but also into a different tone of voice. The French version speaks to a French audience [the *Tel Quel Group* in fact] with a colloquial Parisian tone of voice, whereas the English Version speaks to the New York intelligentsia -- *Partisan Review* types] in an idiomatic army language. A lot of new material was introduced into the English version, and a much more complicated narrative structure. But the most important [and this applies to all the transacting I do from one language to another] is the Voice. It has been noted by readers and critics of my work that my writing has a very spoken quality, and it is true that what I try to do when transacting my work is to capture the spoken quality of the language – or rather of the way I speak that language. My French, I mean the French I used until I left France at the age of 19, was [and still is] very slangish and very Parisian. [It's when I studied French literature at the University that I acquired another level of French rhetoric]. I believe **Amer Eldorado** and **La Fourrure de ma tante Rachel** have this Parisian slangish voice [a kind of Célinien voice]. Whereas **Take it or Leave It** and **Aunt Rachel's Fur** are written [or spoken rather] in idiomatic American English.

When writing in French I try to capture the sound, the rhythm, the idiom of that language, and the same when writing in English. In other words, I do not really translate, I displace the language from one space to another, and in the process I adjust the language to linguistic and cultural demands.

[digression: when my novel **The Twofold Vibration** was being translated into Polish, the translator wrote me asking what kind of flies Willie Mays was catching. In the novel I make a reference to the great baseball player Willie Mays catching fly balls. Obviously baseball did not make any sense to the translator, and it would have been absurd to try and translate that into Polish. So I simply suggested to the translator to find an equivalent with the popular game of soccer for instance. I have no idea how it came out in Polish, but Willie Mays disappeared from the novel. When transacting one of my books, I often sacrifice certain cultural references, or rather transform or adjust them in the other language within the cultural context.]

The Voice in the Closet/ La Voix dans le cabinet de débarras presented a different problem when I was writing the English and French version almost simultaneously. Because of the arbitrary form of the text – perfect squares of words on the page without punctuation – in order to arrive at the same typographical shape I had to use more words or less words in certain cases. But because the French language is not as economical as English, I could not shape the text into perfect squares on the page – as a result the French text became rectangles of words rather than squares. But more important the excremental metaphor that sustains the English text exploded into more *merde* si l'on peut dire into the French text – especially when the word CABINET appeared in the title. The same happened with the sexual metaphor. I believe the French version is more sexy than the English in spite of the seriousness of the subject.

In this sense, transacting is the same process as writing. I write and write some more, and it does not matter if it is in English or in French. As I put it in an essay entitled *A Voice Within a Voice* [dealing with my bilingualism], I want the two languages to merge, to come together, to become one.

2. The first aspect to consider when I am writing, or rather re-writing one of my texts [poem, story, novel] from one language to the other is to make sure that it is addressed to the readers of that language. A writer has a sense of who his readers are, or at least imagines the perfect reader for his work. I have a feeling that the readers of my French writing are more intellectual than the readers of my English writing, even though the latter are mostly connected with the academic world. And so the tone of voice is important, but also the cultural, intellectual, and even personal references, which must be adapted to the new version in the other language. Or to put it somewhat differently, since I experience my life differently in each language, the two versions will inevitably be different. The work is also a transaction of the self: The double me, the bilingual-bicultural Franco-American Moinous.

Therefore, it is less a question of what I can or cannot say in one language or the other, but rather a question of adapting the text, either by adding new material, other references, or deleting material and references that would not be relevant or understandable in the other language.

I should emphasize that I am not concerned with memory [memory is always faulty, deficient, untrustworthy], and besides, I make no distinction between memory and imagination when I write, no distinction between what happened to me and what I imagine happened. But it is true that certain events of my life which I lived in French often requires to be written in French, and the same for experiences in English. This in fact may be the main reason why **La Fourrure de ma tante Rachel** had to be written in French first. It had to do with the distance between the *Tu* and *Vous*, which does not really exist in English.

But perhaps more important, and this has to do especially with the re-writing of the novels in the other language because of amplitude of the work – the language itself dictates how the text should be re-written. The Fluidity of the English language, its irrational syntax, its vast vocabulary allow for a different kind of writing. The grammatical rigidity of the French language with its strict rules about the position of adjectives in relation to the noun, the agreement of past particles with subject or object of the verb, even the spelling of words, all that controls to a great extent how you write. Of course, writers [poets as well as fictioneers] always try to work against these strict rules. Proust, Céline, Beckett, Queneau, Perec to mention only those who taught me the anti-grammar lesson at work in my novels.

But, fortunately, to counteract the rigidity of the French language, there is that rich argot – that Parisian argot that finds its way into my French writing. My English writing is colloquial but not as argotic [if one may use such a word] as the French.

3. Bon alors je m'y mets en Français maintenant -- or perhaps in both French and English -- pour expliquer comment nous avons résolu -- le problème de la distance entre le *tu* et le *vous* en passant du français à l'anglais [je dis nous parce que la transaction de ce roman s'est faite en collaboration avec Patricia Privat-Standley who contributed much to the way the French came out in English].

La réponse se trouve dans la scène avec le chauffeur de taxi [pages 83-94 dans **La Fourrure de ma tante Rachel**, et 70-78 dans le manuscrit de **Aunt Rachel's Fur**]. La version en Anglais montre bien la perte qui s'est faite dans l'écriture de ce moment important du récit, mais aussi montre bien la distance qu'il y a entre mon écriture française et mon écriture anglaise.

La distance entre le *tu* et le *vous*, c'est la distance entre la France et L'Amérique -- entre le moi Français et le moi Américain de Federman -- alias Moinous.

Le problème: comment saisir -- c'est-à-dire, comment écrire l'événement qui me fit comprendre d'un seul coup ce que *j'étais devenu* par rapport à ce que **je fus** [la distance entre le passé simple et le passé composé -- si l'on peut dire].

Et justement ce moment fut marqué par le passage du *tu* au *vous* -- mais dans l'autre direction, à rebours. Normalement le passage du *vous* au *tu* marque un rapprochement avec l'autre pour établir une camaraderie, une intimité. Dans mon roman, il marque une distance. Un reculement. Un refoulement du *tu* vers le *vous*. C'est parce que ce chauffeur de taxi [ancien camarade d'école] ne pouvait plus me dire *tu* quand il m'a entendu parler Anglais que j'ai compris la distance qu'il y avait entre nous -- distance sociale, intellectuelle, géographique, psychologique, politique même, mais surtout linguistique. Il ne me comprenait plus. J'étais devenu un étranger pour lui -- *an incomprehensible foreigner*.

Les deux versions de cette scène misent l'une à côté de l'autre montrent bien la distance qu'il y a entre les deux langues, et entre ces deux pronoms.

L'événement tel qu'il est raconté en Français est riche par le ton de voix ironique, et même sarcastique du narrateur, son vocabulaire et son ton

argotiques d'une part, et de l'autre son ton charmant et prétendu distingué, sa désinvolture, son allure supérieure envers le chauffeur de taxi, tout ceci aboutit à ce "*quand même*" prononcé par le chauffeur de taxi qui ne pouvant plus dire *tu* à son ancien camarade passe maladroitement au *vous* qui marque la distance entre eux.

In spite of all [dans ce *quand même* qui devient *in spite of all* on entend la guerre et l'exil et même le Holocauste].

Yet, I feel that in English I failed to render the linguistic beauty [si nous pouvons-nous permettre une petite accolade] and the narrative intricacy of that scene. It is in this sense that there is a loss in the transaction -- une perte.

Mais c'est sans doute parce que cette scène, cet événement [très important dans ma vie et dans la structure du roman] qui prit place en France, au mois de Juillet 1958, pour être précis, pendant mon premier retour en France après dix ans d'Amérique -- [yes I do plagiarize my life when I write fiction -- just as my life plagiarizes my fiction] -- cet événement ne pouvait être racontée qu'en Français, comme il fait dans **La Fourrure de ma tante Rachel**. Ce fut pour moi, ce jour-là de juillet 1958, une révélation. Dans le roman on pourrait dire: une épiphanie. Et je pense que c'est parce que cet échange de mots avec ce chauffeur de taxi, se fit en Français, à Paris, dans une situation française, dans un décor français, qu'il fallut que je l'écrive en Français d'abord, et tout le livre ensuite. Cette scène fut en fait écrite avant même que toute l'histoire de la tante Rachel soit visible dans ma tête.

As written in English that scene sounds somewhat off-key, clumsy, false even, perhaps because it did not happen there. And by there I do not mean simply in America [it is not the place that counts] but in the American language. Ce moment a été vécu dans la langue française -- entre le *tu* et le *vous*.

In this sense then, I did not solve the problem of how to transact this scene. I were unable to find in English the right words for *tu* and *vous*. The use of you would have erased that distance. And so I left them in French. And this was, I believe, the best solution. I only hope that the potential readers of **Aunt**

Rachel's Fur will be sophisticated enough to understand what I wrote. Of course, a bilingual person is the perfect reader for these two versions de la même histoire.

4. In concrete terms then, how did Patricia and I carried out the transaction of **Fourrure/Fur** from one language to the other.

First a little preface to explain why I decided that this book should exist in two languages. It is because a number of friends who had read **Fourrure** urged me to do an English version that I decided to go ahead with this project. But it meant that I would not write the new novel I had in mind, the new novel which was waiting to be written. And this bothered me. Perhaps that is why I decided that **Fur** could not be the same as **Fourrure**, not only in terms of the language of course, but also in terms of the material that was excluded, transformed or added in the process of re-writing this book. A close examination of both texts, literally page by page, would reveal what happened to that material.

No, I did not do a first draft. Patricia did that. And I doubt that without her the book would be what it is. A damn good book, we think. I should mention that in all, it took two years to bring this text to its present state in English. Even a few weeks ago, before sending the final manuscript to the publisher, I was still fiddling with it.

Patricia who has read almost everything I have written [in English and in French] was the perfect person to work with. She started the whole process. I simply asked her to throw [literally] the French text into her own English. The fact that English is not her first language, French is, was also a plus, because she would encounter [as I would] problems that we would then have to try to solve together later. Patricia worked feverishly on that first transaction. She told me she worked at night, every night, after the kids were in bed and the house was quiet. [Patricia is married to an American and has two beautiful little daughters -- though she lives in California, where I now live, most of the work was done while I was still teaching in Buffalo. I mention this because the discussions we had concerning the work we did together was done by email, by phone, by letters, by diskettes, and only at the final stage in person]. So Patricia produced a first draft of what we considered raw material. Then the real work began. Like sculptors, we shaped, molded, sculpted this mass of English words we now had. This is when the collaboration really started. We worked section by section, page by page, paragraph by paragraph, word by word even. On faisait

du motmote, comme on disait. I would give shape to a passage, a paragraph, and pass it on to Patricia who would then question what I had done, making suggestions for other possibilities, other words, other sentences. And in turn I would question what she suggested. It was fascinating and rewarding to see how the book -- **The Fur**, as we called it -- was gradually taking shape on its own terms, no longer captive, one might say, of the original. We had a lot of fun too discussing what we were excluding, deleting, changing from the French version, and what we were adding, or transforming radically. As said earlier, it would be interesting to catalogue what has been removed, added, or transformed in the English version in relation to the French. What made it particularly rewarding for me to work with Patricia was her understanding of what **Fourrure** is all about.

There were no disadvantages in working with Patricia, only advantages, in the sense that her intelligence, her sensitivity, and her talent for writing are very much part of this book. Patricia has a tremendous vocabulary in French [she studied philosophy at the University of Clermont-Ferrand], even in argot. I think the most important and the greatest advantage was to have someone with whom I could discuss what was happening. The dialogue we entertained about the work in progress is what made that book possible, and what it is. I think that working alone, I would have abandoned the project. I sometimes feel I'm wasting time and effort when re-writing in the other language what I have already written. And yet, it is, as I think I have made clear, a necessity to do so. I wonder if Samuel Beckett felt he was wasting time when he translated his own work.

If before I used to think that I was translating myself when re-writing one of my texts in the other language, working with Patricia on this book made it clear that we were not translating, but transacting, in the sense that we were really re-enacting the original.

7.6 Abstract

Raymond Federman, ein Überlebender der Shoah, hat ein genuin bilinguales literarisches Œuvre auf Englisch und Französisch geschaffen, welches textübergreifende sowie textinterne literarische Mehrsprachigkeit aufweist. Sprachwahl und Sprachwechsel sind bei Federman noch komplexer und radikaler als bei seinem großen Vorbild Samuel Beckett. Der Forschungsbericht präsentiert den Forschungsstand zur literarischen Mehrsprachigkeit und den literaturwissenschaftlichen Diskurs über Raymond Federman. Der Schwerpunkt meiner Untersuchung wird auf den Zusammenhängen von Sprachwahl, Sprachwechsel und Selbstübersetzung bei Federman liegen.

Das Kapitel Begriffsbestimmungen enthält mit der Zweisprachigkeit die Grundlage von zweisprachigem Schreiben. Emotionalität wird in Hinblick auf die Beziehungen zu Sprache und poetischer Kompetenz präsentiert. Auch bei Sprachloyalität und Einstellung spielen Emotionen eine Rolle. Identität ist als Ausdruck personaler Identität und der Möglichkeit von bilingualer/bikulturaler Identität relevant.

Sprachwahl und Sprachwechsel sind die zentralen Begriffe dieser Dissertation. Nach der Darstellung der Grundlagen liegt der Fokus auf den relevanten Faktoren bei literarischer Zweisprachigkeit.

Die bei zweisprachigen Schriftstellern häufig auftretende Selbstübersetzung kann auch bedeuten, dass der Autor sein „Selbst“ inklusive Erfahrungen aus seiner Erstsprache und Ausgangskultur in die Zweitsprache und neue Kultur übersetzt.

Die Methodenreflexion beschäftigt sich mit Interdisziplinarität, den Ausrichtungen von Sprachwissenschaft und dem Spannungsfeld von (Auto)Biographie und Literatur.

Nach einem Überblick über Biographie und Werkentwicklung und einem Exkurs zu Samuel Becketts literarischer Zweisprachigkeit konzentriert sich die Analyse auf die textübergreifende Zweisprachigkeit. Die Entwicklung von Sprachwahl und Sprachwechsel in Federmans

literarischer Karriere wird durch Federmans Reflexionen zum zweisprachigen Schreiben abgerundet.

Auf einen Vergleich von Federman und Beckett, der Unterschiede und Gemeinsamkeiten zeigt und ein „Modell“ für Sprachwahl und Sprachwechsel ermöglicht, folgt die Untersuchung des zweisprachigen Romans *La Fourrure de ma Tante Rachel* und der Selbstübersetzung *Aunt Rachel's Fur*. Nach dem textinternen Sprachwechsel werden die Übersetzbarkeit dieses Romans, die Entstehung der Selbstübersetzung *Aunt Rachel's Fur* sowie das Verhältnis der „Zwillinge“ zueinander analysiert, wobei *Aunt Rachel's Fur* als eine kreative Selbstübersetzung betrachtet wird, die den textinternen Sprachwechsel aufrechterhält, aber dem anglophonen Publikum beim Verstehen hilft.

7.7 Abstract (English)

Raymond Federman, who survived the Shoah, created a genuinely bilingual literary oeuvre in English and French, involving intertextual as well as intratextual literary multilingualism. The literature survey provides an overview of research on literary multilingualism and the critical discourse on Raymond Federman. The chapter 'Definitions' starts with bilingualism – the basis of bilingual writing. Emotionality is presented in view of its links to language and poetic competence. Language loyalty and attitude also involve emotions. Identity is relevant regarding the relationship with language as an expression of personal identity and a possible bilingual/bicultural identity.

Language choice and code switching are the central notions of this dissertation. After presenting the fundamentals the focus is on the relevant factors in literary bilingualism.

Self-translation – common among bilingual writers – can also mean that an author translates his “self” from his first language and his source culture into his second language and the new culture.

The chapter 'Reflections on Methodology' deals with interdisciplinary questions, the orientation(s) of linguistics and the tensions between (auto)biography and literature.

After an overview of Federman's biography and the development of his oeuvre and a digression into Samuel Beckett's bilingual writing, the analysis concentrates on intertextual bilingualism: the development of language choice and codeswitching in Federman's literary career – including Federman's reflections on bilingual writing.

The comparison of Federman and Beckett reveals differences and similarities and leads to a "model" for language choice and code switching.

Then the bilingual novel *La Fourrure de ma Tante Rachel* and its self-translation *Aunt Rachel's Fur* are examined. After analysing the intratextual codeswitching, the translatability of this novel, the genesis of *Aunt Rachel's Fur* as well as the relationship between the "twin texts" are explored. *Aunt Rachel's Fur* can be considered as "creative self-translation", as it preserves the intratextual codeswitching, but it also manages to support the anglophone readers' comprehension of this remarkable novel.

7.8 Résumé (en français)

Raymond Federman, qui fut un survivant de la Shoah, créa une œuvre littéraire bilingue en anglais et français, qui est marquée par le plurilinguisme littéraire aussi bien intertextuel qu'intratextuel. Son choix de langue d'écriture et son changement de code sont encore plus complexes et plus radicaux que chez son ami et modèle Samuel Beckett. Après la présentation de l'état de la recherche en matière du plurilinguisme littéraire et du discours critique sur Raymond Federman, ma thèse se concentrera sur les relations entre le choix de la langue d'écriture, le changement de code et l'autotraduction dans l'œuvre littéraire de Federman.

D'abord, il s'agit de définir ce qui se trouve à la base de l'écriture bilingue: le bilinguisme. Ensuite, nous considérerons l'émotivité et ses rapports avec la langue et la compétence poétique. Les émotions jouent aussi un rôle fondamental dans la loyauté linguistique et l'attitude. L'identité est importante en tant qu'expression d'une identité personnelle et la possibilité d'une identité bilingue/biculturelle.

Le choix de la langue d'écriture et le changement de code sont les concepts essentiels de cette thèse. Après avoir présenté les fondements, on se concentre sur les facteurs importants en matière du bilinguisme littéraire.

L'autotraduction, une pratique assez fréquente aux écrivains bilingues, peut aussi signifier qu'un auteur traduit son „soi“ (y compris ses expériences) de sa langue primaire et de sa culture de départ dans sa langue seconde et sa nouvelle culture.

Le chapitre sur la réflexion méthodologique traite de l'interdisciplinarité, des orientations de la linguistique et des tensions entre la biographie, l'autobiographie et la littérature.

Après un aperçu de la biographie et du développement de l'œuvre littéraire de Federman et une digression sur le bilinguisme littéraire de

Beckett, l'analyse se concentrera sur le bilinguisme intertextuel. Le développement du choix de la langue d'écriture et du changement de code au cours de la carrière littéraire de Federman sera complété par les réflexions de l'auteur sur l'écriture bilingue.

Après la comparaison entre Federman et Beckett, montrant aussi bien les différences que les points communs des deux auteurs et qui permet de construire un „modèle“ pour le choix de la langue d'écriture et le changement de code, suivra l'analyse du roman bilingue *La Fourrure de ma Tante Rachel* et de son autotraduction *Aunt Rachel's Fur*. Cette analyse s'intéressera au changement de code intratextuel, à la genèse de l'autotraduction *Aunt Rachel's Fur*, au rapport entre ces „textes jumeaux“ (Brian T. Fitch), mais aussi à la traductibilité de ce roman dans une autre langue comme par exemple l'allemand dans un dernier temps.